



HAL
open science

**Prendre position en documentaire : une sociologie
politique des films documentaires tournés dans le
Centre-ville de Saint-Denis et à la Joliette à Marseille
(2000-2010)**

Gaël Marsaud

► **To cite this version:**

Gaël Marsaud. Prendre position en documentaire : une sociologie politique des films documentaires tournés dans le Centre-ville de Saint-Denis et à la Joliette à Marseille (2000-2010). Sciences de l'Homme et Société. Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2017. Français. NNT: . tel-01809074

HAL Id: tel-01809074

<https://theses.hal.science/tel-01809074>

Submitted on 6 Jun 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Université Paris 8
École doctorale Pratique et théories du sens
UMR CRESPPA
Équipe Laboratoire des Théories du Politique (LabTop)

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur en science politique

Gaël MARSAUD

PRENDRE POSITION EN DOCUMENTAIRE

Une sociologie politique des films documentaires tournés dans le Centre-ville de Saint-Denis et à la Joliette à Marseille (2000-2010)

VOLUME 1

Sous la direction de
Violaine ROUSSEL

Soutenance prévue le 11 septembre 2017

Jury

Laure de VERDALLE

Chargée de recherche au CNRS – Laboratoire Printemps - Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Lilian MATHIEU (rapporteur)

Directeur de recherche au CNRS – Centre Max Weber – École Normale Supérieure de Lyon

Bruno PÉQUIGNOT (président de jury)

Professeur des Universités – Université Sorbonne Nouvelle – Laboratoire Cerlis

Gwenaële ROT (rapporteuse)

Professeure des Universités – Institut d'Études Politiques de Paris – Centre de sociologie des organisations

Violaine ROUSSEL (directrice de thèse)

Professeure des Universités – Université Paris 8 – CRESPPA-LabToP

À la mémoire d'Annick

Remerciements

Cette enquête n'aurait pu être menée sans les conseils, l'écoute ou la présence de nombreuses personnes. Que celles absentes au générique m'excusent par avance.

Je souhaite en premier lieu remercier ma directrice de thèse Violaine Roussel qui a accepté d'encadrer ce travail. C'est ma plus grande gratitude que je souhaite ici lui témoigner pour sa présence indéfectible, pour sa capacité à suggérer des pistes de recherche et les lectures minutieuses apportées aux différentes versions. Je remercie les membres du jury, Laure de Verdalle, Lilian Mathieu, Bruno Péquignot et Gwenaële Rot d'avoir accepté de lire et de commenter ce travail.

Je sais gré aux réalisateurs et réalisatrices rencontré.e.s et à tous ceux et celles avec qui j'ai pu m'entretenir autour des films. Je les remercie pour leur confiance ainsi que de m'avoir accordé du temps. J'espère que cette enquête est aussi respectueuse et fidèle que possible des propos qui m'ont été confiés.

Pour leurs commentaires et relectures attentives, je tiens à remercier chaleureusement les chercheurs ayant posé leur regard sur les différents chapitres. Un très grand merci à Assaf Dahdah, Lucile Gruntz, Audrey Mariette, Julie Métais, Georges Meyer, Marine Poirier, Marie Sonnette et Séverine Sofio. Pour les discussions et collaborations qui m'ont fourni matière à réflexion, je souhaite remercier les membres du Cresppa-LabTop. En particulier les doctorant.e.s avec qui nous avons organisé la journée d'étude *Politiques de la scientificité* ainsi que Vincent Farnéa. L'enseignement comme vacataire pour les travaux dirigés de « sociologie de l'État et des politiques publiques » a constitué une expérience bénéfique pour ce travail de recherche. Je tiens à ce titre à remercier Emmanuelle Yvert.

Cette recherche a été possible car elle a bénéficié du financement de la Région-Île-de France et fut menée à bien grâce à l'existence de nombreuses bibliothèques

publiques et l'attention de leurs salarié.e.s. Je remercie toutes ces personnes qui, sans les connaître, m'ont accompagné de Paris à Marseille, de la bibliothèque François Mitterrand à l'Inathèque en passant par l'Alcazar et le centre de ressources de la Vieille Charité.

Rien n'aurait été possible sans les « coups de main », les discussions intellectuelles et moments de respiration permis par tous ceux et celles qui m'ont accompagné. Une dédicace à la rue Poids de la Farine. Noé pour tes schémas, les tableaux, toutes ces réflexions, de jour comme de nuit, sur nos thèses alors en gestation. Stephanos, pour ces nombreux débats autour des films et pour la mise en page des images. La présence quotidienne d'un réalisateur m'a beaucoup apporté. À Andréa pour tes réflexions sur l'art et l'attention portée aux mots. Un grand merci à tout le bureau de la rue du Sud, pour les encouragements et les nombreux repas pris ensemble, Laurence et Lina, un grand plaisir d'avoir partagé la dernière ligne droite de la rédaction à vos côtés. Un grand merci à Arnaud pour les conseils de mise en page. Pauline, merci pour toutes les discussions toujours nécessaires et tes relectures. À Carole pour la rapidité et la précision de tes retranscriptions. Joachim, TERENCE, Elena et Angela pour mes nombreux séjours à Paris sur vos canapés où vous m'avez hébergé et conseillé. J'ai une pensée à la mémoire de Pierre Gillot qui a accepté de me prêter gracieusement une chambre pendant plusieurs mois me permettant de conduire l'enquête de terrain. Un grand merci à Tifenn, Analisa et Chiara pour toute l'attention portée. À tous les membres de ma famille et un clin d'œil à celle de Guadeloupe.

Alain, Christiane et Samy, je vous suis infiniment reconnaissant et les mots manquent à saisir tout ce que vous avez apporté en rendant ce travail possible.

Table des matières

INTRODUCTION.....	18
1. D'une tension dans le traitement documentaire des « classes populaires » en milieu urbain.....	19
2. D'une analyse des représentations du « populaire » aux traitements du stigmatisme comme enjeu de politisation des documentaires.....	26
3. Politisation et dépolitisation d'une pratique culturelle au prisme de la professionnalisation.....	32
- <i>Les documentaires se veulent-ils nécessairement des « œuvres d'art » ?</i> .	33
- <i>Une tension au prisme de la professionnalisation</i>	38
- <i>Observer la politisation et la dépolitisation des films</i>	40
4. Construction d'un corpus filmique par une entrée spatiale	46
- <i>Sélection des films et luttes pour la « bonne » définition du documentaire</i>	46
- <i>Le choix d'une entrée spatiale comme principe de sélection</i>	50
- <i>2000-2010, un découpage dans le temps</i>	53
5. Croiser l'analyse filmique et les contextes de réalisation	54
- <i>Centralité des documentaristes dans la fabrique filmique</i>	54
- <i>Articuler les analyses filmiques et l'usage de données « extérieures » au documentaire</i>	56
- <i>Des images qui parlent d'elles-mêmes ?</i>	59
6. Hypothèses de recherche.....	62
7. Présentation du plan de thèse.....	63

CHAPITRE 1. LE « REGARD » DES RÉALISATEURS AU PRISME DES TRAJECTOIRES ET DES PROPRIÉTÉS SOCIALES.....68

INTRODUCTION69

SECTION 1. APPARTENANCE AUX CATÉGORIES INTELLECTUELLES ET TRAITEMENTS DU STIGMATE 73

A. SUR UN MODE DISCRET. EXPOSER DES CAS POUR MONTER EN GÉNÉRALITÉ..... 79

B. PRODUIRE DE L'UNIVERSEL. « MIXITÉ », « DIVERSITÉ » ET DIMENSION « MULTICULTURELLE » DES LIEUX FILMÉS..... 86

C. MOBILISER DES DISCOURS SAVANTS OU S'EN DÉTACHER SAVAMMENT..... 92

SECTION 2. MILITANTS, RÉALISATRICES ET RÉSIDENTS DES QUARTIERS POPULAIRES, À L'ÉPREUVE DE LA PRATIQUE DOCUMENTAIRE..... 104

A. UNE ATTENTION PORTÉE AUX COLLECTIFS ET AUX GROUPES MILITANTS..... 105

B. FILMER LA « BANLIEUE » ET PLACER DES FEMMES AU CENTRE DU PROPOS..... 116

1. Mettre au centre des intervenantes filmées et produire une critique du sexisme..... 117

2. De l'autochtonie et d'un attrait filmique pour « Saint-Denis » et la Seine-Saint-Denis 120

C. FAIRE PARLER LES POPULATIONS STIGMATISÉES..... 122

CONCLUSION 127

CHAPITRE 2. CINÉMA VERSUS JOURNALISME ? DES RÉALISATEURS DANS UN ESPACE DU DOCUMENTAIRE FRAGMENTÉ..... 131

INTRODUCTION 132

SECTION 1. L'INÉGALE INTÉGRATION À L'ESPACE DU DOCUMENTAIRE : DU PROFESSIONNEL DE L'IMAGE À L'AMATEUR, DES « STARS » ET DES ANONYMES139

A. DES PROFESSIONNELS INTÉGRÉS..... 140

B. DES RÉALISATEURS PARTIELLEMENT INTÉGRÉS..... 143

C. DES RÉALISATEURS FAIBLEMENT INTÉGRÉS..... 145

SECTION 2. DES RÉALISATEURS MULTIPositionNÉS. STRUCTURATION DE L'ESPACE DOCUMENTAIRE EN SOUS-ESPACES SPÉCIALISÉS.....	148
A. DES JOURNALISTES DOCUMENTARISTES.....	150
1. Les trajectoires professionnelles des réalisateurs rattachés au journalisme	150
2. Définition de soi en journaliste et spécificité du documentaire face à d'autres formats journalistiques	153
B. DES CINÉASTES DOCUMENTARISTES	155
1. Les trajectoires professionnelles des réalisateurs rattachés au cinéma.....	156
2. Se rapprocher du cinéma et marquer ses spécificités.....	157
2. 1. <i>Documentaire et fiction. Mettre en avant les spécificités de sa pratique</i>	158
2. 2. <i>Étiqueter son film</i>	161
3. Au croisement de l'art contemporain et du cinéma, le refus de l'appellation « documentaire ».....	164
SECTION 3. DES MISES EN SCÈNE COMME MARQUEURS D'UNE APPARTENANCE PROFESSIONNELLE.....	168
A. LES MISES EN SCÈNE JOURNALISTIQUES.....	170
1. La patrimonialisation pour valoriser des espaces géographiques	172
2. Omission de sujets problématiques ou pluralité des intervenants filmés...175	
3. Le traitement de la « banlieue » : « L'insécurité » et le mérite des populations	177
B. LES MISES EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUES.....	180
1. Suivre quelques « personnages » ou filmer un plus grand nombre en situation.....	181
2. Cacher l'identité des intervenants filmés.....	184
3. Faire œuvre de dénonciation, une posture difficilement tenable.....	187
CONCLUSION	194

CHAPITRE 3. LA FABRIQUE COLLECTIVE DES DOCUMENTAIRES AU PRISME DES CONVENTIONS ENTRE RÉALISATEURS ET COLLABORATEURS	199
INTRODUCTION	200
SECTION 1. DIVERGENCES ENTRE COLLABORATEURS ET MOBILITÉS DES RÉALISATEURS DANS L'ESPACE DOCUMENTAIRE.....	204
A. DES DÉSACCORDS AUTOUR DU TRAITEMENT DE LA « BANLIEUE » ET DE MARSEILLE.....	205
1. Le rejet des visions « enchantées »	205
1. 1. <i>S'opposer aux responsables de l'unité documentaire des chaînes de télévision.....</i>	<i>206</i>
1. 2. <i>S'opposer au(x) producteur(s).....</i>	<i>209</i>
2. Dénoncer sur un mode explicite. Une option rejetée par les chaînes, les producteurs et les enseignants en cinéma.....	212
2. 1. <i>Accords et désaccords avec des programmeurs en télévision.....</i>	<i>213</i>
2. 2. <i>L'encadrant comme collaborateur ou l'apprentissage de la « bonne » forme.....</i>	<i>217</i>
2. 3. <i>Des collaborations perçues comme plus contraignantes, les cas des films « institutionnels » ou de « commande ».....</i>	<i>219</i>
B. COOPÉRER MALGRÉ DES DÉSACCORDS : CONTENU DU FILM ET MODES DE FONCTIONNEMENT	221
1. Des luttes prises dans des mécanismes hiérarchiques de coordination.....	222
2. Coordination entre acteurs investis dans des sous-espaces concurrents....	223
3. Des terrains d'ententes.....	225
SECTION 2. MISES EN SCÈNE DU STIGMATE, CONVENTIONS ET COOPÉRATIONS ROUTINISÉES.....	227
A. DES CONVENTIONS DIFFÉRENCIÉES SELON LES SOUS-ESPACES DOCUMENTAIRES ET LA RECHERCHE COMMUNE DU « CONTRASTE »	231
1. Traitement collectif des espaces géographiques et variation des échelles .	231
2. Recherche et production collective du « contraste ».....	236
B. DES COLLABORATIONS PAR INTERCONNAISSANCES AU SEIN DE STRUCTURES DE PRODUCTION....	239
1. « On se connaît depuis des années », le fonctionnement par interconnaissances.....	240

1. 1. <i>Précédentes collaborations et réseaux de connaissances</i>	241
1. 2. <i>Présentation de soi et mise en avant d'un ethos professionnel : fidélité et connaissance de l'autre</i>	242
2. « Les gros et les petits », le fonctionnement autour de structures de production.....	245
CONCLUSION	248

CHAPITRE 4. COMPOSER AVEC LES INTERVENANTS FILMÉS.....250

INTRODUCTION..... 251

SECTION 1. PRENDRE LA PAROLE ET S'EXPOSER DANS UN DOCUMENTAIRE.....255

A. LES DOCUMENTAIRES COMME ARÈNES MÉDIATIQUES À INVESTIR256

1. Intervenir à partir des cadres d'analyse déjà constitués..... 256

1. 1. Historicité des arguments et jugements rétrospectifs.....257

1. 2. Des modèles et des contre-modèles à succès..... 260

2. Des arènes contraignantes. Qualités à parler et modération des discours. 264

2. 1. Une répartition des arguments préalablement instituée.....265

2. 2. Des prises de parole mesurées..... 268

B. LA POLITIQUE ET « L'IMAGE » DES LIEUX COMME PRINCIPAUX ENJEUX.....271

1. Définitions de l'activité « politique » par les protagonistes des films.....272

1. 1. Des luttes entre représentants élus et militants des partis..... 272

1. 2. Mise à distance et reformulation du « politique »274

2. Cibler des adversaires, des injustices et retourner la « mauvaise image ». 276

SECTION 2. DES RÉALISATEURS EN CHEFS D'ORCHESTRE D'UNE POLITISATION OPÉRÉE PAR D'AUTRES.....280

A. LA FABRIQUE DES « BONS » REPRÉSENTANTS..... 282

1. Maîtriser les discours en stylisant les interventions..... 283

1. 1. Construire et reconduire des conflits déjà existants..... 283

1. 2. La construction filmique du consensus287

1. 3. Stylisation et transposition des enjeux publics apportés par les intervenants filmés..... 290

2. Investir des enjeux publics à travers les intervenants	291
2. 1. <i>Jouer autour du stigmaté par des propriétés variées</i>	292
2. 2. <i>Rester elliptique sur les enjeux publics abordés</i>	294
3. La sélection de représentants au prisme des contraintes professionnelles	297
3. 1. <i>Recherche et sélection des intervenants sur fond d'enjeux médiatiques</i>	297
3. 2. <i>Une sélection sous contraintes, des « personnages bankables »</i>	299
B. UN MODE DE POLITISATION POUR DÉFINIR UNE PRATIQUE.....	305
1. Critères d'une politisation par intermédiation.....	305
2. Assoir la légitimité des documentaristes à aborder le « populaire ».....	308
CONCLUSION.....	313

CHAPITRE 5. DES FILMS À L'ÉCRAN. LES RÉALISATEURS À L'ÉPREUVE DES PUBLICS..... 316

INTRODUCTION..... 318

SECTION 1. LES RÉALISATEURS FACE AUX PUBLICS..... 322

A. MODALITÉS D'INTERVENTION DES PUBLICS AU PRISME DE LEURS PROPRIÉTÉS SOCIALES ET DES ARÈNES DE DIFFUSION..... 323

1. Organiser des projections. Appropriations et marquages politiques des films par des groupes militants..... 323

2. Participer à un débat en salle. La projection, un enjeu de luttes pour des membres du public déjà politisés..... 329

3. Dénoncer sur différents modes le contenu des documentaires.....332

 3. 1. *Les réactions venues de publics étrangers au film*.....332

 3. 2. *« Ne pas se reconnaître », les réactions des intervenants filmés en membres du public*..... 335

B. SE SERVIR DES PUBLICS POUR POLITISER SON FILM..... 342

1. La division du travail de politisation lors des projections

 1. 1. *Se servir des conflits entre membres du public*..... 343

 1. 2. *Se faire les complices de l'appropriation*

2. Des marges de manœuvre élargies pour faire valoir une cause.....	349
2. 1. Réagir aux dénonciations de publics politisés et d'intervenants filmés	350
2. 2. Batailler par médias interposés, l'équipe de 9-3, mémoires d'un territoire répond aux historiens.....	352
2. 3. Entretiens et passages dans les médias pour politiser sa démarche. .	354
SECTION 2. LE SPECTATEUR IMAGINÉ.....	361
A. LA PROJECTION COMME EXPÉRIENCE RELATIONNELLE	362
1. Le spectateur « authentique »	364
2. La projection et le débat comme prolongement du film.....	367
B. ENJEUX ET PERCEPTIONS D'UNE DIFFUSION À LA TÉLÉVISION.....	370
C. CONCEVOIR UN FILM À TRAVERS UN SPECTATEUR IDÉAL.....	378
1. Face à l'insatisfaction potentielle des téléspectateurs.....	380
2. Faire travailler le spectateur où la « libre » interprétation.....	383
2. 1. Un spectateur à placer dans l'expérience filmique.....	383
2. 2. Celui qui effectue par lui-même un « travail ».....	386
2. 3. Faire politiquement un film à l'adresse du spectateur.....	389
3. Deux conceptions de la réception diamétralement opposées ?.....	391
CONCLUSION.....	394
 CONCLUSION GÉNÉRALE	 399

Introduction

« On peut voir je crois dans ce que j'ai fabriqué des phases où c'est autrement épuré, autrement mis à plat. Vidé, même vidé d'anecdotes. Même quasiment vidé de sens et j'ai souvent eu l'impression que là où c'est le plus vide, le regard est le plus dense. L'expérience est la plus pleine quand le sens est le plus maigre. Donc on peut dire que si on réduit les informations, on fait s'accroître la perception. Évidemment si on continue à faire s'accroître la perception on finit sans doute dans la religion. À ce moment on te dit : " Il se passe plein de trucs dehors, écoute prends-les là ! " (rires). Mais quand je suis là, j'ai la nostalgie de ce domaine où il ne se passe rien du tout. Et l'essentiel, là où le cinéma est pleinement cinéma, c'est peut-être là où l'art est pleinement l'art, est là où il ne se passe rien du tout. Mais seulement l'art ne peut pas être pleinement l'art parce qu'il y a ce truc qui se passe dehors. Donc, il doit toujours se prostituer, prostituer c'est un mauvais mot mais il doit s'humilier devant, et se mêler des affaires et devenir une grosse gueule qui commence à gueuler là-dedans et à bouger là-dedans. Et qui... c'est pas prostituer ! C'est simplement se solidariser avec les trucs... la banalité de vie, la pulsion de la vie¹. »

Ces paroles de J. Van Der Keuken, réalisateur et photographe hollandais reconnu pour ses documentaires, sont extraites du film qui lui est consacré, *Johan Van Der Keuken*. Pris en plan fixe sans qu'il n'intervienne, le réalisateur débute son propos lors d'un second plan légèrement plus en retrait que le premier. La caméra dézoome alors, laissant apparaître le coin d'une table, une tasse, un verre vide et l'atmosphère de ce qui semble être un café. Un plan de coupe sur les pavés d'une rue ensoleillée, avec ombres et pieds de passants, est placé au montage au moment où le réalisateur explique que : « *L'expérience est la plus pleine quand le sens est le plus maigre* ». De retour sur le plan en entretien, un second zoom arrière est opéré. La séquence se conclut sur « *la pulsion de la vie* » et raccorde, comme un écho à ces derniers mots, sur un gros plan, celui d'un pavillon de trompette filmé en plein concert extrait d'un

1 NOUËL T., *Johan van der Keuken*, 1999. Les propos retranscrits sont de J. Van der Keuken. 43'7"

documentaire de J. Van Der Keuken, *Cuivres débridés, à la rencontre du swing*¹.

Découverts au début de mon travail de thèse, ces propos illustrent une tension. J. Van Der Keuken fait valoir, lors d'une discussion avec un autre documentariste, une aspiration à filmer de manière contemplative. Sans pour autant définir les termes mobilisés, il souhaite privilégier le « domaine de la perception » qu'il distingue de celui de « l'information ». Il fait ainsi prévaloir une démarche esthète qu'il associe au cinéma et à l'art, univers créatifs dont il se revendique. Par opposition au « dehors », il existerait un dedans où il serait possible d'accéder à l'art le plus pur. À première vue, ainsi énoncé, son désir se rapproche des postures construites au XIXe siècle dans le champ littéraire ou celui des arts plastiques faisant valoir une autonomie de la création face au politique, à l'économique ou au religieux². Pourtant le réalisateur met en question la démarche qui relèverait uniquement de « l'art pour l'art ». L'idéal esthète³, c'est-à-dire l'intérêt porté aux « impressions » produites par des formes, laissant de côté le sens à apporter, serait, en raison d'un appel extérieur, inatteignable. À cet endroit apparaît une tension, celle énoncée par le réalisateur sous la forme d'une impossible pureté, d'une « nostalgie » de ce domaine altéré par un « dehors ». Sans pour autant faire référence au « social », au « politique », se « mêler des affaires », « se solidariser », « devenir une grosse gueule » apparaissent être en même temps des postures nécessaires.

1. D'une tension dans le traitement documentaire des « classes populaires » en milieu urbain

1 VAN DER KEUKEN J., *Cuivres débridés, à la rencontre du swing*, 1993.

2 Voir sur point BOURDIEU P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points. Essais », 1998. Sur la séparation entre l'art et la morale réalisée au nom du Beau et du Vrai voir SAPIRO G., « Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, 15 novembre 2012, n° 6, p. 13-23.

3 Au sens employé par P. Bourdieu dans *La distinction* : « Le mode de perception esthétique dans la forme "pure" qu'il a prise aujourd'hui correspond à un état déterminé du mode de production artistique : un art qui, comme toute la peinture post-impressionniste par exemple, est le produit d'une intention artistique affirmant le *primat absolu de la forme sur la fonction*, du mode de représentation sur l'objet de représentation, exige *catégoriquement* une disposition purement esthétique que l'art antérieur n'exigeait que conditionnellement ; l'ambition démiurgique de l'artiste, capable d'appliquer à un objet quelconque l'intention pure d'une recherche artistique qui est à elle-même sa fin, appelle l'infinie disponibilité de l'esthète capable d'appliquer l'intention proprement esthétique à n'importe quel objet, qu'il ait été ou non produit selon une intention artistique. » BOURDIEU P., *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. 30.

Ce travail de thèse prend pour objet 42 films documentaires (**Annexe 1**) tournés pour partie dans les quartiers de la Joliette à Marseille et du Centre-ville Basilique à Saint-Denis entre 2000 et 2010. Nous cherchons à étudier les mécanismes qui concourent à les politiser ou au contraire à les dépolitiser. Ces films ont été sélectionnés à partir du visionnage de documentaires tournés majoritairement en France ces trente dernières années dans des espaces géographiques urbains communément qualifiés dans les médias ou dans les discours politiques de « populaires¹ ». J'avais débuté ce travail de thèse en proposant à la région Île-de-France, d'étudier le « genre » documentaire et un ensemble de films dont les thématiques avaient trait directement à « la diversité régionale » dans cette région et en Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA). Il s'agissait de comprendre comment l'œuvre cinématographique et l'ensemble du travail opéré par les réalisateurs autour des films pouvaient contribuer à la promotion et à la délimitation d'identités sociales. Privilégier des espaces urbains qualifiés de « populaires » a largement été guidé par les objectifs initiaux du projet de recherche concentré sur une catégorie d'action publique, la « diversité ». Progressivement, le travail sur le corpus nous a amené à ne pas nous focaliser sur cette seule catégorie inégalement présente dans les films, afin d'analyser les manières dont les documentaires et les réalisateurs qui s'en font souvent les porte-parole donnent à voir les « populations stigmatisées »

Les propos de J. Van Der Keuken cités en ouverture de cette thèse interpellent très directement notre objet d'étude car ils exposent explicitement ce qui lui semble être un double impératif et au final une situation jamais satisfaisante. À l'évidence le cinéaste se trouve partagé entre un désir esthète et la nécessité d'investir le monde social par sa caméra. De telles paroles restent singulières, à plusieurs titres. Elles s'inscrivent dans le contenu d'un film fait par un autre réalisateur, T. Nouel et émanent d'une figure de documentariste internationalement reconnue et qui se revendique du cinéma et de l'art. Par ailleurs, « ce truc qui se passe dehors » ou « la pulsion de la vie », tous ces éléments hétérogènes venant perturber le domaine de la « perception » et qui l'inciteraient à ne pas rester dans la pureté artistique sont à peine définis. De sorte que l'on peine à saisir de quoi il retourne. Pour autant, si j'ai choisi d'évoquer cet extrait en

1 Dans cette thèse, « populaire (s) » entre guillemets renvoie toujours à une catégorie des acteurs. Elle est issue de discours provenant principalement des enquêtés, des intervenants filmés, ou correspond à une étiquette couramment mobilisée dans les champs politique, journalistique et au-delà à propos d'individus, de groupes ou d'espaces géographiques donnés.

introduction, c'est parce qu'il faisait écho à une tension présente dans nombre de documentaires visionnés. Celle-ci imprégnait aussi les propos de réalisateurs lors des projections-débats auxquels j'assistais, durant les interviews données dans la presse généraliste ou spécialisée en documentaire et en cinéma. Pour des raisons différentes, avec une grande variété de ton et de références, deux ambitions distinctes et semble-t-il opposées m'apparaissaient avec une grande régularité : l'une visant à prendre parti en faveur des plus dominés et l'autre cherchant à prendre ses distances avec cette première posture.

Une tension prenant la forme d'un double positionnement dans la manière de donner à voir ces lieux, ces groupes et individus¹ est donc apparue dès le commencement de l'enquête. D'un côté, une volonté de faire des films en faveur des plus « dominés », des plus « stigmatisés », « des exclus », des « petits », était très nettement perceptible. À ce titre, dans un premier temps, différentes façons d'opérer ont été observées puis regroupées de façon très schématique. Elles se combinent quelquefois et révèlent une palette d'options. La première, relativement simple à repérer tant elle est explicite, consiste pour les réalisateurs et leur équipe à critiquer eux-mêmes une situation jugée injuste. À travers des voix off, des cartons ou en se mettant eux-mêmes en scène, ils tendent à disqualifier des comportements, des politiques publiques, des discours et ciblent plus particulièrement les acteurs estimés responsables de la situation d'injustice dénoncée. De façon moins explicite, la dénonciation² peut reposer aussi sur des effets de montage permettant de contredire ou d'affirmer un état de fait. Une deuxième option consiste à mettre en avant des intervenants filmés qui assurent la dénonciation d'une situation, d'un individu, d'une institution laissant ainsi la critique être le fait de personnes extérieures à l'équipe de réalisation. Issue d'une sélection et d'un découpage opérés au montage, cette option reste malgré tout révélatrice de choix mis en œuvre par ceux qui font le film. Conjointement aux dénonciations, ou indépendamment d'elles, des lieux, des groupes ou des individus peuvent aussi faire l'objet de propos ou de choix de plans qui

1 Au vu de leur nombre sur des centaines de films visionnés, il est illusoire de prétendre dresser la liste des catégories évoquées tant ces groupes, individus et espaces sont nombreux, hétérogènes et souvent difficilement saisissables.

2 L. Boltanski, Y. Darré et M.-A Schiltz observent à propos des dénonciations publiques que le terme comporte plusieurs significations renvoyant à la dénonciation d'une injustice ou celle d'une personne. Nous envisageons les deux acceptions pour cette recherche même si la dénonciation d'une personne dans les films en question sert *in fine* à dénoncer une injustice. BOLTANSKI L., Y. DARRÉ, et M.-A. SCHILTZ, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol. 51, n° 1, p. 5.

consistent à mettre en avant leurs qualités : savoir agir collectivement, lutter, faire preuve de réflexion, être inscrit dans une « histoire », représenter le « métissage », la « diversité », avoir des modes de vie particuliers ou un patrimoine architectural spécifique. Enfin, une dernière option pour laquelle le positionnement reste le moins explicite consiste à privilégier les paroles et les actions d'individus en les plaçant au centre du film sans aucunement les remettre en question. Le documentaire plonge alors le spectateur dans ces vies avec un minimum de commentaires.

Gageons que d'autres options existent, mais elles n'étaient simplement pas observées dans les films visionnés. À titre d'exemple, *Merci Patron !*, documentaire réalisé par F. Ruffin a connu un relatif succès¹ lors de sa sortie en 2016 et selon les termes du réalisateur, il s'agissait de faire un « film d'intervention² ». Ce dernier est pensé et construit comme un moment en soi pour intervenir et changer la situation économique d'une famille issue des classes « populaires » et dont les deux parents sont licenciés de l'entreprise que sous-traite le groupe LVMH (Louis Vuitton Moët Hennessy). Une autre manière de se placer du côté des exploités, absente du corpus étudié, consiste à faire, ou prétendre faire le film avec ceux qui en sont l'objet à l'image. C'est ce que proposait par exemple du groupe Medvedkine grâce à une association entre ouvriers et techniciens du cinéma pour tourner dans les usines et/ou durant les grèves³. Au-delà de ces exemples et malgré de grandes variations, ces films visionnés m'apparaissaient comme des productions culturelles construites avec le souci de prendre parti pour réagir à des situations ou des représentations perçues comme injustes. En positif, l'enjeu était aussi de valoriser ceux qui étaient amenés à subir ces

1 *Merci patron !* est sorti en salle en 2016. Il fut largement diffusé lors de la mobilisation dite contre « la loi travail » et lors de la première journée du mouvement Nuit debout le 21 mars de la même année. RUFFIN F., *Merci patron !*, 2015.

2 Lors d'un débat à Paris dans la boutique Potemkine, un lieu spécialisé dans le cinéma, F. Ruffin définit de la sorte la démarche de son film : « (...) C'est une question de mise en scène. Est-ce que je viens, je pose ma caméra, j'assiste à la misère sociale et je repars ? Ou bien est-ce que je viens, je vois ça, j'interviens ? Et c'est vrai que plus ça va, plus en dehors du film, plus *Fakir* est un journal, pas seulement engagé, mais un journal d'intervention où l'on essaie de lier l'action aux situations que l'on croise, on y arrive pas toujours, mais on essaie ». Potemkine [intervention filmée de F. Ruffin], *Rencontre avec François Ruffin pour « Merci Patron ! »*, Paris, Boutique Potemkine, 7 octobre 2016, [En ligne] <https://vimeo.com/187668762>, consulté le 20 mars 2017. (Citation extraite d'un passage entre 29'10" et 29'38").

3 Pour une évocation des représentations des travailleurs, notamment dans des films du groupe Medvedkine, voir HATZFELD N., G. ROT, et A. MICHEL, « Le travailleur de l'automobile au cinéma. Montage-remontage d'un personnage pluriel », *Revue d'histoire des chemins de fer*, 1 décembre 2007, n° 36-37, p. 171-188. Mis en ligne le 10 mai 2011, consulté le 01 octobre 2016. [En ligne], <http://rhcf.revues.org/141>. Sur l'affirmation d'un point de vue d'auteur dans ce même groupe voir LECLER R., « La mue des gaspilleurs de pellicule », *Raisons politiques*, 27 octobre 2010, n° 39, n° 3, p. 29-61.

situations et *a minima* de porter sur eux un regard privilégié, sous la forme d'une exclusivité. Même si le corpus ne représente pas toutes les modalités possibles de l'engagement, il témoigne pourtant d'une volonté de prendre position par rapport à la cause des plus « démunis » ou des plus « stigmatisés ».

Toutefois, dans ces mêmes documentaires, à travers différents choix de réalisation ou propos tenus par des intervenants filmés, j'observais aussi et en même temps une attitude plus distanciée. La volonté d'éviter la posture du justicier était largement repérable. Plus généralement, il s'agissait en outre de films caractérisés par l'ambivalence du parti pris de ceux qui ont contribué à sa réalisation. Les documentaires n'apparaissaient jamais uniquement en tout cas, comme un simple soutien à l'égard de ces populations et espaces géographiques. Ce positionnement renvoie là encore à différentes options plus ou moins affirmées selon les films et pouvant se mêler. Reconduire des clichés dépréciatifs sur « l'insécurité ¹», le « laisser-aller » des classes « populaires », l'entre-soi des « pauvres ²», constitue par exemple une modalité pour prendre ses distances³. Mais se démarquer des postures visant à se placer du côté des dominés passe aussi plus subtilement par d'autres options. Notamment, quand l'objet du film est centré sur des préoccupations étrangères à ces derniers et que ces groupes, individus et espaces géographiques, occupent dans le documentaire une place marginale. Une autre manière de tenir l'attitude distanciée consiste à intégrer des plans où des intervenants filmés, que nous qualifierons de dominants (par exemple des professionnels de la politique, des aménageurs, des personnes liées aux services de l'État ou autres), répondent aux accusations dont ils ont préalablement fait l'objet sans être remis en cause par la parole d'un tiers ou d'une image. Sur un mode différent, je constatais également que l'identification des personnes, des lieux ou des situations d'injustice, quelle que soit la forme de violence subie, demeurait quelquefois incertaine, voire insaisissable en l'absence d'une voix-off, de sous-titres et de cartons. Cette option marque à première vue une attitude distanciée car la cause ou les catégories de populations défendues sont évoquées sur un mode implicite toujours incertain laissant ainsi une marge d'interprétation plus

1 Sur ce thème nous renvoyons notamment à BONELLI L., *La France a peur : une histoire sociale de l'« insécurité »*, Paris, La Découverte, coll. « La découverte poche », 2010.

2 Il s'agit d'une représentation donnée et non d'une notion valide scientifiquement. Pour cerner les contours de cette notion voir TISSOT S., « Entre soi et les autres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 6 octobre 2014, n° 204, p. 4-9.

3 Même si ces prises de position servent aussi, comme nous le verrons, à dénoncer une situation de fait en pointant par exemple le manque d'intervention de l'État.

grande aux publics. Enfin, il n'était pas rare de voir dans les films les réalisateurs mettre en scène leurs propres doutes et incertitudes quant à leur place sur le terrain ou la cause qu'ils souhaitaient défendre.

Hors des films, les réalisateurs portaient des discours laissant poindre une volonté de se positionner en faveur des plus « faibles ». Mais ils tenaient aussi des propos visant à se distancier de cette posture. Ainsi dans des arènes publiques¹ tout fait différentes comme celles des débats en salle après projection, lors d'une séance, d'un festival ou à l'occasion de propos formulés pour la presse généraliste, il arrivait que les réalisateurs puissent convoquer les deux positionnements. Tous évoquaient l'image dépréciée de populations et d'espaces géographiques qu'ils avaient filmés tout en exposant leurs qualités. Ils établissaient, plus encore que dans les films, des responsabilités à l'encontre des journalistes, professionnels de la politique ou représentants d'institutions publiques ou privées. Il est arrivé que des réalisateurs investissent une cause par le biais de pétitions et/ou en constituant des collectifs de cinéastes, d'intellectuels, personnes de la culture ou de la « société civile ». Toutefois, ces mêmes réalisateurs refusaient de voir leur film étiqueté comme « militant ». Une partie observe une distance vis-à-vis des débats qui seraient propres aux « médias » et aux « politiques » et évoquent des préoccupations éloignées du seul soutien porté à ces groupes et ces espaces géographiques. Pour ce faire, certains affirment la nécessité de ne pas « s'écarter du thème central » ou de ne pas tomber dans des « sujets polémiques ». Pour d'autres, il s'agit de récuser des « lectures trop restrictives », de mettre en avant des éléments autobiographiques, un « regard », ou les « questions » que pose le film. Tous mettaient en avant leur « point de vue », l'importance des « raccords » ou de la « composition des cadres ».

Il est donc permis de parler d'une tension observée dans et hors des films. Chaque option vise à faire valoir un soutien, mais il est toujours assorti de réserves, d'éléments qui rendent le propos incertain, moins déclaré et moins repérable. Pour autant, les films sont réalisés et montrés, et si la tension initialement observée concerne un grand nombre de documentaires tournés dans des espaces urbains qualifiés de « populaires », c'est qu'elle s'inscrit dans des dynamiques sociales qui

1 Selon la définition qu'en donne D. Cefaï « une arène publique est une arène sociale dont les acteurs visent des biens publics, se réfèrent à l'intérêt public, définissent leurs problèmes comme publics et sentent, agissent et parlent en conséquence. » CÉFAÏ D., « Publics, problèmes publics, arènes publiques... », *Questions de communication*, 25 avril 2017, n° 30, p. 22.

rendent possible la coexistence de choix de réalisation ou de propos en apparence contradictoires. En tenant compte de la pluralité des acteurs qui investissent un film de sa production à sa diffusion¹, nous analyserons comment ces derniers participent à construire ces positionnements et pourquoi ils parviennent à rendre par des luttes, des collaborations et des récits autour des films, à dépasser ce qui m'est apparu au début de cette enquête comme une contradiction.

L'énigme de notre enquête s'énonce de la manière suivante. Cette thèse cherche à expliquer comment et pourquoi, dans les documentaires et les propos des réalisateurs tenus dans et en dehors des films, coexistent deux grands positionnements en apparence opposés au sujet d'individus, de populations et d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés ? Sous des formes tout à fait différentes, la tension s'établit entre ce que nous appelons d'un côté des positionnements de soutien aux dominés consistant par exemple à dénoncer une situation perçue comme injuste, poser des responsabilités, avoir une attention privilégiée aux « petits », ou valoriser ces derniers et les espaces dans lesquels ils évoluent et de l'autre, ce qui relève d'une euphémisation du soutien entendue comme une mise à distance de la première posture². Dans cette logique, le film est construit de telle sorte que les postures de soutien apparaissent de manière moins prégnante, donc euphémisée. Hors des films, les réalisateurs font valoir un intérêt pour la forme, l'interprétation libre et la possibilité de ne pas s'immiscer dans des enjeux qui ne seraient pas de leur ressort. L'objectif de l'enquête est donc de mettre au jour les mécanismes qui expliquent la présence de ce double positionnement, ce qui le rend aussi répandu et tenable pour les protagonistes.

Nous cherchons donc à savoir pourquoi cette tension existe en décrivant les

1 Cette enquête se veut aussi une contribution à l'article d'A. Mariette plaidant pour « une analyse des films de leur production à leur réception, et non de leur seul contenu ». Comme l'invite cette contribution nous avons pris les films comme des objets d'étude et non comme des sources en essayant de tenir compte des différents acteurs qui prennent part au film et au travail d'interprétation sur le film. MARIETTE A., « Pour une analyse des films de leur production à leur réception », *Politix*, 10 juillet 2011, n° 93, n° 1, p. 47-68.

2 A. Mariette parle de prise de position euphémisée à propos de l'utilisation des témoignages dans le « cinéma social » et explique que : « Le recours au lexique du témoignage apparaît au contraire permettre une prise de position qui, parce qu'elle est euphémisée et qu'elle s'appuie sur la rhétorique du vécu, est plus facilement compatible avec l'inscription dans le champ artistique des années 90-2000. La volonté de " poser des questions [sociales] " par son ou ses films, sans apporter de réponses [politiques, partisans] est ainsi souvent mise en avant par les membres du cinéma social rattachés au " cinéma social ". MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, Thèse en sociologie, EHESS, Paris, 2008, p. 296. Dans cette enquête, l'euphémisation du soutien passe également par le témoignage et la parole d'intervenants filmés, mais cet outil forgé pour l'occasion vise aussi à prendre en compte d'autres options de réalisation ou propos tenus hors du film.

mécanismes qui la rendent possible. Il s'agit également d'observer les formes spécifiques qu'elle prend dans les 42 documentaires sélectionnés dont la particularité est d'avoir été tournés pour partie à Saint-Denis et à Marseille entre 2000 et 2010. Par ce choix, notre recherche éclaire la structuration de l'espace documentaire en France en rendant compte des normes, des lignes de fractures et des conventions au sein de cet espace. Enfin elle propose une réflexion sur les rapports contemporains à l'engagement grâce à l'analyse de la politisation des films depuis un ensemble de logiques professionnelles d'une part, des collaborations que les réalisateurs nouent avec des acteurs perçus comme « extérieurs » à l'espace des producteurs de documentaires d'autre part.

2. D'une analyse des représentations du « populaire » aux traitements du stigmatisme comme enjeu de politisation des documentaires

Cette enquête s'inscrit à la suite d'un intérêt scientifique porté aux traitements médiatiques des quartiers populaires¹ en milieu urbain. La question est déjà ancienne et a connu plusieurs évolutions sur lesquelles J. Berthaut revient dans l'introduction de son enquête sur les représentations médiatiques de la « banlieue » analysées depuis le processus de fabrication des reportages télévisés et en presse écrite². Nous reprendrons ici ses observations quant à « l'essor des études sur les représentations médiatiques des quartiers populaires des grandes agglomérations³ » et qui, dès les années 50-60 mettent en évidence l'empreinte des politiques publiques aussi bien dans les premières études consacrées aux « grands ensembles » que dans celle plus récente d'A. Battegay et A. Boubeker sur les « images publiques de l'immigration » financée par la Direction du Plan urbain du Ministère de l'Équipement et publiée en 1993. En s'appuyant sur cette enquête, J. Berthaut insiste sur le fait que l'analyse des représentations médiatiques s'est autonomisée de celles des études sur les « réalités sociales vécues par les quartiers populaires⁴ ». Il note « qu'il ne s'agit alors plus tant de

1 J'utilise le terme populaire sans guillemets quand il s'agit comme ici d'une notion scientifique.

2 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, Thèse en sociologie, Paris Diderot, Paris, 2012.

3 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 13. Il s'appuie sur les remarques de l'historien A. Borell. Voir BORRELL A., « L'œil du JT : des grands ensembles aux quartiers », *Médiamorphoses*, 2009, n° 23, p. 87-90.

4 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op.

faire du sociologue de la ville un auxiliaire des politiques de la ville qui aide à comprendre comment les habitants perçoivent les discours médiatiques produits sur leur quartier, que de comprendre, avec les outils de la sociologie, la manière dont " l'immigration " ou " les banlieues " peuvent devenir des sujets médiatiques¹ ». L'analyse de la construction médiatique des représentations des quartiers populaires tient également compte des stratégies d'acteurs diversifiés et aux intérêts propres (associations antiracistes et acteurs évoluant dans le champ sécuritaire). L'État joue alors un rôle central pour être une des « sources récurrentes du journalisme² », comme en attestent notamment les travaux de L. Bonelli sur l'évolution de la Police Nationale et des Renseignements généraux qui publient, suite aux « violences urbaines », des rapports susceptibles d'être repris par les journalistes. Au-delà de la sociologie de la police, le travail de S. Tissot montre également qu'une catégorie d'action publique telle celle de « quartiers sensibles » a aussi irrigué les productions journalistiques. J. Berthaut propose de poursuivre l'analyse des sources journalistiques, mais cette fois à partir du produit journalistique en train de se faire, en l'occurrence en s'intéressant aux salles de rédaction de journaux télévisés ou dans des organes presse locaux. Son enquête vise à comprendre comment la dépendance au champ politique et les logiques de rentabilité « ne sont opérantes dans les entreprises de presse que parce qu'elles sont portées, en interne, par des acteurs qui les rappellent dans un langage " professionnel " aux producteurs de ce *travail intellectuel* qu'est le journalisme ». Ainsi, l'analyse des représentations des quartiers populaires est non seulement une question largement travaillée et qui a subi plusieurs évolutions, mais c'est aussi un domaine au travers duquel la profession de journaliste a trouvé à être étudiée.

Ces études illustrent donc la relative clôture de la question de la médiatisation des quartiers populaires puisque les « habitants » se trouvent dépossédés, c'est-à-dire n'ont aucune prise sur une médiatisation qui leur échappe. Selon les travaux de P. Champagne³ à la suite de ceux de P. Bourdieu sur les inégalités quant à la possibilité d'intervenir politiquement et d'exprimer sa voix, le traitement médiatique serait lié à des mécanismes internes de luttes dans et entre les champs journalistique et politique

cit., p. 13.

1 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 14.

2 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 15.

3 Voir notamment CHAMPAGNE P., « La construction médiatique des " malaises sociaux " », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 90, n° 1, p. 64-76.

face auxquels les « habitants » n'ont finalement que peu de place¹. Citons également le travail plus récent de J. Sedel mené à partir d'une enquête ethnographique dans deux quartiers de Gennevilliers où il est notamment question de l'émergence d'acteurs chargés, au niveau local, de faire valoir l'image du quartier².

Ces dernières années en France, l'analyse du traitement cinématographique des quartiers populaires a fait l'objet de travaux en ciblant plus particulièrement des catégories de populations ou d'habitats. Ainsi C. Canteux propose une étude historique du traitement des « grand-ensembles » s'appuyant sur des productions télévisuelles, des films institutionnels mais aussi des fictions ou des documentaires³. Tenant compte de productions journalistiques tels les magazines, reportages et émissions, E. Mills-Affif aborde les représentations des « immigrés » à la télévision en prenant également en compte des fictions⁴. Un autre prisme d'analyse a consisté à étudier, et quelquefois à reconduire des catégories audiovisuelles associées à ces espaces et à des groupes de populations. La question du « cinéma de banlieue » est par exemple abordée dans les travaux A. G. Hargreaves sur la représentation de l'ethnicité en France à travers le cinéma⁵. Tout en affirmant ne pas créer la catégorie « film de quartier », M. Telmissany propose d'étudier les « représentations des quartiers populaires au cinéma » en observant des films produits dans différents pays⁶. C. Milieri décrit au prisme de la réception le « cinéma de banlieue » comme une catégorie « instable⁷ » et « polysémique ».

Les représentations des quartiers populaires ou l'analyse de catégories qui y sont associées comme la « banlieue », la « jeunesse des quartiers », « les immigrés », les

1 CHAMPAGNE P., « La double dépendance. Quelques remarques sur les rapports entre les champs politique, économique et journalistique », *Hermès, La Revue*, 1995, n° 17-18, p. 215-229.

2 SEDEL J., *La banlieue comme enjeu de lutte symbolique. Contribution à l'étude des relations entre médias et champs sociaux*, Thèse en sociologie, EHESS, Paris, 2007.

3 CANTEUX C., *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles, milieu des années 1930-début des années 1980*, Créaphis, Paris, 2014.

Voir également le film réalisé par le Centre d'Histoire Sociale mis en ligne sur Youtube où elle intervient au côté d'A. Fourcault. CENTRE D'HISTOIRE SOCIALE - JEANNE MENJOLET, *Filmer les grands ensembles 2016*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=VDUBwVPNh0s>

4 MILLS-AFFIF É., *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986*, Bruxelles [Bry-sur-Marne], De Boeck INA, coll. « Médias recherches », 2004.

5 HARGREAVES A.G., « La représentation cinématographique de l'ethnicité en France : stigmatisation, reconnaissance et banalisation », *Questions de communication*, 1 décembre 2003, n° 4, p. 127-139.

6 TELMISSANY M., « Le quartier populaire au cinéma », *Sociétés & Représentations*, 1 septembre 2001, vol. 12, n° 2, p. 362-371.

7 MILLELIRI C., « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 1 janvier 2011, n° 3.

« grands-ensembles » ont donc fait l'objet en France de nombreuses études dans des domaines audiovisuels, au sujet de productions associées au journalisme ou au cinéma. Pour autant, l'énigme telle qu'elle a été développée ci-dessus présuppose d'opérer un déplacement. En partant effectivement d'une analyse du traitement documentaire d'espaces et de populations couramment étiquetés comme « populaires », des manières dont ils sont donnés à voir, cette recherche propose surtout d'explorer, dans une perspective de sociologie politique, comment ces espaces et ces populations relèvent de catégories que les réalisateurs construisent, mettent en scène pour prendre parti, politiser ou dépolitiser leur démarche documentaire. Sans nier les perspectives tracées par l'analyse des représentations des classes ou des quartiers « populaires », nous proposons un prolongement possible en observant leur fabrication et leurs usages politiques¹. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de vérifier le « vrai », d'observer si ce qui se dit dans et hors des films correspond à une vérité effective. Sur ce point, comparer systématiquement le contenu des films à d'autres données produites par ailleurs, ne ferait que reconduire un combat déjà existant entre documentaires et sciences sociales pour la « bonne » manière de dire le monde social². Au lieu rechercher le « vrai », ou même de voir comment les documentaires pourraient servir d'outil sociologique ou anthropologique pour appréhender une réalité sociale, nous cherchons plutôt à cerner les enjeux, les déterminants et les contraintes des différentes représentations dans les documentaires.

La tension entre des positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des plus dominés a été initialement observée à propos de films tournés dans des espaces urbains qualifiés de « populaires ». Toutefois, rien ne permet d'affirmer *a priori* que le « populaire » soit nécessairement au centre. Notion forgée par les sciences sociales, elle apparaît heuristique à bien des égards pour comprendre et saisir les conditions de vie d'une partie de la population³. Par ailleurs, elle reste comme le

1 Enjeu abordé depuis la catégorie « cinéma social » par A. Mariette dans sa thèse de doctorat. Mariette A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit.

2 Sur les différences entre la (ou les) démarche(s) documentaire(s) et celles des sciences sociales voir DELSAUT Y., *Reprises : cinéma et sociologie*, Paris, Raisons d'agir, coll. « Cours et travaux », 2010. Et MARIETTE A., « Documentaire et ethnographie. Proximité du regard et différence de méthode », *Revue de Synthèse*, 1 juillet 2011, vol. 132, n° 3, p. 43-448.

3 Nous mobilisons le terme de populaire malgré des limites évoquées par P. Bourdieu. BOURDIEU P., « Vous avez dit " populaire " ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, vol. 46, n° 46, p. 98-105.

Sur la définition et les usages pertinents de la notion voir notamment SCHWARTZ O., « Quelques réflexions sur la notion de classes populaires », conférence ENS Lyon, 24 novembre 2005 http://socio.ens-lyon.fr/conf/conf_2005_11_schwartz/conf_2005_11_schwartz.php ou SCHWARTZ O., *Peut-on parler des*

rappelle notamment A. Collovald, entachée de visions plus dépréciatives associées aux classes dangereuses et au populisme¹. À ce titre, un premier visionnage des films a permis d'identifier que la catégorie n'est pas forcément mobilisée dans la majorité d'entre eux, ni en dehors par les réalisateurs, ou qu'elle tient une place marginale alors même que les documentaires sont tournés dans des espaces couramment qualifiés comme tels.

Qu'est-ce qui est en jeu dans la tension initialement constatée si ce n'est pas uniquement les classes et des espaces « populaires » ? Selon nous, ce que les réalisateurs et leur équipe défendent *a minima* et dans tous les cas, sur des modes variés, ce sont des groupes, des individus ou des catégories spatiales ayant pour propriétés d'être perçus comme stigmatisés. La domination, l'exploitation ou l'exclusion pour ne citer que ces prismes d'analyse apparaissent possibles et sont utilisés de manière plus ou moins explicite dans les films et lors des discours des réalisateurs tenus en dehors. Pourtant, l'approche la plus transversale, présente dans la majorité des productions observées, reste celle en termes de stigmatisation pouvant quelquefois se mêler aux prismes précédemment évoqués. Ainsi donner à voir ces populations et espaces urbains se fait en mettant en avant la question de leur « image », des « clichés » du fait qu'ils sont injustement perçus de manière dépréciative.

La notion de stigmatisme constitue un outil conceptuel pertinent pour cerner ce pour quoi des acteurs prennent parti, « s'engagent », définissent leur démarche comme « politique » à l'égard de situations, de causes ou catégories données. Dans cette enquête, nous souhaitons articuler entre elles différentes approches pour comprendre comment des stigmates deviennent, pour différents acteurs impliqués dans la fabrique documentaire, un enjeu sur lequel prendre position. La première approche invite à les observer comme les produits d'une relation entre acteurs. Ainsi E. Goffman rappelle que le mot stigmatisme lui sert « (...) à désigner un attribut qui jette un discrédit profond, mais il faut bien voir qu'en réalité c'est en termes de relations et non d'attributs qu'il convient de parler. L'attribut qui stigmatise tel possesseur peut confirmer la banalité de tel autre et, par conséquent, ne porte par lui-même ni crédit ni discrédit² ». En

classes populaires ?, <http://www.laviedesidees.fr/Peut-on-parler-des-classes.html>, consulté le 22 octobre 2014. Sur l'usage du terme « quartiers populaires » voir également SINTOMER Y. et D. BACQUÉ, « Peut-on encore parler de quartiers populaires ? », *Espaces et sociétés*, 2002, n° 108-109, p. 30-45.

1 COLLOVALD A., *Le populisme du FN : un dangereux contresens*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, coll. « Savoir-agir », 2004.

2 GOFFMAN E., *Stigmatisme : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le Sens commun »,

l'occurrence ce qui apparaît comme un stigmaté dans un film ne l'est pas forcément dans un autre, ce qui l'est pour un réalisateur ou un intervenant filmé ne l'est pas nécessairement pour d'autres. Nous présumons que les positionnements de soutien ou d'euphémisation du soutien reposent sur la perception que des acteurs se font d'un stigmaté plutôt que, pour reprendre les mots d'E. Goffman, sur un « attribut » déterminé. Les prises de position à leur égard et les différents traitements sont moins liés à une réalité donnée qu'à la perception que s'en font les acteurs. Par ailleurs, cette perspective invite à comprendre comment le stigmaté peut être retourné, et que ces marqueurs, parce qu'ils s'inscrivent dans le cadre d'un film, sont aussi l'occasion d'être déplacés, quelquefois évacués ou transformés.

Pour autant, j'observais dans et hors des films que les stigmates n'étaient pas seulement le fait d'une interaction entre acteurs, mais que pour exister et devenir un motif autour duquel prendre ou non parti, il fallait qu'ils soient mis en scène, traduits et évoqués par différents acteurs. La dimension collective de la fabrique du stigmaté dans les films est, nous en faisons l'hypothèse, aussi une dimension clef sur laquelle reposent la politisation et la dépolitisation. D'une part, nous avons dû tenir compte des intérêts différenciés ou concomitants entre le réalisateur, les membres de son équipe, les intervenants filmés et les publics. Tous ces acteurs à leur manière et avec des motivations quelquefois différentes repèrent, montrent, évoquent, donc participent à sa construction. D'autre part, ces stigmates reposent sur des labellisations collectivement partagées comme par exemple la « banlieue », les « jeunes », les « quartiers populaires » qui, pour exister doivent être reconnues avec succès¹ notamment parce qu'elles relèvent pour nombre d'entre elles de catégories d'action publiques, journalistiques, politiques ou partisans.

Si le stigmaté a une dimension collective et relationnelle, il est aussi une construction et cela, à au moins deux titres. Tout d'abord, il apparaît dans les films par un travail de mise en scène et de stylisation pour le donner à voir et le faire vivre selon des modes appropriés. Nous verrons comment les positionnements de soutien ou d'euphémisation du soutien reposent effectivement sur des choix de traitement et qu'ils constituent des options valides pour prendre parti. Ensuite, les films participent nécessairement à construire ce stigmaté, à le reconduire, même quand il s'agit de

1975, p. 13.

¹ BECKER H., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, coll. « Observations », 1998.

contredire la validité d'un étiquetage discréditant. Il demeure toujours présent, comme une étiquette effective dans les séquences où l'enjeu est pourtant de tenir des discours laudatifs à l'égard de lieux ou intervenants filmés. Si le film contient des éléments de valorisation, c'est bien que le stigmatisme existe par ailleurs, sans quoi il n'aurait pas besoin d'être énoncé.

3. Politisation et dépolitisation d'une pratique culturelle au prisme de la professionnalisation

Cette enquête propose d'expliquer comment et pourquoi des réalisateurs sont amenés, dans et hors de leur film, à prendre ou non parti pour des espaces et des populations perçus comme stigmatisés. Afin de comprendre la coexistence de positionnements en apparence divergents, il a fallu forger un cadre théorique capable d'articuler l'analyse des documentaires, la prise en compte de ceux qui les font, en sont les protagonistes ou les regardent. Il était également nécessaire de prendre acte de variations et différences dans les modes de politisation et dépolitisation, ainsi que dans les arènes à l'intérieur desquelles tous ces discours trouvaient à être énoncés. Pour ce faire, nous avons mobilisé différentes traditions de recherche issues de la sociologie de l'art et du journalisme, mais aussi celle relative à la sociologie des professions, notamment celle consacrée aux professionnels engagés à titre individuel ou collectif.

Pour autant, le recours à ces différents champs de recherche ne va pas de soi et amène, au moins sur trois niveaux, à penser les spécificités de notre objet d'étude. Nous pouvons tout d'abord nous demander quel lien la pratique documentaire entretient avec l'art et si *a priori* il n'y a pas un danger à automatiquement concevoir les films comme des œuvres cinématographiques ? Le second questionnement renvoie à la place accordée à la profession, plus exactement comment approcher celle-ci dans le cadre d'une analyse processuelle contextualisée au regard du film étudié. Enfin, pour éviter de reconduire abusivement les discours voyant les documentaires comme un « genre » nécessairement « engagé », « politique », voire « militant » dédié plus que d'autres productions culturelles ou artistiques à la défense des « petits », ou construits dans l'optique de dénoncer une réalité donnée, nous expliciterons ce que nous entendons par politisation et son pendant, la dépolitisation. L'enjeu est donc d'explicitier notre

ancrage théorique tout en montrant comment il a été façonné au regard des spécificités et réalités du terrain.

- *Les documentaires se veulent-ils nécessairement des « œuvres d'art » ?*

Derrière cette question en apparence anodine, nous souhaitons savoir si la tension initialement observée est uniquement à analyser sous le prisme d'une division entre art et politique, pour le moins savoir ce qu'apporte ou élude une lecture attachée à décrypter les relations entre ces deux domaines.

Des travaux relativement récents sur la question ont montré que les relations entre art et politique pouvaient être approchés sur différents plans, qu'il s'agisse d'analyser les liens entre mouvements sociaux et art¹, des revendications plus catégorielles des artistes² ou les rapports aux politiques publiques³. De nombreuses analyses inscrites dans ces perspectives ont servi à éclairer des réalités rencontrées sur le terrain, c'est-à-dire que par analogie, il serait possible de retrouver des manières de s'engager, ou des prises de position critiques relativement similaires à d'autres pratiques artistiques. Pour preuve de l'intérêt certain porté à la question, ces dix dernières années plusieurs thèses particulièrement utiles analysent très directement les questions d'art, d'engagement et de politique. A. Mariette propose une analyse de la catégorie « cinéma social » en France en observant la trajectoire de films dits « sociaux », de leur conception à leur diffusion⁴. Par ailleurs, trois enquêtes en science politique concernent plus spécifiquement des régimes autoritaires. C. Boëx cherche à comprendre la possibilité d'une contestation à travers le cinéma en Syrie⁵. M.-L. Geoffray étudie à Cuba l'action contestataire de différents collectifs⁶. Quant au travail

1 BALASINSKI J. et L. MATHIEU, *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Res publica », 2006.

2 Pour le cinéma documentaire voir SAUGUET É., « La diffusion des films documentaires », *Terrains & travaux*, 1 septembre 2007, n° 13, n° 2, p. 31-50. Ou PINTO A., « L'Économie de la Création le Financement du Film Documentaire », *Revue de Synthèse*, 1 juillet 2011, vol. 132, n° 3, p. 369-386.

3 En cinéma voir MONTEBELLO F. et J.-M. LEVERATTO, « Dossier Politiques du cinéma », *Politix*, n° 61, vol.16, 2003.

4 MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit.

5 BOËX C., *La contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire. L'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'organisme général du cinéma 1964-2009*, Thèse en science politique, Aix-Marseille 3, Aix-en-Provence, 2011.

6 GEOFFRAY M.-L., *Culture, politique et contestation à Cuba (1989-2009) : une sociologie politique des modes non conventionnels d'action collective en contexte autoritaire*, Thèse en science politique, IEP de Paris,

d'A. Alviso-Marino, il porte sur les artistes visuels au Yémen et leur activité de soutien ou de contestation au régime en place¹. En observant le parcours et les œuvres de 10 rappeurs en France durant les années 2000, M. Sonnette analyse une pratique artistique « critique » et l'engagement politique en tant qu'artistes de ces rappeurs². En opérant une comparaison entre un terrain Américain et un terrain en France, B. Lechaux analyse quant à elle des types, des modalités et des formes d'engagements de professionnels du théâtre pour des causes politiques³.

Ces thèses s'inscrivent elles-mêmes à la suite de travaux sur les liens entre art et politique. Parmi eux nous citerons le numéro de *Société & Représentations* dirigé par F. Matonti et B. Lambert⁴, celui de *Terrain et travaux* « Art et politique »⁵, l'ouvrage dirigé par L. Mathieu et J. Balasinski *Art et contestation*⁶, ou encore *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, dirigé par V. Roussel⁷. Aux directions d'ouvrages ou de numéros de revue s'ajoute le travail de V. Roussel sur l'engagement d'artistes contre la guerre en Irak *Art vs War*⁸ et *Voicing dissent* que l'auteure a co-écrit avec B. Lechaux⁹. La thèse de M-L Geoffray a également été publiée sous le titre *Contester à Cuba*¹⁰ et dans le domaine du théâtre, il faut également noter le travail d'O. Neveux¹¹. En cinéma, l'ouvrage *Cinéma et engagement* dirigé G. Hayes et M. O'Shaughnessy n'a pas nécessairement constitué un point de référence à notre travail, ne permettant pas de mobiliser de points d'analyse suffisamment forts pour l'étude de la tension initialement constatée¹².

Paris, 2010.

1 ALVISO-MARINO A., *Les artistes visuels au Yémen, du soutien à la contestation de l'ordre politique*, Thèse en science politique, Université de Lausanne et Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, Paris, 2015.

2 SONNETTE M., *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Paris-Diderot, Paris, 2013.

3 LECHAUX B., *Scènes et répertoires des engagements des mondes du théâtre. Une comparaison New-York – Paris*, Thèse en science politique, Université de Rennes 1, Rennes, 2011.

4 MATONTI F. et B. LAMBERT, dossier « Artistes/politiques », *Sociétés et représentations*, n° 11, 2001, p. 4-514.

5 Dufournet H., L. Lafargue de Grangeneuve, A. Schwartz, et A. Voisin (dir.), dossier « Art et politique », *Terrains & Travaux*, n° 13, 2007.

6 BALASINSKI J. et L. MATHIEU, *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Res publica », 2006.

7 ROUSSEL V. (DIR.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

8 ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Sciences Po », 2011.

9 LECHAUX B. et V. ROUSSEL, *Voicing dissent : American artists and the war on Iraq*, New York, Routledge, 2010.

10 GEOFFRAY M.L., *Contester à Cuba*, Paris, Dalloz, 2012.

11 MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit.

12 HAYES G. et M. O'SHAUGHNESSY, *Cinéma et engagement*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels »,

Si nous mobilisons une littérature centrée sur les rapports entre l'art/ les artistes et la politique, c'est non seulement qu'une partie des acteurs rencontrés octroie au documentaire une nature artistique, mais surtout parce que ces travaux nous ont été utiles pour comprendre comment des œuvres pouvaient être politisées. Ils ont également permis d'observer chez les documentaristes des continuités et discontinuités dans leurs relations avec le champ politique ou les mobilisations protestataires comme cela a été fait dans d'autres genres artistiques tels la musique, la littérature ou le théâtre. Ces travaux sont également attentifs aux engagements extérieurs à l'œuvre¹, tant par l'analyse des mobilisations d'artistes pour une cause², que celles plus sectorielles³ qui nous permettent dans ce dernier cas de penser la défense de la catégorie « documentaire de création ».

Toutefois, la mobilisation d'un corpus théorique renvoyant à l'art et son utilisation non maîtrisée porte à se méprendre sur la nature de l'objet étudié. Au lieu de présupposer que les films documentaires sont des « œuvres », qu'ils relèvent du cinéma et que le cinéma est un art⁴, nous avons opté pour une démarche laissant la place à d'autres domaines d'activité, d'autres appellations et manières de percevoir la pratique documentaire. Ce parti-pris méthodologique est apparu progressivement grâce à une posture visant à porter attention aux acteurs les moins légitimes et les moins reconnus, qui pourtant font aussi des documentaires. Un regard attentif est également dirigé vers les pratiques et situations que les réalisateurs évitent de mettre en avant dans leur récit. Ainsi le journalisme et le documentaire à visées pédagogiques sont intégrés à ce travail de recherche, intégrés alors que nombre des discours, parmi les plus artistes, tendent à déconsidérer ou à exclure ces domaines du documentaire. Leur intégration à l'analyse est apparue nécessaire en relevant les récits de réalisateurs

2005.

1 Sur la distinction voir MATONTI F., « Arts, culture et intellectuels de gauche au xx^e siècle », J.-J. BECKER et G. CANDAR (dir.), *Histoire des gauches en France. 20^e siècle : à l'épreuve de l'histoire*, La Découverte., Paris, 2005, vol.2, p. 684-702.

2 Sur les luttes menées par les intermittents du spectacle voir PROUST S., « Les luttes autour du régime de l'intermittence et leur radicalisation en 2003 », L. MATHIEU et J. BALASINSKI (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 103-120.

3 Sur les pétitions de cinéastes contre la loi Debré voir CONTAMIN J.-G., *Contribution à une sociologie des usages pluriels des formes de mobilisation. L'exemple de la pétition en France*, thèse en science politique, Université Paris 1, Paris, 2001.

4 Y. Darré dans ses travaux pour le cinéma invite à ne pas associer directement le cinéma à l'art, mais au contraire à observer le travail et les luttes qui amènent à le considérer comme tel. « Le cinéma n'est pas un art par essence. Il n'a été rattaché à la catégorie " art " qu'assez récemment, aux prix de luttes sociales dans lesquelles les historiens du cinéma se sont fortement impliqués. Le cinéma comme art n'est qu'une des définitions du cinéma ». DARRÉ Y., *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », n° 305, 2000, p. 5.

qui faisaient des références à ces domaines d'activité. En dehors des propos tenus par les acteurs, éviter de rapporter mécaniquement le documentaire au cinéma et/ou à l'art s'est fait de manière plus objective en prenant en compte le statut professionnel des réalisateurs celui par exemple d'intermittent du spectacle, journaliste, animateur d'atelier, enseignant, étudiant. En l'occurrence dans le cadre de leur activité professionnelle, j'observais la présence des journalistes, avec ou sans carte de presse.

Associer le « genre » documentaire à un acte cinématographique est une idée qui s'inscrit dans une l'histoire débutant dès la création du cinéma et qui se trouve réinvestie aujourd'hui. Cette représentation repose sur l'effet performatif de discours et de luttes de documentaristes, de critiques ou de théoriciens ayant par exemple bataillé pour défendre la catégorie « documentaire de création », ou qui souhaitent à divers titres abolir la frontière qui sépare le cinéma de fiction et le documentaire. Faut-il pour autant reconduire cette vision, la laisser comme un implicite, voire en faire une cause à défendre comme le font de nombreux travaux récents en étude cinématographique sur le « genre » documentaire ? Nous reviendrons tout au long de cette recherche sur cette vision à prendre malgré tout au sérieux tant elle façonne les modes de politisation des films et la manière de se concevoir en cinéaste. Sans homogénéiser les discours, disons qu'un film documentaire serait un acte de création cinématographique issu d'un « regard », d'une « subjectivité ».

Pour analyser les documentaires et les discours tenus à leur égard, principalement par les réalisateurs, nous mobilisons des données et des perspectives de recherche tracées par des travaux s'inscrivant aussi bien en sociologie de l'art qu'en sociologie du journalisme. Le recours aux études s'intéressant à la profession de journaliste dans les domaines écrits et audiovisuels, ainsi qu'aux produits réalisés ou en train de se faire, s'apparente à un déplacement vers un autre champ de recherche. Ce déplacement trouve là deux grandes lignes de justification. D'une part, et comme nous le verrons, des réalisateurs rencontrés lors de l'enquête sont liés au journalisme par leurs trajectoires professionnelles en dehors de leur activité de documentariste. Ils peuvent toutefois aussi réaliser leurs films en tant que documentaristes-journalistes et trouver valorisante une définition de soi en journaliste faisant des documentaires associés au cinéma. Faire un documentaire serait l'occasion de prendre le temps, de s'immerger dans un « terrain » et travailler une esthétique, « une grammaire », à la différence d'autres productions journalistiques perçues comme plus contraignantes et

réalisées sur un temps plus court. D'autre part, le recours aux études sur le journalisme a été l'occasion de mettre à l'épreuve les discours des documentaristes, et plus généralement ceux tenus dans l'espace documentaire produisant une division nette entre documentaire et journalisme. Les reportages et magazines ont très souvent « mauvaise presse ». Ces derniers sont accusés de reconduire les clichés sur la « banlieue » ou Marseille. À rebours de ces visions attendues, nous proposons de voir si ceux qui se réclament du cinéma reconduisent aussi dans leurs films des représentations stéréotypées et des stigmates associés à ces espaces géographiques et catégories de populations. Il s'agit alors de vérifier si la frontière en apparence hermétique entre cinéma et journalisme ne contient pas, au-delà des discours, des porosités ? Et donc de rendre compte des différentes composantes qui structurent un espace documentaire plus pluriel qu'on ne l'imagine. Sur un autre plan, nous avons également tenu compte des mobilités professionnelles des réalisateurs qui, pour un film, peuvent se revendiquer du cinéma alors qu'à côté ils font du journalisme.

Dans ce cadre, la référence au cinéma permet d'étudier le *double positionnement* comme le résultat d'oppositions entre des logiques artistiques et politiques, oppositions qui ne s'avèrent aucunement être un modèle explicatif dans tous les cas. Cette précaution établie, nous avons mobilisé les résultats des travaux évoqués plus haut qui posent la question de la relation entre art et politique parce qu'ils demeurent attentifs à la spécialisation des activités, aussi bien politique et qu'artistique, en présupposant que faire un « art politique » ne va pas de soi, fait qui est également au centre de notre énigme.

C'est là un postulat central de cette recherche. La pratique documentaire, comme nombre d'activités de la vie sociale, se dote, au moins de manière tendancielle, de ses propres règles du jeu. En l'occurrence, faire ces films relève d'un domaine spécifique qui, pour prendre des catégories audiovisuelles concurrentes, ne se confond pas tout à fait avec les reportages, magazines, films dits de fiction ou vidéos art. Cette activité est en effet perçue différemment par les acteurs évoluant dans cet espace documentaire. Objectivement, elle repose aussi sur des modes de financement ou de consécration qui, pour partie, lui sont propres si on pense par exemple aux festivals de documentaires, aux commissions CNC, aux cases horaires dévolues par les chaînes de télévision et aux parcours universitaires spécialisés en documentaire à partir du Master. Ce qui se dit et se donne à voir, dans les films ou dans les propos des

documentaristes hors des films, tient au fait que ces derniers et leurs équipes sont inscrits dans cette activité. Notamment, qu'en son sein, ils tiennent une place spécifique, que des règles plus ou moins instituées et changeantes sont déjà à l'œuvre dans cet espace ou dans les sous-espaces qui le constituent. Par analogie, mais sur un tout autre terrain, V. Roussel affirme à propos d'artistes engagés contre la guerre en Irak que : « (...) l'activité des protagonistes, pour autant qu'ils agissent en tant qu'artistes, se comprend avant tout en référence aux règles gouvernant le sous-espace spécialisé auquel chacun appartient¹ ». C'est sous ce prisme que nous allons, tout au long de l'enquête, analyser les positionnements des réalisateurs et de leur équipe à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés.

- Une tension au prisme de la professionnalisation

Un effet de la spécialisation de l'activité documentaire réside dans le fait qu'être documentariste peut également être une profession. Porter un éclairage sur le processus de professionnalisation en documentaire suppose préalablement de se demander si les réalisateurs sont tous des documentaristes professionnels, s'ils en vivent et en tirent des revenus ? Se pensent-ils comme un groupe professionnel clairement défini. Ces questions invitent à s'interroger sur les conditions d'exercice qui président à la fabrique d'un film ainsi qu'aux différences entre documentaristes, à savoir si tous le sont au même titre, pleinement, à côté d'autres activités dans l'audiovisuel ou d'autres professions plus éloignées de ce domaine. Dans les deux premiers chapitres, nous démontrons que les réalisateurs rencontrés ne vivent pas tous, ou pas nécessairement uniquement de la réalisation. Des disparités ont donc été observées. À la pluriactivité dans des domaines audiovisuels qui reste la tendance la plus massivement observée, s'ajoute également la possibilité de faire un film tout en évoluant dans d'autres domaines (enseignement, journalisme écrit ou autre).

La notion de professionnalisation permet d'articuler deux traditions en sociologie de l'art. L'une attachée à l'étude des positions des agents au sein de champs relativement autonomes dans la lignée notamment des travaux de P. Bourdieu. L'autre, s'inspire des analyses d'H. Becker dans *Les Mondes de l'Art* visant à étudier les chaînes

1 ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, op. cit., p. 26.

de collaborations et les conventions qui rendent finalement possible l'existence d'œuvres d'art. Nous parlons de professionnalisation car, d'une manière ou d'une autre, les réalisateurs, même les plus amateurs éloignés dans leur profession de l'audiovisuel, font des documentaires dans le cadre de collaborations avec des professionnels de l'image. Par ailleurs, c'est du moins l'hypothèse préalable que nous formulons, même ceux occupant les positions les plus dominées et marginalisées sont confrontés aux normes ou conventions qui circulent au sein de cet espace et des sous-espaces qui le composent. Si elles sont efficaces, certes à des degrés moindres, c'est qu'elles font l'objet d'un apprentissage, de mises en garde et autres jugements, autant d'éléments qui révèlent la dimension collective de la fabrique documentaire.

La notion de professionnalisation laisse entrevoir la dimension évolutive et processuelle qui ne transparaît pas dans le terme de profession. Les codes et la manière de se définir s'apprennent, notamment pour les plus jeunes et les plus inexpérimentés. C'est particulièrement le cas si l'on observe les propos souvent dépréciatifs de jeunes réalisateurs professionnalisés à propos de films faits quelques années auparavant durant leurs études. Mais plus important, nous avons essayé d'envisager chaque documentaire comme un produit qui, pris dans une carrière, n'est jamais totalement réductible en termes de collaborations et de contraintes, au suivant ou au précédent. Afin de comprendre les manières dont un film peut être investi de charges critiques, de dénonciations, il faut sortir des discours généralistes des acteurs et regarder au concret à quels enjeux professionnels ils étaient confrontés sur le moment. Pour reprendre un cas rencontré sur le terrain, un réalisateur qui fait consécutivement un film dit « de commande », puis un documentaire autoproduit autour du même espace géographique, usera de mises en scène différentes pour adopter des positionnements politiques.

Nous avons fait le pari de prendre en compte des situations souvent délaissées dans l'analyse des documentaires, notamment les productions des étudiants en master ainsi que celles réalisées lors de formations ou en ateliers. Face à des professionnels intégrés¹, des comparaisons ont permis de saisir les marges de manœuvre différenciées et les « bonnes » manières de politiser un film ainsi que les conventions partagées, à des positions souvent éloignées dans l'espace documentaire. Cette prise en compte évite de renforcer les effets de jugement produits par la consécration dans des festivals

1 Selon la définition qu'en donne H. Becker. Voir BECKER H., *Les Mondes de l'art*, Nouvelle édition, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 2010.

de renom ou des passages en télévision qui excluent les profils les plus marginaux.

La professionnalisation est alors pensée comme l'inscription des réalisateurs dans l'activité documentaire afin d'en tirer un revenu, mais aussi en tant que système d'interrelations avec des professionnels. Cette situation qui est évolutive, sans aller nécessairement de manière ascendante, change en fonction des formats privilégiés, des collaborations au sens large (techniques, matérielles ou financières) ; elle évolue en outre au fil de la carrière. La notion de professionnalisation invite également à regarder les territoires professionnels qui structurent la perception que les acteurs se font des possibilités de prendre ou non parti et les manières d'opérer. Elle invite à saisir ce qui est concevable et admis aux yeux des acteurs pour investir politiquement un film. Mais elle permet de regarder comment par exemple, les réalisateurs se situent face à d'autres professions ou activités comme celles de militants, de représentants politiques, ou d'autres professions intellectuelles qui sont elles-mêmes légitimes ou perçues comme concurrentes pour prendre parti.

- Observer la politisation et la dépolitisation des films

La professionnalisation est donc un prisme d'analyse privilégié pour comprendre l'existence et la coexistence de positionnements en apparence opposés à l'égard de populations et d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés. Or ce que nous appelons dans cette enquête les positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien, sous quelque forme que ce soit, s'apparentent à une tension entre politisation et dépolitisation. Il s'agit donc de comprendre comment le traitement du stigmate devient un motif *politisable* au regard des normes et contraintes circulant dans les différents sous-espaces qui composent l'espace documentaire.

Avant même de définir l'usage que nous faisons de la notion de politisation et la manière dont elle se repère dans et hors des films, il faut préalablement noter que la catégorie documentaire est couramment associée, et encore à l'époque actuelle, à « l'engagement », au « politique », au « militantisme ». Si les trois termes ont des significations différenciées pour ceux qui font les films, disons que le sens commun prête à ce « genre » des dispositions à être plutôt ancré à « gauche », « critique », intéressé aux « petites gens », *etc.* Ces représentations s'inscrivent effectivement dans

une histoire du « documentaire social » et de ses relations avec le cinéma¹. Pourtant, dès les premiers moments de l'enquête, il nous est apparu qu'une telle représentation ne tenait pas à l'examen des faits. Repérer l'existence d'une tension sonnait aussi comme une mise en garde incitant à éviter de voir l'empreinte du « politique » ou de « l'engagement » dans toutes les démarches associées à la fabrique documentaire.

Dans cette enquête, la politisation des films est saisie à partir de définitions déjà proposées et relativement répandues dans les travaux de science politique. Elles constituent un appui théorique fort dont l'usage demande toutefois à être confronté aux spécificités du terrain. En partant du fait que des « ordres d'activités spécialisés champs ou secteurs, se sont historiquement différenciés, institutionnalisés (...) »², J. Lagroye définit la politisation comme « (...) une requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités »³. L'auteur propose d'entrevoir les conduites et les discours qui transgressent, même partiellement ces distinctions entre activités, et évoque pour cela des « formes » variées de requalification⁴. Si nous prenons la politique dans sa définition large, sans la restreindre au champ politique institutionnel, en quoi pouvons-nous affirmer que les films documentaires sont politisés ? Ils le sont à partir du moment où des acteurs investissent le film pour construire la présentation de populations ou d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés, en tant qu'enjeu. C'est à ce moment précis que se jouent des luttes pour requalifier la manière de les donner à voir. Mais les films sont politisés également quand la définition même de l'activité documentaire est requalifiée. C'est-à-dire quand on assigne à cette activité la prise en charge de ces questions et celle d'une « bonne » présentation du stigmaté. Les deux aspects sont inséparables en réalité.

Pour autant, faut-il qu'un film soit qualifié de « politique », par exemple par les réalisateurs ou des publics pour apprécier sa politisation ? Les démarches visant à

1 Voir sur ce point les observations d'A. Mariette et notamment la sous-partie intitulée « prendre position par le documentaire social ». MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit., p. 55-58.

2 LAGROYE J., « Les processus de politisation », J. LAGROYE (dir.), *La Politisation*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2003, p. 361.

3 *Idem.* p. 360-361.

4 Si J. Lagroye admet que l'on ne peut prétendre donner toutes les formes de requalification, il évoque par exemple le « détournement des finalités » ou le « dépassement des limites » comme formes possibles. LAGROYE J., « Les processus de politisation », op. cit., p. 365-366.

marquer une prise de distance avec les enjeux partisans ou « politiques » sont-elles nécessairement apolitiques ? La réponse à ces questions invite à préciser comment la politisation et la dépolitisation seront repérées au fil de notre enquête, ainsi que le type d'instruments méthodologiques permettant de les saisir. Si nous demeurons attentifs aux labellisations, comprendre ce qui apparaît comme un double positionnement à l'égard de populations et des espaces perçus comme stigmatisés implique de regarder des formes de politisation qui ne sont pas nommées en tant que telles. Il s'agit de formes au sens où elles sont plurielles, évolutives, dépendantes des acteurs, des contextes et se font sur différents modes¹. Ensuite, elles opèrent de façon discrète justement car il existe des enjeux professionnels à qualifier sa démarche au regard de normes déjà existantes. Comme l'expliquent J. Lagroye, B. François ou F. Sawicki, et cela vaut pour les films documentaires, la politisation n'implique pas que « les individus aient une conscience claire de la signification « politique » de leurs actions ». Même s'ils font référence à des entreprises de politisation peut-être plus proches du champ politique et institutionnel que nous ne le faisons, les mises en garde de L. Arnaud et C. Guionnet dans l'ouvrage qu'ils ont dirigé sur les « frontières de la politique » font écho à notre démarche. Ces derniers affirment que : « (...) l'identification du politique ne peut se limiter ni à une position surplombante ni à un empirisme naïf. Elle doit être recherchée de façon concomitante *et* dans une compétence " aveugle à elle-même ", qui n'inclut pas le contrôle de la logique (politique) qui s'y exprime (ce que P. Bourdieu appelle la " maîtrise pratique "), *et* dans des actes qui, bien que non commentés de façon directe par les acteurs, n'excluent pas une certaine maîtrise (" symbolique ") de leur part² ».

La notion de politisation est apparue piégée³ pour observer avec finesse le double positionnement. Nous avons opté pour la construction d'outils d'analyse dont la validité sera éprouvée tout au long de l'enquête. Ce que l'on appelle, des

1 À titre d'exemple, sur un mode explicite par des paroles ou écrits, ou sur mode plus implicite par l'usage d'images sans le moindre commentaire, sinon à travers l'intervention des personnes filmées ou des publics.

2 ARNAUD L. et C. GUIONNET, « Introduction », L. ARNAUD et C. GUIONNET (dir.), *Les Frontières du politique : enquêtes sur les processus de politisation et de dépolitisation*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 16.

3 À cela s'ajoutent les mises en garde de J. Lagroye : « les jugements portés sur la politisation ou la dépolitisation font habituellement de ces catégories des catégories normatives ; et la question récurrente de la légitimité des pratiques de politisation rend malaisée toute tentative d'en donner une définition qui soit axiologiquement neutre ». LAGROYE J., « Les processus de politisation », J. LAGROYE (dir.), *op. cit.*, p. 360.

positionnements¹ de soutien et d'euphémisation du soutien renvoient explicitement à la division entre politisation et dépolitisation. Ils sont une autre manière de saisir des discours, des formes ou des activités qui relèvent de ces dimensions. Leur usage comporte toutefois plusieurs avantages afin d'analyser les ressorts de la tension initialement constatée. Ils laissent l'opportunité d'observer différentes options possibles ayant des degrés d'intensité eux-mêmes tout à fait variés. Ainsi, valoriser un espace en exposant ses qualités architecturales ou sa dimension « cosmopolite » s'apparente à un soutien relativement consensuel, mais différencié de prises de position plus critiques mettant par exemple en accusation des responsables politiques. Ces outils servent donc à observer un continuum d'options possibles. Tout n'est pas politisation au même titre. Deuxième avantage, comme nous le verrons, nombre de positionnements tels le fait de privilégier une parole donnée, éviter d'intervenir ou de figer les interprétations possibles, portent une dimension réversible. C'est-à-dire qu'ils contiennent des éléments qui sont de l'ordre du soutien tout en laissant, pour ceux qui font les films, la possibilité d'une prise de distance vis-à-vis des postures partisans. Ces outils ont été construits dans l'optique d'éviter de reconduire des divisions déjà instituées entre politisation et dépolitisation, art et politique, professionnalisation et politique. À rebours de ces oppositions, nous avons au contraire observé des choix moins tranchés, plus flous car contraints, mais néanmoins réfléchis, produits par les acteurs et faisant sens à leurs yeux.

Pour saisir la politisation comme la dépolitisation, nous présupposons qu'il faut pouvoir répondre aux questions suivantes : qui parle ou intervient ? Au sujet de quoi ? Dans quels types d'arènes ? Quels sont les canaux de diffusion empruntés ? Et *in fine* quelles ont été les collaborations nécessaires ? Les positionnements à l'égard de stigmates eux-mêmes variés sont donc toujours contextualisés. C'est-à-dire que chaque contexte offre la possibilité d'acquérir des connaissances supplémentaires pour comprendre la dimension collective et les enjeux² de la politisation des documentaires³.

1 Dans cette thèse, nous parlons de *positionnements* comme outil d'analyse pour saisir des modes de politisation et dépolitisation. Il ne faut pas confondre ces derniers avec la notion de position également mobilisée, en l'occurrence les positions objectives ou subjectives occupées par les réalisateurs au sein ou aux frontières de l'espace documentaire. Voir Chapitre 2.

2 Par exemple professionnels, militants ou simplement interactionnels

3 « Cependant il nous semble scientifiquement plus fécond de prendre acte de la variation des effets de connaissance selon le découpage du contexte adopté. Dès lors on ne se place pas en position polémique par rapport aux différentes manières de contextualiser les faits sociaux, position qui amène à dire par exemple que le contexte des autres est réducteur). On découvre les effets de connaissance propres à chaque mode de construction des contextes, et l'on se rappelle avec davantage d'acuité le caractère

Les notions de politisation et de dépolitisation nous apparaissent valides, mais nous souhaitons les articuler avec les *positionnements*, outil d'analyse que nous avons forgé pour l'occasion et qui permet d'observer plusieurs modes. Nous demeurons attentif à voir comment la politisation et la dépolitisation constituent pour les réalisateurs des options complémentaires, qui ne sont pas nécessairement à opposer.

De nombreux travaux sur « l'engagement » en art invitent à spécifier les moments, modalités ou « arènes d'intervention publiques » dans lesquels des artistes ou des intellectuels investissent une cause. Pour entrevoir les liens entre des intellectuels et le champ politique, F. Matonti a proposé une distinction entre engagement « dans l'œuvre » et engagement « par le nom »¹. Cette distinction est tout à fait utile pour comprendre que les ressources mobilisées et les modes d'engagement sont différenciés par exemple, entre d'un côté une pétition de cinéastes et de l'autre leur film. Toutefois, cette enquête n'aborde que de façon périphérique la question de l'engagement « par le nom » pour explorer la politisation au prisme de ceux qui fabriquent, ceux qui interviennent en tant que protagonistes et ceux qui en sont les publics. B. Lechaux quant à elle propose de spécifier ce qu'elle appelle des « engagements professionnels² », « péri-professionnels³ » et « intra-professionnels⁴ », sans toutefois les cloisonner afin d'« exprimer une séparation physique entre différents engagements et pointer la dissociation discursive dont ils font l'objet de la part des professionnels rencontrés⁵ ». Notons qu'elle refuse de mobiliser les termes « corporatiste » et « moral » pour qualifier ces engagements, termes qu'elle perçoit comme trop connotés et normatifs. L'attention portée à la « séparation physique » et à la « dissociation discursive » s'avère un apport pour notre enquête puisque dans le cas

construit de tout contexte. C'est alors la position active de l'observateur qui est mise en évidence et du même coup l'importance des opérations, des procédures de contextualisation (*modus operandi*) par rapport aux résultats (les contextes) de ces démarches (*opus operatum*). On passe ainsi du contexte ontologique (celui qui va de soi, qui est pris – quel que soit l'objet d'étude – pour le bon ou le vrai contexte) au contexte construit » LAHIRE B., « La variation des contextes dans les sciences sociales. Remarques épistémologiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, vol. 51, n° 2, p. 393.

1 MATONTI F., « Arts, culture et intellectuels de gauche au xx^e siècle », J.-J. BECKER et G. CANDAR (dir.), *Histoire des gauches en France. 20^e siècle : à l'épreuve de l'histoire*, La Découverte, Paris, 2005, vol.2, p. 684-702.

2 « au sein de la pratique professionnelle rémunérée, ou par les types de choix professionnels opérés (principes guidant le choix des pièces ; choix des lieux d'exercice de la profession et des publics correspondants). » LECHAUX B., *Scènes et répertoires des engagements des mondes du théâtre. Une comparaison New-York – Paris*, op. cit., p. 29.

3 « (...) engagement " autour du métier " , e.g. engagement dans des organisations de défense de la profession concernée .», *Idem*.

4 « (...) engagement " à l'extérieur " de la profession. », *Idem*.

5 *Idem*.

des réalisateurs, mettre en avant des positions politiques dans un film, dans un entretien ou dans la presse correspond à des enjeux différenciés.

Dans une perspective relativement proche, V. Roussel prend en compte les « scènes » investies par des artistes se mobilisant contre la guerre en Irak. Les prises de position de ces derniers sur la politique sont analysées depuis les « arènes d'intervention publiques » permettant de « saisir les liens entre diverses scènes d'interaction localisées, pour certaines, dans un espace artistique (une cérémonie des Oscars par exemple), pour d'autres dans l'espace médiatique (une émission télévisée de débats), ou consistant pour d'autres encore, en une manifestation de rue ou un événement public captant l'attention¹ ». L'objectif énoncé par V. Roussel est à la fois de montrer que « la visibilité particulière de ces interactions fait qu'elles fonctionnent comme sources de repères orientant l'ensemble des protagonistes des mobilisations² », mais aussi d'observer les mutations de ces arènes amenées à être politisées.

Pour comprendre les ressorts du *double positionnement*, nous proposons à notre manière de différencier un certain nombre d'arènes³. Une première distinction s'est imposée entre les discours et mises en scène présents dans les films et les propos tenus en dehors, principalement par les réalisateurs (mais aussi par les publics). Toutefois cette distinction film/hors du film voile la pluralité des acteurs amenés à s'exprimer dans le contenu même. En dehors, elle élude la variété des arènes dans lesquelles les documentaires sont d'une manière ou d'une autres politisés, là encore par une pluralité d'acteurs. Toutefois, cette distinction est nécessaire, car le produit final ne se rapporte pas à la somme des discours tenus à côté. Les enjeux, notamment professionnels, pèsent différemment et on le présuppose sont plus importants dans les films qu'en

1 ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, op. cit., p. 274.

2 ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, op. cit., p. 277.

3 V. Roussel parle « d'arènes d'intervention publiques », notion que nous ne mobilisons pas car ces dernières supposent un haut statut de visibilité pour un large public et une coprésence d'acteurs issus de différents champs. Dans ces conditions, une projection suivie d'un débat contient un statut relativement faible de visibilité comparé par exemple à une remise de prix que les documentaristes peuvent investir en prenant la parole pour aborder un sujet politique. Je pense par exemple à la cérémonie des Césars 2017 où A. Diop, réalisatrice de *Vers la tendresse* (2015), César du Meilleur court-métrage, salue la mémoire de Théo Louaka, Adama Traoré, Bouna Traoré, Zyed Benna, Lamine Dieng, Amine Bentounsi et Wissam El-Yamni, victimes de violences policières. Lors de la même cérémonie, le réalisateur de *Merci Patron !* (2015), F. Ruffin, reçoit le César du Meilleur film documentaire. Il utilise également cette tribune pour évoquer le sort des ouvriers Whirlpool à Amiens menacés par la délocalisation de leur usine et en appelle directement à François Hollande, le président de la République de l'époque. Nous parlons donc d'arènes et non « d'arènes d'intervention publiques » car les films documentaires sélectionnés ont, pour certains, une visibilité relativement restreinte auprès des publics. Pour la référence aux films mentionnés voir DIOP A., *Vers la tendresse*, 2015 et RUFFIN F., *Merci patron !*, 2015.

dehors. Si elle porte une vertu heuristique, la distinction demande donc à être spécifiée.

L'analyse du contenu filmique différencie donc les prises de position orales ou écrites des réalisateurs, de leurs équipes, de leurs choix formels en distinguant les propos tenus par les intervenants filmés. En dehors des documentaires, les interventions orales de membres du public ou celles des réalisateurs seront prises en compte en précisant les types d'espaces dans lesquels ces propos sont tenus (cinéma, durant un festival, dans la presse, dans un livre, etc.). Même si cette enquête met les réalisateurs au centre de l'analyse, nous tenons compte des enjeux quelquefois différenciés d'intermédiaires inscrits eux-aussi dans l'espace documentaire (monteurs, chefs opérateurs, producteurs, financeurs, etc.). Ces différenciations produisent un « effet de mille-feuille » pour l'analyse de la politisation et de la dépolitisation de films. C'est à ce prix qu'il est possible de percevoir les conflits et les collaborations entre acteurs qui font exister le *double positionnement*. Mais il s'agit aussi d'observer des moments où les normes professionnelles (présentations de soi en réalisateur, conventions, savoir-faire face à des publics) induisent des modes de politisation et dépolitisation de la démarche documentaire.

4. Construction d'un corpus filmique par une entrée spatiale

Au regard de l'énigme et de la problématique telles qu'énoncées préalablement, notre enquête repose sur un corpus de documentaires tournés dans des espaces urbains communément qualifiés de « populaires ». Toutefois, les modalités de sélection des films demandent à être explicitées aussi bien sur ce qu'il est convenu d'appeler « documentaire » que sur le choix de terrains comme le Centre-ville Basilique à Saint-Denis et la Joliette à Marseille.

- Sélection des films et luttes pour la « bonne » définition du documentaire

Qu'est-ce qu'un « documentaire » ? La question est loin d'être anodine car la réponse apportée détermine au final les films qui seront analysés. À la différence des travaux qui privilégient de manière plus ou moins explicite et réfléchie une définition

quelle qu'elle soit de la catégorie¹, cette recherche propose de laisser flottants les contours de cet objet. Au lieu de mettre en avant des propriétés qui seraient celles de la catégorie - dans une perspective nécessairement normative - nous proposons d'observer les luttes pour la « bonne » définition de la pratique². En l'occurrence, il s'agit d'observer les combats autour des labellisations qui suivent le terme de « documentaire » lorsqu'il est qualifié de « création », « social », « militant », « engagé », « artistique », « pédagogique » ou autre. Mais il s'agit également de l'usage même du terme de « documentaire ». Est-ce que les films sont nommés comme tels par ceux qui les font, les répertorient ou les diffusent ? Nous parlons donc de catégorie « documentaire » et non de « genre³ » car l'enjeu est d'éclairer les luttes de définition pour observer ensuite les « bonnes » manières de politiser ou non une pratique.

Des réalisations ont été sélectionnées à partir du moment où des acteurs, ceux qui participent à la fabrique des films comme ceux qui les diffusent ou les recensent, les étiquettent comme « documentaires ». L'appréciation des réalisateurs a été prise en compte sans éluder que les luttes de définition se jouent également au moment de la diffusion ou dans les catalogues de films. Le corpus s'est donc constitué par accumulation progressive et selon quatre voies différentes. Ces quatre grandes voies permettant d'accéder à des listes de réalisations qui comportent pour chacune d'elles des biais importants puisque les critères de reconnaissance de ce qu'est un documentaire varient. En démontrant l'existence « d'angles morts » pour chaque source d'information, nous expliquons comment nous avons essayé de multiplier les types de registres pour obtenir des films tout à fait différents (en termes de canaux de diffusion, de budget et de format).

1 Malgré des différences, des travaux en esthétique ou étude cinématographique consacrent et promeuvent une définition du documentaire en cinéma. Voir par exemple NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2002. Ou encore MAURO D., *Praxis du cinéma documentaire : une théorie et une pratique*, Paris, France, Publibook, 2013.

2 On reprendra utilement cette proposition de M. Dobry : « Je pense qu'on a énormément plus à gagner de la posture qui consiste à essayer de comprendre comment se construisent socialement les compétitions autour des classements et des catégories, et c'est justement ce que nos historiens ne font pas. Ce qui ne veut pas dire - il faut constamment prendre cette précaution - que les affrontements sociaux, et ce qui est en jeu dans ces luttes, se ramènent aux catégorisations. » DOBRY M., « Michel Dobry : « Penser = classer ? », *Genèses*, 1 mars 2005, n° 59, n° 2, p. 151-165.

3 D'autant que la catégorie de genre documentaire ne fait pas nécessairement consensus dans la littérature spécialisée en cinéma. Voir GAUTHIER G., *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 10. R. Moine donne au genre une définition singulière : « Les genres au cinéma ne sont pas uniquement les genres des films, ils sont aussi des catégories de production et d'interprétation. Dans cette perspective une théorie du genre se doit de concilier une approche textuelle et contextuelle » MOINE R., *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 7.

La principale méthode de recherche par mots-clefs a été établie depuis les registres de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) et du site film-documentaire.fr en tapant des lieux comme « Saint-Denis », « Marseille », « Seine-Saint-Denis », « banlieue » ou « Joliette ». Pour l'INA, les registres faisaient apparaître un certain nombre de films dits « documentaires » tournés entre 1995 et 2012. Leur particularité principale était d'avoir été diffusés au moins une fois à la télévision. Pour ce registre, un documentaire serait un « document à structure simple dont la caractéristique première est d'être traité par un réalisateur et non par un journaliste comme le reportage. Le documentaire est informatif. Il aborde tous les sujets : problèmes de société, faits historiques, scientifique ou artistiques. Le documentaire prend souvent une distance plus grande que le reportage avec le sujet traité.¹ ». Dans cette définition les journalistes sont exclus du domaine documentaire même si une dimension « informative » (loin d'être partagée par tous les acteurs partie prenante à la pratique du documentaire) est mise en avant. Ce qui compterait, c'est « une distance plus grande avec le sujet traité ». Le terme de « distance » n'est jamais défini en tant que tel et reste relativement flou. Bien que la frontière entre documentaire et reportage demeure poreuse, la définition proposée par l'INA s'inscrit dans les fonctions de conservation du patrimoine audiovisuel qui lui sont assignées. Comme mode de sélection des données, les registres de l'INA laissent de côté des films empruntant d'autres canaux de diffusion tels les salles cinéma, les festivals, Internet, les dvd, les télévisions associatives ou autres.

Toujours recherchant par mots-clefs, le Site film-documentaire.fr référence des documentaires qui ont été enregistrés soit par le réalisateur, le producteur ou la vidéothèque de Lussas. Le site présente son objectif de la manière suivante : « L'enjeu de film-documentaire.fr est la promotion de l'identité du documentaire de création, de sa spécificité, de ses valeurs artistiques et cognitives propres. Parce qu'à l'inverse du fleuve d'images sensationnelles et immédiates qui nous entourent, le film documentaire de création, tente de mettre en scène un temps, une distance juste à l'autre et au monde. Parce que ce " cinéma de l'altérité " nous est irremplaçable.² ». Le site met en avant une vision auteuriste³ qui est constitutive de l'appellation de

1 Document de travail de l'Institut National de l'Audiovisuel.

2 À propos de film-documentaire.fr, http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_propos, consulté le 9 juin 2017.

3 Pour une analyse de la vision auteuriste voir MARY P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2006.

« documentaire de création ». Cette approche ne différencie pas le canal de diffusion, et pourtant de nombreux films diffusés à la télévision et présents dans le corpus n'y sont pas indexés. Le site sélectionne une partie seulement de la production documentaire. Si les autres moyens utilisés pour trouver des films ne prétendent pas à l'exhaustivité comme les deux institutions précédemment citées, ils posent aussi des problèmes quant au choix des films sélectionnés. En effet, nombre d'entre eux ont une portée *a priori* plus « militante », certains premiers films, des travaux universitaires et documentaires diffusés par des chaînes de télévision demeurent absents des registres de ce site. La même observation peut être faite au sujet du Catalogue national de films documentaires de la BPI.

Quant à la recherche par autorisation de tournage auprès de l'autorité municipale ou d'un établissement privé (par exemple les Docks de Marseille), elle peut s'avérer utile. Mais rien ne garantit que tous les films tournés sur les lieux aient obtenu cet accord ou même que les réalisateurs aient cherché à avoir une autorisation de tournage. Nombre de réalisateurs, surtout ceux qui réalisent des films à « petit » budget, ne passent pas par des demandes d'autorisation de tournage. Pour certains films, une partie non négligeable est tournée en intérieur chez des personnes privées. Les demandes d'autorisation auprès d'entités administratives publiques ou privées ne les concernent pas. La recherche par autorisation de tournage sélectionne et ne peut donc constituer un mode de recherche à part entière, néanmoins elle est venue compléter et vérifier la liste des films.

Une troisième voie de recherche, qui s'est avérée plus incertaine, consistait à demander aux réalisateurs et à des acteurs travaillant dans l'audiovisuel s'ils pouvaient m'indiquer d'autres films que ceux déjà préalablement identifiés. Ce mode de repérage « boule de neige » des films est arrivé dans un second temps, afin de compléter le corpus¹ quand nombre de réalisations étaient déjà listées. Mais les connaissances des réalisateurs sur ce qui avait été produit à l'échelle d'un quartier, une ville apparaissaient relativement parcellaires. En revanche, utilisé auprès de diffuseurs, notamment des responsables de festivals ou de cinémas, ce mode de repérage s'est avéré relativement plus fructueux. Nous pouvons présupposer que les postes liés à la diffusion disposent davantage à avoir une connaissance des productions

1 Il permettait de savoir quels réalisateurs se connaissaient, avaient travaillé ensemble, de prendre la mesure de certaines inimitiés, c'est-à-dire d'explorer les interrelations entre documentaristes.

documentaires sur un plan local. Là encore, ce procédé a permis de compléter le corpus de documentaires, même s'il demeure incertain du fait qu'il mobilise la mémoire des acteurs.

Enfin, la dernière méthode de recherche des films fut la lecture de certains ouvrages ou articles qui les mentionnaient. À titre d'exemple, le livre *Attention à la fermeture des portes*¹ référence certaines réalisations cinématographiques qui évoquent la mobilisation d'habitants et d'associations autour de la question du logement. Ce livre écrit par deux sociologues et une artiste photographe a permis dans un premier temps de connaître de nombreuses réalisations. Toutefois, centré sur la Rue de République, il ne disait rien de l'espace Joliette qui englobe une partie de la rue de la République.

En résumé, chacun des procédés mobilisés sélectionne de manière implicite et à des degrés divers des types de films particuliers. Le canal de diffusion peut devenir un critère de sélection explicite dans le cas de l'INA, ou implicite dans certains ouvrages comme *Attention à la fermeture des portes*. La sélection peut s'opérer plus directement selon une politique qui vise à privilégier des documentaires dits « de création », portant des caractéristiques spécifiques comme c'est le cas pour le site films-documentaires.fr ou pour la BPI. La connaissance des films par les réalisateurs ou d'autres acteurs impliqués dans la diffusion passe souvent par le biais de l'interconnaissance ou celui de la réputation.

- Le choix d'une entrée spatiale comme principe de sélection

Choisir de sélectionner des films à partir de découpages géographiques constitue un principe de sélection relativement original qui repose sur une volonté de ne pas imposer des thématiques, des canaux de diffusion, des catégories de documentaires ou des formats. Au-delà des variations dans les choix formels, nous souhaitons observer comment différents stigmates étaient pris en compte, ceux fréquemment évoqués dans les films et ceux dont la mise en scène apparaît moins courante.

1 BORJA J.-S., M. DERAÏN et D. MANRY, *Attention à la fermeture des portes !*, Éditions Communes, Marseille, 2010.

Une entrée spatiale a donc été privilégiée, pour finalement sélectionner 42 films dits « documentaires », tournés pour partie dans les quartiers de la Joliette à Marseille et du Centre-ville Basilique à Saint-Denis (**Annexe 2**). Comme nous l'avons indiqué, la recherche par thématique relative à « la banlieue », « Marseille », « l'immigration », le « logement », « l'éducation », « le travail », les « luttes » élude nécessairement d'autres thématiques. Elle encourt le risque d'être restrictive. Au contraire, le choix d'une sélection à partir d'un prisme spatial autorise à observer plus largement des thématiques qui se croisent autour d'un même objet invitant par là même à prendre en considération les liens opérés par les intervenants filmés et l'équipe de réalisation. Ensuite, le repérage des thématiques s'avère toujours incertain en raison de mises en scène qui cherchent justement à les rendre difficilement saisissables, car basées par exemple sur l'absence de voix off, de cartons ou autres indications verbales ou textuelles.

Les films sont sélectionnés à partir du moment où au moins deux séquences ont été tournées dans les quartiers du Centre-ville Basilique et de la Joliette. Cette option peut paraître anodine, mais elle s'inscrit dans une réflexion sur les échelles géographiques privilégiées et professionnellement reconnues en fonction des canaux de diffusion, des collaborations et de la position du réalisateur dans l'espace documentaire. Le choix de deux séquences nous permet d'observer quel découpage géographique les réalisateurs et leur équipe privilégient, les frontières qu'ils reconduisent et les liens qu'ils opèrent. Ces films peuvent aborder d'autres découpages (rue, pâté de maisons, ville, département, pays) que les quartiers de la Joliette et du Centre-ville Basilique. Ces catégories administratives sont aussi celles de politiques de la ville. Si elles servent à sélectionner des films, rien ne laisse présupposer qu'elles sont pertinentes pour les documentaristes et que le film se situe nécessairement à l'échelle du « quartier ». Il a d'ailleurs été intéressant de constater que les documentaristes avaient souvent une idée relativement vague des délimitations administratives sur lesquelles reposent ces découpages. Elles demeuraient en tout cas changeantes selon les enquêtés.

Choisir les quartiers du Centre-ville Basilique à Saint-Denis et de la Joliette à Marseille, et privilégier l'échelle du « quartier », nous a permis de développer une étude comparative. Le dénominateur commun entre ces quartiers, comme nous l'avons expliqué, consiste généralement à les qualifier de « populaires » même si on peut

présupposer qu'ils le ne sont pas tout à fait au même titre et que les acteurs (intervenants filmés, équipes de réalisation et publics) leur attribuent des spécificités. En l'occurrence le « populaire » fait dans les deux cas question. Il l'est à la Joliette en raison du « réaménagement » opéré par l'Opération Euroméditerranée et la « réhabilitation » de la rue de la République. Pour le quartier du Centre-ville Basilique, si les questions de logement et d'urbanisme sont présentes, la dimension « populaire » fait question comme un écho aux révoltes sociales de l'autonome 2005, lesdites « émeutes de banlieue ». Dans les deux cas, ces espaces voient leurs patrimoines mis en scène et sont traversés par des mobilisations collectives que des réalisateurs ont su capter. À Marseille, la mobilisation « d'habitants » et d'associations autour des questions de logement rue de la République a, comme nous le verrons, largement intéressé les documentaristes. À Saint-Denis, les réalisations semblent moins concentrées sur une cause en particulier, même si le Forum Social Européen de novembre 2003 et des luttes dites de « sans » (logement, papiers) sont évoquées. Ces deux quartiers ont été choisis car ils permettent d'observer un nombre de films relativement similaire, 23 pour le terrain marseillais et 19 pour le terrain dionysien. Sur cette base, une comparaison devient possible. Elle est l'occasion de ne pas focaliser uniquement l'analyse sur les représentations de l'espace qui fonctionnent comme des « effets de lieux¹ », mais aussi d'appréhender les dynamiques à l'œuvre dans l'espace social du documentaire (telles que saisies dans cette enquête) quant à la manière dont les films sont ou non politisés.

Opérer une sélection des films à l'aune d'un prisme spatial comme nous l'avons fait ne permet pas de prétendre à une quelconque représentativité de l'échantillon observé quant à l'ensemble des productions documentaires en France. Il convient donc de prendre les deux corpus pour ce qu'ils sont, d'admettre les limites de ce type de sélection. Il est par exemple possible de noter l'absence de films dits « ethnographiques » ou « anthropologiques » pour lesquels les réalisateurs se situent à l'intersection des champs universitaire et cinématographique². Faute de données suffisantes, les productions étrangères réalisées dans ces espaces géographiques ne sont pas non plus présentes³. En revanche, l'apport notable de cette recherche consiste

1 Voir BOURDIEU P. (dir.), *La misère du monde*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Libre examen », 1993.

2 S'il existe peut-être ce type de films tournés dans le Centre-ville Basilique et à la Joliette, ils n'ont pas été trouvés.

3 À l'exception d'*Un jour à Marseille* de M. Santini, réalisateur italien.

à observer sur un même plan, des films aux formats (**Annexe 3**), aux canaux de diffusion (**Annexe 4**) et aux modalités de financement (**Annexe 5**) variés faits par des acteurs évoluant dans des champs de production culturelle différenciés. Ainsi et sans être « représentatif », cet échantillon offre l'occasion de saisir des enjeux et des logiques qui traversent l'espace documentaire en France au début des années 2000.

- 2000-2010, un découpage dans le temps

Les 42 films étudiés sont sortis entre 2000 et 2010. Ils ont pu être tournés avant 2000, et certains sont même encore diffusés dans des salles conventionnées ou non jusqu'en 2017. Comme nous le verrons, des images dites d'archives beaucoup plus anciennes peuvent être utilisées et dans un cas, les réalisateurs ont exclusivement monté des pellicules tournées au début du XXe siècle jusqu'aux années 1970 sur la zone portuaire de Marseille. Choisir la première décennie du XXIe siècle s'est imposé à nous pour deux raisons intimement liées entre elles. La première est d'ordre pratique et renvoie à la possibilité d'obtenir des films faiblement diffusés sans uniquement privilégier la diffusion INA, la cinémathèque et autres espaces d'archivage et de stockage des films. Cette relative proximité dans le temps a permis de retrouver les réalisateurs plus facilement et de mener des entretiens avec eux. Une seconde raison est liée à l'essor des technologies numériques au début des années 2000, enclenché dans les années 1990, qui a induit la possibilité de faire des films à peu de frais sans nécessairement avoir recours au matériel et savoir-faire liés à l'argentique. On peut présupposer qu'il s'agit là d'une donnée essentielle permettant de comprendre comment certains réalisateurs sont parvenus à faire des films avec relativement peu de moyens. Cette facilité transforme les conditions de création, de production et de distribution des films. Elle donne à voir un état plus contemporain de l'espace documentaire où évoluent des personnes étrangères aux professions du cinéma. Toutefois, nous évitons d'affirmer que l'arrivée du numérique est nécessairement une « démocratisation » et que tout le monde est en mesure de faire des « documentaires ». La réalisation d'un film et sa diffusion demandent un investissement en temps, de relatives connaissances sinon la possibilité de collaborer, qualités et moyens qui sont inégalement distribués. En écho au découpage dans le temps proposé, cette recherche

contient volontairement peu de références historiques à l'histoire du cinéma, du journalisme ou du documentaire en général. Il est apparu plus intéressant de laisser les enquêtés établir des liens à travers lesquels ils se situaient vis-à-vis d'autres noms ou de réalisations antérieures, et d'analyser cette construction de filiations, plutôt que d'imposer nos propres références, exercice qui relèverait davantage de la critique ou de la théorie du cinéma que de l'analyse sociologique.

5. Croiser l'analyse filmique et les contextes de réalisation

Cette recherche s'inscrit dans la tradition de la sociologie des œuvres et voit dans le contenu des films un matériau à part entière pour observer les processus de politisation des documentaires. Les analyses filmiques ont constitué un véritable pari épistémologique sur lequel il convient de revenir en introduction. Au lieu de proposer un historique et une mise en perspective des différentes traditions issues de cette sociologie des œuvres¹, nous préférons revenir sur les problèmes rencontrés et expliquer comment plusieurs travaux ont inspiré notre démarche. En synthétisant, les difficultés auxquelles l'enquête a dû faire face sont de deux ordres. Elles dépassent largement les seuls documentaires et concernent plus généralement tout travail désireux d'étudier en tant que telles des productions culturelles ou des œuvres². La première concerne l'articulation entre analyse externe et interne des documentaires, la seconde difficulté renvoie au fait que les images ne parlent pas d'elles-mêmes et la dernière repose sur la dimension nécessairement collective de la fabrique filmique. Avant d'évoquer à proprement parler les grands axes méthodologiques, la place accordée aux réalisateurs dans cette enquête mérite d'être explicitée.

- Centralité des documentaristes dans la fabrique filmique

Entre 2010 et 2014, nous avons mené 36 entretiens semi-directifs (**Annexe 6**)

1 Pour ce faire nous renvoyons notamment à l'ouvrage de PÉQUIGNOT B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, France, L'Harmattan, 2007.

2 Ces questions sont par exemple présentes dans l'article de synthèse sur la possibilité d'une sociologie des œuvres. LÉVY C. et A. QUEMIN, « La sociologie des Œuvres sous conditions », *L'Année sociologique*, 1 décembre 2007, vol. 57, n° 1, p. 207-236.

avec des réalisateurs et privilégié leurs perspectives. Cette option n'empêche aucunement, bien au contraire, d'observer la fabrique filmique et par là même la politisation et la dépolitisation des films en s'attachant à leur dimension collective. En effet, sont pris en compte aussi bien différents intermédiaires (monteurs, chef opérateurs, producteurs, financeurs, et directeurs d'unité documentaire en télévision), les intervenants filmés, que les publics investissant en significations les films. Dans une certaine mesure, des acteurs étatiques sont également présents en trame de fond, notamment à travers le CNC et ACSÉ qui financent les films.

Sans reconduire une vision auteuriste, selon laquelle un documentaire est le produit d'un « regard » singulier du réalisateur, de son « point de vue », choisir de privilégier cet acteur a semblé pertinent pour analyser les ressorts de la tension initialement évoquée. D'une part, il demeure présent dans chaque documentaire sélectionné. L'absence de producteur, de chef opérateur ou de monteur a été constatée (**Annexe 7**), mais les films se font toujours avec un ou plusieurs réalisateurs. Cela vaut pour les « petites » productions autofinancées comme dans les plus « grandes » dont le budget s'élève, pour un 52 ou 90 minutes, à plusieurs centaines de milliers d'euros. D'autre part, le réalisateur tient une place prépondérante dans la fabrique d'un film notamment en raison de la vision auteuriste qui circule dans l'espace documentaire. En France, sa centralité quant aux prises de décision est aussi assurée par un dispositif légal lui donnant en principe le *final cut*¹. Comme le note S. Barreau-Broust dans son étude sur la production documentaire à ARTE, le *final Cut* appartient bien aux réalisateurs, mais selon elle, dans les faits, la situation favoriserait, au moins à ARTE, les diffuseurs². Cette enquête observe certes des productions télévisuelles, mais elle regroupe aussi d'autres situations de production et modalités de diffusion. À ce titre, nous verrons que les marges de manœuvre dans le traitement de l'urbain stigmatisé fluctuent largement en fonction des réalisateurs et des collaborations nécessaires à la

1 C'est-à-dire qu'en cas de désaccord au montage, en dernière solution c'est l'avis du réalisateur qui l'emporte.

2 « En France, *a contrario* des États-Unis, l'auteur d'une œuvre de cinéma ou d'une œuvre audiovisuelle possède encore ce que l'on appelle le final cut, autrement dit il lui appartient en dernière instance de décider de la forme des images qu'il signe. Cela devrait placer les auteurs en position de force, puisque ce sont les derniers décisionnaires au moment des choix cruciaux réalisés au cours du montage. Cependant, la situation économique du marché du documentaire, favorable au petit écran, avantage la position éditoriale des diffuseurs. La question du "formatage" par ARTE devient alors récurrente, de même que celles de droits d'auteur dans le cadre d'une coproduction ». BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, Paris, Le bord de l'eau INA, coll. « Penser les médias. », 2011, p. 168.

sortie du film¹. Enfin, si les réalisateurs sont plus particulièrement pris en compte dans cette enquête, c'est qu'ils participent à la plupart, sinon à toutes les étapes de la fabrique d'un film. En raison de la place qu'ils occupent, par eux et sans nier la dimension collective, il est donc apparu pertinent de cibler cet acteur pour comprendre comment les films trouvaient ou non à être politisés.

- *Articuler les analyses filmiques et l'usage de données « extérieures » au documentaire*

Les documentaires constituent un véritable matériau d'enquête. Toutefois, ils sont envisagés davantage comme un objet de recherche que comme un outil. Nous reprenons ici une distinction évoquée par J.-P. Terrenoire dans un article programmatique sur la possibilité d'une sociologie des images. Ce dernier affirme qu'en « (...) s'appropriant les images, soit comme objets, soit comme outils, les sciences sociales se saisissent d'un produit socialement brûlant² ». Selon lui, « l'usage de l'image comme instrument de la recherche et l'approche scientifique de l'image comme objet social vont de pair³ ». S'il appelle à étudier les deux de front, il est malgré tout amené à différencier chacun des domaines. Ainsi et au regard de l'énigme telle qu'elle a été construite, notre étude reconduit la séparation « images outil » et « images objet » pour privilégier cette dernière voie. L'enjeu est donc de comprendre comment des acteurs utilisent et saisissent un documentaire, le politisent et le dépolitisent. Il ne s'agit aucunement d'étudier les réalités (même fantasmées) de l'urbain et du « populaire » à travers les documentaires. Ainsi le contenu des films est avant tout compris comme la production des représentations de ceux qui les font. C'est une évidence qu'A. Mariette rappelle à juste titre : « (...) en documentaire comme en fiction, la mise en images et en sons renseigne moins sur les mobilisations elles-mêmes que sur les représentations qu'en ont les réalisateurs et leur équipe⁴ ». Nous verrons que les films sont également construits à partir des représentations des intervenants filmés et de ceux qui, en les voyant, en les diffusant les chargent en significations⁵. Une telle approche dépasse

1 Voir chapitre 3.

2 TERRENOIRE J.-P., « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, 1985, vol. 26, n° 3, p. 524.

3 BOURDIEU P., « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Nouv. éd., Paris, Éd. de Minuit, coll. « Reprise », 2002, p. 207-221., *art. cit.*, p. 512.

4 MARIETTE A., « Pour une analyse des films de leur production à leur réception », *art. cit.*, p. 93.

5 Dernier point évoqué dans la thèse d'A. Mariette. MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, *op. cit.*

l'analyse des films de fiction ou documentaires. Elle se retrouve chez J.-C. Passeron et C. Grignon sur les rapports qu'entretiennent les savants aux « classes populaires », rapports qui façonneraient le contenu même des œuvres. Selon eux : « L'idée que Zola se fait du peuple est avant tout une idée littéraire ; s'il est vrai qu'il a côtoyé le menu peuple pendant ses années de bohème pauvre, il est étranger par son origine, par ses études, par ses aspirations, aux milieux populaires qu'il se propose de décrire, et qu'il n'a ni le temps ni le goût de connaître de l'intérieur¹ ». C'est ainsi que nous éviterons de parler des films documentaires comme étant le « reflet d'une époque² ».

Quels liens peuvent être opérés entre le contenu du film et des données ou des discours « extérieurs » au contenu du documentaire ? La question, largement travaillée par la sociologie des œuvres, renvoie à la division entre analyse interne et externe d'une production culturelle ou d'une œuvre d'art. Elle s'est naturellement posée à l'occasion de l'étude des mécanismes de politisation et dépolitisation des documentaires sélectionnés. Tout le pari est d'articuler ensemble ces deux types d'analyses. Les propos de J.-C. Passeron sur l'étude des œuvres d'art invitent à opérer cette mise en relation : « La sociologie de l'art, convient-on, n'existe que si elle sait s'obliger à mettre en relations les structures de l'œuvre et les fonctions internes de ses éléments avec les structures du monde social où sa création, sa circulation et sa réception signifient quelque chose ou exercent quelque fonction. C'est donc dire à la fois, contre le sociologisme externaliste, que l'analyse des effets ou des contextes sociaux de l'art appelle l'analyse structurale interne des œuvres et plus précisément des œuvres singulières puisqu'elle ne peut sans risque d'autoannulation être conduite comme analyse passe-partout d'une pratique symbolique anonymisée ; et, contre le formalisme internaliste forcené que l'analyse interne de la " littérarité " ou de l'iconicité picturale doit trouver dans la structure du texte ou de l'icône les raisons suffisantes et les interrogations pertinentes qui la contraignent et la guident dans l'analyse externe du fonctionnement des œuvres comme fonctionnement culturel³ ». La

1 GRIGNON C. et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, coll. « Hautes études », 1989, p. 217.

2 Tel qu'en parle Y. Darré : « Dans ces travaux, le cinéma est vu comme exprimant la vision du monde d'une partie plus ou moins importante de la société, voire de la société tout entière. L'analyse des œuvres, dans cette optique, permettrait de mieux comprendre les sociétés qui les ont produites. ». Pour une critique, se référer aux lignes qui suivent cette citation. DARRÉ Y., « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *art. cit.*, p. 35-36.

3 PASSERON J.-C., « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », R. MOULIN (dir.), *Sociologie de l'art*, L'Harmattan., Paris, 1999, p. 455-456.

volonté de dépasser la division entre analyse interne et externe est également partagée par P. Bourdieu¹. Cette recherche repose sur une méthode proposant d'articuler, sans les confondre, des analyses filmiques avec l'étude de sources « extérieures » au film lui-même (récits et biographie de documentaristes, théories du documentaire, données plus générales sur les conditions de réalisation de documentaires en France et dossiers de financement).

Les positionnements à l'égard des populations et des espaces stigmatisés tenus dans les films sont différenciés d'autres éléments discursifs avancés par ailleurs par les réalisateurs en dehors, dans des arènes publiques elles-mêmes diverses². Les analyses filmiques s'attachent à décrire les paroles, les textes, autant d'éléments qui sont de l'ordre du discours oral ou écrit. Elles prennent aussi en charge des éléments formels liés aux images et à leur agencement tels que le cadre, le montage, la sélection de « personnages » ou de lieux, la manière de les mettre en scène. Les deux dimensions se répondent et fonctionnent de concert dans les films. Dans une démarche soucieuse d'observer des variations dans la façon de se présenter comme réalisateur et de politiser ou non son film, nous distinguons le contenu des films avec ce qui se fait et se dit « en dehors »³. En l'occurrence, nous souhaitons savoir si les logiques professionnelles sont les mêmes dans le rendu final et « hors film », donc si les modalités de politisation demeurent identiques pour les réalisateurs.

Selon qu'ils sont ou non issus de l'analyse des films, les résultats de recherche restent donc traités séparément. Pour comprendre ce qui se donne à voir dans les documentaires, nous proposerons systématiquement des données explicatives qui éclairent le contenu des films. Leurs logiques de fabrication diffèrent de celles qui président hors des films à leur présentation. Il convient donc de prendre en compte les différents contextes d'activité pour comprendre la fabrique filmique et les prises de

1 « Faire par exemple l'analyse socio-logique d'un discours en se tenant à l'œuvre même, c'est s'interdire le mouvement qui conduit dans un va-et-vient incessant, des traits thématiques ou stylistiques de l'œuvre où se trahit la position sociale du producteur (ses intérêts, ses phantasmes sociaux, etc.) aux caractéristiques de la position sociale du producteur où s'annoncent ses « partis » stylistiques, et inversement. Bref, c'est à condition de dépasser l'opposition entre l'analyse (linguistique ou autre) interne et l'analyse externe que l'on peut comprendre complètement les propriétés les plus proprement « internes » de l'œuvre. » BOURDIEU P., « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Nouv. éd., Paris, Éd. de Minuit, coll. « Reprise », 2002, p. 207-221.

2 Tels que par exemple la promotion du film dans les médias, les débats en salle ou les entretiens que j'ai pu réaliser.

3 Dans cette enquête, il s'agit principalement des réalisateurs, des relations qu'ils entretiennent avec des collaborateurs inscrits dans l'espace documentaire et les diverses modalités d'investissement des films par des publics (politisés).

position tenues en dehors. Il est apparu nécessaire de faire dialoguer ces dimensions par différents éclairages. Sans prétendre les énoncer tous, ces éclairages sont par exemple d'ordre économique et tiennent compte des contraintes qui président à la réalisation d'un film. Ils renvoient aux mécanismes de division du travail qui le rendent possible pour observer l'importance des collaborations. Il peut s'agir des trajectoires sociales de réalisateurs ou de leur position occupée dans l'espace documentaire, de leurs relations avec d'autres champs ou espaces sociaux (militant, politique, journalistique et artistique). Nous verrons également comment des mises en scène du stigmatisme font écho aux discours sur la « bonne » manière de faire des films et de se penser comme documentariste. Les films sont également des enjeux entre les réalisateurs et constituent des modèles ou des contre-modèles. Notre enquête tient compte de la manière dont les réalisateurs perçoivent le travail des autres et définissent leur pratique pour ou contre, même si nous n'abordons pas les dialogues qu'ils établissent entre eux dans « l'espace public » (je pense par exemple aux forums, discussions et débats lors d'événements consacrés à leur documentaire ou à l'ensemble de leur filmographie). En résumé, l'enjeu reste toujours de resituer les choix de réalisation dans un ensemble de dynamiques plus globales, qui dépassent les 42 films étudiés.

- Des images qui parlent d'elles-mêmes ?

Au cœur de l'analyse filmique se pose la question de l'interprétation de données audiovisuelles pour repérer différents positionnements à l'égard de populations et d'espaces perçus comme stigmatisés. En l'occurrence, toute la difficulté était de repérer des prises de position politisées ou dépolitisées dans des éléments iconiques, sonores et textuels.

Une première complication rencontrée renvoie au statut des images dans ces réalisations documentaires. À titre d'exemple, les prises de position qui apparaissent les plus incertaines à repérer viennent de films ou de séquences marqués dans lesquels il n'existe aucune mention orale ou écrite (voix off, carton, voire paroles de personnes interviewées). Sur ce point, les observations de B. Lahire à propos des photographies mobilisées dans les travaux de sciences humaines constituent une source de réflexion

féconde pour penser l'analyse filmique. En effet, B. Lahire souligne qu'il serait nécessaire de commenter les photos en décrivant leur « contexte » et les « conditions de prise de vue », car les « images ne nous disent rien et, lorsqu'elles semblent " parler d'elles-mêmes ", il faut tout particulièrement nous en méfier, car le risque est grand alors de projeter nos petites mythologies sociales personnelles ou collectives¹ ». Dans le domaine de l'esthétique, on retrouve cette idée chez la philosophe M.-J. Mondzain quand elle affirme à propos des images : « Je constate tout simplement qu'elles ne disent rien, excepté ce qu'on leur fait dire. Par quelle dérisoire obstination voulez-vous que le silence des images fasse la preuve de leur loquacité ?² ».

Une seconde difficulté, largement perçue en sociologie de la réception³, renvoie aux conditions de la réception qui modifient l'interprétation et desquelles l'analyste ne peut s'extraire. Dans cette perspective, l'interprétation d'un film par un spectateur (analyste ou non) dépend du contenu des réalisations, mais reste aussi circonstanciée au moment de sa projection, au regard des présupposés et des dispositions du spectateur. Les observations de J.-C. Passeron permettent de resituer l'acte interprétatif dans sa dimension sociale à partir de facteurs qui ne sont pas d'ordre iconique. Le sociologue rappelle alors que : « Toute image n'épuise pas sa signification dans la figuration, i. e. dans la ressemblante perspective avec l'objet représenté : sans parler du fait qu'elle est souvent accompagnée, en toutes sortes de messages, d'énoncés oraux ou écrits qui font intervenir d'autres codes et qui encadrent ou décident son sens, il est impossible de réduire ce sens à l'analogie visuelle (à « l'iconicité ») puisqu'une image inclut toujours à des degrés variables selon les types d'image, des relations et des éléments conventionnels qui subordonnent chez le spectateur la compréhension complète de « ce qu'elle veut dire » à la connaissance des conventions multiples et variables, bref à une culture iconique. L'image la plus plate ou semble-t-il la plus « lisible » ne livre son sens que dans le discours et les actes du sujet ou du groupe qui l'objective en le disant ou en faisant quelque chose : du fait de multivocité énonciative et de son indétermination assertorique, l'image la plus iconique (la moins codée) est un message dont le signifié n'est jamais constitué qu'au travers de

1 LAHIRE B., « Risquer l'interprétation », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1 novembre 1996, n° 3, p. 13. (mis en ligne 2013)

2 MONDZAIN M.-J., *L'image naturelle*, Paris, le Nouveau Commerce, coll. « Le Nouveau commerce. Les Suppléments », 1995, p. 4.

3 Voir notamment pour la télévision LE GRIGNOU B., *Du côté du public : Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, coll. « Etudes politiques », 2003. Et pour le cinéma voir notamment ETHIS E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2014.

l'interprétation, nécessairement linguistique ou comportementale, formulée ou agie par des spectateurs, en fonction des « circonstances » du spectacle, parmi lesquelles l'image sociale de l'offre d'images n'est pas la moins décisive¹ ».

L'analyse des films passe inévitablement par une interprétation « contrôlée » afin d'éviter les errements d'une étude limitée aux seules projections de l'observateur². Loin d'être spécifique à l'analyse filmique, ce problème est aussi celui de toute activité interprétative en sciences sociales. Maîtriser l'interprétation a tout d'abord supposé dans cette enquête de prendre en compte des éléments textuels et sonores. Les paroles des intervenants filmés contiennent des prises de position et sont analysées à la fois en regard du contexte du tournage et au prisme des opérations de sélection et de mise en scène dont elles font l'objet. Il en est de même pour les cartons, voix off, *voice over* et titres qui constituent des sources d'information importantes notamment parce qu'elles sont l'occasion pour le réalisateur et son équipe de prendre position, pour le moins de mettre en mots dans les films des visions du monde social, des « principes de visions et de divisions³ » pour reprendre l'expression de P. Bourdieu. Toutefois, une interprétation sur ces seules bases serait quelque peu lacunaire, car ces éléments restent inégalement présents en fonction des films. À côté, le recours aux entretiens menés auprès des réalisateurs a permis de maîtriser l'interprétation. Lors de nos rencontres, j'ai essayé, et le plus souvent réussi à visionner les films ou pour le moins, une partie des documentaires à leur côté. L'ordinateur posé sur une table, je proposais des séquences qu'ils pouvaient commenter. Cette méthode a pour vertu d'observer les lectures privilégiées, de faire ressurgir des souvenirs sous la forme d'anecdotes et notamment dans leurs relations avec des intervenants filmés et collaborateurs. En dehors des visionnages collectifs, les entretiens ont permis de se garder de faire des impositions de problématiques. Ces entretiens ne sont pas directement mobilisés dans les analyses filmiques car ils relèvent d'autres moments, d'arènes à différencier des films puisque l'on observe que les règles pour prendre parti, « s'engager » pour les

1 PASSERON J.-C., « La sociologie de la réception des œuvres dans ses rapports à la théorie de l'art et à la sémiologie des images », journée d'étude à l'EHESS, Marseille-Montrouge, juin 1987, p. 36.

2 Les thèses qui présupposent la possibilité d'une « réception *a minima* », telles que les propose par exemple C. Boëx ne sont pas reprises pour l'interprétation des données audiovisuelles. BOËX C., *La contestation médiatisée par le monde de l'art en contexte autoritaire. L'expérience cinématographique en Syrie au sein de l'organisme général du cinéma 1964-2009*, op. cit., p. 45.

3 Expression mobilisée notamment dans BOURDIEU P., « L'identité et la représentation [Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 35, n° 1, p. 63-72.

« petits » ne sont pas les mêmes dans et hors des films. Les entretiens ont donc principalement servi de mise en garde. Enfin, la maîtrise de l'interprétation repose également sur la comparaison des films entre eux. Nous avons recherché les récurrences dans les motifs (architecture, protagonistes, manières de mettre en scène), les mots d'ordre et les catégories langagières mobilisées. Il s'agit d'une comparaison de corpus à corpus pour comprendre en quoi les films tournés à Saint-Denis différaient de ceux tournés à Marseille, quels stigmates étaient mis en avant et selon quelles différences de traitement. Mais l'analyse procède aussi par comparaison de film à film, permettant en cela d'apprécier des modalités de traitement et de politisation qui dépassent les spécificités locales.

6. Hypothèses de recherche

Cette enquête propose de problématiser la question du traitement documentaire de stigmates associés à des espaces urbains communément qualifiés de « populaires » dans les films documentaires. L'enjeu étant de comprendre les mécanismes de politisation et de dépolitisation des films ainsi que des discours tenus à leur égard. Nous émettons pour cela 5 grandes hypothèses de recherche à même de résoudre notre énigme initiale.

La première hypothèse renvoie aux propriétés et trajectoires sociales des réalisateurs. Leur appartenance sociale est-elle à même d'expliquer la présence dans les films des positionnements que nous appelons de soutien et d'euphémisation du soutien ? Nous proposons de comprendre dans quelle mesure et comment l'inscription dans une catégorie professionnelle, les trajectoires militante et résidentielle, ou le sexe « disposent » à politiser et à dépolitiser un film.

La deuxième hypothèse cherche à expliquer plus directement la coexistence de positionnements en apparence opposés. En partant des réalisateurs, nous proposons d'établir un lien entre les choix de réalisation, les discours tenus par ailleurs et la position objective occupée par les enquêtés dans les différents sous-espaces qui

structurent l'espace documentaire tel qu'il a pu être appréhendé dans cette thèse.

La troisième hypothèse met en relation la dimension collective des réalisations et leur politisation ou dépolitisation. Elle consiste à examiner la tension entre positionnements engagés et distanciés vis-à-vis de la « cause » des populations filmées au regard des collaborations formant des équipes documentaires autour des films. Cette hypothèse invite à observer la fabrique collective des films entre les réalisateurs et des collaborateurs reconnus comme tels et inscrits eux aussi dans l'espace documentaire.

La quatrième concerne plus spécifiquement les intervenants filmés. Cette fois-ci la tension initialement constatée est observée depuis des acteurs extérieurs à l'espace documentaire. *A priori* ces derniers ne sont pas tenus par les logiques professionnelles qui ont cours dans cet espace. Nous émettons l'hypothèse que le double positionnement provient de la rencontre de logiques exogènes à l'espace documentaire, venant des intervenants filmés, et de logiques endogènes, issues des réalisateurs et leur équipe qui mettent en scène, d'une manière ou d'une autre, les protagonistes des films.

La cinquième hypothèse articule la question de la politisation des documentaires à celle des rapports aux publics des films, lesquels sont également « extérieurs » à l'espace des producteurs de documentaires. Nous émettons l'hypothèse que le *double positionnement*, tel qu'il se manifeste à l'occasion de la diffusion des films et dans les récits des réalisateurs à propos de leur rencontre avec des spectateurs, dépend de la manière dont ces créateurs se représentent *ex ante* leurs publics et de l'écart dont il font l'expérience entre ces « publics imaginés » et les spectateurs réellement présents lors des projections.

7. Présentation du plan de thèse

Cette thèse est structurée en 5 chapitres, chacun d'eux propose un éclairage

différent à même d'expliquer la présence et la coexistence dans et hors des films des positionnements que nous appelons de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard de populations et d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés. Nous souhaitons également détailler les grandes lignes de fracture, les conventions et normes qui structurent l'espace documentaire et penser plus largement les rapports contemporains à l'engagement à partir de ce terrain.

Le **chapitre 1** est consacré aux trajectoires et aux propriétés sociales des réalisateurs. Nous démontrons que les choix de réalisation sur lesquels repose la tension initialement constatée sont une traduction dans des formes valides en documentaire de dispositions liées à une appartenance aux catégories intellectuelles. Les manières de donner à voir le social stigmatisé sont aussi celles d'acteurs évoluant dans des activités liées à l'audiovisuel, à l'enseignement, au journalisme ou à l'art. Quant aux trajectoires militantes, résidentielles des réalisateurs ou des propriétés comme le sexe, elles sont aussi à prendre en compte pour comprendre certains choix de réalisation. Pour autant, l'appartenance aux catégories intellectuelles, être ou avoir été militant, le lieu de résidence ou le sexe ne permettent pas à eux seuls d'expliquer les choix de mises en scène et les arguments mobilisés. Conjointement, le contenu des films est façonné par des caractéristiques inhérentes à l'activité documentaire.

Le **chapitre 2** revient plus spécifiquement sur les trajectoires professionnelles des réalisateurs et décrit les divisions au sein de l'espace documentaire tel que nous avons pu le saisir dans cette enquête. Nous parlons d'espace documentaire pour souligner à la fois l'incomplète autonomisation et institutionnalisation de l'activité, remarquant qu'il s'agit d'un microcosme singulier avec ses propres règles et hiérarchies. Une première partie analyse et revient plus en détail sur les différentes positions des réalisateurs dans l'espace documentaire en fonction de leur trajectoire professionnelle et de leur notoriété. Une seconde observe la position des enquêtés dans d'autres champs de productions culturelles (cinéma, journalisme et art). Cette position est à la fois objectivée à partir des différentes professions ou activités pratiquées, mais également analysée à partir des discours et des rapprochements opérés par les réalisateurs entre leur pratique et le cinéma ou le journalisme. Sur la base de ces

résultats, il est possible d'expliquer dans une troisième partie la coexistence du double positionnement observé dans les films comme la résultante d'une multipositionnalité, à la fois dans l'espace documentaire, mais aussi dans l'un des champs précédemment évoqués.

Le **chapitre 3** est consacré aux collaborations avec des monteurs, chefs opérateurs, producteurs, directeurs exécutifs issus de l'espace documentaire, et aux jeux collectifs formés autour des réalisateurs. La coexistence de mises en scène qui pourraient trouver à s'opposer s'explique dans les cas de divergences entre parties. Ici chaque positionnement est présent parce que les parties bataillent pour leur présence et au final opèrent des compromis. Au-delà des accords trouvés *a minima* lors de conflits, nous constatons que le double positionnement est plus généralement le fait de conventions routinisées. Ce chapitre établit la démonstration que nombre de conventions dépendent en grande partie des sous-champs journalistique et cinématographique dans lesquels évoluent les réalisateurs. Elles sont partagées et fonctionnent comme telles parce qu'elles contiennent la possibilité d'un double positionnement. Il est possible de valoriser, de dénoncer une situation, de privilégier la parole de « personnages » dominés à partir du moment où il existe dans ces mêmes mises en scène la possibilité d'un positionnement plus distancié.

Le **chapitre 4** est consacré aux intervenants filmés et propose un changement de perspective puisque la politisation et la dépolitisation des films sont ici analysées en tenant compte d'acteurs perçus comme « extérieurs » à l'espace documentaire. À côté de l'inscription des réalisateurs dans des sous-champs (cinématographique, journalistique) et aux conventions, nous démontrons que le double positionnement est aussi lié aux conditions sociales de l'argumentation publique légitime. Les intervenants filmés ont leurs propres logiques et intérêts à investir ou non des débats publics. Pourtant, ces paroles et ceux qui les énoncent font aussi l'objet d'une sélection, d'un montage et d'une mise en scène. Ils sont, d'une manière ou d'une autre, des constructions. Dans cette optique, les opérations de mise en forme des intervenants filmés et de leurs discours par les réalisateurs et leur équipe contribuent à la coexistence d'un double positionnement. Qu'il s'agisse d'assigner ces intervenants à

des catégories (« habitants », « jeunes », « immigrés », « pauvres », « populaires », *etc.*) et à des enjeux (le logement, les « émeutes », l'école, l'immigration, le travail, *etc.*), ou au contraire de brouiller ces assignations, des positionnements en apparence opposés existent. Ils constituent dans tous les cas des mises en scène du social stigmatisé admises au sein des différents sous-champs qui composent l'espace documentaire et qui permettent aux réalisateurs de lutter contre des acteurs situés dans des champs concurrents (médiatique et politique principalement).

Le **chapitre 5** sort de la fabrique filmique et porte sur le rapport avec les publics des films. Il entre au cœur de la politisation possible des documentaires par d'autres acteurs que ceux qui les font ou sont représentés. Malgré des luttes visibles et des perspectives différentes, les documentaristes s'appuient sur des publics (sans nécessairement toutefois maîtriser l'action de ces derniers) pour dépasser l'opposition entre faire des films « politiques » ou « engagés » et s'inscrire dans une démarche cinématographique ou journalistique. Le premier recours aux publics revient à accepter, accueillir et favoriser la politisation des documentaires et des débats en passant par le biais de publics déjà politisés qui investissent un film en organisant un événement ou en prenant la parole. La seconde modalité consiste à utiliser le moment de la diffusion pour tenir soi-même des positions « politiques » et mettre en avant son engagement pour une cause. La diffusion est aussi, aux yeux des réalisateurs, un moment plus approprié que le film lui-même pour tenir de tels propos. Enfin, une autre façon permettant de faire valoir sa démarche comme « politique », « engagée » ou « citoyenne » consiste, pour les documentaristes, à construire un spectateur imaginé. S'engager pour une cause suppose, depuis leur perspective, de « toucher » des catégories comme le « public populaire » ou « grand public » ainsi que de porter une attention dans le film au spectateur, lui « laisser une place » ou « le faire réfléchir ». Ce destinataire idéal, pensé en individu autonome est l'occasion de reformuler la question de l'engagement et du « documentaire politique » tout en restant cohérent avec les conventions et gages de professionnalité qui président à la réalisation d'un film.

Au final, cette thèse montre que les modes de politisation et de dépolitisation des films rencontrés ici résultent largement de l'autonomisation relative de l'activité

documentaire, une activité qui impose ses propres normes dans la manière de s'engager pour le social stigmatisé dans et hors du film. La professionnalisation en documentaire est un élément central pour comprendre ce que nous appelons le *double positionnement*. Mais cette enquête propose d'apporter aux études sur l'engagement un éclairage complémentaire. En examinant les relations entre équipes documentaires et intervenants filmés, ainsi qu'avec des publics, on saisit la possibilité d'une politisation des films à partir des interactions entre les réalisateurs et des acteurs perçus comme extérieurs à l'activité et à l'espace de production des documentaires.

**CHAPITRE 1. LE « REGARD » DES RÉALISATEURS AU PRISME
DES TRAJECTOIRES ET DES PROPRIÉTÉS SOCIALES**

INTRODUCTION

Prendre une caméra pour aller tourner à Marseille, à Saint-Denis dans des quartiers étiquetés comme « populaires », les « banlieues », le « centre-ville » de la cité phocéenne suppose que les documentaristes et leur équipe aillent sur le « terrain » ou sur un « territoire » pour reprendre des termes qu'ils utilisent couramment. D'une manière ou d'une autre, le film est toujours l'occasion d'interactions avec ceux qui habitent, militent, travaillent dans ces lieux, les étudient ou occupent des postes de représentation politique. Ce chapitre interroge le rapport des documentaristes à leur objet filmique en prenant en compte des déterminants sociaux propres aux réalisateurs. Les catégories de professions occupées, les socialisations familiales et militantes, le lieu de résidence ou le sexe sont mis en regard avec la manière de donner à voir des personnes et des lieux.

La question que nous proposons de résoudre dans ce chapitre s'énonce de la manière suivante : à regarder les productions sélectionnées, la tension initialement constatée résulte-t-elle de propriétés et de trajectoires sociales spécifiques ? Est-elle liée au(x) domaine(s) d'activité dans lesquels les réalisateurs évoluent ? Par ailleurs des propriétés et des trajectoires plus spécifiques comme la participation à des groupes militants, le sexe ou l'autochtonie dans les lieux filmés, incitent-elles les réalisateurs à prendre parti pour les plus dominés ? En creux, nous nous demandons si l'appartenance à une ou des classes sociales permet d'expliquer la présence du *double positionnement* ? Pour rappel, le double positionnement renvoie dans le film à un ensemble d'options de réalisation et de discours au sujet d'espaces géographiques et de populations perçus et présentés comme stigmatisés. D'un côté les équipes de réalisation mettent en avant ce que nous appelons un positionnement de soutien prenant différentes formes (dénoncer une injustice, valoriser les personnes et les lieux, privilégier leur présence aux dépens d'autres groupes sociaux). De l'autre, elles marquent leur distance, euphémisent le soutien, là encore sur des modes variés (justification du stigmate, évitement des sujets polémiques et de toute marque laissant apparaître un parti pris trop affirmé).

Nous démontrerons que la tension entre ces positionnements à l'égard de populations et des espaces perçus comme stigmatisés est une traduction dans des

formes valides en documentaire de dispositions issues d'une appartenance aux catégories intellectuelles. Il en va de même pour les trajectoires militantes, ou résidentielles des réalisateurs ainsi que des propriétés comme le sexe qui sont aussi à prendre en compte pour donner à voir le social stigmatisé. Pour autant, l'appartenance aux catégories intellectuelles, être ou avoir été militant, le lieu de résidence ou le sexe ne permettent pas à eux seuls d'expliquer les choix de mises en scène et les arguments mobilisés. Conjointement, le contenu des films est façonné par des caractéristiques inhérentes à l'activité documentaire.

Les notions de trajectoires et de classes sociales sont donc mobilisées en interrogeant leur portée heuristique dans le cadre de l'activité documentaire. La trajectoire sociale se définit « comme série des positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations¹ ». Plutôt que d'observer des interactions ou des collaborations tel qu'incite à le faire la notion de carrière forgée notamment par H. Becker², prendre en compte des trajectoires sociales a été l'occasion de vérifier si des dispositions issues de l'origine de classe, des origines familiales, géographiques ou du sexe trouvent à s'activer dans le contenu du film. En l'occurrence chercher à savoir si elles font éclore des dispositions à prendre parti, à percevoir et mettre en forme des proximités, ou à marquer une distance par rapport à l'objet du film. Mobiliser la notion de trajectoire incite à ne pas donner à ces dernières un caractère automatique puisqu'elles s'activent en situation. Si l'enquête utilise des outils issus de la sociologie de P. Bourdieu, elle ne débute pas, comme il le préconise, par une description préalable du « champ » et de la position des « agents » pour revenir ensuite « aux agents singuliers et aux différentes propriétés personnelles qui les prédisposent plus ou moins (...) »³. D'une part, la manière dont a été construit notre objet de recherche dans

1 BOURDIEU P., « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 71. Toutefois, il s'agit de trajectoires spécifiques qui s'inscrivent dans un cadre donné, en l'occurrence la profession. On reprend à notre compte les observations de J.-C. Passeron pour qui deux significations sont attachées à la notion de trajectoire. L'une « tendrait à rendre " intégrale " l'explication du devenir biographique ». L'autre, préférée par l'auteur, suggère « de composer une force et une direction initiales propres à un mobile avec les champs de forces et d'interactions qu'il traverse (...) ». PASSERON J.-C., « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 1990, vol. 31, n° 1, p. 21.

2 BECKER H., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, coll. « Observations », 1998.

3 P. Bourdieu propose un ordre pour analyser les productions culturelles et leurs créateurs : « C'est donc seulement lorsque l'on a caractérisé les différentes positions que l'on peut revenir aux agents singuliers et aux différentes propriétés personnelles qui les prédisposent plus ou moins (...) ». BOURDIEU P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, p. 145.

le temps et dans l'espace à partir d'une définition flottante de la catégorie « documentaire » rend peu aisée une analyse permettant véritablement de comprendre comment un « champ » documentaire se serait constitué. D'autre part, il aurait été périlleux d'imposer par une socio-histoire des grands noms, des références, et de créer l'illusion de règles communes sans même se demander préalablement si la notion de « champ » trouve à s'appliquer¹.

L'enquête prend le parti d'utiliser le registre des classes sociales en situant les réalisateurs, comme nous le démontrerons, au sein de la petite bourgeoisie intellectuelle. Ce choix trouve sa légitimité dans une volonté de cerner des principes de vision générés par cette position de classe dans les manières de prendre parti, sans éluder les variations dont une telle approche ne peut rendre compte. En effet, les critiques de P. Bourdieu à l'égard des analyses de G. Lukács et L. Goldmann² sur leur étude des œuvres sont au centre de notre questionnement. L'appartenance de classe peut-elle constituer un principe explicatif général permettant de saisir les prises de position et les choix de réalisation à l'égard des populations et espaces géographiques présentés comme stigmatisés ? Pour ne pas écraser les singularités des réalisateurs et de leur production, tout en donnant à l'analyse une dimension plus générale que la seule étude de cas, la classe est pensée comme le résultat de différentes propriétés et trajectoires qui fondent des points communs entre les enquêtés et les œuvres. Si nous mettons l'accent sur les pôles d'activités (principalement l'audiovisuel, l'éducatif, l'art et le journalisme) dans lesquels évoluent les réalisateurs, nous tenons compte également d'autres propriétés comme les lieux de vie, le sexe ou les socialisations militantes pour les situer.

Afin de questionner les effets des propriétés, des trajectoires sociales et de la classe sur le contenu des films et les discours des réalisateurs, nous nous inspirons d'un champ de recherche déjà ouvert par un ensemble de travaux sur les conditions d'engagement politique des professions intellectuelles. On pense ici aux analyses de G.

1 Sur ce point voir le 2ème chapitre.

2 « Cette approche qui dans ses formes les plus caricaturales, subordonne l'écrivain ou l'artiste aux contraintes d'un milieu ou aux demandes directes d'une clientèle, succombe à un finalisme ou un fonctionnalisme naïf, déduisant directement l'œuvre de la fonction qui lui serait socialement assignée. Par une sorte de court-circuit, elle fait disparaître la logique propre de l'espace de production artistique. » BOURDIEU P., « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Nouv. éd., Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2002, p. 208.

Sapiro, F. Matonti¹, ainsi qu'aux travaux de C. Charle et L. Pinto². Ces analyses ont constitué une aide précieuse à plusieurs titres. D'une part, elles invitent à resituer les dispositions issues des propriétés, des trajectoires sociales et de la classe depuis une activité donnée. Dans notre cas, si les dispositions s'activent ou non, c'est bien dans le cadre de l'activité documentaire et en tant que réalisateurs. D'autre part, ces travaux invitent à ne pas homogénéiser le groupe observé, en l'occurrence à rendre compte des différences entre réalisateurs par rapport à d'autres domaines de production culturelle. Nous proposons donc d'expliquer le contenu des films et les discours des réalisateurs dans le rapport entretenu avec d'autres activités et professions intellectuelles comme celles d'écrivain, de chercheur, de journaliste et d'enseignant. Les travaux précédemment cités invitent à étudier les productions culturelles et leurs producteurs depuis les hiérarchies et les luttes entre acteurs inscrits dans les champs journalistique, littéraire, éducatif ou artistique³. Nous reprenons pleinement cette approche relationnelle où une activité est toujours comprise par rapport à d'autres. Ainsi et sans que cela entre en contradiction avec le premier champ de recherche, les observations d'A. Abbott sur la concurrence pour « le monopole des territoires d'activité (*jurisdiction*s)⁴ » apparaissent particulièrement heuristiques⁵. Elles incitent à observer les compétences à agir des réalisateurs, c'est-à-dire les formes perçues comme valides pour prendre ou non parti au regard d'autres activités. Ce chapitre est aussi l'occasion de se demander si la réalisation de documentaires émane d'un groupe professionnel véritablement constitué et si les manières de prendre parti pour les plus dominés résultent du processus de constitution de ce groupe.

Les 45 réalisateurs vivent-ils du documentaire ? Quel type d'activité ont-ils (métiers ou types d'études pour les étudiants) ? En quoi sont-ils rattachés aux catégories intellectuelles ? La démonstration se décompose en deux mouvements. Dans une première section nous proposons d'explorer le contenu des films depuis

1 MATONTI F. et G. SAPIRO, « L'engagement des intellectuels : nouvelles perspectives », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 6 mars 2009, n° 176-177, n° 1, p. 4-7.

SAPIRO G., « Formes de politisation dans le champ littéraire », *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XIXe siècle)*, Antipodes, Lausanne, 2006, p. 118-130.

2 CHARLE C., *Naissance des intellectuels : 1880-1900*, Les Éd. de Minuit, Paris, 1990.

Mais aussi PINTO L., « La vocation de l'universel : La formation de la représentation de l'intellectuel vers 1900 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol. 55, n° 1, p. 23-32.

3 BOURDIEU P., « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, n° 1, p. 3-46.

4 Je reprends la traduction contenue dans le manuel de *Sociologie des professions*. DUBAR C., V. BOUSSARD, et P. TRIPIER, *Sociologie des professions*, 3e édition, Paris, A. Colin, coll. « Collection U », 2011.

5 ABBOTT A.D., *The system of professions : an essay on the division of expert labor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

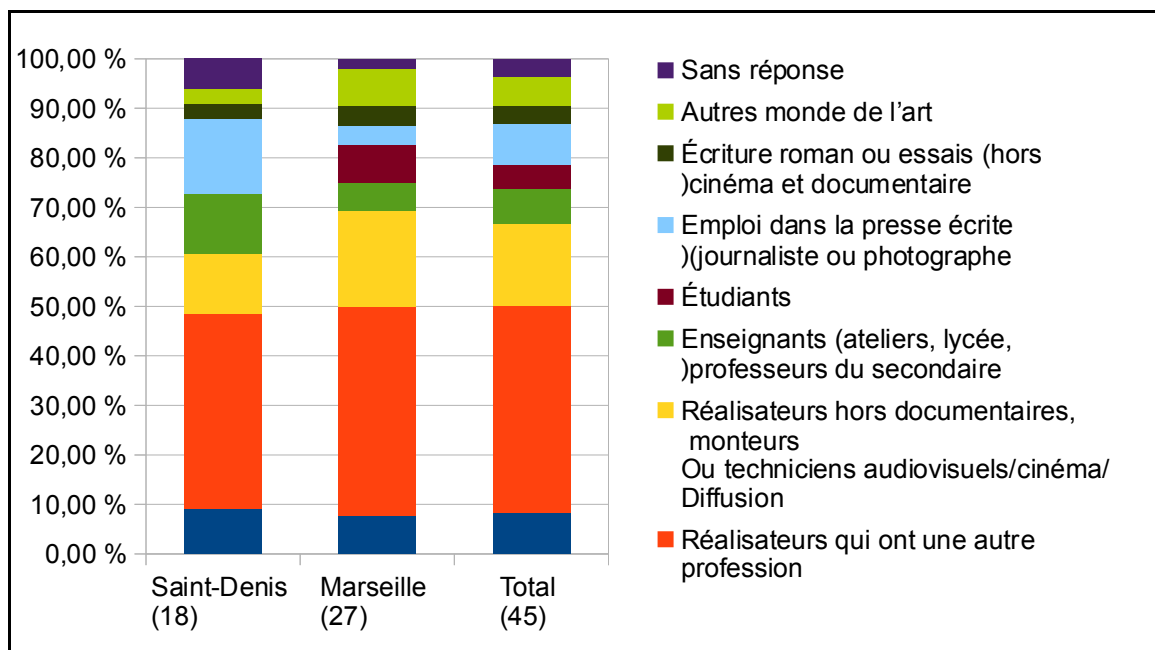
l'inscription des réalisateurs dans ces catégories intellectuelles. Dans une seconde nous prenons en compte d'autres propriétés comme le lieu de résidence, le rapport au militantisme et la répartition par sexe. Nous jetterons alors les bases pour une exploration plus attentive des normes professionnelles qui rendent possibles, et au final cohérents, des choix de réalisation et de discours tenus hors des films susceptibles d'apparaître comme un entre-deux paradoxal.

SECTION 1. APPARTENANCE AUX CATÉGORIES INTELLECTUELLES ET TRAITEMENTS DU STIGMATE

À ne prendre que les films et les moments de promotion, les documentaristes étudiés apparaissent comme des acteurs pleinement dédiés à l'activité de réalisation. Pourtant cette image est trompeuse car très peu vivent exclusivement de la réalisation documentaire. Si ces derniers forment un ensemble hétérogène en termes de salaire, d'intégration à l'activité documentaire et au regard de la professionnalisation, la majorité d'entre eux évolue dans les médias, les arts, le cinéma ou l'enseignement.

Tableau – Pôles d'activité des enquêtés :

Pôles d'activité des enquêtés	Saint-Denis (18)	Marseille (27)	Total (45)
Réalisateurs qui travaillent uniquement Comme réalisateurs de films documentaires	16,60 %	14,80 %	15,50 %
Réalisateurs qui ont une autre profession	72,20 %	81,40 %	77,70 %
Réalisateurs hors documentaires, monteurs Ou techniciens audiovisuels/cinéma/ Diffusion	22,20 %	37,00 %	31,10 %
Enseignants (ateliers, lycée, professeurs du secondaire)	22,20 %	11,10 %	13,30 %
Étudiants	0,00 %	14,80 %	8,90 %
Emploi dans la presse écrite (journaliste ou photographe)	27,70 %	7,40 %	15,50 %
Écriture roman ou essais (hors cinéma et documentaire)	5,50 %	7,40 %	6,60 %
Autres monde de l'art	5,50 %	14,80 %	11,10 %
Sans réponse	11,10 %	3,70 %	6,60 %



En dehors des précautions méthodologiques¹ à apporter sur les deux terrains, ils sont donc peu nombreux à avoir uniquement la réalisation documentaire² comme profession. En effet, environ 78% occupent par ailleurs une autre activité rémunératrice dans la période où ils réalisent le film. En termes de salaire et de temps consacré, ils sont 40% à privilégier à titre principal une activité autre que la réalisation documentaire (33% à Saint-Denis³ et 44% à Marseille⁴). Une partie ne retire par ailleurs aucun revenu de l'écriture, de la réalisation et de la diffusion. C'est très clairement le cas des étudiants (en master à Évry, à Aix-en-Provence), des réalisateurs participant à des ateliers tel le Centre Média Local⁵, de ceux qui suivent une formation en ateliers (Varan ou Altermédia) ou réalisent leur film sans appui financier. Quant à ceux qui vivent uniquement de la réalisation documentaire, pour 15 % d'entre eux, les

1 Il n'est pas aisé à partir des entretiens ou autres données biographiques tirées de coupures de presse, d'articles pris sur internet, pour connaître avec exactitude les sources de revenus des réalisateurs, plus encore quand ils ont réalisé leur film il y a des années. Des imprécisions apparaissent fréquemment lors des entretiens et l'enquêteur doit se fier aux souvenirs de l'enquêté pour établir un statut professionnel qui, loin d'être figé, évolue dans le temps. Voir par exemple DEMAZIÈRE D., « À qui peut-on se fier ? Les sociologues et la parole des interviewés », *Langage et société*, 2007, n° 121-122, p. 85-100.

2 Il peut également s'agir « d'auteurs ». C'est-à-dire de professionnels qui écrivent au préalable, dirigent ou codirigent le film, mais ne le réalisent pas.

3 Deux salariées du Centre Média Local ont été comptabilisées comme des réalisatrices à titre principal par les contrats aidés que leur fournissaient à tour de rôle l'association.

4 J'intègre les 4 étudiants car pour eux la réalisation ne constitue pas une source de salaire.

5 Je fais référence aux participants des ateliers et exclus du propos les salariés investis dans ce cadre. C'est-à-dire ceux dont la réalisation, souvent collective de produits audiovisuels, est le cœur d'activité.

conditions de travail apparaissent précaires¹. Quand il tourne à Marseille, P. Taliercio, jeune réalisateur récemment sorti de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion (l'INSAS), vit des allocations chômage et de la réalisation d'un film de commande vendu auparavant. D. Gheerbrant, plus âgé et reconnu, a obtenu des financements pour son film, mais évoque lors de l'entretien des difficultés à vivre actuellement de sa pratique. Il reconnaît avoir eu recours à l'aide de ses proches ces dernières années. Deux enquêtés travaillent quant à eux en étroite collaboration avec des chaînes de télévision et seuls deux autres possèdent des contrats à durée indéterminée. Il s'agit de cas relativement isolés puisqu'ils sont employés par le Centre national de la documentation pédagogique (CNDP). S'ils sont peu nombreux à vivre uniquement de la réalisation documentaire, au moment où ils font leur film, les réalisateurs restent fréquemment liés à trois grands pôles d'activité tels que l'éducation, l'audiovisuel et le journalisme en presse écrite ou en photographie.

24 % des enquêtés peuvent être intégrés de différentes manières dans les domaines de la pédagogie et de l'éducatif. 4 travaillent pour des ateliers et formation. D'autres évoluent dans des lycées, 1 en tant que professeur de philosophie et 2 s'occupent des projets de lycéens en terminale option cinéma. Quant à J.-L. Comolli, il intervient dans des universités comme non titulaire, là encore en cinéma. Les réalisateurs de cette enquête investissent des domaines liés à l'éducatif, souvent en restant spécialisés dans l'audiovisuel et le cinéma. Notons que 3 des 4 étudiants inscrits dans des masters le sont en cinéma documentaire ou de création audiovisuelle. Les sciences sociales sont présentes avec un étudiant en urbanisme/ géographie. Un autre navigue entre documentaire et sciences sociales puisqu'il suit un master à l'université d'Évry, formation qui propose de lier les deux domaines.

Un deuxième pôle d'activité se dessine nettement et concerne l'audiovisuel à proprement parler, sans référence à l'enseignement. Ils sont 31 % des enquêtés à occuper, à côté de la réalisation documentaire, divers postes de monteurs, assistants, producteurs et même acteur de cinéma dans le cas de J. Ido. C'est le pôle le plus important, même s'il renvoie à des situations variées en termes d'emplois occupés. À

1 En tant que termes mobilisés par les acteurs pour qualifier objectivement la situation professionnelle d'une partie des documentaristes en France. Voir les articles en presse spécialisée exemple : REPITON I., « Auteurs de documentaires : attention, fragile ! », *ina-expert.com*, août 2013. [En ligne], <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/auteurs-de-documentaires-attention-fragile.html>, consulté le 27 juillet 2016. Dans le même ordre d'idées, voir aussi le rapport de la SCAM évoquant une « profession précarisée ». SCAM, *État des lieux du documentaire*, Paris, SCAM, 2011, p. 13.

titre d'exemple, Y. Benguigui, également productrice, cofonde Raya Films avec le réalisateur R. Bouchareb. Quant à J. Chesnel, il travaille au Vidéodrome à Marseille, un espace de location de DVD. M. Reiser travaille comme productrice pour la société les Films du Pharaon tandis que D. Dufriche a monté une petite « boîte de prod », les Pieds au mur, mais vit du montage de documentaires et de fictions.

Un troisième pôle d'activité renvoie au journalisme en presse écrite ou en photographie et ils sont 15% à travailler dans ce domaine. Plus marginalement, trois ont pu écrire des romans ou essais en dehors du cinéma. Enfin ils sont 11% à être impliqués dans une activité artistique ou comme intermédiaires d'un monde de l'art. Notons qu'une réalisatrice participant à un atelier du Centre Média Local travaille quant à elle comme fonctionnaire à la poste.

Sur ce point, et bien qu'il s'agisse de terrains différents quant aux canaux de diffusion empruntés par les films, l'enquête aboutit aux mêmes conclusions que le travail de S. Barreau-Brouste centré sur la création documentaire à *Arte*. Cette dernière rappelle en effet que : « L'univers documentaire n'est pas complètement institutionnalisé ni professionnalisé. Les indépendants ne sont pas des professionnels salariés, n'ont pas de revenus fixes, n'appartiennent pragmatiquement au documentaire de télévision que de manière discontinue et temporaire (ils peuvent réaliser des films pour le cinéma et/ou exercer des activités extra professionnelles), le succès d'un film demeure toujours aléatoire et la création d'un marché documentaire solide et revivifié à partir des années 90 n'assure pas l'autonomie économique des artistes¹ ». Dans cette enquête, les réalisateurs officient fréquemment à l'intérieur des domaines littéraire, artistique, journalistique souvent directement liés à l'audiovisuel.

À l'image des différents opérateurs techniques du cinéma, ceux qui travaillent à d'autres postes comme technicien ou monteur ne sont pas uniquement des professionnels du « documentaire ». En effet, ils apparaissent plutôt investis dans une « production audiovisuelle diversifiée » et travaillent également pour le cinéma de fiction, la publicité et les films de commande². À l'image des professions artistiques

1 BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, Paris, Le bord de l'eau INA, coll. « Penser les médias. », 2011, p. 158.

2 Sur les techniciens du cinéma, K. Feigelson décrit une situation dans laquelle : « Bon nombre travaillent pour une production audiovisuelle diversifiée (téléfilm, journal télévisé, documentaire, vidéo-clip), d'autres pour le film d'entreprise ou la publicité, et une partie pour la production cinéma de fiction. Aujourd'hui, une plus grande transversalité et polyvalence conduit les techniciens du cinéma et de l'audiovisuel à travailler dans l'ensemble du secteur ». FEIGELSON K., *La fabrique filmique : métiers et*

étudiées par P.-M. Menger, la pluriactivité constitue une situation courante pour les documentaristes étudiés¹. Une partie d'entre eux travaille comme intermédiaires des professions artistiques dans des domaines tels que le montage, la production, ou pour d'autres mondes de l'art². Les documentaristes intégrés au journalisme ont également plusieurs activités en presse écrite, écriture de scénario, ou photographie.

Les documentaristes sélectionnés évoluent principalement dans l'audiovisuel, l'enseignement, le journalisme écrit et l'art. Ces résultats renvoient à un état plus général de l'espace documentaire en France marqué par une grande difficulté à pouvoir, tout au long de sa carrière, vivre de la réalisation. Cet état de fait apparaît nettement dans notre étude et rejoint les résultats d'autres travaux et rapports. Nous citerons une enquête mise en ligne sur le site du Syndicat Français des Réalisateur des secteurs de l'audiovisuel, du cinéma et de l'information (SFR-CGT) faisant mention de disparités quant aux salaires des réalisateurs (fiction, publicité, documentaire, reportage, etc.). À côté de salaires et droits d'auteurs relativement importants qui seraient ceux des réalisateurs les plus en vue, l'enquête signale que d'autres « gagnent à peine le smic ». Sont alors évoqués ces réalisateurs de documentaires gagnant 1000 euros par mois durant la conception de leur film³. Toutefois, notre enquête a pu démontrer que la notoriété acquise dans les secteurs proches du « cinéma d'auteur » et du « documentaire de création » ne permet pas toujours au réalisateur, tout au long de sa carrière, de vivre pleinement de sa pratique. C'est pour le moins ce qu'illustre le cas de D. Gheerbrant, figure centrale et reconnue par des prix, des passages dans des festivals de renom, des financements télévisés pour certains films et qui a connu des difficultés sur un plan professionnel malgré sa notoriété.

professions, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011, p. 16.

1 Les observations de P.-M. Menger sur les professions artistiques font écho aux situations observées sur les deux terrains : « De fait, la sphère des arts a développé à peu près toutes les formes d'emploi flexible et toutes les combinaisons d'activité, de la pluriactivité choisie de l'artiste qui réussit et qui se démultiplie, jusqu'à la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par les gains issus d'activités directement reliées à son art ou au contraire situées hors de la sphère artistique ». MENER P.-M., « Les intermittents du spectacle », *Espaces Temps*, 2003, vol. 82, no 1, p. 53.

2 Pour les intermédiaires des professions artistiques, des études récentes ont montré que la diversification des activités dont la pluriactivité est une facette, constitue une tendance générale. JEANPIERRE L. et O. ROUEFF (dir.), *La culture et ses intermédiaires : Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014. La pluriactivité nécessiterait selon W. Lizé un « volume élevé de ressources économiques, sociales et culturelles héritées et/ou scolairement apprises ». WENCESLSA L., « Contraintes, intérêts et dispositions à la pluriactivité chez les intermédiaires de musique actuelle », JEANPIERRE L. et O. ROUEFF (dir.), *La culture et ses intermédiaires : Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, *op. cit.*, p. 134.

3 PANNETIER A. et I. MARINONE, *Le métier de réalisateur*, Paris, 2010, p. 15. Enquête disponible sur <http://www.cpnf-av.fr/metiers-realisation/infos/realisateur-etude-complete.pdf>

En dépit de disparités évidentes au vu des pôles d'activité dans lesquels ils évoluent, les enquêtés appartiennent à la petite bourgeoisie intellectuelle. À la fin des années 70 dans *La Distinction* P. Bourdieu revient sur ce qu'il nomme la « bourgeoisie nouvelle ». Selon lui elle « s'accomplit dans les professions de présentation et de représentation (représentants de commerce et publicitaires, spécialistes des relations publiques, de la mode et de la décoration, etc.) et dans toutes les institutions vouées à la vente de biens et de services symboliques, qu'il s'agisse des métiers d'assistance médico-sociale (conseillers conjugaux, sexologues, diététiciens, conseillers d'orientation, puéricultrices) ou de production et d'animation culturelle (animateurs culturels, éducateurs, réalisateurs et présentateurs de radio et de télévision, journalistes de magazines, etc.) qui ont connu une forte croissance au cours des dernières années, ou même des professions établies comme celle d'artisan ou d'infirmière (...)»¹. Cette petite bourgeoisie n'est plus si « nouvelle » au moment où cette enquête est écrite, elle se concentre dans des activités comme l'audiovisuel, l'enseignement, le journalisme et l'art renvoyant aux professions intellectuelles inscrites dans la nomenclature « Cadres et professions intellectuelles supérieures² » définie par l'Insee. Cette acception minimale n'élude pas les différences entre acteurs. Elle permet d'apprécier la forte présence parmi les 45 enquêtés de réalisateurs professionnels, mais aussi de techniciens dans l'audiovisuel, d'enseignants et de journalistes³. L'affiliation à ces professions est l'un des éléments de l'appartenance à la petite bourgeoisie intellectuelle. C'est sous ce prisme qu'il est permis d'interroger différentes manières de donner à voir et de parler de Marseille, de Saint-Denis, de la « banlieue », des quartiers « populaires » et de ceux qui y sont rattachés.

Après avoir expliqué que les réalisateurs appartiennent par leurs activités professionnelles aux catégories intellectuelles, on peut maintenant observer comment cette appartenance construit un rapport singulier au monde qui se retrouve dans la manière de prendre parti ou de tenir un positionnement plus détaché. Un premier moment est consacré au traitement des déviances en « banlieue » et aux mobilisations collectives « d'habitants » et d'associations autour de la rue de la République à Marseille. Aussi éloignés soient-ils, ces exemples mettent en lumière les dispositions de

1 BOURDIEU P., *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. 415.

2 DESROSIÈRES A. et L. THÉVENOT, *Les catégories socioprofessionnelles*, 5e éd., Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

3 Les 4 étudiants dans le corpus marseillais ne sont pas pris en compte.

ceux qui font les films à pouvoir généraliser à partir de cas singuliers. Dans un second moment, on observe comment les termes de « mixité » et de « diversité » servent à décrire la « banlieue », Saint-Denis, Marseille. Valoriser de la sorte ces catégories spatiales relève de dispositions à tenir des propos universels, à pouvoir englober une réalité depuis des perspectives qui sont en réalité socialement distribuées. Enfin, un troisième et dernier temps est consacré à la place laissée dans les films aux intervenants filmés, chercheurs, écrivains et militants placés en position d'extériorité par rapport à l'action du film et tenant des analyses au sujet des catégories de populations stigmatisées. À travers la mise en scène de paroles savantes, nous cherchons alors à éclairer les rapports que les réalisateurs entretiennent avec d'autres professions et activités intellectuelles.

A. SUR UN MODE DISCRET. EXPOSER DES CAS POUR MONTER EN GÉNÉRALITÉ

Le film *Un tram dans la ville* est consacré au tramway qui va de Bobigny à Saint-Denis¹. Suivant le modèle du guide touristique², les bâtiments tels l'hôpital Avicenne, le marché de Bobigny et la Basilique Saint-Denis passent pour être des lieux à visiter. La voix-off joue la carte de l'émerveillement à propos de la ligne de tramway sillonnant le « nord-est de Paris » qualifiée pour l'occasion de « populaire » et « cosmopolite ». À côté de ces clichés bienveillants, la vente de drogues ou les incivilités seraient le quotidien des communes de Seine-Saint-Denis. Un commentaire décrit La Courneuve de la manière suivante : « Drôle de ville, des incendies ravagent parfois ces façades truffées d'antennes paraboliques, pourtant la caserne de pompiers n'est pas loin. Des violences assombrissent la cité, pourtant le commissariat est tout proche. Drôle de vie !³ ». Des illégalismes⁴ sont donc évoqués aux côtés de descriptions plus laudatives. Les deux postures fonctionnent selon le même principe. Un cas particulier est toujours

1 Les transports auraient représenté à partir des années 70 un sujet important dans les médias pour parler des « grands ensembles ». Avec l'architecture et le bruit, ils auraient constitué des thèmes fréquemment associés à ces espaces « populaires » et participeraient de représentations attentives « à la qualité de vie ». SEDEL J., *Les médias & la banlieue*, Nouvelle éd. augmentée, Paris, INA/ Bord de l'eau, coll. « Poch'BDL », 2013.

2 À propos du tramway, il est expliqué qu'il « offre un voyage haut en couleur avec des étapes historiques ». Extrait de la voix off du film *Un tram dans la ville*.

3 *Idem*.

4 Au sens de M. Foucault. FOUCAULT M., *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1993.

l'illustration d'une réalité qui le dépasse, mais c'est par l'exemple singulier que cette réalité supposée prend corps, est donnée à voir. En l'occurrence, ce qui se passe à La Courneuve permet d'illustrer des dynamiques à l'oeuvre dans les villes du département et plus généralement dans les « cités ». Ce glissement opère par l'utilisation de catégories à succès (ici la « cité ») et de thématiques (telles les « violences urbaines ») qui renvoient de fait à des débats médiatiques et politiques¹ ayant cours au moment du film, et plus précisément au début des années 2000.

Faire d'un exemple un cas plus général passe aussi par l'utilisation d'images sans commentaires. Ainsi dans *9-3, Mémoire d'un territoire*, une situation saisie par la caméra, devient l'illustration du « problème des banlieues² ». Relativement courte et prise en longue focale, elle illustre l'ennui supposé de jeunes gens vivant dans les tours d'habitation. Pour être exact, ce plan s'inscrit à la suite d'une séquence concluant à l'absence de perspectives pour la jeunesse des « quartiers ». Il débute donc sur un fondu enchaîné où s'interposent l'image d'un homme interviewé et celle de deux personnes assises sur des marches jouxtant une entrée d'immeuble. Manière de faire écho entre un discours et un comportement. Visiblement les deux hommes discutent, leurs visages ne sont pas reconnaissables au vu de l'éloignement. Savent-ils qu'ils sont filmés ? Rien ne permet de l'affirmer. L'un porte une casquette, l'autre une doudoune. Puis par un travelling allant du bas vers le haut, la caméra remonte étage par étage la tour d'habitation au pied de laquelle les deux hommes sont assis donnant ainsi un aspect gigantesque à l'édifice.

Un tram dans la ville et *9-3, mémoire d'un territoire*, reconduisent sur des modes différents des clichés sur la « banlieue » et les « cités » autour des illégalismes et de l'absence de perspectives³. Dans ces deux films du corpus dionysien, des modes de vie

1 Voir notamment COLLOVALD A., « Des désordres sociaux à la violence urbaine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001, n° 136-137, p. 104-113. Ou BEAUD S. et M. PIALOUX, *Violences urbaines, violence sociale : genèse des nouvelles classes dangereuses*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005. Ou encore MUCCHIELLI L., *Violences et insécurité : fantasmes et réalités dans le débat français*, Paris, La Découverte, coll. « Sur le vif », 2001.

2 Voir TISSOT S., *L'État et les quartiers : genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil, coll. « Collection Liber », 2007.

3 Ces deux exemples amènent à relativiser l'idée selon laquelle le temps long du tournage dont se prévalent les réalisateurs (3 à 5 semaines pour un 52 minutes en télévision) les rendrait plus à même d'éviter les visions stéréotypées qui seraient présentes dans les journaux télévisés ou les magazines. Par ailleurs, on relativise les discours tenus par les réalisateurs en observant le film pour ce qu'il donne à voir. Y. Benguigui, lors de la promotion du film, affirme par exemple qu'elle a « volontairement abandonné tous les poncifs dont les médias font leur « une », la délinquance, la drogue, la violence... Je n'ai pas voulu les aborder frontalement, j'ai préféré qu'ils soient en filigrane, tout le long du film, que l'on comprenne leur omniprésence de manière plus subtile que les caricatures que l'on en fait ». Entretien

et comportements sont décrits comme déviants⁴. Ils reconduisent un stigmaté déjà existant⁵. En opérant ainsi, ceux qui font le film se distancient momentanément des discours sur la « réussite » en banlieue, sa « jeunesse », sa « vitalité », *etc.*, qu'ils font valoir par ailleurs dans le même film. Évoquer et donner à voir ce type de comportements fonctionne comme le véritable pendant aux représentations laudatives. C'est à ce titre seulement que ces plans et ces commentaires relèvent d'une prise de distance avec les visions plus « positives » tenues par ailleurs.

Dans *Un tram dans la ville* et *9-3, mémoire d'un territoire* les situations évoquées sont uniques mais apparaissent exemplaires d'une réalité plus globale. La situation retenue devient un « bon » exemple pour introduire une vision plus générale et s'y rattacher. La tension présente dans ces deux films entre le fait d'exposer la « banlieue », la Seine-Saint-Denis depuis ses atouts ou des comportements perçus comme déviants repose sur des montées en généralité. Utiliser des cas filmés pour évoquer plus largement une situation s'observe aussi pour les documentaires tournés à Marseille. La mobilisation rue de la République autour des questions de logement fait globalement l'objet d'un soutien des réalisateurs et de leur équipe. Dans les films, ce parti pris repose essentiellement sur une posture privilégiant la perspective des « habitants » et/ou sur la dénonciation de leurs conditions de vie. Pour ce faire les documentaristes utilisent aussi des cas singuliers et les rapportent à des dynamiques plus générales. Dans *Les indésirables de la rue de la République*, les luttes menées par les « habitants » s'inscrivent dans un combat contre la « gentrification » présentée comme une mécanique qui sévit à l'échelle européenne. Toujours à Marseille, dans *Table Rase, de la cigale à la fourmi*, ces mobilisations autour du logement s'inscriraient dans la lignée des combats syndicaux menés contre la fermeture des usines dans la région. Sur un mode moins explicite, *La République* contient de nombreuses séquences construites autour de quelques protagonistes. Ils ne sont pas seulement présentés comme des acteurs investis dans une mobilisation collective pour la défense de leur logement, mais comme des personnes typiques aux trajectoires multiples entrant en écho avec des préoccupations plus générales (d'anciens militants du PCF, des personnes « issues de

avec Y. Benguigui interrogée par S. Attal, sur *France 24*, le 26 novembre 2008.

4 Au sens d'H. Becker. BECKER H., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, coll. « Observations », 1998.

5 Dans le corpus marseillais, la décomposition du bâti, la pauvreté, les échecs économiques et commerciaux, le chômage, l'ennui des plus « jeunes » ne sont pas des déviances incriminées dans les films. Donner à voir ce qui s'apparente à des injustices peut très bien devenir un parti pris pour des réalisateurs soucieux d'exposer et de dénoncer des conditions de vie jugées inacceptables.

l'immigration », une mère ayant perdu son fils, un ancien prisonnier). Ce n'est pas un hasard si le film s'intitule *La République*. Le titre renvoie aussi bien à l'artère haussmannienne qu'à la forme de gouvernement. Le jeu de mots permet de faire référence à un espace géographique circonscrit à la ville de Marseille et plus généralement à un mode d'organisation politique que l'expérience de la rue viendrait éprouver. L'utilisation de cas concrets, leur objectivation pour aborder à travers eux des thèmes ayant au moins un écho national est donc une modalité d'exposition et donc de construction du stigmatisme dans la plus grande partie des films. La manière de prendre parti repose sur cette capacité qui permet de donner à voir le monde social par cas tout en approchant des mécanismes plus globaux.

En quoi ces montées en généralité sont-elles révélatrices d'une appartenance aux catégories intellectuelles ? Il serait possible de voir en elles la marque d'une position d'extériorité à l'endroit d'univers sociaux filmés. Reconduire un stigmatisme s'apparente alors à une mise à distance vis-à-vis de catégories de populations desquelles il convient de se dissocier en présentant leurs modes de vie comme déviants. Pourtant, des acteurs issus de professions non-intellectuelles comme certains intervenants filmés sont aussi en mesure d'opérer de la même manière et reconduisent des visions stigmatisantes. Marquées d'exotisme à l'endroit de la « banlieue », « Marseille » et les classes populaires, parce qu'étrangères à ceux qui les énoncent, il en serait de même pour les visions plus laudatives.

L'appartenance aux catégories intellectuelles induit selon nous des dispositions à tisser des liens et à consacrer des enjeux sur un mode discret sans avoir à se dévoiler. Le fait d'exercer ces professions ou activités (dans le cas des étudiants) favorise la détention d'un capital culturel¹ qui trouve à s'activer en tant que savoir sur un contexte, une situation. Cela a pu être vérifié lors des entretiens. Les réalisateurs appréhendaient les termes des débats dans lesquels le film se plonge d'autant qu'ils possèdent également une connaissance sur les conditions de vie des acteurs impliqués. Mais ce capital n'est pas nécessairement propre aux catégories intellectuelles, et des « habitants » de la rue la République, commerçants, ouvriers, petits artisans saisissent ces enjeux quand ils sont interviewés et mobilisent des montées en généralités dans

1 Capital culturel qui dans l'analyse des inégalités scolaires chez les enfants peut prendre selon P. Bourdieu trois états : incorporé, objectivé et institutionnalisé. BOURDIEU P., « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, n° 1, p. 3-6.

leur argumentation¹.

L'appartenance aux catégories intellectuelles induit en revanche la possibilité de se sentir autorisé à opérer, en direction de publics, des recoupements entre des situations vécues, des comportements, et à les objectiver pour en donner une vision générale sans nécessairement s'exposer en tant que réalisateur. La première caractéristique est donc l'occasion de rendre public leur « regard » sur le monde social. Dans *Table rase, de la cigale à la fourmi*, présupposer l'existence d'une dynamique commune entre les fermetures d'usines dans la région de Marseille, une mobilisation « d'habitants » et la « gentrification du centre-ville » repose par exemple sur une analyse issue d'un travail intellectuel inspiré des sciences sociales dans lequel des mécanismes cachés sont dévoilés aux publics². La seconde caractéristique qui fonctionne de pair avec la première réside dans la possibilité de ne pas avoir à se dévoiler, à la différence par exemple des intervenants filmés associés à la « banlieue », qui placés en qualité de représentants de cette catégorie sont nécessairement exposés dans des films conçus pour être diffusés. Les réalisateurs et leur équipe opèrent des mises en généralité, sur un modèle proche de celui des artistes, par touches, en suggérant des pistes. Le traitement du stigmaté repose certes sur un capital de connaissances mais surtout sur une autorité à pouvoir le donner à voir et l'utilisation de savoir-faire pour l'exprimer. Déjà perceptible dans les exemples évoqués, nous verrons par la suite que les films ne sont en rien homogènes dans la manière de tisser des liens et des enjeux. Ainsi les réalisateurs de *Table rase, de la cigale à la fourmi*, s'inspirent des sciences sociales quand d'autres ont en revanche des préoccupations plus artistiques à défendre.

Les analyses de films laissent malgré tout entrevoir une spécificité des réalisations documentaires par rapport à d'autres productions culturelles (recherche, politique, littérature, théâtre et même cinéma). Les montées en généralité observées ont pour qualité de reposer sur des procédés audiovisuels (travellings, prises son, voix off ou autres) et sur une « impression réaliste » que produit la capture d'images *a priori* non jouées par des acteurs. Les procédés audiovisuels différencient ces documentaires des discours politiques et analyses tenus par exemple par des chercheurs faisant plus

1 Sur ce point nous renvoyons aux analyses contenues dans le 4^{ème} chapitre plus spécifiquement consacré à l'intervention des personnes filmées.

2 Sur le dévoilement dans les sciences sociales et son utilisation en dehors voir BOLTANSKI L., *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2009.

généralement recours à l'écriture ou l'oralité. Appuyer une idée ou une sensation, jouer sur des formes et des motifs passe certes par un ensemble de discours mais aussi par des plans ou des séquences montés entre eux. Il est donc possible d'éviter la parole pour donner à voir le stigmaté. En tout cas, le recours aux images induit la possibilité d'opérer une montée en généralité sans la nommer, et en même temps de la donner à voir, de l'exposer. Les réalisateurs et leur équipe dans le film n'ont pas besoin d'expliquer oralement ou à l'écrit qu'un cas renvoie à un processus global observable par ailleurs. C'est une possibilité, mais comme le démontrent les précédents exemples, la manière d'opérer sur le réel est nettement plus subtile en agissant en toute discrétion. Un simple raccord suffit à Y. Benguigui et son équipe de montage pour faire passer l'idée d'ennui et d'absence de perspective chez ce qui semble être la « jeunesse des quartiers ». Un travelling du haut vers le bas spatialise l'attente et le désœuvrement supposé et le rapporte aux tours d'habitat social. Le recours aux catégories à succès telle celle de « cité » induit l'inscription dans un débat médiatique et politique au niveau national comme le démontre l'exemple tiré d'*Un tram dans la ville*. De manière plus subtile encore, par les récits de vie des « personnages » du film *La République* s'inscrivent et sont inscrits dans de « grandes » questions autour du passé communiste, ou de la place des personnes issues de l'immigration coloniale.

Face à d'autres productions culturelles comme par exemple le cinéma dit de « fiction », les films sélectionnés reposent sur l'impression « réaliste » induite par les tournages sans acteur ni scénario. Il ne s'agit pas d'un « effet de réel » au sens où R. Barthes l'emploie à propos de G. Flaubert, c'est-à-dire de « détails inutiles » qui « ne disent particulièrement rien d'autres que ceci : *nous sommes le réel*¹ ». À la suite des observations de J.-C. Passeron, disons qu'il s'agit selon nous davantage des « marques formelles » pouvant fournir une « impression de réalité² ». Au-delà de l'échantillon étudié, les jeux sont parfois subtiles et l'ambiguïté savamment entretenue. Dans notre terrain et plus largement, la distinction entre « fiction » et « documentaire » se trouve fréquemment remise en cause par les promoteurs d'un engagement artistique et cinématographique en documentaire. Nous parlons donc d'impression de réalité sans nécessairement reconduire la division entre ces deux catégories audiovisuelles.

Les montées en généralité dans les films étudiés, et cela vaut pour la plupart des

1 BARTHES R., « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 88. R. Barthes évoque le baromètre de Flaubert et la petite porte de Michelet.

2 PASSERON J.-C., « L'illusion de représentativité », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 2 juin 1988, n° 4.

productions documentaires, reposent sur une impression de réalité relativement spécifique. En effet, ceux qui interviennent dans les films le font, le plus souvent, indépendamment d'un rôle écrit ou construit autour d'un scénario plus ou moins ficelé comme en fiction ou en littérature. Si les réalisateurs imaginent dans les dossiers de financement des séquences possibles (certaines pouvant être déjà tournées), les propos et les actes des intervenants à l'image n'ont, *a priori*, pas à coller à ce qui a été écrit. À la différence des cinéastes de fiction ou des écrivains appartenant aussi aux catégories intellectuelles, les réalisateurs trouvent donc la possibilité de donner à voir le stigmate depuis une « impression de réalité » associée au fait de filmer sans acteurs (au sens cinématographique) et en l'absence de textes clairement établis.

Mais ils partagent alors des points communs avec les journalistes de « reportage » ou « magazine », ces professionnels de l'audiovisuel dont les productions se font également sans acteurs et ni scénario dictant la parole des intervenants. Dans la suite de notre enquête, les luttes pour la « bonne » manière de donner à voir le stigmate, donc d'opérer des montées en généralité seront interrogées. Elles seront aussi comprises à partir de ce qui lie ces acteurs. En l'occurrence, en tenant compte du fait que les documentaristes partagent avec ces journalistes audiovisuels la même impression de réalité.

En résumé, la tension entre ce que nous avons appelé des positionnements de soutien et leur euphémisation dans la manière de prendre ou non parti pour des groupes stigmatisés s'inscrit dans une capacité à choisir un cas et à le placer dans des perspectives qui le dépassent et l'englobent. Les montées en généralité sont une manière de donner à voir des stigmates. Elles permettent de prendre parti soit pour reconduire ces stigmates soit pour critiquer des mécanismes de domination. Elles sont révélatrices d'une appartenance aux catégories intellectuelles car elles permettent dans une démarche proche de l'art d'opérer sur un mode discret, sans nécessairement avoir à expliciter oralement un propos visant à être publiquement exposé. Le traitement de la « banlieue », de Marseille ou des classes populaires dans les films sélectionnés a aussi ces spécificités. Les montées en généralité se font à partir de procédés audiovisuels et reposent sur une « impression de réalité » que produit la situation filmique. L'appartenance aux catégories intellectuelles permet d'expliquer

aussi bien la présence et les formes prises par les montées en généralité sans éluder les spécificités documentaires par rapport à d'autres productions culturelles. On peut poursuivre l'analyse en questionnant certains termes mobilisés pour décrire les espaces géographiques perçus comme « populaires ». Il s'agit alors d'observer des labellisations qui sont aussi socialement situées.

B. PRODUIRE DE L'UNIVERSEL. « MIXITÉ », « DIVERSITÉ » ET DIMENSION « MULTICULTURELLE » DES LIEUX FILMÉS

Les termes de « mixité », « diversité », « multiculturel » et leur traitement documentaire servent à valoriser la « banlieue », Saint-Denis, la Seine-Saint-Denis ou encore Marseille. Ces catégories à succès sont principalement mobilisées par les intervenants filmés¹. Seules les réalisations de séries documentaires télévisuelles voient des découpages géographiques qualifiés dans ces termes par une voix off. Les habitants de la cité phocéenne contribueraient « par leur diversité à faire que Marseille reste Marseille, une cité cosmopolite ouverte sur le monde ² ». Précédemment évoqué, le tramway qui va de Bobigny à Saint-Denis est décrit comme « cosmopolite » et « populaire ³ » dans *Un tram dans la ville*. Qualifier soi-même dans le film des découpages ne constitue pas une option valide pour nombre de réalisateurs rencontrés. Les termes de « mixité », « diversité », « melting-pot » et « multiculturalisme » sont des qualificatifs réservés aux personnes filmées pour parler de la « banlieue », « Marseille », des quartiers, la rue de la République des deux villes, ou le marché de Saint-Denis. Pourtant, ces catégories sont recherchées par des documentaristes qui les acceptent comme éléments de définition pertinents d'un espace. C'est en cela qu'elles appartiennent aussi, quoique de manière indirecte, aux réalisateurs et à leur équipe. À titre d'exemple, dans *La politique et Dieu* d'A. Ségal, le passage d'un plan dans un marché de Jérusalem à celui de Saint-Denis par un fondu enchaîné laisse entendre de manière implicite une possibilité plus apaisée de vie partagée entre « communautés religieuses », autant à Saint-Denis qu'à Jérusalem

1 Voir le 4ème chapitre pour comprendre quels rapports les réalisateurs entretiennent à ces catégories d'action publique qui servent également à financer les films.

2 Extrait de *Capitales de la Méditerranée*.

3 Extrait d'*Un tram dans la ville*.

(Annexe 8. 1.).

La « mixité » présente dans les deux corpus s'accorde plutôt aux descriptions de l'habitat. Le qualificatif met l'accent sur la cohabitation d'individus ou de groupes n'ayant pas les mêmes propriétés sociales en termes d'emploi et de revenu. Plus rarement, ils se trouvent différenciés par leurs origines culturelles ou leur âge. Quant à la « diversité », davantage utilisée dans les films du corpus dionysien, elle peut être sociale mais semble principalement consacrer des critères ethno-raciaux¹. Cette dernière demeure proche d'autres catégories à succès également mobilisées, tels que le « mélange », le « métissage », ou les dimensions « cosmopolite », « pluriethnique », « pluriculturelle » et « multiculturelle ». Ce dernier terme revient avec force dans les deux corpus. Évoquer la dimension « multiculturelle » de la « banlieue », d'un quartier, de Marseille ou de la Seine-Saint-Denis permet d'attacher une importance aux phénomènes migratoires.

Dans les films, ces catégories constituent autant d'étiquettes permettant de décrire de manière valorisante des lieux et de surcroît les populations qui y vivent. Utilisée de façon explicite ou suggérée, la référence à ces qualificatifs dans bon nombre de films des deux corpus tient largement au fait d'avoir sélectionné des documentaires tournés au début des années 2000 dans des espaces urbains, qualifiés de « populaires ». Sur des modes différents selon les cas, elles correspondent toujours à une qualité à faire valoir. La « diversité » et la dimension « cosmopolite » de Marseille s'apparentent à un lieu commun dans *Capitale de la Méditerranée*² ou *Le maire de Marseille*. « De nombreuses communautés la composent faisant d'elle la cité la plus cosmopolite de France³ » rappelle la voix off introductrice du film *Le Maire de Marseille* (**Annexe 8. 2.**). Les deux termes ne sont pas directement mobilisés pour contredire un stigmatisme alors que plus généralement et dans d'autres documentaires, leur utilisation s'inscrit en contrepoint d'images dépréciatives. Le film *Marseille au long cours* met ainsi en avant l'image d'un centre-ville historiquement « *mélangé* », entendu comme une « *zone de rencontres* ». Un intervenant parle même « d'une ville merveilleusement cosmopolite, ouverte à tous les vents de l'histoire et à toutes les immigrations depuis

1 À une occasion seulement il est fait référence à la « diversité formelle », dans *Saint-Denis, vu par Pierre Riboulet*, film où l'architecte est le seul intervenant.

2 Voix off du film *Les capitales de la Méditerranée* : « Tous les Marseillais qui se retrouvent ici pour profiter de la mer et du soleil sont des enfants de la Méditerranée. Ils contribuent par leur diversité à faire que Marseille reste Marseille, une ville ouverte sur le monde ».

3 Extrait de *Le maire de Marseille*.

toujours ». Ce discours vient en contrepoint comme pour défier ce qui serait une réalité actuelle, la trop grande fragmentation sociale du centre-ville¹. De la même manière, selon les réalisateurs de *Table rase, de la cigale à la fourmi*, la « mixité sociale² », en tant que discours politique programmatique, ne serait pas accomplie³. Elle n'en demeure pas moins un idéal. Dans le corpus dionysien, mettre en avant le « métissage » et la « diversité » ethnique ou sociale devient une grille de lecture pour appréhender des pratiques artistiques et culturelles attachées à la « banlieue ». Il s'agit là d'un principe de valorisation partagé aussi bien par des réalisateurs dans leur film, que par des intervenants à l'image. Ainsi les acteurs du « mouvement hip hop », ou des « cultures urbaines » sont décrits et se décrivent comme des personnes issues de la « diversité », à l'image des populations vivant dans les villes, le département ou la « banlieue ». Dans la plupart des films du corpus dionysien, les représentations du « ghetto » nettement plus dépréciatives constituent l'opposé de ces représentations positives⁴ (voir chapitre 4).

Ces catégories sont partagées par des intervenants filmés et des réalisateurs, même si, comme on peut le constater lors des entretiens, ces derniers ont plus de facilité à les utiliser hors des films. En quoi sont-elles les marqueurs d'une appartenance aux catégories intellectuelles ? Deux arguments permettent de situer socialement ceux qui mobilisent des catégories à succès pour valoriser, même de façon minimale, Marseille, Saint-Denis, La Seine-Saint Denis ou des « quartiers ».

Observons tout d'abord les présupposés qui sous-tendent leur utilisation et sélection dans les films. La multiplicité des conditions sociales, des origines culturelles et ethniques des populations dans un même espace favoriserait une coexistence pacifiée⁵. À tout le moins, elle constituerait une identité à préserver. La « diversité » et

1 Voix off du film *Marseille au long cours* : « Au lieu de la ville réunifiée, rêvée par les aménageurs successifs, on trouve au cœur de Marseille des quartiers déqualifiés ».

2 Dans le corpus marseillais, selon des acteurs investis principalement dans les « projets d'aménagement » comme Euroméditerranée ou ceux de la rue de la République, la présence d'activités économiques industrielles et culturelles participerait, même si cela reste incertain, à créer des emplois hautement qualifiés. Ces « nouvelles » activités amèneraient des populations issues des classes dites « moyennes », ou « moyennes supérieures », à vivre dans ces quartiers. La « mixité sociale », terme employé par ces intervenants filmés, devient un argument supplémentaire justifiant par exemple l'action d'Euroméditerranée.

3 *Table rase, de la cigale à la fourmi* se conclut par ces mots (extrait) : « Des buts explicites de mixité sociale, il n'en reste pas grand chose. En fait de relance d'emploi, la désindustrialisation continue sans que l'on voit se profiler des reconversions dignes (...) ».

4 Dans le « ghetto », les situations sociales ou les origines ethniques seraient homogènes. Les conditions de vie sont décrites autour du registre de la fermeture, de l'entre-soi, de l'absence de perspectives. Une seule prise de position dans *Saint-Denis* fait exception. Un participant aux sélections des *France Ô Folies* mettra en avant le « métissage » sans pour autant préciser à quoi renvoie l'expression.

5 Sur la production et les discours relatifs à la « mixité sociale » dans un mode pacifié par les gentrificateurs

la « mixité » sont perçues comme une richesse. On s'écarte des prises de position mettant en avant l'égalité biologique des humains comme le feraient, pour lutter contre le racisme, les travailleurs américains dans l'enquête de M. Lamont. On s'éloigne également d'arguments reposant sur la solidarité et l'égalitarisme, comme ceux qui seraient tenus par les travailleurs français dans cette même étude¹. Au contraire, l'usage ou la recherche de la « mixité », de la « diversité » et de la dimension « multiculturelle » des lieux par les réalisateurs repose sur le fait que les différences sociales, géographiques, ethniques ou autres et leur « rencontre » est un élément à faire valoir. Valoriser par ces termes « la rencontre » sur un mode apaisé est un premier indice laissant entrevoir un lien entre un parti pris à l'égard d'espaces urbains qualifiés de « populaires », empruntant la forme d'une valorisation et l'appartenance des réalisateurs à la petite bourgeoisie intellectuelle. Ce lien ne renvoie pas à l'usage de « diversité » et de « mixité » dont nous avons montré qu'il était le fait d'une multitude d'acteurs comme par exemple les intervenants filmés. Il réside dans les présupposés argumentatifs qui conduisent les réalisateurs et leur équipe à utiliser ces catégories pour décrire ces lieux.

En dehors de ce seul indice, un second argument apparaît plus pertinent encore. Évoquer et rechercher des propos autour de la « diversité » sociale ou de la dimension « multiculturelle » des lieux est l'occasion de parler *au nom de tous*. C'est-à-dire valoriser Marseille, Saint-Denis, la « banlieue » depuis des valeurs qui seraient valables en tout temps et en toute situation. La « rencontre » sans conflictualité d'univers sociaux différents devient alors un mot d'ordre valable pour le plus grand nombre, et le motif d'une intervention plus ou moins explicite dans le film. Ainsi comme d'autres catégories intellectuelles, les réalisateurs utilisent des propos relevant d'une dimension universelle pour prendre parti. Ces résultats font écho au travail de G. Sapiro sur les modalités d'intervention de scientifiques ou d'écrivains. Cette dernière analyse « la figure traditionnelle de l'intellectuel prophétique » en « intellectuel critique qui s'engage à titre personnel pour des causes particulières au nom de valeurs universelles comme la liberté ou la justice, affirme son autonomie par rapport à la demande

voir TISSOT S., *De bons voisins : enquête dans un quartier de la bourgeoisie progressiste*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

¹ LAMONT M., *La dignité des travailleurs : exclusion, race, classe et immigration en France et aux États-Unis*, *op. cit.* Même si les arguments divergent entre les pays, M. Lamont parle à propos des ouvriers français ou américains d'un antiracisme « qui est à l'opposé de celui que nourrissent intellectuels et activistes ». p. 259. Ou encore : « Nous réalisons que la forme la plus populaire d'antiracisme dans le milieu universitaire, le multiculturalisme, est absente parmi les travailleurs » p. 87.

politique externe¹ ». Dans le cas des films documentaires et des réalisateurs, il s'agit aussi de prendre position à partir de valeurs universelles. Cela est un indice supplémentaire permettant de voir un lien véritablement existant entre les manières de prendre position dans les films et les propriétés sociales de ceux qui les font. Les réalisateurs utilisent le « multiculturalisme », la « diversité », la « mixité » et présentent des lieux à partir de ces étiquettes comme si elles étaient partagées par le plus grand nombre. S'ils « parlent » au nom de tous sur le mode de l'universel, leurs modalités d'intervention se distinguent des interventions hors des « œuvres » des écrivains et philosophes étudiés par G. Sapiro. Parce qu'il s'agit d'une intervention dans les films, elle se fait sans mettre en avant sa personne et sans prendre la parole comme intellectuel défenseur de ces valeurs. Si, comme F. Matonti et G. Sapiro l'expliquent, les dispositions à l'universalisme seraient une caractéristique d'acteurs inscrits dans le champ intellectuel², nous voyons dans le cas des réalisateurs que l'intervention se fait sans être énoncée. Donc, mobiliser ces catégories sur ce mode résulte d'une appartenance aux catégories intellectuelles. Pourtant, les documentaristes ont la possibilité d'opérer différemment.

En résumé, la « mixité », la « diversité » et la dimension « multiculturelle » sont des qualificatifs recherchés par une grande partie des réalisateurs pour donner à voir et parler de Marseille, Saint-Denis, la Seine-Saint-Denis ou « la banlieue ». Leur usage correspond le plus souvent à une volonté chez les réalisateurs et leur équipe de valoriser ces découpages spatiaux même si on observe, selon les films, des manières tout à fait variées de mettre en scène ces qualificatifs (la voix off, le recours aux intervenants, le fait d'explicitier ou non ces étiquettes). La place importante qui leur est faite tient bien évidemment aux types de films privilégiés pour cette enquête. En effet, il s'agit de qualificatifs valides et reconnus pour traiter d'espaces urbains dont la dimension « populaire » est affirmée, sinon en jeu. D'autre part, leur présence s'explique par le fait que ces catégories sont largement mobilisées au moment du tournage, aussi bien dans le cadre de politiques spatialisant des problèmes publics que dans celles qui, à travers le CNC et l'ACSÉ, financent des films donnant à voir la « diversité » de ces espaces géographiques.

1 SAPIRO G., « Modèles d'intervention politique des intellectuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 18 mars 2009, n° 176-177, p. 15.

2 Sur la disposition à l'universalisme comme caractéristique des champs intellectuels, voir : MATONTI F. et G. SAPIRO, « L'engagement des intellectuels : nouvelles perspectives », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 6 mars 2009, n° 176-177, n° 1, p. 4-7.

L'appartenance à la petite bourgeoisie et aux catégories intellectuelles explique l'attrait des réalisateurs pour la « mixité », la « diversité » et la dimension « multiculturelle ». Non pas pourquoi ils les utilisent, mais quels propos la « diversité » et la « mixité » permettent de servir. D'une part, faire valoir ces catégories est l'occasion de plaider la cause d'une coexistence pacifiée de populations différentes essentiellement sur un plan économique, géographique, « culturel » et religieux. D'autre part, c'est aussi la possibilité de parler pour tous à partir de critères qui seraient partagés par le plus grand nombre. L'usage spécifique et circonstancié de ces termes constitue donc un marqueur important de l'appartenance de classe liée à l'inscription dans des catégories intellectuelles et explique à partir de quel argument les réalisateurs prennent parti dans leur film, même de manière minimale et consensuelle pour ces espaces géographiques déterminés. Il n'a toutefois pas été possible de percevoir des différences de traitement significatives en fonction des pôles d'appartenance des réalisateurs tels l'éducation, l'audiovisuel, le journalisme et l'art.

En observant précédemment les montées en généralité, nous avons repéré une série de différences et aussi des points communs qui distinguent les réalisateurs d'autres catégories intellectuelles. L'utilisation de procédés cinématographiques et « l'impression de réalité » sont deux spécificités documentaires qui peuvent malgré tout être partagées avec les journalistes de reportage et de magazine. Le recours aux catégories de « diversité », « mixité » et « multiculturelle » a également permis d'observer une spécificité. Elle réside dans la manière de prendre parti sans avoir à mettre en avant sa personne, sans avoir à faire valoir son nom puisque d'autres le font. Cette modalité d'engagement par l'intermédiaire de tiers sur laquelle nous reviendrons différencie l'action des réalisateurs dans leurs films de modalité d'intervention hors des « œuvres » venant d'intellectuels. Pour opérer, les documentaristes bénéficient à la fois d'une « impression de réalité » et utilisent la parole de tiers. Il est maintenant possible de pousser plus avant l'étude des différences entre documentaristes et d'autres acteurs inscrits dans des catégories intellectuelles. C'est-à-dire d'affiner une analyse du contenu éclairée depuis le type de professions occupées et la classe tout en tenant compte des luttes face à d'autres activités et producteurs de biens culturels.

C. MOBILISER DES DISCOURS SAVANTS OU S'EN DÉTACHER SAVAMMENT

Nous avons jusqu'alors insisté sur l'inscription des réalisateurs dans les catégories intellectuelles dans lesquelles ils évoluent, soit en documentaire, soit dans d'autres domaines pour décrire des dispositions à parler au nom de tous à travers la « mixité » et la « diversité » et à généraliser un propos à partir d'un cas. Si le traitement des populations et des espaces construits comme stigmatisés repose sur des dispositions intellectuelles, on peut se demander quels rapports les enquêtés entretiennent avec d'autres acteurs exerçant eux aussi des activités ou professions intellectuelles tels les chercheurs, militants, journalistes, professionnels de la politique ? Il s'agit aussi de savoir comment ces acteurs parlent et prennent position dans les films autour des catégories stigmatisées. Pour apporter des éléments de réponse, nous proposons d'étudier la présence d'intervenants filmés en position d'expertise (soit 10 réalisations dont 6 pour Marseille¹ et 4 pour Saint-Denis) ainsi que leur absence (dans 76 % des films sélectionnés). Les relations de luttes ou les proximités avec d'autres activités comme le cinéma, le journalisme, ou l'art seront étudiées par la suite sous d'autres modalités, notamment à partir des discours des réalisateurs².

En simplifiant, deux options s'offrent aux équipes documentaires : recueillir et exposer de tels discours, ou ne pas les faire figurer. Une autre possibilité liée à la dernière option s'apparente à une indistinction des personnes filmées. Si elles apparaissent, c'est au même titre que n'importe quel autre protagoniste. Rien ne permet d'observer dans la relativement faible présence d'intervenants en situation d'expertise, une tendance générale observable à l'échelon des productions documentaires en France³. Le recours à ces intervenants, la manière de les donner à voir s'expliquent par la position occupée par les réalisateurs dans l'espace

1 J'exclue le film *Plan de situation : Joliette* dans lequel des chercheurs, architectes ou urbanistes sont présents. Ce film n'est pas pris en compte car ces personnes ne sont pas différenciées des autres intervenants filmés (même dispositif où l'on n'entend que leur voix) et que leurs titres académiques et professionnels ne sont pas donnés à voir.

2 Voir sur ce point le 2ème Chapitre.

3 La présence d'intellectuels dans le cinéma documentaire constitue un enjeu d'importance pour un théoricien du documentaire comme J.-P. Colleyn. Voir COLLEYN J.-P., « Se retrouver dans un film », N. Ragaru, A. Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

documentaire⁴ et un ensemble d'exigences venues de financeurs et producteurs s'imposant aux documentaristes⁵. Toutefois, les discours d'expertise à propos de Marseille, Saint-Denis, la « banlieue » et des groupes qui y sont rattachés reposent aussi, dans ce cadre très précis, sur une répartition de la parole entre chercheurs, urbanistes, militants, journalistes et politiques. C'est à ce niveau qu'il est possible de penser l'action des réalisateurs et de leur équipe comme un travail de sélection et de transformation de ces discours. L'appartenance aux catégories intellectuelles est alors envisagée relationnellement. D'une part, au regard d'autres acteurs qui évoluent aussi dans des activités intellectuelles et interviennent dans le film. D'autre part, en observant l'usage qu'en font les réalisateurs.

Les intervenants filmés en question tiennent sur un mode savant un discours d'expertise. Toutefois, il ne s'agit pas d'experts au sens où ils ne s'apparentent pas à la catégorie d'intervenants dénommés et reconnus comme tels dans les médias. Leur position surplombante provient aussi bien de la spécificité des propos tenus, de leurs titres et de la manière dont ils sont exposés. D'une part, ils ont pour propriété commune de revenir sur des mécanismes généraux et apportent des données historiques, sociologiques, politiques, urbanistiques ou économiques pour apprécier une situation. En un sens, ils opèrent tous des montées en généralité à partir de cas précis. Leurs interventions font nécessairement écho aux séquences précédentes du film pour approfondir les expériences vécues. D'autre part, dans les cas étudiés, leurs professions ou activités font autorité. Enfin, et malgré des différences dans les mises en scène retenues, ces intervenants apparaissent détachés des situations de vie des principaux protagonistes du film. Des contre-exemples pourraient être cités. Les professionnels de la politique en situation d'expertise sont souvent présentés comme des acteurs à part entière, attachés à leur ville ou à leur département et à la défense d'options politiques. En dehors des représentants politiques, il est donné à voir dans quelques cas, des intervenants filmés en position d'expertise intimement rattachés par leur biographie aux lieux ou populations sur lesquels ils émettent des discours savants. Cette option suppose d'exposer ce qui les lie dans leur biographie aux lieux ou aux populations filmées. Ainsi dans *9-3, mémoire d'un territoire* est conservée au montage la séquence où une historienne, présentée comme une spécialiste de la Seine-Saint-

4 Voir chapitre 2.

5 Voir chapitre 3.

Denis, ne peut retenir ses larmes à l'évocation du passé ouvrier. Dans ce moment d'émotion, elle explique avoir des origines familiales liées au département.

Si les universitaires, écrivains, urbanistes, architectes, artistes, militants ou politiques opèrent par généralisation, ils le font sur des modes différents. 6 films mettent en scène des chercheurs ou universitaires en position d'expertise et présentés depuis leur domaine d'étude¹. Dans les documentaires en question, il s'agit essentiellement de sociologues, historiens et seulement dans *La Politique et Dieu*, des philosophes et théologiens interviennent. Pour *La Schkappa, où l'échappée belle de Jean-Claude Izzo* et *Marseille, une ville monde*, É. Témime, historien, insiste sur l'importance des migrations. Elles seraient à la fois la clef permettant de comprendre d'où viennent les « Marseillais » et une richesse à faire valoir. Autre exemple, le sociologue H. Lagrange intervient dans *93, l'effervescence* à propos des « émeutes » de novembre 2005 présentées comme « quelque chose qui est de l'ordre du protestataire² ». À ce titre, il propose une lecture qui tient compte de la tension entre les « ressources » dont disposent les émeutiers et ce à quoi ils aspirent³. Sans que cela soit toujours le cas, ces paroles autorisées sont aussi celles endossant la défense de groupes ou de lieux stigmatisés. É. Témime défend par exemple les migrations des populations. Il ne s'agit pas d'un problème, mais au contraire de quelque chose à faire valoir car enraciné dans une histoire profonde de la ville de Marseille. Quant aux émeutes, loin d'être assimilées à une pathologie⁴, elles ont une explication et correspondent à un acte protestataire. Sur des registres différents, le discours scientifique autorisé produit des positionnements de soutien sous la forme d'une

1 9-3, *mémoire d'une territoire* ; *93, l'effervescence* ; *La politique et Dieu* pour le corpus dionysien et *La Schkappa ou l'échappée belle de Jean-Claude Izzo* ; *Table rase, de la cigale à la fourmi* ; *Marseille, une ville monde* pour le corpus marseillais.

2 Extrait de *9-3, l'effervescence*.

3 H. Lagrange affirme : « Il y a dans les émeutes quelque chose qui est de l'ordre du protestataire, parce que les cibles visées sont les forces de l'ordre, sont les bâtiments publics, sont les voitures et que ce n'est pas un déchaînement de la violence et du pillage. Indiscutablement les politiques ont tendance à sous-estimer la part de revendication. Ils ont tendance à y voir un dysfonctionnement, y voir une pathologie. C'est une vision des choses dans laquelle l'acteur a disparu. Il y a des malades, des formes de délinquants compulsifs et puis, il y en a qui ne savent pas trop où ils en sont et qu'il vaut mieux dissuader par avance. Dans tout ce spectre de catégorisations, dont je ne dis pas qu'il est complètement faux. Il élimine complètement le fait qu'il y ait des jeunes qui vivent des contradictions, des tensions entre les ressources dont ils disposent et ce à quoi ils aspirent, et ils vont essayer de jouer leurs cartes dans ces tensions y compris jouer leurs cartes en transgressant les normes. » Extrait de *9-3, l'effervescence*.

4 À propos des « émeutes » pensées dans les médias et par les professionnels de la politique sur le registre de la maladie, voir TISSOT S., *L'État et les quartiers : genèse d'une catégorie de l'action publique*, Paris, Seuil, coll. « Collection Liber », 2007. et MAUGER G., *L'émeute de novembre 2005 : une révolte protopolitique*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. « Collection savoir/agir », 2006.

valorisation, d'une dénonciation ou d'une compréhension. Pour ces chercheurs ou intellectuels, il s'agit de remettre en cause des idées préconçues en l'occurrence sur les « émeutiers » ou Marseille, quitte quelquefois à en reconduire d'autres. La deuxième spécificité de ces intervenants consiste à revenir sur la construction du stigmaté comme une donnée historique et sociale. On pense ici aux historiens évoquant par exemple la condition ouvrière en Seine-Saint-Denis (9-3, *mémoire d'un territoire*) ou les inégalités économiques entre différentes communes du département (93, *l'effervescence*).

Les architectes et urbanistes qui interviennent en position d'expertise dans 7 films¹ voient leurs discours directement attachés à la description des lieux et des bâtiments. R. Ricciotti parle de Marseille et de quartiers de la ville à partir d'édifices, P. Riboulet fait de même avec Saint-Denis. Les urbanistes interviewés dans *Marseille au long cours* reviennent sur les aspects plus fonctionnels du périmètre d'Euroméditerranée. C. Devillers, urbaniste affirme à propos de d'Euroméditerranée : « La vocation de cette opération à mon avis n'est pas seulement économique et culturelle. Je dirais qu'elle est aussi sociale. Les quartiers Nord et Est de Marseille sont parmi les plus pauvres de cette ville² ». Dans tous les cas, ces intervenants explicitent des choix de construction et d'aménagement et peuvent même tenir des discours critiques comme le fait P. Riboulet à l'égard du projet de bureau dans le quartier de la Plaine Saint-Denis. Malgré des différences d'opinion, ils apparaissent souvent comme des figures faisant la promotion d'évolutions urbaines jugées par eux nécessaires et inévitables. À la différence des chercheurs, leurs discours servent à opérer une démonstration singulière. Certes elle renvoie au lexique de la construction, du projet urbain et des aménagements. Mais plus important, ces discours s'inscrivent tous dans les problématiques générales de transformation de la ville. Il apparaît comme un témoin clef à la fois expert dans un domaine et partie prenante. La place des urbanistes dans notre corpus et le type de discours tenus s'expliquent par le fait que nous ayons privilégié des films tournés et souvent consacrés aux villes et plus généralement aux espaces urbains. Mais plus généralement ce type d'acteurs apparaît pour une partie des réalisateurs et leur équipe comme une catégorie de professionnels valide et légitime

1 Pour le corpus marseillais : *Marseille vu par Rudy Ricciotti* ; *Marseille au long cours* ; *Table Rase, de la cigale à la fourmi* et *Marseille, une ville monde*. Et pour le corpus dionysien : 9-3, *mémoire d'un territoire* ; 93, *l'effervescence* et *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*.

2 Extrait de *Marseille au long cours*.

pour parler des villes populaires, pour le moins celles où le qualificatif est un enjeu. Ces acteurs sont autorisés et attendus pour intervenir sur des questions sociales (pauvreté, « exclusion », spécialisation d'aires géographiques par secteurs). Ainsi depuis leurs perspectives et grilles de lecture, l'urbanisme est mis en cause et les anciennes recettes sont souvent pointées du doigt, mais c'est toujours par l'aménagement et la construction que réside la résolution des problèmes.

Pour la grande majorité des films sélectionnés, les militants sont principalement montrés comme des acteurs inscrits dans l'action du film sans être placés en position d'expertise. Pourtant, dans *Table Rase, de la cigale à la fourmi*, et de façon moins appuyée dans *Divers gens*, ils sont mis en scène de cette manière. Les deux films relaient les propos de représentants d'Un centre-ville pour tous (CVPT), une association impliquée dans les questions de logement à Marseille. Dans *Divers gens*, l'un d'eux est filmé dans une cage d'escalier et décrit comme déplorable la situation des immeubles et les conditions de logement des habitants. Pour *Table Rase, de la cigale à la fourmi*, un membre de l'association critique les choix d'urbanisme et les politiques de logement de la ville de Marseille. Ces intervenants placés en position d'experts reformulent et alimentent des mots d'ordre qui seraient ceux de groupes stigmatisés et/ ou mobilisés. Par rapport aux chercheurs et aux urbanistes, ils interviennent donc sur un mode différent où la qualité à parler consiste à synthétiser des mécontentements tout en les mettant en lien avec des dynamiques générales (du type gentrification) et des politiques publiques déterminées. La catégorie de militant est poreuse car les intervenants peuvent parler à divers titres. Dans *Table Rase, de la cigale à la fourmi*, V. Manry est présentée comme sociologue et membre d'un CVPT et D. Carrière membre de cette association voit aussi indiquées en sous-titre ses anciennes fonctions de chargé de mission aux affaires sociales d'Euroméditerranée. Rarement placés en position surplombante mais présents dans de nombreux films sélectionnés, la relative absence des militants nous renseigne sur les acteurs légitimes à parler sur le ton de l'expertise. Comme cela a pu être vérifié dans l'échantillon observé, la parole militante pour évoquer des classes populaires et un ensemble de stigmates attachés à l'urbain est prioritairement placée en situation, associée à une mobilisation et rarement donnée à voir à travers un discours distancié. Au-delà des seuls films étudiés et comme nous le verrons, la place accordée au militantisme, donc à son traitement documentaire en général est intimement liée à la crainte chez les réalisateurs et leur

équipe de voir le film étiqueté comme « militant », catégorie vécue comme stigmatisante pour les professionnels du documentaire et ceux attachés à sa dimension cinématographique.

Les journalistes, autre type d'acteurs, sont assez peu nombreux à intervenir sur un mode savant. Dans *La politique et Dieu*, des journalistes spécialisés évoquent le conflit israélo-palestinien et la question des « fondamentalismes religieux¹ ». Dans *La Schkappa ou l'échappée belle de Jean-Claude Izzo*, puisqu'il était son patron, A. Fabre, l'ex-rédacteur en chef du journal communiste *La Marseillaise*, revient sur le parcours de l'écrivain quand il était journaliste. La faible présence de ces professionnels évoluant dans les catégories intellectuelles tient aussi aux types de films sélectionnés. En l'occurrence des documentaires tournés dans des espaces décrits comme « populaires » et dont les « quartiers », la « banlieue », Marseille, Saint-Denis où des mobilisations collectives restent souvent un thème central du film. Au vu de ces résultats et des entretiens avec les réalisateurs, les journalistes apparaissent être des commentateurs à éviter pour parler de ces espaces géographiques en particulier. En effet, les discours médiatiques sur la « banlieue » et « Marseille » sont souvent pointés par les réalisateurs y compris par les documentaristes journalistes pour leur « regard » stigmatisant et les clichés qui seraient reconduits. Quand des discours experts sont exposés, recherchés et mis en scène, la légitimité du propos pour les questions attachées au « populaire », à Marseille, à la « banlieue », Saint-Denis, Seine-Saint-Denis va plutôt dans ce domaine bien précis aux chercheurs, urbanistes, politiques et plus marginalement aux militants. Si les journalistes sont moins présents dans ce cadre précis et ce type de film c'est, selon nous, que les documentaristes prennent le relai des productions journalistiques (écrits, reportages et magazines) et que se joue une bataille pour définir un domaine d'activité à dire l'urbain stigmatisé.

Quant aux professionnels de la politique (adjoint au maire, maire, député, président de région) inscrits aussi dans les catégories intellectuelles, ils tiennent un discours surplombant rattaché à l'expertise dans au moins 4 films². Une majorité est issue du corpus dionysien. Le maire d'Aulnay-sous-Bois intervient dans ce qui pourrait

1 S'il est peu fait mention des journalistes, ces professionnels pourraient *a priori* faire partie de ceux invités à parler dans un film documentaire. Sur les rapports que les réalisateurs entretiennent au journalisme et aux journalistes, voir le 4^{ème} chapitre de cette enquête.

2 Pour le corpus marseillais *Table rase, de la cigale à la fourmi* et pour le corpus dionysien, 9-3, *mémoire d'un territoire* ; 93, *l'effervescence* et *La politique et Dieu*.

être son bureau. Debout, une baguette d'enseignant ou de conférencier à la main, il pointe une carte de la ville et cible sur un ton professoral des endroits clef de sa circonscription, comme la cité des Bosquets¹. Sans s'attacher plus spécifiquement à ce qu'ils disent, s'ils reconduisent, retournent ou dénie les stigmates attachés aux espaces et populations qu'ils administrent, ces intervenants sont attendus pour tenir une position d'expertise singulière. À l'instar de tous les autres politiques, dans ce cas, le maire d'Aulnay-sous-Bois est l'intervenant qui tient son savoir depuis une « réalité de terrain », mais pour qui l'enjeu est de justifier son action politique. Il faudra analyser plus en détail le traitement et le type de propos tenus par ce type d'intervenant qu'ils soient ou non placés dans une position surplombante². Dans tous les cas, et à partir des films observés, les professionnels de la politique sont les intervenants en position d'expertise recherchés pour évoquer une situation depuis les enjeux et les contraintes de la représentation locale ou nationale. Pour rappel, les chercheurs sont ceux qui déconstruisent et resituent les situations de stigmat. Quant aux militants, ils prolongent et mettent en perspective les discours prêtés aux « habitants » et groupes mobilisés.

La manière de prendre parti pour les plus dominés et la tension qui en résulte sont ici éclairées par le fait que la parole publique qui légitime à intervenir dans un film résulte d'une répartition opérée par les équipes de réalisation. Est-ce que les réalisateurs délèguent à d'autres cette modalité d'intervention ? Qu'en est-il de leurs rapports aux journalistes, chercheurs, urbanistes et militants ? La réponse à ces questions s'inscrit dans une approche relationnelle inspirée notamment par le travail de G. Sapiro sur les intellectuels. Selon elle, les modèles d'intervention politiques, les formes (pétition, manifestation, militantisme, action collective ou individuelle) privilégiées par ces derniers sont tributaires d'un état des luttes entre différentes activités tels l'expertise, la littérature, les sciences sociales, la politique, le religieux³. Rapportées aux réalisateurs de films documentaires, les modalités d'intervention dans le film (notamment par l'usage de la parole) seraient liées à une répartition du travail entre catégories intellectuelles autorisées à parler du stigmat. Si des luttes sont présentes comme nous avons pu le constater à travers la relative absence de

1 Dans le film 9-3, *mémoire d'un territoire*.

2 Sur la place des professionnels de la politique, leur mise en scène en tant qu'intervenant voir le 4ème chapitre.

3 SAPIRO G., « Modèles d'intervention politique des intellectuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 18 mars 2009, no 176-177, p. 8-31.

journalistes, la prise en charge du stigmate par ces intervenants repose sur plusieurs mécanismes essentiels. Le premier correspond aux proximités sociales qui lient les réalisateurs à ce type d'intervenants, le second renvoie à une répartition des compétences et de l'autorité à parler autour de thèmes circonscrits. Compétences qui ne se comprennent qu'en regard de la capacité des réalisateurs à façonner ces discours.

Certes, pour les documentaristes journalistes et ceux qui travaillent dans le cadre de programmes télévisuels, choisir des discours experts constitue un impératif professionnel. Il s'agit d'exposer oralement et à grands traits des dynamiques sociales avec la plus grande clarté en prenant les propos d'une personne jugée légitime par son titre à aborder ce sujet. Mais cette forme n'est pas propre aux documentaires coproduits et diffusés par des chaînes nationales. *Table rase, de la cigale à la fourmi* réalisé dans le cadre d'un master à l'université contient, comme ce fut montré, des séquences en plan fixe avec une sociologue, des urbanistes, une professionnelle de la politique. Savoir s'il s'agit de l'imposition d'un modèle télévisuel ou d'une croyance dans la possibilité d'emporter l'adhésion du spectateur avec des spécialistes d'un domaine n'est pas le principal enjeu. Plus important, avoir recours à ces intervenants et les mettre en scène révèle aussi les proximités sociales qui lient ceux qui font des films à d'autres professions ou activités intellectuelles¹. Rechercher, recueillir leurs propos et en sélectionner une partie suppose nécessairement un intérêt pour des paroles autorisées dans des domaines tels que l'immigration, l'histoire du monde ouvrier et les quartiers « populaires ». L'intérêt vaut aussi pour les interviews de militants ou de professionnels, notamment de l'urbanisme, car ils permettent notamment d'entendre les raisons d'une mobilisation collective ou d'un projet de réaménagement urbain.

Pourtant et au-delà d'une appartenance commune des réalisateurs et de ces intervenants aux catégories intellectuelles, l'analyse des films révèle une répartition de la parole. Un partage qui s'effectue en fonction des thématiques abordées dans le film et du domaine d'activité des intervenants. Nous avons démontré préalablement que les chercheurs et urbanistes sont recherchés pour opérer des montées en généralité à propos de Marseille, Saint-Denis, de la « banlieue » ou autre, différenciées de celles

1 Dans le travail d'A. Mariette, les champs de production artistique et intellectuelle, s'ils répondent à des logiques différentes, n'en sont pas moins reliés entre eux. Les films dits « sociaux » sont interprétés et servent les analyses d'intellectuels se positionnant à gauche, et situés dans les champs disciplinaires dominés. MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit.

produites par des professionnels de la politique ou des militants. À côté de l'activité exercée, il s'agit aussi de prêter une autorité à parler en retenant au montage plus spécifiquement certains domaines. La parole experte en matière de stigmatisme est donc distribuée par ceux qui font le film.

Laisser à ces intervenants une position de surplomb pourrait apparaître comme le résultat d'une situation de domination. Se pensant illégitimes à opérer oralement de telles montées en généralité, les réalisateurs rechercheraient d'autres acteurs plus à même de prendre la parole pour rendre compte d'une situation. En effet, dans les exemples cités précédemment, l'historien É. Témime et le sociologue H. Lagrange apparaissent plus légitimes, comme universitaires dans leurs prises de parole sur l'immigration ou les émeutes que les réalisateurs. Les documentaristes qui ont recours à ce type d'intervenants et les présentent depuis leur(s) titre(s), leur octroient une place centrale dans le dispositif d'argumentation. Cela permet à la fois de se reposer derrière la légitimité de la parole savante ou experte, mais aussi de marquer des positions inégales. Les documentaristes laissent les clés de l'interprétation à d'autres et à ce stade peuvent paraître en retrait.

Toutefois cette situation de domination n'est qu'apparente, pour le moins les analyses filmiques rendent davantage compte d'une maîtrise de cette parole experte par les réalisateurs. Certaines catégories d'acteurs comme les journalistes sont évitées, au même titre que les militants pour donner une analyse « méta » au sujet de ces espaces urbains et groupes qui y sont liés. Au-delà de luttes de *juridiction* que laissent entrevoir ces évictions, la parole des urbanistes ou des chercheurs est elle aussi cernée par effet de montage et on peut le présupposer par les questions posées au moment de l'interview. Là où le domaine de la parole apparaît être la propriété de catégories intellectuelles dans le cadre du film, elle se retrouve contrainte par des requêtes qui sont celles des documentaristes cherchant à traiter un sujet plus spécifiquement.

Au-delà des exemples évoqués, dans 74 % des documentaires sélectionnés, comme par exemple *La République*, *Musique*, *Un jour à Marseille*, *Le noir me met à l'abri*, l'absence d'intervenants filmés en position d'expertise est un choix délibéré. En regardant ces films est-il aussi possible d'entrevoir un rapport spécifique des réalisateurs aux autres catégories intellectuelles ? Cette absence constitue-t-elle une modalité de traitement du stigmatisme liée aux propriétés sociales des documentaristes ?

Notons tout d'abord que dans quelques films, si des chercheurs, urbanistes, journalistes, militants et écrivains interviennent, c'est sur le même plan, et à travers le même dispositif filmique que tous les autres protagonistes. Ils sont intégrés d'une manière ou d'une autre à l'action filmée, aux thématiques. Ils passent eux aussi pour être des acteurs évoluant dans les mêmes espaces sociaux car ils interagissent avec d'autres protagonistes.

L'absence de discours surplombant dans ces documentaires n'est pas la propriété d'un pôle professionnel plutôt qu'un autre. Des réalisateurs travaillant comme photographes dans la presse et donc intégrés au pôle journalistique peuvent réaliser des films sans parole experte. Toutefois comme nous le verrons, ce choix de réalisation est principalement celui de réalisateurs évoluant objectivement ou souhaitant évoluer dans le sous-espace cinématographique de l'espace documentaire¹.

L'absence d'universitaires, plus largement d'experts, c'est-à-dire d'acteurs ayant un discours surplombant, relève aussi de préoccupations intellectuelles dans la manière de donner à voir le monde social. Bien qu'elles ne passent pas par des paroles légitimes, elles supposent une attention soutenue de la relation avec la personne filmée, aux mouvements de caméra, aux choix de cadre. Un ensemble de manières de faire qui ne sont pas seulement de l'ordre du discours, domaine dans lequel les réalisateurs ne se trouvent pas nécessairement en position de force par rapport à d'autres activités intellectuelles. Ce sont bien d'autres formes qui se trouvent alors réinvesties. Elles valorisent une prise de distance vis-à-vis de paroles plus explicites sur lesquelles repose la dénonciation politique et militante. Dire que les réalisateurs se détachent sagement des discours savants souligne non pas une incapacité à investir des domaines intellectuels, mais plutôt à occuper des pans qui seraient davantage liés à l'audiovisuel, au cinéma et à l'art. La défense des plus dominés par ceux qui font les films peut passer par un recours à ces intervenants. Au-delà de ces cas, d'autres possibilités sont envisagées comme recourir à la voix de ceux que l'on souhaite défendre et user de stratégies de mises en scène que permet l'usage de la caméra et du montage.

Nous avons donc analysé la présence comme l'absence d'intervenants en position d'expertise dans les films. Deux grandes conclusions émergent quant au

1 Sur l'espace documentaire se reporter aux analyses contenues dans le 2ème chapitre.

traitement des différents stigmates regardés depuis les propriétés sociales des réalisateurs. D'une part, il existe une répartition de la parole entre intervenants issus des catégories intellectuelles, plus précisément une répartition des montées en généralité admises et permettant de parler de Marseille, de la « Banlieue », de Saint-Denis, Seine-Saint-Denis et des populations associées. Cette répartition est le fait de l'équipe documentaire qui est en mesure d'apprécier et d'exposer ces discours. D'autre part, les-dits réalisateurs ont, à la différence d'autres catégories intellectuelles, les outils audiovisuels pour donner à voir le monde social. Une partie s'en sert aussi face aux intervenants experts quand ils les mobilisent et d'autres plus nombreux dans l'ensemble des films, favorisent des modalités d'énonciation associées plus directement au cinéma.

En résumé, il a tout d'abord été démontré que les réalisateurs des 42 films évoluent principalement dans l'audiovisuel, l'enseignement, le journalisme et l'art au titre d'activités professionnelles. C'est en cela qu'ils intègrent les catégories intellectuelles. Les résultats obtenus auprès de 45 réalisateurs font écho aux conditions d'exercice de la profession de documentariste en France au début des années 2000. À l'image de ceux qui ont été rencontrés, de nombreux travaux et rapports décrivent un contexte général dans lequel les documentaristes vivent rarement de la seule réalisation, en tout cas difficilement. Malgré d'importantes disparités de revenus et de conditions de travail, tous les enquêtés appartiennent à la petite bourgeoisie intellectuelle. Sans gommer les différences entre les corpus, les spécificités de chaque film, et en mettant en perspective l'échantillon de documentaires, nous avons observé ce que l'appartenance aux catégories intellectuelles fait au traitement de Marseille, Saint-Denis, La Seine-Saint-Denis, la banlieue et les populations qui sont associées.

En analysant trois grandes manières de donner à voir ces espaces géographiques et ces groupes, les conclusions suivantes émergent. Tout d'abord, le parti pris en faveur des plus dominés comme le fait de prendre ses distances repose sur des montées en généralité. La présence d'importantes variations laissent entrevoir de « bonnes » manières de faire, concurrentes et différenciées selon les réalisateurs et les canaux de diffusion empruntés. Au-delà de ces observations, prendre un cas singulier pour évoquer des dynamiques générales suppose une connaissance des enjeux, mais

surtout une autorité à donner à voir le monde social sans s'exposer que facilite l'appartenance aux catégories intellectuelles. Cette capacité d'intervention n'existe qu'à travers des procédés audiovisuels par lesquels des films documentaires produisent une « impression de réalité ».

Il a ensuite été démontré que la recherche et la mise en scène de la « mixité », de la « diversité » et de la dimension « multiculturelle » servaient les réalisateurs à valoriser Marseille, Saint-Denis, la Seine-Saint-Denis ou la « banlieue ». Les arguments mobilisés tels la rencontre pacifiée de populations différentes et le fait de pouvoir tenir des propos qui seraient valables pour tous sont les marqueurs d'une appartenance à la petite bourgeoisie intellectuelle et aux catégories d'activités et de professions associées. Par rapport à certaines modalités d'interventions des intellectuels (chercheurs, écrivains, artistes) hors des œuvres, une spécificité documentaire apparaît. Même quand ils cherchent à valoriser des espaces géographiques qu'ils construisent comme stigmatisés, les réalisateurs ont la possibilité de mobiliser le discours d'une tierce personne.

Enfin, en observant la place de la parole experte, comme son absence, nous avons pu remarquer à la fois comment la prise en charge du stigmatisme par d'autres dépend d'une répartition de la parole et de luttes de juridiction entre domaines professionnels. Ainsi l'appartenance aux catégories intellectuelles façonne la présentation du stigmatisme dans les films documentaires. Nous dirons qu'elles rendent possibles et accessibles des modes de présentation du stigmatisme (telles les montées en généralité). D'autre part, qu'elles participent à forger des argumentaires à l'égard des plus dominés (comme la recherche de catégories valorisantes). Et qu'enfin, elles induisent une répartition de la parole face à d'autres catégories intellectuelles.

Ces premiers résultats ont permis d'entrevoir trois grandes pistes permettant d'expliquer dans le film l'existence de la tension entre des positionnements que nous appelons de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des espaces géographiques et populations perçus comme stigmatisés. Tout d'abord, elle résulte de formes admises et recherchées, considérées comme valides pour donner à voir le social stigmatisé dans lesquelles la pratique documentaire fait valoir des spécificités. À la suite de cette première idée, la tension est aussi le résultat de luttes à différents niveaux face à d'autres activités concurrentes comme par exemple le journalisme et la

politique. Enfin elle repose également sur l'utilisation de la parole, pour le moins sur l'activité d'autres acteurs que les réalisateurs et passe par une répartition et une division du travail à dire le monde social et à dire le stigmaté. Ces trois grandes pistes de recherche apparues dans ce premier moment exploratoire seront par la suite développées en détail.

Un autre résultat essentiel reste sans nul doute les différentes spécificités liées à la pratique documentaire. Même si l'approche en termes d'appartenance aux catégories intellectuelles rend imparfaitement compte des différences entre les films, l'activité documentaire ne se confond pas avec d'autres activités intellectuelles. Il est alors possible de poursuivre l'étude des propriétés et des trajectoires sociales des réalisateurs en voyant ce qu'elle fait des dispositions à l'engagement issues de propriétés et trajectoires sociales diverses. Il s'agit là, pour le moins, d'une hypothèse à tester.

SECTION 2. MILITANTS, RÉALISATRICES ET RÉSIDENTS DES QUARTIERS POPULAIRES, À L'ÉPREUVE DE LA PRATIQUE DOCUMENTAIRE

En retournant la focale d'observation, il s'agit alors de savoir ce que l'implication des réalisateurs dans l'activité documentaire fait aux différentes manières de présenter ces espaces et ces populations. C'est-à-dire tout en regardant le contenu du film depuis les dispositions héritées d'autres propriétés et trajectoire sociale des réalisateurs, on observe ce qu'implique cette activité spécifique quand il s'agit de donner à voir Marseille, Saint-Denis, la « banlieue » et les espaces « populaires ». Afin de démontrer comment les dispositions issues des trajectoires sociales et professionnelles sont retravaillées dans le cadre d'une pratique donnée, divers cas de figure ont été privilégiés. L'un concerne les documentaires dans lesquels les actes et les propos d'acteurs investis dans des mobilisations contestataires passent à l'image. Le contenu des films est observé en regard des trajectoires et socialisations militantes des

documentaristes. Existe-t-il un lien entre le fait de filmer des mobilisations protestataires et le fait d'être ou d'avoir été dans des groupes militants, ou de connaître une socialisation auprès de ces groupes (participation à des événements marquants tels Mai 68, affinités idéologiques et compagnonnage, antécédents familiaux, amitiés) ? Autres cas de figure, on envisage également le contenu du film par rapport aux trajectoires résidentielles et au sexe des réalisateurs. Enfin une dernière manière de percevoir l'inscription en documentaire consiste à regarder le traitement du stigmatisme que permet tout simplement le recours à une caméra et un micro, autrement dit de prendre aussi en compte la captation et la sélection d'un propos. Cela concerne un plus grand nombre de réalisations, en l'occurrence celles où des intervenants filmés, présentés comme stigmatisés, agissent et s'expriment oralement.

A. UNE ATTENTION PORTÉE AUX COLLECTIFS ET AUX GROUPES MILITANTS

16 films¹ traitent de mobilisations collectives protestataires², d'acteurs impliqués dans celles-ci, ou de partis politiques. D'importantes variations sont constatées, aussi bien dans les multiples causes évoquées³, la place centrale ou plus marginale laissée aux luttes, qu'au niveau des accointances entre réalisateurs et personnes investies. Véritable point commun, les 18 réalisateurs⁴ concernés sont investis dans des films contenant un parti pris en faveur de mobilisations ou groupes situés à gauche, à l'extrême gauche ou issus de l'altermondialisme ou des mouvements de « sans » (papier et logement principalement). Leur action se trouve toujours valorisée, ou *a minima* privilégiée. Pourtant ces films contiennent aussi des prises de

1 *Divers gens : 2ème volet La rue de la République ; Rêve de France à Marseille ; Un cas d'école ; Table rase, de la cigale à la fourmi ; La République ; Le jour se lève et sur moi la nuit tombe ; J'y suis, j'y reste ; Plan de situation : Joliette et Les indésirables* pour le corpus Marseillais. *Zone portuaire* contient quelques plans de grèves de dockers, mais comme il s'agit d'un objet relativement périphérique, le film n'est pas inclus dans la liste. Les mobilisations protestataires sont pleinement évoquées dans *Vivre et Victoire ; Des gens comme nous ; Échos de résonances ; Hôtel Montagnard ; Squat Charles-Michels, une pratique d'autogestion ; Affichage sauvage (et légal) ; La politique et Dieu*. Les mobilisations protestataires apparaissent plus marginales dans *9-3, mémoire d'un territoire ; Allers-retours (et détours) ; Slam, ce qui nous brûle*, ces films ne sont pas intégrés à l'analyse.

2 Le traitement des « émeutes » dites de « banlieue » n'est pas pris en compte. Leur définition et leur dimension protestataire constituent un véritable enjeu. Souvent distinguées d'autres mobilisations dans les films, elles sont analysées séparément.

3 Collectifs d'habitants, ouvriers en lutte contre les fermetures d'usines, parents d'élèves, sans-papiers, mal logés, militants de partis politiques de droite ou de gauche, altermondialistes, etc.

4 Sans compter les réalisateurs inscrits dans les deux films du Centre Média Local.

distance vis-à-vis de ces mêmes mobilisations : absence de commentaires validant les principales thèses des militants ou manœuvres d'évitement pour éviter de ne pas avoir à faire valoir un attachement exclusif aux causes en allant chercher des sujets, ou des moments qui s'en éloignent. Tous ces choix de réalisation font également partie du traitement documentaire des mobilisations collectives à Saint-Denis, Marseille, en « banlieue » et dans les quartiers « populaires ». Alors, si ces films restent plutôt le fait de réalisateurs ayant un passé ou une activité militante¹, comment cette expérience marque-t-elle de son empreinte le film ?

Dans *La République*, D. Gheerbrant suit la mobilisation et l'organisation collective « d'habitants » de la rue de la République contre des expulsions locatives². Les différents portraits évoqués précédemment permettant d'opérer des montées en généralité sur des enjeux à dimension nationale tels que le « passé » communiste, l'immigration ou encore les modalités d'engagement politiques des classes populaires. Tous ces enjeux se rapportent à l'engagement de Marseillais autour des questions de logement. Le réalisateur retient au montage des séquences sur le « passé » communiste d'anciens militants du PCF. Il utilise des objets et des problématiques issus des univers militants et intellectuels qu'il a pu côtoyer.

Né en 1948 à Paris, D. Gheerbrant était étudiant à Nanterre en 1968 au CÉGA pour préparer son admission à l'IDHEC. Lors de l'entretien, il m'explique qu'il n'était pas au parti communiste et qu'il se sentait plus proche des situationnistes sans les avoir fréquentés, même si ces derniers n'étaient pas selon lui présents en 68. Il évoque l'IDHEC (l'Institut des hautes études cinématographiques), l'ancienne FÉMIS (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) et les années qui suivirent 68 : les étudiants qui ont pris le pouvoir, l'« école extrêmement libre » où l'on ne rencontrait pas tellement de réalisateurs « mais des très grands chefs op » et les étudiants plus avancés dans leur cursus qui s'occupaient de la pédagogie. D.

1 Ces trajectoires ne sont pas linéaires et connaissent des périodes de reflux par exemple, des moments de désengagement de l'action collective ou individuelle. Voir à ce sujet FILLIEULE O., *Le désengagement militant*, Paris, Belin, coll. « Sociologiquement », 2005.

2 À titre indicatif, lors de l'entretien, D. Gheerbrant dit s'être intéressé à Un Centre-Ville pour Tous car ils « n'étaient pas militants » et ils fabriquaient « du commun ». Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

Gheerbrant ne met pas en avant lors de l'entretien un engagement militant spécifique, mais davantage des proximités avec des groupes d'avant-garde où se mêlent art et politique. Ainsi, au vu des informations obtenues, il s'agit bien d'une trajectoire militante où des proximités avec des groupes protestataires d'extrême gauche sont observables. D. Gheerbrant évoque des engagements passés intimement liés au cinéma ou à sa formation de réalisateur. À titre indicatif, il a pu par exemple participer en 2007 à la campagne de soutien aux sans-papiers *On bosse ici ! On vit ici ! On reste ici*. En 1998, il pétitionne déjà pour la cause de sans-papiers afin de soutenir la demande de grévistes de la faim ayant été déboutés de leur demande de régularisation par le Ministère de l'Intérieur. Il fait partie du Collectif des cinéastes pour les sans-papiers qui appelait en 2014 à la régularisation des grévistes du 57, Bd de Strasbourg à Paris avec d'autres réalisateurs présents dans cette enquête tels J.-L. Comolli, P. Tessaud, Y. Benguigui ou A. Ségal. En 2016, il signe une lettre ouverte/pétition en faveur des familles Roms de Montreuil. En octobre 2015, D. Gheerbrant participe avec d'autres cinéastes et intellectuels à « L'appel de Calais ».

Dans son cas, il semble largement abusif de parler de « reconversion militante¹ ». Pour autant, dans *La République*, l'engagement pour une cause et l'organisation collective sont au centre du propos. D. Gheerbrant réinitie dans son film des connaissances et des enjeux acquis aux contacts de collectifs. Ainsi porte-t-il une attention particulière aux réunions où sont exprimés et écoutés les protestations et problèmes individuels. Il s'attache également à montrer les modalités d'action des personnes mobilisées, mais surtout, il opère un lien entre un passé communiste et des luttes actuelles étrangères aux combats partisans ou syndicaux. En cela, les proximités nouées avec des groupes de gauche ou d'extrême gauche fournissent une connaissance des enjeux politiques. Pour le moins, elles autorisent le réalisateur à situer la mobilisation rue de la République et certains protagonistes dans des perspectives qu'il a déjà côtoyées. Cet exemple incite clairement à voir les trajectoires et socialisations

1 S. Tissot propose trois perspectives pour appréhender les reconversions militantes. Elles sont analysées comme des « déplacements dans l'espace social », des « transformations et valorisations de ressources spécifiques » et comme des « recompositions identitaires ». Le second angle d'analyse intéresse plus particulièrement notre enquête et les reconversions sont ici appréciées depuis « (...) les transformations des dispositions militantes formées antérieurement dans le cours même de l'engagement ». TISSOT S., « Les reconversions militantes », in TISSOT S., GAUBERT C., LENCHIEN M-H., (dir.) *Reconversions militantes*, Limoges, France, Pulim, 2005, p. 10.

militantes comme des données éclairant l'intérêt porté par un réalisateur à ces dernières. Mais surtout, comme des savoirs sur les mobilisations protestataires qui autorisent ensuite le documentariste à placer ces luttes dans des enjeux généraux comme la prise de décision « démocratique » à l'échelle de quelques personnes ou la construction du « commun ».

L'empreinte des trajectoires et socialisations militantes des réalisateurs sur le contenu du film est nettement visible pour d'autres documentaires. Elle rend compte de variations notamment dans le type d'activités et de groupes militants, associatifs ou partisans privilégiés. Dans *Rêves de France à Marseille*¹, il est question de la place du personnel politique « issu de l'immigration » au niveau local. J.-L. Comolli et M. Samson suivent « l'affaire Tahar Rahmani² », conseiller municipal, membre du parti socialiste, qui n'est pas en position éligible sur les listes municipales pour les prochaines élections. Comme D. Gheerbrant, les deux réalisateurs ont côtoyé des groupes militants en 68 et après, voire ont été impliqués à des degrés variés.

J.-L. Comolli né en 1941 à Skikda en Algérie était rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* et entretenait des proximités avec le gauchisme de l'époque tout en revendiquant un regard critique à l'égard de celui-ci quand il rentrait dans le monde du cinéma.

« Les " États généraux " étaient un temps de discussion quasi permanente, et

1 À titre indicatif, la série de plusieurs films réalisés par J.-L. Comolli et M. Samson porte principalement sur le personnel politique à Marseille ou sa région.

2 L'expression est de J.-L. Comolli qui résume ainsi la situation : « Rappelons les faits, merveilleusement simples : Tahar Rahmani est dans la mandature municipale précédente le seul élu socialiste à nom arabe au conseil municipal central de Marseille. Il est par ailleurs président du groupe socialiste dans cette assemblée. Il semble avoir donné pleine satisfaction. D'ailleurs, à l'occasion du dernier conseil municipal de 2001, c'est lui qui est chargé par son groupe de donner la réplique au maire, Jean-Claude Gaudin, et nous le filmons. Il est alors (comme nous) certain d'être représenté par son parti pour la prochaine bataille municipale. La question qui se pose (à lui et à nous) est de savoir combien d'autres candidats à nom arabe figureront sur les listes des partis. Et d'abord des socialistes. Quelques mois plus tard, surprise : Tahar Rahmani est écarté de la liste des candidats socialistes. Confusion, mensonges, hypocrisies : tout y passe pour " expliquer " une décision qui paraît tout d'abord absurde et contre-productive. Comme nous filmons, les chefs socialistes se croient tenus d'y aller de leur commentaire, qui les enfonce à coups de lapsus et de sous-entendus grinçants. Affolement. Nous filmons toujours. Les listes se défont. Rahmani trouve des soutiens dans son propre camp ! Et Paris intervient. Tout rentre dans l'ordre. Mais l'improbable, l'in vraisemblable vérité a tout de même éclaté : le seul Arabe de la liste socialiste a été sacrifié sans regret aux logiques claniques. La réparation effectuée devant (pour?) notre caméra garde une forte allure de double faute : la réparation tardive et contrainte souligne la faute qu'elle est censée corriger. » COMOLLI J.-L., « Marseille rêvée, vue, fabriquée », *La pensée de midi*, 1er août 2006, N° 18, no 2, p. 14.

puis, quand il y avait une manifestation, on partait en cortège depuis l'école Louis Lumière. » (...) / « Oui, on a participé aux barricades, comme tous les autres. Dans les errances qui étaient les nôtres, j'étais allé à l'École normale supérieure, où dans un coin se trouvait le groupe des situationnistes. J'avais parlé avec eux, et on était très complices, mais en même temps très distincts parce que, en effet, on n'avait pas les mêmes positions que celles des situationnistes. » (...) / « On a fait ces " États généraux " avec les syndicats du spectacle mais très vite, on s'est trouvé sur des positions anti-cégétistes et anti-communistes. » / (...) « On s'éloigne de La Nouvelle Critique, et on adhère très vaguement au programme maoïste – ou en tout cas, aux mots d'ordre maoïstes – mais sans accepter ce que les autres groupes militants directement politiques du maoïsme à la française pensaient du cinéma.¹ »

La socialisation militante de J.-L. Comolli semble intimement liée au monde du cinéma, même si en tant que réalisateur il est intervenu dans différents débats publics notamment par le biais de pétitions et tribunes. En 1997, pour la régularisation des sans-papiers, il signe avec d'autres cinéastes une pétition contre le Loi Debré et le Front National. Il fait aussi partie du Collectif des cinéastes pour les sans-papiers. En 2007, il pétitionne pour la libération des prisonniers d'Action directe, en 2014 pour la libération en Iran M. Mohammadi, réalisatrice de documentaires. Sans évoquer l'ensemble des pétitions signées, disons que J.-L. Comolli est intervenu fréquemment sur ce mode pour défendre des causes diverses. Quant à M. Samson autour de 1967, il a milité aux Jeunesses Communistes Révolutionnaires puis à la Ligue Communiste avant d'intégrer la Ligue Communiste Révolutionnaire jusque dans les années 1980². Il était le rédacteur en chef du journal *Rouge* et a connu une trajectoire militante plus facilement identifiable que celle D. Gheerbrant ou J.-L. Comolli. Il a ensuite travaillé comme journaliste à *Libération* puis au journal *Le Monde*. Il a été militant syndicaliste dans la presse mais au début des années 2000, quand il réalise *Rêves de France à Marseille*, il explique ne pas avoir une activité militante.

1 Quatre extraits tirés d'une interview de J.-L. Comolli réalisé par D. Fairfax. FAIRFAX D. [Entretien avec J.-L. Comolli], « Le militantisme cinéphilique, de la théorie à la pratique : entretien avec Jean-Louis Comolli », *revueperiode.net*, 27 octobre 2014. [En ligne] <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli/>, consulté le 18 février 2017.

2 Donnée obtenue lors d'une série d'échanges par courriers électroniques avec M. Samson. Entretien avec M. Samson, réalisé le 10 janvier 2014 par courriel.

J.-L. Comolli et M. Samson ont connu comparativement des parcours différents même si dans leurs trajectoires et socialisations militantes ils portent à l'évidence un intérêt plus marqué que D. Gheerbrant aux organisations politiques partisans. La centralité des questions liées au racisme dans *Rêves de France à Marseille* s'inscrit dans le prolongement de causes investies auparavant notamment quand on observe des pétitions signées par J.-L. Comolli pour la régularisation des sans-papiers. La comparaison entre *Rêves de France à Marseille* et *La République* laisse apparaître des différences au niveau des mobilisations, et donc des sujets privilégiés. D. Gheerbrant ne retient au montage aucun professionnel de la politique (pourtant présents sur la rue de la République) et s'intéresse au travail de mise en mots, à la production d'une parole commune au sein d'un collectif relativement marginal et méconnu à l'échelle nationale. Tandis que J.-L. Comolli et M. Samson dans *Rêves de France à Marseille* se concentrent sur une « affaire » interne au parti socialiste marseillais, à quelques associations de « quartier ». Mais de fait, la majeure partie du film concerne des acteurs militants au sein du parti socialiste ou du Rassemblement pour la République (RPR). La politique est donnée à voir depuis une vision relativement classique associée à la représentation dans un cadre électoral et partisan. Ces variations entre les deux films peuvent être éclairées au moins pour partie depuis les trajectoires et les socialisations militantes différenciées des réalisateurs. L'intérêt pour les partis politiques trouve par exemple un écho à travers les engagements de M. Samson dans des partis étiquetés à gauche. Alors que D. Gheerbrant va privilégier une vision de l'action collective en apparence moins liée aux institutions partisans et aux pouvoirs locaux. Point révélateur en termes de socialisation, il est à noter par exemple que ce dernier a lu, rencontré et s'est lié avec A. Dell'Umbria l'auteur d'une *Histoire universelle de Marseille de l'an mil à l'an deux mille* publiée chez Agone¹. Ce dernier se fait le tenant d'une lecture par le bas, des luttes à Marseille contre l'État français et le centralisme, valorisant des formes d'organisation autogestionnaires. En comparaison, M. Samson coécrit *Gouverner Marseille* en 2006² avec le sociologue M. Péraldi. Le livre consacre davantage le « monde politique » différencié des « acteurs de la ville », ou « société civile »³. La

1 DELL'UMBRIA A., *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Marseille, Agone, 2006.

2 PERALDI M. et M. SAMSON, *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », n° 233, 2006.

3 Sur ce point voir la recension critique de l'ouvrage fait par G. Pinson PINSON G., « Michel Péraldi, Michel Samson : Gouverner Marseille. Enquête sur les mondes politiques marseillais », *Pôle Sud*, 2006, vol. 24, n° 1, p. 164-166.

comparaison des deux cas amène à détailler le type de lien qui unit le contenu des films et les trajectoires ou socialisations militantes. Malgré des proximités idéologiques avec la gauche ou l'extrême-gauche nées dans les années 70 et une participation au même collectif de cinéastes engagés dans la défense des sans-papiers, les réalisateurs n'ont pas tout à fait les mêmes centres d'intérêts dans leur film. Ainsi pour apprécier les liens entre des trajectoires, des socialisations militantes et le contenu du film, il faut détailler les causes défendues, les groupes avec lesquels les réalisateurs entretiennent ou ont entretenu de proximités idéologiques ainsi que leurs rapports aux partis, aux avant-gardes artistiques et politiques. L'analyse mérite alors d'être poursuivie car seuls des réalisateurs parmi les plus âgés et les plus reconnus ont été pris en compte. Qu'en est-il des plus jeunes ayant en dehors des films d'autres formes d'engagements politiques ou militants ?

À regarder les documentaires, il apparaît difficile de percevoir des mobilisations auxquelles les réalisateurs ayant entre 20 et 40 ans seraient plus attachés¹. Un point les sépare pourtant de leurs aînés. Une large partie d'entre eux introduit directement des mots d'ordre et les analyses des groupes filmés ou de ceux auxquels ils appartiennent. Cette tendance est visible dans les voix off, les choix de plans et discours d'intervenants filmés dans des réalisations comme *Les Indésirables*, *Affichage sauvage (et légal)*, *Table rase de la cigale à la fourmi*, *Divers gens* et *Un cas d'école*. Les réalisateurs de ces films, au nombre de 8, sont comparativement aux documentaristes précédemment cités, plus jeunes. 3 ont moins de trente 30 ans et sont encore étudiants et 4 ont moins de 40 ans.

Dans *Les Indésirables* par exemple, P. Taliercio reprend l'idée selon laquelle la « gentrification » de Marseille s'inscrit dans un processus plus global à l'œuvre dans d'autres villes. Le film valide également la thèse d'une éviction des classes « populaires » orchestrée par la municipalité de J.-C. Gaudin, les responsables d'Euroméditerranée et des entreprises privées du centre-ville de Marseille. Autant de manières courantes d'envisager la mobilisation rue de la République et le « centre-ville » de Marseille dans les groupes militants situés à l'extrême-gauche dans lesquels évolue P. Taliercio au moment de réaliser le film. Les deux premières analyses qui sonnent comme des mots d'ordre sont clairement une réutilisation de cadrages militants largement répandus pas ailleurs. Notons que dans *Les Indésirables* l'action

1 On observe toutefois un relatif attachement à couvrir les luttes contre la « gentrification », ou encore les mobilisations des « sans » (logement/papiers).

d'Un Centre-ville pour tous n'est pas centrale, voire quasiment absente du propos. Sa quasi- éviction émane là aussi de présupposés militants visant à faire valoir l'autonomie des « habitants » mobilisés vis-à-vis d'associations ou de structures jugées « institutionnelles » tel Un Centre-ville pour tous .

P. Taliercio a environ 32 ans quand il finalise *Les Indésirables de la rue de la République*, film consacré à l'opération « d'aménagement urbain » sur la rue de la République et ses alentours. L'attention portée dans ce documentaire au processus de « gentrification¹ » s'accorde aux préoccupations qui traversent les univers militants dans lesquels il se trouve par ailleurs impliqué. Au moment de la réalisation et de la diffusion, il est proche de l'équipe d'*Agone*, une maison d'édition implantée à Marseille qui, dans sa revue papier intitulée *Villes et résistance*, diffuse le film sous format DVD². Le réalisateur écrit également un article dans ce numéro sur la ville de Ouagadougou au sujet des « délogements forcés³ ». Il participe également à *Indymédia* Bruxelles et à une radio associative implantée dans cette même ville où il demeure. Le contenu du film s'inscrit dans un investissement militant extérieur au documentaire qui n'est pas exclusif d'autres causes dans lesquelles il pourrait être investi.

Dans les 8 films en question, la dimension générationnelle⁴ croisée aux trajectoires et socialisations militantes éclaire pour partie le soutien affiché et plus intense à l'égard des mobilisations collectives ou des populations les plus dominées. La manière de donner à voir les acteurs mobilisés dépend également de ces deux données. En résumé, les jeunes réalisateurs qui ont par ailleurs une activité militante reconduisent très nettement des cadrages issus des groupes filmés ou de ceux auxquels ils participent. Toutefois, il s'agit aussi à des degrés variés, de nouveaux entrants dans l'activité documentaire, éclairage qui complète sans l'invalider l'analyse en termes de génération. En effet, davantage investis dans des groupes militants que les réalisateurs plus âgés, ils reconduisent de manière explicite les grilles de lecture de ces groupes

1 Thème mobilisé par le réalisateur dans le film et lors de l'entretien.

2 Numéro de la revue *Agone* basée à Marseille : *Villes et résistances sociales*, Marseille, *Agone*, mai 2008, n° 38/39, 2008.

3 TALIERCIO P., « Un déguerpissement exemplaire à Ouaga (Burkina Faso) », *Agone*, mai 2008, n° 38-39, p. 89-107.

4 En prenant l'exemple de la « génération 68 » voir JUHEM P., « Effets de génération », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2010, p. 188-197.

parce qu'ils sont moins contraints professionnellement. Il s'agit souvent de réalisateurs ne recevant aucune rémunération autre que symbolique pour ce type de film. Sur un plan économique, petit budget et autofinancement sont les principaux marqueurs de ces réalisations. Sans connaître une diffusion dans des festivals autonomes et reconnus, ces films passent quasiment exclusivement (en dehors d'une diffusion sur le net ou face à des enseignants) dans des circuits de diffusion proches idéologiquement et socialement des groupes de gauche, d'extrême gauche ou altermondialiste. Au prisme générationnel qui cadre les socialisations politiques vient donc s'ajouter le niveau d'intégration professionnelle et de reconnaissance dans l'espace documentaire¹.

Tout âge confondu, les réalisateurs ayant des trajectoires militantes sont plus disposés que d'autres à approcher dans leur film des groupes ou des acteurs issus de mobilisations contestataires et poser un regard attentif, sinon complice, sur leurs actions². Le parti-pris à l'égard de ceux qui combattent eux-mêmes en faveur, ou comme catégories stigmatisées (« habitants », personnes racisées, femmes, mal logées) s'apprécie alors au regard d'expériences passées ou présentes. Ces dernières fonctionnent à l'état de ressources mobilisables dans le film comme autant de savoirs sur les sujets abordés et les préoccupations des acteurs concernés. Ce que nous constatons présentement fait écho aux travaux d'É. Neveu et A. Collovald pour qui, les trajectoires militantes des auteurs de *néo polars* ont une incidence dans leurs œuvres lorsqu'ils utilisent des connaissances issues des mouvements gauchistes de 68 et de ses prolongements. En analysant leurs productions littéraires, ils entrevoient notamment « un regard attentif aux plus démunis et rebelles face à l'ordre social et politique établi³ ». Des travaux récents tissent des liens entre les socialisations politiques des artistes et leurs engagements hors et par leurs productions artistiques⁴. On peut ici

1 Voir sur ce point le chapitre suivant.

2 Par ailleurs, la proximité qu'entretient le réalisateur avec cette question est également liée à sa trajectoire résidentielle puisqu'il a étudié dans la ville de Jérusalem. La question palestinienne se retrouve au centre de *Témoins pour la paix* (2003), film réalisé précédemment. SÉGAL A., *Témoins pour la paix*, 2003.

3 COLLOVALD A. et E. NEVEU, « Le " néo-polar " Du gauchisme politique au gauchisme littéraire », *Sociétés & Représentations*, 1 mars 2001, vol. 11, no 1, p. 78-93.

4 Voir notamment le travail de M. Sonnette sur des rappeurs protestataires en France. Si son étude reste attentive aux positions occupées par les rappeurs dans leur monde professionnel, elle voit dans les socialisations politiques, mais aussi familiales, dans les groupes de pairs et les médias, c'est-à-dire un ensemble de « cadres extra-professionnels », une variable pertinente pour apprécier les modalités d'engagement dans et hors des œuvres : « La seconde variable est liée à la socialisation politique des artistes. En fonction de leur connaissance du monde politique, de leur acquisition d'un capital culturel militant et de la transmission (familiale, culturelle, environnementale, amicale, etc.) de certaines valeurs sociales, les rappeurs étudiés sont plus ou moins susceptibles d'avoir des pratiques d'engagement politique assidues et ainsi d'assumer des risques potentiels au sein des mondes professionnels de l'art. »

s'accorder, au moins partiellement, avec de telles perspectives. La grande majorité d'entre eux réinvestissent des connaissances acquises durant leurs socialisations auprès de groupes militants.

Dans les cas étudiés, réaliser un film présuppose de traduire en images et en sons des connaissances issues de l'expérience militante ou partisane. Toutefois, la fabrique de ces documentaires n'est pas motivée uniquement par une volonté de récupérer des grilles d'analyse provenant de ces groupes. D'une part, les réalisations en question ne sont pas élaborées à partir de formats et de canaux de diffusion pour servir des activités et pratiques militantes comme certaines productions documentaires analysées par V. Roussel lors des mobilisations de 2003 contre la guerre en Irak¹. D'autre part, les films contiennent aussi des plans et des séquences où les réalisateurs exposent leurs démarches. Il s'agit plus de mettre en avant une expérience relationnelle que permet l'élaboration d'un film, plutôt qu'une grille d'analyse servant un propos clairement défini autour du bien-fondé des combats menés. À ce titre, il n'est pas étonnant que des films comme *La République Marseille* (ensemble de sept réalisations), *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe*, *Plan de situation : Joliette*, *Rêves de France à Marseille* soient construits comme un cheminement, quelquefois sous la forme d'un arpentage du quartier ou de la ville effectué par le ou les réalisateurs. Filmer des militants ou des acteurs investis dans une entreprise contestataire ne constitue alors qu'une dimension du film intrinsèquement mêlée à d'autres. Par un travail de mise en scène de soi, ces mêmes réalisateurs vont aussi donner à voir leurs doutes sous la forme de questions posées aux protagonistes ou par quelques simples plans. *Rêves de France à Marseille* se conclut par exemple sur des images de M. Samson, la bouche fermée et le regard pensif au volant d'une voiture, image qui suggère le temps de la réflexion sinon celui d'une méditation sur la résolution de « l'affaire Tahar Rhamani ». Ainsi, pour une partie des films, d'autres choix de réalisation coexistent au côté de ceux visant à privilégier une cause et les acteurs qui l'investissent.

Pour conclure sur ce point, disons qu'avoir une trajectoire militante prédispose plus aisément les réalisateurs à filmer des mobilisations protestataires². Rien de

SONNETTE M., « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : Conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires », *Sociologie et sociétés*, 2015, vol. 47, n° 2, p. 164.

1 ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, op. cit., p. 42. Notamment l'analyse proposée des documentaires de B. Trend « destinés à servir d'instruments aux activistes ».

2 En dépit de variations formelles entre les productions qui ne sont pas analysées dans les chapitres

mécanique toutefois, des contre-exemples sont présents dans les deux corpus. L'inclinaison à faire valoir ces luttes dans un film provient d'une sensibilité politique plus générale marquée par une bienveillance à l'égard des combats des « petites gens », des mobilisations collectives dans lesquelles croisent les enjeux de classe, de race et de genre, et des oppositions aux dominants. Toutefois, les documentaires dans lesquels des mobilisations collectives ou des dynamiques partisans sont évoquées se détachent partiellement des seules logiques militantes³, laissant entrevoir des préoccupations distinctes issues de la réalisation documentaire sur lesquelles nous reviendrons plus en détail. Le traitement des groupes, des personnes et des lieux présentés depuis un stigmaté dans un film n'est donc pas seulement le reflet de dispositions héritées de trajectoires données. Il faut bien admettre l'existence de normes dans la manière de donner à voir les acteurs issus de groupes protestataires. Exposer ses doutes, sa relation aux intervenants filmés, son cheminement, ou s'arrêter sur des aspects plus formels de la ville ou d'intérieurs privés tels que les murs, animaux et l'architecture sont aussi des exigences auxquelles souscrivent une partie des réalisateurs filmant les mobilisations. En quoi pouvons-nous parler de « normes » ? D'une part, ces mises en scène se retrouvent d'un film à un autre et démontrent l'existence de manières de faire partagées⁴. D'autre part, elles sont nettement moins présentes dans les films des réalisateurs plus jeunes (*Divers gens, Table rase de la cigale à la fourmi*). On peut penser que ces manières de faire s'apprennent tout au long d'une carrière de réalisateur. Le contenu des films sélectionnés est donc aussi affaire d'implication dans un domaine d'activités données. À côté des normes qui façonnent le traitement des populations et les espaces stigmatisés il faut aussi tenir compte des effets produits par la sélection et l'enregistrement de la parole. Il est alors nécessaire de préciser les enjeux de cette implication en documentaire en prenant en compte les possibilités techniques de captation d'images et de sons permises par le recours à une caméra et un micro.

suivants.

3 Fait qui n'empêche aucunement d'autres acteurs (diffuseurs, groupes politiques, activistes, associations) d'en proposer par la suite une lecture strictement politique et de les étiqueter comme films « sociaux » ou « militants ». Voir le travail d'A. Mariette et plus particulièrement son 5^{ème} chapitre de thèse intitulé : Engagement « citoyens » : les effets performatifs du cinéma social. MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit., p. 437-552.

4 Nous reviendrons plus en détails sur ces normes dans les chapitres 2 et 3.

B. FILMER LA « BANLIEUE » ET PLACER DES FEMMES AU CENTRE DU PROPOS

Filmer en priorité l'action ou les propos de femmes est-il le fait de documentaristes particuliers ? Dans ce cas, être une réalisatrice incite-t-il à privilégier des intervenantes ou à avoir une perspective en termes de genre, d'inégalité ou une critique de la domination masculine, du sexisme ? L'enjeu étant toujours d'analyser, à partir de dispositions à filmer le social stigmatisé, le poids de la pratique documentaire dans le contenu du film. Sur un même plan, mais en les distinguant, on se demande également si le fait de vivre à Saint-Denis ou en Seine-Saint-Denis, de disposer vis-à-vis de ces espaces géographiques d'une relative autochtonie¹, induit un intérêt plus poussé à défendre ces lieux, *a minima* les choisir ? Et si c'est le cas, en quoi faire des documentaires est-il aussi un élément à prendre en compte ?

Savoir si on est plus apte à défendre la cause d'un groupe parce que l'on est associé à lui, que l'on entretient des propriétés sociales communes avec les plus stigmatisés est une question qui dépasse les seuls documentaires. Elle se pose aussi à l'égard de productions littéraires, cinématographiques et journalistiques. Pour preuve, une critique récurrente émise à l'égard du traitement médiatique des quartiers populaires consiste à affirmer que les reportages, magazines, articles ou documentaires seraient le fait de personnes « extérieures » à ces géographies. Ces productions reconduiraient des clichés et une vision stigmatisante parce qu'elles seraient réalisées par des journalistes « qui n'en viennent pas ». À partir de ces perceptions, J. Sedel a pu démontrer par exemple comment le *Bondy Blog* créé en 2005 comme un site d'information « participative » se trouve consacré « à des sujets labellisés " banlieue " ». Selon elle, et en écho aux précédentes remarques, la plateforme est « envisagée comme un moyen de relayer la vision " interne ", l'opposition " interne "/" externe " structurant la perception que les journalistes ont de ces espaces géographiques et de leurs habitants² ». Ces représentations d'une nécessité d'un point de vue issus « des banlieues » depuis l'intérieur se retrouvent en creux dans les propos d'un documentariste rencontré : « Forcément, le jour ou le siège de France Télévision sera à Stains et que les journalistes s'installeront, le point de vue sur la banlieue

1 Au sens où il s'agit d'un capital au sens de TISSOT S., « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'étude des catégories supérieures », *Regards Sociologiques*, 2010, n° 40, p. 99-109.

2 SEDEL J., « Bondy Blog », *Réseaux*, 2011, vol. 170, n° 6, p. 105.

changera¹ ».

À la différence d'une approche qui met uniquement l'accent sur l'importance des propriétés sociales, nous proposons, comme nous l'avons fait avec les trajectoires militantes, de voir chez ceux qui possèdent des propriétés communes avec les personnes filmées en quoi leur film s'éloigne aussi d'un simple reflet. Qu'il est aussi guidé par des dynamiques étrangères à toute forme d'engagement pour ces groupes et se construit depuis des contraintes économiques et des représentations face auxquelles les réalisateurs doivent nécessairement se positionner.

1. Mettre au centre des intervenantes filmées et produire une critique du sexisme

4 documentaires² consacrent une place centrale à l'action et aux propos de femmes. Comparativement, elles ne sont pas invitées à intervenir oralement dans certains films et ne servent qu'à illustrer un discours, une idée ou une image. Ainsi dans *La Schkappa ou l'échappée belle de Jean-Claude Izzo*, la ville de Marseille et l'écrivain sont uniquement évoqués par des hommes. En dehors de ces cas, de nombreux documentaires contiennent, plus ou moins à égalité, les propos d'intervenants et ceux d'intervenantes. Une étude plus poussée pourrait sans nul doute démontrer une répartition genrée des thématiques abordées donc des qualités à intervenir.

Notons que 19 femmes³ et 25 hommes ont réalisé les documentaires sélectionnés dans cette enquête et que l'identité de réalisatrice est inégalement revendiquée hors des films en tant que propriété à faire valoir comme peut l'être l'appartenance aux classes populaires ou le fait de venir de « banlieue »⁴. Le corpus dionysien compte 9 femmes et 8 hommes⁵ quant aux réalisations tournées à Marseille

1 Entretien avec J. Ido, réalisé le 02 mai 2012 à Saint-Denis.

2 *Moi aussi je suis à bout de souffle ; Un cas d'école ; Salam Alikoum Bernard et Hôtel Montagnard.*

3 Une auteure réalisatrice C. Terzieff est présente sur les deux terrains.

4 En référence au travail de V. Roussel qui précise à propos des femmes artistes engagées contre la guerre en Irak qu'elles ne mettent pas en avant cette « identité genrée ». Ces dernières se trouvent malgré tout assignées à des places déterminées dans les espaces « genrés » de l'art et du militantisme durant leurs prises de positions publiques. ROUSSEL V., « Les femmes, l'art et la guerre en Irak », *Terrains & travaux*, janvier, n° 13, p. 73-98.

5 Comme pour les précédentes données, ne sont pas comptabilisés les réalisateurs et réalisatrices du Centre Média Local ayant participé aux films *Hôtel Montagnard* et *Squat Charles-Michels, une pratique d'autogestion*. Même si nous incluons par la suite *Hôtel Montagnard* consacré à une mobilisation menée par des femmes autour des questions de logement.

il y a plus d'hommes (17) que de femmes (10). Pour replacer ces résultats dans un contexte national à partir des seuls chiffres du CNC, en 2012, « 82,6% des films d'initiative française réalisés par des femmes sont des films de fiction (38 films). Parmi les films d'initiative française réalisés par des hommes, cette part est 75,9% (122 films). 24,7% des films de fiction agréés en 2012 sont réalisés ou coréalisés par des femmes. Les femmes réalisent ou coréalisent 22,8% des films documentaires¹ ». Dans cette étude du CNC à propos des « films d'initiative française » et des productions ayant reçu un visa du CNC la part de films documentaires réalisés par des femmes seraient en diminution « passant de 26,9% en 2010 à 21,6 % en 2012 ».

En observant les documentaires mettant au centre des intervenantes filmées là encore des variations sont repérables puisque dans *Salam Alikoum Bernard* les paroles de femmes issues de « l'immigration maghrébine » font écho aux propos de l'humoriste Fellag. Dans *Moi aussi je suis à bout de souffle*², Maryam le « personnage » central est infirmière à domicile mais elle n'est pas la seule en scène puisque des personnes âgées des deux sexes sont également présentes. En revanche, pour *Hôtel Montagnard* et *Un cas d'école*, les mobilisations autour des questions de logement et de scolarité des enfants sont menées par des femmes placées au centre du propos. Notons que dans *Affichage sauvage (et légal)*, il est fait mention de la dimension sexiste d'une publicité pour un jeu vidéo placardée dans le métro de Saint-Denis. Par ailleurs, ces productions ne sont pas uniquement faites par des réalisatrices. Un homme, A. Pianko réalise *Salam Alikoum Bernard* et *Hôtel Montagnard* reste un film collectif du Centre Média Local (CML) donc une réalisation en plusieurs épisodes conçue dans le cadre d'ateliers où participent aussi bien des hommes et des femmes. Pour ce dernier exemple, il faut toutefois mentionner la présence de M. Galimberti et De S. Corens, toutes deux réalisatrices et animatrices du CML au côté de P. Laroche.

L'intérêt pour une thématique ou une catégorie d'intervenants pourrait s'observer de manière diachronique sur l'ensemble des films qui jalonnent la carrière de chaque réalisateur. En prenant un instantané³, c'est-à-dire seulement les

1 BEURÉ F., M.-G. CHÉRON, et B. DANARD, *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, Paris, Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC et le Service Pilotage & Statistiques d'Audiens, coll. « Les études du CNC », 2014.

2 Le film est coréalisé avec un homme, C. Docin-Julien, mais les plans qu'il a tournés avec une autre infirmière n'ont pas été retenus par la réalisatrice C. Catella qui, au final, a filmé puis tourné une grande partie du film.

3 Il s'agit alors d'une approche synchronique.

documentaires sélectionnés alors que nous comptons 19 réalisatrices, seulement 5 films sur 42 privilégient l'action et les propos de femmes ou contiennent une critique du sexisme. Il n'y a donc pas mécaniquement un lien entre le fait d'être une documentariste et le choix des thématiques ou des intervenants. Néanmoins, avoir une trajectoire militante à gauche plus encore dans des groupes féministes dispose très clairement des réalisatrices à privilégier des mobilisations tenues par des femmes ou à produire une critique du sexisme. Ce cas figure se trouve illustré par le collectif *360° et même plus* qui suit la mobilisation de parents d'élèves contre le transfert de 110 enfants dans un collège des « quartiers nord⁴ » de la ville (*Un cas d'école*). Les principaux protagonistes de cette mobilisation sont des femmes, mères ou sœurs de collégiens. Les deux réalisatrices, C. Gabory et A. Dreyfus revendiquent lors de l'entretien des proximités avec des groupes militants. Elles connaissent, ont des contacts avec eux. Par ailleurs, les causes abordées directement ou indirectement dans le film, tels le féminisme, la lutte contre la gentrification et le racisme, ou l'islamophobie sont aussi des causes qu'elles investissent par ailleurs. À côté des socialisations militantes, une autre disposition amène à privilégier des intervenantes à l'instar de C. Catella, la réalisatrice de *Moi aussi je suis à bout de souffle*, qui entretient par ailleurs et préalablement au film une relation d'amitié avec Maryam l'infirmière à domicile. Les trajectoires militantes et les socialisations amicales inclinent les réalisatrices à privilégier la mise en scène de femmes en situation de travail ou de mobilisations collectives.

Les propriétés, les trajectoires sociales et militantes des réalisateurs disposent à privilégier certaines catégories d'acteurs, voire à prendre leur parti. Toutefois, comme pour le traitement des mobilisations protestataires, filmer des femmes au travail ou en action autorise aussi à souscrire à des préoccupations éloignées des seuls positionnements que nous nommons de soutien. Disons que des enjeux formels et relationnels sont aussi présents dans ces documentaires avec plus ou moins de force selon les cas. Il s'agit bien de normes qui restent à définir et à mettre en perspective. *Moi aussi je suis à bout de souffle* présente par exemple des séquences où l'infirmière se confie à la réalisatrice, le film ne contient aucune voix-off, plan sur pied, et interview hors du domaine de l'action. La réalisatrice met en scène son implication quand elle

⁴ « 14^e arrt./Quartiers nord », termes utilisés dans le synopsis pour localiser le collège Marie Laurencin. Ref Site internet du collectif [En ligne] http://360etmemeplus.org/PAGES/cas_ecole.html

demande à participer aux soins. Il est également question de la vieillesse sans que le parti pris en faveur des plus âgés ou de l'infirmière ne soit explicitement affiché par la réalisatrice.

L'inscription dans une pratique documentaire induit une série de normes et manières de faire déjà existantes. Un univers de contraintes liées à la réalisation et au fait d'interpeller le monde social s'ouvre aussi pour celui qui met en scène des stigmates, des situations de dominations existantes ou des processus d'émancipation. Prenons les films dans lesquels des femmes sont placées au centre du propos. En dehors des propriétés relatives aux réalisateurs, du fait qu'il s'agit plutôt de réalisatrices, il est apparu que le traitement des intervenantes filmées croise toujours plusieurs questions. En l'occurrence, les femmes des espaces populaires, puisque les films sélectionnés privilégient cette entrée, sont le plus souvent présentées à travers l'immigration, le fait qu'elles aient des origines (par leurs parents) ou viennent de l'immigration post-coloniale et que l'on choisisse aussi de les montrer sous un aspect « culturel » lié au mode de vie (la religion, la nourriture, les relations familiales et aux hommes). En dehors des contraintes liées à la commande télévisuelle et plus généralement aux collaborations sur lesquelles nous reviendrons, privilégier une thématique c'est toujours s'inscrire dans un système plus ou moins imposé et construit de représentations. Au-delà des propriétés et des trajectoires qui disposent plus ou moins à choisir des thématiques, des enjeux s'imposent. Ainsi les différentes manières de donner à voir des femmes dans les espaces populaires sont toujours liées à l'immigration, la religion, la famille ou au logement. Ces assignations se font pourtant contre des « clichés », des idées reçues véhiculées notamment dans les champs médiatiques et politiques. Elles reposent sur une volonté plus ou moins forte de remettre en cause des situations stigmatisantes.

2. De l'autochtonie et d'un attrait filmique pour « Saint-Denis » et la Seine-Saint-Denis

Les films des réalisateurs habitant ou ayant habité à Saint-Denis ou en Seine-Saint-Denis s'inscrivent très clairement et pleinement dans ces lieux¹. C'est-à-dire

¹ En tout, 7 réalisateurs entrent dans ce cadre, L. Benzemrane (*Vivre et Victoire*) ; F. Davaisse (*Des gens comme nous*) ; J.-M. Delage (*Le noir me met à l'abri* et *Échos de résonances*) ; J. Ido (*Saint-Denis, paroles de*

qu'en termes de temps consacré ou de référence, Saint-Denis, la Seine-Saint-Denis et la catégorie « banlieue » (qui leur est associée) apparaissent privilégiés. Malgré d'importantes variations, ces découpages spatiaux bénéficient quelques fois de mises en scène et de descriptions relativement laudatives. En comparaison, *Enrico l'Andalou* ou *La politique et Dieu* sont réalisés par des documentaristes dont les trajectoires résidentielles restent associées à Paris. Dans ces deux films, la ville de Saint-Denis tient une place relativement mineure dans le propos général du film et comme lieu de tournage. Nous verrons plus avant que la sélection des échelles géographiques adéquates est largement liée à la position occupée par les réalisateurs dans l'espace documentaire ainsi qu'au canal de diffusion et au financement du film¹. Pourtant, et comme ces exemples le démontrent, le fait de résider ou d'avoir résidé dispose à privilégier ces lieux de vie. Comme pour les socialisations militantes ou le fait d'être une réalisatrice, il n'est rien de mécanique entre le choix d'une thématique, son traitement et des trajectoires résidentielles. Dit autrement filmer dans ces espaces géographiques n'est pas l'apanage de ceux qui y vivent. Selon les informations récoltées Y. Benguigui ne réside pas en Seine-Saint-Denis et consacre pourtant un film à l'histoire du département. Quant à C. Terzieff et P. Gibson c'est notamment parce que l'architecte P. Riboulet travaille à Saint-Denis que la ville et des bâtiments emblématiques sont au centre du propos. L'appartenance à Saint-Denis, à la Seine-Saint-Denis de manière plus générique à la « banlieue » reste une identité revendiquée par les réalisateurs hors des films pour faire valoir une connaissance du « terrain ».

Si ces réalisateurs choisissent de tourner non loin de leurs lieux de vie, voire comme F. Davisse (*Des gens comme nous*) avec ses voisins d'immeuble, c'est parce qu'ils détiennent ainsi une relative et nécessaire connaissance de ceux qui y vivent pour pouvoir tourner². Un autre facteur vient également éclairer l'attention privilégiée de ces réalisateurs pour leurs lieux de vie. Il revient moins cher de tourner à proximité

Dionysiens) ; S. Kettani (*Musiques*) ; P. Tessaud (*Slam, ce qui nous brûle et Saint-Denis*), V. Journet-TeXier (*Affichage sauvage (et légal)*). Il faudrait également rajouter deux réalisateurs et animateurs du Centre Media Local.

1 Voir sur ce point le chapitre 3.

2 Dans le cas de F. Davisse non seulement elle est la voisine des personnes qu'elle filme, mais elle est aussi investie dans un collectif contre les violences policières à Saint-Denis auquel participent certains intervenants de son film *Des gens comme nous*. Elle a pu intervenir dans la revue *Mouvements* en tant qu'« acteur de terrain », à travers la « double casquette » de réalisatrice et membre fondatrice du comité Droit, justice et démocratie pour revenir sur les révoltes sociales de novembre 2006. KOKOREFF M. et OSGANIAN P., « Pourquoi mettent-ils le feu ? Des acteurs de terrain racontent », *Mouvements*, 2006/2, n° 44, p. 45-57.

en minimisant les frais de transport. Cela rend également possibles des moments de tournage plus impromptus et autorise pour qui est également chef opérateur à aller faire des *retake* une fois le tournage abouti. Au-delà des propriétés et de trajectoires spécifiques des enjeux purement économiques et temporels président aux choix des lieux. Ces aspects non négligeables font aussi partie de l'inscription des réalisateurs dans une pratique donnée qui, à côté des normes de mise en scène, connaît aussi des contraintes dans la fabrication d'un film. Nous reviendrons tout au long de l'enquête sur cette dimension économique, mais disons déjà et même s'il fut impossible d'obtenir le budget de tous les films (certains étant « aménagés » pour obtenir les aides du CNC), que la question du financement demeure essentielle. Elle n'empêche aucunement de débiter un tournage¹ mais se pose pour la plupart des réalisateurs rencontrés y compris pour les amateurs. Et c'est à ce titre qu'il faut comprendre le fait que les réalisateurs investissent d'autres activités et professions liées aux catégories intellectuelles qui leur permettent aussi de faire des films.

C. FAIRE PARLER LES POPULATIONS STIGMATISÉES

À la différence des précédents exemples, faire parler des intervenants perçus comme stigmatisés concerne la grande majorité des films sélectionnés (soit environ 86%)². Ce résultat est là encore lié au type de films sélectionnés, en l'occurrence à leur ancrage urbain et à la dimension populaire des découpages géographiques privilégiés. Aucune données à l'échelle nationale ne permet d'affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une tendance remarquable pour toute la production documentaire. À côté de ces considérations, la parole des « habitants » de la rue de la République à Marseille, de divers « quartiers », de la « banlieue », de Saint-Denis, des jeunes, des personnes racisées, des plus vieux, des ouvriers, des femmes, des sans-papiers, des SDF n'occupe pas la même place dans toutes les productions. Si leurs propos et leurs actions sont pleinement consacrés dans 10 documentaires³ on constate que certains sont les

1 Voir sur ce point l'analyse d'E. Sauguet. SAUGUET É., « Filmer à tout prix. Le cas du documentaire », G. ROT et L. DE VERDALLE (dir.), *Le cinéma : travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013.

2 À l'exception d'*Un jour à Marseille* et *Zone portuaire* (deux films sans paroles), *Marseille vu par Rudy Ricciotti* et *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*, productions du CNDP où seul un architecte s'exprime, *Le maire de Marseille* dans lequel J.-C. Gaudin est le principal intervenant et *Villes Méditerranéennes* consacré à une croisière et aux villes qui l'accueillent.

3 Dans le corpus Marseillais, il s'agit de *Histoire de trois poussières de sable*, *La République*, *Moi aussi je*

principaux protagonistes du film quand d'autres se trouvent relayés à des positions plus marginales ou pour le moins « partagent » le film avec d'autres intervenants placés en position d'extériorité vis-à-vis de ces situations, ou qui ne paraissent pas touchés de la même manière¹. Il s'agit le plus souvent de professionnels de la politique, de chercheurs, d'urbanistes ou architectes, de militants, d'acteurs du secteur économique ou d'enseignants pouvant dans certains cas évoqués précédemment intervenir depuis une position d'expertise. Malgré des différences visibles en comparant les films entre eux, faire parler des personnes perçues comme stigmatisées est un procédé auquel les réalisateurs et leur équipe ont recours. Il leur permet de donner à voir la « banlieue », les quartiers « populaires », Saint-Denis, Marseille, les populations et groupes qui y sont associés, sur un mode spécifique en l'occurrence par la voix d'un tiers, procédé déjà évoqué quant aux recours et à la mise en scène de la « diversité », de la « mixité » et de la dimension « multiculturelle » prêtées à ces lieux. Un tel choix de réalisation singulier paraît anodin tant le sens commun présuppose qu'un film documentaire a pour objectif de « donner la parole » à ceux qui ne l'auraient pas. Un producteur de télévision, écrivain et critique de cinéma comme R. Millet affirme qu'« un des rôles incontestables du documentaire, et qu'il assume de mieux en mieux aujourd'hui, c'est de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et n'ont pas les moyens, le courage, voire l'énergie de la prendre d'eux-mêmes² ». Cette idée n'est pas nouvelle : elle se retrouve sous la plume d'une théoricienne de l'art comme D. Baqué pour décrire la démarche de C. Marker, figure du documentaire connu notamment pour son engagement dans le groupe Medvekiné. Selon elle « Chris Marker, en cela héritier du soviétique Alexandre Ivanovitch Medvedkine, tente toujours de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et

suis à bout de souffle, Un cas d'école et Salam Halikoum Bernard. Le corpus dionysien recueille plus particulièrement deux films, *Le noir me met à l'abri* et *Musique* (même si des enseignants du conservatoire interviennent, ils n'occupent pas une place centrale). À cette liste vient s'ajouter trois documentaires. Tout d'abord, *J'y suis, j'y reste* dont le contenu est concentré sur la mobilisations d'habitants de la rue de la République à Marseille, même si dans une séquence J.-N. Guérini, représentant élu est filmé. Ensuite, *Vivre et Victoire*, privilégiant la mobilisation d'un collectif de sans-papiers et la figure de C. Goislot, militant aux côtés des sans-papiers. Dans une séquence, sont filmés lors d'une intervention publique, des représentants élus qui apportent leur soutien à cette mobilisation. Enfin, *Des gens comme nous* contient, certes en début de film une interview d'un policier, mais le reste du propos est consacré à ceux qui subissent les violences policières au nombre desquels les voisins de la réalisatrice.

1 Ces variations trouvent à s'expliquer par les propriétés et trajectoires sociales des réalisateurs mais surtout comme nous le verrons, à travers la position occupée par chacun d'eux dans l'espace documentaire. Voir sur ce point le 2ème chapitre.

2 MILLET R., « Regard citoyen et prise de parole. Retour du documentaire, retour du politique », *Positif*, 1998, n° 446, p. 86.

(...) de les aider à trouver leur propre moyen d'expression¹ ». C. Delphy et H. Fleckinger définissent avec les mêmes mots la démarche de la documentariste C. Roussopoulos : « Dès lors elle ne cesse de donner la parole aux "sans-voix", opprimé·e·s et exclu·e·s² ». Une telle représentation se retrouve également en dehors de l'espace documentaire ou des chercheurs. Dans la presse généraliste, *Swagger*³ sorti en salle en 2016 passe pour être un « documentaire qui donne la parole à des ados de banlieue ». Sur le site du Musée de l'histoire et de l'immigration *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* de Y. Benguigui⁴ « donne pour la première fois la parole à ceux qui sont venus reconstruire la France quand le pays manquait de main-d'œuvre⁵ ». Il faut toutefois dépasser ce sens commun pour comprendre ce qui est en jeu lorsque des réalisateurs font parler des intervenants perçus comme stigmatisés. Nous le verrons tout au long de ce travail et sous différents aspects, ce choix de réalisation à travers lequel le monde social est exposé et mis en mots génère nécessairement une tension. Plus précisément une tension entre des positionnements s'apparentant à un soutien et prenant la forme d'une attention privilégiée et de l'autre une prise de distance dans la mesure où une autre personne que le documentariste affirme oralement un propos.

Faire parler les plus dominés permet en tout cas de tenir à leur égard et en même temps, de façon inséparable ces deux positionnements. Le soutien réside donc dans la recherche de paroles et d'une attention bienveillante. Les séquences avec des SDF dans *À la recherche de Franck Burns* témoignent d'un intérêt chez la réalisatrice et son équipe pour les récits de personnes « vivant à la rue ». Le film est construit sur le modèle d'une enquête policière. C. Levy, la documentariste recherche l'identité de Franck Burns, l'auteur mystérieux de manuscrits laissés un beau jour dans une maison d'édition basée à Marseille. Ces manuscrits évoquent la vie de personnages ayant des parcours de rue. Il est présupposé que celui qui a écrit ces lignes connaît ou a vécu cette vie. Le film est aussi l'occasion de consacrer du temps aux paroles et aux vies de « personnes à la rue ». Questionner des enfants de la Joliette sur leurs envies et

1 BAQUÉ D., *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 260.

2 DELPHY C. et H. FLECKINGER, « Une géante du documentaire politique disparaît. Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe, nous a quitté·e·s », *Nouvelles Questions Féministes*, 22 juillet 2015, vol. 29, n° 1, p. 4.

3 BABINET O., *Swagger*, Rezo films, 2016.

4 BENGUIGUI Y., *Mémoires d'immigrés : l'héritage maghrébin*, 2004.

5 Musée de l'histoire et de l'immigration, « Hommage à Yamina Benguigui | Musée national de l'histoire de l'immigration », *histoire-immigration.fr*, 14 novembre 2008. [En ligne] <http://www.histoire-immigration.fr/agenda/2010-10/hommage-yamina-benguigui>, consulté le 08 novembre 2016.

conceptions du monde dans *Histoire de trois poussières de sable* relève de la même posture cherchant à accueillir un propos, en l'occurrence celui d'enfants issus de l'immigration postcoloniale. Les exemples pourraient être multipliés dans les films sélectionnés.

L'attention aux propos est en réalité une manière de reconnaître à ces acteurs une légitimité à s'exprimer et à être entendus par d'autres. Pourtant, le soutien passe par un troisième mécanisme qui s'observe sur la durée du film. Si cette parole est digne d'intérêt, elle n'est pas remise en cause formellement ou oralement par ceux qui font le film. Les propos des SDF dans *À la recherche de Franck Burns* ne sont pas déconsidérés par des effets de montage ou autres prises de position contenues dans une voix off ou un carton. Le constat reste le même pour les discours d'enfants sur leur rapport à l'école, au racisme, au fait d'être « arabes » dans *Histoire de trois poussières de sable*. Comme évoqué précédemment, la recherche et la sélection d'intervenants en position d'expertise est motivée par la volonté de fournir une connaissance spécifique validée par des titres universitaires, une profession, voire une activité militante. Ici la légitimité à parler est davantage basée sur l'expérience vécue, l'autochtonie et les situations éprouvées par les intervenants. Le dépassement de l'opposition entre les deux positionnements réside dans la possibilité de jouer à la fois sur le fait de privilégier ce type d'acteur sans en prendre directement parti. S'il est permis de parler d'euphémisation du soutien, cette posture demeure nécessairement incluse dans l'opération consistant à introduire d'autres locuteurs, donc à multiplier les points de vue. Elle laisse toujours aux réalisateurs et son équipe la possibilité de se « cacher derrière¹ » les discours et les actes des intervenants filmés. N'ayant rien dit directement, le documentariste évite d'exposer des propos personnels. Utiliser une voix off, écrire un sous-titre et un carton, ou monter les images n'annulent pas la mise à distance qu'induit le fait de laisser parler un autre que soi. L'euphémisation réside alors dans le fait de ne jamais faire reposer la responsabilité des actes et de la parole sur ceux qui font le film mais sur celui qui s'exprime.

Faire parler permet d'évoquer le monde social sur un mode légitime pour des réalisateurs, mais différencié de celui des intellectuels, professeurs d'université, experts ou professionnels de la politique. Nous verrons plus avant que cette parole est

¹ Nous utilisons cette formule pour décrire une posture et ses effets induits dans le fait de donner la parole à un autre. Il ne s'agit aucunement d'un jugement moral.

largement construite, recherchée à partir, ou contre des catégories à succès dominantes dans les espaces médiatique et politique. Mais pour l'heure, le *double positionnement*, la tension entre soutien et euphémisation du soutien à l'égard des plus dominés est le produit de dispositions à l'engagement en faveur de ces derniers et de possibilités ouvertes dans le cadre d'une pratique documentaire. Car c'est bien le fait de pouvoir capturer des sons et des images qui rend possible le jeu des réalisateurs face à la parole des intervenants filmés. Il ne s'agit aucunement de faire prévaloir une spécificité du documentaire. Du reste, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle d'autres pratiques culturelles, telles la radio et la littérature (pour lesquelles la captation de paroles est une possibilité), produisent le même effet. Ce procédé fait écho aux exigences et ressources des professions intellectuelles occupées soit comme réalisateur soit en dehors de l'activité documentaire. Il suppose nécessairement une autorité à dire le monde social, à l'exemplifier, lui donner un corps en passant par ces intervenants. Sur ce plan, il s'agit clairement d'une opération intellectuelle nécessitant d'agencer les propos d'autres personnes tout en leur donnant une intelligibilité formelle ou narrative. L'approche tenant compte de l'inscription dans des pôles d'activités, des trajectoires militantes, résidentielles et de propriétés sociales des réalisateurs n'est donc pas opposée à celle attentive à l'inscription dans une pratique. Les deux se complètent et permettent de comprendre que les options ouvertes côté technique sont réinvesties par ceux qui font les films à partir de contraintes plus générales façonnées sur la base de dispositions singulières.

En résumé, les propriétés et trajectoires sociales disposent les documentaristes à privilégier dans leur film des groupes ou des individus relativement dominés et présentés comme stigmatisés car « dépréciés », « mal vus », délaissés, attaqués parce qu'appartenant aux classes « populaires » ou sujets au racisme. Malgré d'importantes variations dans les manières de donner à voir, ces dispositions ne sont effectives et n'apparaissent qu'à travers l'inscription dans une pratique. Autrement dit, ces dispositions héritées doivent s'inscrire dans le cadre d'une activité spécifique. Faire des films suppose de suivre certaines normes déjà établies dans la manière de donner à voir le stigmaté. Nous avons montré qu'une partie des films ne se réduisait pas aux préoccupations militantes de réalisateurs ayant été socialisés dans ces espaces sociaux puisqu'ils mettent également en scène « les en-dehors » de l'action protestataire, ou la relation du réalisateur aux protagonistes. Réaliser un film c'est aussi affronter des

contraintes de différents types. Deux d'entre elles ont été évoquées. L'une renvoie au sujet traité qui impose des grilles de lecture en fonction des catégories de population choisies (voir le traitement documentaire de femmes associées aux espaces populaires). L'autre type correspond aux contraintes matérielles où l'économie du film incite aussi à tourner à proximité des lieux de résidence des réalisateurs. Enfin faire des documentaires, c'est également profiter des recours qu'offre la technique de captation des images et du son qui rendent possible l'utilisation de la parole d'un tiers permettant tout à la fois de prendre parti et de ne pas s'exposer.

Conclusion

Ce premier chapitre proposait de résoudre la question suivante. Peut-on expliquer la présence d'un *double positionnement*, en apparence contradictoire à l'égard de groupes ou de lieux présentés comme stigmatisés, en prenant en compte certaines propriétés et trajectoires sociales des réalisateurs ? Nous souhaitons savoir si la présence dans les films de positionnements dits de soutien et en même temps la volonté de marquer une distance avec cette première posture étaient liées à des trajectoires et des propriétés sociales spécifiques.

Pour ce faire, nous avons tout d'abord démontré que les réalisateurs évoluent principalement dans l'audiovisuel, l'enseignement, le journalisme écrit et l'art. Autant de domaines qui marquent une appartenance aux catégories intellectuelles. Ces résultats renseignent plus généralement sur le contexte d'exercice de la profession de documentariste en France au début des années 2000. La difficulté à vivre de façon permanente de la réalisation et le recours à d'autres activités est une tendance générale pour l'échantillon de réalisateurs étudiés. Si tous évoluent en tant que documentaristes ou dans d'autres professions au sein de catégories intellectuelles, d'importantes disparités sont observées. Elles apparaissent aussi bien entre ceux qui vivent de l'audiovisuel (en tant que producteurs, réalisateurs, techniciens) que par rapport aux autres qui ne tirent aucun revenu de cette activité. Sur ce point les résultats exposés vont dans le sens des différents travaux et rapports sur les

documentaristes professionnels en France¹. Deux réserves toutefois, la notoriété en tant que documentariste n'empêche aucunement des réalisateurs rencontrés d'éprouver, à certains moments de leur carrière, des difficultés à tirer un revenu de leur activité. Cette réalité renvoie aussi aux financements toujours incertains des projets de films face à des commissions ainsi qu'à l'évolution de la politique de coproduction d'Arte². Le deuxième apport de notre enquête est de faire apparaître une fragmentation de l'activité documentaire avec des enquêtés qui évoluent tout aussi bien dans des professions artistiques (quelquefois comme intermédiaires des mondes de l'art), que dans le journalisme écrit.

Le contenu des films a ensuite été éclairé en tenant compte du type d'activité(s) ou de profession(s) occupée(s) par les réalisateurs, en l'occurrence à partir d'une appartenance de ces derniers aux catégories intellectuelles. L'enquête a proposé d'analyser au prisme de cette inscription trois choix de réalisation dans lesquels le *double positionnement* entre soutien et euphémisation du soutien s'observe. À travers le recours aux montées en généralité et l'utilisation des catégories de « mixité », « diversité » et « multiculturel », nous avons tout d'abord remarqué l'empreinte des catégories intellectuelles. Les effets de ces propriétés sociales sur les films ne résident pas nécessairement dans l'utilisation des montées en généralité ou de catégories à succès. Ils apparaissent plutôt dans le type de montée en généralité, en l'occurrence la possibilité de se sentir autorisé à investir publiquement des enjeux médiatiques et politiques sans avoir, en tant que réalisateur, à s'exposer ou expliciter un propos. Il en est de même avec l'usage des catégories de « mixité », « diversité » et « multiculturel » qui sont mobilisées ou recherchées sous un rapport bien précis par les réalisateurs afin de défendre une coexistence pacifiée et parler au nom de tous à partir de critères qui seraient universels. Quant au recours aux intervenants en position d'expertise, ou leur éviction, ces choix de réalisation ont permis d'apprécier plus précisément la prise en charge du stigmaté par d'autres catégories intellectuelles, la répartition de la parole et les luttes de juridiction entre domaines professionnels.

Il a également été possible de comprendre certains choix de réalisation à partir d'autres propriétés et trajectoires sociales. Ainsi sélectionner des catégories

1 Notamment BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit. Voir également PANNETIER A. et I. MARINONE, *Le métier de réalisateur*, op. cit.

2 Sur ce point, voir BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit.

stigmatisées (des acteurs issus de mobilisations protestataires, des femmes, des « habitants de banlieue » pour les cas étudiés), porter à leur égard une attention privilégiée, voire proposer une vision plus laudative se comprennent en regard des trajectoires militantes, du fait d'être une réalisatrice ou de résider près des lieux de tournage.

Toutefois, l'approche en termes de classes, de propriétés et trajectoires sociales ne vaut que rapportée à un univers pratique dans lequel s'enclenchent et se reformulent des dispositions à prendre parti pour les plus dominés, à observer une distance et plus généralement à choisir tel ou tel mode pour donner à voir le social stigmatisé. À ce niveau, l'hypothèse de P. Bourdieu selon laquelle des dispositions trouvent à s'activer en situation se vérifie. Pour être plus précis, les modes à partir desquels les réalisateurs engagent une vision de Marseille, de Saint-Denis ou de groupes associés à ces découpages restent intimement liés à l'inscription des réalisateurs dans une activité spécifique, la réalisation documentaire. Plus précisément, à la fabrique de films documentaires en milieu urbain où la question des classes populaires et du marquage des lieux comme tel reste un enjeu. En prenant pour objet d'analyse les montées en généralité, le recours aux catégories de « mixité » et « diversité » ainsi que l'utilisation ou l'évitement d'intervenants en position d'expertise, nous avons expliqué que ces manières de donner à voir des stigmates différencient les documentaires d'autres activités intellectuelles ou artistiques (écrivains, universitaires, politiques et cinéma dit de fiction). Si ces spécificités restent encore à explorer, elles proviennent aussi bien d'un univers de contraintes, de normes dans la manière de donner à voir le stigmate et de possibilités offertes par la technique audiovisuelle.

Qu'est-ce qu'un stigmate en documentaire quand il est observé depuis les propriétés et les trajectoires sociales de ceux qui le donnent à voir ? Nous nous accordons avec les perspectives d'H. Becker selon lesquelles il s'agit d'une étiquette accolée « avec succès »¹, permettant d'appréhender l'autre, et soi par rapport à l'autre. À observer les films, c'est aussi le produit d'une vision socialement située qui s'inscrit dans une pratique. Par ailleurs, nous avons constaté que les réalisateurs dans le film participent à construire, donc à faire perdurer l'existence de représentations stigmatisantes, quel que soit le positionnement adopté. Certes des mises en scène

1 BECKER H., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, coll. « Observations », 1998.

reconduisent les vieilles représentations anciennement accolées aux « classes dangereuses² » et maintenant associées aux « quartiers », aux « banlieues » et à certaines catégories de population (« jeune », « immigrés », « pauvres »)³. Pour Marseille et Saint-Denis, il peut s'agir de visions plus déclinistes mettant en avant « la crise économique » et la « fin » des chantiers dans le port ou des usines dans la Plaine Saint-Denis. Mais au-delà de ces cas, les séquences qui contiennent des propos ou des montages tendant à mettre en avant une dimension « positive », rendent nécessairement vivantes les représentations dépréciatives accolées à ces espaces urbains et à ces catégories de populations. En effet, il faut que ces visions soient présentes pour que les propos sur la « diversité », la « mixité » ou la dimension multiculturelle trouvent à s'affirmer comme des contrepoints. C'est là un paradoxe indépassable de toute posture visant à privilégier ou mettre en avant son soutien (même de façon minimale) à l'égard des espaces et des populations perçus comme stigmatisés.

Ce chapitre a aussi été l'occasion de constater qu'il existe des variations dans la façon de donner à voir Marseille, Saint-Denis, la « banlieue », les personnes ou groupes qui sont associés à ces lieux. Malgré des récurrences, des traitements tout à fait différenciés du stigmatisme apparaissent. Autrement dit, ce que nous appelons soutien et euphémisation du soutien correspondent à des mises en scène diverses en fonction des productions étudiées. C'est dans cette perspective que l'analyse mérite d'être poursuivie en tenant compte des trajectoires professionnelles de réalisateurs et non plus seulement de leur inscription dans des pôles d'activité. Dans cette perspective, il devient possible de comprendre comment et pourquoi les positionnements dits de soutien et d'euphémisation du soutien coexistent dans un même film.

2 Pour une représentation des classes populaires à Paris au XIXe siècle voir l'étude de L. Chevalier. CHEVALIER L., *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Perrin, coll. « Collection Tempus », n° 185, 2007.

3 Voir BEAUD S. et M. PIALOUX, *Violences urbaines, violence sociale: genèse des nouvelles classes dangereuses*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005.

**CHAPITRE 2. CINÉMA VERSUS JOURNALISME ? DES
RÉALISATEURS DANS UN ESPACE DU DOCUMENTAIRE
FRAGMENTÉ**

INTRODUCTION

Dans ce chapitre, nous interrogeons comment les réalisateurs vont, plus ou moins et sur des modes différenciés, prendre parti pour les populations et espaces géographiques perçus et présentés comme stigmatisés en fonction de leur position dans les sous-espaces journalistique¹ ou cinématographique² qui composent, à titre principal, l'espace du documentaire, et de leur niveau d'intégration professionnelle (nouvel entrant, réalisateur reconnu, carrière ascendante et amateurisme).

La position occupée dans un sous-espace par les documentaristes ne doit pas être confondue avec ce que nous appelons le double positionnement. Pour rappel, ce dernier renvoie à la tension initialement constatée entre ce que nous appelons les différentes formes de soutien et d'euphémisation du soutien. Ces positionnements à l'égard des populations et espaces géographiques sont observés dans les documentaires et dans les discours des réalisateurs tenus en dehors du film. Ainsi, valoriser « la banlieue », Marseille, Saint-Denis, un groupe associé à ces découpages spatiaux, avoir une attention privilégiée à l'égard d'intervenants filmés ou encore, dénoncer une situation d'injustice sont autant de postures politisant le film. Mais ces positionnements sont le plus souvent, sur des modes et des degrés d'intensité divers, accompagnés d'une mise à distance. Elle relève de préoccupations esthétiques, d'une volonté de masquer et de rendre implicite la défense de catégories stigmatisées ou de voir étiqueter son film comme « militant ».

À n'observer que le contenu des films, nous supposons dans ce chapitre que les deux positionnements coexistent car les réalisateurs sont dans une position d'entre-deux, au croisement entre le documentaire et d'autres champs de production culturelle. Nous nous demandons s'ils correspondent à des manières de faire et de penser

1 Pour une analyse du champ journalistique voir : BOURDIEU P., « L'emprise du journalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1994, vol. 101, n° 1, p. 3-9. Le concept de champ journalistique a également été exploré dans des travaux qui prolongent ceux de Pierre Bourdieu. De manière non exhaustive voir à ce titre : CHAMPAGNE P., « La double dépendance. Quelques remarques sur les rapports entre les champs politique, économique et journalistique », *Hermès*, 1995, n° 17-18, p. 215-229. Ou DUVAL J., *Critique de la raison journalistique: les transformations de la presse économique en France*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Collection Liber », 2004.

2 Pour un recours à la théorie des champs en cinéma voir : DARRÉ Y., *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », n° 305, 2000. ; DUVAL J., « L'art du réalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 mars 2006, vol. 161-162, no 1, p. 96-115. ; DUVAL J., *Le cinéma au XXe siècle : entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Editions, coll. « Culture & société », 2016. ; MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit. Ou encore MARY P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*, op. cit.

partagées et perçues comme valides professionnellement en journalisme et en cinéma. Loin de rentrer en contradiction, ces positionnements permettraient tous deux de légitimer une pratique et de l'inscrire dans d'autres champs. Toutefois, comment expliquer qu'ils coexistent malgré tout dans les films de manière différenciée ? Nous émettons l'hypothèse selon laquelle plus les réalisateurs sont de jeunes entrants, plus ils ont tendance à privilégier ou/et dénoncer explicitement une situation ou des acteurs. En revanche, les plus intégrés professionnellement euphémisent davantage leurs propos ou donnent à voir un soutien sous une forme acceptée dans le sous-espace auquel ils appartiennent. Nous proposons donc de rendre compte des effets de position sur la pratique des acteurs, à la fois depuis leur situation professionnelle et à partir de leur inscription dans un champ donné¹.

En prolongeant l'analyse des trajectoires et propriétés sociales (chapitre 1), ce chapitre place l'observation non plus au niveau des seuls acteurs, mais à l'échelle des champs dans lesquels ils s'inscrivent. Il s'appuie sur les apports d'un ensemble de travaux démontrant l'existence d'un processus de spécialisation et d'autonomisation des activités de la vie sociale². La sociologie des productions artistiques et de ses producteurs initiée par P. Bourdieu, notamment dans *Les règles de l'art*, propose une approche particulièrement heuristique pour cette étude. Elle permet de saisir l'action des réalisateurs dans leur film depuis leur position au sein d'un espace documentaire situé à titre principal au croisement de deux sous-espaces journalistique et cinématographique. Les travaux qui s'inspirent de cette tradition invitent à observer la construction dans le temps d'univers de production différenciés en train de s'autonomiser³, ainsi que les normes qui les traversent. Le concept de *champ* a connu des évolutions sensibles apportées au fil des écrits⁴ et s'intègre à un système théorique

1 À la manière de B. Lechaux qui analyse les modalités et les formes d'engagement de professionnels dans les « mondes » du théâtre en observant à la fois les positions des acteurs dans le champ théâtral et les positions occupées au sein de leur carrière professionnelle. LECHAUX B., *Scènes et répertoires des engagements des mondes du théâtre. Une comparaison New-York – Paris, op. cit.*, p. 30.

2 Même s'il s'agit de perspectives différentes voir : BOURDIEU P., « Les modes de domination », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, vol. 2, n° 2, p. 122-132. ; DOBRY M., *Sociologie des crises politiques : la dynamique des mobilisations multisectorielles*, Paris, France, Science Po, les Presses, 1986. Ou encore LUHMANN N., *The differentiation of society*, New York, Etats-Unis d'Amérique, Columbia University Press, 1982.

3 À propos de l'autonomisation, P. Bourdieu affirme : « Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs ». BOURDIEU P. et L. WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1992, p. 73.

4 LAHIRE B., « 1. Champ, hors-champ, contrechamp », *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, coll. « Poche/Sciences humaines et sociales », 2001, p. 23-57. Voir aussi le travail de L.

général¹. Dans cette enquête, il permet d'observer les règles du jeu qui ont cours dans le « microcosme² » concerné, les différentes positions des agents qui le structurent, les *habitus* incorporés de ces derniers, les luttes internes pour sa maîtrise et celles pour son autonomie face à d'autres champs.

Si le concept garde sa portée heuristique, le terme de champ du documentaire ne peut pas être retenu en raison du faible degré d'autonomisation et d'institutionnalisation perçu à travers l'étude de quelques productions documentaires. Plusieurs éléments évoqués précédemment laisseraient pourtant penser qu'il existe un champ du documentaire³. La définition du « documentaire » n'apparaît pas unifiée et fait l'objet de luttes entre réalisateurs et d'autres acteurs impliqués dans la fabrication des films. Une telle conclusion renvoie à un aspect essentiel des champs décrits comme des univers de luttes. Plus précisément, de luttes pour « le monopole du mode de production culturelle légitime » qui prend la forme, selon P. Bourdieu, « d'un conflit de définition⁴ » dans lequel les agents, selon leur position, situent les limites du champ. Par ailleurs, et comme pour les autres champs, la production⁵ de documentaires s'apparente à un microcosme dans la mesure où elle fait l'objet d'un savoir et d'une

Mathieu et V. Roussel. Ces auteurs évoquent deux usages différents du concept de champ chez P. Bourdieu. D'un côté, le champ existe pour les agents qui en font partie et ne constitue pas une construction intellectuelle. De l'autre, le champ renvoie à des « usages moins maîtrisés » qui ne laissent pas apparaître « d'*illusio*, de capital, ou encore d'enjeu spécifique ». MATHIEU L. et V. ROUSSEL, « Pierre Bourdieu et le changement social », *Contretemps*, mai 2002, n° 4, p. 143.

1 « Des notions telles qu'*habitus*, champ et capital peuvent être définies, mais seulement à l'intérieur du système théorique qu'elles constituent, jamais à l'état isolé ». BOURDIEU P. et L. WACQUANT, *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, op. cit., p. 71.

2 Dans une autre étude, P. Bourdieu définit le champ comme « un microcosme autonome à l'intérieur du macrocosme social ». BOURDIEU P., *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 33-42.

3 A. Servais parle d'un « champ du documentaire français ». À partir d'une enquête sur les festivals elle explique notamment que : « (...) le champ documentaire possède sa propre logique de fonctionnement, ses propres règles qui impliquent donc un certain degré d'autonomie. Comme tout champ social, le champ documentaire est structuré selon le volume et la structure du capital détenu par ces agents. De ce point de vue, il présente la même structure que les champs de production culturelle, littéraire, scientifique *etc.* Mais contrairement à ces derniers, il semble plus soumis que les autres aux contraintes économiques externes en raison notamment des coûts de production et de diffusion des œuvres. Dès lors, la structure duale des champs de production culturelle qui oppose dans les théories notamment de Bourdieu (qui ont été beaucoup reprises), qui oppose un capital symbolique à un capital économique, produit une description qui est insuffisamment pertinente pour rendre compte de la structuration du champ documentaire français. » SERVAIS A., « Le cinéma documentaire français entre art et argent », EHESS Paris, Colloque « L'art et l'argent : financement du travail artistique et enjeux socio-esthétiques », 20 mai 2016. [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=gw9L-LaQpEY>, consulté le 17 mars 2017

4 « La lutte pour le monopole du mode de production culturelle légitime prend inévitablement la forme d'un conflit de définition, au sens propre du terme, dans lequel chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ (ou des titres donnant droit au statut d'écrivain, d'artiste ou de savant) qui est la mieux faite pour le justifier d'exister comme il existe ». BOURDIEU P., « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, n° 1, p. 11.

5 Entendue ici au sens large et qui ne doit pas être confondue avec l'activité des producteurs.

reconnaissance spécifiques. Elle s'inscrit aussi dans un macrocosme social qui détermine notamment les propriétés de ses agents. P. Bourdieu décrit également les champs comme des espaces structurés de positions dans lesquels la stratégie des agents se rapporte à leur position dans le champ. La production documentaire s'apparente effectivement à un espace structuré de positions et les réalisateurs étiquettent leurs films et se définissent en grande partie depuis celles-ci dans l'espace d'activité documentaire.

Sur le plan de l'autonomisation, de la structuration et de l'institutionnalisation, le terrain observé (c'est-à-dire les films tels qu'ils ont été sélectionnés) ne rentre pas dans les critères du modèle théorique défini par P. Bourdieu. Je me réfère ici aux critiques formulées sur le concept de champ par L. Mathieu dans son article consacré à l'espace des mouvements sociaux¹. L'autonomie toujours relative est l'une des caractéristiques du concept développé par P. Bourdieu. Toutefois, en plaçant l'analyse au niveau des positions multiples² qui caractérisent la situation des réalisateurs, cette autonomie apparaît toute relative. D'un côté, la plupart des enquêtés rencontrés rattachent leur activité et se définissent dans une proximité évidente avec d'autres champs de production culturelle. De l'autre, une partie d'entre eux sont amenés à y travailler à un moment donné de leur trajectoire professionnelle³. La partition des activités qui rattache le documentaire au champ de l'art et les « reportages » ou « magazines » au champ journalistique relève d'un discours des acteurs. Fréquemment reproduite dans des travaux plus scientifiques, elle s'apparente plutôt à une ambition normative privilégiant la dimension cinématographique du documentaire⁴.

1 Un des arguments mobilisés par L. Mathieu à propos des univers contestataires serait le faible « degré d'objectivation, de structuration et d'institutionnalisation suffisant pour correspondre à ce que Bourdieu, dans ses définitions les plus rigoureuses, définit comme un champ ». MATHIEU L., « L'espace des mouvements sociaux », *Politix*, 1 mars 2007, n° 77, n° 1, p. 139.

2 BOLTANSKI L., « L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue Française de Sociologie*, janvier 1973, vol. 14, n° 1, p. 3.

3 S. Barreau-Broust revient très justement sur la production documentaire télévisuelle et à son appartenance multiple à d'autres sphères : « Le " genre " documentaire n'appartient plus au milieu de l'art, sans pour autant appartenir symboliquement au milieu médiatique. Le documentaire télévisé semble contraint (en raison de la confusion des genres, des exigences d'audimat) d'entrer en interaction avec d'autres sphères étrangères à celle de l'art cinématographique telles que la sphère télévisuelle, celle de l'économie, ou encore celle de la communication ». BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit., p. 108.

4 En mobilisant le concept de « champ » formulé par P. Bourdieu, D. Mauro intègre du même coup le « champ cinématographique » au « champ artistique » comme s'il s'agissait d'une évidence. « (...), le documentaire relève du champ artistique (et cinématographique) alors que les news, reportages, magazines procèdent du champ journalistique ». MAURO D., *Praxis du cinéma documentaire : une théorie et une pratique*, Paris, France, Publibook, 2013, p. 64.

Quant à l'institutionnalisation de la production documentaire, elle semble tout à fait inaboutie au vu des données touchant les années 2000-2010. Sur ce point, l'étude corrobore les conclusions de S. Barreau-Broust. Selon elle, l'incomplète institutionnalisation et professionnalisation de ce qu'elle nomme « l'univers documentaire » vient de l'absence de revenu fixe pour les indépendants et d'un rattachement opéré de manière « discontinue et temporaire à la télévision¹ ». Au-delà des seules télévisions, la notoriété des réalisateurs n'est pas nécessairement établie par les mêmes instances de consécration en raison de cette fragmentation en sous-espaces. Il ne s'agit pas tant d'un processus à travers lequel des acteurs (outsiders) iraient chercher des marques de reconnaissance à l'extérieur du champ, que d'un mode de fonctionnement induit par la structure polarisée de la production documentaire. Cette polarisation est intimement dépendante de la définition à géométrie variable concernant la catégorie documentaire et plus encore des multiples canaux de diffusion. Il apparaît donc difficile d'affirmer que l'activité documentaire possède ses propres règles du jeu et des enjeux spécifiques comme y invite une perspective en termes de champ. Bien qu'ils s'inscrivent sur un terrain différent, ces résultats trouvent des correspondances avec les observations de V. Roussel à propos des artistes américains engagés contre la guerre en Irak, notamment en termes de coexistence de plusieurs sous-espaces spécialisés².

S'agit-il pour autant d'un « sous-champ relativement autonome du champ cinématographique³ » comme le décrit P. Reyssset dans son étude des films tournés par R. Depardon sur le monde paysan ? Une telle perspective conduit à distinguer trop fortement les réalisateurs entre eux, sans prendre en compte ce qui les relie. En considérant les prises de position tenues hors des films, l'enquête révèle au contraire des porosités dans les discours de réalisateurs que tout semble opposer. La mise en avant d'un « point de vue » d'auteur ainsi que la critique du traitement médiatique opérée sur la « banlieue » et Marseille semblent ainsi communément partagées par ces réalisateurs (voir chapitre 4).

1 BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit., 158.

2 Pour citer V. Roussel : « Plusieurs hiérarchies internes et modèles d'excellence coexistent au sein d'espaces ou des sous-espaces spécialisés, sans que l'on puisse nécessairement les synthétiser en formule unique qui orienterait ensuite l'interprétation des pratiques dans cet espace en termes de lutte pour l'ascension sociale et le reclassement suivant un seul axe. » ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Sciences Po », op. cit., p. 207.

3 REYSSET P., « Le pouvoir de représentation. Remarques sociologiques sur le film de Raymond Depardon Profils paysans », *Politix*, 2003, vol. 16, n° 61, p. 187.

À la suite du travail de L. Mathieu et au vu des résultats précédemment exposés, il est possible de parler d'un espace du documentaire. C'est du moins la perspective retenue ici où, par analogie à l'espace des mouvements sociaux, l'espace documentaire est soumis à « l'influence » qu'exerce sur lui les champs journalistique et cinématographique et, de façon plus marginale, celui de l'enseignement et de l'art contemporain. L. Mathieu rappelle que cette influence varie en fonction « du contexte et des zones de l'espace ¹ ». Toutefois, l'espace du documentaire demeure relativement plus institutionnalisé que celui des mouvements sociaux dans la mesure où il existe des instances de consécration opérantes, bien que ces dernières ne fonctionnent que dans des champs déterminés. Les résultats présentés dans ce chapitre ne permettent aucunement de tracer la structure générale ni de décrire l'ensemble des mécanismes propres à ce qui serait un espace documentaire. Les observations ne valent qu'au regard des films sélectionnés pour des productions tournées entre 2000 et 2010 dans des espaces géographiques associés à l'urbain et qualifiés de « populaires ». Il s'agit donc de l'espace documentaire tel qu'il a été saisi à l'occasion de cette enquête.

Dans tous les cas, l'absence relative d'autonomie n'est pas sans conséquence sur le traitement des intervenants filmés et des espaces géographiques perçus et présentés comme stigmatisés. Chaque sous-espace documentaire rattaché à un autre champ de production culturelle admet la possibilité d'un double positionnement. Mais ce dernier ne prend pas les mêmes formes selon le champ dans lequel s'inscrivent les réalisateurs et selon leur position dans cet espace. Le terme de position renvoie dans ce chapitre à deux situations qui s'entrecroisent. Il s'agit tout d'abord du niveau d'intégration² dans l'activité documentaire. Des données telles que l'âge, le type d'études, mais surtout la/les profession(s) occupée(s) et les titres de reconnaissance qui façonnent la notoriété des réalisateurs³ constituent autant d'indices à partir desquels il est possible d'apprécier les positions de nouvel entrant, réalisateur reconnu, faiblement reconnu mais intégré, amateur, etc.

L'enquête demeure attentive à une seconde situation, intimement liée au niveau

1 MATHIEU L., « L'espace des mouvements sociaux », *art. cit.*, p. 137.

2 Il ne s'agit pas d'une référence aux « professionnels intégrés » évoqués par H. Becker dans *Les Mondes de l'art*. L'auteur décrit ces derniers comme des individus qui « peuvent coordonner leurs activités sans gaspiller leur temps ni leurs efforts, grâce à la simple connaissance des conventions que chacun est censé observer. » BECKER H., *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 239. Dans cette enquête, il s'agit plutôt d'observer une professionnalisation plus ou moins accomplie à l'intérieur de la pratique documentaire.

3 Tels les prix, les passages en festival, en télévision ou les postes occupés dans les instances de consécration et de financement.

d'intégration dans l'activité documentaire. La position des réalisateurs correspond donc aussi à leur inscription plus ou moins effective dans d'autres champs, en particulier le journalisme ou le cinéma. L'enquête est ainsi établie en tenant compte des activités professionnelles auxquelles ils participent ou ont participé. Tous ne travaillent pas comme réalisateurs de documentaires, mais officient à d'autres postes au sein de la production audiovisuelle ou dans des professions plus ou moins éloignées de la fabrique documentaire, voire du domaine de l'image. Les réalisateurs sont multipositionnés car la pluriactivité est une tendance générale pour nombre d'entre eux. Dans le discours des acteurs, les termes choisis à propos des procédés mobilisés, des films, des intervenants filmés, constituent un autre type d'indices permettant de percevoir les champs auxquels ils rattachent leur pratique. Ces rapprochements peuvent également être opérés de manière plus explicite, oralement ou à l'écrit, m'être adressés au moment de l'entretien ou constituer une revendication publique. Ils permettent d'entrevoir les rattachements que les réalisateurs opèrent avec le journalisme, le cinéma ou encore l'art contemporain. Il s'agit bien évidemment de stratégies de présentation de soi visant à conforter et construire une « identité » de réalisateur. La position sécante correspond ici à la dimension performative où les frontières et les normes de la « bonne » forme documentaire sont définies.

La première partie de ce chapitre revient sur les différentes positions des réalisateurs dans l'espace documentaire en fonction de leur trajectoire professionnelle et de leur notoriété (section 1). La seconde observe la position des réalisateurs dans d'autres champs de production culturelle. Cette position est à la fois perçue objectivement à partir des différentes professions ou activités occupées, mais également, depuis les discours et des rapprochements opérés par les réalisateurs (section 2). Sur la base de ces résultats, il est possible d'expliquer dans une troisième partie l'existence de la tension initialement constatée à l'égard des populations et des espaces géographiques perçus comme stigmatisés dans les films comme la résultante de multipositionnements, à la fois dans l'espace du documentaire, mais aussi dans le champ journalistique et cinématographique (section 3).

SECTION 1. L'INÉGALE INTÉGRATION À L'ESPACE DU DOCUMENTAIRE : DU PROFESSIONNEL DE L'IMAGE À L'AMATEUR, DES « STARS » ET DES ANONYMES

L'implication dans des activités associées aux catégories intellectuelles (voir chapitre 1) et dans une moindre mesure le passage par l'enseignement supérieur sont deux propriétés couramment répandues chez les 45 réalisateurs. La détention de titres scolaires et d'un important capital culturel constituent une tendance observée dans les deux terrains de Saint-Denis et Marseille (**Annexe 9**). Pourtant, au-delà des seules exceptions à la règle¹, l'ensemble des enquêtés ne connaît pas une situation homogène sur le plan professionnel. Une partie travaille de façon permanente ou quasi-permanente comme réalisateurs de documentaires, d'autres plus irrégulièrement, quand certains n'en tirent aucun subside. Autre donnée intimement liée à la, ou aux professions occupées, les enquêtés ne bénéficient pas de la même notoriété² en tant que documentaristes. Les instances de consécration comme les festivals, les salles de cinéma³, les chaînes de télévision⁴, les critiques, les médias, les structures de

1 À l'image des réalisateurs qui n'ont pas suivi d'études supérieures et font figure d'exception (voir **Annexe 9**).

2 Notoriété, réputation, reconnaissance, consécration, etc. comme le notent W. Lizé, D. Naudier, S. Sofio, il existe une pluralité de notions « pour désigner les phénomènes liés à la production de valeur dans les univers culturels. » LIZÉ W., D. NAUDIER, et S. SOFIO, « Introduction », W. LIZÉ, D. NAUDIER et S. SOFIO (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Éd. des Archives contemporaines., Paris, 2014, p. 11. Nous parlons de « notoriété » pour souligner les écarts entre les enquêtés dans la manière d'être considéré comme « documentariste », écarts qui se traduisent sur un plan symbolique mais aussi financier pour pouvoir réaliser des projets documentaires. Nous faisons également usage des termes de reconnaissance et consécration pour évoquer la sélection et la diffusion des films par les télévisions et les festivals. Pour une analyse des différentes notions et leur usage à partir de la notion de capital symbolique développée par P. Bourdieu, voir LIZÉ W., D. NAUDIER, et S. SOFIO, « Introduction », W. LIZÉ, D. NAUDIER et S. SOFIO (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, *op. cit.* p. 11-15.

3 La salle de cinéma resterait en documentaire, (malgré l'importance des chaînes de télévision) « un lieu de consécration artistique et de prestige ». BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, *op. cit.*, p. 44.

4 S. Barreau-Broust décrit la chaîne de télévision ARTE comme « une institution culturelle » qui consacre des documentaristes tels que C. Philibert, C. Simon ou D. Gheerbrant. BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, *op. cit.*, p. 40.

financement¹ et d'autres également composées pour partie de pairs², produisent des hiérarchies, mais ces dernières apparaissent relativement plurielles. Ces instances pèsent de manière variable et s'inscrivent dans différents champs (cinématographique, artistique, journalistique, voire militant). Pour percevoir la position des réalisateurs, il faut aussi prendre en compte le fait qu'une partie est reconnue comme professionnels dans d'autres domaines d'activités que les films documentaires.

Les professions et la notoriété dessinent un ensemble de positions objectives occupées au sein de l'espace documentaire à même d'expliquer les variations formelles dans le traitement des espaces géographiques et des populations ainsi que le degré d'intensité critique dans les choix de réalisation. De manière schématique, il est possible de distinguer les enquêtés dont la trajectoire professionnelle est pleinement liée à l'activité documentaire, ceux qui s'y inscrivent de manière discontinue, et ceux qui s'en trouvent professionnellement éloignés. Ces positions ne sont toutefois pas statiques et doivent être saisies de façon dynamique en prenant en compte des trajectoires d'ascension professionnelle et des cas d'entrée dans l'activité documentaire. La notoriété est saisie quant à elle depuis les avis et décisions de diverses instances de consécration qui participent, au moins pour partie, à la bâtir³.

A. DES PROFESSIONNELS INTÉGRÉS

Aucun enquêté n'a eu ou n'a pour seule profession, durant sa carrière, la

1 Par exemple les commissions dont O. Alexandre rappelle l'incidence en cinéma. Selon lui : « La forme primordiale de discussion n'est plus le débat, mais la délibération ; l'espace cinématographique-clé est moins la salle que la commission ». ALEXANDRE O., « Cinépathie », *Multitudes*, 23 février 2010, n° 40, n° 1, p. 133-138.

2 Comme par exemple la Société Civile des Auteurs Multimédia (SCAM). On reprendra ici une présentation extraite de son site internet : « La Société civile des auteurs multimédia est une société de perception et de répartition de droits d'auteur (SPRD). Créée par les auteurs pour gérer leurs droits, la SCAM est aussi leur porte-parole, elle défend leurs intérêts professionnels, matériels et moraux. Elle mène également une action culturelle et sociale ». La Scam* : présentation, <http://www.scam.fr/fr/LaScam.aspx>, consulté le 17 juillet 2015.

3 Lors des entretiens, des échelles de notoriété sont très nettement perceptibles. Les réalisateurs ont pu commenter la liste des films sélectionnés et déclarer connaître ou non le travail de tel ou tel réalisateur. J.-L. Comolli, Y. Benguigui ou D. Gheerbrant apparaissent être les documentaristes les plus en vue. Il faut cependant relativiser la notoriété de ces trois réalisateurs car tous les enquêtés ne connaissent pas leurs films ou leur titre. Par exemple, une réalisatrice ayant travaillé sur des professionnels de la politique pouvait très bien ignorer les noms et le travail de J.-L. Comolli et M. Samson sur la vie politique marseillaise.

réalisation de films documentaires. En effet, même ceux qui en retirent une rémunération effective et régulière ont participé, à un moment donné, à des fictions ou à d'autres types de productions audiovisuelles (voir chapitre 1). Les réalisateurs que nous nommons « pleinement intégrés¹ » ont pour propriétés de se consacrer majoritairement au documentaire, d'en tirer une partie de leur revenu ou d'occuper de manière relativement permanente d'autres postes dans la chaîne de production tels que techniciens (souvent monteurs), formateurs ou producteurs.

Leurs trajectoires professionnelles sont loin d'être homogènes et tous n'occupent pas, ou n'ont pas occupé, les mêmes postes. D. Gheerbrant vit ainsi de la réalisation documentaire au moment où il tourne *La République Marseille*². La grande partie de ses revenus vient de ce cadre d'activité même s'il a, plus jeune, été chef opérateur de fiction pour R. Allio³ ou J-P Thorn⁴. C. Catella est quant à elle monteuse et tire donc la majorité de ses revenus d'une autre activité que la réalisation. Toutefois, par ce travail, notamment pour Les Films du Tambour de Soie, une société de production implantée à Marseille, elle intègre l'espace documentaire en tant que professionnelle. On la retrouve notamment à ce poste dans *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe* et *La Schkappa, où l'échappée belle de Jean-claude Izzo* où elle filme aussi certaines séquences. Intermittente du spectacle comme D. Gheerbrant, elle intègre pleinement l'espace documentaire par sa profession de monteuse. D'autres enquêtés conjuguent ou ont conjugué les postes de producteur et réalisateur. Il s'agit notamment de Y. Benguigui, F. DAVISSE, A. Dayan, M. Reiser⁵. Attachés à la production et à la réalisation de documentaires, ils peuvent être également producteurs de fictions ou de formats télévisuels divers tels que magazines et reportages.

Tous ces réalisateurs occupent, ou ont occupé une position à cheval sur plusieurs professions en documentaire et quelquefois en dehors. Le traitement des populations et des espaces perçus comme stigmatisés varie, comme nous allons le

1 Comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction du chapitre, le terme de *professionnels intégrés* ne renvoie pas à la définition proposée par H. Becker dans *Les Mondes de l'art*, ceux qui ont « le savoir-faire technique, les aptitudes sociales, et le bagage intellectuel nécessaires pour faciliter la réalisation d'une œuvre d'art. ». Nous entendons le terme d'intégration depuis des propriétés objectives comme la profession exercée à titre principal et la reconnaissance par des instances de consécration. BECKER H., *Les Mondes de l'art*, Nouvelle édition., Paris, Flammarion, *op. cit.*, p. 238-239.

2 Une série de sept films tournés entre le printemps 2006 et la mi-juillet 2007 à Marseille. *La République*, film sélectionné pour l'enquête s'inscrit dans cette série.

3 Il a travaillé comme chef opérateur dans *L'heure exquise*. ALLIO R., *L'heure exquise*, 1981.

4 Également chef opérateur pour une fiction, *Je t'ai dans la peau*. THORN J.-P., *Je t'ai dans la peau*, 1988.

5 Comme mentionné plus loin, ces réalisateurs sont également producteurs.

démontrer, en fonction des postes occupés. Ceux qui sont, ou ont été producteurs ayant travaillé plus spécifiquement avec des chaînes de télévision reconduisent fréquemment des mises en scène issues du journalisme. Ainsi, la valorisation patrimoniale des lieux, la pluralité des points de vue, le recours aux experts, la mise en avant du mérite dans les espaces « populaires » sont autant de traitements qu'ils partagent avec des réalisateurs moins intégrés à l'espace documentaire (en position de dépendance vis-à-vis de chaînes de télévision) ou des journalistes-documentaristes. Ceux qui connaissent des trajectoires en cinéma, en fiction et/ou en documentaire, mobilisent d'autres types de mises en scène issues du sous-espace cinématographique.

C'est clairement chez les réalisateurs intégrés professionnellement en documentaire que l'on retrouve les personnes les plus renommées. Malgré des écarts importants, Y. Benguigui, J.-L. Comolli et D. Gheerbrant voient leurs films et leurs propos consacrés et relayés par un plus grand nombre d'instances que les autres réalisateurs étudiés. Par exemple, de nombreux films de J.-L. Comolli ont été diffusés en télévision ou lors de festivals, ses écrits sont également publiés dans des éditions papier et il se trouve fréquemment invité pour des séminaires, ateliers et tables rondes. Enfin, ses propos sur le cinéma sont commentés par d'autres. Cependant, il n'est pas tout à fait reconnu par les mêmes instances que Y. Benguigui. Cette dernière voit par exemple son film *9-3, mémoire d'un territoire* diffusé en *prime time* sur Canal +¹ et récompensé d'un Globe de Cristal, prix décerné par des « journalistes spécialisés » de la presse française « dans les domaines de l'art et de la culture² ». Deux conclusions peuvent alors être tirées. D'une part, les instances de consécration en documentaire sont fragmentées car elles consacrent des productions et réalisateurs différents. D'autre part, l'intégration professionnelle n'assure pas automatiquement une renommée en documentaire mais semble la faciliter. La reconnaissance par telle ou telle instance reflète l'appartenance du réalisateur à un sous-espace spécifique (journalistique et cinématographique, voire artistique) qui compose l'espace documentaire dans lequel sont validées et reconnues des mises en scène « singulières³ » des espaces géographiques et des populations perçus comme

1 Le Grand Journal, « Interview de Yamina Benguigui », *Canal +*, 29 Septembre 2008.

2 Extrait de la présentation Les Globes de cristal – Les prix de l'Art et La Culture | Présentation, <http://globesdecristal.com/index.php/presentation/>, consulté le 17 juillet 2015.

3 Termes des acteurs. Voir la valorisation des singularités dans les espaces artistique et journalistique. P. Bourdieu explique à propos du champ littéraire que « La perception qu'appelle l'œuvre produite dans la logique du champ est une perception différentielle, distinctive, attentive aux écarts par rapport à d'autres œuvres, contemporaines et aussi passées ; et le spectateur dépourvu de culture historique est

stigmatisés.

B. DES RÉALISATEURS PARTIELLEMENT INTÉGRÉS

Pour d'autres réalisateurs, faire ces films est une activité moins centrale parce qu'ils investissent à côté des professions (éloignées ou non de l'audiovisuel) les rémunérant en totalité ou pour partie. L'intégration partielle recouvre des situations professionnelles variées mais elle suppose toujours de vivre de manière incomplète de la réalisation documentaire tout en entretenant avec cette activité un rapport professionnel et non amateur.

Ces enquêtés font des documentaires à un moment donné, en retirent une rémunération, mais privilégient surtout d'autres domaines, notamment celui du cinéma de fiction, de l'enseignement (en audiovisuel et dans d'autres domaines) ou du journalisme écrit ou audiovisuel (reportages, magazines). Quand il réalise *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*¹, J. Ido est également acteur et joue un second rôle dans *Inglourious Basterds* de Q. Tarantino². Faire des documentaires constitue pour lui un domaine d'activité parmi d'autres. Des enquêtés travaillent quant à eux dans l'audiovisuel et réalisent des formats télévisuels perçus comme moins prestigieux que les documentaires. Ainsi D. Baloul fait des reportages et des magazines pour des sociétés associées à des chaînes de télévision. D'autres encore ne vivent pas ou peu de leurs films et tirent leurs revenus de différentes activités liées à l'audiovisuel tels le montage ou la mise en place d'ateliers de réalisation dans un cadre associatif ou scolaire. À la différence des enquêtés plus intégrés et également investis dans d'autres activités, les structures de réalisation souvent associatives dans lesquelles ils s'inscrivent sont moins reconnues et souvent plus récentes. Leurs situations professionnelles apparaissent relativement plus précaires. À titre d'exemple, une réalisatrice du collectif *360 degrés et même plus* est de manière occasionnelle monteuse (rémunérée) au moment où sort *Un cas d'école*, mais ne tire aucun bénéfice financier de ce dernier film. Enfin, une partie réalise des documentaires tout en ayant une

voué à l'indifférence de celui qui n'a pas les moyens de faire des différences. » BOURDIEU P., « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 33.

1 Film qui s'inscrit dans une collection dirigée par Jacky Ido.

2 TARANTINO Q., *Inglourious basterds*, 2010.

profession extérieure au domaine audiovisuel. M Samson occupe la fonction de journaliste permanent au *Monde* quand il tourne avec J.-L. Comolli *Rêves de France à Marseille*. S. Kettani tire ses revenus de son poste de professeur de philosophie en lycée. Enfin A. Nidam est journaliste à *Libération* et a pu collaborer à des reportages, voire des fictions comme auteur. Toutefois, au moment de réaliser en tant qu'auteur *Enrico l'Andalou*, il occupe pleinement un poste de permanent dans ce quotidien national.

Ces réalisateurs partiellement intégrés se différencient des amateurs. Pour eux, faire un documentaire participe à bâtir leur carrière au sens professionnel. La plupart se financent, *a minima* et rétribuent leurs collaborateurs. Ils se distinguent des plus intégrés par leur professionnalisation davantage établie dans des domaines étrangers au documentaire. Ils investissent souvent des activités dans l'audiovisuel (allant de la réalisation à l'enseignement et aux formations) ou en tout cas des professions intellectuelles (par exemple, le journalisme écrit, ou l'enseignement en collège et lycée). Ils tirent de ces activités étrangères au documentaire une reconnaissance et des revenus constituant pour eux invariablement l'activité principale ou conjointe.

Ces réalisateurs construisent leur notoriété professionnelle en dehors des productions documentaires, peut-être davantage que les plus intégrés. Mais ils peuvent être consacrés malgré tout comme documentaristes. Ainsi, alors qu'il réalise *Plan de situation : Joliette* T. Roeskens obtient en 2009 le prix de la sélection Française, prix du Jury au Festival International de Cinéma (FID) pour *Vidéocartographie : Aïda Palestine* (2008). En tant que réalisateur de documentaire, son travail est reconnu par le FID, un festival privilégiant les formes et les formats relativement proches du vidéo-art. Il demeure moins reconnu que des professionnels intégrés tels que J.-L. Comolli ou D. Gheerbrant, notamment parce que l'instance qui le consacre concerne un domaine plus marginal en documentaire, celui entretenant des proximités avec le vidéo-art (attaché à l'art contemporain).

En prêtant attention aux diverses situations professionnelles, la position des réalisateurs que nous nommons partiellement intégrés éclaire, comme nous le verrons, les traitements des espaces géographiques et des populations ou les discours des enquêtés hors des films. Ainsi, ceux qui ne se rémunèrent pas directement avec leur film et exercent une profession à côté font aisément valoir et mobilisent des

conventions issues du cinéma. Ils distinguent le cinéma, perçu comme une pratique noble associée à la « liberté » et la télévision, qui elle, est vécue sur le mode de la contrainte¹. D'autres, plus dépendants vis-à-vis des producteurs issus des télévisions, ont aussi la possibilité de se différencier (au moins oralement) des codes imposés par les chaînes dans le traitement par exemple de la « banlieue » en faisant valoir des préoccupations esthétiques d'ordre cinématographique.

C. DES RÉALISATEURS FAIBLEMENT INTÉGRÉS

Une troisième catégorie de réalisateurs, faiblement intégrés, apparaît dans le corpus étudié. Ces réalisateurs sont des amateurs dans le domaine audiovisuel et ne retirent aucune rémunération d'une activité liée au documentaire. Hormis les formations obtenues par les droits Afdas, ils ne bénéficient d'aucun financement spécifiquement dédié à la production, la réalisation ou l'écriture de documentaire. Ce qui les différencie également des deux premières catégories est qu'ils sont tous inscrits dans des structures (universitaires, formations professionnelles, ateliers de réalisation) d'apprentissage, soit comme étudiants, soit comme participants. Différents cas de figure ont pu être observés. Il s'agit par exemple d'amateurs tels O. Gaches, Y.-L. Lambert, H.-L. Chen qui réalisent un film, souvent le premier, dans un cadre universitaire. Il peut s'agir également de professionnels dans un domaine de l'image, comme S. Palis ou J.-M. Delage. Ces derniers suivent une formation afin de se spécialiser en réalisation et tournent dans ce cadre déterminé. Ceux qui participent à des ateliers de réalisation et exercent comme, V. Journet-Textier, une profession éloignée de l'audiovisuel², ont très faiblement intégré l'espace documentaire. Leur notoriété en tant que réalisateurs ou dans d'autres champs de production culturelle est souvent réduite, même si des instances, souvent en position marginale, participent à des formes minimales de reconnaissance. Pour *Échos de résonances*, J.-M. Delage m'indique lors d'un entretien avoir reçu « (...) un mini prix dans un truc du cinéma social, je ne sais

1 Ces représentations varient quand les réalisateurs évoquent les publics des films dans la mesure où la télévision est vécue comme un canal de diffusion privilégié pour toucher le plus grand nombre. Voir chapitre 5.

2 Au moment où elle coréalise dans le cadre d'ateliers *Affichage sauvage (et légal)*, V. Journet-Textier est fonctionnaire à La Poste.

pas quoi¹ ».

Bien que ces réalisateurs puissent subir des rappels à l'ordre venant notamment d'encadrants professionnels du documentaire et/ou universitaires, ils trouvent relativement plus de marges de manœuvre que les réalisateurs intégrés et moyennement intégrés à prendre dans leurs films des positions critiques et à dénoncer sur un mode explicite des situations perçues comme injustes. Nombre d'entre eux intègrent par exemple plus directement des éléments de dénonciation dans leur film. Pour ceux qui connaissent une trajectoire militante, les documentaires sont l'occasion d'investir des connaissances et des arguments directement issus des groupes protestataires. Notons toutefois que les réalisateurs faiblement intégrés font des documentaires différents entre eux dans leur contenu, notamment en raison des collaborations que nécessitent les films et de l'inscription de ces réalisateurs dans un des sous-espaces qui composent l'espace documentaire.

L'exemple des trajectoires ascendantes

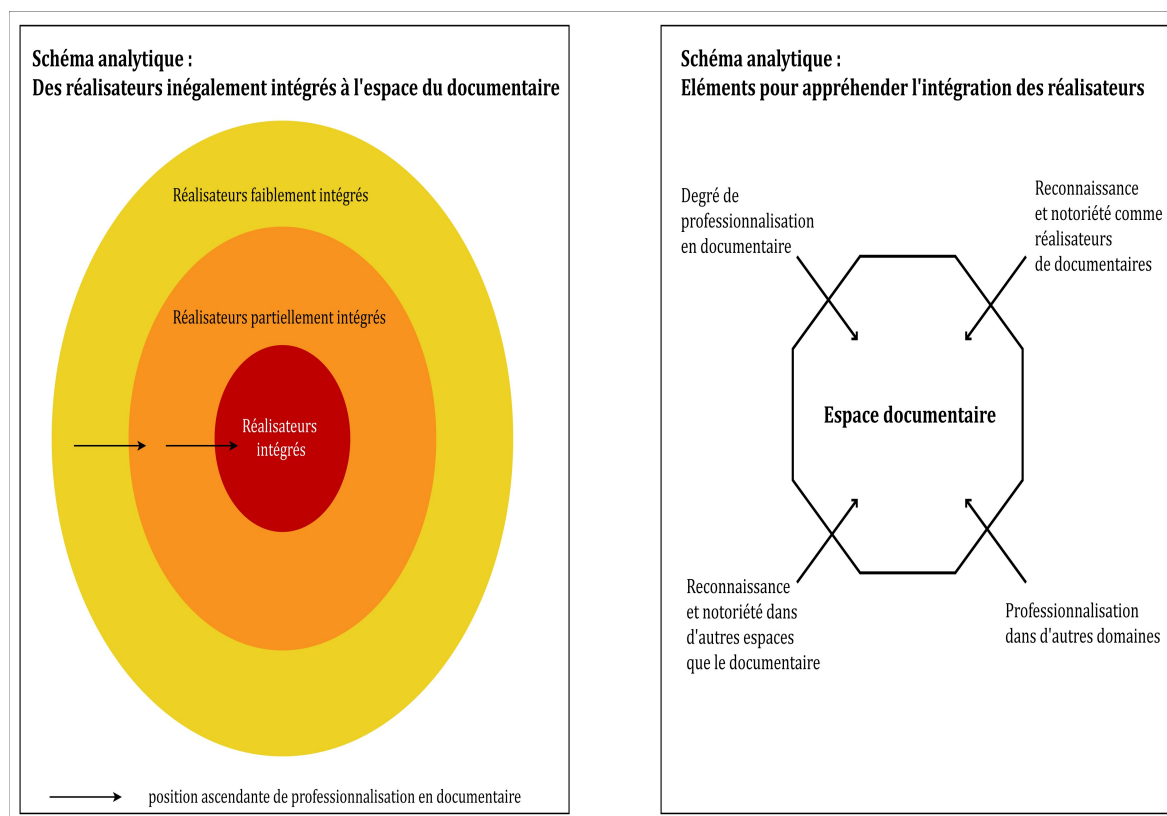
À côté de la professionnalisation en documentaire nous pouvons observer des évolutions dans les carrières des réalisateurs. Une partie connaît une trajectoire professionnelle ascendante². C'est particulièrement le cas quand ces derniers voient leur projet de documentaire financé pour la première fois de leur carrière par le CNC et/ou diffusé par une chaîne de télévision. En comparaison à leur(s) précédent(s) film(s), ou leurs activités professionnelles passées, ces acteurs visent une intégration professionnelle dans l'espace documentaire ou d'autres champs comme le cinéma, le journalisme et l'art contemporain. À titre d'exemple, J.-L. Feurra, après avoir été assistant réalisateur et avoir travaillé comme monteur et technicien pour *Les films du tambour de soie*, se voit proposer la réalisation d'un film documentaire diffusé par Arte sur J.-C. Izzo. Ces trajectoires travaillent aussi le contenu des films dans la mesure où elles marquent un attachement aux façons de faire et de dire son activité professionnelle. Le traitement de l'espace et des populations perçu comme valide

1 Le nom du festival n'a pu être retrouvé sur internet. Entretien avec J.-M. Delage, réalisé par Skype, le 19 février 2013.

2 Des positions descendantes n'ont pas été observées dans cette enquête. Toutefois, au moment de tourner leur film, des réalisateurs pouvaient être proches d'un départ à la retraite.

suppose par exemple un respect des conventions déjà en vigueur, pour le moins une attention à ne pas voir son film étiqueté comme trop critique.

En résumé, nous avons constaté qu'il existe différents degrés d'intégration en documentaire. Les trois modèles présentés (professionnels intégrés, partiellement intégrés et faiblement intégrés) permettent de souligner sur ce plan des écarts entre enquêtés. Le premier schéma ci-dessous (placé à gauche) reprend les trois groupes tout en illustrant la possibilité de trajectoires professionnelles ascendantes. Il fait clairement apparaître l'inégale intégration des réalisateurs à l'activité documentaire. Le second schéma rend compte des propriétés qui fondent ces différences d'intégration entre réalisateurs.



Cette division en trois groupes permet de saisir différentes dynamiques dont on présuppose qu'elles valent pour la production de documentaires en France, donc au-delà des seuls réalisateurs sélectionnés. L'espace documentaire contient des instances de consécration qui apparaissent fragmentées. La renommée n'est aucunement assurée par l'intégration professionnelle et nous constatons plus généralement des difficultés à vivre uniquement de la réalisation. Toutefois, réaliser des films suppose de participer à l'activité documentaire à titre professionnel soit en tant que réalisateur soit par d'autres activités (montage, production et mise en place d'ateliers de réalisations) liées au documentaire. Dans tous les cas, ce qui inclut également les amateurs, réaliser ce type de films implique des collaborations avec des intervenants qui sont des professionnels (techniciens, producteurs, enseignants, animateurs, voire diffuseurs).

SECTION 2. DES RÉALISATEURS MULTIPositionNÉS. STRUCTURATION DE L'ESPACE DOCUMENTAIRE EN SOUS-ESPACES SPÉCIALISÉS

La présence de notoriétés et de niveaux d'intégration professionnelle différenciés chez les réalisateurs sélectionnés a été établie. Mais pour comprendre les choix opérés par ces derniers dans les films, d'autres dimensions méritent d'être préalablement éclairées. En l'occurrence, l'appartenance professionnelle à l'activité documentaire passe aussi par l'inscription réelle ou désirée à des champs¹. Journalisme et cinéma constituent les deux microcosmes différenciés et opposés qui traversent à titre principal l'espace documentaire, tel qu'il a été saisi pour cette enquête. Nous avons pu également constater de manière plus marginale la présence de l'art contemporain et de l'enseignement. Les réalisateurs sont multipositionnés, toujours situés entre un champ donné et son sous-espace documentaire. Ils sont en mesure de connaître les normes plus générales du journalisme ou du cinéma valides dans le traitement des lieux et des populations stigmatisés tout en produisant des spécificités

1 Au sens de P. Bourdieu, voir l'introduction de ce chapitre.

documentaristiques propres à chaque sous-espace. S'ils sont multipositionnés, c'est notamment parce que leur activité de documentariste n'assure pas leur autonomie financière de manière suffisante dans la durée. À cela s'ajoute la possibilité de mobiliser des savoir-faire pour d'autres formats et catégories audiovisuelles. Enfin, les positions d'entre-deux sont aussi les signes d'une activité fragmentée, insuffisamment autonome tant sur le plan des financements que de la diffusion pour pouvoir imposer ses normes.

Cette section propose d'observer les réalisateurs comme des acteurs évoluant dans des champs. L'inscription en cinéma ou en journalisme s'apprécie aussi bien sur la base des discours prononcés hors des films par les réalisateurs que par l'analyse de propriétés objectives, tels les emplois occupés ou la qualité des instances de consécration. Les deux approches sont complémentaires. L'approche objective permet d'observer la structuration effective de l'espace documentaire avec ses dimensions journalistique et pédagogique, dimensions souvent éludées par les acteurs. Tandis que l'approche subjective est l'occasion de percevoir l'importance de la dimension esthétique et artistique revendiquée par le plus grand nombre. Ainsi, au moins 5 réalisateurs rencontrés envisagent leurs films comme des productions journalistiques et se pensent donc en journalistes. La grande majorité des autres réalisateurs rencontrés les considèrent au contraire comme des productions cinématographiques et se définissent en référence au cinéma. La division entre les deux domaines d'activité est plus ou moins affirmée selon les cas, mais elle traverse très nettement les propos des enquêtés. Les réalisateurs s'inscrivent donc oralement dans les champs journalistique, cinématographique et pour une minorité, 3 réalisateurs, dans celui de l'art contemporain lié au cinéma d'avant-garde¹. La partition en champs qui s'opposent est mise en lumière ainsi que la constitution d'un groupe professionnel inabouti et largement fragmenté². Ces déclarations renseignent toutefois plus sur la situation des réalisateurs au moment où ils les énoncent que sur celles qui prévalaient lors du tournage ou de la diffusion. Certes, elles fournissent des indications sur leurs manières de se définir professionnellement, sur les proximités tissées avec d'autres espaces, mais ne préjugent en rien de l'effectivité du lien. À côté des discours, les réalisateurs

1 Je reprends sans la questionner car ce n'est pas l'objet ici, la définition proposée par N. Brenez dans son livre sur le cinéma d'avant-garde. BRENEZ N., *Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les Petits cahiers », 2006.

2 Sur ce dernier point, il ne faut pas attribuer trop hâtivement le qualificatif de groupe professionnel, mais constater sa construction par effets de discours et cela à travers des regroupements de réalisateurs.

sont aussi objectivement intégrés au journalisme ou au cinéma, à travers les professions qu'ils occupent par ailleurs, les financements qu'ils reçoivent et les instances qui les consacrent. Le multipositionnement renvoie ainsi à la pluriactivité des réalisateurs, mais éclaire plus fondamentalement la présence et la force du journalisme et du cinéma dans les parcours des réalisateurs sélectionnés.

A. DES JOURNALISTES DOCUMENTARISTES

Nous prenons donc en considération l'inscription objective de ces réalisateurs dans le champ du journalisme et la façon dont ils vivent et définissent leurs activités de documentaristes journalistes.

1. Les trajectoires professionnelles des réalisateurs rattachés au journalisme

Des documentaristes peuvent être ou avoir été journalistes, mais quand ils font des films, ils ont des rapports différents au métier. Une partie les réalisent comme tels quand d'autres, moins nombreux, le sont ou l'ont été, mais officient pour des structures de production étrangères au journalisme tel par exemple le Centre National de la Documentation Pédagogique (CNDP¹) lié à l'Éducation Nationale. Enfin quelques-uns exercent ou exerçaient la profession, mais se trouvent pleinement ou partiellement intégrés dans le cadre de leur(s) réalisation(s) au champ cinématographique par le contenu de leurs films, les collaborations qu'ils ont nécessitées, les canaux de diffusion et les instances de consécration.

Des réalisateurs font leur film en tant que journalistes. En dehors, ils officient aussi bien dans le domaine audiovisuel qu'à l'écrit. Pour eux, la réalisation documentaire est une source de rémunération à côté d'autres genres journalistiques (reportages, articles, enquêtes, dossiers thématiques, *etc.*) qu'ils investissent par ailleurs. A. Nidam, l'auteur du film *Enrico l'Andalou* est spécialisé dans le domaine musical à *Libération* et se voit proposer l'écriture d'un documentaire autour du

1 Le CNDP est un organisme affilié à l'Éducation Nationale dont les films ont pour vocation d'être mobilisés par les enseignants et montrés en classe.

chanteur E. Macias. Journaliste *free lance*, H. Demeude vit aussi de la réalisation de reportages et de commandes papier. Enfin, É. Sarnier a travaillé en presse écrite et réalise des reportages et documentaires dans le cadre de cette profession. En position centrale dans le champ, ils reconduisent plus aisément les mises en scène validées en journalisme (pluralité des acteurs, recherche du mérite, patrimonialisation des espaces, etc.)

D'autres réalisateurs se trouvent, par leur trajectoire professionnelle, intégrés au champ journalistique. Ils ont officié, ou officient en presse écrite, ou dans le domaine de l'image à la télévision, mais travaillent avec des productions spécialisées dans un domaine spécifique comme par exemple les films à dimension pédagogique. Exemple plus rare, sans ce parcours d'intégration, certains font des documentaires dont les thématiques les rapprochent plus du journalisme que du cinéma notamment quant à la reprise de conventions attachées au journalisme (valorisation du stigmaté par la patrimonialisation de l'espace, ou l'explicitation du propos et des enjeux par une voix off et cartons, usage de l'expertise). Dans tous les cas, ils occupent une position d'entre-deux et doivent répondre aux exigences du traitement journalistique liées aux espaces urbains qualifiés de « populaires » et répondre à celles plus singulières liées au type de productions dans lesquelles ils s'inscrivent. C'est par exemple le cas de deux réalisatrices liées à des titres différents au Centre National de la Documentation Pédagogique (CNDP). L'une, C. Terzieff a travaillé en presse magazine et à la télévision. Toutefois, au moment où elle coréalise *Marseille vu par Rudy Ricciotti* et *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*, elle occupe un poste de salariée permanente du CNDP en tant que responsable de collections. L'autre, D. Baloul, réalisatrice Journaliste Reporter d'Images (JRI), travaille pour des magazines télévisés et coréalise le film sur l'architecte R. Ricciotti avec C. Terzieff. Elles sont issues du journalisme, en reprennent les codes et les normes pour donner à voir des villes comme Marseille et Saint-Denis tout en suivant les contraintes spécifiques aux films du CNDP qui ont vocation à être diffusés dans le périmètre de l'Éducation Nationale. Sans avoir été journaliste, A. Dayan se trouve intégré à ce champ à travers ses productions commandées par des chaînes et dont les thématiques et manières de faire sont circonscrites (voix off, expertises, choix des villes, patrimoine abordé sous un angle historique sur le mode du guide touristique). A. Dayan est réalisateur et producteur d'une société spécialisée dans le domaine de la navigation maritime et fait des films consacrés plus particulièrement aux

croisières. Si la structure pour laquelle il officie reste spécialisée à un objet bien spécifique, A. Dayan intègre ce champ parce qu'il travaille en collaboration avec *Voyage* et que cette chaîne commande des productions journalistiques et qu'il mobilise dans le film, comme nous l'avons évoqué, des conventions issues du journalisme.

D'autres réalisateurs ont occupé le poste de journaliste et notamment de Journaliste Reporter d'Images (JRI), mais ne sont pas ou plus professionnalisés dans ce domaine au moment du film en question. À l'instar de F. Davaisse ou L. Benzemrane, ils ont pu arrêter leur profession de JRI et se trouvent donc dans une position relativement extérieure. Autre possibilité, des réalisateurs comme C. Docin-Julien ou E. Vigne continuent d'exercer une activité de JRI, mais ne retirent aucun revenu du documentaire en question et les instances de consécration qui participent à leur reconnaissance se trouvent étrangères au champ journalistique. Enfin, M. Samson est correspondant pour le quotidien *Le Monde* quand il coréalise avec J.-L. Comolli *Rêves de France à Marseille*. Il a une situation professionnelle stabilisée en tant que permanent et jouit d'une relative reconnaissance. Pourtant, objectivement comme réalisateur, il se situe davantage dans le champ cinématographique. Cette position s'explique au moins pour partie par ses nombreuses collaborations depuis la fin des années 1980 avec J.-L. Comolli, figure reconnue et pleinement intégrée au cinéma¹. Par ailleurs, la qualité de « personnage » jouant son propre rôle dans tous les films de la série sur Marseille participe d'une inscription en cinéma². Les exemples de M. Samson, C. Docin-Julien ou E. Vigne montrent l'existence de circulations d'un champ à un autre. L'opposition couramment établie par les acteurs entre journalisme et création cinématographique n'apparaît pas aussi rigide dans ces quelques cas de figure. En effet, afin de vivre de la réalisation, une partie d'entre eux sont amenés à composer avec les deux domaines. L'exemple de ces réalisateurs inscrits en cinéma par leur(s) film(s) et pourtant journalistes fournit des clefs permettant d'interpréter le traitement qu'ils font des espaces et des populations stigmatisés. Si ces réalisateurs reconduisent des normes renvoyant au cinéma, c'est qu'ils occupent une position multisituée dans le sous-espace documentaire lié au cinéma et dans le champ journalistique pour d'autres productions. Ils possèdent aussi des ressources de temps, de financement, de collaborations

1 La position de J.-L. Comolli est étudiée plus avant. Il se positionne à la fois en documentaire et en cinéma comme réalisateur, critique et théoricien. Deux domaines qu'il appelle par ailleurs à ne pas différencier.

2 Il s'agit d'une mise en scène de soi sur le modèle du détective de film ou de livre policier.

diverses, autant de possibilités pour investir le documentaire comme activité cinématographique.

Nous avons démontré que les journalistes n'occupent pas tous la même position au sein de l'espace documentaire. D'une part, être journaliste en dehors de la réalisation documentaire autorise des réalisateurs à objectivement évoluer dans le sous-espace du cinéma. D'autre part, il est possible d'être pleinement journaliste et documentariste à la fois. Enfin il reste que des réalisateurs peuvent se situer dans le champ journalistique mais doivent composer avec des logiques spécifiques issues d'autres champs (par exemple l'enseignement).

2. Définition de soi en journaliste et spécificité du documentaire face à d'autres formats journalistiques

Cinq réalisateurs, deux dans chaque terrain et une réalisatrice présente dans les deux, définissent leur activité comme journalistique. Lors des entretiens, la plupart revendiquent un statut de professionnel dans ce domaine tout en mobilisant la catégorie « documentaire » pour définir leur pratique. À côté des définitions de soi, les réalisateurs mobilisent également des termes issus du journalisme. Ainsi C. Terzieff et É. Sarner parlent de « bon client » à propos d'intervenants filmés qui s'expriment de manière compréhensible et « passent bien à l'image ». D'autres m'expliquent faire des « interviews » et non des « entretiens »¹. Faire référence à des formats et des productions liés à l'univers journalistique, tels que « reportages », « magazines » ou articles de presse écrite, permet également d'opérer un rattachement à ce champ. Ces réalisateurs citent plus fréquemment encore leur propre travail de journaliste, de reporter, même quand celui-ci apparaît éloigné du domaine audiovisuel. Lors d'un entretien, A. Nidam, auteur du film *Enrico l'Andalou*, revient par exemple sur ses articles publiés quand il était journaliste à *Libération* et notamment sur une interview du chanteur E. Macias des années auparavant. Les articles, les enquêtes et les reportages réalisés constituent autant de ressources susceptibles d'alimenter le travail de réalisation et d'écriture documentaire².

1 Très rarement, les termes « interviews » et « enquêtes » ont pu être mobilisés par des réalisateurs qui ne se revendiquent pas du journalisme.

2 H. Demeude, réalisateur de *93, L'effervescence* consacré aux « forces vives » du département de la

Des travaux scientifiques consacrés à la production documentaire ont tendance à mettre l'accent principalement sur sa dimension « cinématographique » et laissent ainsi de côté les acteurs qui se revendiquent du journalisme¹. Les résultats présentés ici amènent au contraire à élargir le champ d'étude et à opérer une prise en compte plus large des manières de penser sa pratique et de se définir comme réalisateur.

Toutefois, la qualité de journaliste, qu'elle soit ou non revendiquée, n'empêche aucunement ces réalisateurs de distinguer leur film de productions journalistiques ou étiquetées comme telles. Réaliser des documentaires relèverait d'un domaine à part qui se différencierait des formats journalistiques les plus courants. H. Demeude évoque par exemple la « *grammaire* » du « documentaire d'auteur² » : « sans voix-off, en jouant sur des transitions musicales, en ayant le plus de liberté possible et sans alourdir le propos³ ». Selon lui, cette grammaire serait à différencier de celles proposées dans des émissions comme *Des Racines et des Ailes* ou *Capital*. Un autre extrait d'entretien révèle une volonté de mise à distance plus nette encore avec des productions audiovisuelles qui renvoient au journalisme. Ainsi D. Baloul, coréalisatrice de *Marseille vu par Rudy Ricciotti*, différencie ses activités de réalisatrice documentaire de celles de journaliste en magazine. Bien qu'elle ait débuté l'entretien en se réclamant du journalisme⁴, elle affirme n'avoir jamais eu ce statut et distingue les deux types de productions qui relèveraient de formats spécifiques.

Moi : « Vous avez l'impression de faire du journalisme ? »

D. Baloul : « Non, ça dépend, j'ai un double CV. Si vous voulez, dans mon CV il y a marqué documentaire et magazine journalisme. Je suis journaliste et réalisatrice cela dépend. Ce qui est journaliste, c'est quand je travaille pour des magazines et ce qui est documentaire, c'est quand je fais du

Seine-Saint-Denis, évoque quant à lui ses articles rédigés pour le Comité d'Expansion Économique du département. Il m'explique avoir rencontré une partie des intervenants filmés et s'être documenté sur les spécificités du terrain en partie grâce à l'écriture de ces articles.

1 Ainsi Y. Kilborne pense le documentariste comme « cinéaste ». KILBORNE Y., *L'expérience documentaire : approche communicationnelle du cinéma de réalité*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, Paris 8, Saint-Denis, 2008.

De la même manière, N. Cyrulnik propose une étude à partir de la catégorie documentaire de « création » qu'elle rattache à l'univers cinématographique. CYRULNIK N., *Représenter le monde et agir avec lui : La méthode du documentaire de création*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université du Sud Toulon Var, Toulon, 2008.

2 Termes mobilisés par le réalisateur. Entretien avec H. Demeude réalisé le 22 mars 2013 à Paris.

3 *Idem*.

4 « (...) Nous les réal' journalistes ». Entretien avec D. Baloul, réalisé le 20 juin 2013 à Paris.

documentaire. C'est très différent et c'est ce vers quoi je souhaite aller davantage¹ »

La réalisation de films documentaires est vécue comme une pratique plus « noble » car plus exigeante en termes de temps consacré. Les sujets traités seraient abordés en profondeur tout en laissant la possibilité, selon certains journalistes, d'un investissement personnel notamment sur le plan formel (absence de voix off ou écriture personnalisée de cette dernière, plans plus travaillés, *etc.*).

À partir des prises de position de réalisateurs qui se réclament du journalisme, deux résultats apparaissent nettement. À la suite des données recueillies sur leurs trajectoires professionnelles, ces acteurs tiennent des discours multipositionnés car situés tout à la fois en documentaire et dans le champ journalistique. Ils rattachent leur pratique au journalisme en reprenant les termes couramment admis dans le champ pour la définir. Les rapprochements qu'ils opèrent n'empêchent pas par ailleurs des revendications visant à mettre en avant les spécificités de la réalisation documentaire. Ces documentaristes sont en mesure de jouer sur deux tableaux, celui du journalisme et celui de la réalisation documentaire comme pratique journalistique spécifique. La constitution d'un groupe professionnel ou ses prémices apparaît sous la forme de discours. Les documentaristes revendiquent des spécificités esthétiques et la possibilité de réaliser sur un temps plus long tout en étant rattachés à un champ en mesure d'imposer une définition de soi en journaliste.

B. DES CINÉASTES DOCUMENTARISTES

Une majorité des enquêtés évolue au sein du champ cinématographique car ils occupent des postes et sont consacrés par des instances qui relèvent du cinéma. Les mises en scènes des espaces et des populations perçus comme stigmatisés reposent sur deux mécanismes intimement liés. L'un correspond au rattachement des réalisateurs à ce

¹ Entretien avec D. Baloul, réalisé le 20 juin 2013 à Paris. Cet extrait mérite d'être resitué dans ses conditions d'énonciation. L'entretien a lieu 9 ans après la réalisation du film et les prises de position de l'enquêtée sont marquées par ses envies professionnelles actuelles, en l'occurrence sa volonté de privilégier la réalisation documentaire sur celle des magazines.

champ symboliquement dominant en documentaire par rapport au journalisme, à l'enseignement ou à l'art contemporain, mais qui oblige les réalisateurs à être multipositionnés à différents postes en cinéma documentaire, en fiction, voire dans des catégories perçues comme moins « nobles¹ ». L'autre renvoie aux spécificités du documentaire comme forme singulière de cinéma.

1. Les trajectoires professionnelles des réalisateurs rattachés au cinéma

Sans nécessairement les cumuler, ces réalisateurs ont trois manières d'appartenir au champ cinématographique. Tout d'abord, la grande majorité d'entre eux a réalisé ou collaboré à divers postes dans des films dits de fiction². Cette tendance ne doit cependant pas éluder des différences entre les productions réalisées (formats, canaux de diffusion ou budgets) ainsi que des écarts de notoriété d'un réalisateur à un autre. À titre d'exemple, les longs métrages *La Cécilia* (1975)³ et *L'ombre rouge* (1981)⁴ de J.-L. Comolli sortent en salle. *La Cécilia* est même présenté au Festival de Cannes, tandis que P. Tessaud débute sa carrière par la réalisation de courts-métrages dont la diffusion demeure plus confidentielle⁵. Y. Benguigui réalise *Inch'Allah Dimanche* (2001)⁶ qui connaît une diffusion en salle, en festival, puis en télévision et dvd. M. Reiser réalise quant à elle un court-métrage de 8 minutes peu remarqué et intitulé *Margot et le voleur d'enfants* (1988)⁷. Aucun documentariste au moment de l'enquête n'est reconnu à titre principal comme réalisateur de fiction⁸. Leur notoriété provient de l'activité documentaire. La réalisation n'est cependant pas la seule manière d'être inscrit dans le champ cinématographique. Sous la forme de collaborations à différents

1 Tels que la publicité, les reportages, les films dits de commande ou institutionnels.

2 Monteur, chef opérateur, assistant, technicien, voire producteur. Cette deuxième possibilité est par ailleurs la plus couramment rencontrée. En outre, des réalisateurs intégrés au champ journalistique ont pu réaliser ou participer à des fictions. Il s'agit toutefois d'une exception à la règle. Plus encore, cette implication apparaît occasionnelle, c'est-à-dire non répétée dans leur carrière.

3 COMOLLI J.-L., *La Cecilia*, 1975.

4 COMOLLI J.-L., *L'ombre rouge*, 1981.

5 P. Tessaud écrit notamment un article en double page pour la revue de cinéma *Positif*. TESSAUD P. « Années 90. À la frontière de l'intime et du politique », *Positif*, n° 496, juin 2002, p. 56-59. En 2014, il sort *Brooklyn*, une fiction tournée pour partie à Saint-Denis. Le film connaît une reconnaissance plus importante. Il est notamment projeté à Cannes dans le cadre de L'ACID. TESSAUD P., *Brooklyn*, 2014.

6 BENGUIGUI Y., *Inch'Allah dimanche*, 2001.

7 REISER M., *Margot et le voleur d'enfants*, 1988.

8 À l'image de B. Tavernier qui coréalise *De l'autre côté du périph'* et mobilise sa notoriété obtenue dans le domaine de la fiction pour s'engager à travers un documentaire. TAVERNIER B. et N. TAVERNIER, *De l'autre côté du périph' : la Cité des Grands Pêcheurs*, 1997.

postes tels que monteur, chef opérateur, assistant réalisateur, les réalisateurs connaissent des trajectoires professionnelles qui les relient au cinéma. À titre d'exemple, D. Gheerbrant s'occupe de l'image dans *Je t'ai dans la peau* (1989) de J.-P. Thorn¹, D. Dufriche vit de sa profession de monteuse, notamment de fictions, et J. Ido est acteur dans différentes productions françaises ou étrangères.

L'inscription dans le champ cinématographique peut également provenir d'instances de consécration rattachées au sous-espace cinématographique de l'espace du documentaire². Des festivals de documentaires ou des lieux de diffusion participent de ce processus. *Moi aussi je suis à bout de souffle* de C. Catella et C. Docin-Julien est par exemple diffusé au Festival *Cinéma du réel* à Paris. Une telle instance légitime l'intégration en cinéma à la fois du film et de ses réalisateurs. La critique participe également de ce processus (dans les médias spécialisés ou généralistes). Enfin, la participation à des collectifs de réalisateurs et techniciens faisant la promotion de la catégorie documentaire comme production cinématographique est également une propriété des enquêtés positionnés dans ce champ. Quatre font par exemple partie d'ADDOC (Association des cinéastes documentaristes), association qui met en avant dans son acronyme même le terme de « cinéastes » et fait la promotion du documentaire comme pratique cinématographique.

Comme pour les réalisateurs issus du journalisme, ceux ayant partie liée par leur trajectoire professionnelle au cinéma ne reprennent pas tous mécaniquement des traitements de populations et d'espaces spécifiques propres au sous-espace du cinéma documentaire se vivant comme le plus artistique. Il est, dans les films, des formes hybridées qui traduisent d'autres contraintes liées au contrat, notamment avec les chaînes, et à la profession occupée par ailleurs. La position occupée dans l'espace documentaire doit donc toujours être rapportée aux niveaux d'intégration professionnelle en documentaire, aux postes occupés et aux instances de consécration.

2. Se rapprocher du cinéma et marquer ses spécificités

¹ THORN J.-P., *Je t'ai dans la peau*, 1988.

² On exclut ici les chaînes de télévision et les financements CNC qui ne privilégient pas uniquement des productions cinématographiques. Ces instances de consécration sont communes à tous les champs qui croisent l'espace documentaire.

Parallèlement à ces trajectoires professionnelles, l'inscription dans le champ cinématographique est également perceptible depuis les prises de position des réalisateurs. La qualification de soi ou de son film¹ est une première manière de percevoir une volonté d'être rattaché au cinéma. Pour autant, ce type de discours valorise celui qui l'émet et peut très bien être le fait d'acteurs objectivement impliqués dans d'autres champs. À ce titre, il faut reprendre les observations d'A. Mariette qui rappelle que le documentaire n'est pas considéré d'égal à égal avec la fiction². Même intégré au cinéma, il serait placé dans une position marginale. Afin de ne pas succomber au discours permettant de s'inscrire à « peu de frais » dans une pratique valorisée et dominante, il est apparu pertinent d'analyser la volonté de s'y rattacher en observant également d'autres types de discours. À côté des définitions de soi et de l'étiquette « cinéma » facilement mobilisée, les arguments visant à établir tout à la fois des proximités et des différences avec le cinéma, ainsi que l'utilisation de catégories institutionnelles ou savantes pour décrire leurs films, constituent autant de marqueurs.

Globalement, ces prises de position proviennent des réalisateurs ayant une trajectoire professionnelle liée à un moment donné à la fiction, qui ont partie liée à des instances de consécration établies dans le champ du cinéma ou qui font la promotion du documentaire comme pratique cinématographique. De manière plus fine, l'analyse de ces prises de position permet d'intégrer des réalisateurs qui ne connaissent pas de telles trajectoires dans le champ du cinéma tout en étant éloignés du champ journalistique et de l'art contemporain³.

2. 1. Documentaire et fiction. Mettre en avant les spécificités de sa pratique

1 La grande majorité des réalisateurs interrogés dans le cadre de cette enquête définissent leurs films comme des « documentaires » et les assimilent à des productions cinématographiques. À l'image de Michèle Reiser, réalisatrice du film *Le maire de Marseille*, la proximité entre les deux pratiques passe par exemple par la qualification de soi comme cinéaste : « J'ai décidé de faire le film et ça a été un personnage tellement extraordinaire. Pour un cinéaste, c'est une mine extraordinaire ! ». Entretien avec M. Reiser, réalisé le 18 juin 2013 à Paris. D'autres réalisateurs, lors des entretiens, se définissent sur un mode similaire comme cinéastes. Notons à titre indicatif, qu'en 1994 un manifeste est publié et débute par ces mots « Nous, cinéastes documentaristes ». ADDOC, « Manifeste. », 1994.

2 « Le documentaire n'est cependant pas considéré sur un pied d'égalité avec la fiction : comme on l'a vu, il est moins noble qu'elle (il est en revanche distingué du " reportage " associé à l'esthétique télévisuelle, sans point de vue d' " auteur " , distinction audible dans l'expression indigène " documentaire de création ") ». MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit., p. 102.

3 Il s'agit d'un nombre relativement restreint de réalisateurs souvent faiblement professionnalisés, mais qui, par leurs conceptions du film, évoluent dans le champ cinématographique.

Des réalisateurs ont tendance dans leurs prises de position orales ou écrites tenues hors des films à ne pas différencier le documentaire du cinéma de fiction. C'est-à-dire à ne pas proposer de distinction entre les deux pratiques, dans la mesure où le documentaire serait au même titre que la fiction, le résultat d'une mise en scène, d'une construction¹. À côté de cette volonté d'indistinction, une grande partie des réalisateurs font également mention des « fictions » qui les auraient influencés. Ces références permettent de tisser des liens entre leur pratique et une histoire plus générale du « cinéma² ». Lors d'un entretien, J.-L. Feurra m'explique par exemple qu'une séquence tournée avec des enfants jouant aux abords de la rue de la République constitue à ses yeux une référence directe à *Il était une fois l'Amérique* de S. Leone³, un de ses films « fétiches ». L'inscription de la pratique documentaire dans l'univers cinématographique apparaît à la fois comme une manière de se définir et un standard de « bonne » qualité professionnelle. Ainsi P. Tessaud à propos de *Slam, ce qui nous brûle* affirme :

« Ben, c'est du cinéma, on ne fait pas du reportage, donc on fait des belles images et on met en situation. On triche même sur certaines choses⁴ ».

La référence au cinéma apparaît donc comme une entreprise de valorisation de soi et de sa réalisation. En effet, elle permet de se distinguer de formats et catégories audiovisuels moins « nobles » tout en mettant en avant des exigences formelles spécifiques. Dans différents travaux, les liens historiques qui unissent documentaire et cinéma sont soulignés tout en admettant qu'ils sont encore des enjeux pour la diffusion

1 Selon J.-L. Comolli, la division en fiction et documentaire n'aurait pas lieu d'être : « Pour moi, dans la pratique, il n'y a pas d'opposition entre ce qu'on appelle " fiction " et ce qu'on appelle " documentaire ". Ce sont des catégories qui se sont imposées pour des raisons commerciales (cases, distribution des rôles et des droits, etc.). En réalité, le cinéma est né à la fois comme documentaire et comme fiction. Et les films que je fais depuis des années sont autant fictions que documentaires. Je les signe d'ailleurs comme " metteur en scène ", et je considère que les personnages qui y jouent sont à la fois des acteurs et des personnages – d'un film ». COMOLLI J.-L., *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 298.

2 Seul É. Sarnier, intégré dans le champ journalistique, a proposé lors de l'entretien une référence à une fiction cinématographique. En l'occurrence, il s'agit du film *Journal Intime* (1994). MORETTI N., *Caro diario*, 1994.

3 LEONE S., *Il était une fois en Amérique*, 1984.

4 Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

de films à la télévision¹. À propos d'une étude sur les documentaires diffusés et produits par la chaîne Arte, S. Barreau-Broust affirme que « les acteurs indépendants du documentaire inscrivent leur pratique dans le champ artistique, particulièrement dans l'art cinématographique² ». Elle rappelle également le rôle de la chaîne franco-allemande dans la reconnaissance du documentaire « comme un genre artistique et cinématographique à part entière³ ». Certains enquêtés ont également pour particularité d'établir dans leurs prises de position des proximités avec d'autres formes d'art⁴.

À l'instar des réalisateurs qui se réclament du journalisme, d'autres qui assimilent leur pratique au cinéma tendent également à mettre en avant les particularités de la fabrique documentaire dans la manière de faire un film et de le penser en le distinguant de la fiction. D. Gheerbrant, réalisateur de *La République*, remet aussi en cause la division entre cinéma et documentaire⁵, mais souligne malgré tout l'existence de différences entre les deux. Pour reprendre ses termes, un autre « rapport » reposant notamment sur une incertitude dans ce qui va être tourné à ce qui est filmé s'établirait en documentaire :

« Par rapport à cette notion du sujet, ce qui nous distingue – nous documentaristes – et nous situe très précisément dans un champ qui n'est ni celui du reportage, ni celui de la fiction, c'est la manière dont un sujet directeur tisse toute une complexité de réseaux et de sujets, que tu appelles les histoires, qui sont aussi notre rapport précis à ce que nous filmons, à la manière dont nous les accueillons (c'est là évidemment une fausse innocence, parce qu'on accueille rien du tout, on ne fait que provoquer ce qui se passe)⁶ ».

1 BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création, op. cit.*, p. 77.

2 *Idem*.

3 BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création, op. cit.*, p. 41.

4 Ainsi J.-L. Comolli affirme : « Les cinéastes, comme les peintres, comme les musiciens, s'intéressent à la manière de faire. La manière de faire me semble venir à la place du sujet. Je dirais même que le sujet est dedans, et que c'est en explorant les manières de faire que, peut-être, on a une chance d'en sortir quelque chose ». BIZERN C. (dir.), *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, Paris, Yellow Now, 2002, p. 48.

5 Ainsi D. Gheerbrant affirme : « Si documentaire il y a et non reportage, c'est qu'il y a bien une fiction qui tisse un film, l'imaginaire dans la parole. » BIZERN C. (dir.), *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée, op. cit.*, p. 25.

6 Il différencie également les deux pratiques en avançant l'argument suivant : « Le documentaire et la fiction, il n'y en a pas un qui est plus cinéma que l'autre, mais dans un film documentaire, on est devant

Tous les réalisateurs ne produisent pas les mêmes arguments théoriques que D. Gheerbrant pour différencier les deux domaines d'activité. D'une part, ce dernier se trouve dans une position centrale car en capacité d'évoquer publiquement à ses pairs et au non-initiés ce que serait la pratique documentaire. D'autre part, la distinction entre fiction (cinéma) et documentaire est présente dans les prises de position des réalisateurs sans nécessairement être argumentée de la sorte. Elle apparaît pourtant nettement quand ils évoquent leurs activités, d'autres films ou des festivals. Toutefois, cette séparation est toute relative et repose sur une zone de flou permettant en même temps de marquer un rattachement au cinéma et une distance vis-à-vis de ce dernier.

2. 2. *Étiqueter son film*

Pour se rattacher au cinéma tout en affirmant des spécificités, ceux qui se vivent comme cinéastes mobilisent des catégories institutionnelles afin d'étiqueter leur film. À ce titre, deux manières de décrire sa pratique coexistent.

La première consiste à consacrer pleinement la catégorie « documentaire de création ». Elle fonctionne à la fois comme une façon d'étiqueter ses films et de se définir professionnellement. De nombreux travaux observent une tendance très nette des acteurs impliqués dans la réalisation de « documentaires de création » à se rapprocher du cinéma. É. Sauguet revient par exemple sur les mobilisations de documentaristes visant à assimiler ces réalisations à des œuvres cinématographiques¹. La catégorie « documentaires de création » serait elle-même le produit de frontières tendant à distinguer les documentaires des reportages, frontières intimement liées aux luttes pour le mode de financement. Au-delà de la dimension symbolique, les enjeux sont donc d'ordre matériel. Si cette catégorie n'est pas toujours mobilisée lors des entretiens, d'autres telles que « documentaire d'auteur », « cinéma du réel » ou « cinéma direct » se substituent à elle. Chacune porte des différences, mais elles renvoient tout à la fois au cinéma et à une spécificité de la pratique documentaire. Ces

quelque chose qui se passe maintenant, devant la caméra. Dans le cinéma dont je parle, ni l'un ni l'autre, entre la personne filmée et le filmeur, on ne sait ce qui va se passer : ça se construit devant la caméra. » *Croquis vidéo 2 : intervention de Denis Gheerbrant*, <http://www.journaldesformations-lussas.org/article-croquis-video-2-intervention-de-denis-gheerbrant-43033986.html>, consulté le 18 juillet 2015.

¹ SAUGUET É., « La diffusion des films documentaires », *art. cit.*

cinéastes-réalisateurs s'inscrivent pour certains dans une histoire à partir de catégories consacrées, telles que « cinéma du réel » ou « cinéma direct »¹. Ils mobilisent des références renvoyant à l'œuvre de C. Marker et de F. Wiseman pour les principaux documentaristes cités. Évoquer des réalisateurs reconnus indique autant une volonté de prendre place dans un univers cinématographique, qu'une position singulière dans laquelle la pratique documentaire contient déjà ses propres références. Consacrer le « documentaire de création » est le fait d'acteurs qui réalisent le plus souvent des films financés sur des fonds réservés au cinéma. Plus ils sont pleinement intégrés dans l'espace documentaire, plus ils consacrent ce genre de catégories. La minorité représentée par des cinéastes comme J.-L. Comolli et D. Gheerbrant ayant suffisamment de notoriété, elle se mobilise publiquement pour défendre *et* placer le documentaire du côté du cinéma. Quant aux nouveaux entrants étrangers aux écoles de cinéma, ils tissent peu de liens entre leur pratique et ces catégories.

La seconde manière d'étiqueter son film revient à mobiliser des catégories audiovisuelles moins « nobles » tout en se rattachant au cinéma. Des réalisateurs situent également leur démarche en fonction des films et des contraintes imposées par les canaux de diffusion (voir chapitre 3). À titre d'exemple, J. Ido et P. Tessaud réalisent respectivement à une année d'écart *Saint-Denis, paroles de Dionysiens* et *Saint-Denis* pour la même collection. Tous les deux se réfèrent au « magazine » ou au « clip » pour des productions qu'ils ne perçoivent pas totalement comme étant des « documentaires ».

« Chaque film, il fallait que tous les films aient la même trame, donc il fallait penser à la collection. Donc, pour cela, forme du documentaire, parce que sincérité du propos avec les gens qui étaient là. Magazine, parce que télé-

1 Quelques extraits d'entretiens où sont mobilisés ces catégories méritent d'être cités :

- « Non, c'est le cinéma vérité ou truc. Ou bien je ne sais pas, les films des Ateliers Varan, les Streap tease et tout cela. Là, il y a un truc intéressant ! Il y a un point de vue » (Entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis).

- « Le Cinéma du réel on va dire, il n'a pas beaucoup de place à la TV » (Entretien avec F. Davaisse, réalisé le 15 février 2013 à Saint-Denis). « Le documentaire c'est, en tout cas nous on travaille dans ce sens, c'est le cinéma du réel, cinéma direct... ciné enfin d'expression populaire, etc. » (Entretien avec M. Galimberti, réalisé le 06 mai 2012 à Paris).

- « Après, en cinéma direct, si tu es sur des luttes. Tu vois, c'est le moment où cela se passe, après tu ne peux pas. Parce que tu écris, il y a des sessions, tu attends. Donc finalement tu ne fais rien quoi ! » (Entretien avec deux réalisatrices du collectif 360° et même plus, réalisé le 7 novembre 2011 à Marseille).

crochet et forme esthétique qui permet... dans un format bâtard de 28 à 30 minutes d'alpaguer les gens. À la base, c'était 28-30 min et on a monté cela à 40 après.¹ »

Dans le précédent extrait, le réalisateur mobilise des catégories « film », « documentaire » ou « magazine » et des formats « 28-30 » et « 40 » normalement distinguées. Cette façon de faire est révélatrice d'une situation d'entre-deux dans laquelle le réalisateur est placé, entre logiques cinématographiques et d'autres qu'il associe à la télévision. La catégorie « cinéma direct » tient une place importante mais elle n'apparaît pas comme un modèle pour P. Tessaud quand il évoque son film *Saint-Denis*. Tout en mobilisant des termes issus du cinéma, il fait valoir une esthétique qu'il avait préalablement rapprochée du « clip » ou du « reportage ».

« Je me suis dit, il faut que je progresse visuellement parce que là, je suis à la ramasse et puis du coup, tu évolues et puis c'est toi qui est chef op. Donc, tu essayes toujours de chercher quelque chose de graphique, d'esthétique, de cinématographique ! Et t'essayes de sortir du documentaire style cinéma direct machin où ce qui compte fort c'est le temps, non là vraiment fictionnaliser, mettre en scène, découper, changer d'axe, se prendre la tête sur l'esthétisme pour amener une énergie.² »

En résumé, le fait de se réclamer du « documentaire de création », ou de définir son film comme documentaire, tout en mobilisant d'autres catégories renvoyant à l'univers télévisuel (clip, reportage, magazine), révèle un multipositionnement. Ce dernier est au moins pour partie, le produit des trajectoires professionnelles des documentaristes. La notoriété, les modes de financement et de diffusion du film conditionnent les différences observées entre réalisateurs dans la manière de se définir et d'étiqueter leur film. Les documentaristes mobilisent des catégories variables pour dénommer leur film, mais cherchent à s'inscrire en cinéma, domaine nettement plus

1 Entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis.

2 Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

valorisé que le journalisme ou l'enseignement.

3. Au croisement de l'art contemporain et du cinéma, le refus de l'appellation « documentaire »

Trois réalisateurs sont intégrés à la fois dans le champ du cinéma et celui de l'art contemporain, c'est-à-dire dans une position où les deux pratiques se rencontrent. Des propriétés objectives comme l'exercice d'activités artistiques (même faiblement rémunérées) ainsi que des données d'ordre discursives au sujet de la pratique documentaire révèlent un positionnement au croisement des deux champs.

Ces trois réalisateurs entretiennent par leur pratique des liens avec le champ de l'art contemporain. Ainsi T. Roeskens est financé par le Fond Régional d'Art Contemporain de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur pour réaliser une *pièce* autour de l'implantation du nouveau Fond Régional d'Art Contemporain dans le quartier de la Joliette. De cette commande naît le film *Plan de situation : Joliette*. En dehors de cette réalisation, T. Roeskens mobilise également la photo, l'écrit, et propose des performances comme forme de production artistique. J. Chesnel, au moment où il co-réalise *Zone portuaire*, a également une pratique en peinture¹ à côté de son emploi au Vidéodrome². Enfin, M. Santini travaille encore comme typographe quand il réalise *Un jour à Marseille* et voit ses films diffusés dans des festivals internationaux, mais également dans des expositions³. Malgré des différences notables, notamment de financements, ces trois réalisateurs ont une pratique audiovisuelle qui les amène à diffuser leur film dans des espaces consacrés au cinéma d'avant-garde dans lesquels le décroisement des pratiques entre cinéma et art contemporain est revendiqué.

Objectivement proches de l'art contemporain, ces réalisateurs ont tendance à ne pas mobiliser la catégorie « documentaire » et préfèrent d'autres qualificatifs pour évoquer leur film. Selon eux, le terme ne s'appliquerait pas, ou pas totalement car il

1 Je manque ici de données pour savoir si sa pratique de peintre est rémunératrice.

2 Le *Vidéodrome* à Marseille est un lieu de location de DVD dans lequel travaillent J. Chesnel et E. Vigne au moment de la réalisation du film. Il est possible de trouver aux côtés de productions cinématographiques plus courantes, des productions d'avant-garde et des créations audiovisuelles de cinéastes marseillais.

3 Informations tirées du site : *Collectif Jeune Cinéma*, http://www.cjcinema.org/pages/fiche_auteur.php?auteur=197, consulté le 29 juillet 2015.

serait lié au didactisme, à un cloisonnement des formats et des formes que leurs films n'intègrent pas totalement. Ainsi T. Roeskens reprenant les termes contenus dans l'affiche exposée au cinéma *Les Variétés* à Marseille, parle à propos de *Plan de situation : Joliette* d'une « *quête documentaire* ». Il met ainsi en avant l'idée que le sujet du film demeure éminemment « incertain » et qu'il s'agit d'une vision « *subjective* » et « *passionnelle* ¹ ». M. Santini ne définit pas *Un jour à Marseille*, mais se réfère au « cinéma indépendant » et met en avant des références à l'art contemporain². J. Chesnel se réfère plutôt au « cinéma expérimental » pour évoquer *Zone portuaire*, film élaboré à partir d'images d'archives montées selon une chronologie non linéaire. Il le distingue de la catégorie documentaire notamment pour ses partis pris formels :

« Bon, je suis pas sûr que le documentaire soit forcément un travail réaliste sur... je suis pas forcément sûr de ça, mais là du coup dans le film que l'on a fait, on s'est vraiment éloignés sciemment de tout effet réaliste ou plutôt de tout effet naturaliste et notamment avec le parti pris d'écraser les époques... de mélanger les époques, de faire vivre de manière concomitante des images qui pouvaient être des images des frères Lumière, des images des années 40, et cetera. Du coup, on s'est vraiment éloignés d'un style naturaliste qui peut quand même caractériser, pas complètement, mais pas en partie le documentaire (pause, il discute avec quelqu'un). Après, il faudrait que j'y réfléchisse à la différence entre le cinéma expérimental et le cinéma documentaire.³ »

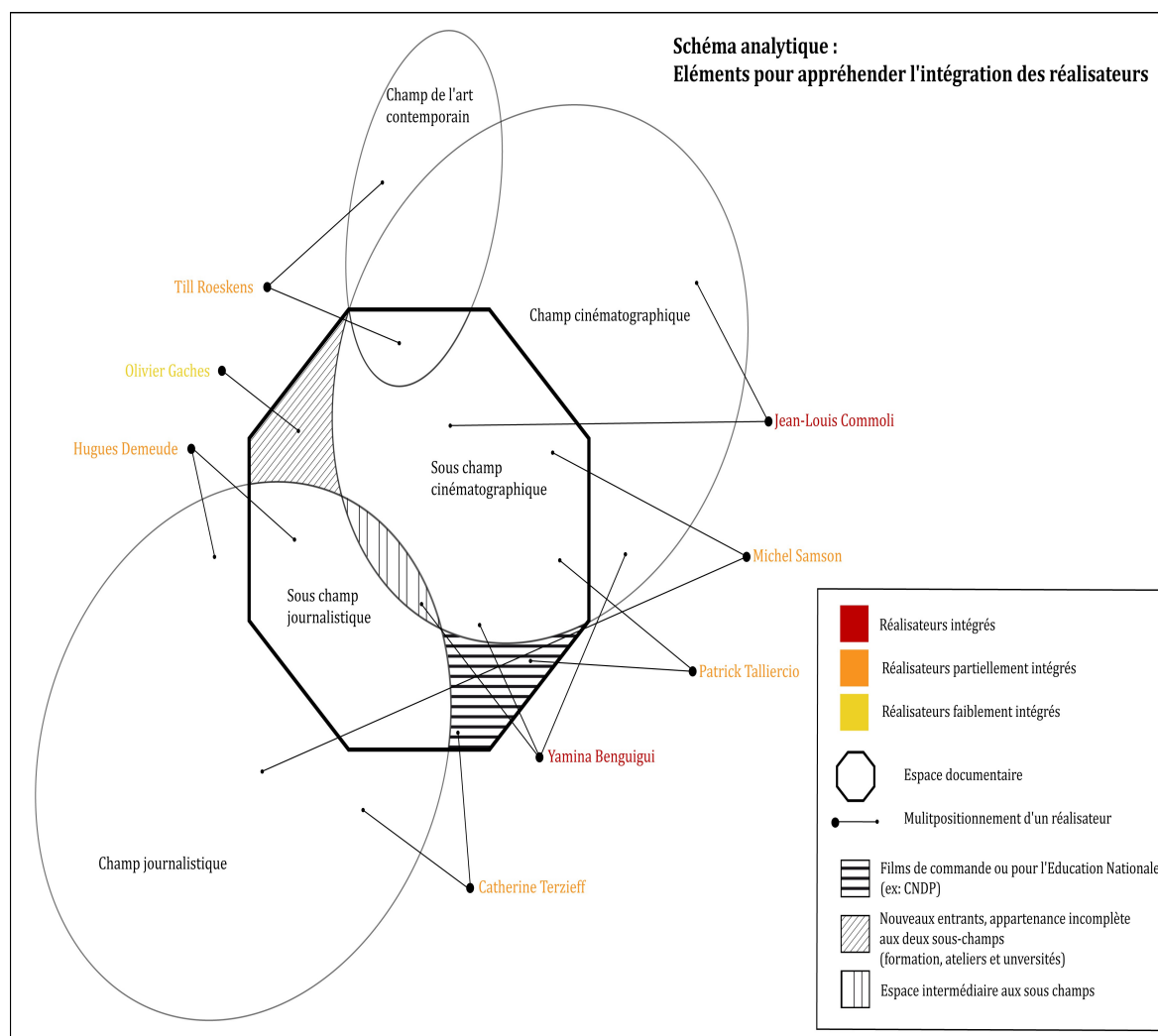
Le rattachement de ces réalisateurs à la pratique documentaire vient davantage des circuits de diffusion et de recensement dans lesquels leurs films se trouvent pris. Souvent impliqués dans d'autres champs artistiques (photographie, arts plastiques et arts visuels), ils connaissent le travail de réalisateurs faisant ou non autorité et qui se revendiquent du documentaire. Là encore, inutile d'établir des frontières trop rigides et donner l'impression de positions totalement antagonistes et séparées. Les frontières

1 Entretien avec T. Roeskens, réalisé le 20 décembre 2011 à Marseille.

2 Des références tels le réalisateur et écrivain J. Mekas ou la théoricienne, historienne, enseignante et programmatrice de cinéma N. Brenez. Entretien avec M. Santini, réalisé par Skype le 1 mars 2013.

3 Entretien avec J. Chesnel, réalisé le 11 janvier 2012 à Marseille.

de l'espace du documentaire sont en réalité floues notamment parce que ces acteurs accordent une place importante à la dimension artistique de leur pratique.



Le schéma présenté ci-dessus offre l'occasion de revenir sur les principaux résultats de cette section. Pour rendre les mécanismes observés plus explicites et la structuration de l'espace du documentaire telle qu'elle est saisie dans l'enquête, 8 réalisateurs mentionnés dans la démonstration ont été placés en exemple. Nous souhaitons tout d'abord insister sur le multipositionnement des documentaristes à la fois dans un sous-espace du documentaire et aussi dans un champ donné (principalement cinéma et journalisme). Dans le schéma il est fait mention de « sous-champs journalistique et cinématographique » pour illustrer le fait que les réalisateurs appartiennent également à d'autres champs. Mais dans l'espace du documentaire il

s'agit véritablement de sous-espaces en référence à la structuration du documentaire qui tend à s'autonomiser et nous privilégions dans toute cette enquête le terme de sous-espace. Ainsi nous dirons que le sous-espace cinématographique (inscrit dans le schéma comme « sous-champ ») prend plus d'importance car davantage de réalisateurs s'y inscrivent objectivement. Toutefois et à rebours de nombreux travaux, nous avons montré que des documentaristes évoluent aussi dans le champ du journalisme. Le rapport médiatique ne peut être écarté car ce domaine constitue un sous-espace (inscrit dans le schéma comme « sous-champ ») à part entière qui structure plus généralement l'espace du documentaire.

Loin de reconduire les divisions entre « cinéma » et « journalisme », nous avons également démontré que les frontières entre les deux sous-espaces étaient relativement floues et cela pour plusieurs raisons. Nous avons souligné tout d'abord les circulations permettant aux professionnels du journalisme (JRI, presse écrite) d'être reconnus en cinéma dit documentaire. Par ailleurs, des réalisateurs qui se revendiquent du cinéma doivent parfois s'accommoder, en fonction des films, des exigences qui sont celles des médias et de la télévision. Enfin et surtout, la grande majorité des enquêtés, qui comprend aussi les journalistes-documentaristes, ont tendance à se revendiquer de l'esthétique et à faire prévaloir même de façon minimale une dimension artistique à leur travail. Le champ de l'art contemporain est en réalité inscrit dans celui du cinéma dans la mesure où ce dernier constitue une référence.

Autre point important, ce schéma donne à voir des zones intermédiaires (zones rayées de trois sortes). L'une prend en compte les films dits de commande et ceux du CNDP. Ils ont été regroupés mais renvoient à des exigences différenciées. En regardant les choix de réalisation, nous verrons qu'ils s'inscrivent davantage dans le champ du journalisme que celui du cinéma. Il existe également une zone intermédiaire entre les deux sous-espaces avec des réalisateurs qui, par leur travail de documentaristes, se situent objectivement entre journalisme et cinéma. Enfin, une troisième zone intermédiaire, souvent moins professionnalisée, renvoie au documentaire comme activité enseignée et inscrite dans un cursus universitaire ou des formations professionnelles.

SECTION 3. DES MISES EN SCÈNE COMME MARQUEURS D'UNE APPARTENANCE PROFESSIONNELLE

Nous avons donc dans un premier moment décrit les modalités d'intégration des réalisateurs dans l'activité documentaire et les écarts de notoriété, puis dans un second temps saisi l'inscription des enquêtés dans les sous-espaces journalistique ou cinématographique. Il convient désormais de voir comment ces positions occupées dans l'espace documentaire permettent de comprendre les différences de traitement des populations et des espaces géographiques perçus comme stigmatisés. Ce que nous avons appelé les positionnements de soutien ou d'euphémisation du soutien à l'égard des lieux et des personnes qui porteraient un stigmate prennent en effet des formes différenciées selon le degré d'intégration à l'espace documentaire et selon leur appartenance aux différents sous-espaces identifiés. Prendre parti ou « s'engager » comme réalisateur dans son film suppose de reconduire des mises en scène validées et façonnées qui traduisent des prérogatives propres au journalisme ou au documentaire comme acte cinématographique.

Nous souhaitons démontrer que les deux positionnements coexistent en tant que manières de donner à voir le monde social reconnues professionnellement. Ces mises en scène du stigmate en milieu urbain sont, au moins partiellement, différenciées en fonction du sous-espace journalistique et cinématographique dans lequel évoluent les réalisateurs. En réalité, nous montrerons que ces sous-espaces sont eux-mêmes fragmentés. Il existe par exemple des conceptions de la pratique (donc aussi des choix de réalisation) différenciées entre les réalisateurs qui défendent « le documentaire de création » et ceux qui viennent du « vidéo art » et de l'art contemporain. Ces deux pôles sont pourtant inscrits dans le champ cinématographique. Pourtant dans chacun des sous-espaces, les réalisateurs ont des propriétés sociales et professionnelles diverses et les contenus des films, en termes de parti pris pour une cause, un groupe ou une catégorie spatiale, sont loin d'être homogènes. Nous avons précédemment expliqué que des hiérarchies existent entre réalisateurs, certains débutent, font leur premier documentaire, intègrent des circuits de financement, d'autres quittent cette activité, une partie est professionnalisée quand une autre ne retire pas de rétribution pécuniaire de la réalisation de documentaires. De telles variations révèlent des niveaux

d'intégration différenciés de chacun dans l'espace de production documentaire. L'intensité du parti pris, le respect ou la transgression des conventions découlent aussi de ces positions que nous avons caractérisées en trois grands types de réalisateurs (intégrés, partiellement intégrés et faiblement intégrés).

Ce troisième temps de la démonstration propose d'analyser certaines mises en scène du stigmaté, d'expliquer en quoi elles relèvent de positionnements que nous appelons de soutien ou d'euphémisation du soutien. Tout l'enjeu est de démontrer qu'elles appartiennent *a priori* à un champ plutôt qu'à un autre et que les variations dans la manière de prendre parti dans le film varient en fonction du niveau d'intégration du réalisateur en documentaire. Ces hypothèses font écho aux travaux sur la politisation ou l'engagement des artistes et intellectuels. G. Sapiro observe par exemple une homologie entre la position occupée dans le champ littéraire¹ et les prises de position politiques des écrivains durant la Seconde guerre mondiale (collaboration ou résistance)². Sur le terrain documentaire observé, il existe davantage une homologie entre des mises en scène et des appartenances au journalisme ou au cinéma. Se surajoute une autre homologie cette fois-ci entre la position occupée dans chaque sous-espace définie par l'intégration professionnelle, la notoriété et le fait de coller ou non au plus près des manières de faire acceptées au sein de chaque sous-espace. Sur ce point, les observations de V. Roussel relatives à l'engagement des artistes permettent d'expliquer les prises de distance observées dans les films vis-à-vis des postures visant à défendre ou valoriser sur un mode ou un autre des groupes, des individus ou des catégories spatiales perçues comme stigmatisées. Ainsi V. Roussel rappelle que : « L'occupation de positions plus établies et la recherche d'une consécration purement artistique favorisent une prise de distance manifeste vis-à-vis des enjeux politiques et citoyens dans la création des œuvres et la mise en scène d'un parfait professionnalisme³ ». La comparaison avec les écrivains étudiés par G. Sapiro a toutefois ses limites. D'une part, les choix de réalisation opérés n'impliquent pas nécessairement une activité militante ou partisane hors du film. D'autre part, nous notons l'absence de partition aussi nette entre réalisateurs consacrés et réalisateurs d'avant-garde⁴, notamment parce que la réalisation documentaire se trouve

1 Champ divisé entre écrivains consacrés et jeunes auteurs d'avant-garde.

2 SAPIRO G., *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

3 ROUSSEL V., « Introduction », V. ROUSSEL (dir.), *Les artistes et la politique: terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2010, p. 9.

4 Division que l'on retrouve chez P. Bourdieu dans son étude du champ littéraire : « Le vieillissement des

relativement marginalisée par rapport au cinéma de fiction.

Enfin, nous souhaitons également questionner les frontières qui existent en documentaire entre journalisme et cinéma. Sans nier les différences dans le traitement du stigmaté, donc dans les manières de politiser ou non le contenu du film, cette division mérite d'être interrogée à double titre. D'une part, les frontières entre les deux domaines sont relativement floues dans la mesure où des réalisateurs se revendiquant du cinéma, voire évoluant dans ce champ, reproduisent des mises en scène valides dans des productions journalistiques. Pour expliquer ces formes hybrides, il faut observer les modes de financements, les contraintes et les professions occupées. Nous supposons qu'elles proviennent de mobilités d'un sous-espace à un autre. Ces mobilités sont occasionnelles et se réalisent dans le cadre d'un projet déterminé. D'autre part, nous souhaitons aussi démontrer que certaines mises en scène, pourtant privilégiées dans ces sous-espaces concurrents, tendent *in fine* au même résultat. Une partie d'entre elles consistent à éviter de donner à voir trop directement et de manière explicite un soutien aux plus « petits », aux « dominés » ou aux « exclus », pour le moins des séquences dans lesquelles ceux qui font le film critiquent par eux-mêmes et à découvert ce qu'ils perçoivent comme une injustice.

A. LES MISES EN SCÈNE JOURNALISTIQUES

Les mises en scène journalistiques contenues dans les films sont au nombre de trois. La première correspond à la reproduction de clichés médiatiques sur la « banlieue » ou la ville de Marseille ou Saint-Denis. La seconde consiste à éluder les questions autour desquelles des mobilisations collectives préexistent ou à les traiter depuis une pluralité de points de vue. La troisième revient à mettre en avant le mérite d'individus vivant dans ces espaces géographiques. Nous parlons ici de mises en scène journalistiques dans la mesure où chacune d'elles correspond à des manières de faire présentes en presse écrite ou audiovisuelle, dans les reportages et magazines,

auteurs, des œuvres, ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui font date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont parti liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. » BOURDIEU P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 261.

autrement dit dans le champ journalistique entendu au sens large¹. Ces documentaires recyclent donc des lieux communs fréquemment mobilisés en télévision et/ou dans d'autres médias à propos de la « banlieue » et de Marseille.

L'évitement de sujets conflictuels, la mise en scène du pluralisme, l'évocation des illégalismes sont autant de manières de donner à voir le social stigmatisé qui cohabitent aux côtés d'autres mises en scène comme la valorisation par le mérite des populations et leurs représentants ainsi que la description laudative par le patrimoine. Cette alliance entre des positionnements dits de soutien et d'euphémisation du soutien fonctionne car les partis pris (même minimaux) à l'égard de certains groupes, individus ou espaces s'accompagnent toujours de gages de respectabilité² professionnelle, c'est-à-dire de prises de distance vis-à-vis des postures de soutien.

Les films des réalisateurs inscrits dans le champ journalistique contiennent, sauf exception, ce type de mises en scène³. Mais, elles sont également mobilisées par une petite fraction des documentaristes objectivement liés au cinéma. L'analyse des trajectoires professionnelles aide à comprendre pourquoi de telles mises en scène ne sont pas uniquement le fait de journalistes. En l'occurrence, il s'agit soit de réalisateurs fortement intégrés⁴ et reconnus par des instances de consécration télévisuelles⁵, soit de documentaristes partiellement intégrés à l'activité documentaire qui participent à des programmes télévisés. À ce titre, le film s'inscrit souvent dans une collection, mais en dehors de ce dernier, les réalisateurs investissent aussi la fiction comme pratique artistique⁶.

1 Il faut entendre en dehors des seuls documentaires.

2 Je reprends le terme de respectabilité à D. Ruellan. RUELLAN D., « Le professionnalisme du flou », *Réseaux*, 30 août 2014, n° 51, p. 25-37.

3 Ils s'inscrivent généralement dans des circuits de diffusion qui consacrent des productions journalistiques. À titre d'exemple, il s'agit des réalisateurs comme H. Demeude (*9-3 L'effervescence*), C. Terzieff (*Saint-Denis vu par Pierre Riboulet* et *Marseille vu par Rudy Ricciotti*), A. Nidam (*Enrico l'Andalou*), D. Baloul (*Marseille vu par Rudy Ricciotti*) et É. Sarner (*Marseille, une ville monde*).

4 Il s'agit de Y. Benguigui (*9-3, mémoire d'une territoire*), J.-M. Détré (*Un tram dans la ville*) et dans le corpus marseillais d'A. Dayan (*Capitales de la Méditerranée*) et de M. Reiser (*Le Maire de Marseille*). Il faut noter que trois d'entre eux occupent ou occupaient des postes en production et/ou participaient à l'élaboration régulière de productions pour la télévision (des publicités, reportages, documentaires et fictions).

5 Les instances de consécration les plus artistes comme certains festivals de documentaires ou plus généralement de cinéma ne reconnaissent pas ces réalisateurs.

6 Des réalisateurs tels que J. Ido (*Saint-Denis, paroles de Dionysiens*) et P. Tessaud (*Saint-Denis*). Eux sont intégrés dans le champ cinématographique à travers le documentaire, mais également la fiction. Ils peuvent, à l'image de P. Tessaud, proposer des productions télévisuelles qui rentrent dans le cadre de séries, mais également des documentaires tels que *Slam ce qui nous brûle* diffusé en télévision, festivals et dans certaines salles.

1. La patrimonialisation pour valoriser des espaces géographiques

Tous ces documentaires étudiés contiennent des plans de lieux ou de bâtiments auxquels Marseille et Saint-Denis sont communément rattachés¹. Ainsi des images de la basilique, de Notre-Dame de la Garde ou du Vieux-Port reviennent d'un film à l'autre². Ces images, et celles d'autres lieux emblématiques auxquels sont souvent accolés une voix off ou un sous-titre, permettent de fournir des repères aux spectateurs. Elles correspondent à une nécessité venue du journalisme audiovisuel et écrit qui consiste à situer l'action à partir de repères connus de tous. Un tel constat s'accorde avec les observations de S. Barreau-Broust dans son étude sur les documentaires produits par la chaîne Arte. Selon elle, « Le modèle informationnel suppose que le sujet thématique prime sur le point de vue de l'auteur, que les sujets abordés soient accessibles à tous les téléspectateurs, les images lisibles, rapides et efficaces, attrayantes, et la voix off explicative³ ». Sans nécessairement mobiliser la notion de « point de vue d'auteur » qui provient des acteurs sociaux étudiés, cette exigence apparaît clairement dans quelques films. Toutefois, la mise en scène des bâtiments et lieux emblématiques produit également des images consensuelles et valorisantes. Elles fonctionnent comme un contrepoint des représentations sur la « violence », la « délinquance », la « pauvreté » couramment véhiculées à propos de ces espaces et quelquefois également reconduites dans les films en question.

Le maire de Marseille réalisé par M. Reiser débute sur une vue générale de la ville, du Vieux-Port, d'immeubles et de maisons pris en plongée. Une voix off assène alors nombre de clichés couramment répandus sur la ville : de sa création par les Grecs, en passant par sa dimension méditerranéenne, les divisions par « communautés », le « cosmopolitisme », la figure tutélaire de G. Defferre ainsi que l'importante part de musulmans dans sa population⁴. Ce plan sur la ville avec la voix off qui l'accompagne

1 Dans une grande partie des cas, une voix off ou un sous-titre redouble l'image.

2 Plus précisément dans *Marseille vu par Rudy Ricciotti, Marseille, une ville monde, Capitales de la Méditerranée, Le Maire de Marseille*.

3 BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit., p. 93.

4 « Née il y a 2600 ans du désir expansionniste de Grecs venus de Phocée qui en firent une colonie aux portes de la Méditerranée, Marseille s'est constituée par strates au cours des siècles pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui, la deuxième ville de France avec une agglomération de plus de 800 000 habitants qui s'étend sur 24 000 hectares. De nombreuses communautés la composent, faisant d'elle la cité la plus cosmopolite de France. Elle a été dirigée pendant des décennies par des socialistes dont Gaston Defferre

correspond à une mise en scène patrimoniale de Marseille. La ville est donnée à voir à partir d'idées-forces lui attribuant un caractère positif. La réalisatrice reprend des mises en scène patrimoniales relevant du journalisme, même si elle n'a jamais officié directement dans cette profession. Sa trajectoire professionnelle est liée au cinéma, mais de façon tout à fait mineure bien qu'elle utilise des termes qui y renvoient. À titre de rappel, M. Reiser se positionne par ses propos dans le champ cinématographique. Objectivement elle n'a réalisé en fiction qu'un seul court-métrage. En revanche elle a réalisé des documentaires, mais également des magazines et reportages, catégories audiovisuelles souvent assimilées au journalisme. Au moment où elle fait le film (avant de devenir membre du Conseil supérieur de l'audiovisuel), M. Reiser est avant tout une professionnelle intégrée à la télévision à travers différents postes. De ses débuts comme présentatrice télé, à la réalisation de films (reportages, publicités, documentaires, films médicaux...) en passant par son travail de productrice et la série de documentaires sur les maires des villes françaises dont provient le film en question, elle travaille au sein ou pour des chaînes. Elle occupe des postes de renom et fréquente les acteurs qui gravitent en haut de la hiérarchie médiatique. Choisir de consacrer des lieux ou des bâtiments emblématiques tout en reproduisant des clichés couramment répandus sur la ville s'accorde avec la position centrale, intégrée et stabilisée professionnellement en télévision. Elle peut se réclamer du cinéma, mais reprend des normes de présentation de l'espace géographique qui proviennent du journalisme télévisuel dont elle est coutumière¹. C'est donc tout à la fois sa position dans l'espace documentaire - en l'occurrence celle d'une professionnelle intégrée - et le fait qu'elle n'appartienne pas totalement au champ cinématographique qui permettent d'expliquer la présence de telles mises en scène.

Dans le corpus dionysien, la basilique de Saint-Denis et le Stade de France apparaissent emblématiques des espaces géographiques filmés². Les deux bâtiments constituent des repères pour les spectateurs puisque l'action du film est directement rattachée à Saint-Denis³. Comme pour Marseille, les plans sur le patrimoine

qui a marqué la ville. C'est Jean-Claude Gaudin, vice-président de l'UMP qui est aujourd'hui le maire de Marseille. Il a été élu à la troisième tentative en 1995 et réélu largement en 2001. Nous avons commencé à le suivre (raccord avec un plan du Stade Vélodrome et Jean-Claude Gaudin de dos serrant des mains) quelques jours avant la déclaration de la guerre en Irak dans une ville où vivent plus de 150 000 musulmans ». Voix off extraite du film *Le maire de Marseille*.

1 Elle a réalisé par exemple des reportages pour l'émission *Envoyé Spécial*.

2 Sur ce point, il ne s'agit pas seulement de plans du Stade de France ou de la basilique comme dans les films *Musique* ou *Le noir me met à l'abri*, mais de séquences véritablement consacrées à ces lieux.

3 Dans *Saint-Denis, Saint-Denis, paroles de Dionysiens, Saint-Denis vu par Pierre Riboulet, Un tram dans la*

architectural donnent à voir la ville, permettent de situer l'action et plus important encore, participent d'une valorisation. Ainsi dans *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet* la qualité architecturale de la basilique et du Stade de France est soulignée par les plans sur ces édifices et les prises de position de P. Riboulet. Face à la présence de situations telles que le « chômage », la « pauvreté » ou les illégalismes, la mise en scène patrimoniale participe d'une mise en valeur des lieux. De même, la voix off d'*Un tram dans la ville* fait référence à la basilique de Saint-Denis tout en évoquant les « trafics » qui auraient cours à proximité.

« Le passé côtoie harmonieusement le présent, les grands rois veillent là-bas dans leur basilique de pierre. C'est agréable et souriant. Il est vrai que les trafics et les deals en tous genres ne s'affichent qu'en soirée.¹ »

En règle générale, ces mises en scène des bâtiments ou des lieux emblématiques sont pleinement présentes dans les films de réalisateurs professionnels inscrivant dans la durée leur activité au sein de programmes télévisuels ou éducatifs spécifiques. Le documentaire d'A. Dayan sur une croisière, ceux réalisés dans le cadre du Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP) autour de deux architectes ou celui de J.-F. Détré sur le tramway en sont la meilleure illustration. Ces réalisateurs ont un statut de professionnels de l'audiovisuel, mais demeurent faiblement reconnus en l'absence de consécration de la part d'instances cinématographiques. Souvent plus jeunes, investis par ailleurs dans le cinéma de fiction et en contrat avec des chaînes pour réaliser un film d'une série de documentaires, d'autres réalisateurs reconduisent une présentation laudative des bâtiments et des lieux. Mais les formes retenues sont souvent hybrides, allant par exemple chercher des plans dynamiques inspirés des vidéo-clips². Enfin, à l'image de M. Reiser, certains occupent une position plus intégrée comme professionnels du documentaire. Ils travaillent à temps plein dans la production de formats audiovisuels pour la télévision. En mesure de reconduire ces mises en scène, ils en ajoutent d'autres reconnues et valides dans la réalisation de

ville. D'autres réalisateurs filment la basilique, mais uniquement parce qu'une action déterminée s'y déroule. En tant que telle, elle ne constitue pas l'objet du documentaire.

1 Extrait du film *Un tram dans la ville*.

2 Je pense ici aux deux réalisations produites par France Ô filmées à Saint-Denis au moment des sélections pour les France Ô Folies.

documentaires dits « de création »¹.

La patrimonialisation est une manière pour les réalisateurs et leur équipe de valoriser des espaces géographiques urbains comme Saint-Denis, la Seine-Saint-Denis, la « banlieue » ou Marseille. En voulant montrer les qualités architecturales et historiques de ces lieux, les documentaires ne font pas disparaître les représentations stigmatisantes liées à la « délinquance » ou la « pauvreté ». Ils ajoutent d'autres représentations dont la présence sert à contrebalancer des visions dépréciatives. Elles sont le pendant « positif » et constituent à ce titre une manière pour ceux qui font le film de prendre position en faveur de ces espaces. Souvent imperceptible et consensuel dans la mesure où il n'attaque aucun acteur ou injustice en particulier, ce choix de traitement de l'urbain stigmatisé reste néanmoins un parti pris qui permet en dehors du film (par exemple lors des entretiens) aux réalisateurs de faire valoir le fait qu'ils aient participé à donner à voir « autrement », c'est-à-dire sous un jour « positif », des espaces qui seraient par ailleurs décriés dans le médias et les discours politiques.

2. Omission de sujets problématiques ou pluralité des intervenants filmés

Face à un sujet autour duquel se cristallisent des conflits, voire faisant l'objet de mobilisations collectives, les réalisateurs optent pour deux types de mises en scène. La première consiste à éluder les polémiques, débats et luttes autour de ce sujet. L'absence d'opposition est particulièrement visible dans des films tels que *Marseille, une ville monde*, *Capitales de la Méditerranée* ou *Marseille vu par Rudy Ricciotti*. Le second type de mise en scène consiste au contraire à évoquer des sujets qui font problème en exposant les discours d'intervenants aux propriétés sociales diverses². Ainsi la « banlieue » ou « les émeutes » sont traitées dans les documentaires *9-3, mémoire d'un territoire* et *93 l'effervescence*, à partir d'interviews d'universitaires, d'habitants, d'acteurs impliqués dans des associations, d'urbanistes, d'artistes et de professionnels de la politique. La ville de Saint-Denis est également évoquée à travers les voix d'une pluralité d'acteurs dans *Saint-Denis* et *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

1 En prenant pour exemple le film de M. Reiser *Le maire de Marseille*. Il s'agit par exemple du suivi d'un seul « personnage » et la multiplication de plans en situation.

2 Tant au niveau de leur classe, de leur profession, de leur âge que de leur sexe.

Entre les membres du jury¹, les artistes qui concourent aux sélections des *France Ô Folies* et celui qui parraine la ville, une variété de points de vue participent à décrire la cité et sa population².

L'omission de sujets porteurs de conflits, ou la pluralité des intervenants filmés, sont dans tous les cas des mises en scène évitant d'avoir à prendre position. En l'absence marquée de tout événement ou situation autour desquels des acteurs pourraient s'opposer dans le déroulement du film, on remarque parallèlement le peu de références à d'éventuelles formes de domination et de dénonciation de situations, y compris chez les personnes interviewées. À titre d'exemple, les débats autour de l'action d'Euroméditerranée sont absents de *Marseille, une ville monde, Capitales de la Méditerranée* ou *Marseille vu par Rudy Ricciotti*. Quant à la mise en scène consistant à exposer les prises de position par une pluralité d'acteurs sur une question donnée, elle participe également d'une euphémisation du soutien. En donnant à voir des intervenants socialement divers et/ou ayant des opinions variées, le film apparaît comme une production qui sort du domaine partisan. Dans une certaine mesure, ces documentaires ne privilégient pas un discours sur un autre. Pourtant, dans *93 l'effervescence*, la quasi totalité des intervenants fait la promotion du département de la Seine-Saint-Denis. Toutefois, le spectre de ceux qui sont amenés à parler est suffisamment large pour donner l'impression d'un discours global et partagé, d'un discours général qui n'est pas celui d'un réalisateur faisant l'apologie de la Seine-Saint-Denis.

Les films évoqués précédemment ont pour spécificité, à la différence de tous les autres, de cerner un fait, une question depuis différents intervenants et de donner à voir leur identité (nom, profession ou autres qualités). Dans tous les cas, l'omission des sujets perçus comme problématiques, ou la mise en scène d'une pluralité d'intervenants filmés autour de ces sujets peuvent être expliquées par la position des réalisateurs dans le champ journalistique, à l'image d'H. Demeude. Une minorité s'inscrivent dans le champ cinématographique, mais sont professionnellement impliqués au moins à un moment donné de leur carrière, dans des programmes

1 Les membres du jury sont des artistes mais aussi des patrons, des enseignants, des acteurs associatifs ou politiques au niveau local.

2 Le choix d'intervenants fait écho aux « bonnes » personnes habilitées et recherchées pour parler de la « banlieue » en fonction des thématiques voulues dans les organes de presse et journaux télévisés. BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit.

télévisés, ou en contrat avec des structures travaillant exclusivement à la production de programmes propres à ce type de canal de diffusion¹. Ils ne sont pas reconnus par les instances cinématographiques pour leur réalisation documentaire. La présence de visions plus dépréciatives à l'égard de Saint-Denis, de la « banlieue » ou de Marseille et l'évitement de sujets perçus comme polémiques sont des manières de donner à voir ces espaces géographiques valides en journalisme et recherchées par les chaînes de télévision (même si les chaînes ont des exigences différenciées). Pour autant, les films en question contiennent également des mises en scène tendant à valoriser ces espaces car les deux mises en scène de l'urbain stigmatisé fonctionnent comme un binôme inséparable.

3. Le traitement de la « banlieue » : « L'insécurité » et le mérite des populations

Dans le corpus dionysien, la « banlieue » est évoquée à travers la dangerosité de ses espaces géographiques ou, au contraire, en mettant l'accent sur le mérite de ceux qui y vivent et y travaillent.

La « banlieue » apparaît dangereuse² pour les populations concernées. À travers les voix off, des plans et la sélection de discours, des illégalismes tels que la vente de drogue sont évoqués. À cela s'ajoutent les violences physiques faites aux personnes et les destructions de matériel. Toutefois, aucun film ne porte uniquement sur ces thématiques. Disons qu'elles ponctuent à certains moments les documentaires. Dans *9-3, mémoire d'un territoire*, l'usage de drogue, les illégalismes juvéniles ou les homicides reviennent dans trois séquences d'interviews (**Annexe 10. 1**). Comme nous l'avons évoqué dans le précédent chapitre, la voix off d'*Un tram dans la ville* contient de manière plus explicite³ un cadrage « banlieue dangereuse » pour reprendre les termes

1 Il peut s'agir de professionnels pleinement intégrés à l'espace documentaire comme Y. Benguigui ou partiellement intégrés comme P. Tessaud ou J. Ido.

2 Je reprends les termes de J. Berthaud. *Ibid.* Il faut également évoquer le travail sur la médiatisation de la « banlieue » proposé par J. Sedel. L'expression « banlieue » permettrait selon elle de « désigner des problèmes de nature et de niveau différents (échec scolaire, chômage, pauvreté, immigration, délinquance) ayant pour cadre les grands ensembles d'habitat social ». Pour J. Sedel, le traitement de la banlieue proviendrait, dans les médias d'informations politiques et générales, d'une « représentation médiatique " dépolitisée " des " problèmes sociaux " ». SEDEL J., « Les ressorts sociaux de la médiatisation des banlieues », *Savoir/Agir*, 2014, vol. 28, n° 2, p. 51.

3 Déjà cité dans le précédent chapitre à propos d'une montée en généralités : « Drôle de ville, des incendies ravagent parfois ces façades truffées d'antennes paraboliques. Pourtant la caserne de pompiers n'est pas loin ! Des violences assombrissent la cité. Pourtant le commissariat est tout proche !

de J. Berthaut dans son étude des productions journalistiques sur la « banlieue ».

Toutefois, la banlieue est également présentée à travers les initiatives et les parcours de réussite de ceux qui y vivent¹. À côté du cadrage « banlieue dangereuse », relativement marginal dans les films sélectionnés, peut coexister à quelques minutes d'intervalle le cadrage « banlieue méritoire² ». La séquence consacrée à l'École de la deuxième chance dans *93, l'effervescence* correspond parfaitement à ce type de mise en scène (**Annexe 10. 2**). Un panoramique gauche droite ouvre un plan large sur des grands ensembles. La caméra finit son mouvement dans un intérieur, plus précisément sur un mur où une série de portraits photos sont exposés. Un sous-titre fournit alors les indications suivantes : « École de la deuxième chance fondée en 2002. Site de la Courneuve ». Par un procédé des plus classiques qui consiste à garder l'image tout en introduisant le son du plan précédent, une interview débute. Les paroles font écho aux photos exposées sur le mur : « Ces jeunes qui sont parfois stigmatisés... » (les portraits renvoient à ces « jeunes »). La séquence se poursuit par un plan fixe d'une femme, K. Roumane, présentée comme la directrice de l'école. L'interview continue et la directrice affirme vouloir dépasser les « amalgames » au sujet des « jeunes de banlieue » dont on pense qu'ils n'ont « pas grand chose à dire ». Succède alors une série de plans en situation de la directrice avec des élèves devant des ordinateurs ou en train de discuter avec cette dernière. L'interview continue et K. Roumane revient sur le besoin d'écouter ces élèves et de « travailler avec eux ». Elle resitue géographiquement l'école et décrit les étudiants depuis leur appartenance à la banlieue³. Elle remet ensuite en cause les qualificatifs de « flemmards » ou de « cancre⁴ » attribués à ces jeunes. La séquence se poursuit par l'interview d'une élève qui expose à la fois ses motivations à intégrer l'école et son parcours. Suit alors une alternance d'entretiens en montage parallèle donnant la parole à deux élèves et la directrice. Après quelques plans en situation, la séquence se conclut sur les propos de la vice présidente du CCIP 93⁵ valorisant cette initiative et ses résultats. Elle développe en dernier lieu une critique de l'action

» Extrait d'*Un tram dans la ville*.

1 Il s'agit principalement de films issus du corpus dionysien, *93 l'effervescence*, *Un tram dans la ville*, 9-3, *mémoire d'un territoire*, et de manière plus atténuée dans *Saint-Denis, paroles de Dionysiens* ou *Saint-Denis*.

2 Voir J. Berthaut. BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit.

3 L'école est située en « plein milieu des 4000 et nous accueillons beaucoup de jeunes qui sont issus de banlieue ». Extrait du film *93, l'effervescence*.

4 *Idem*.

5 « CCIP 93 » est l'acronyme de Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris Seine-Saint-Denis.

étatique dont les investissements financiers et matériels seraient trop faibles¹. En résumé, le mérite revient à la fois aux élèves scolarisés, à la directrice et l'école, ainsi qu'à l'institution départementale qui apporte son soutien. La séquence en question s'inscrit dans une continuité, c'est-à-dire aux côtés de nombreux passages où les intervenants sont représentés et se font les représentants d'une Seine-Saint-Denis « positive » et « dynamique ». La multiplication des « bons » exemples induit une vision générale dépassant la seule séquence.

À côté du cadrage *banlieue dangereuse*, un second registre de discours existe dans les productions journalistiques (reportages télévisés ou écrits). Réclamé par une partie des associations et promulgué par la loi pour l'égalité des chances en 2006, les journalistes font la promotion du « bon côté des banlieues² ». Même s'il existe d'autres manières de donner à voir, les cadrages « banlieue méritoire » et « banlieue dangereuse » sont privilégiés³. Dans cette enquête, les films contenant de telles représentations peuvent être réalisés par des journalistes comme H. Demeude. Ils proviennent également d'enquêtés dont les professions annexes les rapprochent de la production télévisuelle⁴. À la marge, cette tendance concerne les réalisateurs moins bien intégrés à l'espace documentaire qui travaillent occasionnellement pour des collections à la télévision.

Mettre en avant le mérite des populations qui vivent en « banlieue », donner à voir des lieux ou des bâtiments sous leur aspect patrimonial relève, sur des modes différents, d'une entreprise de valorisation. Ne pas aborder des sujets qui auraient une

1 D'autres intervenants filmés prennent ensuite position sur de l'implication de l'État en Seine-Saint-Denis.

2 « Ces critiques, qui peuvent émaner des mêmes acteurs du champ politique aussi bien que des associations " antiracistes ", défendent, notamment auprès des médias, la nécessité de promouvoir les " bons côtés des banlieues ", autrement dit une présentation laudative de pratiques et de trajectoires d'habitants des quartiers populaires. Cette exigence est même devenue une obligation légale (avec la promulgation de la loi sur l'Égalité des chances de 2006) et réglementaire ». BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 394.

3 « En dépit des difficultés que posent parfois leur mise en application, les cadrages banlieue dangereuse ou banlieue méritoire tendent à être préférés ». BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 396.

4 À ce titre, Y. Benguigui a cofondé *Raya films* puis *Elemiah*, deux sociétés de production. À côté de son travail de documentariste, elle était présentatrice sur la chaîne *France 2* et fut plusieurs fois présidente du FIPA, un festival consacré aux productions audiovisuelles diffusées en télévision. Même si la réalisatrice est positionnée dans le champ cinématographique, dans la mesure où elle a réalisé des fictions et débute sa carrière comme assistante de J.-D. Pollet, elle est également rattachée professionnellement à la production télévisuelle.

charge conflictuelle, ou au contraire, faire intervenir une pluralité d'intervenants filmés sont en revanche autant de manières d'euphémiser un soutien aux populations et espaces perçus comme stigmatisés. Nous avons souligné combien ce double positionnement correspond en réalité à des mises en scène valides dans le sous-espace journalistique. Elles se retrouvent d'un film à l'autre mais aussi au-delà des productions sélectionnées puisque d'autres productions journalistiques, « reportages » et « magazine » les mobilisent. Pourtant, il existe une spécificité de ces films reprenant des mises en scène issues du journalisme. Les documentaires observés mélangent en effet ces mises en scène au point que leur coprésence apparaisse comme autant de signaux du « bon » documentaire. Elles s'apparentent à des gages de validité professionnelle pour les réalisateurs aussi bien dans le sous-espace journalistique que face aux responsables des chaînes de télévision (voir chapitre 3). Les documentaristes issus du journalisme ne se réclament pas de « l'objectivité » et reprennent les discours plus artistes arguant la nécessaire et inévitable « subjectivité ». Ces mises en scène constituent pourtant autant de passages obligés pour les réalisateurs professionnels du journalisme et ceux moins intégrés à l'espace documentaire (liés pour un projet donné à des chaînes de télévision). Ils doivent rechercher une pluralité de points de vue pour évoquer l'urbain stigmatisé car la diversité de ceux amenés à parler constitue un véritable prérequis.

B. LES MISES EN SCÈNE CINÉMATOGRAPHIQUES

En dehors des cas évoqués précédemment¹, une grande partie des réalisateurs inscrits dans le champ cinématographique ont, malgré des variations, des manières communes de mettre en scène les populations et espaces géographiques. Le fait de limiter le propos à quelques « personnages », d'éviter de dénoncer soi-même comme réalisateur une situation d'injustice ou d'identifier explicitement (oralement ou à l'écrit) des lieux ou des personnes filmées, constituent trois modalités pour donner à voir le social stigmatisé. Elles sont tout à la fois l'expression d'un rattachement au cinéma et les marques d'une spécificité documentaire comme catégorie

¹ Pour rappel, il s'agit de réalisateurs inscrits dans le champ cinématographique, mais qui ont par leur trajectoire professionnelle des proximités avec le champ journalistique. Plus généralement, par leur activité professionnelle, ils se trouvent intégrés aux canaux de diffusion télévisuelle.

cinématographique. Parce qu'elles apparaissent fréquemment dans les films sélectionnés et que nous avons pu remarquer leur présence dans d'autres productions documentaires en dehors du corpus, ces manières de faire circulent dans l'espace documentaire au-delà des thématiques attachées à Saint-Denis, à la « banlieue », à Marseille et plus généralement à l'urbain stigmatisé.

Dans cet ordre d'idée, la tension initialement constatée entre des positionnements que nous appelons de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard d'individus, de groupes ou d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés repose sur des choix de réalisation admis et reconnus dans ce sous-espace en particulier. Ces options sont aussi des marqueurs professionnels permettant de distinguer les productions concernées d'autres formats journalistiques, voire d'autres documentaires. Il existe donc des différences avec les mises en scène émanant du journalisme. Nous pensons par exemple à la limitation du nombre de protagonistes ou celles visant à rendre invisible, difficilement repérable l'identité des lieux et des personnes. Pourtant, nous éviterons de cloisonner journalisme et cinéma en reconduisant totalement cette division produite par les acteurs. Il est possible de démontrer que les choix de réalisation visant à masquer la dénonciation ou les critiques explicites d'une injustice ont en commun, avec le traitement journalistique, d'éviter d'exposer le parti pris de ceux qui font le documentaire en faveur des sujets filmés.

1. Suivre quelques « personnages » ou filmer un plus grand nombre en situation

À la différence des réalisateurs-journalistes et/ou ceux intégrés professionnellement dans les canaux ou des programmes de diffusion télévisuelle, exposer une pluralité de points de vue ne constitue pas pour les réalisateurs cinéastes une nécessité quand un sujet polémique est abordé. Au contraire, les documentaristes et leur équipe inscrits dans le champ cinématographique privilégient en règle générale quelques acteurs, les suivent et recueillent leurs paroles. Ainsi pour *La République*, D. Gheerbrant filme principalement des habitants de la rue et des alentours et concentre le récit sur 5 ou 6 « personnages¹ ». Les critiques qu'ils émettent à l'égard de

1 « Personnages » est un terme utilisé par les réalisateurs eux-mêmes.

l'opération d'urbanisme ne sont pas complétées en contrepoint des séquences où s'expriment des urbanistes, journalistes, militants ou professionnels de la politique. De la même manière, pour *Moi aussi je suis à bout de souffle*, C. Catella et C. Docin-Julien filment uniquement une infirmière et certains de ses patients à domicile (**Annexe 11. 1.**). Dans le corpus dionysien, S. Kettani, réalisatrice de *Musique*, choisit au montage de ne conserver qu'un nombre limité d'enfants ayant une pratique musicale au conservatoire de Saint-Denis (**Annexe 11. 2.**). Quand P. Tessaud réalise *Slam, ce qui nous brûle*, il sélectionne un nombre restreint d'acteurs de « la scène » slam française. Les discours d'experts, journalistes ou non, autorisés à en parler sont absents du film. Ces réalisateurs ont donc une manière différente de mettre en scène les protagonistes de leur film en écartant les discours des professionnels de la politique, des experts ou de ceux en position de produire une violence symbolique ou physique. Ils concentrent également les films sur un nombre relativement limité de protagonistes.

Privilégier un petit nombre d'intervenants filmés est une option possible parmi d'autres pour les réalisateurs intégrés au champ cinématographique ou ceux ayant une trajectoire professionnelle liée à l'art contemporain. J.-L. Comolli, T. Roeskens ou F. Lloret conservent dans leurs films les prises de position d'intervenants dont les discours ou les stratégies s'opposent à ceux issus de catégories dominées. Pour autant, loin du traitement journalistique visant à cerner un problème donné depuis une pluralité d'opinions, les intervenants sont ici présentés comme des acteurs à part entière des documentaires où les discours publics sont au centre. Quand F. Lloret réalise *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe*, elle filme à la fois des habitants dont la vie est impactée par les projets urbains dans le quartier de la Joliette, mais également des représentants d'Euroméditerranée faisant la promotion du projet. Pour ces derniers, elle tourne en situation d'interaction lors de réunions publiques ou de visites guidées sans réaliser d'interview. Tout son film est concentré sur les discours produits autour de l'aménagement urbain. Quant à J.-L. Comolli et M. Samson, ils s'intéressent aux professionnels de la politique locaux et à la manière dont le RPR et le PS à Marseille intègrent ou non en leur sein et laissent des postes aux Français « issus de l'immigration maghrébine ». Bien qu'ils ne soient pas perçus comme des groupes stigmatisés, différents hauts responsables de partis politiques sont interviewés. Leurs discours et leurs actes font l'objet d'une attention singulière en s'inscrivant dans une polémique médiatique et politique autour de la position d'éligibilité du conseiller

municipal T. Rahmani. T. Roeskens élabore son film à partir d'une multitude de voix, en l'occurrence d'acteurs qui interviennent sur la destruction d'un pâté de maisons, la construction du Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC) et les évolutions urbaines de la ville de Marseille. Le très grand nombre de personnes sélectionnées, mais surtout le dispositif visant à privilégier seulement les voix sans faire apparaître les protagonistes à l'image distinguent ce film des mises en scène journalistiques où plusieurs intervenants sont amenés à se contredire.

Suivre quelques « personnages » ou en filmer de nombreux sont deux options qui apparaissent très différentes. Elles reposent toutefois sur une philosophie partagée. Les propos et actions des protagonistes issus des classes sociales les plus modestes ne sont pas accompagnés de discours surplombants qui fourniraient des explications (voir chapitre 1). Si des professionnels de la politique, des propriétaires, aménageurs ou d'autres acteurs en position sociale dominante apparaissent, c'est toujours en qualité de protagonistes aux intérêts propres et ayant partie liée à une situation. Quand des intervenants présentés depuis un stigmate quelconque (expulsion locative, pauvreté, racisme, âge et sexe) sont les principaux acteurs, cela permet aux réalisateurs de tenir à la fois une posture que nous appelons de soutien et en même temps une mise à distance de ce soutien. En s'attachant aux « petits », en leur donnant l'exclusivité du propos, les réalisateurs construisent un récit à partir d'une attention privilégiée à ces derniers. L'attention privilégiée au regard d'autres catégories d'acteurs jugés moins stigmatisés, demeure une manière admise dans le sous-espace du cinéma pour prendre position dans le film en faveur des plus dominés. Sans texte ni voix off, sans effet particulier de montage, ils laissent entendre, en « donnant la parole », un parti pris en faveur de certains protagonistes. Dans un même mouvement, l'attention vaut alors comme appui et mise à distance. Cette dernière se distingue, comme nous le verrons par la suite, de l'absence de prise de position tant écrite qu'orale des réalisateurs présentant la situation comme une injustice, ou décrivant les conditions de vie difficiles qu'affrontent ces intervenants. Quand le film contient une pluralité d'intervenants dont certains se trouvent en situation de domination, le positionnement dit de soutien repose sur l'exposition d'une situation où s'établit un stigmate, sans nécessairement que les réalisateurs ne prennent ouvertement parti dans le débat, même s'ils peuvent à titre de protagoniste afficher leur sympathie ou leur doute.

L'absence de discours surplombants s'inscrit plus généralement dans une

vision du documentaire rattaché au cinéma comportant vis-à-vis de ce dernier des spécificités. Comme acte cinématographique, c'est bien l'action filmée, les mouvements de caméra et le cadre qui comptent, et non les paroles à même d'expliquer une situation donnée. Cette dimension est très nettement présente dans les propos de J.-L. Comolli pour distinguer sa pratique du reportage et la rattacher au cinéma : « La différence entre le reportage et le documentaire serait de cet ordre : dans le reportage, ce qui est mis en avant avec une forte pression sociale, c'est le fait que c'est le réel qui est sur scène. Dans le documentaire, c'est le cinéma qui est mis en avant, on dit " c'est du cinéma ! " Le cinéma peut aussi parler du réel, bien sûr, mais le récit que le cinéma en fera sera dévié, oblique, bizarre, étrange, pervers ; ce sera en tout cas un récit détaché du récit consensuel et obligatoire d'une époque¹ ». La place de « l'auteur », son « point de vue », sont valorisés aussi bien dans le choix des cadres, des moments et des intervenants sélectionnés. À la différence du cinéma de fiction, c'est la situation de tournage qui devient elle-même un enjeu, une interaction à donner à voir. S'attacher à filmer quelques personnes ou un plus grand nombre en tant que protagonistes d'une histoire avec sa dramaturgie sont autant de marqueurs permettant de souscrire à cette vision générale. À côté du documentaire comme art de la situation, d'autres présupposés, telles les idées de « non maîtrise » et de « non connaissance », traversent la pratique et travaillent le traitement des espaces et des populations filmés.

2. Cacher l'identité des intervenants filmés

L'absence des noms et qualités des intervenants est une tendance à l'œuvre, malgré des variations, dans les films des réalisateurs investis dans le sous-espace cinématographique de l'espace du documentaire. Cette manière de procéder est encore plus marquée chez ceux qui ont par ailleurs une pratique dans une discipline artistique rattachée à l'art contemporain. Nous souhaitons donc montrer à travers ce choix de réalisation que les manières de donner à voir le social stigmatisé se font en accord avec un sous-espace donné mais également, qu'à l'intérieur de ce dernier, il existe des divisions liées à l'inscription simultanée des réalisateurs dans un autre champ (en l'occurrence de l'art contemporain).

¹ BIZERN C., (dir.), *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, Paris, Yellow Now, 2002., p. 88-89. Propos de J.-L. Comolli.

C'est le cas pour *Zone portuaire* ou *Un jour à Marseille*, films qui ne comptent quasiment aucune parole, et dans lesquels les personnes à l'image ne sont pas clairement identifiées. Ces réalisations sont construites sans le recours aux entretiens, aux sous-titres, ou voix off venant fournir des indications sur les individus filmés. Plus généralement, M. Santini, J. Chesnel, E. Vigne et T. Roeskens choisissent des dispositifs à travers lesquels les identités ou d'autres attributs sont plus difficilement perceptibles. À titre d'exemple, *Plan de Situation : Joliette* de T. Roeskens ne comporte aucun plan de personnes parlant à l'image. Toujours désynchronisées, les paroles sont montées sur des plans d'extérieur et d'intérieur ou sur des cartes. Hormis ce que disent ces intervenants, le film fournit peu de renseignements sur leur identité (**Annexe 12. 1.**). Notons que sur les quatre réalisateurs, deux d'entre eux ont fait des études à l'étranger dans une école équivalente aux beaux-arts et que M. Santini, J. Chesnel et T. Roeskens sont intégrés à divers titres dans le champ de l'art contemporain. Ainsi M. Santini voit par exemple ses vidéos exposées dans des musées. J. Chesnel, qui travaille au *Vidéodrome* à Marseille, un lieu de l'occasion de DVD, est également peintre. T. Roeskens enfin fait de la photographie dans un cadre artistique et réalise des performances autour desquelles il combine différents médiums. Par ailleurs, son film est largement financé par le Fond Régional d'Art Contemporain et correspond en réalité à une commande de l'institution¹.

De manière générale, les films des réalisateurs intégrés dans le sous-espace cinématographique (de l'espace du documentaire) contiennent moins d'éléments indicatifs insérés lors du montage sur les personnes et les lieux. Cette remarque vaut comparativement aux documentaires réalisés par des journalistes et/ou aux réalisateurs intégrés aux productions télévisuelles. Pour les nouveaux entrants, cette règle n'est pourtant pas totalement intégrée. Ils privilégient en effet des manières de donner à voir les espaces et les populations qui les rapprochent des enquêtés inscrits dans le champ cinématographique. À la différence des cinéastes, le(s) stigmaté(s) des intervenants filmés est/sont exposé(s) de manière plus centrale et plus explicite dans le corps du film².

1 Seul E. Vigne n'est pas intégré au champ de l'art contemporain. Sans formation universitaire en cinéma, il travaille comme journaliste reporter d'images et possède sa propre société de production Évaluna Films. Il constitue à ce titre une exception à la règle.

2 À titre d'exemple, S. Palis dans *J'y suis, j'y reste* suit les prémices de la mobilisation autour de la rue de la République. Elle s'intéresse principalement aux habitants ou militants investis. À la différence du film de D. Gheerbrant, *La République*, les histoires de vie des intervenants filmés sont moins centrales. Au contraire, le film semble davantage consacré aux conditions de logement et aux mobilisations qu'elles

La relative absence ou le nombre réduit d'indications sur les espaces et populations doit permettre de ne pas influencer l'interprétation du spectateur¹. Les réalisateurs concernés donnent à voir des espaces et des populations comme si le stigmate et l'identité de ceux qui le portent n'avaient pas à être énoncés par eux², mais induits par d'autres biais (visuellement ou à travers les discours des intervenants filmés). La prise de distance avec les positions de soutien telles la valorisation, l'attention privilégiée, ou la dénonciation, passe par le fait de ne pas énoncer clairement un propos autour d'acteurs ou de catégories d'acteurs clairement définies. Le parti pris en faveur des individus ou groupes filmés tient aussi bien dans le fait de les placer au centre du propos (voir mise en scène précédemment évoquée) que dans l'esthétisation des modes de vie.

S'abstenir de fournir des éléments permettant d'identifier les protagonistes du film s'inscrit dans une conception du documentaire comme œuvre cinématographique. En tant qu'acte artistique, il s'agit de ne pas révéler, c'est-à-dire laisser « libre-cours » à l'interprétation du spectateur sans la guider. Les films seraient pensés non seulement relationnellement entre des intervenants filmés et une équipe de tournage, un réalisateur, mais aussi par rapport aux spectateurs. Ces derniers pourraient investir le film d'autant mieux que les séquences et les plans élargissent les significations possibles. Cette manière de penser sa pratique est historiquement intégrée à l'histoire de l'art et circule dans d'autres domaines³. À la seule observation des films, et en tenant compte des propos des réalisateurs, des contrastes apparaissent nettement entre ceux qui rejettent l'appellation « documentaire » pour leur pratique et évoquent des formes plus artistes, et d'autres qui font la promotion du « documentaire de création ». Les films des premiers contiennent encore moins d'éléments d'identification des personnes

suscitent. Enfin, H.-L. Chen réalise *La porte* où se trouve opposées par le biais d'un montage alterné la présentation d'appartements témoins, la parole de jeunes squatteurs et l'impossible ouverture d'une porte par une habitante. Dans ce très court film réalisé pour un enseignement de Master, les différentes difficultés liées au logement sont explicitées, soit de manière orale par les intervenants filmés, soit par une mise en scène *fictionnée*.

1 Toute interprétation est nécessairement guidée par le choix du sujet, la durée des plans, le cadre choisi, etc. et par les conditions dans lesquelles un spectateur reçoit le film. À ce sujet, voir les réflexions de J.-C. Passeron sur la réception d'une œuvre d'art (évoquées en introduction de notre enquête). PASSERON J.-C., « La sociologie de la réception des œuvres dans ses rapports à la théorie de l'art et à la sémiologie des images », intervention aux journées de l'EHESS, Marseille Montrouge, juin 1987.

2 Dans le champ cinématographique, le stigmate peut être évoqué quand il s'inscrit dans une mise en avant de « sa subjectivité » (terme couramment par les enquêtés), c'est-à-dire quand le réalisateur explique d'où il parle et comment il perçoit cette situation. La mise en avant de la « subjectivité » est une des normes professionnelles des documentaristes inscrits dans la catégorie documentaire.

3 Voir notamment Eco U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, coll. « Points », 2015.

à l'image. Les réalisateurs appartenant au sous-espace du cinéma ont des visions différentes et des définitions concurrentes persistent en dehors de la très courante division entre reportage et documentaire évoquée par nombre d'acteurs intégrés au cinéma.

L'absence d'indication concernant l'identité des lieux et des personnes est toujours relative. Un simple titre suffit à fournir des renseignements. Ainsi, choisir d'appeler son film *Un jour à Marseille* comme le fait de M. Santini indique *a minima*, et en l'absence de paroles par ailleurs, que ce dernier est tourné dans la cité Phocéenne (**Annexe 12. 2.**). Dans tous les cas, laisser incertaine l'identité des sujets filmés distingue très nettement ces films d'autres réalisations où les publics ont une connaissance immédiate de ces données (nom des lieux, activité ou profession des personnes). Ce traitement, valide dans le champ cinématographique, différencie donc les films en question des manières de faire issues du journalisme. Pourtant, au sein même de ce champ cinématographique nous avons constaté des conceptions différenciées. La volonté de rendre plus incertaine encore les identités provient des acteurs évoluant par ailleurs, ou en tant que vidéastes, dans le champ de l'art contemporain. Tout en ayant constaté des différences, nous pouvons toutefois nous demander s'il faut nécessairement distinguer à tous les coups le cinéma du journalisme. Pour le moins, quand on observe le fait que les prises de position explicitement critiques sont difficilement admises dans un film.

3. Faire œuvre de dénonciation, une posture difficilement tenable

Certaines mises en scène sont à éviter pour qui veut intégrer professionnellement la pratique du cinéma documentaire. La présence de plans, raccords, écrits ou éléments oraux dans lesquels les documentaristes et leur équipe¹ remettent en cause une situation de fait, l'action ou les discours d'acteurs correspondent à des choix de réalisation principalement opérés par les nouveaux entrants. Ces derniers occupent une position marginale à la frontière de l'espace documentaire, de l'université et des groupes militants². Le plus souvent, ils sont

1 Pour être plus clair, j'ai décidé d'écarter les paroles d'intervenants filmés qui ne peuvent être décrites comme une position critique des réalisateurs, même si ces derniers les sélectionnent.

2 Ces cas incitent donc à croiser à la fois les propriétés sociales des acteurs, leurs trajectoires militantes

faiblement intégrés professionnellement comme documentaristes et leur reconnaissance provient d'instances plus secondaires dans le champ cinématographique, c'est-à-dire situées en marge des principaux canaux de diffusion renommés comme les festivals les plus prestigieux ou les salles de cinéma.

Les indésirables de P. Taliercio¹ débute caméra à l'épaule. Le réalisateur suit un groupe de personnes marchant dans une rue. En arrière plan, il est possible de distinguer la Cathédrale de La Major. Un sous-titre fournit les indications suivantes « Marseille, juin 2006 ». Plan suivant, le groupe composé d'une majorité d'hommes portant chemise et pantalon continue d'avancer cette fois à proximité de la cathédrale en direction du bord de mer. Un homme s'exprime face au groupe. Suit un plan sur un panneau faisant la promotion d'Euroméditerranée. Une dame pose une question à P. Taliercio : « Excusez-moi, vous filmez pour quoi ? ». Le réalisateur lui répond : « Ce n'est pas pour une visite touristique ? ». Fin du plan fixe sur le panneau promotionnel, la femme s'éloigne de la caméra et rejoint le groupe. Le son est désynchronisé par rapport à l'image et la dame poursuit : « Ah non, pas du tout, non, c'est une visite d'entreprise. Vous êtes touriste et vous filmez, c'est pas grave ». La séquence se conclut par un plan fixe et le titre du film *Les indésirables* apparaît au-dessus de ce dernier (**Annexe 13. 1.**). Le réalisateur met en scène une volonté de duper les dits salariés d'entreprise qui correspondent par leur *habitus* aux représentations communes portées sur les cadres². Il ment sciemment en se faisant passer pour un touriste. Mais, plus important, en inscrivant *Les indésirables* au-dessus du groupe, P. Taliercio cible très directement les acteurs qui font figure d'ennemis. Cette opération de dénonciation, une parmi d'autres dans le film, s'explique par la trajectoire militante et la position du réalisateur dans l'espace documentaire. P. Taliercio a fait des études de cinéma, notamment à l'INSAS, une école renommée. Pourtant, quand il réalise *Les indésirables*, il vit difficilement de ses films³ et n'est consacré que par des instances faiblement reconnues dans le champ cinématographique⁴. Par ailleurs, il collabore de près aux éditions *Agone*, marquées par une ligne éditoriale « engagée » et participe à différents collectifs militants.

(voir chapitre 1) avec leur position dans/aux frontières de l'espace documentaire.

1 Le réalisateur est également chef opérateur dans ce film.

2 Voir notamment le travail de L. Boltanski sur les cadres. BOLTANSKI L., *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982.

3 Il a été payé pour la réalisation d'un film « institutionnel » intitulé *Une petite histoire de la rue de la République*.

4 Le film est par exemple diffusé au Festival du film militant d'Aubagne.

Second exemple, *Un cas d'école* réalisé par le collectif *360 degrés et même plus* est consacré à la mobilisation de mères de famille ou sœurs de collégiens engagées contre le transfert des élèves dans un autre collège. Le film réalisé par C. Gabory et A. Dreyfus est entrecoupé de plans fixes sur les travaux qui ont cours dans le périmètre d'Euroméditerranée (grues et affiches promotionnelles des bâtiments) (**Annexe 13. 2.**). Ces plans constituent une véritable mise en scène critique dans la mesure où le transfert des collégiens dans les « quartiers nord de la ville », c'est-à-dire l'éviction de populations plus pauvres, doit être comprise comme une résultante du projet d'aménagement d'Euroméditerranée. Ces politiques urbaines auraient pour finalité de privilégier la venue d'habitants plus aisés sur un plan économique. Au moment du tournage, le collectif *360° et même plus* vient d'être créé¹. L'une des deux membres travaille comme monteuse, mais toutes deux alternent les périodes de chômage et de contrats aidés. Malgré des titres universitaires respectivement en cinéma et aux beaux-arts, elles n'occupent donc pas une position centrale dans le champ du cinéma. Leur professionnalisation apparaît incertaine dans ce domaine et elles demeurent faiblement reconnues par des instances de consécration liées au cinéma (festivals, télévisions et critiques)². Point important, comme P. Taliercio et préalablement à la réalisation de ce film, les deux réalisatrices entretiennent des proximités avec des groupes militants.

Parce qu'ils contiennent des éléments de dénonciation, ces documentaires peuvent être rapprochés d'autres réalisés par des nouveaux entrants. Le plus souvent faits dans le cadre de formations universitaires ou dans des ateliers, et reconnus par des instances de consécration en position marginale, les films comme *Divers gens*, *Affichage sauvage (et légal)* et *Table rase, de la cigale à la fourmi* démontrent que les marges de manœuvre pour la politisation sont en réalité dépendantes de la position occupée par les réalisateurs. Ni encore intégrés au journalisme ou au cinéma, ces amateurs proposent des films relai des préoccupations militantes. Le parti pris est d'autant plus déclaré que ces réalisateurs sont éloignés des positions de professionnels de l'image. À titre d'exemple, la voix qui introduit *Table rase, de la cigale à la fourmi* situe directement le propos des réalisateurs contre les projets d'aménagement urbain de la ville.

1 Avec une troisième réalisatrice.

2 Ni par les festivals ou autres circuits de diffusion, ni par les organismes de financement puisque le film est autoproduit.

« Marseille est en chantier. De Saint-Charles à la Joliette, de la gare au port, la ville se refait une beauté. Percées, constructions, rénovations, elle est partie en campagne entre folklore et modernité. La patrie des dockers, des pêcheurs et des commerçants venus de la Méditerranée fait table rase. Elle a perdu son sens de l'imagination et s'est choisie un développement sur catalogue. Le projet Euroméditerranée doit la rendre conforme. Mais avant les grues et les immeubles de prestige passent les pilons, les huissiers et les plans sociaux¹ » (**Annexe 13. 3.**).

De manière générale, les documentaires des réalisateurs inscrits dans le sous-espace cinématographique de l'espace du documentaire contiennent relativement moins de sous-titres, de voix off ou de raccords (image et son) à travers lesquels ils exposent explicitement leur position sur une situation donnée. Cette comparaison est établie par rapport aux films faits par des nouveaux entrants et ceux faits par des réalisateurs partiellement intégrés professionnellement en documentaire, entretenant des proximités avec les groupes militants et agissant en dehors d'une commande pour une chaîne ou institution. Pourtant, ces productions mettent en scène une proximité entre ceux qui réalisent et les intervenants touchés par le racisme, les expulsions locatives, le chômage ou la pauvreté. Elles accordent à ces derniers une place centrale, quelquefois exclusive, dans le récit documentaire. Mais comme ces films contiennent peu d'éléments à même de fournir un cadre interprétatif au spectateur et donc à l'analyste, l'appui aux populations concernées évite des moments de dénonciation soutenant un propos direct, explicite et sans ambages. À titre d'exemple, *À la recherche de Frank Burns* de C. Levy ne comprend pas de discours extérieurs aux intervenants filmés ou d'effets de montage dans lesquels les conditions de vie des SDF seraient décriées ou explicitées. Aucune responsabilité politique n'apparaît. Si les films accordent une large place aux prises de position des « habitants » de Marseille ou de « banlieue », les réalisateurs évitent toutefois de décrier par des effets de montage ou des discours élaborés en post production les forces sociales et les acteurs qui participent de ce stigmat. Le double positionnement relève ici d'une vision générale

1 Extrait de *Table rase, de la cigale à la fourmi*.

sur la pratique documentaire selon laquelle cette dernière devrait s'écarter des formes de communication (reportages, propagande politique et militante), pour exprimer une expérience relationnelle basée sur la « non maîtrise et la non connaissance ». Cette idée n'est que la continuation logique selon laquelle les films sont le produit d'une expérience humaine prise en situation. Affirmer son absence de main mise passe justement par la production de discours où la dénonciation est absente. La posture est perçue comme une affirmation, la certitude de porter le « bon » jugement et se trouve à ce titre décrédibilisée. Le double positionnement n'est que la trouvaille formelle permettant de s'accorder à ces principes.

Penser la pratique et donner à voir les espaces et les populations sont autant d'opérations qui s'inscrivent dans des luttes contre d'autres formats et catégories audiovisuelles. La « bonne » forme documentaire pour ces réalisateurs s'oppose à ce qui renvoie au domaine de la communication¹. Ainsi les formes associées aux informations télévisées et reportages, ou à la propagande politique et militante sont décriées et les postures de dénonciation dans le film remises en cause à ce titre. Si elles procèdent de façons de faire et de penser différentes, éviter de dénoncer soi-même dans le film est un choix de traitement de l'urbain stigmatisé qui rapproche les cinéastes des journalistes. En effet, dans les deux sous-espaces, les réalisateurs et leur équipe masquent leur opinion politique et rejettent la posture du réalisateur se faisant le justicier des « petits » face au « grands ».

Cette troisième section a donc été l'occasion de croiser les résultats tirés d'analyses filmiques avec les données relatives aux trajectoires professionnelles des réalisateurs. Les différentes façons de mettre en scène des populations et espaces géographiques perçus et présentés comme stigmatisés ont été observées. Leur présence dans les films dépend de l'inscription des réalisateurs dans un des sous-espaces (journalistique ou cinématographique) qui structurent à titre principal l'espace du documentaire en France, mais aussi du niveau d'intégration professionnelle des enquêtés à cet espace.

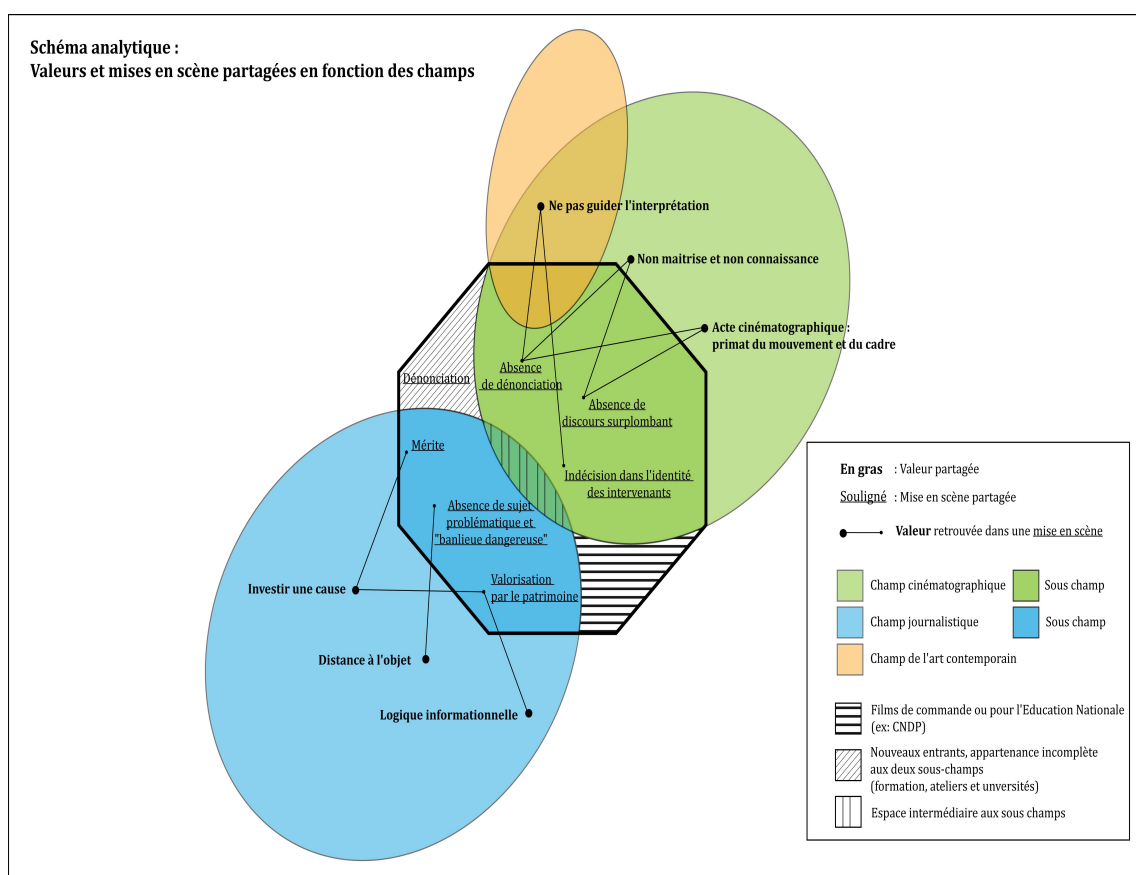
1 Cette dimension a été éclairée dans de nombreux travaux. Voir BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, *op. cit.* ; SAUGUET É., « La diffusion des films documentaires », *art. cit.* Ou encore PINTO A., « L'Économie de la Création le Financement du Film Documentaire », *art. cit.*

Nous avons démontré que les différents choix de réalisation sont toujours, pour les documentaristes, l'occasion de se poser en soutien vis-à-vis de catégories stigmatisées ou au contraire de marquer une distance vis-à-vis de cette première posture. Le schéma ci-dessous situe les différentes options évoquées en montrant qu'elles sont considérées comme des options valides dans les différents sous-espaces qui structurent l'espace du documentaire. En l'occurrence, qu'elles sont admises en journalisme et en cinéma car chacune d'elles renvoie plus généralement à une conception de la pratique documentaire attachée aux deux principaux champs. Elles correspondent à de grands principes ou visions sur le journalisme ou le cinéma.

Ainsi pour le traitement journalistique, éluder les sujets polémiques s'accorde avec la représentation d'une pratique qui nécessiterait une distance avec l'objet filmé. Si le sujet est absent, c'est qu'il demanderait à être évoqué à partir de points de vue contradictoires, pour le moins d'une pluralité d'acteurs amenés à donner leur opinion. Toutefois, la « neutralité » qui s'apparente à une forme de dépolitisation a son pendant. D'un côté, mettre en avant le mérite des populations de « banlieue » se rattache à une vision du journalisme où il est possible de faire valoir les « bonnes » initiatives ou comportements en « banlieue », plus généralement dans les espaces urbains associés au « populaire ». De l'autre, valoriser le patrimoine (les édifices) permet à la fois de souscrire aux logiques informationnelles en guidant le spectateur sur des lieux connus du plus grand nombre, et en même temps faire valoir de façon minimale les exigences de valorisation.

Les mises en scène valides dans le sous-espace du cinéma correspondent elles aussi à des logiques concevant la pratique documentaire comme un acte cinématographique. L'absence de dénonciation renvoie à une conception plus générale où le réalisateur évite de guider l'interprétation du film pour donner le primat au cadre et aux mouvements de caméra. Il en est de même pour les mises en scène rendant l'identification des lieux et des personnes plus difficilement saisissable. Privilégier un nombre restreint de protagonistes ou en prendre de nombreux tout en mettant ceux qui sont étrangers au stigmate sur le même plan que tous les autres repose sur la même conception. Le discours ou les actions des protagonistes vaudraient en tant que tels sans avoir recours à des éléments explicatifs donnés *ex-post* par un commentateur, qu'il s'agisse du réalisateur et de son équipe ou d'un intervenant placé en position d'expertise.

Pour le journalisme comme pour le cinéma, nous verrons plus avant en quoi ces mises en scène sont aussi des enjeux de luttes face aux catégorisations issues de monde politique ou médiatique (chapitre 4) et qu'elles reposent également les représentations que le réalisateurs se font de publics pour partie imaginés (chapitre 5). Mais pour l'heure, disons qu'elles sont des marqueurs d'appartenance professionnelle dans la mesure où elles relèvent de sous-espaces spécifiques et renvoient à des visions de la pratique comme journalistique ou cinématographique. Dans cette perspective, si la tension existe c'est bien parce que les mises en scène sont admises dans chaque sous-espace et qu'elles s'accordent avec des grandes manières de penser la pratique documentaire.



NOTE : Dans ce schéma les « sous-champs » en bleu et en vert renvoient à des sous-espaces (journalistique et cinématographique).

Toutefois, nous avons également démontré que la partition entre journalisme et

cinéma peut, sous certains aspects, être interrogée, qu'elle demeure réelle à bien des égards, mais que les frontières entre ces domaines demeurent poreuses. D'une part, les réalisateurs journalistes vivent leur pratique sur le mode artistique. Pour le moins, ils font valoir des préoccupations esthétiques, voire mobilisent des termes issus du cinéma et sont donc malgré tout attachés à un rapport formel à l'image. D'autre part, des réalisateurs qui se revendiquent du cinéma et sont investis soit en fiction et/ou dans des documentaires dits « de création » ou « d'auteur » peuvent aussi, à certains moments de leur carrière, reconduire des mises en scène journalistiques dans le cadre d'une commande télévisuelle parce qu'ils se retrouvent impliqués dans une série documentaire pour la télévision aux exigences proches du journalisme. La frontière entre les deux domaines apparaît donc floue aussi bien au niveau des discours de certains acteurs que dans les trajectoires professionnelles qui les concernent. Elle l'est également à observer les manières de prendre ou non fait et cause pour les plus stigmatisés. La dénonciation d'individus ou d'injustices ne doit pas passer pour être le fait du réalisateur et de son équipe. Cette tendance est observable dans les deux sous-espaces et reste d'autant plus valide que les réalisateurs sont intégrés professionnellement à l'espace documentaire. La nécessaire distance à l'objet issue du champ journalistique et passant par la pluralité des points de vue ou l'absence de sujet polémique, comme la volonté de ne pas guider l'interprétation promue dans le cinéma documentaire, produisent non seulement une mise à distance de « l'engagement », mais sont toutes deux des manières d'affirmer la maîtrise du sujet.

Conclusion

Dans ce chapitre, les ressorts de la tension initialement constatée entre ce que nous appelons l'euphémisation du soutien et les positionnements de soutien à l'égard des populations et espaces perçus et traités comme stigmatisés dans les films documentaires ont été explorés à partir des trajectoires professionnelles des réalisateurs. Tout en prolongeant les résultats du premier chapitre sur leurs propriétés sociales et leur intégration dans des activités relevant des catégories intellectuelles, l'éclairage à partir des trajectoires professionnelles a permis de situer les différentes

manières de prendre parti pour des individus, des groupes ou des lieux liés à l'urbain stigmatisé. En l'occurrence, cela nous a permis de situer les choix de réalisation dans un espace social du documentaire à travers les différentes positions occupées par les enquêtés.

Nous avons tout d'abord démontré que les réalisateurs connaissent dans leur activité documentaire des niveaux d'intégration professionnels différenciés. Tous peuvent être considérés comme documentaristes parce que leurs films sont étiquetés comme tels. Pourtant, leurs conditions d'activité apparaissent tout à fait hétérogènes, entre ceux qui vivent du documentaire, les professionnels travaillant par ailleurs dans des domaines audiovisuels étrangers à ce dernier et d'autres qui font figures « d'amateurs ». Les instances de consécration sont elles-mêmes plurielles mais n'assurent aucunement de pouvoir vivre de la réalisation. Une première caractéristique de l'espace documentaire réside donc dans la difficulté de ceux qui font des films à vivre uniquement de la réalisation. Évoquée dans le précédent chapitre, la pluriactivité reste un mode de fonctionnement relativement courant, les réalisateurs cumulant différentes professions ou fonctions souvent liées à l'audiovisuel ou l'enseignement durant leur carrière.

Au-delà et dans un second moment, l'apport de ce chapitre a été de montrer que cet espace documentaire est également fragmenté car il demeure pris et divisé entre les domaines du journalisme, du cinéma et, de façon plus marginale, de l'éducation (l'art contemporain venant s'intégrer au cinéma). Ce partage correspond à une seconde caractéristique souvent éludée par les travaux sur la catégorie documentaire. On y retrouve des analyses plus préoccupées à voir les domaines « médiatique » ou « pédagogique » comme des éléments d'hétérogénéité et qui participent à faire de la dimension cinématographique le domaine légitime du documentaire, domaine qui se trouverait attaqué par les logiques de l'audimat et de l'argent. En réalité, ceux qui font des films sont aussi investis dans d'autres champs en dehors du documentaire. À titre principal ils font ou ont fait du journalisme et/ou du cinéma de fiction par ailleurs. Une partie travaille également dans l'enseignement entendu au sens large, qu'il s'agisse de formation en audiovisuel, d'ateliers de réalisation dans un cadre associatif, ou d'une charge d'enseignant en lycée ou faculté comme professeur de cinéma ou autre. Les réalisateurs sont donc le plus souvent multipositionnés à la fois en documentaire et autres champs, principalement dans le journalisme ou le cinéma. Nous supposons donc

que le fait de vivre difficilement, à temps plein et sur le long terme, de la réalisation participe de cette multiposition. Pour le dire autrement, cette fragmentation de l'espace documentaire est étroitement liée à la pluriactivité des réalisateurs.

D'autre part, l'espace documentaire est fragmenté non seulement parce qu'il existe plusieurs définitions légitimes du documentaire, mais parce que ces définitions s'inscrivent dans une volonté de placer cette catégorie audiovisuelle comme une pratique relevant tantôt du journalisme ou tantôt du cinéma, en l'occurrence de les inscrire dans des champs qui sont concurrents et qui structurent l'espace documentaire. Si nous parlons d'un espace fragmenté, c'est donc principalement en raison des trajectoires professionnelles des réalisateurs et des luttes autour de « bonnes » définitions de la pratique qui ont cours en son sein. Les instances de consécration (chaînes de télévision, cinémas, commissions, festivals et autres) ne font que reconduire cette fragmentation en privilégiant des définitions spécifiques du documentaire.

On comprend alors sous un autre jour les difficultés à concevoir les réalisateurs comme un groupe professionnel clairement structuré en raison même des dynamiques plurielles qui traversent l'espace documentaire. Des initiatives existent, mais elles sont pour certaines l'occasion d'affirmer une définition spécifique au détriment d'autres prévalant par ailleurs. On pense par exemple au travail de mobilisation et de défense des réalisateurs de films documentaires initié par l'association ADDOC (Association des cinéastes documentaristes) au tournant des années 90, qui rejette la dimension informationnelle du documentaire au profit du discours auteuriste vivant la pratique comme un acte cinématographique¹. Pour rappel, en 1985, la *Bande à Lumière* regroupant des producteurs et des réalisateurs² participe à définir la catégorie « documentaire de création » auprès d'institutions publiques comme le CNC en demandant par exemple l'ouverture d'un guichet au CNC (avec le COSIP, compte de soutien que reçoit le producteur³). Là encore les actions de la *Bande à Lumière*, telles

1 L'association revendique une « double vocation ». Selon ses termes et sur son site interne : « Elle mène un travail de défense du documentaire de création, de l'idée à la diffusion de l'œuvre. Elle cherche, d'autre part, à construire une pensée vivante du cinéma documentaire en permettant la réflexion et l'échange à partir de la pratique. » ADDOC, *Qui sommes-nous*, <http://addoc.net/lassociation/>, consulté le 19 mai 2017.

2 Sur ce point voir HUMBLLOT C., « Production et circulation du documentaire français en Europe (1990-2005) », M.-F. LÉVY et M.-N. SICARD (dir.), *Les lucarnes de l'Europe: télévisions, cultures, identités, 1945-2005*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 237-251.

3 « L'aide accordée par le COSIP est estimée sur la base du calcul du généré potentiel de l'œuvre, dont le seuil varie selon les genres. En documentaire, le producteur obtiendra l'ouverture d'un compte

que la projection de plus de 1500 documentaires dans 70 villes en France le 6 juin 1986 ou la création d'une biennale du documentaire à Lyon en janvier 1989⁴ on largement participé d'un rattachement du documentaire au cinéma.

Quant à la tension initialement constatée, ce chapitre a été l'occasion de démontrer que les mises en scène du stigmaté relèvent d'enjeux pour ceux qui font les films. Elles apparaissent nécessairement comme l'occasion soit de prendre parti pour les plus stigmatisés (habitants de « banlieue », des quartiers populaires, de Saint-Denis, de Marseille et d'autres groupes ou catégories) soit, au contraire, de se distancier de cette posture. Ces mises en scène se rapportent à la position occupée par les réalisateurs dans un sous-espace et renvoient à des manières de concevoir le documentaire comme acte cinématographique ou journalistique. Le double positionnement dans la manière de donner à voir des stigmatés, oscillant entre soutien et euphémisation du soutien renvoie à des formes valides et reconnues dans les sous-espaces du journalisme et du cinéma qui structurent à titre principal l'espace du documentaire. Toutefois, les modalités « d'engagement » des réalisateurs et leur intensité critique dépendent aussi du degré d'intégration de ces derniers dans l'espace documentaire. Les nouveaux entrants ou ceux qui font le film sans en tirer de rémunération ont tendance à se faire plus directement les justiciers des quartiers et des classes « populaires ». Ces solutions sont relativement moins retenues par les réalisateurs plus professionnalisés. Nous sommes loin d'affirmer que les plus intégrés comme J.-L. Comolli, D. Gheerbrant et, sur un autre plan Y. Benguigui, n'engagent aucune vision politique dans leur film. Bien au contraire, ils le font, mais en suivant plus directement des manières de faire issues du sous-espace cinématographique pour les deux premiers et en hybridant des options venant du journalisme et du cinéma pour la réalisatrice de *9-3, mémoire d'un territoire*. Ainsi malgré sa fragmentation, l'espace du documentaire entretient des normes sur la « bonne » manière de prendre position dans un film en direction du social stigmaté. Et loin de reconduire la division entre journalisme et cinéma, des zones de flou rendant incertaine la distinction entre les deux domaines ont également été observées.

automatique s'il atteint au moins le seuil suivant : 70 000 € ». CNC, « CNC - documentaire : compte automatique », <http://www.cnc.fr/web/fr/363>, consulté le 19 mai 2017.

4 Sur les événements organisés par la *Bande à Lumière* et leurs suites, notamment la création des festivals de documentaires à Marseille et à La Rochelle (ce dernier étant davantage consacré au marché), voir HUMBLOT C., « Production et circulation du documentaire français en Europe (1990-2005) », M.-F. LÉVY et M.-N. SICARD (dir.), *Les lucarnes de l'Europe : télévisions, cultures, identités, 1945-2005*, op. cit., p. 238.

En résumé, l'espace documentaire n'assure pas à ces agents une autonomie financière en tant que réalisateurs, au moins pour un grand nombre de documentaristes tout au long de leur carrière. Il est largement fragmenté car traversé par deux principaux champs concurrents dans la définition de sa pratique. Malgré cette fragmentation, les frontières entre cinéma et journalisme apparaissent relativement floues. Enfin, il s'agit d'un espace social en voie d'autonomisation. Si les normes sont plurielles, elles demeurent malgré tout effectives quant à la manière de prendre position dans le film et cela en fonction des sous-espaces occupés. Plus important encore, nombre de réalisateurs se réclamant du cinéma font valoir des spécificités du documentaire face à la fiction. De la même manière, ceux qui se revendiquent du journalisme voient une spécificité du documentaire face à d'autres productions journalistiques en le rattachant au domaine de l'art et de l'esthétique. Ces tendances dépassent les 42 films sélectionnés et s'observent au-delà de l'espace documentaire tel que nous avons pu le percevoir dans cette enquête, du moins nous présumons qu'elles dépassent la seule question des films tournés dans des espaces urbains généralement pensés comme « populaires ».

L'approche consistant à éclairer les modalités de politisation et de dépolitisation (que nous nommons soutien et euphémisation du soutien) à partir des trajectoires professionnelles des réalisateurs et d'une structuration de l'espace documentaire mérite toutefois d'être prolongée. Dans les deux premiers chapitres, nous avons jusqu'alors pris en considération un seul et même acteur, le réalisateur. Or un film est également le produit d'une entreprise collective à travers laquelle différents intervenants mettent en jeu et luttent pour donner à voir de « bonnes » représentations du monde social. Nous souhaitons également poursuivre le questionnement en tenant compte de ceux qui, aux côtés du réalisateur, sont également inscrits dans cet espace documentaire. La dimension collective est aussi l'occasion de saisir les mobilités des réalisateurs d'un champ à un autre, possibilité évoquée dans l'analyse des trajectoires professionnelles et qui prend une dimension singulière quand les documentaires sont pensés comme des constructions collectives.

**CHAPITRE 3. LA FABRIQUE COLLECTIVE DES DOCUMENTAIRES
AU PRISME DES CONVENTIONS ENTRE RÉALISATEURS ET
COLLABORATEURS**

INTRODUCTION

À l'image des *mondes de l'art* étudiés par H. Becker, la pratique documentaire repose sur une *chaîne de coopérations*¹. Dans l'enquête, même le réalisateur le plus isolé s'associe avec d'autres acteurs, qu'il tourne, monte seul, ou encore s'autofinance². En observant les films dans leur dimension collective (**Annexe 7**), ce chapitre propose de résoudre la question suivante : qu'est-ce qui à travers l'action conjointe des réalisateurs et de leurs collaborateurs permet la coexistence d'un *double positionnement* dans le traitement documentaire des populations et espaces géographiques perçus et construits comme stigmatisés ? En l'occurrence, en quoi la présence de collaborateurs inscrits dans l'espace documentaire rend-elle possible la présence (sous des formes diverses) de positionnements de soutien à l'égard des catégories stigmatisées et d'autres, tendant à marquer une distance avec ce soutien ?

Ce chapitre cherche à expliquer la tension initialement observée comme le résultat de jeux collectifs qui se forment autour du documentariste. Dans un cas, les réalisateurs et acteurs coopèrent et ont entre eux des divergences. La coexistence des deux positionnements s'explique soit par des conventions partagées *a minima*, soit par la présence d'options de réalisation antagonistes. Dans un second jeu collectif, les acteurs coopèrent, s'accordent sur ce qui doit être fait, la réalisation d'un film est observée de manière routinisée autour des codes et des normes qui font consensus. Par ailleurs, les conventions régissant le traitement de l'espace géographique et des intervenants filmés renferment en elles-mêmes la possibilité de tenir simultanément les deux positionnements.

Loin d'opérer une division stricte entre les collaborations pour lesquelles les parties sont en désaccord et d'autres plus apaisées car plus fréquentes et régulières, il y a tout lieu d'observer au contraire leur encastrement. Malgré des divergences, des manières relativement similaires de donner à voir la « banlieue » ou Marseille existent. Par ailleurs, les réalisateurs et leur équipe sont dans tous les cas soumis à des modes de fonctionnement relativement identiques reposant sur l'interconnaissance et le poids de structures de production. Alors pourquoi opérer une telle distinction ? Dans les

1 « L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération. » BECKER H., *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 49.

2 Ne serait-ce que pour la diffusion ou la promotion du film, il est amené à collaborer.

coopérations pour lesquelles les parties divergent, voire entrent en conflit sur la manière de faire un film ou de donner à voir le monde social, les acteurs concernés ne se fréquentent qu'occasionnellement, c'est-à-dire dans le cadre de relations de travail *a priori* non répétées dans le temps. Mais plus important, il s'agit toujours de coopérations où, en dehors du projet documentaire étudié, au moins l'une des deux parties investit un champ concurrent¹ à celui de son partenaire. Séparer momentanément les configurations professionnelles permet de différencier les mécanismes de coopération en traitant aussi bien les continuités permises par les conventions routinisées que les discontinuités visibles dans les désaccords entre partis. Elles sont ensuite pensées de manière commune dans une économie générale des documentaires.

L'approche proposée dans ce chapitre ne place plus « le créateur » au centre de l'analyse et fait écho au programme de recherche proposé par L. de Verdalle et G. Rot sur le cinéma². Toutefois, il s'agit bien d'observer les relations que nouent les réalisateurs avec d'autres acteurs intervenant à différentes étapes de réalisation. En un sens, s'il n'est plus l'unique acteur « aux manettes », il n'en reste pas moins celui depuis lequel les collaborations sont analysées. Ce choix est largement guidé par les données obtenues. En privilégiant une enquête par entretiens centrée sur le poste de réalisateur, les collaborations apparaissent nécessairement depuis sa perspective. L'enquête comporte alors pour angle mort toute une part de l'activité collective qui échappe au réalisateur. Toutefois, par rapport aux industries cinématographiques abordées par L. de Verdalle et G. Rot, une partie des films étudiés n'ont pas nécessité à la technique, à la production, au financement un nombre important d'intervenants. La chaîne de production en documentaire varie donc d'un film à l'autre. Des écarts apparaissent fortement, aussi bien dans le nombre d'acteurs amenés à s'impliquer, qu'au niveau des différentes fonctions et professions investies. Si le réalisateur d'*Un jour à Marseille* se passe de monteur, de chef-opérateur et même de producteur³, 9-3,

1 Les observations de L. de Verdalle peuvent être mobilisées quand elles appellent à « prendre au sérieux cette dimension fortement hiérarchisée (...) » tout en ne faisant pas « l'impasse sur la capacité des professionnels du secteur à circuler au sein de ces espaces polarisés ». DE VERDALLE L., « Financer le cinéma », G. ROT et L. DE VERDALLE (dir.), *Le cinéma. Travail et organisation*, Paris, La Dispute, 2013, p. 37.

2 « Plutôt que de privilégier une entrée par l'oeuvre ou par l'artiste qui la signe, nous défendons en effet une sociologie du cinéma comme activité collective mobilisant de nombreux intervenants en vue de fabriquer un produit unique destiné à une valorisation à la fois économique et symbolique ». DE VERDALLE L. et G. Rot, « Introduction », G. ROT et L. DE VERDALLE (dir.), *Le cinéma. Travail et organisation*, op. cit., p. 14.

3 Sans même parler du matériel, ce film a bénéficié *a minima* d'un circuit et de lieux de diffusion.

mémoire d'un territoire a en revanche nécessité l'intervention d'assistants réalisateurs, de journalistes, d'une équipe de tournage, de monteurs et mixeurs et de personnes attachées à la production, etc.¹ Pour rejoindre sur ce point L. de Verdalle et G. Rot, comme pour le cinéma dit de fiction, la position centrale du réalisateur dans la *chaîne de coopération* varie en fonction de sa position dans l'espace documentaire (notoriété, âge, expérience)² et du circuit de diffusion emprunté.

L'approche retenue s'inscrit également dans la continuité des réflexions autour du rôle central des intermédiaires³ au sein des professions artistiques même si, et comme cela a déjà été mentionné, rien ne permet d'affirmer que les documentaires étudiés relèvent tous de l'art ou du cinéma. Il ne s'agit pas ici de décrire chacune des collaborations. En effet, tous les acteurs investis à des postes déterminés dans la fabrique documentaire pèsent d'un poids différent au regard des choix de réalisation. Plus précisément, tous n'investissent pas comme un enjeu face aux réalisateurs le traitement de Saint-Denis, de la Seine-Saint-Denis, de Marseille, d'un quartier et de ceux rattachés à ces découpages. J'ai donc choisi d'observer plus particulièrement les coopérations entre les réalisateurs et les monteurs, chefs opérateurs, producteurs (appartenant à des sociétés de production ou à des chaînes de télévision), et les coréalisateurs pour lesquelles la question du traitement du stigmaté est en jeu. Ainsi la fabrique collective des documentaires n'est pas uniquement appréhendée d'un point de vue organisationnel faisant une large place à la division du travail et à son institutionnalisation. En reprenant la perspective dessinée par A. Abbott, il s'agit d'observer le *contenu* même du travail⁴. Ramenée à l'enquête, une attention aigüe est portée aux discussions autour d'une séquence, un plan, le choix des lieux de tournage, des intervenants filmés, les accords sur la manière de placer la caméra ou encore le découpage des plans au montage.

Enfin, et quelque soit le jeu collectif observé, les réalisateurs et leurs

1 Tirée du générique de fin, la liste des postes reste nécessairement incomplète.

2 Voir les observations de L. de Verdalle et G. Rot sur le cinéma : « (...) Le réalisateur occupe une position centrale mais variable en fonction de sa réputation, son expérience ou son poids dans la chaîne de financement ». DE VERDALLE L. et G. ROT, « Introduction », G. ROT et L. DE VERDALLE (dir.), *Le cinéma. Travail et organisation*, op. cit., p. 16.

3 JEANPIERRE L. et O. ROUEFF (DIR.), *La culture et ses intermédiaires : Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Archives contemporaines, 2014. Et LIZÉ W., D. NAUDIER, et O. ROUEFF, *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française, coll. « Questions de culture », 2011.

4 ABBOTT A.D., *The system of professions: an essay on the division of expert labor*, Chicago London, The Univ. of Chicago Press, 1988.

interlocuteurs s'inscrivent tous dans des carrières par projets¹. En dehors des étudiants, des films d'atelier, des salariés du Centre National de la Documentation Pédagogique (CNDP), et même si tous les enquêtés n'en vivent pas, la réalisation des documentaires se fait au coup par coup et n'est jamais assurée. Le travail par projets implique donc un fractionnement et de la discontinuité² en termes de carrière. En effet, aucun des réalisateurs des deux corpus ne réalise de manière continue des films. Quant à l'instabilité des carrières³, des observations dans les deux terrains la vérifient. D'une part, de nombreux exemples de sortie de profession ont été observés et d'autre part, l'entrée comme documentariste n'est jamais assurée après les premières réalisations. C'est donc également dans cette perspective que le poids des coopérations dans les films documentaires est apprécié. La démonstration s'établit en deux temps puisqu'une première section s'attache à rendre compte des désaccords entre réalisateurs et collaborateurs quand la seconde observe un ensemble de conventions sur la base desquelles tous ces acteurs collaborent. À la différence des précédents chapitres, nous avons tenu à anonymiser une partie des entretiens dans la mesure où les enquêtés sont revenus sur des situations conflictuelles, souvent dans un cadre professionnel. Il est alors apparu nécessaire de conserver à leur égard un certain anonymat.

1 On reprend ici l'expression de M. Jouvenet à propos des musiciens rap, électro et techno : « La carrière du musicien se déroule au fil des " projets " qui l'attachent temporairement à des personnes physiques et morales, des objets et des lieux. Définis par un objectif et des conditions de réalisation, ces segments d'activités apparaissent comme des unités collectives d'actions, cadres temporels d'une convergence d'actes de travail. » JOUVENET M., *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2006, p. 232.

Sans prétendre porter une analyse sur l'ensemble des travaux relatifs aux « carrières par projets », on s'accorde avec la définition proposée par V. Cardon et O. Pilmis qui reprennent celle de M. Jouvenet. En effet, elle « désigne des parcours professionnels effectués en dehors de toute appartenance durable à une organisation stable, et donc fortement individualisés. Elle présente un double intérêt. D'une part, elle mêle deux échelles temporelles, le temps long de la carrière et celui, court, des projets dont la succession forme la carrière, alors que dans une carrière en organisation, c'est la succession des positions qui scandent un déroulement finalement normé, et organisé en dehors de l'individu. D'autre part, elle peut se lire dans les deux sens : la carrière dépend des projets dont elle est constituée et qui permettent de la décrire comme ascendante, stagnante ou déclinante. Mais les projets dépendent également de la carrière, au sens où tous les projets ne sont pas accessibles à tous. C'est la forme de la carrière passée (prestige des collaborations, ancrage sectoriel, inscription réticulaire) qui permet d'avoir accès à un espace plus ou moins diversifié de projets. » CARDON V. et O. PILMIS, « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, 16 janvier 2014, n° 91, n° 3, p. 45.

2 Pour reprendre les termes de V. Roussel. ROUSSEL V., « Une économie des émotions », *La nouvelle revue du travail [En ligne]*, 29 avril 2015, n° 6.

3 Dans le domaine artistique cette instabilité a largement été évoquée par de nombreux travaux. Sans prétendre tous les citer voir Menger P.-M., *La profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997. Ou Coulangeon P., *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française, 2004.

SECTION 1. DIVERGENCES ENTRE COLLABORATEURS ET MOBILITÉS DES RÉALISATEURS DANS L'ESPACE DOCUMENTAIRE

La fabrication des films documentaires ne se fait pas sans friction. À ce titre, des enquêtés évoquent des discussions dans lesquelles ils se sont opposés ou sentis en désaccord avec les propos du directeur des programmes, de leur producteur, éditeur, encadrant ou financeur. Ces oppositions s'inscrivent principalement dans des relations de travail, ou d'enseignement (ateliers, master ou formation) entre acteurs qui partagent des conceptions différenciées dans la manière de donner à voir les espaces et les populations perçus comme stigmatisés. En dehors du projet de film qui les unit, le réalisateur et son interlocuteur se situent dans des sous-espaces éloignés au sein de l'espace documentaire tels le cinéma, le journalisme, voire l'art contemporain. Ils peuvent également avoir des niveaux distincts d'intégration professionnelle en documentaire. Sans constituer une règle intangible, ces interactions entre acteurs sont ponctuelles, car les intervenants voient leur collaboration limitée à un seul ou à quelques rares projets¹. Au centre du débat se joue la question de la « bonne » présentation documentaire de la « banlieue » et de « Marseille ». Les conflits autour de ces découpages spatiaux revêtent une double dimension. D'une part, quand ils sont évoqués lors des entretiens, il s'agit pour les réalisateurs d'opérer *a posteriori* une présentation de soi admise professionnellement². Ces derniers s'appuient sur le discours de leurs collaborateurs pour s'en distinguer tout en partageant avec eux certaines exigences. D'autre part, ces désaccords marquent aussi l'existence de luttes entre parties investies dans la fabrication d'un documentaire et travaillent le contenu des images. La manière de donner à voir ces deux espaces résulte – quand il ne s'agit pas de

1 Dans leur travail sur les professions artistiques V. Cardon et O. Pilmis définissent les « projets » comme la « conjonction d'un salaire, d'une équipe, œuvrant à la réalisation d'un spectacle ». Dans notre cas, le travail d'équipe et le produit final sont largement pris en compte. Il pourrait être fait grief de ne pas suivre le triptyque de ces auteurs en omettant la dimension salariale. Si cette dernière n'apparaît pas dans notre étude, c'est qu'elle ne constitue pas une variable pertinente pour observer les positionnements des réalisateurs. En effet, il ne s'agit pas, comme le font V. Cardon et O. Pilmis, de rendre compte de la participation ou d'un artiste à un « projet ». CARDON V. et O. PILMIS, « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, 16 janvier 2014, n° 91, n° 3, p. 43-65.

2 Sur les stratégies de présentation de soi, voir COLLOVALD A., « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1988, vol. 73, n° 1, p. 29-40.

conventions routinisées sur lesquelles tout le monde est d'accord – d'une lutte entre un réalisateur et un interlocuteur impliqué dans la chaîne de coopération et souvent en capacité d'imposer ses choix.

A. DES DÉSAccORDS AUTOUR DU TRAITEMENT DE LA « BANLIEUE » ET DE MARSEILLE

Dans les entretiens, des réalisateurs reviennent sur des divergences qu'ils ont eues avec les responsables documentaires des chaînes de télévision ou leurs producteurs. Ces interlocuteurs ont un pouvoir de décision plus important qu'un monteur ou un chef opérateur. Leur position hiérarchique est perceptible quand les réalisateurs parlent d'eux. À ne prendre que les paroles des enquêtés, cela semble plus marqué encore pour les responsables documentaires des chaînes de télévision. Tout en insistant sur le fait qu'elles sont observées depuis la perspective des documentaristes, ces oppositions sont de deux types. Pour une partie d'entre elles, les responsables documentaires et producteurs favoriseraient la présence de séquences qui privilégient principalement les « bons » côtés, les réussites. Ces choix s'apparenteraient à une entreprise de valorisation de la « banlieue », de Marseille ou des politiques publiques menées dans ces espaces. Dans d'autres moments de confrontation, les réalisateurs se verraient remettre en cause des séquences pointant des responsabilités ou dénonçant la « pauvreté », « l'exclusion », « le racisme », la « gentrification »¹.

1. Le rejet des visions « enchantées »

Ces visions laudatives renvoient à un ensemble de mises en scène visant à donner à voir la « banlieue » ou Marseille en exposant des réussites individuelles et collectives dans les domaines scolaires, sociaux, professionnels ou ceux des politiques publiques (voir chapitre 1 et 2)². Les réalisateurs reprochent aux directeurs de

1 Il s'agit des termes mobilisés par les acteurs eux-mêmes.

2 Les mises en scène laudatives de la banlieue renvoient à ce que Jérôme Berthaut appelle un « cadrage banlieue méritoire » à propos du journalisme. BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 394-401. Pourtant, dans notre cas, il s'agit également de choix de réalisation visant à valoriser la participation de l'État et de ses agents.

programmation ou aux producteurs de privilégier des séquences qui conduiraient une vision naïve, peu soucieuse d'une réalité moins glorieuse. Ainsi ces documentaristes disent ne pas avoir voulu conserver des plans qui éluderaient les difficultés économiques que rencontrent les populations en question ou les rapports conflictuels de ces dernières aux institutions publiques. En termes de stratégie de présentation de soi, les réalisateurs font coup double et tiennent consécutivement deux positionnements au sujet de la « banlieue ». D'une part, ils se distinguent des collaborateurs et prennent leur distance au moins partiellement avec ce qu'ils perçoivent comme une entreprise de valorisation des lieux. Mais d'autre part, ils profitent de cette opposition pour marquer *a posteriori* leur attention aux situations de vie des intervenants filmés et par extension à tous ceux qui vivent en « banlieue ».

1. 1. S'opposer aux responsables de l'unité documentaire des chaînes de télévision

Seulement cinq enquêtés sont revenus à propos de leur film sur des désaccords avec les directeurs de programme documentaire¹. À chaque fois, il s'agit d'un interlocuteur pleinement intégré professionnellement en télévision et souvent inscrit dans le sous-espace journalistique. Face à lui, les réalisateurs évoluent en dehors de leur activité documentaire ou en tant que documentariste dans le sous-espace cinématographique. À la marge, certains sont associés au champ de l'enseignement². Les parties entretiennent à chaque fois des relations ponctuelles, le plus souvent, elles ne se connaissent pas avant le projet de film et leurs collaborations par la suite pour d'autres réalisations sont possibles, mais se font rares³. En dehors des cinq enquêtés, une aversion plus générale des réalisateurs à leur égard apparaît très nettement. Les moins reconnus dont les films sont diffusés en télévision décrivent ces collaborateurs occasionnels comme des personnalités arrogantes, parisiennes, ayant l'audimat pour seule boussole et dont les choix injustifiés s'imposeraient⁴. Les

1 Le terme n'est pas nécessairement utilisé par les réalisateurs pour désigner ces collaborateurs employés par les chaînes. Les enquêtés parlent plus souvent « des gens de télévision » ou de manière générique de la « télévision ». Les termes tels que « chargés de programme », de « production », « producteur exécutif », « responsable d'unités documentaires » n'apparaissent pas fréquemment dans les propos des réalisateurs. J'ai choisi celui de directeur des programmes documentaires pour regrouper cet ensemble d'activités professionnelles.

2 Dans le cas des films du Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP).

3 Ce qui n'exclut pas la possibilité de se retrouver.

4 A., lors d'un entretien, tient à leur égard de tels propos quand il m'explique par exemple qu'il s'agit de :

directeurs de programmation travaillent de manière occasionnelle avec les documentaristes à la différence d'autres intervenants¹. Ils n'apparaissent pas aux yeux des réalisateurs comme des collaborateurs ayant des savoir-faire artistiques² ou journalistiques. Considérés comme un personnel de renfort³, pour reprendre l'expression d'H. Becker, les réalisateurs leur nient toute capacité esthète, et les associent à la recherche de l'audimat (voir chapitre 5). Ils ne font toutefois pas partie des personnels dits « techniques », car ils représentent pour les réalisateurs davantage le pouvoir économique au sein du champ médiatique. Comme les producteurs, leur action a des répercussions sur le contenu du film et ils interviennent en réalité dans le domaine de la création. Ainsi la perception dépréciative renvoyée par les documentaristes ne doit pas amener à éluder l'action de ces professionnels en position dominante en tant qu'acteurs associés au canal qui diffuse et finance en grande partie le film. L'action de ces derniers s'inscrit pleinement dans un ensemble de contraintes et de ressources (financières) qu'implique un passage en télévision. En effet, leurs requêtes constituent pour les réalisateurs de véritables contraintes⁴ capables de façonner la structure générale d'un film.

Dans l'extrait d'entretien présenté ci-dessous, le réalisateur souhaite éviter de donner à voir les réussites des politiques publiques en matière d'accompagnement des « jeunes » sous la forme d'interactions bienveillantes entre artistes et personnels de la municipalité chargés du secteur culturel⁵. Selon lui, le représentant de la chaîne de

« (...) gens qui n'aiment pas sortir de leur petit cercle familial. Ils ne connaissent pas ... ils vivent entre eux ». P. estime quant à lui que : « (...) les gens qui programment ont besoin de se situer par leur attitude au-dessus des pauvres réalisateurs, donc il y a une espèce de pouvoir complètement absurde qu'ils exercent du genre " Moi je détiens la vérité " ». Entretiens anonymisés avec P. et A.

1 Chaque fois qu'un documentariste réalise un film diffusé à la télévision, il ne rencontre pas nécessairement les mêmes responsables. En effet, ceux qui sont en contrat ne travaillent pas pour la même chaîne tout au long de leur carrière. Par ailleurs, je parle de relations ponctuelles dans la mesure où les interactions entre réalisateurs et ces professionnels ne sont pas aussi régulières que celles avec les techniciens ou certains producteurs.

2 À l'image d'un monteur, d'un chef opérateur, voire même d'un producteur.

3 « Quand on fait appel à eux ils sont relativement interchangeables dans l'exercice de leur fonction, capables de faire leur travail aussi bien que tous leurs collègues. Cette offre interchangeable est l'une des choses les plus importantes qu'un monde de l'art procure aux artistes. Quand on est sûr de pouvoir toujours trouver à quelqu'un un remplaçant d'égale valeur, on peut poursuivre tranquillement le travail artistique. » BECKER H., *Les Mondes de l'art, op. cit.*, p. 98.

4 Je m'inspire ici de la réflexion de K. Hammou sur les *mondes de l'art* comme activité collective. À la suite des travaux d'H. Becker, il observe le rôle central de certains acteurs dans la définition du rap alors qu'ils se perçoivent et sont perçus comme des acteurs « étrangers à cette forme ». HAMMOU K., « Les Mondes de l'art comme activité collective », Howard Becker et les mondes de l'art. Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique, Cerisy, 2012, p. 195-205.

5 Cet exemple sera également évoqué dans le 4ème chapitre. Il éclaire également l'inscription des films documentaires dans des enjeux médiatiques et politiques couramment répandus au moment de la réalisation.

télévision veut au contraire présenter les rapports entre « jeunes » et institutionnels de manière apaisée et constructive.

« Ça a été hyper compliqué. Voilà, je pensais et comme je dis que j'étais pas très formaté télé. Je savais pas à quel point ça pouvait buter avec d'autres chaînes. Je pensais être en famille et que l'on me laisserait explorer quelques... une forme quoi. Et ben non, y'a des contraintes (rires). Il y a des véritables contraintes à la télé et on en a fait les frais. On a dû retravailler les formes, faire plein d'allers-retours. Et c'est compliqué parce que j'étais sur un autre film à l'époque et c'était assez compliqué à mettre en place. Et on a réussi à un moment à trouver une forme qui plaisait à tout le monde et même à moi. J'ai dû faire énormément de concessions pour arriver à un truc qui plaisait aussi à la chaîne. »

(...)

« La chaîne voulait un programme qui marche. La chaîne voulait un programme qui dise pour le service public, il faut rappeler que cela vient après les émeutes en banlieue. Montrer la banlieue où tout le monde est content d'y vivre et où tout le monde dit youpi, forcément un truc qui leur parle. Mais si je pouvais dire " youpi ! Je suis content d'habiter là ! ", mais content cela ne voulait pas dire que l'on n'a pas des choses à exprimer et c'était toute la nuance que je voulais mettre dans ce truc-là. Il fallait trop louvoyer et c'était compliqué donc il y a eu un vrai choc frontal où je me suis retrouvé en montage à devoir retourner et mettre plus de lien entre les institutionnels des villes, créer un dialogue entre eux et des jeunes de banlieue¹ »

Au moment de l'entretien, J. a choisi une autre profession dans le cinéma de fiction, mais se positionne encore comme réalisateur. Pour reprendre l'expression d' E. Goffman, il « sauve la face² ». Malgré les contraintes imposées qu'il a dû subir, il peut

1 Entretien anonymisé avec J.

2 GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1974.

continuer à se présenter depuis des normes perçues comme valides professionnellement où la « banlieue » doit être évoquée de manière « nuancée », à la fois en exposant ses attraits, mais également les difficultés spécifiques de ses habitants. J. refuse tout autant les représentations qu'il juge négatives, celles qui reconduisent les clichés médiatiques les plus éculés autour de la « violence » et de la « délinquance », mais il s'oppose également au positionnement inverse, pour n'être plus qu'une entreprise de valorisation faisant la part belle à l'action institutionnelle dans ses relations avec les « jeunes ». Ces exigences qui viendraient de la chaîne travaillent la présentation de soi que J. met en avant. D'une part, il ne souhaite pas apparaître comme un observateur naïf et fait valoir son autochtonie, sa connaissance des lieux. D'autre part, les exigences du responsable de la chaîne sont perçues comme des codes de la télévision. Il s'agit de contraintes internes au sous-espace journalistique dans lequel se situe le réalisateur à l'occasion de ce projet. Il se présente comme un créateur sous contraintes relativement au champ du cinéma dans lequel il se situe par ailleurs et pour partie en dehors du film en question. Enfin, J. marque très clairement ses distances par rapport aux professionnels de la politique et leurs relais institutionnels et évite de voir son film assimilé à un exercice de communication politique¹. Le réalisateur se positionne contre un discours adverse et marque à la fois ses distances vis-à-vis de mises en scène laudatives tout en prenant une position critique sur les échecs relatifs des politiques publiques au niveau local. Il parvient à tenir coup sur coup deux positionnements, l'un consistant à distinguer sa démarche des discours qui valoriseraient la « banlieue » et l'action de l'État, l'autre consistant à prendre parti pour évoquer à côté des réussites, les difficultés que rencontrent les populations qui vivent dans cet espace. Ce double positionnement est observé chez les réalisateurs évoluant ou voulant se situer dans le champ du cinéma. Mais il est également présent quand les enquêtés évoquent leurs désaccords avec d'autres collaborateurs qui ne sont pas des salariés de chaînes de télévision.

1. 2. S'opposer au(x) producteur(s)

L'exemple de S. révèle l'existence de divergences avec un producteur autour

¹ Sur la séparation entre art et politique déjà évoquée en introduction, voir notamment les analyses de P. Bourdieu. BOURDIEU P., *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

de la « bonne » présentation de la « banlieue ». Même si le cas de figure est relativement peu courant, il arrive que les documentaristes collaborent avec des producteurs qui circulent dans d'autres sous-espaces (cinéma, journalisme, art contemporain) et/ou connaissent et reconnaissent les formes et formats consacrés par d'autres canaux de diffusion comme la télévision¹. Par ailleurs, les interactions entre producteurs et réalisateurs ne sont pas toutes à mettre sur le même plan. S'il s'agit le plus souvent de relations sur la durée comme le démontrent les exemples de la section suivante, il arrive que les producteurs investissent de façon moins régulière et intensive certains films aussi bien dans le contenu, l'écriture, la diffusion ou le financement.

S. est professeure mais a déjà tourné plusieurs documentaires. Elle travaille de façon occasionnelle avec la société chargée de la production du film. Lors de l'entretien, la documentariste revient sur une séquence qu'elle ne souhaitait pas conserver alors que sa productrice aurait voulu au contraire l'intégrer à la narration. Il s'agissait de plans dans lesquels une jeune fille vivant à Saint-Denis part en vacances à l'étranger. La réalisatrice estime que sa productrice souhaite les placer dans le film, car ils permettraient de casser les clichés sur la « banlieue » en donnant à voir une histoire perçue comme positive. Toutefois pour S., même si le départ en vacances a été effectivement filmé, il n'a pas à être intégré dans la mesure où cet événement ne rend pas compte des conditions de vie difficiles dans lesquelles se trouve la famille de la jeune fille². Toute présentation enjolivée de la situation lui apparaît exclue. Comme dans l'exemple précédent, la réalisatrice justifie sa position en mobilisant à la fois ce qu'elle sait des intervenants filmés et de leurs conditions de vie. Elle fait aussi valoir son autochtonie en tant qu'habitante de « banlieue ». Ce désaccord provient d'exigences différenciées entre les deux collaboratrices qui n'occupent pas les mêmes

1 Comme démontré par la suite, il s'agit de cas de figure relativement rares puisque les relations entre réalisateurs et producteurs s'établissent habituellement dans la durée (voir section 2). Le producteur est amené à discuter le contenu du film et en dehors des aspects financiers ou matériels, il juge également de l'utilité de certains plans, intervenants, lieux, ainsi que du traitement général de l'objet, de la place du réalisateur dans le film, etc. Le producteur joue également le rôle de conseiller dans les moments de doute. Il a donc une influence sur les choix opérés dans le film dans la mesure où il reconduit lui aussi des normes sur la manière de faire un film. Parce qu'il va défendre le « projet » auprès des instances de financement ou des lieux de diffusion, il est amené à aborder le contenu du documentaire. La description proposée ici du métier de producteur documentaire trouve de nombreux points communs avec le travail d'O. Alexandre sur les producteurs en cinéma. ALEXANDRE O., *La règle de l'exception : écologie du cinéma français*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2015.

2 La réalisatrice revient lors de l'entretien sur les conditions économiques de la famille. Elle décrit leur habitat et mode de vie en utilisant le lexique de la « pauvreté ».

positions au sein de l'espace documentaire. S. est intégrée dans le sous-espace cinématographique du documentaire sans forcément être professionnelle et vise une reconnaissance par des instances faisant la promotion du documentaire comme un objet cinématographique et artistique. S. opère une présentation d'elle-même où elle prend ses distances avec les démarches visant à valoriser la « banlieue » et ses habitants, car une telle position est difficilement acceptée professionnellement. En revanche, sa productrice travaille sur des réalisations variées et dans des espaces de diffusion, auprès de financeurs où donner à voir la « banlieue » sous un jour « positif » est accepté, voire valorisé.

Les réalisateurs relatent leurs désaccords avec un producteur ou un responsable de programmation sur la manière de mettre en scène la « banlieue ». Ces conflits correspondent pour une part aux stratégies de présentation de soi de documentaristes intégrés, même à des degrés variés, au sous-espace du cinéma. Pour une autre part, ils révèlent l'existence de conventions différenciées entre ceux qui participent à la fabrique filmique. Pour se présenter comme documentaristes, les enquêtés marquent une distance face à ce qu'ils estiment être une vision naïve portée sur la « banlieue ». Les collaborateurs pèchent par naïveté, car en voulant bien faire ils oublieraient les difficultés qu'affrontent les populations qui y vivent¹. Tout en se montrant opposés à une présentation de la « banlieue » qu'ils jugent irréaliste - même si elle permettrait d'aller à l'encontre de clichés stigmatisants -, ces réalisateurs reviennent au contraire sur les conditions matérielles d'existence ou les relations aux institutions publiques des « habitants » et se rangent ainsi de leur côté. Alors ils donnent à voir une marque d'attention qui vaut aussi bien pour les intervenants filmés et par extension pour tous ceux vivant dans ces lieux². Les deux positionnements en apparence contradictoires coexistent en tant que traitements de l'urbain stigmatisé valides professionnellement. Ils ont pour spécificité de se réaliser en situation afin de se distinguer d'un interlocuteur.

Plus encore, ils tendent à expliquer les conflits observés. Ces derniers sont liés aux circulations des réalisateurs au sein de l'espace documentaire. Comme acteurs multipositionnés (voir chapitre 2), ils réalisent des films auprès de collaborateurs

1 En l'occurrence les conditions matérielles d'existence des intervenants filmés ou leurs relations aux institutions publiques.

2 Ceux qui passent à l'image deviennent les représentants de la « banlieue » comme nous l'analyserons plus en détail dans le 4ème chapitre.

ayant des intérêts et des visions différenciés d'eux quant au traitement de la « banlieue ». C'est ce qu'illustre le malaise de J. vis-à-vis des propositions de sa directrice-exécutive. Il s'agit également d'intérêts différenciés au sein d'un même sous-espace renvoyant à un ensemble de fragmentations en leur sein. En l'occurrence S. souhaite éviter de donner à voir la dimension exemplaire de cette famille, image qui lui apparaît faussée et qui associe le film à une forme de propagande dissimulée éloignée de ces prétentions artistiques. La perspective en termes de mobilité d'un sous-espace à un autre s'avère d'autant plus heuristique qu'elle se vérifie également pour un autre type d'opposition entre réalisateurs et collaborateurs. Celle où le documentariste se présente comme celui qui souhaite intégrer dans son film des éléments de dénonciation ou de mise en cause et qui se verrait reprocher une telle démarche.

2. Dénoncer sur un mode explicite. Une option rejetée par les chaînes, les producteurs et les enseignants en cinéma

Sur un autre mode, des réalisateurs s'opposent à des interlocuteurs situés à leur égard dans une position hiérarchique dominante à propos du traitement de la « banlieue » ou de Marseille. Ils évoquent alors leur volonté d'intégrer ou de conserver dans le film des séquences contenant une dénonciation du racisme, des expulsions, des formes d'exclusion ou de violences provenant d'institutions publiques ou privées¹. Il s'agit là de mises en scène critiques dénonçant une injustice ou ciblant des acteurs dont nous avons déjà expliqué qu'elles étaient déconsidérées dans les sous-espaces journalistique et cinématographique (voir chapitre 2). À côté des nouveaux entrants, des réalisateurs plus expérimentés, plus professionnalisés racontent comment des responsables de chaînes de télévision voient d'un mauvais œil ce genre de mise en scène. Dans tous les cas, les diffuseurs, producteurs ou encadrants² sont présentés comme ceux qui souhaitent freiner les mises en cause que contiendrait le film³ dans ses

1 Il s'agit là encore de termes fréquemment mobilisés par les enquêtés.

2 Les relations entre encadrants et réalisateurs renvoient au champ éducatif et à des situations différentes de celles des professionnels du cinéma et/ou de la télévision. Pour autant, nous avons souhaité conserver ces exemples dans l'analyse et montrer que la manière de prendre position dans un film s'enseigne, fait l'objet de remarques, de rappels à l'ordre dès les premiers documentaires réalisés.

3 Sur le même modèle et même si le terrain s'éloigne quelque peu de la réalisation de films documentaires, J. Sedel évoque une « ligne éditoriale informelle » au sein du Bondy Blog dans la manière de traiter la « banlieue » et de faire du journalisme depuis celle-ci. Selon elle : « Il existe une ligne éditoriale informelle, même si les responsables s'en défendent, qui exclut les articles jugés trop

premières versions.

Pour expliquer les désaccords entre parties, et les prises de position des réalisateurs au sujet du traitement de la « banlieue » et de Marseille trois niveaux d'explication viennent se surajouter à la thèse d'une mobilité trans-champ ou interne à l'espace documentaire, entre sous-espaces différenciés. Premièrement, tous les enquêtés en question ont intégré même partiellement les exigences de leurs collaborateurs. En effet, dans la présentation qu'ils font d'eux-mêmes, ils admettent être au moins partiellement d'accord avec ces exigences. Malgré des divergences induites par des mobilités professionnelles, il faut bien constater l'existence des normes communes entre les parties. Deuxièmement, la manière de prendre position dans le film vis-à-vis des catégories spatiales s'apprend. Ainsi, le fait de marquer ses distances vis-à-vis des postures cherchant à dénoncer des processus sociaux ou des acteurs est inculqué aux nouveaux entrants. Enfin, selon le type de financement du film, les réalisateurs ne perçoivent pas de la même manière leur marge de manœuvre. Ceux qui réalisent des productions dites de « commande » pensent être plus à même d'intégrer des positions « critiques » dans les documentaires réalisés en-dehors de ce mode de financement.

2. 1. Accords et désaccords avec des programmeurs en télévision

Lors des entretiens, des réalisateurs reviennent sur ce qui les oppose aux responsables de programmation. Les querelles portent sur des séquences ou sur la structure générale du documentaire. Selon les enquêtés, le documentaire aurait contenu ou contiendrait des propos, des manières de donner à voir la « banlieue » que « les télévisions » ne seraient pas en mesure d'admettre et donc de diffuser. Dans les cas observés, ils se verraient reprocher la mise en cause des forces de police et/ou de professionnels de la politique. Les critiques émises par les responsables de programmation porteraient quelquefois sur la structure du montage. En l'absence de l'ensemble ou de certains acteurs impliqués et plus particulièrement ceux incriminés, le documentaire serait déséquilibré. Cette règle renvoie aux exigences de neutralité du propos dans le sous-espace journalistique où il faudrait faire apparaître différents

« radicaux » et/ou « engagés ». SEDEL J., « Bondy Blog », *Réseaux*, 2011, vol. 170, n° 6, p. 115.

points de vue adverses quand un sujet polémique est abordé (voir chapitre 1). Pourtant à l'image de F. et de P., deux réalisateurs du terrain dionysien, les documentaristes s'accordent avec les directeurs de programme. Lors de l'entretien, ils s'accordent *in fine* avec les exigences de leurs collaborateurs car ces dernières renvoient à une norme plus générale partagée dans les sous-espaces cinématographique et journalistique visant à éviter toutes dénonciations explicites par lesquelles le réalisateur se fait le justicier des plus dominés. Ainsi des documentaristes exposent des divergences avec leurs interlocuteurs tout en expliquant partager des exigences communes avec eux. Plus concrètement, les réalisateurs jouent sur une posture de remise en cause des conventions télévisuelles. En position de dépendance économique face à la chaîne qui finance au moins pour partie leur film, les réalisateurs prennent position contre des conventions de forme¹. En l'occurrence, ils remettent en cause l'idée selon laquelle un film doit, sur de sujets considérés comme polémiques faire intervenir des personnes tenant des positions adverses. Ils privilégient en ce sens les mises en scène cinématographiques. Dans ces dernières, filmer un petit nombre d'intervenants associés aux catégories stigmatisées n'implique aucunement de donner à voir un discours contraire pour équilibrer le film. Les deux réalisateurs reviennent sur les stratégies mobilisées pour tenter d'infléchir la position du responsable des programmes². Pourtant, ils se présentent également comme des professionnels souhaitant éviter la réalisation d'un documentaire à charge et valident alors les exigences de la « chaîne ».

F. travaille de manière permanente pour une société de production et rencontre après le tournage des difficultés à faire valider le montage auprès des responsables programmation d'une télévision publique³. En effet, deux employées salariées par la chaîne reprocheraient à la réalisatrice et son équipe d'avoir fait un film qui n'est pas diffusable en l'état (**Annexe 14**). Plus particulièrement de ne pas avoir donné la parole au corps policier concerné par les accusations contenues dans le film⁴. F. s'accorde avec

1 Les dimensions de la dépendance économique sont à distinguer de la stricte opposition sur des formes.

2 Voir à ce sujet KILBORNE Y., « Les stratégies de résistances des cinéastes documentaristes français », *Sociologie de l'Art*, février 2011, OPuS 16, n° 1, p. 81-98. Ou BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, *op. cit.*

3 F. m'explique au sujet du premier montage : « Je leur ai donné une première version que j'aimais bien mais qui est indigeste. Honnêtement indigeste ! Y'a tout, y'a les (X) qui racontent les violences, c'était une thèse quasiment (rires) ! On en pouvait plus. En plus, c'est dur, c'est déjà pas marrant, une heure c'est prenant et c'était indigeste ». Entretien anonymisé avec F.

4 Deux tensions coexistent entre d'un côté, donner une parole à tous, volonté qui procède d'une logique journalistique et de l'autre, privilégier seulement quelques intervenants, impératif qui provient plutôt du

ce constat quand elle évoque l'écriture, puis la réécriture du commentaire pour la seconde version du film.

« Là, le commentaire était beaucoup plus engagé. Pas engagé au niveau du discours, mais dans la façon de porter le truc et tout. Il s'est beaucoup plus adouci et rendu plus neutre dans la deuxième version ¹ »

Les injonctions des collaborateurs visant à réduire la charge critique à l'égard d'une institution d'État sont partiellement intégrées dans le récit que la réalisatrice propose. Ainsi F. dit avoir aimé le premier montage, mais s'accorde sur la nécessité d'opérer des changements. Elle valide les remarques des programmatrices et affirme que son film est « clean justement parce qu'il n'est pas dans le discours » ou que ce documentaire « a bien marché parce qu'il n'était pas dans une thèse, dans un truc vindicatif² ». Ce film a pourtant fait l'objet de nombreux désaccords et disputes au moment du montage. Il a nécessité par exemple de changer de monteur. Le producteur est même intervenu pour temporiser et calmer la tension entre la réalisatrice et le ou la responsable de la chaîne.

P. est un jeune réalisateur moins expérimenté qui n'a pas le même parcours que F. et prétend investir davantage le cinéma de fiction. Ses deux films documentaires sont d'abord diffusés sur des chaînes publiques. Les interactions avec le(s) responsable(s) de programmation sont vécues comme un « rapport de force³ ». P. met en récit son expérience dans laquelle il aurait été en mesure de tenir tête aux salariés relativement haut placés dans la hiérarchie télévisuelle. Pour ce faire, il évoque une stratégie permettant de feinter « la chaîne ». Il m'explique avoir délibérément chargé le film de propos dénonçant des professionnels de la politique, plus qu'il ne l'aurait fait en dehors d'une diffusion à la télévision. Il aurait aussi intégré davantage de prises de position à l'encontre du racisme et exposé des discours issus de mobilisations sociales. En procédant ainsi, les responsables de programmation auraient été amenés à refuser son premier montage. Il réalise les changements demandés pour gagner en réalité sur

documentaire rattaché au cinéma.

1 Entretien anonymisé avec F.

2 *Ibid.*

3 Terme utilisé par P. lors de l'entretien.

l'essentiel, c'est-à-dire obtenir le film désiré initialement¹.

« C'est des choses que j'ai faites. Ça a été des rapports de force parce que c'était entre les deux tours des élections présidentielles. Et du coup, ils flippaient parce que la première version de montage était beaucoup plus politique dans les choix des textes. Il y avait des textes anti Sarkozy et tout ça. Et je faisais exprès d'en mettre des tonnes pour que cela les choque un peu. Et au final le montage que j'ai fait, qui m'a été obligé. J'ai été obligé de faire des modifications pour que cela passe, c'est ce que j'avais prévu dès le départ.² »

Dans les prises de position du réalisateur, différentes logiques apparaissent quand il s'oppose à « la chaîne ». D'une part, P. met en avant ses prétentions à l'artistique directement issues du sous-espace cinématographique. Elles viendraient contredire les logiques commerciales dont la chaîne ferait la défense. D'autre part, il marque ses distances en plaçant la référence aux produits cinématographiques au-dessus des produits télévisuels. Enfin, son discours révèle les tensions entre des enjeux politiques et artistiques qui apparaissent comme des points de divergence entre lui et ses interlocuteurs. P. déconsidère les responsables des chaînes de télévision. Il leur reproche d'imposer un contenu tout en étant incapables d'intégrer des séquences pointant des responsabilités. Pour autant, comme F., il évite de proposer un documentaire « à charge ». L'expression renvoie à la dimension non seulement critique d'un film, mais aussi à la mise en cause de responsabilités. Elle associe le documentaire au procès ou système judiciaire (« un procès ou une accusation à charge ») et à l'accusation « militante ». Ainsi lors des entretiens deux positionnements coexistent. D'un côté, des réalisateurs mettent en avant leur volonté d'intégrer une dénonciation d'individus ou de mécanismes sociaux, mais sur un mode cinématographique en référence à des options de réalisation admises par ailleurs. De l'autre, ils ne souhaitent pas que leur réalisation passe pour une entreprise de dénonciation d'une réalité

1 En *off* durant les entretiens, des réalisateurs m'ont expliqué qu'il était courant de laisser une faute au montage pour que celui qui contrôle le film se concentre uniquement sur cette faute et laisse passer le reste.

2 Entretien anonymisé avec P.

donnée et s'accordent sur le fond avec les responsables de programmation. À ce moment-là, les frontières entre les différents sous-espaces documentaires apparaissent floues, les logiques entre collaborateurs convergent au moins sur l'idée selon laquelle les documentaires divergent des entreprises « militantes ». Malgré des stratégies différenciées¹ et face à ces interlocuteurs, la coexistence des deux positionnements apparaît comme le résultat à la fois d'objectifs opposés, mais aussi de points de convergence avec le directeur des programmes. Les réalisateurs en dehors du projet concerné ont également investi des formes et des formats étrangers aux normes télévisuelles. À titre d'exemple, P. réalise également des courts métrages de fiction et des clips². Quant à F., elle travaille de manière plus régulière avec les télévisions, mais s'inscrit et étiquette sa pratique comme documentaire « de création ». Une telle catégorie est pleinement consacrée par les réalisateurs de films documentaires qui souhaitent intégrer plus largement au champ cinématographique. Même si les réalisateurs ont des objectifs opposés à leurs interlocuteurs, ils tombent d'accord avec ces derniers et partagent des normes communes dans la manière de donner à voir le social stigmatisé.

2. 2. L'encadrant comme collaborateur ou l'apprentissage de la « bonne » forme

Les précédents exemples portent principalement sur les désaccords autour des mises en scène de la « banlieue ». Toutefois, la « bonne » présentation de Marseille est aussi au centre de luttes entre réalisateurs et des collaborateurs ayant un autre ascendant hiérarchique que les producteurs ou responsables d'une chaîne. Ces derniers jouent le rôle d'encadrant, à l'image des enseignants ou des intervenants extérieurs à l'université³. À la différence des configurations professionnelles précédentes où toutes les parties sont des professionnels rémunérés, ici seul l'encadrant est rétribué, les réalisateurs sont considérés comme des élèves en situation d'apprentissage et leur film sera diffusé dans des espaces ou des festivals relativement marginaux. Malgré ces différences notables, une telle configuration s'intègre à notre

1 L'un explique charger le film de prises de position qui seraient inadmissibles aux yeux des « télévisions » pour gagner sur l'essentiel, quand l'autre a recours à son producteur pour négocier, et change de monteur en cours de route.

2 Il est d'autant plus amené à se distancier de l'univers de contraintes télévisuelles, qu'au moment de l'entretien il prépare son premier long métrage de fiction.

3 Documentaristes ou d'autres professionnels de l'image employés par l'université.

démonstration car elle révèle l'apprentissage des bonnes « formes » pour les prétendants au métier de réalisateur. Ainsi, des nouveaux entrants qui ne sont pas des amateurs rappellent s'être trouvés en désaccord avec eux. Dans l'exemple de M., étudiant inscrit en master documentaire, le traitement de la ville fait l'objet d'un jugement normatif de la part d'encadrants salariés par l'université qui l'invitent à ne pas s'inscrire dans une attaque tous azimuts des processus de gentrification. Au moment de la soutenance, ces derniers n'auraient pas apprécié la présence dans le film de « cartes postales » concernant la ville de Marseille. Face à moi et plusieurs années après, il m'explique que ces clichés étaient en réalité un discours au « second degré » censé illustrer et dénoncer les images stéréotypées sur la ville, images sur lesquelles reposerait la venue de populations relativement riches aux dépens d'autres issues des classes populaires.

« Jusqu'au bout sur le fond, c'est-à-dire moi j'étais dans un discours de dénonciation. C'est paradoxal parce qu'ils me demandaient d'avoir un point de vue pour moi. Mon point de vue était évident sauf que je ne l'affichais pas comme un point de vue, je montrais les choses telles que je les voyais. »

(...)

« Ils disaient que c'était une carte postale de Marseille et je leur dis que vous n'avez pas compris le film. Si tu veux, ils avaient pris tous les plans au premier degré. Ils prenaient au premier degré ce que je disais...¹ »

Au moment de l'entretien, les prises de position de M. au sujet de la soutenance servent d'arguments pour se distinguer *a posteriori* des enseignants et de leur manière de penser la pratique documentaire². À côté de ce récit, les propos du jeune réalisateur illustrent bien à quel point la manière de parler d'un film et de le construire s'enseignent. En l'occurrence, la plupart des positionnements de stricte dénonciation

1 Entretien anonymisé avec M.

2 Il convient de recontextualiser quelque peu l'entretien. Ses professeurs font la promotion d'un documentaire « dit de création » et valorisent la « subjectivité » de l'auteur alors que M., devenu réalisateur professionnel, marque sa préférence pour des productions moins auteuristes et plus proches du journalisme.

apparaissent invalides aux yeux de ceux qui encadrent les apprentis documentaristes. Dans l'ordre du discours, la prise de distance devient une posture intégrée par le biais d'apprentissages, de remarques et de mises en garde.

2. 3. Des collaborations perçues comme plus contraignantes, les cas des films « institutionnels » ou de « commande »

Quand les réalisateurs apposent les qualificatifs de « commande » ou « d'institutionnel » à leur film, ils soulignent tout à la fois les contraintes d'un cahier des charges et la finalité d'un film devant contenter les exigences de celui qui le finance¹. Sans chercher à interroger ces catégories audiovisuelles dans ce qu'elles recouvrent en réalité, il apparaît très nettement qu'elles sous-entendent des contraintes spécifiques dans la manière de donner à voir la « banlieue » ou Marseille. À la différence des documentaires qu'ils ont vu être financés par des mécanismes d'aides publiques ou qu'ils ont autoproduits, ces réalisateurs entrevoient moins de possibilités « critiques » dans la commande.

D. Dufriche réalise deux films à partir des mêmes rushes. L'un s'intitule *En route* et correspond à un documentaire « institutionnel » et l'autre, *Allers-retours (et détours)* est considéré comme « une version plus personnelle² ». La réalisatrice pense qu'*Allers-retours (et détours)* contiendrait davantage de « critiques vis-à-vis des associations », aussi bien dans leur action au Maroc que dans l'activité proposée aux stagiaires de Saint-Denis. Toutefois, elle prend soin d'instiller des mises en garde quand elle souligne que le film se conclut sur une réconciliation avec les associations afin de ne pas le voir étiqueté comme un documentaire « à charge ». Par ailleurs, elle met en avant la

1 Il ne s'agit pas d'avancer l'idée selon laquelle les films de « commande » poursuivent les *desiderata* de celui qui les finance. L'enquête se place tout d'abord depuis la perspective des réalisateurs, même si rien n'empêche de comparer la commande à un autre film du même réalisateur sur le même sujet. Sur le lien entre commande et contenu voir notamment ce qu'affirme N. Hatzfeld, A. Michel et G. Rot : « Les films de Renault représentant la production et le travail ne sont pas, comme on pourrait le supposer, la voix monocorde de la direction. Le traitement des thèmes varie selon les époques, les enjeux, les réalisateurs et les destinataires ». HATZFELD N., A. MICHEL, et G. ROT, « Filmer le travail au nom de l'entreprise ? Les films Renault sur les chaînes de production (1950-2005) », *Entreprises et histoire*, septembre 2006, n° 44, n° 3, p. 25.

2 Pour reprendre l'extrait d'entretien en question : « Et en fait ça m'allait et je l'ai montré à une copine productrice qui m'a dit que je pouvais faire beaucoup mieux que ce que j'avais déjà vraiment monté. Elle m'a dit " Écoute, il faut que tu fasses une version vraiment personnelle, une production " (...) ». Entretien avec D. Dufriche, réalisé le 02 avril 2013 à Paris.

dimension subjective de la réalisation en revenant par exemple sur le côté humoristique de la voix off.

P. Taliercio réalise trois films. Il présente *Une petite histoire de la rue de la République* comme une « commande ». Ce film est financé par l'association Renaissance République qui fait la promotion du réaménagement de la rue. Il m'explique avoir obtenu ce contrat par un biais familial dont la consigne était de filmer l'artère haussmannienne « telle qu'elle était, telle qu'elle est aujourd'hui et telle qu'elle sera demain¹ ». À propos de cette première réalisation, le réalisateur tient un positionnement ambivalent. D'un côté, il prend ses distances vis-vis de ceux qui l'ont commandée et m'explique avoir introduit à travers une musique dramatique l'idée laissant supposer que le projet de réaménagement sera un échec comme l'avait été l'opération immobilière du XIX^e siècle. Il affirme avoir voulu en faire un objet teinté d'ironie. Toutefois, comme D. Dufriche, son film réalisé hors commande lui aurait permis de dénoncer plus explicitement la gentrification en cours et les acteurs qui participent de ce processus.

Dans ces deux cas, les réalisateurs pensent pouvoir mettre en cause plus aisément des responsabilités dans un film qui n'est pas destiné à un commanditaire en situation de le financer. Ils se présentent à la fois comme des professionnels acceptant des contraintes liées au financement tout en se référant par ailleurs à d'autres films qui correspondraient davantage aux formes qu'ils privilégient et qu'ils associent au documentaire comme pratique cinématographique. Quant au documentaire en lui-même, ces collaborations travaillent effectivement son contenu. De manière beaucoup plus explicite, des responsabilités ou des attitudes sont mises en accusation dans les films réalisés *a posteriori* et qui sortent d'un financement par commande. Au-delà du travail de « commande » pour laquelle les réalisateurs prennent leurs distances avec les commanditaires, les désaccords entre collaborateurs ne constituent pas seulement un enjeu dans la présentation que les documentaristes opèrent d'eux-mêmes. Ils sont également la traduction de luttes qui façonnent le contenu du film. Pour autant, tous les collaborateurs n'ont pas la même légitimité et la même force à intervenir sur le documentaire. Il convient de spécifier en situation selon les jeux professionnels et les canaux de diffusion l'issue donnée aux divergences ou aux conflits.

¹ Entretien avec P. Taliercio, réalisé le 03 février 2012 à Bruxelles.

B. COOPÉRER MALGRÉ DES DÉSACCORDS : CONTENU DU FILM ET MODES DE FONCTIONNEMENT

Des luttes entre réalisateurs et collaborateurs concernant notamment la « bonne » manière de présenter Marseille et la « banlieue »¹ façonnent le contenu des documentaires. Malgré des oppositions plus ou moins fortes et avouées au moment de sa conception, le film est quand même réalisé, monté, produit et diffusé par des acteurs qui coopèrent entre eux. Les productions, au sujet desquelles des divergences ont été évoquées, ne contiennent pas comparativement aux autres, de traitements et mises en scène spécifiques. Comme dans une partie des productions, une présentation laudative des lieux et des personnes par le patrimoine, le mérite, voire la « diversité » et la dimension « multiculturelle » se conjugue avec des séquences dans lesquelles sont pointées la situation difficile des intervenants filmés ou l'inefficacité relative des institutions publiques. De la même manière, pointer des responsabilités et dénoncer telle ou telle forme de violence subie n'exclut pas la présence de mises en scène dénuées de toute volonté dénonciatrice. Pour ces réalisations, la coexistence de deux positionnements trouve malgré tout une explication singulière, qui s'inscrit au-delà de la fragmentation de l'espace documentaire à la fois dans un ensemble de nécessités économiques sur lequel reposent des hiérarchies entre acteurs et sur le partage de visions communes (malgré tout) quant à la volonté de distinguer les documentaires des activités « militantes ». Ainsi aux termes de cette confrontation chaque partie voit sa vision plus ou moins intégrée dans le film. Mais leur coexistence s'explique également parce que les acteurs qui coopèrent partagent des principes communs sur la « bonne » manière de donner à voir le monde social. Les deux positionnements traduisent à la fois la présence de luttes dans des mécanismes institués de coordination et l'existence d'accords même *a minima* entre ces acteurs sur la manière de faire des films. Ainsi, et pour les cas directement concernés, les normes télévisuelles ne s'opposent pas

1 L'expérience de M. Mohammed fait écho à ces propos. Il participe en tant que sociologue à la réalisation d'un documentaire sur les « émeutiers » et propose dans un article un retour de son expérience. Il revient sur ce qu'il appelle : « L'état du deal avec l'auteur-producteur mais également les marges de manœuvre qui s'ouvraient ». Il revient également sur la position de force du diffuseur. MOHAMMED M., « De la sociologie et du documentaire : retour sur une expérience », *Tracés*, 18 décembre 2012, n° HS-12, n° 3, p. 170.

nécessairement aux prétentions cinématographiques.

1. Des luttes prises dans des mécanismes hiérarchiques de coordination

Établir avec précision le poids des oppositions entre intervenants sur le contenu du documentaire pose de grandes difficultés. D'une part, rien ne permet de présupposer ce qu'aurait été le documentaire sans les divergences entre participants¹. D'autre part, ces dernières ont pu être tuées par les réalisateurs et toutes n'ont pas nécessairement été explicitées au moment de la réalisation. Ensuite, l'intervention des monteurs, preneurs son, chefs opérateurs, directeurs exécutifs mériterait également d'être prise en compte. Enfin, les différents collaborateurs évoqués précédemment ne pèsent pas du même poids en fonction des configurations professionnelles dans lesquelles ils interagissent avec le réalisateur². Toutefois, la fixation dans le film de prises de position opposées sur la « banlieue » et Marseille s'explique. Des supérieurs hiérarchiques imposent clairement aux réalisateurs des choix. Mais la contrainte n'est jamais totale et les réalisateurs intègrent également des visions concurrentes aux options imposées.

Nombre de documentaristes se plient pour partie, mais pour partie seulement aux requêtes du directeur de programmation. Mettre en scène la « banlieue » et Marseille, laisser au montage final telles ou telles prises de positions suppose pour le réalisateur de tenir compte d'autres logiques souvent adverses venant d'interlocuteurs en position de force. Ainsi J. intègre bien des plans entre institutionnels et « jeunes » de banlieue même si à l'image les interactions rendent compte de dissensions entre les « jeunes » et les institutions. Quant à F., elle tient un propos relativement distancié à travers la voix off et se garde d'une analyse plus générale des violences émises par les policiers. Pourtant, l'action de ces derniers est clairement mise en cause dans les récits des personnes interviewées retenus au final. Si le film de P. ne contient pas de critique *ad hominem* de professionnels de la politique, il n'en comprend pas moins des images d'archives consacrant des mobilisations collectives. Dans les cas évoqués, la mise en

1 Pour ce faire l'enquête ne dispose ni des outils, ni des données suffisantes.

2 Voir dans un autre domaine, celui des séries télévisées, le travail de M. Mille sur Plus Belle La Vie. MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse en sociologie, l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2013.

scène des espaces géographiques et des intervenants filmés suppose des concessions. Loin de constituer une imposition totale, d'autres séquences viennent en effet contrebalancer les mises en scène réclamées. Les deux positionnements coexistent dans un rapport singulier de contraintes professionnelles et de logiques adverses. Les réalisateurs souscrivent fréquemment aux demandes de ces collaborateurs tout en distillant dans d'autres séquences, à d'autres moments, des mises en scène et des grilles d'analyse auxquelles ils sont attachés.

Dans les films diffusés en dehors des chaînes de télévision, réalisés notamment par des nouveaux entrants en situation d'apprentissage ou plus largement par ceux qui ne font pas de la réalisation documentaire un métier, les réalisateurs possèdent une plus grande marge de manœuvre. Donner à voir la « banlieue » et Marseille relève de choix laissés en dernier ressort aux documentaristes même si ceux-ci s'exposent comme cela été évoqué, à des jugements, un rappel aux règles. Dans deux cas, les réalisateurs rejettent les recommandations de leurs producteurs ou encadrants. À titre d'exemple, S. éjecte au montage la séquence qu'aurait appréciée sa productrice dans laquelle la famille en question part en vacances. Après sa soutenance, M. maintient les plans perçus par les enseignants du Master comme des « clichés » sur Marseille.

En fonction du type de contrat qui lie les parties, des moments dans lesquels elles sont émises et de la perception des enjeux que s'en font les acteurs, les remarques des producteurs et des enseignants pèsent différemment quant aux changements opérés *in fine* au montage. L'analyse fait certes l'impasse sur les jeux collectifs entre monteur et réalisateur dans ce qui peut être ou non montré et sur les conseils de personnes dites de « confiance » lors des premiers montages. Toutefois, il apparaît très clairement que la manière de traiter à l'image Marseille et la « banlieue » s'inscrit dans des relations de travail avec des intervenants qui ont leurs propres normes en fonction des canaux de diffusion et de leur position occupée dans l'espace documentaire.

2. Coordination entre acteurs investis dans des sous-espaces concurrents

Nombre de travaux centrés sur la production documentaire télévisée soulignent l'importance des hiérarchies et des contraintes auxquelles font face les réalisateurs¹.

¹ VOIR KILBORNE Y., *L'expérience documentaire : approche communicationnelle du cinéma de réalité*, op. cit.

Les « chaînes » seraient en situation d'imposer leurs normes d'autant plus facilement que les documentaristes sont financés au coup par coup et en fonction de projets qu'elles valident ou non¹. Il est aisé de percevoir l'importance que revêt pour les réalisateurs en termes de carrière, des collaborations avec des directeurs de programmation intégrés aux chaînes de télévision, voire avec des producteurs. Durant les entretiens, une partie des enquêtés exprime des difficultés à revenir sur les tensions et désaccords, certains ont demandé à ne pas dévoiler, ou de manière anonyme ces informations, dans tous les cas de ne pas révéler les noms de ceux avec qui ils ne partageaient pas leurs vues². Enfin plus rarement, arrêter d'enregistrer l'entretien a pu constituer une requête des enquêtés. Les réalisateurs prennent soin de ne pas compromettre des productions futures dans une profession qui fonctionne par le nom et l'interconnaissance. À côté des normes imposées par l'employeur qui valent pour tous ceux liés aux chaînes, la volonté de préserver sa carrière, pour le moins de futures collaborations, demeure un trait partagé par la grande majorité des enquêtés. À la présence de hiérarchies internes fortes et structurantes vient donc se surajouter une seconde explication permettant d'entendre les concessions des réalisateurs. Ces derniers, pour ne pas hypothéquer leur chance, sont amenés à prendre en compte les requêtes des directeurs de programmation.

À cela s'ajoute des oppositions liées aux manières de faire et de penser la pratique documentaire comme une pratique pleinement cinématographique détachée du journalisme. Refuser d'investir les mêmes formes et formats pourtant privilégiés par son interlocuteur revient aussi à légitimer d'autres logiques. Lors des entretiens, des réalisateurs évoquent ces mésententes dans lesquelles leur statut d'auteur est très souvent en jeu. Pour rappel, le terme est mobilisé au milieu du XX^e siècle en France plus particulièrement dans le cinéma dit de fiction³. Les réalisateurs de documentaires

Ou BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit.

1 Mais Y. Kilborne affirme en prenant appui sur les cas de deux cinéastes étrangers, que l'indépendance n'est que partielle puisque les réalisateurs de films documentaires se retrouvent contraints d'affronter les télévisions quand ils remettent des dossiers : « Ils restent donc soumis à un marché et à une économie du pouvoir télévisuel dominé par la télévision. Même s'ils sont moins vulnérables que les cinéastes seuls et dépendants d'un producteur qui voudrait ménager ses relations avec les chaînes. Ils ressentent très fortement les effets de formatage et vivent aussi mal les demandes qui leur sont faites ». KILBORNE Y., « Les stratégies de résistances des cinéastes documentaristes français », *art. cit.*, p. 95.

2 Eux-mêmes ne donnent pas nécessairement des noms mais parlent de manière allusive sans cibler quelqu'un en particulier.

3 Voir LECLERC R., « La mue des « gaspilleurs de pellicule », *Raisons politiques*, 27 octobre 2010, n° 39, no 3, p. 29-61. Ou DUVAL J. et P. MARY, « Retour sur un investissement intellectuel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 2006, n° 161-162, n° 1, p. 4-9.

Et les travaux de DARRÉ Y., *Histoire sociale du cinéma français*, op. cit.

s'en prévalent plus encore quand ils se revendiquent du « cinéma de création ». Les concessions faites par exemple au directeur de programmation sont perçues comme autant d'attaques à l'encontre d'une vision privilégiant le « point de vue » du réalisateur¹. Ce qui le rattache au cinéma dit de fiction est ici attaqué par des professionnels intégrés dans des chaînes de télévision ayant leurs propres exigences. La volonté de saisir de « bons exemples » de réussite dans les couches populaires, de mettre en scène des politiques publiques, notamment celles auprès de publics considérés comme « difficiles »², de fournir un traitement en apparence égalitaire aux différentes parties qui s'opposent dans le film sont autant d'exigences auxquelles doit souscrire le réalisateur quand il se trouve dans une telle configuration. Pourtant, aussi bien à travers les entretiens que les analyses filmiques, il convient de ne pas surestimer les oppositions entre acteurs qui parviennent à se coordonner malgré des désaccords. Chaque positionnement est privilégié par une des parties. L'un comme l'autre se trouve intégré aux termes de luttes. Mais les entretiens révèlent une autre raison à même d'expliquer leur coexistence. Elle n'invalide pas la première, mais au contraire la complète. Ces acteurs, malgré leurs divergences, se rejoignent souvent autour de grands principes sur la manière de donner à voir les espaces et populations stigmatisés et plus généralement sur ce que doit contenir un film.

3. Des terrains d'ententes

Malgré des divergences dans la manière de donner à voir la « banlieue » ou la ville de Marseille les intervenants s'accordent autour de visions partagées. La première consiste à proposer un film dans lequel la démonstration catégorique d'une idée, plus particulièrement celle de l'auteur, est absente. Tous souhaitent éviter la réalisation de ce qu'ils dénomment un film « à thèse », c'est-à-dire une production dans laquelle s'opère une démonstration explicite, fournie d'arguments. L'expression renvoie aux lourdeurs produites par ces mises en récit et se voit rattachée symboliquement au didactisme, au scolaire et au militantisme. En l'occurrence, il s'agit de donner à voir une

1 En théorie du cinéma la promotion de ces visions auteuristes est également présente. Voir par exemple NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2002. Ou GAUTHIER G., *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2000.

2 Tel que par exemple les « jeunes de banlieue »

situation en suggérant plutôt qu'en opérant une démonstration¹. Dans le contenu des films pour lesquels des réalisateurs ont évoqué des désaccords, cette manière d'opérer s'observe également. Le second terrain d'entente consiste à ne pas réaliser un documentaire « à charge ». Les mises en accusation d'acteurs ou de personnalités de la vie publique encore en activité peuvent bien évidemment être présentes. Toutefois, en aucun cas elles ne sont répétées tout au long du film notamment à travers une voix off ou un carton. Enfin, au sujet de la « banlieue » tous ces acteurs s'accordent pour éviter de reconduire uniquement un cadrage « banlieue dangereuse² ». Aucun documentaire du corpus ne se concentre uniquement sur les illégalismes qui seraient commis par des populations vivant dans ces espaces géographiques.

Ces coopérations regroupent des acteurs qui, en dehors de ce projet, évoluent dans des champs et des sous-espaces concurrents. Des positionnements divergents coexistent alors à différents moments du film. En cherchant à les inscrire dans les documentaires, chacun des intervenants tente de faire valoir sa vision. Qu'ils souhaitent produire un discours laudatif sur la « banlieue » ou freiner les mises en accusation contenues dans le film, les exigences des producteurs, directeurs de programmes ou encadrants constituent une contrainte invisible. Contrainte avec laquelle les réalisateurs doivent nécessairement composer. La coexistence dans le film de deux positionnements apparaît comme le résultat d'un compromis dépendant de la capacité du réalisateur à imposer ses choix. Au-delà des stratégies mobilisées pour gagner la partie, deux facteurs entremêlés permettent d'apprécier la marge de manœuvre des réalisateurs. Cette dernière dépend pour partie de leurs propriétés sociales et professionnelles. Celles des intervenants (notamment l'âge et la notoriété) sont aussi à prendre en compte. Par ailleurs, les routines, les normes et les contrats de travail qui régissent leurs collaborations occasionnelles conditionnent aussi leurs moyens d'action. En dehors des divergences qui apparaissent souvent à des moments ciblés comme le tournage, le montage ou les premiers visionnages, les réalisateurs ont le plus fréquemment intégré les contraintes qui constituent autant de normes

1 Voir à ce sujet les propos d'Y. Delsaut : « L'aptitude à déléster un film documentaire de sa lourdeur démonstrative est sans doute un effet de l'évolution propre de l'art du cinéma documentaire, mais elle semble liée aussi à l'autonomie de son auteur par rapport aux règles tacites de son art, soit que l'autorité qu'il a acquise dans son domaine lui permette de les contourner, ou de subvertir, soit que son itinéraire artistique soit tel qu'il n'a jamais eu à y adhérer. » DELSAUT Y., *Reprises: cinéma et sociologie*, Paris, Raisons d'agir, coll.« Cours et travaux », 2010, vol. 1, p. 101.

2 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit.

partagées avec le producteur et le diffuseur.

SECTION 2. MISES EN SCÈNE DU STIGMATE, CONVENTIONS ET COOPÉRATIONS ROUTINISÉES

La fabrique d'un documentaire repose sur des normes et des manières de fonctionner partagées par un ensemble d'intervenants impliqués dans l'équipe de réalisation¹. La dimension routinière qui occupe dorénavant notre analyse renvoie aussi bien aux conventions collectivement mobilisées pour donner à voir les espaces géographiques et les intervenants filmés, qu'aux types de coopérations entre acteurs, c'est-à-dire au mode de fonctionnement d'une équipe. Pour plusieurs raisons, les films au sujet desquels des divergences, voire des conflits ont été observés, ont eux aussi été conçus selon des conventions et un fonctionnement largement routinisé.

Ici, il s'agit bien d'apprécier le poids d'un second type de jeu collectif formé autour des réalisateurs. Celui-ci contient deux traits principaux dont le premier correspond aux relations professionnelles entretenues sur la durée entre le réalisateur et des membres de l'équipe de tournage, de montage et de production. Dans nombre de cas, les documentaristes collaborent avec des acteurs qu'ils fréquentent de manière régulière au cours de divers projets. Sur les deux terrains, des relations de travail continues dans le temps sont courantes. Soit les réalisateurs ont déjà eu affaire à ces intervenants pour des films précédents, soit ils œuvrent de concert sur une durée relativement longue allant de la préparation à la diffusion. En dehors de la connaissance mutuelle, l'accord autour de quelques conventions entre parties constitue le second trait caractéristique de ce jeu collectif. Il n'y a pas lieu d'opposer l'interconnaissance des différents participants et les consensus autour de manières de

1 À la différence de B. Lechaux, il ne s'agit pas d'observer « un continuum entre activité routinière et activité protestataire » comme elle le propose dans son analyse des « répertoires d'action théâtraux ». LECHAUX B., *Scènes et répertoires des engagements des mondes du théâtre. Une comparaison New-York – Paris*, op. cit., p. 23.

L'activité routinière des réalisateurs et de leur équipe est observée directement depuis l'analyse des formes et mises en scène contenues dans les films. Sur l'importance de la routine dans les activités de la vie sociale voir GIDDENS A., *La constitution de la société : éléments de la théorie de la structuration*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005.

faire nécessairement stabilisées, car les deux tendances s'alimentent l'une l'autre. Nous souhaitons démontrer qu'elles découlent à la fois d'un mode de fonctionnement basé sur la confiance, l'amitié, des codes communs et l'importance de structures de production qui facilitent la coordination des activités.

Nous avons choisi d'observer les interactions entre les documentaristes et les chefs-opérateurs, monteurs, producteurs et plus rarement diffuseurs¹. En dehors des propriétés et trajectoires professionnelles de chacun, les chefs-opérateurs et monteurs sont souvent perçus comme des personnels dits techniques et, à la différence des producteurs ou diffuseurs, ils occupent une position de subordination vis-à-vis du réalisateur. Autre élément important rattaché aux conventions : ces dernières varient d'un sous-espace (journalistique, cinématographique, de l'art contemporain) à un autre et font l'objet d'un accord entre acteurs qui connaissent les normes à respecter.

La manière de donner à voir la « banlieue », Marseille, une ville, une rue, un département, un intervenant filmé ou un groupe de personnes dépend donc d'un jeu collectif complexe à même de favoriser des positionnements en apparence contradictoires. D'un côté, il est collectivement admis de prendre parti en portant une attention privilégiée ou en établissant des caractères qui seraient communs à des lieux et populations pour les valoriser. À cela s'ajoute la possibilité de contrebalancer un stigmatisme par l'exposition de propriétés sociales ou physiques produisant un « contraste ». Mais de l'autre, les mêmes films contiennent des positionnements inverses et eux aussi admis collectivement. En effet, porter toute son attention à des découpages géographiques relativement restreints (la rue, le quartier, la ville) permet au réalisateur et à son équipe de ne pas procéder par comparaison. Ils s'évitent ainsi de produire eux-mêmes des discours généralistes perçus comme une position de surplomb vis-à-vis de ceux qu'ils filment. Ainsi consacrer des découpages plus restreints comme le font les réalisateurs et les collaborateurs intégrés au cinéma va de pair avec une position tendant à éviter de produire un discours oral ou écrit explicite prenant parti ou dénonçant une situation. Au contraire, s'attacher à filmer une pluralité de découpages spatiaux relativement plus étendus (plusieurs villes, un département, aller dans différents pays) devient la marque de fabrique du documentaire comme forme journalistique. L'enjeu est alors de donner à voir une pluralité de découpages

¹ Il est bien sûr des exceptions car des réalisateurs, notamment les plus intégrés à la diffusion télévisée, entretiennent des relations professionnelles, voire amicales avec des acteurs situés en haut de la hiérarchie télévisuelle.

géographiques et d'exposer une variété d'intervenants filmés. Est alors recherchée la tenue d'une position de détachement à travers la production d'un traitement en apparence équilibré des lieux. Enfin la recherche de propriétés perçues comme opposées est aussi l'expression d'une volonté quelquefois plus formaliste que politiquement revendiquée¹. Les positionnements que nous appelons de soutien prenant la forme d'une attention privilégiée, voire d'une dénonciation et ceux visant à s'en distancier coexistent dans un même film pour deux raisons principales. Ils correspondent à des mises en scène devenues de véritables conventions et qui sont donc largement admises par les réalisateurs et leurs collaborateurs en fonction des sous-espaces dans lesquels ils s'inscrivent. Ensuite, ces mises en scène trouvent d'autant mieux à être inscrites dans les films que les réalisateurs fonctionnent avec ces collaborateurs depuis un système d'interconnaissances et autour de structures de production basées sur des savoir-faire et manières de voir relativement partagés.

Pourtant n'y a-t-il pas une contradiction à observer et rendre compte de pratiques routinisées alors que les discours tenus notamment par les réalisateurs les plus « artistes » valorisent l'incertitude comme pierre angulaire de leur pratique² ? Filmer sans savoir préalablement ce qui va se passer, improviser avec le « réel » au moment du tournage, mettre en avant la réalisation d'un documentaire comme une expérience personnelle sur le registre de la quête, du voyage, de la construction de soi sont autant de discours couramment rencontrés lors de l'enquête.

P.-M. Menger voit dans *l'incertitude économique*³ une condition de travail des professions artistiques et propose une définition qui renvoie à la réussite de l'artiste après avoir réalisé son œuvre⁴. L'incertitude évoquée ici est d'un autre ordre, les réalisateurs rencontrés mettent davantage en avant l'idée d'improvisation et de laisser-aller, une « imprévisibilité » pour reprendre les termes de S. Barreau-Brouste notamment par rapport à ce qui a été écrit dans les différents documents comme la note d'intention ou le séquencier. En revanche, pour reprendre les analyses de P.-M.

1 Une précision toutefois, il ne s'agit pas de reconduire la division entre fond et forme mais de constater que les réalisateurs poursuivent d'autres finalités que l'engagement pour une cause.

2 Entendez ceux qui visent un rapprochement du documentaire au cinéma, voire son rejet au profit de catégories proches de l'art contemporain. Sur le fait de mettre en avant de « l'imprévisibilité » au moment du tournage documentaire voir BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit., p. 118 .

3 Ce chapitre n'aborde pas la question de l'incertitude sur un plan économique.

4 MENER P.-M., « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, 1 décembre 2009, N° 158, n° 4, p. 23-29.

Menger, la volonté de s'extraire de la routine apparaît comme une nécessité pour les professions artistiques : « Non que l'art soit une loterie, tout au contraire, c'est, au sens le plus élevé, un travail, mais dont l'issue est incertaine. Ce qui signifie que l'activité créatrice doit s'écarter de la routine des tâches maîtrisables et répétitives, peu exaltantes certes, mais peu risquées, car prévisibles dans leurs résultats. Néanmoins, cet écart constitue une épreuve ». Dans leurs discours, une partie des réalisateurs de films documentaires mettent eux aussi en avant l'absence de tâches répétitives dans leur pratique et exaltent une posture de création comme les professions artistiques qui constitueraient « un type d'activité devenu le paradigme du travail libre, non routinier, idéalement épanouissant¹ ». Pour autant, P.-M. Menger souligne également la nécessité dans les pratiques artistiques d'avoir une stabilité, des routines, des conventions dans la réalisation et la coordination des tâches². Ramenée à l'analyse des films documentaires, il n'y a aucune contradiction à observer les éléments les plus stabilisés d'une pratique dans la mesure où ils participent d'une dimension collective qui rend possible cette même pratique³. Ainsi nous avons dû aller au-delà des discours pour observer ce qui se répète d'une production à l'autre. À côté d'une analyse des films et des prises de position tenues en dehors, une attention a donc été portée aux formes d'organisation et à l'interconnaissance au sein de l'espace documentaire.

1 MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, coll. « La République des idées », 2002, p. 53.

2 Proche ici des observations d'H. Becker sur les Mondes de l'art, P.-M. Menger affirme : « (...) nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes et des significations échangées, sans routines, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion, à la consommation, à l'évaluation et à la conservation des œuvres. Il reste que le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès ». MENGER P.-M., « *L'art analysé comme un travail* », *art. cit.*, p. 24.

3 Sans se limiter à la seule comparaison des documentaires avec les travaux sur les professions artistiques, la dimension routinière de la profession journalistique dans le traitement du sujet « banlieue » a notamment été analysée par J. Berthaut. Il affirme à propos de sa recherche qu'elle « défendra le point de vue que, devant compenser un éloignement objectif à ces univers sociaux, les rédactions sont le lieu de production et de reproduction de routines professionnelles puissantes qui expliquent en retour une distorsion médiatique durable de la réalité sociale des quartiers populaires. » BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, *op. cit.*, p. 11.

A. DES CONVENTIONS DIFFÉRENCIÉES SELON LES SOUS-ESPACES DOCUMENTAIRES ET LA RECHERCHE COMMUNE DU « CONTRASTE »

La manière de donner à voir la rue, la « banlieue », la Seine-Saint-Denis, Marseille et des intervenants filmés repose sur des conventions¹ autour desquelles s'accordent ceux qui font le film. La notion définie par H. Becker correspond aux « (...) procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations² ». Selon l'auteur des *Mondes de l'art*, elles jouent un rôle décisif dans la « coordination des activités des participants³ » et si elles assignent des limites à l'action collective, elles demeurent malgré tout sujettes à évolution⁴. Aussi bien dans le choix des échelles spatiales jugées pertinentes, celui des intervenants filmés, que dans la recherche de « contrastes », des options de réalisation déjà instituées guident les principes de sélection de ceux qui participent à la fabrique filmique.

1. Traitement collectif des espaces géographiques et variation des échelles

Dans chaque documentaire des échelles spatiales⁵ sont privilégiées quand d'autres apparaissent moins centrales, voire demeurent tout bonnement absentes. Le bâtiment, la rue, le quartier, la ville, le département, la banlieue, la France et la Méditerranée représentent les plus courantes. Il existe donc de grands écarts au niveau des superficies prises en compte. Entre un quartier tel que la Joliette et la mer Méditerranée, on comprend aisément que les films contiennent des références à des

1 L'enquête ne comprend pas d'analyse historique des différentes sédimentations sur lesquelles reposent la mise en place des conventions présentes dans les documentaires. Pourtant, nous reprendrons H. Becker quand il évoque la dimension habituelle des conventions sans nier qu'elles sont susceptibles d'évolutions : « (...) Les personnes qui coopèrent à la production d'une œuvre d'art ne reprennent pas tout à zéro. Elles se fondent plutôt sur des conventions antérieures entrées dans l'usage, qui font partie désormais des méthodes habituelles de travail dans le domaine artistique considéré. Les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même si il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. Les conventions dictent les choix matériaux (...) » BECKER H., *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 53.

2 BECKER H., *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 54.

3 BECKER H., *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 365.

4 *Ibid.*

5 La notion d'échelles proposée par J. Levy comprend différentes acceptions qui se vérifient. D'une part, la taille a un effet sur le contenu et l'on n'observe pas tout à fait les mêmes dynamiques en fonction des échelles. D'autre part, ces dernières proviennent d'une sélection et une échelle est forcément auto-référencée, c'est-à-dire qu'elle fonctionne toujours par rapport à une ou d'autres. Voir LÉVY J., « Échelle », *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 284-288.

espaces de tailles différentes. Mais plus important pour cerner les conventions à l'œuvre, l'attention prêtée à chaque découpage spatial demeure inégale¹. En effet, tous ceux qui participent à produire un documentaire sélectionnent des espaces géographiques jugés pertinents et en délaissent d'autres. À titre d'exemple, pour nombre de films du corpus marseillais, la rue de la République est préférée au département des Bouches-du-Rhône ou à la région PACA. D'autres réalisations consacrent davantage la ville de Marseille et laissent de côté, totalement ou partiellement, la référence aux quartiers, rues, ou bâtiments. Dans le corpus dionysien, la catégorie administrative du quartier Centre-ville Basilique est faiblement usitée. En revanche, celles de « banlieue » ou de Saint-Denis apparaissent plus courantes. Le département de Seine-Saint-Denis ou la région parisienne ne sont pas repris dans toutes les réalisations même si elles constituent l'objet central de films en particulier. Il demeure évident que pour chacun des corpus, les échelles s'entrecroisent car aucun film ne voit son propos et ses références figés sur un seul découpage spatial. Si de multiples échelles s'imbriquent les unes dans les autres, certaines apparaissent plus centrales dans la mesure où elles sont répétées, placées au centre de la majorité des prises de position ou constituent l'objet même du documentaire. En prêtant attention au titre, panneaux et voix off, des espaces de préférence apparaissent très nettement. La sélection des découpages spatiaux comporte trois caractéristiques essentielles. Tout d'abord, les principes de la sélection renvoient à des conventions partagées par tout ou partie des acteurs impliqués dans la réalisation, la diffusion et la production du film. Ensuite, ces intervenants ont recours aux mêmes conventions en fonction des sous-champs dans lesquels ils se positionnent. Enfin, les échelles choisies permettent de prendre position sur la rue, le quartier, la ville, le département dans des formes valides professionnellement.

Le choix de la « bonne » échelle s'opère collectivement ou pour le moins est assumé par l'équipe en charge du documentaire. Il s'agit donc d'une convention partagée entre réalisateurs quand ils sont plusieurs, avec le producteur, le monteur, voire le chef opérateur, ou d'autres. Dans tous les cas, ce principe de sélection

1 Dans leur travail sur la notion d'espace, A. Gupta et J. Ferguson proposent de ne plus penser l'espace comme une « grille de lecture neutre » (traduction personnelle) « But in all these cases, space itself becomes a kind of neutral grid on which cultural difference, historical memory, and societal organization are inscribed. It is in this way that space functions as a central organizing principle in the social sciences at the same time that it disappears from analytical purview. » GUPTA A. et J. FERGUSON, « Beyond " Culture " : Space, Identity, and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, 1992, vol. 7, no 1, p. 7.

présuppose un accord même minimal sur les espaces à privilégier et ceux à écarter. Quatre exemples révèlent l'existence d'un accord entre parties et de conventions instituées dans la manière de sélectionner les espaces. Ainsi F. Lloret, réalisatrice dans le terrain Marseillais m'explique avoir initialement voulu filmer à Gènes pour établir une comparaison avec Marseille, la Joliette et le périmètre Euroméditerranée¹. Les deux villes entretiendraient selon elle nombre de similitudes. Mais son producteur, A. Cornu des Films du Tambour de Soie lui aurait déconseillé de filmer la ville italienne pour l'amener à concentrer son propos sur Marseille. Les deux interlocuteurs tombent d'accord et la comparaison n'est pas présente dans *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe*. T. Roeskens obtient une bourse du Fond Régional d'Art Contemporain pour réaliser une pièce (et pas nécessairement un film) sur la construction du nouveau bâtiment du FRAC. La commande tourne autour de l'implantation du musée dans le quartier de la Joliette et le financeur s'est accordé aux choix du réalisateur qui a privilégié comme découpage le pâté de maisons autour duquel est construit le bâtiment². Autre exemple, tiré cette fois du terrain Dionysien, J. Ido s'accorde avec M. Alie³ pour faire une série sur la « banlieue » et prendre pour sujet des villes autour de Paris. Quant à J.-F. Détré réalisateur d'*Un tram dans la ville*, il parcourt avec son équipe différentes communes dans lesquelles passe le tramway. Le choix des villes de « banlieue » se serait fait en accord avec son producteur pour lequel il travaille de longue date, la RATP et France 3 qui financent⁴. Ces exemples démontrent que le choix des espaces jugés « pertinents » relève de rapports collectifs et non des seuls réalisateurs. À cela vient s'ajouter l'ensemble des collaborateurs tels que le chef opérateur ou le monteur qui interviennent sur ce point. À la différence des exemples observés dans la première section, les deux parties semblent s'accorder. *A minima* chacun a une connaissance des normes de son interlocuteur, voire même, les deux parties portent et reconduisent des manières de faire identiques. Ainsi la durée des

1 Informations tirées d'un entretien avec F. Lloret, réalisé le 22 mai 2012 à Marseille.

2 Informations tirées d'un entretien avec T. Roeskens, réalisé le 20 décembre 2011 à Marseille.

3 Informations tirées d'un entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis. Ancienne chanteuse et journaliste, M. Alie occupe plusieurs postes de direction à RFO devenue France Ô. Elle est également à l'initiative de l'opération France Ô Folies. On peut lire dans la présentation tirée du site internet de la chaîne : « Toujours dans le souci de donner une visibilité à la diversité ethno et socio culturelle, elle réalise la même opération avec les banlieues et les quartiers dans toute la France. L'opération s'intitule FRANCE Ô FOLIES et conduit de jeunes talents sur la grande scène des Francos depuis 2008... ». Les animateurs Mariejosé Alie, http://animateurs.franceo.fr/?page=AJAX_popin_mavie&id_rubrique=621, consulté le 3 novembre 2015.

4 Informations tirées d'un entretien avec le producteur du film A. Lavalle, réalisé le 17 mars 2013 à Paris.

relations, la longévité professionnelle ou le degré de professionnalisation ne sont pas des facteurs pertinents puisqu'ils varient trop selon les cas. En revanche, au moment où tous ces acteurs réalisent leur projet de film, ils évoluent professionnellement de manière régulière dans le même sous-espace du cinéma, du journalisme ou de l'art contemporain (associé au cinéma).

Malgré leur sélection, les échelles sont toujours variées dans les documentaires et la plus commune à l'ensemble des films reste sans conteste celle de la ville. En effet, elle est autant mobilisée par les réalisateurs investis en tant que journalistes et cinéastes, par des professionnels reconnus que par de nouveaux entrants. Toutefois, plus le réalisateur et ses collaborateurs sont intégrés dans le sous-espace documentaire associé au cinéma, plus ils ont tendance à privilégier de grandes échelles, c'est-à-dire, choisir pour objet ou investir des découpages spatiaux de taille relativement restreinte¹. Le bâtiment, le pâté de maisons, le quartier ou la ville, toutes ces catégories spatiales dont les contours ne seront pas discutés ici sont les échelles de prédilection. Ce qui ne les empêche aucunement de tenir des propos à dimension universaliste ou d'intégrer des plans dans lesquels des intervenants filmés font référence à des espaces plus vastes. En revanche, plus ces acteurs évoluent dans le sous-espace journalistique ou sont impliqués dans des programmes uniquement télévisuels, plus les découpages privilégiés concernent de petites échelles. La ville, le département, la France, la Méditerranée, différentes villes du monde sont ainsi privilégiés dans leur film. La sélection d'espaces géographiques « pertinents » s'accorde avec les normes de mise en scène des populations rattachées à la « banlieue » ou à Marseille. À travers le choix des découpages, les réalisateurs et leurs collaborateurs poursuivent en réalité des règles de présentation du monde social ayant cours dans un champ donné et donc dans un sous-espace de l'espace documentaire.

Concentrer son propos sur la rue, le pâté de maisons, le quartier, la ville c'est donner à voir des découpages relativement restreints quant à leur superficie. Ce principe de sélection s'accorde à une double exigence propre au sous-espace cinématographique. D'une part, l'objet du film se trouve limité. D'autre part, les discours sont tournés en situation, sans la présence d'une analyse surplombante². Ainsi

1 Une petite échelle couvre de vastes distances tandis qu'une grande échelle couvre comparativement des distances plus restreintes.

2 Manière de procéder qui, au-delà des discours tenus par les réalisateurs sur le film, se vérifie également dans le contenu même des documentaires.

couvrir des espaces plus circonscrits relève d'une attention aux « petits », aux plus « faibles » qui ne nécessite pas obligatoirement une contrepartie, c'est-à-dire un discours qui entrerait en contradiction avec celui des intervenants filmés (voir chapitre 2). Choisir des espaces relativement restreints s'accorde avec la volonté d'éviter un propos surplombant à celui des principaux « personnages ». Toutefois, à travers leur sélection, le réalisateur et son équipe ne prennent pas directement parti, ils n'établissent pas de correspondance entre différents espaces et d'autres situations analogues. Si ces correspondances existent, elles sont le fait des intervenants filmés (voir chapitre 4).

Les réalisateurs et leurs collaborateurs proches du journalisme ou ceux intégrés à des programmes télévisuels privilégient des découpages plus vastes. À la différence du sous-espace cinématographique, ce sont souvent des villes et non une seule qui sont à l'image¹. Le département, la Méditerranée, la France ou d'autres pays constituent également des découpages de prédilection. Toutefois, ces derniers peuvent être évoqués à travers des villes qui les représentent. Ici encore les échelles s'entrecroisent. Ainsi la Seine-Saint-Denis, objet central de *93, L'effervescence* est également appréhendée depuis un ensemble de communes qui la compose². Les villes sélectionnées ont pour propriété générique d'appartenir au département et deviennent par là même les représentantes d'un découpage administratif plus large qui les englobe. Autre exemple, dans le film *La politique et Dieu* sont présentés différents faits religieux et comportements décrits comme « fanatiques ». L'échelle nationale avec des plans tournés en Israël, en Suisse, en France et aux États-Unis se trouve rattachée à des villes comme Lausanne, Jérusalem, Hébron ou Saint-Denis. Enfin, *Capitales de la Méditerranée* est tourné durant une croisière faisant étape dans plusieurs villes³ ayant toutes pour qualité commune d'être Méditerranéennes.

Dans tous les cas, la multiplication des lieux relativement distanciés s'accorde avec le principe de pluralité des points de vue. Le fait d'intégrer au documentaire des plans tournés dans différentes villes ou pays permet à ceux qui le réalisent de tenir un

1 Dans de nombreux cas une seule ville est pleinement traitée. Pourtant ces films s'inscrivent dans une collection de plusieurs numéros consacrés à différentes villes. À ce titre il faudrait citer : *Marseille, une ville monde* ; *Saint-Denis, paroles de Dionysiens* ; *Saint-Denis* ; ou encore la série sur les architectes coproduite par le Centre National de Documentation Pédagogique avec *Marseille vu par Rudy Ricciotti* et *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*.

2 Des sous-titres rappellent les noms des villes.

3 Dans l'ordre, Marseille, Barcelone, Palma de Majorque, Tunis, La Valette, Palerme, Civitavecchia et Rome.

double positionnement sur les espaces filmés. D'une part, ils marquent une mise à distance vis-à-vis d'un lieu à proprement parler, et fournissent à son égard une attention détachée puisqu'il s'agit d'un espace parmi d'autres. D'autre part, la présence de superficies plus grandes s'apparente à une convention dans laquelle le réalisateur et son équipe donnent à voir un traitement de l'espace prenant les allures de l'enquête objective, capable de saisir une multiplicité d'opinions et de cas. Ainsi pour les productions du Centre National de Documentation Pédagogique consacrées à l'architecture, ce n'est pas seulement Saint-Denis et Marseille qui font l'objet d'un film, mais un ensemble de villes en France et dans d'autres pays.

Privilégier un découpage plus large et multiplier des lieux relativement distanciés permet un deuxième positionnement à l'égard des espaces filmés. Il devient possible de trouver à ces derniers des caractères qui seraient communs pour ainsi les valoriser. Mais la valorisation prend plusieurs formes. Elle devient patrimoniale comme dans *Les capitales de la Méditerranée* ou s'attache à montrer la bonne volonté d'acteurs par leurs initiatives rattachées à telle ou telle ville de Seine-Saint-Denis comme dans *93, L'effervescence*.

Ainsi dans le sous-espace journalistique comme pour celui du cinéma, le choix des échelles pertinentes permet toujours un positionnement dual dans la manière de donner à voir le ou les espaces géographiques concernés. Deux positionnements coexistent non seulement parce qu'il s'agit de conventions, mais aussi parce que ces dernières s'inscrivent plus généralement dans une manière d'appréhender la pratique documentaire. Représenter l'espace géographique c'est donc tout à la fois le découper, opérer des sélections sur la base d'un accord même minimal entre parties. Mais c'est aussi s'inscrire dans une manière routinisée de faire des films.

2. Recherche et production collective du « contraste »

Les réalisateurs se coordonnent avec des collaborateurs pour fabriquer du « contraste », terme mobilisé par les acteurs qui s'applique à la fois à la luminosité, aux couleurs, aux sons, mais également aux espaces géographiques ou aux personnes à l'image. En brouillant des assignations, ces opérations s'apparentent à un jeu autour de catégories et d'enjeux à succès à travers lesquels le réalisateur et son équipe se situent

(voir chapitre 4). Il s'agit aussi d'une convention nécessairement partagée pouvant être décrite de la manière suivante : donner à voir un objet, un bâtiment, un découpage territorial ou un intervenant filmé de manière contrastée consiste à présenter comme opposées des propriétés qui le composent pour les faire apparaître de manière plus saillante. À titre d'exemple la présence dans un même plan d'un bâtiment contemporain peint en blanc et d'un autre plus ancien aux couleurs passées procure un tel effet (**Annexe 15. 1**). Pour parler d'un même espace géographique et évoquer le basculement d'une époque à une autre dans les deux corpus, les friches industrielles s'opposent aux bâtiments récents qui contiendraient des bureaux (**Annexe 15. 2**). Quant aux personnes à l'image, elles sont également présentées depuis des propriétés dont la coexistence apparaît peu commune. Un habitant de la rue de la République à Marseille explique par exemple avoir été trésorier dans une section du Parti Communiste et révèle également son passé d'ancien détenu pour des braquages qu'il aurait accomplis (**Annexe 15. 3**). Quelque soit le champ, cinématographique, journalistique ou celui de l'art contemporain, et même si elle prend des formes différenciées selon les cas, la recherche du « contraste » est une véritable convention partagée par une grande partie de l'équipe de réalisation. Son inscription dans le film suppose une coopération et un accord qui n'est pas nécessairement explicité, mais qui n'en demeure pas moins le produit d'une collaboration avec un monteur ou un chef opérateur, voire un producteur.

La « banlieue » ou la Seine-Saint-Denis sont souvent présentées à partir de propriétés *a priori* distantes les unes des autres. Dans *9-3, mémoire d'un territoire*, le traitement contrasté de la Seine-Saint-Denis passe consécutivement d'un cadrage « banlieue à problèmes¹ » à une mise en avant des « atouts ». Après une longue partie consacrée à l'histoire du département, le film revient notamment sur la pauvreté en milieu ouvrier, la fermeture des usines et l'ennui des « jeunes² ». En contrepoint, une séquence contient une présentation de la Plaine Saint-Denis comme centre économique en pleine expansion. Des interviews de patrons, de représentants politiques entrecoupées de plans du Stade-de-France et de bâtiments d'entreprises illustrent l'essor actuel dont le film fait la promotion. La réalisatrice s'appuie au minimum sur un

1 Pour reprendre les termes de J. Berthaut. BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit.

2 Il ne s'agit pas de proposer une description détaillée des nombreux points abordés dans le film. L'objectif est de montrer comment s'élabore collectivement une présentation par « contrastes » de la « banlieue » et de la Seine-Saint-Denis.

monteur et son assistant de réalisation pour établir cette présentation duale du département¹. Il s'agit bien d'une convention présente dans d'autres films et d'autres programmes audiovisuels qui a nécessité l'intervention d'un personnel de renfort² en mesure de traduire par l'image et le montage, à la fois un discours laudatif sur les réussites économiques, et une vision qui spatialise des problèmes spécifiques à la « banlieue »³. La production de « contrastes » ne concerne pas seulement les catégories spatiales, car un intervenant filmé est apprécié quand le réalisateur et ses collaborateurs peuvent détecter en lui des propriétés qui se croisent et produisent du « contraste ». À titre d'exemple, Momo, intervenant principal du documentaire *Le noir me met à l'abri*, est décrit lors de l'entretien par J.-M. Delage à partir des propriétés suivantes : « jeune homme aveugle (...) avec un pitbull ». Le documentaire est réalisé dans le cadre d'une formation à Saint-Denis et selon lui, les participants et les intervenants professionnels dont la monteuse, auraient tous apprécié Momo comme « personnage⁴ »

Le choix des intervenants filmés est donc discuté collectivement, pour le moins il ne relève pas exclusivement du réalisateur. Des enquêtés m'ont expliqué avoir été guidés sur ce point par leur producteur ou leur monteur⁵. La recherche et la production de « contrastes » ne sont certes pas les seuls objectifs dans la sélection des intervenants filmés,⁶ mais il faut bien reconnaître qu'il s'agit d'une convention partagée aux différents postes de fabrication d'un film. Dans tous les cas, la mise en avant de propriétés sociales, physiques ou autres qui s'entrechoquent permet de jouer sur deux positionnements. Cette convention donne nécessairement à voir une vision duale. D'un

1 Information tirée d'un entretien avec H. Beryoun assistant réalisateur sur *9-3 mémoire d'un territoire* qui a également participé au montage. Notons qu'H. Beryoun est déjà intervenu auprès de Y. Benguigui sur des films précédents. Entretien avec H. Beryoun, réalisé le 13 mai 2013 à Paris.

2 Au sens d'H. Becker : « Les autres activités sont simplement affaire d'habileté manuelle, de flair, ou quelque autre aptitude moins rare, moins caractéristique de l'art, moins nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre, moins digne de respect. Ils relèguent ceux qui exercent ces activités au rang de personnel de renfort (...) et réservent le titre d'artiste à ceux qui pratiquent une activité cardinale. » BECKER H., *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 41.

3 Sur la spatialisation des problèmes sociaux voir TISSOT S. et F. POUPEAU, « La spatialisation des problèmes sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, avril 2005, n° 159, p. 4-9.

4 Il affirme que « Tout le monde était amoureux de Momo, c'était devenu le ... d'ailleurs c'était le seul personnage. » Entretien avec J.-M. Delage, réalisé le 19 février 2013 par Skype.

5 À titre d'exemple le producteur d'A. Pianko lui aurait conseillé de ne pas choisir une intervenante filmée. En accord avec lui le réalisateur aurait décidé de ne pas l'intégrer à *Salam Alikoum Bernard*.

6 Des réalisateurs inscrits dans le sous-espace journalistique parlent par exemple de « bons clients ». Il s'agit à la fois de propriétés diverses qui font de l'intervenant le représentant d'une population donnée mais également des capacités oratoires de ces derniers. Plus concrètement, il s'agit de se sentir « à l'aise » devant la caméra ou d'avoir un discours « concis » et « clair » dans sa diction.

côté, l'équipe de réalisation prend le parti de ceux qui vivent par exemple à Saint-Denis, en Seine-Saint-Denis ou à Marseille en donnant à voir des propriétés qui s'opposent et dont la coexistence ne correspond pas aux clichés les plus éculés sur ces espaces. De l'autre, la production de « contrastes » laisse nécessairement apparaître une présentation ambivalente dans laquelle le fait d'être « pauvre », de vivre en banlieue, d'être racisé, de connaître des formes de violences quelles qu'elles soient est nécessairement exposé. Par ailleurs, vient s'ajouter une contrainte pour les membres de l'équipe documentaire pour qui la priorité n'est pas uniquement de redresser un tort, mais de réaliser des films aux images et aux propos marquants.

Le traitement des espaces et des populations nécessite une coopération d'acteurs impliqués à différents postes. Ces coopérations apparaissent relativement routinisées puisque la sélection des échelles perçues comme pertinentes ou la production et la recherche de « contrastes » se retrouvent d'un film à l'autre. Malgré des variations selon le sous-espace dans lequel évoluent tous ces acteurs, il s'agit bien de conventions partagées. Deux positionnements en apparence contradictoires dans la manière de donner à voir la Banlieue, Marseille, un quartier, Saint-Denis ou la Seine-Saint-Denis sont admis par ces conventions. Non seulement ils sont admis, mais plus important, ils constituent les critères de validité du « bon » film aux yeux de ceux qui le font. Les conventions permettent donc à la fois la présence des deux positionnements puisque des acteurs coopèrent et soulignent les normes professionnelles valides dans la manière de mettre en scène le monde social. Toutefois, ces coopérations routinisées ne sont possibles que dans le cadre d'un mode de fonctionnement spécifique dans lequel la présence de structures de production facilite la coopération.

B. DES COLLABORATIONS PAR INTERCONNAISSANCES AU SEIN DE STRUCTURES DE PRODUCTION

En dehors des divergences sur la façon de donner à voir des espaces géographiques et des intervenants filmés, les collaborations s'inscrivent aussi dans un mode de fonctionnement routinisé. Les conventions sur la manière de mettre en scène

le social stigmatisé supposent une coopération entre acteurs, c'est-à-dire dire la possibilité de se réunir pour écrire, réaliser, produire et diffuser un documentaire¹. Les positionnements observés précédemment coexistent aussi dans le cadre de conditions plus générales d'activité. Deux grandes explications apparaissent clairement. C'est tout d'abord parce qu'ils ont déjà travaillé ensemble, ou avec des connaissances, ou qu'ils entretiennent des relations d'amitié que tous ces acteurs parviennent à se coordonner. La coexistence des deux positionnements est tributaire d'un fonctionnement basé sur une connaissance mutuelle entre le réalisateur et ses collaborateurs. Toutefois, tous ne se connaissent pas préalablement, et des variations dans le traitement des populations et espaces géographiques sont clairement visibles en fonction des champs et des sous-espaces documentaires dans lesquels l'ensemble évolue. Expliquer le mécanisme de coopération par la seule interconnaissance apparaît bien réducteur, car réalisateurs et collaborateurs coopèrent également sur la base d'un rapprochement autour de structures de production². Les positionnements analysés jusqu'alors coexistent sous forme de conventions reconnues et donc objectivées par ces structures.

1. « On se connaît depuis des années », le fonctionnement par interconnaissances

Une approche diachronique³ révèle que les réalisateurs ont avec un ensemble de collaborateurs des relations professionnelles ou amicales dépassant le seul film en question. Les coopérations reposent pour une large part sur une interconnaissance visible objectivement à travers le type de relations qui unissent les participants au film. Mais cette tendance est également perceptible en s'attachant aux prises de position des réalisateurs lors des entretiens. Il s'agit alors de mises en scène de soi⁴ où s'affirme un

1 Sans pouvoir étudier tous les aspects évoqués par H. Becker, l'enquête s'inspire ici de son analyse des « rapports » ou des « représentations » sur la société : « (...) considérer les rapports sur la société comme des produits d'une organisation sociale suppose d'analyser tous les aspects des organisations dans lesquels ils sont produits : structures bureaucratiques, budgets, codes professionnels, caractéristiques et capacités du public, tous ces aspects ont leur impact sur les moyens de parler de la société. Les fabricants de représentations décident comment procéder en voyant ce qui est possible, logique, faisable et souhaitable, en fonction de leurs conditions de travail et des gens à qui ils s'adressent. » BECKER H., *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, Éd. la Découverte, coll. « Grands Repères », 2009, p. 30.

2 Les structures de production correspondent dans cette enquête aux sociétés de production, institutions publiques, ateliers, facultés et centres de formation.

3 Croisant à la fois les résultats des entretiens, une analyse des noms présents dans les génériques et une recherche complémentaire sur internet.

4 Dans la perspective évoquée aux précédents chapitres et proposée par A. Collovald. COLLOVALD A., « Identité(s) stratégique(s) », *art. cit.*

ethos professionnel sur le mode de l'amitié¹, de la proximité faisant primer la fidélité dans les relations de travail et la connaissance de l'autre.

1. 1. Précédentes collaborations et réseaux de connaissances

Dans leur grande majorité, les réalisateurs collaborent avec un ou plusieurs intervenants qui opéraient à leur côté dans une ou des réalisations précédentes. Si les équipes de tournage ne sont pas reconduites à l'identique d'une production à l'autre, des continuités demeurent. Loin d'une vision unifiée, différentes modalités d'interconnaissances apparaissent. Dans une première configuration, les réalisateurs connaissent souvent leur(s) producteur(s), un, ou plusieurs personnels techniques, voire même les diffuseurs dans le cas de télévision. À titre d'exemple, avant *Rêve de France à Marseille*, J.-L. Comolli et M. Samson ont déjà réalisé sept films ensemble². La série sur la vie politique marseillaise est coproduite par D. Freyd depuis le premier volet *Marseille de père en fils* sorti en 1989³. La monteuse G. Lavigne dont le statut d'auteure est reconnu a également coréalisé un autre film avec J.-L. Comolli⁴. Autre exemple tiré du terrain Dionysien, A. Prosaïc n'a jamais travaillé avec N. Abdi, ils se seraient rencontrés par le journaliste M. Meissonnier. Toutefois, avant *Enrico l'Andalou*, elle a déjà été employée par M. Cherqui producteur de son précédent film. Elle connaît la monteuse V. Lefebvre-Altot avec laquelle elle a déjà travaillé. Le fait d'avoir déjà collaboré est une modalité parmi d'autres bien qu'elle semble la plus visible dans le tableau. Les réalisateurs sont également amenés à coopérer sur les conseils d'un autre intervenant. A. Pianko suit l'avis de ses précédents producteurs et entre en contact avec Mat Films, une autre société de production qui serait plus à même de monter un documentaire sans l'apport des chaînes de télévision. Les collaborations ne sont pas nécessairement choisies par le réalisateur qui se voit proposer, quelquefois imposer un

1 Ces résultats rencontrent des similitudes avec la place des relations notamment d'amitié dans un cadre professionnel chez les agents de cinéma. Voir sur ce point ROUSSEL V., « " It's not the network, it's the relationship. " The Relational Work of Hollywood Talent Agents », *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries: Invisible Hands in Cultural Market*, Lanham, 2015, Lexington Books, p. 220.

2 Voir la collection de films intitulée *Marseille contre Marseille* COMOLLI J.-L., M. SAMSON, *Marseille contre Marseille*, 2005.

3 COMOLLI J.-L., M. SAMSON, *Marseille de père en fils : Ombres sur la ville. 1*, 1989.

4 Même si le film sort en 2003, il a été tourné en 1995 lors des grèves contre le plan Juppé de réforme des régimes de retraite et de Sécurité Sociale. COMOLLI J.-L. et G. LAVIGNE, *Jours de grève à Paris Nord*, 2003.

personnel technique. Ainsi Noir Production aurait présenté à P. Tessaud une monteuse qui a travaillé en cinéma de fiction. D. Baloul n'a pas choisi le chef opérateur salarié permanent du Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP). Enfin, il est des cas, et cela dans les deux corpus, où les réalisateurs se connaissent entre eux et ont pu également travailler ensemble par le passé. À titre d'exemple, L. Benzemrane voit son film produit par Riv'Nord, une petite société de production présentée comme « agence de communication sociale » dans laquelle P. Laroche est investi. Ce dernier participe également aux films du Centre Média Local présents dans le corpus¹. Par ailleurs, L. Benzemrane a débuté à Point du Jour auprès de F. Davisse. Autre exemple, D. Dufriche est monteuse de *Musique* mais également du précédent film de S. Kettani et connaît le chef opérateur du film. J. Ido est présent comme intervenant filmé dans *Slam ce qui nous brûle* et engage quelques années plus tard P. Tessaud pour réaliser un film pour les France Ô Folies. C. Catella coréalise *Moi aussi je suis à bout de souffle* mais est aussi monteuse du film *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe* et travaille aussi à divers postes sur le film *la Schkappa ou l'échappée belle de Jean-Claude Izzo*.

Quel que soit le type d'interconnaissance, il apparaît très nettement que la grande majorité des documentaires repose sur une équipe dont une partie au moins se connaît préalablement. Ce type de fonctionnement facilite la présence dans les films des conventions précédemment citées dans la mesure où elles participent d'une routinisation de la pratique. Coopérer avec les mêmes personnes assure *a priori* de ne pas changer totalement de manière de faire. Pour autant, l'interconnaissance a également des effets sur les discours tenus par les enquêtés.

1. 2. Présentation de soi et mise en avant d'un ethos professionnel : fidélité et connaissance de l'autre

Lors des entretiens, les réalisateurs ont été amenés à évoquer les acteurs avec lesquels ils ont collaboré. En dehors des intervenants filmés et des divergences éventuelles, ils reviennent pour une partie d'entre eux sur l'ancienneté de certaines collaborations. Ils évoquent plus encore des manières de penser et de faire partagées ainsi que l'apport à la construction du film des opérateurs image, monteurs,

¹ *Squat Charles-Michels, une pratique d'autogestion et Hôtel Montagnard*.

producteurs, voire diffuseurs. Nombre de documentaristes expliquent donc qu'ils ont des sensibilités communes avec leurs collaborateurs dans la manière de faire et de penser leur film. Quand elle parle de son caméraman, M. Reiser réalisatrice du film *Le maire de Marseille* pointe l'idée qu'ils auraient tous deux un accord préalable autour de ce que la réalisatrice appelle une « grammaire ». Elle met en avant tout à la fois la maîtrise technique de son chef opérateur, mais également le fait qu'il partage avec elle des manières de faire communes, en l'occurrence une appétence à cadrer resserré sur des visages.

« J'aime énormément travailler sur les visages. C'est une grammaire personnelle. J'aime les visages, j'aime les gens, j'aime ce qu'ils disent. Je m'intéresse beaucoup aux gens. C'est des paysages pour moi et il ne pouvait pas ne pas y avoir de scènes au Vélodrome, de scènes avec les musulmans, de scènes avec les Corses dans la basilique, tout ça. Toutes ces communautés qui cohabitent, tout ça, c'est quelque chose d'extraordinaire !
(...) »

(...) « Julien (le caméraman) savait qu'avec moi il pouvait aller très loin dans les visages, que j'aime ça. (...) »¹

De la même manière, des réalisateurs évoquent ce qui les lie à leurs collaborateurs et mettent du même coup en avant l'apport de ces derniers. Peu importe la fonction occupée, il s'agit toujours de placer l'action de l'autre dans une division instituée du travail. Ainsi É. Sarner présente son caméraman pourtant en situation de subordination vis-à-vis de lui comme quelqu'un capable d'anticiper l'action². D. Gheerbrant dit demander l'avis à son producteur qui le suit depuis des années en expliquant investir ce dernier d'une autorité³. Ainsi à travers la présentation que les enquêtés opèrent de leurs collaborateurs, la répartition des rôles est clairement délimitée. Il peut s'agir de discours mettant en avant la « bonne » exécution des tâches, le respect des demandes du réalisateur ou une connaissance technique, administrative,

1 Entretien avec M. Reiser, réalisé le 18 juin 2013 à Paris.

2 Entretien avec É. Sarner, réalisé le 22 juin 2012 à Paris.

3 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

du financement de la relation avec les intervenants filmés. Dans le cas des monteurs et chefs opérateurs, les réalisateurs soulignent également leur investissement personnel, la connaissance des normes tout en insistant sur le fait de savoir anticiper et proposer des formes perçues comme nouvelles. À titre d'exemple, É. Sarner présente sa monteuse comme une professionnelle capable de transgresser parce qu'elle « a tellement son métier en main ». À propos de son chef opérateur, il met en avant à la fois leur entente qui n'aurait pas besoin de discussion et sa capacité d'« initiative ».

« Oui, mais avec lui, on se... comprend à demi-mot. Et donc, on pense la même chose au même moment. Il m'arrive même avec Jean-Pierre de penser quelque chose, par exemple, il tourne par là et je suis en train de faire quelque chose, il sent que je suis allé par là et il tourne sa caméra. Donc sans un mot. Aussi bien quand on saute du bateau, c'est lui bien sûr qui prend l'initiative de tourner en mouvement.¹ »

Les réalisateurs réaffirment toujours une répartition des postes, mais ces discours tenus sur les collaborateurs sont aussi des éléments de présentation de soi à travers lesquels apparaît très clairement un ethos professionnel². Les enquêtés mettent en avant des relations professionnelles basées sur la confiance, la fidélité³, des valeurs partagées dans les manières de faire et de penser. Ils écartent les termes qui pourraient être ceux d'une relation de subordination entre un exécutant et un mandataire. Ils mobilisent davantage un lexique de coopération mettant en avant l'idée de confiance

1 Entretien avec É. Sarner, réalisé le 22 juin 2012 à Paris.

2 Pour une revue détaillée des différentes définitions d'*ethos et ethos professionnel* dans la littérature scientifique voir FUSULIER B., « Le concept d'ethos. », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 29 août 2011, n° 42-1, p. 97-109. Je reprends la définition et l'approche proposée par P. Zarca selon qui l'*ethos professionnel* correspond aux « dispositions acquises, par expérience et relatives à ce qui vaut plus ou moins sur toute dimension (épistémique, esthétique, sociale, etc.) pertinente dans l'exercice d'un métier ». Ce qui apparaît très clairement avec les réalisateurs et pour ce qui intéresse l'ethos professionnel concerne certes la façon de faire son métier mais également la manière de juger ceux avec qui on le fait. Selon Pierre Zarca il s'agit d' « apprendre non seulement ce qu'il convient de faire pour respecter les règles non écrites de son art, mais encore comment échanger avec ses confrères et les juger en tant que professionnels : ce qui fait qu'on les admire, qu'on les estime ou qu'on les méprise. » ZARCA B., « L'ethos professionnel des mathématiciens », *Revue française de sociologie*, juillet 2009, Vol. 50, n° 2, p. 352.

3 Sur la « fidélité » dans les relations professionnelles entre réalisateurs et producteurs voir le travail d'O. Alexandre dans le domaine de la fiction. ALEXANDRE O., *La règle de l'exception : écologie du cinéma français*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2015.

mutuelle¹. Ils exaltent également les relations d'amitié qui les lieraient et insistent aussi sur leur durée et notamment le fait de travailler de longue date avec certains. Le renvoi au lexique de l'amitié exclut automatiquement les termes qui décrivent trop directement des relations de travail pourtant basées sur des formes de subordination, notamment pour les personnels dits techniques. Le fonctionnement par interconnaissances se nourrit de discours capables de promouvoir à la fois une spécialisation de chacun et également une commune manière de penser et d'agir. Pour que les positionnements observés précédemment coexistent, les réalisateurs doivent s'en remettre à des collaborateurs capables de traduire ou de proposer des mises en scène données. Les prises de position des réalisateurs contribuent à garantir la continuité des collaborations d'un film à l'autre. Elles méritent alors d'être pensées dans le cadre plus général des conditions matérielles d'existence du métier de réalisateur pour comprendre également la nécessité de faire perdurer des relations dans le temps et de s'assurer de ne pas rater une collaboration.

2. « Les gros et les petits », le fonctionnement autour de structures de production

Il est des cas où réalisateurs et collaborateurs n'ont pas nécessairement travaillé ensemble par le passé. Ils coopèrent malgré tout au sein d'une ou plusieurs structures chargées de la production du film. Les collaborations les plus récentes comme celles plus anciennes se développent autour de sociétés (SARL), d'associations, d'organismes de formations et de masters dans des facultés regroupés ici sous le terme de structures de production. Hormis les financeurs, les diffuseurs et les intervenants filmés qui ont affaire à ces structures soit de manière indirecte, soit de manière occasionnelle, une part importante des acteurs collaborent directement en leur sein en qualité de salariés, de bénévoles ou de membres. Les réalisateurs et leurs collaborateurs partagent les mêmes conventions dans la manière de mettre en scène des espaces géographiques et des populations, car ils sont le plus souvent inscrits dans un même sous-espace. Les structures de production dans lesquelles les films sont réalisés révèlent la position des collaborateurs en cinéma, journalisme ou art contemporain².

1 Voir ROUSSEL V., « Une économie des émotions », *La nouvelle revue du travail*, 29 avril 2015, n° 6. Et ROUSSEL V., « " It's not the network, it's the relationship. " The Relational Work of Hollywood Talent Agents », *op. cit.*, p. 220.

2 Faute de données suffisantes l'enquête ne peut tenir compte des mobilités des collaborateurs.

Pour le cinéma, on remarque la présence de structures spécialisées en documentaire de « création »¹. Toutes ne peuvent être mises sur le même plan. Des hiérarchies évidentes en termes de consécration, de poids financier et de modalités de diffusion des films apparaissent. Les Films d'Ici et les Films du Tambour de Soie sont par exemple des sociétés de production intégrées et relativement reconnues dans le champ cinématographique du documentaire. Les formations universitaires comme celles d'Aix-en-Provence, Évry ainsi que les Ateliers Varan et Altermédia l'intègrent également et leurs salariés ont en charge d'apprendre la pratique aux nouveaux entrants. Les réalisateurs à la croisée du cinéma et de l'art contemporain ont tendance à collaborer dans des structures de production plus petites encore. D'autres, de taille relativement modeste quant à leur renommée et au nombre de personnes qu'elles emploient sont à cheval entre le cinéma et le champ militant. C'est particulièrement le cas de Riv'Nord, 360 degrés et même plus et le Centre Média Local. À la fois intégrés dans le sous-espace du cinéma par les discours de leurs membres actifs qui se décrivent comme cinéastes, les films réalisés consacrent le plus souvent des mobilisations collectives. Par ailleurs dans ces petites structures, la fonction de production est le plus souvent occupée par les réalisateurs eux-mêmes. Un troisième type de structures renvoie aux plus reconnues, aux mieux dotées en capital économique et qui se partagent entre documentaire, journalisme et fiction. Il s'agit par exemple de Point du Jour, Archipel 33, Elemiah ou C'est-à-voir. Ces structures diversifiées sont capables d'adapter leurs produits aux types de diffusion, de financement². Enfin, même si cela ne correspond qu'à deux films, le Centre National de Documentation Pédagogique constitue une structure singulière puisque publique et liée à l'Éducation Nationale.

Comme ce fut démontré, une partie des structures et notamment les plus importantes parviennent à avoir une production documentaire dans laquelle l'ensemble de leurs films n'est pas consacré dans un même sous-espace (art, cinéma dit

1 Sur la catégorie « documentaire de création » voir SAUGUET É., « La diffusion des films documentaires », *art. cit.*

2 Voir sur ce point le travail de L. de Verdalle qui observe également de telles porosités chez les producteurs de cinéma. « Et si nous faisons ici le choix de traiter simultanément des deux filières, cinéma et télévision, c'est parce que les profils de certaines sociétés, tout comme les parcours de certains producteurs, témoignent de l'existence d'une relative porosité, dès lors que l'on s'en tient, pour l'audiovisuel, à la production de programmes de stock (fictions et documentaires) et non pas d'émissions de flux (qui relèvent d'une tout autre dynamique organisationnelle et économique). » DE VERDALLE L., « Une analyse lexicale des mondes de la production cinématographique et audiovisuelle française », *Sociologie*, août 2012, Vol. 3, n° 2, p. 179-197.

de fiction, documentaire et journalisme). Malgré cette tendance, les techniciens, producteurs et autres qui collaborent avec les réalisateurs s'inscrivent eux aussi dans un champ (en dehors des documentaires) ou dans un sous-espace (pour les documentaires). Ils en connaissent les normes, c'est-à-dire ont intégré le plus souvent les conventions en vigueur. Ainsi les différentes manières de donner à voir la « banlieue », Marseille et des intervenants filmés rattachés à ces découpages sont inscrites dans le film et coexistent, car ces acteurs évoluent dans le même sous-espace que les réalisateurs. À l'homologie des positions entre collaborateurs et documentaristes vient s'ajouter une seconde homologie dans laquelle la place occupée par les structures de production au sein de l'espace documentaire renvoie à celle occupée par le réalisateur. En effet, ceux qui disposent d'une notoriété établie ont tendance à aller vers les plus grosses sociétés de production qui sont souvent celles dans lesquelles ils travaillent également comme producteur ou qui sont reconnues pour leur proximité avec le cinéma. Les réalisateurs moins reconnus ou ceux qui ne visent pas une diffusion sur une chaîne de télévision se retrouvent dans des sociétés, des associations ou des formations de moindre renom. Les coopérations entre réalisateurs et collaborateurs s'inscrivent donc dans une économie générale du documentaire que des travaux ont dénommé oligopoles à frange¹. Les données recueillies sur les deux terrains permettent pour partie de s'accorder sur de tels résultats puisqu'à côté de grosses structures subsiste une multitude de plus petites formes d'organisations. Pour autant, comme semble l'indiquer ce modèle, les franges doivent passer par l'oligopole notamment pour distribuer les produits culturels à plus large échelle. Dans le cas des documentaires sélectionnés, les modes de diffusion varient tellement entre une diffusion en salle, lors des festivals, à la télévision ou autre qu'ils n'imposent pas de passer nécessairement par de grosses structures. Dans tous les cas, ces dernières conservent et reproduisent les conventions dans la mesure où toutes ces structures engagent une variété d'intervenants travaillant pour elles. Malgré

1 S. Barreau-Broust évoque dans son étude sur les documentaires à Arte l'existence d'un « oligopole à frange » dans la production des films. Le noyau de celui-ci serait constitué de grandes entreprises et à sa périphérie résiderait « une nébuleuse de petites et moyennes entreprises indépendantes ». Elle note par ailleurs qu'il s'agit d'un mode classique des industries culturelles où « les entreprises de production semblent fragiles, éphémères ». BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit., p. 48-49.

Une telle tendance serait plus généralement observable dans la plupart des champs de production culturelle. Voir SAPIRO G., J. PACOURET, et M. PICAUD, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, avril 2015, N° 206-207, n° 1, p. 4-13.

une relative marge de manœuvre, ces derniers connaissent les codes acceptables auprès de leur hiérarchie et notamment ceux des producteurs en lien avec le réalisateur¹.

Conclusion

Pour la totalité des cas observés, les documentaristes ne créent pas des films seuls. En dehors des intervenants à l'image, ils sont entourés à des degrés variables de collaborateurs. Cette observation a permis d'engager dans ce chapitre, une analyse consacrant deux jeux collectifs formés autour des réalisateurs. Les relations conflictuelles comme les plus routinières pèsent de manière différenciée, mais certaine sur le contenu des films et les prises de position *a posteriori* des enquêtés. Les deux jeux collectifs ne sont pas dissociables. Ils ont été séparés pour les besoins de l'analyse, mais se trouvent entremêlés. Pour le moins, rien n'interdit de penser leur imbrication.

Les différents positionnements à l'égard des intervenants filmés vivant à Saint-Denis, en « banlieue », à Marseille ou ailleurs et ceux portés sur ces espaces géographiques doivent leur inscription dans les films à l'action de certains collaborateurs. La coexistence de mises en scène qui pourraient trouver à s'opposer s'explique aussi bien dans une situation de divergences entre parties, d'accords *a minima* ou de conventions routinisées. Par ailleurs, ce chapitre a établi la démonstration que nombre de conventions sont construites pour tenir en même temps des formes de valorisation, de dénonciation d'une situation, l'exclusivité faite à quelques « personnages » ou lieux tout en laissant à chaque fois une marge de manœuvre pour un positionnement plus distancié. Sans proposer une histoire des conventions, de leur lente sédimentation dans la pratique documentaire, il est toutefois possible d'affirmer la règle suivante : les manières de mettre en scène un espace, une personne, un groupe deviennent justement des conventions quand elles laissent coexister des positionnements en apparence contraires à l'égard d'un lieu, d'un intervenant à l'image, d'un groupe qui porterait un ou plusieurs stigmates. Pour être valides, c'est-à-dire pour intégrer une chaîne de coopérations, les conventions sur la

1 Qui de leur côté ont comme interlocuteur les chaînes de télévision pour les films diffusés et financés par elles.

manière de donner à voir un stigmaté ne peuvent être totalement univoques et cela quelque soit le sous-espace observé. Elles doivent laisser la possibilité à ceux qui fabriquent le film d'entretenir cette ambivalence et ne peuvent consacrer qu'un seul positionnement, car elles fonctionnent comme un repère à plusieurs titres. Face aux étiquettes dépréciées de « films militants », « à charge » ou « à thèse », elles valident l'inscription dans une démarche artistique, cinématographique, ou journalistique. Les formes choisies de soutien (au sens large) et d'euphémisation permettent de s'inscrire dans un sous-espace et de travailler collectivement. Les conventions évoquées fonctionnent comme des repères cognitifs. Lors des oppositions et querelles évoquées plus haut, c'est parce que le film paraissait déséquilibré dans un sens ou dans un autre que des tensions trouvaient à s'exprimer. Ces conventions dont on a souligné le caractère routinisé permettent aussi des évolutions dans la manière de filmer. Ceci n'a rien de paradoxal bien au contraire. Elles sont alors des repères permettant, ou plutôt assurant la validité des choix de réalisation et de montage.

L'approche privilégiant la dimension collective de la fabrique documentaire mérite d'être prolongée en tenant compte des intervenants filmés. Eux aussi collaborent aux documentaires et prennent position notamment autour des catégories à succès mobilisées dans les films. Ces intervenants filmés s'investissent par leur parole dans des luttes, mais leurs propos et leur présence dans les documentaires supposent aussi une construction collective de la part du réalisateur et de son équipe.

CHAPITRE 4. COMPOSER AVEC LES INTERVENANTS FILMÉS

INTRODUCTION

Dans les documentaires et au-delà des 42 réalisations étudiées, des personnes apparaissent à l'image. À titre individuel ou collectif, leurs propos sont donnés à entendre et leurs corps, leurs gestes, leurs interactions se trouveront ensuite exposés publiquement lors de la diffusion. Ces intervenants filmés participent au documentaire le plus souvent à titre gratuit et, point important, leur présence est toujours le résultat d'un enregistrement par une caméra puis de choix opérés au montage. Ces dernières années, certains d'entre eux ont été au centre de polémiques et de débats autour de la pratique du documentaire. La possibilité, l'intérêt, voir le danger d'une rémunération ont été soulevés notamment à la suite du procès intenté par M. Lopez, « personnage » central du film *Être et avoir*¹, exigeant d'être payé pour sa participation². Les débats ont pu concerner la présentation des personnes prenant la parole. En 2011, *Le mur* consacré à l'autisme³ fait l'objet d'une interdiction judiciaire pour une diffusion en l'état. Des psychanalystes interviewés « ont estimé que les extraits de leurs interviews dans ledit documentaire " portent atteinte à leur image et à leur réputation en ce que le sens de leur propos est dénaturé " ⁴». Ces « affaires » révèlent la place centrale de ces acteurs sans lesquels il n'est pas de documentaire mais qui, en même temps, ont leurs propres intérêts à être présents dans un film.

En dehors de la judiciarisation des conflits autour des documentaires que semblent illustrer les précédents exemples, nous essayons de cerner le rôle moteur des intervenants filmés dans le processus de politisation des films. On se demande comment leurs propos et les manières dont ils sont donnés à voir participent de ce que nous appelons un *double positionnement* prenant des formes variées de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des populations et espaces géographiques perçus et montrés comme stigmatisés ? Nous cherchons donc à expliquer, à partir des

1 PHILIBERT N., *Être et avoir*, 2002.

2 Sur la question des enjeux économiques et déontologiques dans les films documentaires et ethnographiques voir par exemple les analyses de F. Weber. Elle revient notamment sur la place accordée aux personnes filmées à travers « l'affaire » d'*Être et avoir*. M. Lopez, l'instituteur « personnage » principal du film, a d'abord attaqué l'équipe de réalisation aux Prud'hommes, mais il s'est avéré que le cas ne relevait pas du droit du travail comme la télé-réalité où des participants ont pu en revanche attaquer en justice leur employeur. WEBER F., « La Déontologie ethnographique à l'épreuve du documentaire », *Revue de Synthèse*, 1 juillet 2011, vol. 132, n° 3, p. 325-349.

3 ROBERT S., *Le mur : la psychanalyse à l'épreuve de l'autisme*, 2011.

4 MBONGO PASCAL., *Le documentaire devant les prétoires : le moment Être et avoir*, https://www.droit-medias-culture.com/IMG/pdf/Film_documentaire_et_Etat_de_droit_AFDMC.pdf, consulté le 3 juin 2017.

personnes filmées, comment un documentaire contient à la fois des partis pris en faveur des « habitants » de la rue de la République à Marseille, ceux de « banlieue », de Saint-Denis, des sans-papiers, des personnes racisées, des mal-logées, des militants, des classes « populaires » et en même temps d'autres positionnements marquant une posture plus distanciée vis-à-vis de ce soutien.

Ce chapitre cherche à vérifier l'hypothèse suivante : si les réalisateurs sont contraints par un ensemble de normes et conventions professionnelles¹, en revanche ils seraient en mesure d'opérer une politisation en sous-main, relativement discrète. Pour ce faire, mobilisent-ils et façonnent-ils l'intervention de tierces personnes, les intervenants filmés, pour prendre parti dans le film sans avoir eux-mêmes à se dévoiler ? Cette hypothèse générale repose en réalité sur deux sous-hypothèses complémentaires. D'une part, les intervenants filmés, sinon une partie au moins, politisent un film en suivant leurs propres intérêts et se font les défenseurs des classes « populaires », du « centre-ville » de Marseille, de la « banlieue » et d'autres catégories associées à ces lieux. D'autre part, les équipes documentaires seraient en mesure de mobiliser ces interventions, de les façonner pour pouvoir prendre parti en utilisant les propos et la présence des personnes à l'image.

Dans cette enquête, nous parlons d'intervenants filmés pour désigner les acteurs filmés, interviewés, étrangers à l'équipe de réalisation. Sont volontairement exclus du champ d'étude les réalisateurs et leur équipe se donnant à voir². Même si la frontière entre filmés et filmants est quelquefois poreuse, elle n'en est pas moins réelle aux yeux de ceux qui réalisent. Elle demeure effective en considérant la division du travail sur laquelle repose la fabrique des documentaires. Pour prendre un exemple tiré du corpus marseillais, dans *Plan de Situation : Joliette*, le réalisateur laisse à un moment donné la caméra à des ouvriers en bâtiment. Dans les plans tournés par eux, ce dernier apparaît avec une masse à la main, un casque de chantier sur la tête, en train de participer à la destruction des bâtiments dont il a pourtant interviewé les anciens « habitants ». À ce titre, et parce qu'il se met aussi en scène comme partie prenante au récit, T. Roeskens pourrait être considéré comme intervenant. Si nous excluons volontairement les réalisateurs qui s'exposent physiquement et oralement c'est que ces derniers ont, à la différence des autres, une main mise relative sur les opérations de

1 Voir les chapitres 2 et 3.

2 Sur ce point, voir le premier chapitre.

cadrage, de montage et de sélection des personnes présents à l'image.

Les intervenants filmés constituent un ensemble hétérogène socialement et leurs modalités d'apparition sont tout à fait diverses. Quand certains apparaissent comme de simples passants, présences furtives en arrière-plan, d'autres, à des degrés là encore variables, prennent la parole pour devenir les principaux protagonistes de l'action. Les dispositifs filmiques permettant de recueillir leurs propos sont eux-mêmes multiples. Ils vont de l'interview caméra plan fixe, à la prise de vue lointaine zoomée ou non, en passant par la scène en action, ou de moments tournés lors de réunions publiques ou encore au détour de discussions. Tout en tenant compte des multiples modes d'apparition, seront au centre de l'analyse les personnes prenant la parole.

Ce 4ème chapitre s'inscrit dans la perspective ouverte par le précédent et éclaire la dimension collective de la fabrique filmique. Il se veut un apport supplémentaire visant à reconsidérer le primat donné au « regard » du réalisateur en particulier. Cependant, il s'agit cette fois d'aller au-delà des seules collaborations au sein de l'espace documentaire¹, celles ayant cours entre acteurs à l'intérieur d'une même équipe ou avec des intermédiaires comme les producteurs ou les directeurs exécutifs. Intégrer les intervenants filmés constitue donc un moment de bascule de notre enquête. En effet, la politisation et la dépolitisation des films sont, pour la première fois, explorées en dehors du jeu professionnel proprement dit et de son entre-soi. Elles ne sont donc plus uniquement appréciées à travers les logiques de présentation de soi en réalisateur, les conventions ou une inscription dans des sous-espaces journalistique et cinématographique. Sans nier ces dynamiques essentielles et en les associant à l'analyse, nous intégrons aussi celles de personnes impliquées dans les films dont on suppose qu'elles ont des intérêts au moins différents de ceux des équipes documentaires.

Parler d'acteurs « étrangers à l'espace documentaire » comme nous le faisons, revient justement à mettre l'accent sur les intérêts divergents entre équipe documentaire et intervenants filmés. Les normes professionnelles de présentation de soi en documentariste et de mise en scène du social stigmatisé qui touchent les réalisateurs ne les concernent pas *a priori*. Par ailleurs, ils sont « étrangers à l'espace documentaire » car le titre de collaborateurs leur échappe et parce qu'ils sont souvent

1 Pour un retour analytique sur la notion d'espace documentaire employée dans cette enquête voir le chapitre 2.

perçus comme les sujets du film. Les intérêts différenciés entre personnes filmées et équipe documentaire ont pu être relevés par des sociologues pour lesquels le terrain d'enquête était devenu un espace de tournage¹. Ainsi P. Pasquali, à propos de la venue d'une équipe en tournage sur une classe préparatoire, note que les réalisateurs ont pour objectif de « faire connaître cette " prépa " inédite, médiatiquement écrasée par les dispositifs d'ouverture sociale² ». Il observe en même temps chez certains élèves une volonté de ne pas faire de cette classe pour les « bons élèves » de « banlieue » un objet à part qu'il faudrait médiatiser³. Dans cette perspective le film est décrit sous le prisme des « rapports de forces symboliques qui se nouent de part et d'autres des caméras sur le terrain.⁴ ». Les observations de P. Pasquali ont fonctionné comme une mise en garde invitant à penser les enjeux propres à ces personnes pouvant motiver leur présence. À la différence de ces observations, le chapitre se base sur des analyses filmiques plutôt que sur une ethnographie. Il saisit la participation d'intervenants filmés et invite, à côté des « rapports de force symboliques » véritablement présents, à observer les coopérations entre intervenants et réalisateurs à travers lesquelles se reconduisent et se transforment des luttes pour la « bonne » présentation de Saint-Denis, de la « banlieue » et du « centre-ville » de Marseille.

Ainsi ce chapitre souhaite interroger l'opposition classique entre filmé et filmant qui traverse la littérature en cinéma documentaire⁵, l'anthropologie⁶, la sociologie filmique⁷, et les débats entre réalisateurs et acteurs associés à la production documentaire⁸. Sans proposer une socio-histoire de cette relation, et en évitant de la

1 Bien que différente dans la mesure où il participe au documentaire, l'expérience de M. Mohammed mérite également d'être signalée. MOHAMMED M., « De la sociologie et du documentaire : retour sur une expérience », *Tracés*, 18 décembre 2012, n° HS-12, n° 3, p. 167-178.

2 PASQUALI P., « Caméras sur le Terrain. Enquêter Pendant un Tournage », *Revue de Synthèse*, 1 juillet 2011, vol. 132, n° 3, p. 351-367.

3 Selon lui : « Dépossédés des instruments de représentation de leur propre expérience, les récalcitrants essaieront, à l'instar de Myriam, de s'opposer durant toute la durée du tournage du documentaire à une situation qui fait d'eux et de leur classe expérimentale une " classe objet ". » PASQUALI P., « Caméras sur le Terrain. Enquêter Pendant un Tournage », *art. cit.*, p. 359.

4 PASQUALI P., « Caméras sur le Terrain. Enquêter Pendant un Tournage », *art. cit.*, p. 359.

5 Voir par exemple NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, *op. cit.*

ou encore GAUTHIER G., *Le documentaire, un autre cinéma*, *op. cit.*

6 ALTHABE G. et J.-L. COMOLLI, *Regards sur la ville*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires », 1994.

7 DURAND J.-P., « Filmer le social ? », *L'Homme et la société*, 1 décembre 2001, n° 142, n° 4, p. 27-44.

8 Ce débat est très clairement présent chez les réalisateurs et acteurs associés au « documentaire de création » comme en témoigne le débat organisé par Addoc durant le Festival du réel à Paris en 2014 et intitulé « Pourquoi tu me filmes ? » ADDOC, « Pourquoi tu me filmes ? La délicate alchimie du rapport filmeur/filmé », <http://addoc.net/action/ateliers/debats-de-cinema/pourquoi-tu-me-filmes-la-delicate-alchimie-du-rapport-filmeurfilme/>, consulté le 3 juin 2017.

présenter comme une fausse opposition, nous privilégions un éclairage à partir d'observations qui témoignent à la fois d'intérêts propres aux intervenants filmés à investir un film, et qui tient aussi compte des opérations de sélection et de mise en scène qui façonnent leur présence.

Un premier moment se concentre sur la saisie des documentaires par les intervenants filmés et analyse les conditions sociales de l'argumentation publique dans lesquelles s'inscrivent leurs prises de position. Nous nous demanderons alors si le *double positionnement* est, dans cette perspective, le résultat de luttes introduites dans les documentaires et de logiques de présentation de soi visant à tenir des propos modérés. La première section conduit à penser les films comme des arènes médiatiques investies sur des modes variés par des acteurs étrangers à l'espace documentaire. Un second temps se concentre sur l'action des réalisateurs et de leur équipe. En l'occurrence toute l'attention se porte sur les choix de mises en scène et les opérations de sélection visant à utiliser l'intervention des personnes filmées. L'objectif de la deuxième section est d'observer l'usage que les réalisateurs font de la présence des intervenants filmés, un usage qui sert à prendre position tout en restant cohérent avec certaines normes professionnelles incitant à la prise de distance. Au final ce chapitre décrit les ressorts de ce que nous nommons la *politisation par intermédiation*. C'est-à-dire la possibilité de prendre parti pour les plus dominés à travers la présence maîtrisée et façonnée de tiers constitués en représentants de la « banlieue », de « Saint-Denis » de « Marseille » ou des classes « populaires ».

SECTION 1. PRENDRE LA PAROLE ET S'EXPOSER DANS UN DOCUMENTAIRE

Quels acteurs sociaux interviennent dans les documentaires et prennent position autour du social stigmatisé ? Quels sont leurs enjeux à opérer de la sorte dans un film et selon quelles modalités ? Pour répondre à ces questions, les analyses filmiques proposées privilégient plus spécifiquement ceux qui prennent la parole. Il s'agit de toutes les personnes dont les propos sont recueillis et qui exposent leurs

opinions sur des situations, des activités, des lieux, des groupes, des individus et des mobilisations¹.

A. LES DOCUMENTAIRES COMME ARÈNES MÉDIATIQUES À INVESTIR

Afin de bien cerner les thématiques et arguments mobilisés nous avons privilégié les récits autour de catégories d'habitats associées à la « banlieue », à la Seine-Saint-Denis ou à Saint-Denis et ceux attachés à la « réhabilitation » rue de la République. Ces sujets sont apparus (relativement) centraux dans chacun des corpus et leur présence révèle la perméabilité des productions documentaires aux catégories dominantes - en termes de mobilisations sociales, d'exposition médiatique et politique - qui ont cours au sujet des lieux et des populations étiquetés comme « populaires »².

1. Intervenir à partir des cadres d'analyse déjà constitués

Dans 11 films³ du corpus dionysien les intervenants filmés parlent d'« HLM », de « cités », de « tours », « d'immeubles », « d'appartements », de « grands-ensembles », de « bâtiments », de « maisons », de « squats », « d'hébergements » ou de « requalifications ». Ces termes sont associés à des réalités différentes même s'ils renvoient tous à l'habitat. Les références aux « cités », « barres », « tours » et « grands-ensembles » regroupent des discours sur la nécessité de leur création, sur leurs échecs et les modes de vie souvent spécifiques qu'induiraient ces types d'habitats. Celles sur la « maison », « l'appartement », la « chambre », le « squat » ou « l'hôtel » sont associées à

1 Les intervenants filmés qui ne s'expriment pas sont pour l'instant exclus de l'analyse et seront pris en compte dans la deuxième section consacrée aux mises en scènes opérées par les équipes de réalisation.

2 Par exemple, la mobilisation autour de la rue de la République à Marseille a largement été commentée dans les médias locaux et nationaux, elle a fait l'objet de publications, d'articles et autres commentaires. Elle est devenue un « bon » sujet à traiter pour les équipes de réalisation ayant accouru sur les lieux à partir de 2004.

3 9-3, *mémoire d'un territoire* ; *Vivre et victoire* ; *Hôtel Montagnard* ; *Squats Charles-Michel, une pratique d'autogestion* ; *Des gens comme nous* ; *Le noir me met à l'abri* ; *93, l'effervescence* ; *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet* ; *Saint-Denis, paroles de Dionysiens* ; *Slam ce qui nous brûle* et *Saint-Denis* sont les 11 documentaires en question. Ont été exclus du champ d'analyse *Un tram dans la ville* et *Musique*. La thématique de l'habitat est bien présente dans ces films et permet de décrire Saint-Denis ou la Seine-Saint-Denis mais les catégories liées à l'habitat ne sont pas évoquées par les intervenants filmés. En l'occurrence, les réalisateurs et leur équipe ont recours soit à une voix-off (*Un tram dans la ville*) soit exclusivement à des plans de coupe en situation (*Musique*).

« l'insalubrité », aux « marchands de sommeil », à l'absence de logements pérennes, ou à des dynamiques associées aux mobilisations contestataires dans ces domaines. Ainsi les deux réalisations du Centre Média Local principalement tournées à Saint-Denis suivent la mobilisation de femmes d'origine africaine pour améliorer leur situation locative (*Hôtel Montagnard*) et celle de sans-papiers qui squattent un bâtiment et luttent pour leur relogement tout en évitant une expulsion (*Squat Charles-Michels, une pratique d'autogestion*). Dans quelques films la référence à l'habitat renvoie aux traces d'un mode de vie perçu comme « passé », lié au monde ouvrier.

Qu'il s'agisse de parler d'un « hôtel meublé », du « centre-ville » ou d'une « cité » quelconque de Saint-Denis, les discours oscillent entre une évocation des problèmes liés à l'habitat ou au contraire, la mise en avant des facettes perçues comme « positives » à l'image des mécanismes d'entre-aide, des formes d'interconnaissance entre voisins, ainsi que la multiplicité des origines géographiques, sociales, réelles ou supposées des « habitants ». Ces visions peuvent être introduites par les propos d'un même intervenant ou être partagées dans un même film entre différentes personnes. Dans les précédents chapitres, nous avons démontré qu'il s'agit d'un traitement relativement courant de la « banlieue » et du « populaire » dont usent nombre d'équipes documentaires. Pourtant ces discours émanent aussi des intervenants filmés et à ce titre, il convient d'interroger, leur présence dans les films.

1. 1. Historicité des arguments et jugements rétrospectifs

Dans trois documentaires¹, les « grands ensembles » sont évoqués comme un modèle d'habitat ayant servi de solution de remplacement aux « bidonvilles » ou « taudis » d'après-guerre. Il s'agit d'une première grille de lecture développée par un ancien professionnel de la politique², un patron³ et des « habitants » participant en qualité de musiciens au tremplin des *France Ô folies*⁴ dans des villes de « banlieue » parisienne. Leurs interventions ont pour point commun de penser rétrospectivement la construction des « grands ensembles » comme une nécessité d'époque face à une

1 Il s'agit de 9-3, *mémoire d'un territoire, Saint-Denis, paroles de Dionysiens*, et *Saint-Denis*.

2 P. Sudreau dans 9-3, *mémoire d'un territoire*,

3 F. Dubrac dans 9-3, *mémoire d'un territoire*, ou *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

4 Extrait de *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

situation décrite sur les registres de la catastrophe et du manque. La pauvreté et les conditions de vie difficiles sont plus particulièrement mises en exergue.

« (...) Donc c'était des vrais bidonvilles. Il y avait des allées comme cela qui permettaient de circuler et parfois de faire coupe-feu parce que ça prenait souvent feu. Et t'avais des quartiers entiers qui brûlaient dans la nuit. Et les gens cachaient leur argent dans des boîtes en métal dans la terre¹ ».

Même si cela reste nettement plus marginal, les « bidonvilles » et « taudis » se voient associés aux populations immigrées portugaises, espagnoles et maghrébines qui y vivaient. Enfin, la construction des « grands ensembles » serait la marque d'un volontarisme étatique de l'époque pour détruire et remplacer les « bidonvilles »². Ainsi l'ancien ministre de la Construction P. Sudreau, dans *9-3, mémoire d'un territoire*, affirme que « l'idée des grands ensembles était nécessaire, était indispensable³ ». Sur un autre mode, une chanteuse qui concourt aux sélections des France Ô Folies commente une photo de baraques à La Courneuve et affirme : « C'est là où on comprend la politique des grands ensembles sans forcément la juger, mais le pourquoi⁴ ».

Des travaux sur les productions audiovisuelles⁵ des années 1950-60 révèlent la présence de ces trois visions à propos des « bidonvilles » et des « grands ensembles »⁶. Pour autant, ce qui se dit durant les années 2000, ne peut être placé sur le même plan. Au moment où les documentaires sont tournés, il ne s'agit plus de justifier ou non la

1 F. Dubrac dans *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

2 Dans le film *9-3, mémoire d'un territoire* l'historien B. Pouvreau propose une explication qui n'est pas donnée par d'autres intervenants. Il évoque les mobilisations autour du logement d'après-guerre en faisant mention de l'Appel de l'Abbé Pierre en 1953. Pour une analyse du traitement des « bidonvilles » dans les productions audiovisuelles des années 50-60, voir notamment MILLS-AFFIF É., *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986, op. cit.*, p. 32-58.

3 Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

4 Extrait de *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

5 Des fictions, documentaires, films dits de commande ou reportages.

6 Pour résumer les analyses sur les productions audiovisuelles de l'époque établies notamment par de E. Mills-Affif ou C. Canteux, il s'agit de mettre en avant les conditions difficiles de vie dans les bidonvilles où vivent des populations ayant immigré et un volontarisme étatique à éradiquer ces espaces de pauvreté. Voir MILLS-AFFIF É., *Filmer les immigrés : les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française, 1960-1986, op. cit.* Et CANTEUX C., *Filmer les grands ensembles : villes rêvées, villes introuvables : une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles, milieu des années 1930-début des années 1980, op. cit.*

création des « barres HLM », mais au contraire de questionner leur présence. Ainsi l'évocation dans les documentaires de ces moments historiques est une façon d'investir des préoccupations plus contemporaines. On retrouve un mélange de discours à la fois enclins à critiquer les « grandes tours » et d'autres soulignant le « progrès » qu'elles auraient constitué comparativement aux autres formes d'habitats qui préexistaient. Ces discours constituent autant de prises de position politisant le contenu d'un film car elles s'inscrivent toujours par rapport aux politiques de la ville ou de l'habitat. Qu'il s'agisse de les justifier ou de les critiquer, les propos tenus apparaissent comme des réponses aux décisions visant par exemple à détruire les « grands ensembles », à éradiquer les « bidonvilles » ou à favoriser d'autres options d'habitat moins densifiées. Dans ce cadre, la politisation des films par les intervenants filmés renvoie donc à l'ensemble des discours tenus sur ou autour des grandes politiques d'urbanisme concernant les « quartiers populaires ». Mais nous pouvons aussi nous demander d'où provient l'argumentaire mobilisé par les personnes filmées ?

Selon nous, les propos qu'ils développent circulent aussi sous forme de discours tenus hors des films dans les champs universitaire, journalistique, militant et politique. Il s'agit dans tous les cas de paroles réellement inscrites dans des préoccupations contemporaines. L'historienne A. Fourcault rappelle à juste titre au sujet des discours d'époque tenus au moment de la construction des « grands ensembles », qu'ils sont une manière de condamner les politiques anciennes : « Chaque génération d'acteurs prend ses décisions en s'opposant aux erreurs supposées de la phase antérieure¹ ». Il en est de même pour les prises de position tenues dans les films documentaires en question. Ainsi dans *9-3, mémoire d'un territoire*, la responsabilité des architectes, des politiques et des administratifs est pointée du doigt. Par la voix d'acteurs en position d'expertise, la construction des « grands ensembles » aurait été guidée par une volonté de baisser les coûts tout en sachant que les constructions ne tiendraient pas à l'épreuve du temps². Ce type de discours s'inscrit dans des préoccupations sur les « grands ensembles » comme modèle d'habitat urbain ainsi que leur destruction, débats qui ont cours au moment où le film est réalisé³.

1 FOURCAULT A., « Les grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles ? », *Histoire urbaine*, 1 décembre 2008, n° 17, p. 7-25.

2 « Le Concours million, c'est donc abaisser le coût d'un appartement type F3. Les architectes pour passer dans les prix plafonds, sur le gros œuvre, sur le second œuvre vont rogner. Ils vont faire ce qui s'appelle à l'époque " déshabiller " le projet et vont réduire telle ou telle prestation, et vont réduire sur le confort ». Paroles de B. Pouvreau. Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

3 Sur les débats et les mises en scène télévisuelles autour de la destruction des « tours » et des « barres »

Les prises de position sur l'habitat en « banlieue » fournissent une première caractéristique du type d'argumentation utilisé par les intervenants filmés. Qu'il s'agisse de pointer du doigt ce qui fait problème ou au contraire de tenir pour exemplaire et singulier des modes de vie, leurs paroles ne sont en rien inédites. En d'autres termes, la politisation des films par ces acteurs s'inscrit dans une série d'enjeux polémiques et repose sur des arguments déjà construits par ailleurs en dehors des films, et qui circulent largement dans d'autres espaces (journalistiques, militants et politiques pour citer les principaux). Que les réalisateurs aient recherché ces grilles de lecture, aient interrogé ces personnes pour qu'elles aillent dans une direction voulue et que les propos aient fait l'objet d'une sélection reste une question qui nous intéressera dans un second temps. Les intervenants évoqués ne récitent pas le texte d'un scénario préalablement écrit pour eux mais se réfèrent à leur propre expérience en l'associant à des visions plus largement répandues.

1. 2. Des modèles et des contre-modèles à succès

Pour se faire une idée des types d'arguments auxquels ont recours les intervenants filmés, nous remarquons qu'ils utilisent des modèles ou des contre-modèles permettant de justifier leur parti pris. Certaines catégories d'habitats dans le corpus dionysien apparaissent tantôt comme des épouvantails quand d'autres sont plus largement appréciées. Au-delà de la mise en cause des architectes et des politiques, les « grands ensembles », « cités » ou « barres » constituent l'exemple de ce qu'il ne faut plus faire car leur construction passée est vécue sur le mode de l'échec. Ainsi quand il évoque un ensemble de bâtiments à Saint-Denis dont il finalise la construction, l'architecte P. Riboulet met en avant la dimension unique de chaque édifice et distingue son projet des « cités ».

« On est non pas en train de créer une cité, vocable qui est en train d'être condamné et qui doit disparaître, mais de créer tout simplement un quartier, avec ses rues, ses bâtiments, sa diversité (...) ce que l'on a essayé, c'est montrer, c'est que l'on peut obtenir la cohérence d'ensemble à partir

voir notamment ABDALLAH M.H., « Banlieues show ou la politique-spectacle du dynamitage des cités maudites », *Hommes et Migrations*, 2000, vol. 1227, n° 1, p. 120-125.

de la diversité des parties (...)»¹ »

Le « quartier », la « rue » s'apparentent à des lieux de convivialité, avec des logements construits pour durer. Ils s'opposent à la « cité », modèle d'habitat décrié en raison de sa dimension impersonnelle. Les « grands ensembles », les « tours », les « barres » et les « cités » font également l'objet d'autres critiques largement répandues faisant d'elles des repoussoirs. Dans *9-3, mémoire d'un territoire*, des architectes et urbanistes dénoncent les modalités de leur construction et les faibles moyens mis en jeu (voir point précédent). Lors d'une séquence dans laquelle interviennent des mères de famille, les « cités » apparaissent sous la forme d'un contre-modèle associé à la délinquance juvénile², à la mauvaise image qui poursuit ceux qui y vivent³, aux dégradations, à l'absence d'entretien⁴, d'infrastructures publiques et de mobilité⁵. Ces prises de position sont majoritairement tenues par des « habitants » ou des architectes, et dans la plupart des films en question il s'agit bien de pointer le manque de « lien social » et de « mixité » qui caractériserait ces modes d'habiter.

Les intervenants filmés reconduisent à ce titre des visions largement promues dès les années 1970 par nombres d'acteurs inscrits dans les champs politique, administratif ou universitaire. Dans son étude consacrée aux « quartiers » en tant que catégorie d'action publique, S. Tissot rappelle notamment la place des « réformateurs ». Sur le mode de l'expertise, ces derniers ont participé à recadrer l'action étatique en privilégiant la question du lien « social » et de la « mixité » plutôt que celles en termes d'inégalité et de redistribution⁶. Une telle vision demeure largement reconduite par une partie des intervenants filmés, au moins dans les exemples exposés. Par ailleurs, S.

1 Paroles de l'architecte P. Riboulet, extrait de *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*.

2 « (...) c'est devenu une sorte de terrain vague où les jeunes des cités environnantes venaient jouer, trafiquer (...) ». Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

3 Dans des images d'archives, un architecte annonce que : « Les grands bâtiments où les uns et les autres sont supposés gais d'être ensemble. Je crois que j'ai une vision plus pessimiste des choses et je crois qu'il y a plutôt des antinomies de palier à palier que des affections dûes à la cage d'escalier ». Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

4 La personne interviewée évoque l'ascenseur en panne et explique habiter au 16^e étage : « C'est la vie ! C'est la vie des cités ». Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

5 « C'est simple on est à Clichy-sous-Bois, c'est une ville super jeune, on n'a pas de cinéma, pas de centre commercial, pas de bowling, pas de patinoire, pas de centre aéré, pas de discothèque. On a quoi ? On a des rues, des trottoirs, des tours et c'est tout. On n'a rien alors que voulez-vous que l'on fasse ? Comment on va sortir quelque part, problèmes de transports, très peu de personnes locomotionnées (...) ». Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*.

6 Voir le travail de S. Tissot sur les « quartiers » comme catégorie d'action publique. TISSOT S., *L'État et les quartiers : genèse d'une catégorie de l'action publique*, op. cit.

Tissot explique que la « mixité » sociale fonctionne par modèles et contre-modèles¹. Pour les films en question, un des contre-modèles reste le « ghetto ». Des habitants, des représentants politiques et des urbanistes l'assimilent à la fois à la pauvreté extrême dans les « cités » et les « quartiers », mais plus fréquemment encore à l'homogénéité supposée des origines ethniques, « culturelles » ou sociales des populations. Cette conception spécifique, véritable sens commun partagé en dehors des productions documentaires, élude des données telles que la présence d'institutions créées ou la place occupée par l'État notamment dans son versant social comme critères possibles pour définir le « ghetto »². Concept central du film *9-3, mémoire d'un territoire*, le « ghetto » devient une grille de lecture valide pour décrire et comprendre la situation sociale du département. Dans les autres documentaires, ce thème reste moins structurant en termes d'analyse explicative mais les représentations du « ghetto » constituent toujours l'exact opposé de celles associées à la « mixité » sociale et ethnique des populations³. Les intervenants filmés critiquent la trop grande homogénéité des situations sociales ou des origines ethniques dans le « ghetto » et mobilisent le registre de la fermeture, de l'entre-soi, de l'absence de perspectives pour décrire les conditions de vie. Une seule exception toutefois, dans *Saint-Denis*, un participant aux sélections des *France Ô Folies* met en avant le « métissage » des populations et caractérise le « ghetto »⁴ de manière positive.

Comme l'exemple précédent le démontre à juste titre, toutes les prises de position sur les « grands ensembles », « cités » ou « barres » ne se résument pas aux

1 Un modèle serait par exemple l'immeuble haussmannien : « À plus petite échelle, cet idéal largement consensuel à droite comme à gauche s'incarne dans les immeubles qualifiée d'haussmanniens, où coexistait différentes catégories sociales, chacune à des étages séparés mais dans l'harmonie ». TISSOT S., *L'État et les quartiers : genèse d'une catégorie de l'action publique*, *op. cit.*, p. 44.

2 Nous reprenons la définition du « ghetto » donnée par L. Wacquant : « Le ghetto n'est pas une simple entité topographique ou un agrégat de familles et d'individus pauvres mais une forme institutionnelle, c'est-à-dire une concaténation particulière, ancrée dans l'espace, de mécanismes de fermeture et de contrôle ethnoracial. Pour être bref, un ghetto peut être caractérisé de façon idéaltypique comme une constellation sociospatiale bornée, racialement et/ou culturellement uniforme, fondée sur la relégation forcée d'une population stigmatisée (...) dans un territoire réservé, territoire au sein duquel cette population développe un ensemble d'institutions propres qui opèrent à la fois comme un substitut fonctionnel et comme un tampon protecteur de la société environnante ». WACQUANT L., *Parias urbains : ghetto, banlieues, État*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche », n° 262, 2007, p. 54.

3 Dans le 1er chapitre nous avons montré en quoi la manière de donner à voir la « mixité » ou la dimension « multiculturelle » des lieux était attachée à l'appartenance des réalisateurs aux catégories intellectuelles. À travers l'analyse des propos tenus par les intervenants filmés, nous voyons qu'il s'agit aussi d'une valeur répandue plus largement. Ce qui diffère toutefois, ce sont les présupposés que ces visions recouvrent.

4 « Le positif du ghetto entre guillemets c'est que l'on nous a un peu mis comme cela en bloc dans le ghetto, et l'école laïque nous a permis de pouvoir avoir les enfants de toute cette génération mélangés et de créer ce que l'on appelle une forme de métissage ». Extrait du film *Saint-Denis*.

discours les dépréciant. En effet, des personnes filmées associées à ces lieux soulignent et font valoir les modes d'interconnaissance. Malgré les difficultés à vivre, les gens se connaissent et les enfants auraient grandi ensemble. Au-delà des différences, une coexistence relativement pacifiée formerait une manière d'habiter spécifique expliquée ici par le type de bâti et les propriétés sociales des « habitants »¹. Évoquées comme un contre-modèle dans un film, ces catégories d'habitat deviennent - par d'autres, voire les mêmes - un modèle d'interconnaissances et de vie commune. Toutefois, les propos s'attaquant aux visions dépréciatives constituent eux aussi des arguments couramment mobilisés autour de ces catégories d'habitats. Un article de C. Chamboredon et M. Lemaire relativement ancien et devenu une référence de la sociologie urbaine se proposait déjà, lors de sa publication en 1970, de questionner une telle vision².

À partir des cas observés, mais cela vaut pour d'autres thématiques présentes dans les films, ces intervenants filmés reconduisent des *cadres d'analyse*, c'est-à-dire des manières de lire et de s'exprimer sur le monde social couramment répandues et disponibles dans l'espace public et médiatique. La notion de cadrage empruntée à la sociologie d'E. Goffman³, utilisée par la suite pour l'étude des mouvements sociaux⁴, s'avère un instrument heuristique pour comprendre les modalités d'intervention orale des intervenants filmés. En omettant la dimension interactionnelle qui préside initialement à la construction de cet outil, nous parlons de cadres d'analyse car il s'agit de voir comment des acteurs donnent du sens à une situation et en même temps comment ces lectures s'adaptent dans le temps en fonction des contextes et des situations. Les « habitants » mobilisent un cadrage critique revenant sur un ensemble de difficultés associées à ce type d'habitat et un autre à travers lequel ils valorisent malgré tout leur mode de vie. Les urbanistes pointent les incohérences et les impensés qui ont présidé à la construction des grands ensembles et mettent en avant d'autres

1 Il existe d'autres modalités de présentation valorisant la vie dans les « grands ensembles », les « tours » ou les « cités ». Il peut s'agir par exemple d'intégrer une histoire plus générale à laquelle les intervenants font référence. Dans *Saint-Denis*, un rappeur inscrit au télé-crochet pour les *France Ô Folies* présente son « quartier » à partir de grands noms du rap français qui auraient vécu dans des « bâtiments » limitrophes au sien. La figure du « quartier » et des « bâtiments » est associée à la pratique du rap et à des rappeurs. Ce rapprochement, rappelle les analyses de K. Hammou sur l'association opérée dans les espaces médiatique, politique et le *Monde du rap* entre cette pratique artistique, les « cités » et le « problème des banlieues ». Voir HAMMOU K., *Une histoire du rap en France*, Paris, la Découverte, coll. « Cahiers libres », 2012.

2 CHAMBOREDON J.-C. et M. LEMAIRE, « Proximité spatiale et distance sociale. Les grands ensembles et leur peuplement », *Revue française de sociologie*, 1970, vol. 11, n° 1, p. 3-33.

3 GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1991.

4 Voir sur ce point CEFÄI D. et D. TROM, *Les formes de l'action collective : mobilisations dans des arènes publiques*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, coll. « Raisons pratiques », n° 12, 2001.

modèles d'habitats. Ces cadrages fonctionnent conjointement, l'un demeure toujours le pendant de l'autre et changent en fonction des catégories d'intervenants.

Les personnes filmées mobilisent donc des arguments couramment répandus et prennent la parole sur la base de modèles et de contre-modèles de référence. Toutefois, leurs propos varient car ils ont des intérêts différents à investir un film. En quoi cela est-il significatif pour penser l'espace social du documentaire ? Non seulement nous avons démontré que ce dernier est traversé par deux champs principaux, le cinéma et le journalisme, mais qu'en plus, il est nécessairement sujet à l'hétéronomie à travers les intervenants filmés amenés à saisir et investir le film depuis leurs visions. Donc, à côté des normes documentaires propres au traitement du social stigmatisé qui trouvent à s'appliquer en fonction des sous-espaces documentaires, et en dehors des considérations esthétiques et formelles, les films sont traversés par des conceptions largement répandues. Leur présence dans les films n'a rien d'aléatoire et varie pour les exemples analysés en fonction de l'activité exercée ou du lieu de résidence. Ainsi les mises en scène du social opérées par l'équipe de réalisation se conçoivent comme une manière de s'adapter, de transformer, de rechercher et donc de profiter de l'intervention d'acteurs étrangers à cet espace. Une fois démontré que les enjeux de la politisation des films se situaient aussi en dehors de l'espace documentaire, nous pouvons décrire plus précisément ce que recouvre pour ces acteurs spécifiques le fait d'intervenir dans ces films.

2. Des arènes contraignantes. Qualités à parler et modération des discours

Notre démonstration repose plus particulièrement sur les propos d'« habitants », de représentants politiques, d'aménageurs, de militants, d'ouvriers du bâtiment ou de commerçants s'exprimant autour de la « réhabilitation » de la rue de la République à Marseille. Sur ces 8 réalisations¹, nous observons les thématiques abordées, les propriétés sociales de ces intervenants² et les arguments mobilisés pour faire valoir un point de vue. En préalable, disons que la « réhabilitation » de la rue est abordée par ces personnes à partir de l'opération en elle-même (les travaux, les ventes et acquisitions, les projets et les acteurs partie prenante), à travers les questions de

1 12 films évoquent la « réhabilitation » de la rue de la République.

2 Telles qu'elles sont exposées dans le films.

logement (les locations, les expulsions, l'insalubrité et les squats) ou les mobilisations individuelles et collectives des « habitants » et des associations comme Un Centre-ville Pour Tous (manifestations de rue, recours en justice, tractages ou réunions publiques). Par ailleurs, et comme dans le corpus dionysien, des cadres d'analyses mobilisés par les personnes interviewées pour donner un sens à leur action et aux situations vécues se retrouvent au-delà des seuls films documentaires en question.

2. 1. Une répartition des arguments préalablement instituée

Nous observons une dynamique relativement simple à saisir mais structurant néanmoins les arguments mobilisés, les acteurs qui s'expriment tiennent des positionnements tout à fait différents selon qu'ils sont « habitants », « militants », « politiques », « aménageurs » ou autres. Dans les 8 films en question, les « habitants » mettent en avant les inconvénients des travaux dans leur vie quotidienne et reviennent par exemple sur la saleté, les rats, d'autres formes d'inconfort, les dégâts liés au chantier, sans compter les inondations volontairement causées. Ils seraient incités à quitter des appartements pourtant entretenus par eux et pour lesquels les loyers auraient toujours été payés à terme. Sont plus particulièrement visés les responsables de Marseille-République¹, l'entreprise chargée de la « réhabilitation » mais également le maire et ses adjoints, ainsi que l'établissement public Euroméditerranée. Ils sont accusés de spéculer en opérant des rachats à bas coût et d'avoir ainsi recours à des méthodes d'intimidation (menaces, insultes, mensonges, bâti laissé à l'abandon). Le médiateur se voit quant à lui accusé d'être intéressé par le départ des gens, et certaines banques françaises sont également pointées du doigt parce qu'elles spéculeraient elles aussi. Sur un autre plan, des « habitants » dépeignent les squatteurs et les squats comme un problème puisqu'ils participeraient à dégrader le bâti. Enfin, les « nouveaux arrivants » devant les remplacer n'auraient pas nécessairement conscience des lieux dans lesquels ils s'installent et se retrouveraient rapidement déçus.

Les « militants » tiennent relativement les mêmes types de discours². Ils ont tendance toutefois à parler en « on » ou en « nous » et évitent de personnifier leur

1 Filiale de Lone Star, fonds de pension texan qui a racheté une partie de la rue en 2004 avant de la revendre.

2 Les habitants pouvant également être présenté ou se présenter comme des militants.

expérience en parlant à la première personne. Pour légitimer leur action, ils insistent sur l'importance des recours en justice contre les bailleurs. D'autres intervenants en position d'expertise dénoncent également les effets et les discours en faveur de la « réhabilitation » de la rue. À noter que dans *J'y suis j'y reste*, un professionnel de la politique dans l'opposition à la municipalité, le socialiste J.-N. Guérini, incrimine Marseille-République qu'il souhaite voir appeler Lone Star du nom du fonds de pension ayant racheté une partie du parc immobilier. Ces intervenants ont en commun avec les « habitants » non pas le refus *a priori* de la « réhabilitation » mais la dénonciation publique de ses conséquences ainsi que les manières d'opérer et les discours de ceux qui en font la promotion.

Dans une partie des huit films en question, les promoteurs de la réhabilitation prennent également la parole. Il s'agit en majorité de représentants d'Euroméditerranée, de Marseille-République et de professionnels locaux de la politique. Ce positionnement opère comme une balance dans tous les films où ils s'expriment et constitue le contrepoinct aux discours évoquant les divers problèmes que charrierait la « réhabilitation ». La promotion de cette dernière provient d'arguments précis, qui sont à la fois la mobilisation de croyances dans le « progrès » et la nécessité du « changement »¹. L'enjeu de l'opération serait de rendre l'espace « attractif » pour amener de la « mixité sociale » dans ce quartier « populaire » frappé par la « crise industrielle » et le « déclin » du port autonome. Des contre-arguments visant à désamorcer la critique sont mobilisés, il s'agit alors d'évoquer l'absence d'expulsions locatives, voire de mettre en avant les relogements effectués, sous-entendu faire valoir la prise en compte des « habitants » au sein du projet.

Une véritable partition des discours autour de la rue de la République est très nettement visible (**Annexe 16**). Les positionnements que nous avons appelés de soutien à l'égard des populations et des lieux perçus comme stigmatisés semblent socialement distribués entre acteurs en fonction de qualités à parler². Les personnes

1 Ces mêmes intervenants et d'autres évoquent la nécessité des travaux et celle du réaménagement de la rue. Ils mobilisent le registre du progrès et du changement. Voir BOLTANSKI L. et P. BOURDIEU, « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1976, vol. 2, n° 2, p. 3-73. La « réhabilitation » apparaît comme une action qui n'est pas en soi critiquable et passe pour être dans l'ordre des choses. Les plus zélés évoquent quant à eux le rayonnement du quartier, si ce n'est de la ville, les nouveaux équipements (parkings, tramway), la nécessaire « mixité sociale », les relogements faits à proximité.

2 Une qualité correspond à la fois à la manière dont les intervenants se présentent et comment ils sont présentés.

issues des groupes stigmatisés ou dominés, ceux qui s'en font les représentants (militants ou politiques) ou les analystes (intervenants placés en position d'expertise) sont les plus enclins à tenir ce soutien. Ils dénoncent des injustices et qualifient « ce qui est » et « ce qui devrait être ». Par ailleurs et au-delà des 8 films en question, des acteurs en position dominante se font quelquefois les défenseurs de la « banlieue discriminée » ou des « jeunes des quartiers ».

La répartition des arguments est donc tout à la fois le résultat d'une partition déjà instituée et nous le verrons plus avant, d'un travail de réalisation. Elle dépend de logiques propres à l'espace documentaire, de normes établies et variables selon les sous-espaces qui le composent et de dynamiques extérieures liées à l'état des luttes sociales et aux modalités de représentation des dominés. Ce que nous dit cette partition, c'est également autre chose d'essentiel. Les documentaires sont aussi l'occasion pour les intervenants filmés de rejouer, sinon de poursuivre ces luttes ou de les désamorcer pour ceux qui n'ont aucun intérêt à les faire apparaître.

Ainsi dénoncer Euroméditerranée, Marseille-République et les conditions de logement est une action réalisée devant une caméra avec l'intention de rendre publique une parole et d'exposer une condition, un état de fait, pour le moins un ressenti. Les prises de position consistant à valoriser Marseille et la « banlieue parisienne », mettre en avant le mérite, sa « mixité » ou la dimension « multiculturelle » des lieux reposent également sur le fait de s'exposer face à une caméra pour rendre publique une vision du monde social. Les intervenants filmés se servent donc du dispositif documentaire à des fins qui leur sont propres. On pense par exemple à cette habitante qui invite la réalisatrice S. Palis à venir filmer une entrevue avec le responsable de Marseille-République. Ici la présence de la réalisatrice lui sert de preuve afin de montrer la mauvaise volonté des aménageurs¹. Plus fréquemment, il s'agit de faire du documentaire un média pour donner à entendre sa perception d'une situation.

Ces films constituent de véritables arènes médiatiques qu'investissent les personnes filmées avec des raisons diverses et selon des modes variés². Rien ne les oblige à s'exposer et à accepter la présence d'une caméra. Ainsi tous ces exemples

1 Extrait de *J'y suis, j'y reste*.

2 Les différentes modalités d'investissement des documentaires par les intervenants filmés ne seront pas abordées car elles constitueraient une enquête en soi. Sur ce point, voir par exemple au sujet des arènes médiatiques, BARBOT J., « L'engagement dans l'arène médiatique. Les associations de lutte contre le sida, Résumé », *Réseaux*, 29 août 2014, n° 95, p. 155-196.

amènent à reconsidérer « l'envie de cinéma » de ceux qui prennent la parole dans ces films. Rencontrée durant notre enquête, cette expression provient de réalisateurs tenants du « documentaire de création ». Elle permet de justifier l'accord et la participation au film des principaux protagonistes tout en rattachant la pratique documentaire au cinéma. Il semble toutefois que la participation de ces personnes à un documentaire s'inscrit davantage dans des enjeux rattachés, dans le cas de la rue de la République à leur avenir locatif, à la réussite des mobilisations et au projet urbain plutôt que dans une volonté de faire du « cinéma ». Les films s'apparentent à des canaux valides pour reconduire une vision du monde, rejouer des luttes, voire légitimer leurs actions. Pourtant, se donner à voir, donc s'exposer face à des publics qui regarderont le film, n'est pas sans effet sur les discours tenus.

2. 2. Des prises de parole mesurées

Dans un même documentaire, il est possible d'écouter des personnes dénoncer les conséquences de la réhabilitation rue de la République et d'autres la justifier, voire en faire la promotion. Toutefois, le *double positionnement* apparaît quelquefois dans les propos d'un seul et même intervenant. Il s'agit des cas dans lesquels une situation d'injustice et/ou une représentation stigmatisante sont dénoncées. Mais à côté de cela, la personne procède à un constat global au sujet de Marseille ou de la rue de la République et rappelle préalablement son accord avec une vision générale reposant sur le sens commun. Pour reprendre le corpus marseillais, le cas de figure le plus courant reste celui de « l'habitant » ou du « militant » qui d'un côté dénonce les conditions de logement, les expulsions ou la spéculation immobilière tout en affirmant la nécessité des travaux. Si on retrouve les éléments de la tension initialement constatée, elle correspond alors à une dénonciation modérée par l'adhésion à des principes faisant consensus.

Dans *J'y suis j'y reste*, le slogan prononcé par des manifestants « *Réhabilitation oui, oui, oui ! Expulsion non, non, non !* » décrit parfaitement l'idée selon laquelle le refus porte sur la manière dont la réhabilitation est menée en soulignant qu'elle lèse une partie des « habitants » de la rue. En revanche, il s'agit aussi de réaffirmer une volonté de voir les lieux réhabilités. La rénovation des immeubles ou l'ajout d'une ligne de

tramway constitue deux options d'aménagement désirées. Ce mot d'ordre correspond à une opération de cadrage utilisée lors d'une mobilisation collective où la crédibilité de cette dernière aurait constitué un enjeu majeur¹. Dans les films, celui qui émet des arguments critiques a aussi la nécessité de prendre soin de la crédibilité de son discours. L'argumentation consiste alors à évoquer une situation qui va dans le « mauvais » sens tout en évitant de manière générale de se positionner totalement contre. Il s'agit par exemple de prendre à parti Marseille-République tout en se donnant à voir comme quelqu'un qui, *a priori*, n'a rien contre les travaux engendrés par la « réhabilitation » de la rue.

« (...) Ils sont venus nous menacer, nous faire des menaces. Alors la dame est très gentille parce que c'est son rôle, elle a été bien éduquée pour faire ce genre de travail. Et elle commence à vous dire : " Vous savez, il y a un grand projet magnifique pour l'avenir de Marseille, etc. " Qui n'adhérerait pas à cela ? Moi j'ai eu trois enfants, trois enfants qui sont adultes, qui travaillent pour Marseille. J'ai des petits enfants. On attend la naissance d'un dernier aujourd'hui ou demain donc on est tous pour cela et après les choses sérieuses ont commencé (...)»²

Il peut également s'agir d'appuyer un certain nombre de faits sur lesquels toutes les parties semblent s'accorder. Les problèmes de « propreté » ou de maintenance des immeubles sont par exemple exposés de sorte qu'ils apparaissent relativement évidents et à même de faire consensus. Ainsi des intervenants remettent en cause le projet « réhabilitation » tout en expliquant que la « propreté » ne relève pas des « habitants » et que ce problème servirait d'excuse pour les inciter à quitter les lieux.

1 J.-S. Borja dans son enquête insiste sur l'importance de cette manifestation et la « crédibilité » recherchées par les participants : « Or, cette manifestation constituait une épreuve redoutée qui, par delà le corpus de revendications, devait en passer par une démonstration " crédible " pour ne pas mettre en porte-à-faux la " mobilisation ". Quelques garanties ont ainsi été offertes par la pétition " Il faut résister ! ", au " succès " alors grandissant. Dans l'appel de la manifestation du 22 novembre, il n'est par exemple pas omis de préciser que : " À ce jour, 190 locataires ont signé un manifeste de résistance. Ils déclarent : " nous sommes favorables à la réhabilitation mais nous exigeons qu'elle se fasse sans fragiliser un seul des locataires actuels ". » BORJA J.-S., *Vie et mort d'un problème public. Autour du problème de la rue de la République à Marseille*, op.cit., p. 211.

2 Paroles d'un « habitant » extraites du film *Table rase, de la cigale à la fourmi*.

En dehors des « habitants » ou des « militants », d'autres acteurs tiennent ce type d'arguments rhétoriques alliant dénonciation (d'une situation, d'une institution ou de personnes) et expression d'un accord plus général. Malgré des variations en fonction des thèmes abordés, cette figure visant à emporter l'adhésion est également mobilisée par des intervenants placés en position d'expertise. *Dans table rase, de la Cigale à la fourmi* deux d'entre eux évoquent l'idée selon laquelle Euroméditerranée aurait eu pour volonté initiale de produire une « mixité » (certainement sociale) dans son périmètre d'action. Évoquer cet objectif constitue depuis leur perspective une volonté louable et les autorise à pointer les dysfonctionnements, les contradictions, les échecs du projet en question. Ici la « mixité », sert d'accord plus général à faire valoir. Elle constitue le pendant de la critique émise par ailleurs¹.

En dehors du seul exemple de la rue de la République, cette manière d'argumenter est mobilisée pour d'autres thèmes et s'observe aussi dans les films tournés à Saint-Denis. Ces paroles mesurées correspondent à une stratégie argumentative de présentation de soi où les intervenants anticipent la portée de leur propos puisque potentiellement, ce qu'ils diront pourra être regardé par d'autres. En un sens, leur parole est publique et sera d'une manière ou d'une autre diffusée. Cette parole dépasse la seule interaction avec une équipe de tournage. À travers elle, ils jouent leur crédibilité. Leurs arguments ont donc à la fois pour finalité de remporter une bataille sans pour autant les décrédibiliser en apparaissant pour trop « radicaux » ou « irréalistes ». Dans cet ordre des choses, il n'y a aucune contradiction à voir ces deux positionnements coexister car il s'agit en réalité, pour l'intervenant, de gagner, même *a minima*, sur un point précis. Nous avons préalablement démontré que les réalisateurs et leur équipe mettent aussi leur crédibilité en jeu quand ils prennent position politiquement. Il doivent également fournir la preuve qu'ils maîtrisent l'objet de leur documentaire et qu'ils évitent (en règle générale) toute dénonciation explicite. Dans les propos des intervenants, les enjeux de cette modalité argumentative sont étrangers aux normes documentaires et relèvent d'une exposition de soi et de la crédibilité des luttes menées par ailleurs.

1 « On a imaginé dès le départ que, certes d'autres couches de populations, d'autres personnes pouvaient venir sur ce territoire, mais il fallait garantir que ceux qui y habitent aujourd'hui aient la possibilité de continuer à le faire et y restent. Qu'ils ne soient pas chassés pour des raisons économiques ou l'impossibilité de trouver un logement ». Extrait de *Table Rase, de la cigale à la fourmi*. Ou encore, « Le pari qui a été fait, c'est de dire la mixité ce sera par l'apport de gens représentatifs d'autres catégories sociales, employés, cadres, mais sans que ceux qui sont là s'en aillent ». Extrait de *Table Rase, de la cigale à la fourmi*.

Depuis la perspective des intervenants filmés, ces films documentaires sont donc des arènes publiques et médiatiques dans lesquelles ils rejouent des luttes existantes en prenant par ailleurs attention à la manière dont ils se donnent à voir. Le *double positionnement* est donc aussi le fait de ces conditions générales d'argumentation dans le film. Il existe à travers des arguments opposés et présents dans une partie des documentaires, même si cette co-présence dépend de choix de réalisation. Il demeure aussi sous la forme de prises de position modérées visant à l'emporter sur un point bien précis tout en admettant un accord sur le fond. C'est dans ce cadre argumentatif largement conditionné et construit par ailleurs que les films trouvent à être politisés depuis « l'extérieur » par des acteurs étrangers aux normes esthétiques et d'engagement pour une cause qui circulent dans l'espace documentaire.

B. LA POLITIQUE ET « L'IMAGE » DES LIEUX COMME PRINCIPAUX ENJEUX

La politisation des documentaires par la prise de parole des intervenants filmés s'opère à plusieurs niveaux, aussi bien dans les domaines nommés et vécus comme « politiques¹ » qu'à travers des références où le terme et le personnel politique sont absents. Ces propos s'inscrivent pour partie dans une définition restreinte de l'activité², associée à ses professionnels, aux institutions, à la dimension partisane, c'est-à-dire à « l'attention accordée au fonctionnement du champ politique³ » selon la définition donnée par D. Gaxie. La « politique » relève aussi de déplacements où une action et une situation sont nommées comme telles alors qu'elles ne relèvent pas *a priori* de ce champ. Plus couramment la politisation par les intervenants filmés passe aussi par des prises de position critiques, la dénonciation de personnes et d'injustices ou des interventions qui remettent en cause la stigmatisation des lieux et des populations.

Tous les films contiennent des degrés variables de politisation par les

1 Ici nous parlons de la « politique » entre guillemets comme un terme des acteurs.

2 Sur les risques à considérer la politisation de manière restreinte voir ARNAUD L. et C. GUIONNET (dir.), « Introduction », L. ARNAUD et C. GUIONNET (dir.), *Les Frontières du politique : enquêtes sur les processus de politisation et de dépolitisation*, op. cit., ou AÏT-AOUDIA M., M. BENNANI-CHRAÏBI, et J.-G. CONTAMIN, « Indicateurs et vecteurs de la politisation des individus : les vertus heuristiques du croisement des regards », *Critique internationale*, 2011, vol. 50, n° 1, p. 9-20.

3 GAXIE D., « Le cens caché », *Réseaux*, 1987, vol. 5, n° 22, p. 31. Pour une autre définition du même auteur de la notion de politisation : « (...) c'est-à-dire [du point de vue de] l'intensité avec laquelle les agents sociaux suivent la compétition politique et le travail des acteurs politiques » GAXIE D., *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 240.

intervenants filmés. Elle apparaît très faiblement dans *Capitales de la Méditerranée* consacré à une croisière traversant différentes villes portuaires ou dans *Moi aussi je suis à bout de souffle*, sur le quotidien d'une infirmière à domicile¹. Elle est nettement plus marquée dans les propos « d'habitants » ou de « militants » prenant la parole dans la *République* ou *Table rase de la cigale à la fourmi*, dans les films du Centre Média Local à Saint-Denis ou *Rêves de France à Marseille*. Ces variations sont largement dépendantes des choix de réalisation au tournage et au montage, en l'occurrence elles dépendent de la position du réalisateur dans l'espace documentaire et des collaborations qu'elles ont nécessitées.

1. Définitions de l'activité « politique » par les protagonistes des films

Trois grandes conceptions de la « politique » sont présentes dans les propos de ces acteurs. La première consacre effectivement les luttes au sein du microcosme politique entre professionnels et/ou militants des partis. La seconde considère l'existence de ce domaine d'activité spécifique mais les personnes interviewées s'en distinguent, voire critiquent les représentants, les élus ou les militants des partis. À côté de ces deux conceptions, d'autres délimitent ce qui est ou non « politique » par un jeu de marquage, la prise en compte d'un stigmate, d'une injustice dans le cadre d'une activité militante ou associative.

1. 1. Des luttes entre représentants élus et militants des partis

Seuls *Un maire de Marseille* pour lequel J.-C. Gaudin est le personnage principal et *Rêves de France à Marseille* filmé durant la campagne municipale de 2001 ont pour intervenants principaux des représentants élus ou des militants politiques. Présents par leurs discours et leurs activités, ces derniers occupent une position plus marginale dans d'autres réalisations.

Rêves de France à Marseille est tourné autour de « l'affaire Tahar Rahmani », membre du PS, conseiller municipal qui, peu avant l'élection à la mairie de Marseille, se

¹ Toutefois dans ce film, l'infirmière « personnage » au centre du récit évoque clairement ses conditions de travail et son rapport aux patients, des personnes âgées vivant dans le quartier de la Joliette.

trouve exclu des positions éligibles sur les listes socialistes. Sur fond de compétition électorale, la place de T. Rahmani devient un enjeu autour duquel se cristallisent nombre de prises de position. Le conseiller municipal est présenté comme « enfant de l'immigration maghrébine » ou « arabe ». Subit-il le racisme des instances décisionnaires du PS ? Quelle(s) place(s) tiennent ces militants ou élus ainsi catégorisés dans le jeu politique local ? Faut-il instaurer des « quotas » ? Autant de questions contenues dans le film autour du cas T. Rahmani et plus généralement sur la place des populations dites « Arabes » et « Comoriennes » en politique.

Les protagonistes de *Rêves de France à Marseille* délimitent la « politique » comme une compétition électorale entre professionnels et/ou membres de partis. Ces acteurs bataillent pour des postes de représentants et l'image de leur formation. Toutefois, ils soulignent l'importance à leurs yeux de confrontations autour de la « bonne » représentation du monde social entre acteurs inscrits dans ce microcosme¹. À côté de la compétition électorale, la situation des personnes étiquetées comme « arabes » dans les partis politiques en France (*Rêves de France à Marseille*), la place de la religion dans les différents conflits nationaux et internationaux (*La politique et Dieu*), l'intervention de la municipalité sur la rue de la République et dans le secteur d'Euroméditerranée (*J'y suis j'y reste*, *Les indésirables*, *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe*, *Table rase*, *de la cigale à la fourmi*), ou l'action publique en « banlieue » (9-3, *mémoire d'un territoire*, 93, *l'effervescence*) sont autant d'enjeux évoqués dans les films par le personnel politique.

Ces exemples illustrent, à partir d'une définition restreinte, comment des intervenants issus le plus souvent du champ politique interviennent dans des films et les politisent depuis des logiques et des intérêts qui leur sont propres. Le *double positionnement* à l'égard des populations ou des espaces géographiques perçus comme stigmatisés relève bien, dans les exemples exposés ci-dessus, de luttes extérieures au film et qui, en même temps, se déroulent sous la caméra de J.-L. Comolli et M. Samson. Les positionnements que nous appelons de soutien ou d'euphémisation du soutien aux groupes stigmatisés, par exemple les populations « issues de l'immigration » en politique, relèvent donc de propos concurrents dans ce champ. Alors que les propos des intervenants filmés inscrits dans ce microcosme travaillent le contenu du film, les réalisateurs ont également la possibilité de s'appuyer sur d'autres définitions de la

1 BOURDIEU P., *Propos sur le champ politique*, op. cit.

« politique » proposées par ceux qui, prenant la parole, se situent en dehors de l'activité « politique » au sens classique du terme.

1. 2. *Mise à distance et reformulation du « politique »*

Les personnes interviewées prennent leurs distances avec les représentants politiques ou des partis. Les arguments mobilisés et le ton, pour se démarquer, se font sur des modes tout à fait variés en fonction des intérêts à produire une séparation. L'opposition aux élus et représentants est le produit de mises en accusation servant à faire porter une responsabilité. Ainsi dans *Divers gens*, un « habitant » explique à propos d'une élue locale : « Voilà Biaggi¹, elle l'a dit une fois : " On ne fait pas une ville avec des moyens techniques, mais avec une volonté politique ". Donc c'est bien une volonté politique de laisser la situation pourrir² ». En dehors de la mise en accusation explicite, certains souvent associés aux espaces associatifs et militants se démarquent du « politique » en se positionnant en dehors des partis, et affirment n'entretenir aucun lien de dépendance avec des candidats ou des élus³. Ainsi une militante associative explique avoir été approchée par la « droite » et la « gauche », mais avoue ne plus y croire et préférer « le combat de rue⁴ », celui des associations. Des discours marquant une distance au « politique » se retrouvent dans le corpus dionysien. Un membre d'une association ayant participé à la construction d'un bus médical à destination du Maroc affirme que les élus laissent peu de place à la « société civile⁵ ».

Toutes les prises de position évoquées précédemment renvoient aux débats plus généraux autour de la « méfiance des citoyens vis-à-vis des politiques », plus globalement à ceux sur la « crise de la représentation » largement commentés dans les médias. Elles passent dans les films par une distinction entre « nous » (militants de mouvements protestataires, membres d'associations, « citoyens », « habitants ») et

1 S. Biaggi est une femme politique marseillaise qui a exercé les fonctions de conseillère municipale et qui fut Vice-présidente du Conseil départemental des Bouches-du-Rhône (UMP/ actuellement Les Républicains).

2 Extrait de *Divers gens*.

3 Comparativement à la mise en responsabilité, il s'agit d'une prise de position moins fréquente.

4 Extrait de *Rêves de France à Marseille*.

5 « Les élus n'arrivent pas avec la même appréhension des choses, c'est aussi ce décalage qu'il faut réduire. La démocratie participative ça passe aussi par là. C'est-à-dire, c'est pas seulement la société civile qui va vers l' élu, c'est aussi l' élu qui descend vers la société civile et qui travaille avec elle. C'est parfois un peu plus compliqué ! » Propos de Rémi, extrait d'*En route*.

« eux » les politiques. Il s'agit là d'une distinction que les réalisateurs pourront reprendre et exposer notamment parce que ces protagonistes se font les représentants légitimes des plus dominés, sinon du « peuple » à partir de leur action de « terrain »¹. Quand ils marquent leur distance avec le microcosme politique, ces intervenants participent à intégrer et à évoquer des questions consacrées comme « politiques » tout en montrant un intérêt pour des acteurs qui se situent en dehors de ce champ. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'ils politisent le film. L'intervention de M. Derain, membre de l'association Un Centre-ville Pour Tous est sur ce point éclairante puisqu'elle définit la « politique » en dehors des partis, depuis une dimension conflictuelle et comme la recherche d'une situation commune aux « habitants » :

« Toute l'histoire de ce quartier est hyper violente au final. Il y a eu un grand conflit avec de la vraie politique. Au sens de construire un rapport de force. Moi, j'ai grimpé tous les immeubles de Marseille-République un par un pour compter les gens, compter les vides et compter les appartements et dire aux gens " Mais non, c'est pas une affaire privée, vous n'êtes pas tout seuls et c'est pas une affaire de vous locataires à un propriétaire et voilà, c'est pas cela ! Ça concerne tout le monde. Ça concerne notre ville ". Après, que l'on ait fait une très jolie manif sans parti politique du tout, que avec les habitants de la rue, c'est plein de vieilles personnes, c'est plein de femmes, d'enfants. Et c'étaient ces gens-là qui étaient dans la rue. Des gens qui ne se sont jamais montrés dans le ville ou politiquement et qui là, se sont affrontés quand même à pas rien, à un fonds d'investissement. Tout ça était de la vraie politique ! Avec des vraies questions sur qu'est-ce que l'on devient ici ? Qu'est-ce que l'on fait dans cette ville ? Qu'est-ce que l'on veut de cette ville ou qu'est-ce qu'il y a comme visions dans cette ville ? Et moi, je trouve cela intéressant que cela soit conflictuel² »

Sa définition du « politique » relève effectivement d'un déplacement de ce qu'il

1 Sur ce point nous renvoyons à l'introduction du numéro coordonné par A. Boutaleb et V. Roussel. BOUTALEB A. et V. ROUSSEL, « Introduction », A. BOUTALEB et V. ROUSSEL (coord.), « Malaise dans la représentation », *Sociétés contemporaines*, n°74, 2009, p. 5-17.

2 Extrait de *Plan de situation : Joliette*.

est convenu ou non d'appeler comme tel. M. Derain parle d'ailleurs de « vraie politique » en sous-entendant qu'il en existe une « fausse » et souligne que les partis étaient absents de leur manifestation. Elle délimite les caractéristiques du « bon » public présent à cette occasion sous la forme de catégories invisibilisées telles que les femmes, les personnes âgées et les enfants du « quartier ». Son intervention repose sur le recours à des définitions de la « politique » relativement « à la mode » au début des années 2000 et visant à en élargir le champ, ne plus la cantonner aux seuls professionnels, institutions, voire même aux groupes militants. Ces définitions prisées des catégories intellectuelles et artistiques associées à la gauche entrevoit la « politique » comme la recherche du « commun ¹ ». Élément qui démontre l'existence de circulations dans les films à travers les prises de paroles des intervenants filmés, de lignes théoriques issues de la littérature en sciences humaines. Enfin, cette définition est aussi issue d'un travail de cadrage collectif opéré au sein d'un Centre-ville Pour Tous afin de définir même *a posteriori* leur action et le sens de leur mobilisation. Sur le fond, ces visions se retrouvent également dans le livre co-écrit par M. Derain et deux sociologues, retraçant l'histoire, les modalités d'organisation et les enjeux de la mobilisation autour de la rue de la République².

2. Cibler des adversaires, des injustices et retourner la « mauvaise image »

Dans une partie des interventions, et cela dans les deux corpus, le terme « politique » et les acteurs qui y sont associés demeurent absents. Nous avons largement décrit les griefs adressés par des « habitants » ou des militants à l'opération de réhabilitation rue de la République et ceux qui en font la promotion. Pour les films tournés à Saint-Denis, les prises de position contre un groupe d'acteurs en particulier apparaissent malgré tout plus fragmentées, notamment parce que ce terrain ne connaît pas dans les années 2000 de mouvements sociaux avec autant d'échos médiatiques et politiques que la mobilisation autour de la rue de la République à Marseille. Toutefois, une large partie des films devient la courroie de transmission à travers laquelle il est possible de marquer son désaccord en s'opposant oralement à une situation, à des

1 Pour citer des pensées contemporaines voir notamment à propos de la recherche du « commun » en art et en politique les analyses de J. Rancière. RANCIÈRE J., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009.

2 BORJA J.-S., M. DERAÏN, et D. MANRY, *Attention à la fermeture des portes !, op. cit.*

acteurs en particulier ou à des institutions. Les journalistes sont décriés pour la « mauvaise image » qu'ils colporteraient de la ville, de la « banlieue » ou du département. Dans *Des gens comme nous*, la police est accusée d'exercer des violences à l'égard des habitants et des plus jeunes. Une institution comme l'école favoriserait l'échec scolaire des classes populaires (9-3, *mémoire d'un territoire*). La dénonciation peut également reconduire des visions médiatiques et politiques sur « le problème des banlieues » en pointant ceux qui commettraient des illégalismes (vols, vente de drogue).

Dans les deux corpus, et au-delà des thématiques abordées, il apparaît que la présentation de la « banlieue », de Saint-Denis, de la Seine-Saint-Denis, de Marseille, de son « centre-ville » et par extension le regard porté sur tous ceux qui y sont associés deviennent une cause à défendre relativement centrale et commune dans de nombreuses interventions. Des acteurs ou des institutions peuvent constituer des cibles mais à côté de ces critiques, « l'image¹ » donnée de ces groupes, de ces catégories de populations associées à ces découpages géographiques, reste au centre. La question de la « bonne » présentation de l'urbain stigmatisé est érigée en enjeu et intervenir dans un film est l'occasion de s'inscrire dans ce débat. Pour le corpus dionysien, on compte neuf documentaires où des personnes commentent ce qui se dit au sujet des lieux dans lesquels elles vivent. Dans la majeure partie des cas, il s'agit de Saint-Denis, de la Seine-Saint-Denis ou de la « banlieue ». Plus largement, la question de « l'image » est aussi une préoccupation des politiques de la ville et d'espaces associatifs et militants². Ces dernières années, des associations, des collectifs, des individus ou des membres des municipalités ont pu exprimer publiquement leur mécontentement à la suite de reportages ou de documentaires tournés dans des quartiers « populaires »

1 Pour reprendre un terme des acteurs.

2 Pour le cas de la ville de Saint-Etienne, le rapport aux images stigmatisantes sur la cité industrielle qui circulent notamment dans les médias serait devenu un enjeu dès les années 50 : « La municipalité, le patronat et l'État local convergent alors vers le constat de la nécessité de lutter contre la " mauvaise réputation " de la ville afin de retenir, voire d'attirer, la main-d'œuvre et de créer les conditions de la restructuration économique ». V. Béal, C. Morel Journal et V. Sala Pala ajoutent pour l'époque plus actuelle : « À partir des années 1980, cette production de contre-images se poursuit en s'alignant sur les stratégies de *marketing* en plein essor dans la plupart des autres villes françaises et européennes, entérinant la rupture souhaitée avec la ville industrielle : les acteurs locaux développent ainsi l'image de la technopole, avec son centre d'affaires et ses zones d'activité multiples, avant de rejoindre, à partir de la fin des années 1990, celle de la ville " créative " autour d'un renforcement de l'offre culturelle, de l'appel à des architectes de renom et de la mise en place d'une stratégie basée sur le design. ». Voir BÉAL V., C. MOREL JOURNAL, et V. SALA PALA, *Des villes en décroissance stigmatisées ? Les enjeux d'image à Saint-Étienne*, https://www.metropolitiques.eu/spip.php?page=print&id_article=1082, consulté le 28 mai 2017.

dont le contenu a été jugé « stigmatisant ». Suite à l'un d'eux sur le quartier de Villeneuve à Grenoble paru dans *Envoyé spécial* sur France 2 en 2013¹, des habitants et des associations signent une pétition pour dénoncer ce reportage et engagent une procédure judiciaire contre le directeur de France Télévision, R. Pflimlin auprès de la 2e chambre correctionnelle du Tribunal de Grande Instance de Grenoble. Le CSA émet même une note dans laquelle il affirme : « que la chaîne a manqué aux obligations déontologiques prévues à l'article 35 de son cahier des charges, la nécessité d'assurer la diversité des points de vue sur un sujet prêtant à controverse n'ayant pas été totalement respectée, le reportage n'apparaissant pas suffisamment équilibré² ». Des documentaristes vont même tourner quelques années plus tard *La Villeneuve, l'utopie malgré tout*³ pour notamment vérifier et remettre en cause les représentations contenues dans le reportage d'*Envoyé spécial*.

Alors qu'ils ne mobilisent pas le terme « politique » dans leurs propos, il est permis de voir une trace de politisation bien réelle au regard des interventions consistant à mettre en accusation, à dénoncer une situation ou à défendre « l'image » d'un lieu. La politisation à l'œuvre à travers des conflits fonctionne sur la base de montées en généralité⁴, c'est-à-dire par des mises en perspective. Malgré des variations en fonction des films, ces deux dimensions discursives sont révélatrices des batailles qui se mènent dans et hors d'un documentaire. Comme nous le verrons par la suite, cette posture critique est aussi recherchée par les réalisateurs car elle reconduit la distinction entre activité documentaire et activité « politique » et leur offre la possibilité de laisser à d'autres le soin de politiser le film.

Ainsi qu'il s'agisse d'inscrire des paroles ou une action dans le cadre du champ

1 ENVOYÉ SPÉCIAL, « Villeneuve : le rêve brisé », *France 2*, 26 septembre 2013.

2 Dans cette note diffusée sur son site internet, le CSA déplore par ailleurs : « que seuls les aspects négatifs du quartier aient été mis en avant, stigmatisant l'ensemble du quartier de la Villeneuve. Les rares éléments positifs abordés à l'antenne ont été systématiquement dévalorisés par la mise en avant de la violence et du climat hostile qui régneraient dans ce quartier ». Sur le site du CSA, Reportage « Villeneuve : le rêve brisé » dans le magazine « Envoyé spécial » : intervention auprès de France Télévisions / Décisions du CSA / Espace juridique / Accueil, <http://www.csa.fr/Espace-juridique/Decisions-du-CSA/Reportage-Villeneuve-le-reve-brise-dans-le-magazine-Envoye-special-intervention-aupres-de-France-Televisions>, consulté le 28 mai 2017.

3 MASSOT V. et F. VIENNOT, *La Villeneuve, l'utopie malgré tout*, On y va ! Média, 2015.

4 Un autre critère de politisation privilégié par W. Gamson. GAMSON W.A., *Talking politics*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Etats-Unis d'Amérique, 1992. Même si nous ne mobilisons pas une approche interactionniste de la politisation, voir également la perspective proposée par C. Hamidi. Cette dernière suggère, pour repérer la politisation, de faire dialoguer l'approche en termes de conflits (proposée notamment par J. Leca) et celle attentive aux montées en généralité opérées par les acteurs (W. Gamson). Voir HAMIDI C., « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation », *Revue française de science politique*, 2006, vol. 56, n° 1, p. 5-25.

politique, de marquer une distance vis-à-vis de cette dernière, d'étiqueter une situation ou des actions comme « politiques », de batailler pour une représentation jugée convenable de l'urbain stigmatisé, tous ces récits constituent différentes manières pour les intervenants filmés de saisir sur un mode critique une situation objet du documentaire. Il faut également mentionner que certaines prises de parole participent aussi à reconduire des visions stigmatisantes, à légitimer une injustice, une situation de fait.

En conclusion de cette première section consacrée aux prises de parole des intervenants, il apparaît désormais possible de décrire des dynamiques qui façonnent l'argumentation dans ces films. D'une part, prendre position c'est le plus souvent importer des cadres d'analyse circulant au-delà, des cadrages déjà constitués venant alimenter le film. La « banlieue » ou Marseille, Saint-Denis, l'évocation du fait migratoire, les propos sur les luttes des « sans », autant de sujets et de lectures qui y sont associés car disponibles dans l'espace public et médiatique. Ici le *double positionnement* est la traduction de cadres d'analyses qui s'opposent couramment hors des films au sujet de l'urbain stigmatisé et qui varient en fonction des catégories d'intervenants filmés. Ainsi le *double positionnement* n'est pas uniquement du ressort des réalisateurs mais vient aussi de ceux qui prennent la parole. Au lieu de penser les films comme les reflets de conflits existants par ailleurs, nous les envisageons davantage comme un empilement de contraintes argumentatives spécifiques et d'options possibles pour prendre position. Par empilement, nous voulons souligner qu'un film mélange les contraintes inhérentes à l'espace documentaire en fonction de la position occupée par le réalisateur mais aussi celles des intervenants filmés qui se différencient de celles des documentaristes. L'intervention dans une arène médiatique comme les documentaires constitue pour les intervenants filmés un enjeu de présentation de soi. Pour ceux qui veulent défendre une cause, il convient aussi de rendre crédible son discours en mettant en avant des gages de modération. Les propos perçus comme radicaux et le rappel d'un accord sur le fond participent aussi du *double positionnement* et de la tension initialement constatée.

La politisation des films documentaires par des intervenants filmés repose sur ces modalités d'argumentation. Elle relève de dynamiques hétéronomes à l'espace

documentaire. Les intervenants filmés et les équipes documentaires partagent quelquefois des visions communes (idées couramment répandues, volonté de valoriser) mais ils ont également des enjeux différenciés à propos du film. Il est possible d'observer deux grandes différences. Tout d'abord, les intervenants filmés en question prennent oralement position mais contrairement aux équipes de réalisation, c'est leur seule modalité d'intervention visible dans les films. Les jeux de mise en correspondance par un cadre ou des raccords appartiennent à ceux qui évoluent dans l'espace documentaire, quand d'autres, en position d'extériorité, participent à la fabrique filmique principalement par interventions orales. La politisation des films issue des intervenants est donc nécessairement plus explicite. Ils prennent position dans le corps du film et s'exposent alors davantage que les réalisateurs. Ces derniers évitent, s'ils le souhaitent, de se donner à voir, peuvent rester muets, mobiliser ou non des panneaux. La seconde distinction renvoie à des enjeux différenciés dans la manière de politiser un film. Les réalisateurs comme les intervenants ont pour une partie d'entre eux des intérêts à faire valoir la cause des dominés. Pourtant, les intervenants filmés sont étrangers aux conventions cinématographiques dans la façon de donner à voir le social stigmatisé. La mise en scène de Marseille et Saint-Denis est pour eux un enjeu comme pour les réalisateurs, mais les militants ou les professionnels de la politique ont des intérêts et des luttes qui relèvent plus spécifiquement des champs dans lesquels ils évoluent.

Après avoir analysé les types d'argumentation mobilisés et les modalités de politisation des films par les intervenants filmés, nous observerons la façon dont les réalisateurs et leur équipe reçoivent et façonnent ces interventions. Le second moment de l'analyse est donc consacré plus spécifiquement aux mises en scène des intervenants filmés. Il aborde comment, en retour, les réalisateurs font face aux éléments d'hétéronomie amenés par eux et qui traversent l'espace documentaire.

SECTION 2. DES RÉALISATEURS EN CHEFS D'ORCHESTRE D'UNE POLITISATION OPÉRÉE PAR D'AUTRES

Les intervenants filmés ont donc leurs propres logiques et intérêts à investir dans un documentaire. Pourtant, leurs paroles comme leur présence muette font aussi l'objet d'une sélection, d'un montage. Ils sont mis en scène dans des lieux, dans un cadre, un contexte. Leur présence est toujours le résultat d'une construction opérée par l'équipe¹. La remarque vaut pour les personnes présentes et les espaces géographiques donnés à voir. Même s'ils utilisent d'autres termes, cette idée est partagée par la plupart des réalisateurs rencontrés. Elle permet de valoriser leur « regard ». En un sens elle les rapproche du domaine artistique, valorisant du même coup leurs singularités. Des acteurs impliqués dans des productions théoriques sur le « cinéma du réel » voient également les documentaires comme une pratique qui sélectionne nécessairement des éléments du monde social, en exclue d'autres, bref opère des choix. Ainsi F. Niney parle même « d'idiovisuels » à propos de « ceux qui croient qu'il est possible de filmer le monde tel quel, le réel existant en dehors de nous, et que le montage est une manipulation² ». Si nous refusons le présupposé auteuriste et la normativité visant à associer la catégorie documentaire au cinéma, nous nous accordons avec cette évidence selon laquelle la présence des intervenants filmés suppose nécessairement l'action d'une équipe de réalisation, de plans, de cadrages, d'un montage, de découpages, en l'occurrence que tous les films, au-delà de ceux étudiés, sont des constructions.

Dans cette optique, les opérations de mise en formes du social³ comme stigmatisé par les réalisateurs et leur équipe seront explorées pour comprendre comment ces derniers sélectionnent, interceptent, aménagent et reformulent des propos, des discours pour les rendre cohérents par rapport aux normes et conventions professionnelles, tout en aménageant des possibilités de partis pris en faveur des groupes stigmatisés. Nous observons donc en retour la façon avec laquelle les réalisateurs utilisent la participation des intervenants filmés, la construisent et la maîtrisent. L'enjeu théorique est double. D'un côté il est l'occasion de comprendre comment des éléments d'hétéronomie sont captés par les réalisateurs qui suivent des normes propres aux différents sous-espaces documentaires dans lesquels ils évoluent.

1 Sur l'analyse des images documentaires comme construction, se rapporter à l'introduction générale. Sur l'image, voir notamment BOURDIEU P. (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2e édition., Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965 ; ou TERRENOIRE J.-P., « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *art. cit.*

2 NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e édition., Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

3 THÉVENOT L., « Les investissements de forme », L. THÉVENOT (dir.), *Conventions économiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Cahiers de Centre d'Etude de l'Emploi », 1986, p. 21-71.

De l'autre, cette observation vise à explorer une forme spécifique de politisation des films dans laquelle des acteurs (les réalisateurs et leurs équipes) vont se servir d'autres (les intervenants filmés) pour prendre parti en faveur des plus dominés, définir qui est stigmatisé et ce qui fait stigmat. C'est précisément sur ce point que la distinction entre politisation et dépolitisation nous apparaît relativement faible pour saisir les logiques à l'œuvre.

A. LA FABRIQUE DES « BONS » REPRÉSENTANTS

La démonstration s'attache donc à analyser différentes manières de donner à voir les personnes à l'image en observant les mises en scène depuis les catégorisations et les divisions présentes par ailleurs au sujet de populations et d'espaces géographiques perçus comme stigmatisés. Ainsi dans un premier temps, seront tout d'abord observés différents traitements dans lesquels les réalisateurs mettent en scène des conflits entre intervenants ou au contraire cherchent à donner une présentation consensuelle des personnes interviewées en évitant les sujets polémiques. On se demande ici comment ils reconduisent et transforment une partition déjà écrite par les intervenants filmés. Dans un second temps, nous observerons deux grands types de traitements dans lesquels la présentation de ces intervenants relève d'un déplacement, d'un jeu autour d'identités médiatiques et politiques déjà présentes. Ce point cherchera à élucider la manière avec laquelle les réalisateurs inscrivent la présentation des protagonistes filmés dans des enjeux déjà constitués tout en respectant des formes valides professionnellement. Enfin un troisième temps sera consacré à la sélection des principaux protagonistes ; la question est alors de savoir quelles sont les dynamiques qui président à la construction de personnes filmées placées en représentants de cet urbain stigmatisé.

Ces trois moments serviront à décrire les contours d'une politisation des documentaires par les réalisateurs reposant sur les propos et la présentation des intervenants filmés. À la différence de la politisation opérée par ces derniers, celle des documentaristes suppose une mise en forme et demeure contrainte par les normes et conventions professionnelles. Mais comme elle, il s'agit bien d'investir des enjeux médiatiques et politiques actuels. Celle-ci suppose une maîtrise préalable des prises de

parole d'acteurs étrangers à l'espace documentaire. Elle n'existe que par l'inscription de ces intervenants dans des enjeux médiatiques et politiques à travers une forme documentaire adéquate. Enfin, elle suppose également de fabriquer les figures des « bons » représentants associés aux catégories stigmatisées. Cette politisation n'a rien d'automatique. Elle existe à des degrés tout à fait variables en fonction des réalisations étudiées.

1. Maîtriser les discours en stylisant les interventions

Comment les équipes documentaires se positionnent-elles face aux luttes et divisions déjà existantes dans lesquelles les intervenants filmés sont pris ? Comment adaptent-elles les documentaires aux prises de position et enjeux qui circulent également à « l'extérieur » de l'espace documentaire ? Nous proposons de répondre à cette question en observant un ensemble de séquences et de films dans lequel ces équipes participent à reconduire et exposer une dimension conflictuelle, mais aussi des réalisations où cette dimension se trouve relativement absente.

1. 1. Construire et reconduire des conflits déjà existants

Il existe donc des procédés favorisant une représentation du monde social s'apparentant à un espace de luttes entre différentes catégories d'acteurs identifiés et présents à l'image. L'opposition des acteurs par plans interposés, les séquences tournées en situation ou l'apparition à l'image du réalisateur en « personnage » sont trois modalités à travers lesquelles les équipes documentaires réinvestissent des luttes existantes par ailleurs. Elles mobilisent des propos et actions des intervenants filmés pour, au final, privilégier une définition singulière de l'action politique des groupes stigmatisés ou de ceux qui s'en font les représentants.

Dans un premier cas de figure, l'ensemble des montages fait la part belle aux « petites » gens face aux « grands ». Au moins 5 films contiennent des mises en scène dans lesquelles les « habitants » de la rue de la République à Marseille ou leurs soutiens - experts et militants - gagnent leurs confrontations face aux aménageurs, politiques ou

architectes¹. Tout est mis en place pour qu'ils aient le dernier mot même si les partis pris sont plus ou moins avoués et explicités en fonction des films.

Ainsi certains exposent avec le plus d'acuité possible leur choix et élaborent des séquences dans lesquelles un argument vient répondre à un autre. Pour reprendre des exemples déjà évoqués, des « habitants » et commerçants répliquent mot pour mot à l'argumentaire de R. Muselier le président d'Euroméditerranée dans *Les indésirables* (**Annexe 17**). Toujours selon le même procédé, des militants et intervenants placés en position d'expertise, une sociologue et un architecte contredisent les propos de l'adjointe au maire sur les politiques de peuplement et d'aménagement à Marseille dans *Table rase, de la cigale à la fourmi*. Ces séquences fonctionnent par découpages d'arguments entre acteurs dialoguant de façon interposée sans se rencontrer et dont les mots d'ordre entrent en connexion. Le parti pris en faveur des plus dominés est ici très nettement marqué puisqu'au final l'argumentaire donne tort aux représentants politiques. Cependant il est parfois moins explicite. Ainsi le film *La porte*, contient les propos de squatteurs sur leur mode de vie qui entrent en contradiction avec la présentation d'appartements témoins par un employé de Marseille-République. Les plans de coupe d'une porte que condamne un maçon produisent une opposition des discours, puisque la présentation des futurs logements, et donc leur ouverture à un nouveau public, suppose la fermeture de lieux de vie pour les plus démunis. Délégitimer une position tenue *a posteriori* est également une manière de prendre parti en opposant des discours. Un architecte présenté comme le Lauréat du Concours Million affirme à propos des grands ensembles ne pas savoir ce que « cela va donner », qu'il est « trop tôt pour dire c'est réussi ou c'est raté » et que, pour l'instant, « c'est ni l'un ni l'autre ² ». Loin de constituer une défense acharnée des « grands ensembles », ces commentaires entrent malgré tout en contradiction avec les récits d'autres acteurs en position d'expertise critiquant les modalités de construction des habitats visés.

Malgré des variations qui sont aussi le fait de niveaux d'intégration différenciés en documentaire³, toutes ces séquences assignent une position clairement définie aux

1 *Les indésirables* ; *Table rase, de la cigale à la fourmi* ; *J'y suis, j'y reste* ; *Divers gens* et *La porte*.

2 Extrait de *9-3, mémoire d'un territoire*. Ces paroles proviennent d'archives récupérées et ne sont pas tournées pour le film.

3 Les étudiants en Master 2 sont plus enclins à donner le dernier mot aux acteurs critiquant les projets urbains (*Table rase, de la cigale à la fourmi*) alors que le film diffusé en *prime time* sur Canal + par une réalisatrice reconnue contient une critique des grands-ensembles qui fonctionne par constats d'intervenants filmés, images d'archives, le tout de façon plus diluée.

intervenants filmés. Elles viennent rejouer par le montage des divisions qui existent déjà à l'état de luttes construites et effectives hors du film¹. Les équipes de réalisation maîtrisent globalement les éléments de la confrontation car *in fine* elles choisissent les acteurs pertinents et les arguments valables entre les camps qui s'affrontent.

Une autre modalité privilégiée par certains réalisateurs consiste à rendre compte des luttes existantes au-delà du film, laquelle peut également passer par l'exposition de moments conflictuels entre acteurs, cette fois physiquement présents dans le même espace. À la différence des précédents exemples, le parti pris des documentaristes en faveur des habitants reste clairement moins prononcé. Ainsi lors d'une concertation publique des personnes interpellent R. Muselier sur l'action jugée néfaste d'Euroméditerranée dans *Le jour se lève et sur moi la nuit tombe*. La séquence s'inscrit dans un film pour lequel les discours sont au centre du propos². Elle donne également à voir des partis opposés à travers une compétition entre des promoteurs liés au projet et d'autres qui s'y opposent. Sans chercher à marquer un avantage de l'une sur l'autre, des positions sont assignées. Malgré l'absence de nom, les intervenants forment des camps clairement définis. Dans *J'y suis, j'y reste*, le responsable de Marseille-République interdit la caméra. Retenue au montage, la scène du refus produit nécessairement une mise en opposition entre des « habitants » suivis tout au long du film et les aménageurs. Pour illustrer une mise à distance du « politique », *Saint-Denis, paroles de Dionysiens* contient une séquence dans laquelle un rappeur reproche à la municipalité de ne pas les laisser diriger eux-mêmes les manifestations liées au hip hop et la présidente d'une radio locale se retrouve alors à justifier l'action de la municipalité.

Dans ces trois documentaires des « habitants » s'opposent aux « aménageurs » et un rappeur à une représentante associative. Filmer en situation reste une option qui produit des assignations identitaires. Certes des conflits existants au-delà des films sont donnés à voir, mais c'est surtout qu'ils apparaissent pertinents pour comprendre ce qui se joue à la Joliette ou à Saint-Denis. Les propos des intervenants sont maîtrisés car ils s'inscrivent dans une interaction qui paraît être le fait des acteurs à l'image et non celle voulue ou recherchée par l'équipe de réalisation.

1 Voir point précédent sur les qualités à parler dans un film en fonction des propriétés sociales des intervenants filmés.

2 C'est du moins comme cela que le film est présenté dans le document remis au CNC, avec pour ambition d'approcher Euroméditerranée depuis les discours qui circulent autour de ce « territoire ».

Enfin, exposer des prises de position divergentes entre intervenants filmés passe également par le fait de donner à voir, sur le mode d'une enquête, les questions d'un réalisateur présent dans le récit du film. Sont laissés au montage les propos, les questions qui amènent l'intervenant filmé à prendre position contre quelqu'un ou contre des représentations concurrentes. Ainsi quand M. Samson interroge des professionnels de la politique, il distribue et dirige la parole, il produit et reconduit des oppositions existantes par ailleurs dans le champ politique¹. La réalisatrice D. Dufriche fait de même en questionnant à des moments et des lieux différents un acteur associatif et un adjoint au maire sur ce qui sépare leur action ou la complète². Ce procédé consiste à mettre en scène le réalisateur, à l'introduire comme un « personnage » impliqué dans une histoire avec ses rebondissements, ses moments de tension, de résolution.

Les équipes reconduisent des divisions dans le champ politique et les mises à distance vis-à-vis de celui-ci. Autant de sujets qui apparaissent pertinents et à travers lesquels les intervenants se trouvent assignés à des positions. La participation des intervenants filmés à travers la présence du réalisateur s'inscrit également dans le débat où, partie prenante, il pourrait évoquer les enjeux de ces divisions tout en se mettant en danger sans risquer de faire passer sa présence comme une expertise. Nous avons montré comment le réalisateur expose ses doutes et laisse la possibilité à d'autres de le remettre en cause. Quand M. Samson voit ses réponses contredites par les acteurs politiques, il devient lui-même une pièce de l'intrigue sans apporter d'argumentation conclusive³.

Ces trois traitements mobilisent les paroles des intervenants filmés et ont pour point commun de les assigner à des catégories (« habitants », représentants politiques, aménageurs, société civile) et à des enjeux auxquels ces dernières sont communément associées. Reconduire des conflits par un montage ou un dispositif filmique laisse donc des marges de manœuvre relativement variées à ceux qui font les films quant aux recours. Les amateurs étudiants, nouveaux entrants souvent proches des circuits militants vont exposer des oppositions en mobilisant des arguments et des contre-arguments tout en favorisant les « habitants » et leurs soutiens (1ère modalité). Les plus intégrés au sous-champ cinématographique ou en contrat avec des chaînes nationales pour des séries documentaires vont choisir des formes, des mises en

1 Dans *Rêves de France à Marseille*.

2 Dans *En route*.

3 Voir le 1er chapitre.

opposition où les intervenants s'affrontent dans le même espace lors d'une interaction (2ème modalité). Certains vont même jusqu'à se mettre en scène et se construisent comme « personnage » observateur des luttes (3ème modalité). Dans tous les cas, s'exposer trop directement en prenant le parti des plus faibles constitue une option à éviter dans les équipes de professionnels plus aguerris. Ces trois modalités de traitement sont largement dépendantes des positions occupées par le réalisateur dans l'espace documentaire.

Ces options de réalisation marquent aussi la possibilité pour eux de maîtriser l'intervention dans le film d'acteurs étrangers à l'espace documentaire. En l'occurrence de cadrer les discours en privilégiant des modalités de politisation par les intervenants qui apparaissent valides à leurs yeux. Donner le dernier mot aux « habitants » et à leur soutien s'inscrit dans une vision plus générale de l'action politique où l'objectif reste de remporter une victoire au moins sur le plan argumentatif. Filmer en situation correspond à la volonté de donner à voir des situations remplies de conflictualités où s'opposent des intérêts et des visions du monde. Quant au fait de s'exposer en tant que réalisateur, il correspond à une vision plus générale où celui qui réalise est nécessairement pris dans les antagonismes qu'il filme. Selon la même approche, il est également possible de revisiter les mises en scène des intervenants filmés tendant à éluder les conflits.

1. 2. La construction filmique du consensus

Il est au moins 9 films¹ dans lesquels des intervenants filmés sont amenés à investir des enjeux publics tels que l'urbanisme, l'action d'Euroméditerranée, le port de Marseille, la fonction de maire de cette ville, les initiatives « citoyennes » en Seine-Saint-Denis, la dimension interculturelle et l'histoire sociale de la musique arabo-andalouse. Malgré la diversité des thèmes abordés, les propos sont le plus souvent tenus sur un mode consensuel, c'est-à-dire sans qu'apparaissent, sinon très rarement, de conflits, de luttes, d'expression de désaccords. Ces exemples s'avèrent particulièrement intéressants pour observer les stratégies d'évitement du politique

¹ *Marseille vu par Rudy Ricciotti ; Saint-Denis vu par Pierre Riboulet ; Marseille au long cours ; Marseille, une ville monde ; Capitales de la Méditerranée ; Le maire de Marseille ; 93, l'effervescence et Enrico l'Andalou.*

menées par les équipes de réalisation. Ces thèmes pourraient être abordés sur un mode conflictuel, des films tournés dans le même lieu quelquefois avec des objets identiques procèdent de cette manière mais les réalisateurs travaillent aussi à maîtriser les discours, à les aplanir en accord avec les intervenants ayant aussi intérêt à ce mode de présentation.

Dans les deux films du Centre National de Documentation Pédagogique (CNDP), dès les premières séquences, la profession du principal intervenant est clairement énoncée par une voix-off indiquant qu'un architecte est au centre du propos. Déjà analysées dans les précédents chapitres, ces exigences de précision et d'informations à apporter aux publics relèvent de conventions journalistiques. En cela journalisme et cinéma, les deux sous-espaces qui structurent à titre principal l'espace du documentaire, se distinguent dans le traitement des intervenants filmés¹. Ainsi la grande majorité des intervenants est très clairement rattachée à des découpages spatiaux qui délimitent et assignent les sujets traités. J.-C. Gaudin est pour sûr maire de Marseille et sénateur². Quant au chanteur populaire E. Macias, il a grandi en Algérie et vit en France où il a connu le succès en tant qu'interprète de variété³. Ces protagonistes se trouvent associés à des enjeux qu'ils investissent par ailleurs et dont les propos à ce sujet sont retenus au montage. Ainsi R. Ricciotti revient sur la création du Musée des Civilisations et de la Méditerranée dont il est l'architecte et E. Macias évoque la place des Juifs en Algérie avant 1962.

Particularité de ces productions, les mises en responsabilité demeurent peu fréquentes et les personnes interviewées opèrent sans citer de noms et de manière assez discrète. La mauvaise réputation de la Seine-Saint-Denis ou le manque d'argent alloué par l'État à ce département constitue une prise de position minimale et isolée⁴. J.-C. Gaudin porte de manière assez classique mais relativement rapide et anonyme une critique à l'égard de l'opposition⁵. P. Riboulet accuse sans les nommer ceux qui ont

1 Toutefois, comme nous l'avons expliqué précédemment, en fonction du projet documentaire des réalisateurs cinéastes doivent quelquefois se soumettre aux exigences des chaînes de télévision et identifier les protagonistes par exemple avec des sous-titres. Voir chapitre 3

2 Dans *Le Maire de Marseille*.

3 Dans *Enrico l'Andalou*.

4 Dans *93, l'effervescence*, même si le film fait sur ce point exception. Comparativement aux autres documentaires mentionnés, et dans la mesure où la question des populations et des espaces stigmatisés est nettement plus présente, aussi bien dans les choix de réalisation que dans les discours, certains interviennent à plusieurs reprises pour exposer un élément de contradiction, de désaccord avec ce qui leur apparaît comme une mauvaise interprétation des « émeutes » de novembre 2005, ou plus simplement pour évoquer la situation du département.

5 Dans *Le Maire de Marseille*.

pensé la rénovation de la Plaine Saint-Denis, espace monolithe consacré aux bureaux et selon R. Ricciotti, « l'architecture du travail » se trouverait délaissée. L'absence de conflictualité est également marquée par la faible centralité d'enjeux qui font publiquement polémique. Il s'agit le plus souvent d'une intervention au détour d'une phrase, mais qui n'est jamais centrale au propos général du film.

Comme pour les mises en conflit, ces choix de traitement renvoient directement aux positions des réalisateurs dans l'espace documentaire et aux collaborations nécessaires à la réalisation des films. Ce type de mise en scène des intervenants filmés est particulièrement remarquable dans les productions faites par des journalistes et/ou directement inscrites dans des programmes télévisuels¹. Le parti pris en faveur des plus dominés est, à de rares exceptions, très difficile à percevoir tant ces productions semblent favoriser la mise à distance, voire l'éviction de tout discours *a priori* polémique². Point important, les exigences de distanciation avec le sujet du film qui consistent à favoriser une multiplicité de points de vue, à privilégier plusieurs découpages spatiaux sont absents. En effet, et sans la présence de sujets perçus par les réalisateurs ou leurs supérieurs hiérarchiques comme polémiques, il n'est pas nécessaire de mettre en scène une pluralité de voix. Ces exemples montrent aussi à quel point les équipes de réalisation maîtrisent ainsi les propos des intervenants filmés. L'assignation à des thématiques et à des enjeux convenus et sans conflictualité est aussi le moyen d'opérer une dépolitisation. À la suite des confidences qui nous ont été faites par les réalisateurs (lors des entretiens), nous émettons l'hypothèse que ces personnes portent eux aussi attention à leur image et évitent les sujets considérés comme polémiques, d'autant plus qu'une partie d'entre eux a une réputation publique à entretenir. En pareils cas, il semble qu'il existe un accord entre intervenants filmés et documentaristes, et que les choix de réalisation passent par des visions relativement communes tendant à dépolitiser par les propos tenus l'objet du film.

Les différents traitements consistant à assigner les personnes filmées à des catégories, des enjeux et à maîtriser leur intervention nous renseignent plus généralement sur l'action des réalisateurs face à l'intervention dans les films des

1 À une exception près, *Marseille au long cours* est réalisé par H. Colomer, un documentariste intégré par ses autres films ou ses titres universitaires dans le sous-champ cinématographique.

2 Un article paru dans *Le Monde* illustre l'idée selon laquelle les diffuseurs souhaitent éviter des « sujets » qualifiés « d'anxiogènes ». Il est expliqué : « (...) les diffuseurs chassent "l'anxiogène", auquel les téléspectateurs sont présumés allergiques ».

acteurs étrangers à l'espace documentaire. Nous observons à partir de ces quelques films deux dynamiques plus générales qui traversent le traitement des intervenants filmés.

1. 3. Stylisation et transposition des enjeux publics apportés par les intervenants filmés

L'analyse qui laisse une large place à la position des acteurs dans un espace documentaire fractionné pour expliquer le traitement du social stigmatisé est effective. Elle peut donc être prolongée en observant plus spécifiquement ce qui se joue aux frontières de cet espace social du documentaire avec des visions du monde et des acteurs qui y sont étrangers. Nous avons observé que les réalisateurs parvenaient à maîtriser, c'est-à-dire à mettre en scène sur des modes appropriés les propos des intervenants filmés. Les résultats proposés ici concernent aussi bien l'encadrement consensuel des intervenants que celui des conflits par les équipes documentaires.

Ces éléments de maîtrise consistent tout d'abord à styliser l'apparition dans le film de ces intervenants. Les protagonistes sont présentés depuis une position « typique » qui est celle de « l'habitant », du « politique », de « l'aménageur » ou du « cadre d'entreprise ». Identifiées à travers leurs discours, ces personnes le sont d'autant plus qu'elles portent physiquement (leurs vêtements, leur langage et leurs lieux de vie) les attributs prêtés à ces acteurs (**Annexe 18. 1 et 18. 2**). Dans une étude portant sur la construction des cadres comme groupe social, L. Boltanski évoque les mécanismes de stylisation nécessaires au « processus d'identification symbolique¹ ». Opérée par les membres du groupe en question, la stylisation revient à caractériser le « cadre typique » de manière très générale. Dans les documentaires, elle n'est pas uniquement le fait de membres du groupe, mais provient par effet de montage, de tierces personnes impliquées dans la réalisation. Il s'agit bien de caractériser de manière typique une catégorie d'intervenants. Selon L. Boltanski cette caractérisation permet au groupe d'accéder à une « reconnaissance sociale ». À la suite de ce travail, L.

1 Selon L. Boltanski, un groupe, pour exister, doit « donner par l'intermédiaire de ses membres et plus précisément de ses porte-paroles, des représentations de lui-même, des accentuations des dramaturgies, comme dirait Goffman, de ses traits pertinents, sorte de stylisation qui contribue à la formation de croyance collective sans laquelle le groupe n'a pas le droit à la reconnaissance sociale. » BOLTANSKI L., *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982, p. 57.

Thévenot et A. Desrosières expliquent que la stylisation du « cadre typique » « dépend relativement peu des personnes interrogées mais résulte davantage du processus de représentation politique du groupe social¹ ». Pour les films documentaires, ce sont d'autres acteurs qui participent à forger ou reconduire la présentation d'intervenants « type ». Les positionnements que nous appelons de soutien, d'attention ou de prise de distance sont guidés par le fait de reconnaître ou non des acteurs, de les rattacher à des catégories cognitives. En un sens, la stylisation permet la présence d'un *double positionnement* en tant qu'elle fournit des repères pour prendre ou non parti.

Ainsi assigner les protagonistes des films documentaires ne renvoie pas seulement aux stratégies d'étiquetage (*labelling theory*²), il s'agit aussi de codes admis professionnellement par lesquels des catégories et des enjeux sont transposés. G. Sapiro a montré comment les catégories de « droite » et « gauche » étaient transposées dans le champ littéraire comme « des schèmes de classement³ » en son sein. Dans le cas des documentaires, la transposition de catégories existantes par ailleurs et leur mise en forme est d'un autre ordre. Elle correspond plutôt aux possibilités de les exposer, de les lier ou non à des enjeux. Ce sont les manières de mettre en scène qui varient selon une position plus générale dans l'espace documentaire. On comprend alors qu'il est des conditions sociales pour énoncer des enjeux sociaux dans un documentaire et que la manière de donner à voir des intervenants filmés n'est jamais gratuite. Il est toutefois erroné de croire que l'évitement du conflit est le fait de journalistes. Des exemples, dans et hors des films, donnent tort à cette vision en oubliant que les productions plus artistiques contiennent aussi, sur un autre mode, des formes d'évitement.

2. Investir des enjeux publics à travers les intervenants

Nous avons pris en compte jusqu'alors des séquences dans lesquelles l'identité des intervenants filmés était assignée aux lieux de vie, de naissance, aux professions,

1 DESROSIÈRES A. et L. THÉVENOT, *Les catégories socioprofessionnelles*, 5e éd., Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000, p. 58.

2 Voir à ce sujet BECKER H., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, *op. cit.*

3 « L'importation des catégories politiques de droite et de gauche comme schèmes classificatoires dans le champ littéraire procède d'un double mouvement, celui de l'universalisation des catégories spatiales comme signifiants de l'identité politique au début du XXe siècle, celui de la légitimation des catégories politiques comme système de classement pertinent au sein du champ littéraire. » SAPIRO G., « De l'usage des catégories de " droite " et de " gauche " dans le champ littéraire », *Sociétés & Représentations*, 2001/1, n° 11, p. 24.

aux activités qui permettent de les repérer socialement. Les réalisateurs et leur équipe peuvent aussi jouer sur une assignation ou la rendre plus incertaine, difficilement repérable pour celui qui regarde. Rechercher et présenter les personnes à l'image depuis une multitude de propriétés dont l'une au moins est une étiquette porteuse d'un stigmaté, ou laisser aux spectateurs peu d'informations sont deux modalités d'exposition des intervenants filmés particulièrement repérables dans les deux corpus.

Nous avons préalablement démontré que des intervenants filmés investissent des films comme des arènes médiatiques pour mener des luttes autour d'enjeux considérés ou non comme « politiques » et notamment autour de « l'image » de la « banlieue », de Saint-Denis ou de Marseille et de son « centre-ville ». À travers ces deux traitements, nous nous demandons désormais si les réalisateurs utilisent les intervenants pour investir à travers eux ces enjeux médiatiques et politiques.

2. 1. Jouer autour du stigmaté par des propriétés variées

Vivant à Saint-Denis, Momo, le principal protagoniste du film *Le noir me met à l'abri* est un exemple de personnage choisi pour ses dispositions physiques et sociales. Présenté comme « Arabe » et « jeune » lors de l'entretien par le réalisateur, ce dernier le filme dans une « cité » de Saint-Denis (**Annexe 19**). Point important, sa particularité est toutefois d'être aveugle et d'avoir un pitbull comme chien guide. Le documentaire ne tourne pas seulement autour d'un « jeune de banlieue », sujet couramment répandu dans les productions journalistiques¹. Il présente une personne ayant certes des dispositions prêtées à cette catégorie en vertu de son âge, de son lieu de résidence et de ses origines², voire de son mode de vie. Mais il s'agit aussi de montrer une autre dimension que lui procure sa cécité.

Donner à voir les habitants de « banlieue » ou de Seine-Saint-Denis en appuyant cette caractéristique tout en soulignant d'autres aspects de leur vie nécessite en fait la

1 Point largement traité dans de nombreux travaux. Voir par exemple BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit. ; CHAMPAGNE P., « La construction médiatique des malaises sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 90, n° 1, p. 64-76. ; TISSOT S. et J. RIVIÈRE, *La construction médiatique des banlieues. Retour sur la campagne présidentielle de 2007*, <http://www.metropolitiques.eu/La-construction-mediatique-des.html>, consulté le 31 mai 2017 ou encore SEDEL J., *Les médias & la banlieue*, Nouvelle éd. augmentée., Paris, INA/ Bord de l'eau, coll. « Poch'BDL », 2013.

2 Ses parents sont marocains et le film se conclut par son départ en vacances au Maroc.

mise en avant d'acteurs dont le parcours serait exemplaire¹. Le film *9-3, Mémoire d'un territoire* contient une séquence dans laquelle s'exprime une jeune avocate ayant vécu dans la cité des Francs-Moisins à Saint-Denis et dont le frère a été assassiné. Son parcours scolaire est mis en valeur ainsi que sa décision de s'installer comme avocate à Saint-Denis après un stage aux États-Unis. L'exemplarité tient à la fois à la trajectoire scolaire, aux titres obtenus² ainsi qu'aux choix professionnels à travers lesquels l'avocate reste liée à la Seine-Saint-Denis. Dans le même film, un jeune habitant d'Aulnay-sous-Bois explique faire du droit et souhaite intégrer « Sciences-Po ». Croiser et mettre en avant ses trajectoires résidentielle et scolaire subvertit l'étiquette « jeune de banlieue » à travers laquelle il se définit. Les opérations de brouillage peuvent également apparaître de manière plus cachée sans que personne ne prenne la parole. Dans *Musique*, des enfants sont inscrits au conservatoire de Saint-Denis. L'apprentissage du piano contraste avec une séquence où l'un d'entre eux joue au foot et écoute du « coupé décalé³ » dans ses écouteurs. La dimension « jeune » exemplaire est *a priori* absente, puisque rien n'évoque explicitement la trajectoire scolaire ou le milieu social dans lequel évolue l'enfant. Ce qui semble en jeu - sans pour autant que des mots soient posés pour qualifier ces protagonistes - c'est le décalage entre l'apprentissage de la musique classique et leur vie quotidienne éloignée de cet univers culturel.

C'est très nettement dans le corpus dionysien que cette opération de brouillage des identités est la plus usitée et vise à subvertir des catégorisations dominantes. Elle fonctionne à la fois comme un jeu d'affirmations, mais aussi comme mise à distance de la « banlieue », de la Seine-Saint Denis, des « quartiers » ou des « cités ». Dans les films tournés à Marseille, présenter des « personnages » en exposant plusieurs facettes n'implique pas nécessairement des stratégies visant à sortir des catégorisations dépréciées tout en les réaffirmant. Dans tous les cas, différentes propriétés sociales, physiques ou relatives à des trajectoires résidentielles, professionnelles ou militantes participent de la présentation des intervenants filmés. Des réalisateurs et leur équipe sélectionnent et mettent en avant ce qui apparaît comme une pluralité de conditions. Il est aisé d'objecter que tous les protagonistes sont toujours pluriels. Toutefois, une partie d'entre eux est choisie et présentée à juste titre parce qu'elle se différencie, dans

1 Voir sur ce point les analyses développées dans les chapitres 2 et 3.

2 Face à l'institution qui l'en aurait empêchée.

3 Entretien avec S. Kettani, réalisé le 07 mars 2013.

une certaine mesure, des catégories à succès porteuses d'un stigmat. Si les protagonistes sont considérés et se présentent comme des habitants de « banlieue », « immigrés », personnes racisées, « jeunes », « femmes », ils portent également d'autres qualités qui brouillent les catégorisations évoquées précédemment sans nécessairement les faire disparaître, bien au contraire. Jouer de la sorte sur les étiquettes passe nécessairement par le fait de ne pas cantonner l'intervenant à une catégorie ou à un seul enjeu.

Ainsi, présenter les principaux protagonistes comme des personnes irréductibles aux clichés sur la « banlieue » permet de déjouer le stigmat sans toutefois l'éliminer car l'identification à la « banlieue » est mise en avant. Il s'agit là d'une option permettant dans certains films de valoriser ceux qui s'expriment. Au-delà, il s'agit d'une option valide pour de nombreux réalisateurs à la recherche de « contrastes » et mettant en avant des propriétés sociales et physiques qui distinguent les intervenants filmés. Cette manière de les présenter est partagée aussi bien par des réalisateurs plus intégrés à la télévision, que par ceux extérieurs à ces circuits de diffusion. Elle se retrouve chez ceux évoluant dans le sous-champ du cinéma comme dans des réalisations faites par des journalistes-documentaristes. Le choix de tel ou tel procédé pour donner à voir ce brouillage relève en revanche de la position occupée par ces derniers à un moment donné.

Les réalisateurs utilisent donc la présentation des intervenants filmés pour inscrire le film dans des enjeux publics largement constitués par ailleurs. Nous avons préalablement expliqué que des intervenants utilisent les documentaires pour batailler autour de la « bonne » image à donner des quartiers « populaires ». Ces exemples démontrent aussi l'existence d'un mouvement complémentaire par lequel les réalisateurs investissent l'enjeu de « l'image » de la banlieue ou plus largement du « populaire » en présentant des intervenants qui permettraient de l'invalider. Sur ce point, les réalisateurs sont aussi imprégnés de ces enjeux à succès, même s'ils choisissent des modes tout à fait variés pour les investir et subvertir les classements médiatiques dominants.

2. 2. Rester elliptique sur les enjeux publics abordés

Plus nombreuses dans le corpus marseillais, il est des réalisations où l'assignation aux catégories et aux enjeux médiatiques demeure volontairement plus incertaine. Les rares productions sans paroles telles *Zone portuaire* et *Un jour à Marseille* contiennent en dehors de leur titre relativement peu d'éléments sur l'identité des personnes exposées. Les plans et les raccords sont évidemment des constructions relatives à des mises en scène, mais où rien ne vient identifier les protagonistes. Les deux films ne contiennent aucune prise de parole, choix esthétique parmi d'autres qui rapproche ces réalisations du « vidéo-art » associé à l'art contemporain. Il est d'autres réalisations où la parole est centrale et dans lesquelles l'assignation à des catégories spatiales, professionnelles, d'âges, de classes est également brouillée, c'est-à-dire jamais révélée explicitement. Dans *Plan de situation : Joliette* la pluralité des discours que le réalisateur nomme « polyphonie¹ », combinée à l'absence de sous-titres qualifiant les intervenants constitue une proposition formelle. Les personnes amenées à prendre la parole sont absentes à l'image ce qui rend leur identification moins aisée. Si *La République* contient un carton introductif qui mentionne un film fait « avec les habitants de la rue de la République² », les prises de position de ces derniers portent tout aussi bien sur la question du logement que sur les trajectoires de vie des intervenants, thématiques *a priori* éloignées de ces questions. À côté de la mobilisation collective des « habitants », d'autres éléments de discours viennent s'entrecroiser tels que le passé militant où les histoires familiales qui polarisent le sujet du film. À cela vient s'ajouter l'absence de voix off et de sous-titres présentant les « personnages ». Il faudrait également citer *Moi aussi je suis à bout de souffle* et *Musique* où la relative absence d'explications fournies par les réalisatrices sur leur objet rend difficilement discernables les enjeux mobilisateurs auxquels les intervenants filmés pourraient être rattachés.

Ces opérations de brouillage, quelles que soient leurs modalités, sont très clairement privilégiées par des acteurs intégrés professionnellement au sous-espace cinématographique. La subversion des catégories dominantes est la possibilité d'opérer selon des logiques professionnelles issues du cinéma plutôt que par une

1 « Avant d'être un film d'images, c'est un film de voix, une polyphonie. Voix anonymes qui s'entrelacent, se superposent, se répondent et se contredisent. Plongée dans le corps de la ville, éclats de vie saisis dans les rues ou à travers les murs, lente errance entre les strates secrètes d'un quartier. Puzzle dont les pièces s'imbriquent difficilement les unes dans les autres. » Extrait du synopsis du film *Plan de situation : Joliette*. « Till Roeskens - Documents d'artistes PACA ». [En ligne], <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-11.html>, consulté le 31 mai 2017.

2 Extrait de *La République*.

subversion venant de logiques directement militantes et politiques. Le mode de présentation des personnes à l'image repose sur l'éviction de grilles d'interprétation explicites fournies aux publics¹. Faut-il pour autant en conclure que ces films ne contiennent aucune assignation identitaire et que les catégories comme « habitants », « politiques », « aménageurs », « banlieue » ou « ville populaire » sont absentes de la pensée des réalisateurs ? Rien n'est moins sûr et l'analyse des documentaires en question rend compte de figures récurrentes dans un même film et d'un film à l'autre. Évoquée sur le mode du passé et d'un monde qui tend à disparaître, la figure de l'ouvrier revient dans *Plan de situation : Joliette, La République, ou Zone portuaire*. Celle de « l'habitant » apparaît plus centrale dans les deux corpus. Elle repose plus spécifiquement sur un lexique et sur des images associés aux conditions et aux modes de vie, ainsi qu'à la connaissance des lieux et des situations acquise par l'autochtonie. Ces films sont intimement attachés à des enjeux publics divers et extrêmement répandus car déjà politisés et médiatisés qu'il s'agisse de l'avenir du port ou des questions de logement rue de la République, de la « gentrification » ou de l'image de la « banlieue » (pour *Musique*). Même dans les réalisations les plus « pures » au sens artistique du terme où les prises de position formelles sont clairement affichées et tiennent une place centrale, même dans ces cas les réalisateurs inscrivent les protagonistes dans des enjeux publics déjà constitués et se réfèrent sans les exposer à des catégories associées. Lors des entretiens, les réalisateurs font pleinement usage de ces catégories et se réfèrent à ces enjeux.

Nous avons exploré des mises en scène dans lesquelles les équipes de réalisation composent et jouent autour de l'identité des intervenants filmés. Qu'il s'agisse d'opérer une présentation à partir des propriétés sociales variées ou d'invisibiliser certaines propriétés sociales, les deux traitements reposent sur le même mécanisme et sont l'occasion de subvertir des classements dominants. Dans les films documentaires sélectionnés, l'usage des intervenants filmés est le plus souvent l'occasion d'investir à travers ces derniers, des enjeux mobilisateurs autour de catégories renvoyant à l'urbain stigmatisé. Cet usage se fait toujours en adéquation aux normes qui régissent la mise en scène des acteurs présents à l'image. La parole des intervenants filmés dont nous avons expliqué précédemment qu'elle avait ses propres logiques est une donnée que les réalisateurs peuvent rechercher afin d'intégrer ces

1 Sur ce point voir les chapitres 2 et 5.

enjeux mobilisateurs. Les deux mouvements s'agencent dans un film plus qu'ils ne se contredisent. Des discordes peuvent toutefois subvenir au moment de la projection quand les protagonistes reçoivent l'image d'eux-mêmes à l'écran¹.

3. La sélection de représentants au prisme des contraintes professionnelles

Utiliser les personnes filmées pour prendre position exige donc de maîtriser et cadrer leur intervention, mais aussi d'investir à travers eux de grands enjeux médiatiques, politiques ou militants déjà constitués. Toutefois, pour être opérante, la politisation des films *par intermédiation* suppose au préalable de choisir sur un « terrain » ceux qui vont apparaître à l'image pour prendre la parole. La sélection des principaux protagonistes correspond à un processus collectif non linéaire conduisant à façonner leur présence parallèlement à d'autres opérations de montage et de prises de vue.

3. 1. Recherche et sélection des intervenants sur fond d'enjeux médiatiques

Prospecter, trouver, et choisir des personnes pour les filmer est une étape nécessaire à la réalisation d'un documentaire. Les modalités de rencontre et le type de relations nouées avant et après le tournage varient grandement selon les enquêtés. Une réalisatrice confie être une amie de longue date de son personnage principal, quand un autre filme au loin des quidams sans jamais les avoir rencontrés. Les deux réalisateurs qui suivent la sélection des *France Ô folies* n'ont d'autres choix que de privilégier les candidats en lice. Une documentariste place ses voisins en position centrale quand d'autres iront demander à des inconnus s'ils acceptent de répondre à des questions devant leur caméra. Ces exemples n'épuisent pas le spectre des possibilités. Ils démontrent que tous les réalisateurs choisissent des intervenants en fonction de marges de manœuvre plus ou moins élargies, d'un degré d'interconnaissance préalable plus ou moins grand, avec l'aide ou non d'intermédiaires leur permettant d'entrer en contact. Durant les entretiens, tous évoquent leur intérêt à filmer telle ou telle personne et privilégient souvent le registre relationnel ou celui de la découverte sur le

1 Sur ce point voir le 5ème chapitre.

mode de l'aventure pour justifier leur choix. Pourtant, au-delà des discours convenus sur « l'envie de cinéma », les « relations de confiance » ou le fait que cette personne « passe bien à la caméra », il nous semble que des dynamiques inscrites dans des logiques de professionnalisation président à cette sélection.

Le réalisateur du film *La Schkappa ou l'échappée belle* de Jean-Claude Izzo explique être allé dans un collège du quartier de la Joliette avec sa chef-opératrice et monteuse. Ils ont choisi des adolescents pour illustrer la vie de l'écrivain marseillais, à la fois son rapport à l'enfance et sa situation de fils d'immigrés.

« On a rencontré plusieurs classes et en fait je suis allé les voir avec Catherine et on est allé discuter avec eux. On leur a expliqué le projet et au début il ne devait y avoir que des garçons parce que c'était censé représenter... enfin faire une sorte de parallèle avec la jeunesse d'Izzo et la notion d'immigré, et le statut d'immigré, et donc il ne devait y avoir que des mômes, et puis il y a Wissem qui est sortie du lot parce que c'est ce que nous, à Marseille, on appelle une flèche. Une super gamine, elle et Saïd.¹ »

(Annexe 20)

Le réalisateur et sa collaboratrice recherchent à travers ces enfants des représentants de « l'immigration » à partir de l'image qu'ils s'en font et qu'ils ont envie d'en donner. Une des activités du documentariste n'est donc pas seulement d'écrire ou de tourner un film, mais aussi de trouver les « bons » protagonistes. Sur le même mode, le réalisateur de *Salam Alikoum Bernard* m'explique avoir recherché des « femmes » « Arabes » ou « Kabyles » pour faire écho aux propos de l'humoriste Fellag². Dans le terrain dionysien, « femmes », « africaines », « habitantes » ou « sans papiers » sont aussi des catégories attribuées à des acteurs collectivement mobilisés et qui ont motivé la réalisation des films *Squat Charles Michels, un exemple d'autogestion ; Hôtel Montagnard* ou *Vivre et victoire*. Toujours dans le même terrain pour un film au moins,

1 Entretien avec J-L Feurra, réalisé par Skype, le 08 octobre 2013.

2 « Là, il se trouve qu'il y a des femmes, mais c'est pas tellement, ce peut être des hommes, mais c'est juste parce que les hommes sont moins disposés à se laisser filmer, à se raconter. C'était de mettre en parallèle les situations que Fellag décrit dans son spectacle avec les mêmes situations véritablement vécues ». Entretien avec A. Pianko, réalisé le 22 novembre 2013 à Marseille.

l'équipe de réalisation aurait eu recours à des « fixeurs ». Habituellement et en dehors des documentaires, ce terme renvoie aux personnes chargées de trouver pour des journalistes des interlocuteurs en mesure de s'exprimer et d'être représentatifs d'une situation. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler de fixeurs, sur le terrain marseillais, nombre de réalisateurs souhaitant se pencher sur la question du logement rue de la République sont passés par l'association Un Centre-Ville Pour Tous afin de rencontrer les « habitants ». Ce fait révèle la présence d'acteurs capables de jouer les intermédiaires entre les réalisateurs et les sujets du film¹.

La sélection des intervenants filmés repose le plus souvent sur la recherche d'acteurs en mesure d'être les représentants d'une situation plus générale, ou de se faire les porte-voix d'une condition sociale donnée, d'un lieu auquel ils sont associés. La sélection est le fait des équipes documentaires. À ce titre, elle relève avant tout de leurs propres catégorisations qui déterminent le choix des « bons » représentants. Nous avons insisté au début de cette enquête sur les montées en généralité opérées dans les films², choisir telle ou telle personne participe à élargir le propos, à faire écho à une situation générale et connue du plus grand nombre. Il s'agit également à la suite de ce qui vient d'être dit d'investir des enjeux médiatiques et politiques déjà constitués et de rechercher parmi des acteurs ceux qui sont en mesure d'aborder un sujet et d'être présentés comme les figures du social stigmatisé, qu'il soit question d'évoquer des conflits sociaux, l'immigration ou encore la condition des classes populaires. La sélection a donc pour enjeu de construire des représentants même si cette position est plus ou moins admise par les réalisateurs et rendue diversement visible selon le type de film regardé.

3. 2. Une sélection sous contraintes, des « personnages bankables »

Les socialisations, les différentes trajectoires notamment professionnelles et résidentielles du réalisateur (voir chapitre 1), la marge de manœuvre de ce dernier

1 Lors d'un entretien j'ai pu aborder avec M. Derain, membre d'un Centre Ville Pour Tous et artiste, la position d'intermédiaire qu'elle entretenait avec les réalisateurs et les « habitants »/ « militants » de l'association durant la mobilisation (2004-2010). Entretien avec M. Derain réalisé, le 30 avril 2012 à Marseille.

2 Voir le chapitre 1.

dans le choix du sujet, l'accord de ceux qui sont filmés¹ jouent également un grand rôle dans les choix qui prévalent à la sélection des intervenants filmés. Mais il nous semble que plus fondamentalement, ces choix sont aussi à resituer dans les logiques économiques et dans un ensemble de croyances qui les accompagnent.

Les responsables d'une chaîne publique ont ainsi demandé au réalisateur de *Saint Denis, paroles de Dionysiens* d'inscrire dans son film davantage de « liens » entre « jeunes de banlieue » et institutions publiques². Ce dernier va alors rechercher de tels moments et sélectionne des personnes qui représenteraient l'institution publique, en l'occurrence une présidente de radio associative membre du jury citoyen et un salarié de l'espace culturel, La Ligne 13 à Saint-Denis (passage évoqué plus haut). Le film contient dans son montage final deux séquences où deux artistes en lice pour les sélections des France Ô Folies s'opposent à ces employés. Les musiciens soulignent soit le manque d'aides allouées à leur pratique, soit la récupération et le contrôle des projets par la municipalité. Dans les deux cas, les employés s'attachent à les contredire et soutiennent l'institution publique. Ce choix s'inscrit dans la tonalité générale d'un film centré sur des habitants de « banlieue » où de nombreux propos font office de valorisation. Mais il permet aussi de s'accorder à un autre positionnement en soulignant ce qui fait problème sans forcément donner raison aux artistes dionysiens. À travers cette sélection, le réalisateur joue coup double en respectant les demandes de la « chaîne » tout en ne donnant pas à voir une vision laudative des relations entre « jeunes » et institutions³. Cet exemple illustre également le poids des chaînes dans le choix des acteurs recherchés. La volonté de faire apparaître des agents de l'état pour mettre en scène un dialogue est ici symptomatique.

Des intervenants sont perçus comme *bankables*. À l'image des acteurs de cinéma, leur présence assurerait une visibilité au film. Nous pouvons percevoir trois grandes caractéristiques qui fondent le protagoniste idéal dans les documentaires réalisés en collaboration avec des chaînes des télévisions et pour lesquels les directeurs exécutifs émettent un droit de regard. Les personnes retenues possèderaient déjà en eux, de manière incarnée, des propriétés multiples et seraient donc en mesure de retourner des étiquettes perçues comme figées et stigmatisantes.

1 Un accord préalable s'avère nécessaire au moins au moment du tournage pour réaliser une interview, un entretien ou de simples plans rapprochés.

2 Entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis.

3 Extrait de *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*.

Cette première caractéristique est parfaitement illustrée dans les propos de ce réalisateur au sujet d'une chanteuse qu'il avait utilisée pour « vendre » le projet documentaire à France Ô :

« C'était l'artiste parfaite ! Il y avait des séquences géniales avec elle, oniriques, poétiques en même temps concrètes. C'était une fille, on la voyait jouer au foot. Elle avait été animatrice de quartier et tous les jeunes la connaissaient. Elle est très belle mais elle marche en jogging, elle est tout le temps dans le décalage et ça symbolisait Saint-Denis pour moi. *Paroles de Dionysiens*, c'était faire un film sur une ville de contrastes et Saint-Denis, c'est la ville de contrastes par excellence, Marché de Saint-Denis... euh Marché de Saint-Denis/Basilique tu vois ? En roi de France/ diversité, voilà des gens qui viennent du monde entier, qui parlent toutes les langues.¹ »

À côté de ces « bons » représentants de la « banlieue », de façon plus marginale mais néanmoins importante, la présence d'intervenants ayant une relative notoriété publique est également une donnée à prendre en compte. En l'absence de cette intervenante mentionnée plus haut, le réalisateur est aussi en mesure de choisir quelqu'un d'autre en la personne de Grand Corps Malade, slameur de renommée nationale, ami du réalisateur, associé à Saint-Denis et capable de produire un discours autour du « décalage » et du « contraste » qui définirait la ville et ses habitants (**Annexe 21**)². Lors des entretiens, de nombreux réalisateurs ont signalé avoir été incités par les chaînes à prendre des personnalités publiques. Autrement dit, des personnes immédiatement repérables, déjà construites médiatiquement qui font office de représentants de Saint-Denis, de Marseille, de l'immigration, des quartiers « populaires ».

En plus d'incarner ces lieux, de porter une image reconnue, les documentaristes et leur équipe sont également attentifs à la manière dont ces intervenants s'expriment

1 Entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis.

2 « Mais, déjà c'est un comédien génial Fabien, mais surtout c'est des concepts qu'il maîtrise par cœur. Donc il y avait juste besoin de mettre une ligne là et là, on va parler de ça, et là on va parler de ça. Fais ta sauce ! Et après j'ai découvert le truc avec lui. On truquait pas le truc ». Entretien avec J. Ido, réalisé le 17 mai 2012 à Saint-Denis.

et se mettent eux-mêmes en scène. Il s'agit là de contraintes évidentes liées à la nécessité de plaire aux publics, d'éviter qu'ils ne décrochent et visant à le maintenir en attention. Il fut fréquemment évoqué durant les entretiens ce que l'on pourrait appeler les « mauvais » intervenants filmés, ceux qui face à la caméra pouvaient être gênés, pour le moins n'étaient pas en mesure de produire aussi bien les éléments de discours attendus qu'une expression et une répartie également recherchées. Par opposition, les réalisateurs journalistes parlent de « bons clients »

« C'est-à-dire que quand la personne fait l'interview soit je dis : " Bon ça c'est un bon ", " C'est un pas bon " enfin dans notre jargons à nous. Il va dire des choses intéressantes ou pas. S'il dit des choses intéressantes oui je le laisse un tout petit peu avancer je pense qu'il y a de quoi monter je ne vais pas refaire. Puis, à l'inverse non plus, il y a l'intervenant qui est à côté de la plaque. J'écourte un peu l'entretien¹ »

Ces exemples illustrent les mécanismes cachés qui déterminent la sélection des intervenants filmés. Ils sont principalement issus de récits provenant de réalisateurs travaillant pour la télévision dans le cadre de projets déterminés comme les séries documentaires. Ils connaissent donc à ce titre des contraintes² dans le choix des intervenants qui valent au-delà du sous-espace documentaire dans lequel ils évoluent au moment du projet. Pour autant, les réalisateurs cinéastes ont un intérêt économique à choisir leur personnage, point qu'ils énoncent de façon moins ouverte mais qui marque aussi la recherche des « bons personnages ». En ce domaine la recherche de la notoriété ou le fait de bien s'exprimer est relativement moins mis en avant par les cinéastes qui évoquent aussi la singularité de leurs « personnages », leurs manières de se mouvoir, de dire les choses, offrant au documentariste une histoire singulière à exposer. Au vu des entretiens, ces réalisateurs recherchent également des figures à associer aux lieux et aux populations perçus comme stigmatisés. Trouver ces

1 Entretien avec A. Dayan, réalisé 17 avril 2012 à Issy-Les-Moulineaux. Le terme de « bon » client est par exemple utilisé par É. Sarnier à propos d'un pêcheur : « C'était pas un bon client. C'est pourquoi je ne l'ai pas monté et j'ai expédié la pêche au début en disant vous avez déjà vu cela voilà c'est le poisson. » Entretien avec É. Sarnier, réalisé le 22 juin 2012.

2 Elles ne sont pas vécues sur le mode de la contrainte par les acteurs qui les ont largement intégrées.

intervenants constitue en somme un objectif important puisque le film est aussi perçu et apprécié au regard de la présence de ces acteurs. Un réalisateur comme P. Tessaud conçoit par exemple la « bonne » séquence à travers les personnes présentes et le contexte dans lequel elles interviennent.

« Non j'ai ciblé sur celle-là parce que je sentais qu'elle serait bien et j'ai été super content du résultat. Pareil quand je fais un atelier d'écriture à Roubaix avec Julien Delmaire et des petits de six ans sur l'esclavage et bien je sais que ça va être explosif comme séquence !¹ »

Nous avons démontré comment les logiques de sélection des intervenants filmés sont intimement liées à des catégorisations servant un propos général et qu'il s'agit à travers ces choix d'inscrire le film dans des débats plus généraux autour de groupes perçus et construits comme stigmatisés. Pour une grande partie des réalisations étudiées, les critères de sélection instituent les intervenants filmés en représentants d'une cause ou d'un enjeu. Pourtant les modalités de traitement pour cet investissement varient en fonction de la position occupée dans l'espace documentaire et du niveau d'intégration professionnelle.

En dehors des films, les réalisateurs « plus artistes » proches de l'art contemporain peuvent émettre des réticences à vouloir voir leurs films associés de façon exclusive aux enjeux médiatiques, politiques ou militants couramment accolés aux classes « populaires » (logement, immigration, monde ouvrier, mobilisations des « sans » ou « image de la banlieue »). Malgré des conventions différentes de celles qui existent dans le sous-espace journalistique, la mise en scène des intervenants filmés comme leur sélection s'établissent en relation à ces enjeux. Plus généralement, ces catégorisations sur lesquelles repose le choix des intervenants filmés lors de la préparation, au tournage et au montage, s'inscrivent dans des logiques professionnelles marquées par des impératifs économiques. Le film doit se vendre, être diffusé et « toucher » des publics. La présence de tel ou tel protagoniste est un élément à partir duquel les collaborateurs (producteurs et directeurs exécutifs) jugent la qualité

¹ Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris

du film, et au-delà, on peut le présupposer, les publics qui seront amenés à le voir.

En cela notre travail prolonge les observations sur les catégories d'acteurs amenés à être exposés pour évoquer les classes populaires dans les médias. Dans son enquête J. Berthaut évoque une « typification » du sujet « banlieue » à partir de figures récurrentes présentées et recherchées dans les reportages à l'image des tours d'habitation ou des paraboles qui symbolisent la « banlieue ». Il note que « pour préserver leurs conditions et leur rendement de travail, les journalistes-rédacteurs apprennent à réduire *l'hétérogénéité du terrain*, c'est-à-dire à se concentrer, sur place, sur les composantes indispensables à la confection de la commande validée en amont avec les responsables de la rédaction ¹ ». À l'uniformisation du terrain (au sens géographique), J. Berthaut relève également l'existence « d'une " bible des personnages " – pour reprendre les termes du cinéma et des séries télévisées – qui, bien qu'implicite, connaît peu de variations d'un reportage à l'autre s'agissant des caractéristiques des protagonistes présentés.² » Nous pouvons, pour une partie des documentaires sélectionnés, constater une typification relativement proche de celle qui serait donnée à voir dans les reportages télévisés évoqués par J. Berthaut. Toutefois, et comme cela fut démontré, la sélection des intervenants filmés et leur traitement à l'image, aussi bien dans le sous-espace journalistique que cinématographique, visent aussi à jouer, brouiller, subvertir - en les reprenant toutefois - ces catégories médiatiques, pour le moins celles qui apparaissent trop directement associées au stigmat. Ainsi s'il existe bien une recherche par type d'intervenant, elle s'inscrit également dans un jeu de brouillage et de subversion des catégories médiatiques. Nous verrons plus avant que la manière de donner à voir les protagonistes des films est un enjeu de luttes aux frontières de l'espace documentaire pour définir la pratique documentaire contre les représentations associées aux productions médiatiques.

Nous avons ici exploré comment les réalisateurs reçoivent et façonnent l'intervention d'acteurs évoluant en dehors de l'espace documentaire. Loin des récits sur la rencontre entre « filmés et filmants », voire « l'envie de cinéma » de ces derniers, l'utilisation de la parole et de la présence des intervenants filmés suppose donc de maîtriser leur apparition. Elle implique de les assigner à des enjeux publics, comme

1 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 297.

2 BERTHAUT J., *La banlieue sur commande. Enquête sur l'intériorisation d'un sens commun journalistique*, op. cit., p. 298.

ceux autour de « l'image de la banlieue » ou du « Marseille populaire » tout en opérant des mises en scène valides professionnellement. Le recours aux intervenants filmés est toujours une opération de sélection à travers laquelle les équipes de réalisation construisent les représentants de l'urbain stigmatisé. Nous pouvons désormais sur ces bases entrevoir comment les réalisateurs, en utilisant ces intervenants, prennent position, en l'occurrence tiennent des positionnements dits de soutien. Il s'agit tout à la fois de décrire en quoi cela relève bien d'une politisation singulière des films pour ensuite la rapporter à un ensemble de luttes plus générales autour de la pratique documentaire. À ce niveau, l'hétéronomie qui constitue l'espace documentaire, à travers l'intervention nécessaire d'acteurs qui lui sont étrangers (voir section 1), produit elle-même une forme de politisation néanmoins contrainte et façonnée par l'autonomisation relative de l'activité documentaire.

B. UN MODE DE POLITISATION POUR DÉFINIR UNE PRATIQUE

Nous pouvons désormais mieux cerner les contours d'une politisation par intermédiation et saisir comment les équipes documentaires utilisent des intervenants filmés pour prendre parti en faveur des plus dominés. La tension initialement constatée entre ce que nous appelons des positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des populations et des lieux, construits et perçus comme stigmatisés, trouve alors à être éclairée sous un autre jour. Nous démontrerons ainsi que, pour politiser le film, l'utilisation de tierces personnes étrangères à l'espace documentaire permet de dépasser cette tension où les deux pôles (soutien et euphémisation du soutien) apparaissent complémentaires et non plus antagoniques.

1. Critères d'une politisation par intermédiation

La politisation par intermédiation, telle que définie dans notre enquête, renvoie à l'utilisation par les équipes de réalisation d'intervenants filmés pour investir le contenu du film d'enjeux politiques à travers les propos et la présence de ces derniers. Observé dans des documentaires consacrant des sujets associés à l'urbain stigmatisé, le

parti pris en faveur de ces populations ou de ces lieux se réalise sur différents modes révélant d'importantes variations entre les films. La valorisation (en présentant les intervenants depuis une multiplicité d'étiquettes pour déjouer un stigmat), la bataille argumentative (visant à donner le dernier mot aux plus dominés et à leurs soutiens), ou encore le brouillage des catégories (rendant le stigmat indistinct et imperceptible) constituent différentes options. Plus classiquement, il s'agit aussi de donner à voir les protagonistes dans des luttes autour de sujets politiques, au sens restreint et élargi que recouvre le terme.

Cette politisation a pour première caractéristique d'être relativement discrète sinon cachée car ceux qui la produisent (les équipes de réalisation) laissent la place et exposent d'autres acteurs qu'eux-mêmes. Ils opèrent par le biais d'intervenants filmés placés en position de représentants à qui échappent partiellement la présentation d'eux-mêmes. Nous avons démontré plus haut comment d'une part le recours aux intervenants filmés est rendu possible par la captation d'images constituant une spécificité documentaire (chapitre 1) et d'autre part que le traitement de ces derniers repose sur des normes documentaires collectivement partagées dans la manière de donner à voir le stigmat (chapitres 2 et 3).

L'utilisation des intervenants filmés est toujours une construction, non seulement parce que le dispositif audiovisuel suppose d'opérer une sélection à travers des choix de cadrage et de montage, mais aussi parce que les réalisateurs se retrouvent face à l'intervention d'acteurs ayant des intérêts quelquefois opposés aux leurs, pour le moins différents à investir un film. La politisation par intermédiation résulte donc d'opérations visant à maîtriser et encadrer la participation de ceux qui prennent la parole dans un film. Comme manière de prendre position, elle n'existe qu'à travers des acteurs pensés par les réalisateurs comme « extérieurs » à la réalisation et effectivement étrangers aux logiques professionnelles qui régissent la fabrique documentaire. Les équipes documentaires utilisent leur voix et leur présence pour éviter d'avoir à prendre, dans leur film, directement des positions politiques trop marquées à même de les repérer et de décrédibiliser leur démarche. Cette remarque s'applique aux plus professionnalisés d'entre eux, sinon à tous ceux qui souhaitent vivre de la réalisation, journalistes comme cinéastes.

Prendre parti en utilisant le discours ou la figure de tierces personnes se fait

toujours en adéquation avec des normes professionnelles prenant la forme de conventions dans le traitement du monde social. L'inscription des intervenants filmés dans des enjeux publics est toujours faite en référence aux options valides et reconnues au sein du sous-espace documentaire dans lequel les réalisateurs sont positionnés. Ces sous-espaces étant eux-mêmes fragmentés comme nous l'avons expliqué à propos de l'art contemporain et du cinéma de création, tout en apparaissant sous certains aspects concurrents bien qu'intégrés au sous-espace du cinéma. Cette politisation est donc polymorphe et varie en intensité comme toutes les modalités de soutien. Elle constitue néanmoins une possibilité traversant l'ensemble de l'espace social du documentaire.

Malgré ces spécificités, il s'agit effectivement d'une politisation au sens classique donnée à la notion en science politique, laquelle repose sur l'exposition de conflictualités mais également sur des opérations de requalification¹. Nous avons remarqué dans les films sélectionnés qu'elle a souvent pour enjeux la question de « l'image » (au sens de réputation), de la « banlieue », de Saint-Denis, de Marseille, de son « centre-ville » et des populations qui y sont associées. Au-delà du corpus et comme semblent l'indiquer de nombreuses controverses autour de reportages, de magazines, le documentaire serait une pratique en mesure de prendre en charge ces questions « d'image ». Toutefois, rien n'assure que les films soient reçus favorablement notamment par les personnes associées aux lieux dans lesquels les documentaires ont été tournés. Par ailleurs, dans le sous-espace cinématographique, l'enjeu est posé différemment par les réalisateurs qui évitent de concevoir leur démarche comme un acte promotionnel, même s'ils s'inscrivent eux aussi dans ces enjeux médiatiques quand ils sélectionnent et mettent en scène leurs « personnages ».

La politisation par intermédiation rend moins pertinente la division entre politisation et dépolitisation, opposition consacrée qui aurait pu fonctionner comme modèle explicatif général pour rendre compte de la tension initialement constatée. Au contraire, les réalisateurs, tout en prenant garde de ne pas apparaître comme étant ceux à même de dire le social stigmatisé, le construisent comme tel par l'utilisation calculée et mise en scène des intervenants. Dit autrement, les équipes de réalisation se servent de la parole et de la présence de tiers. Elles les façonnent pour prendre part sur un mode discret (sans avoir à s'exposer) à un ensemble de luttes déjà en cours. Les

1 Pour faire suite au travail de J. Lagroye. LAGROYE J. « Les processus de politisation », J. LAGROYE (dir.), *La Politisation, op. cit.*

éléments d'hétéronomie apportés par les intervenants filmés, en l'occurrence leurs propres enjeux à donner à voir les groupes, populations et espaces géographiques en question sont saisis par les réalisateurs et reformulés. Cette politisation dont nous avons tracé les contours est en réalité le résultat d'un processus d'autonomisation relativement inabouti de l'espace documentaire. D'un côté, des acteurs étrangers au film interviennent dans son contenu et de l'autre les réalisateurs restent également soumis aux enjeux médiatiques qui conditionnent son financement et sa diffusion.

Cette manière de prendre parti sans s'exposer directement doit selon nous être également observée depuis un ensemble de luttes plus générales pour définir la pratique documentaire face à d'autres catégories audiovisuelles concurrentes.

2. Assoir la légitimité des documentaristes à aborder le « populaire »

Utiliser la parole ou la présence des intervenants filmés constitue un choix de réalisation parmi d'autres permettant aux documentaristes de se positionner en faveur des plus dominés. Cette manière d'opérer qui recouvre en réalité différentes façons de présenter les protagonistes est aussi l'occasion pour les réalisateurs, en dehors des films, de définir leur pratique face à un ensemble d'activités produisant également des discours sur les lieux et les groupes mis en images. Les journalistes en premier lieu mais aussi les acteurs et les films associés au militantisme font l'objet de critiques ou de propos qui conduisent les réalisateurs à s'en distancier. La politisation par intermédiation permettrait de faire du documentaire la forme légitime et noble pour aborder les enjeux publics associés aux espaces urbains et aux classes « populaires ».

À écouter les réalisateurs, les films seraient construits avec une attention donnée aux propos et aux modes de vie des individus et des groupes filmés. Ils font valoir leur capacité d'écoute et leur faculté à faire émerger une parole. Ces deux dispositions revendiquées sont autant de gages de professionnalité et de modèles de présentation de soi en documentariste. Leurs propos sont aussi l'occasion de produire une définition valorisante de la pratique documentaire à travers les relations entretenues auprès des intervenants filmés et la prise en compte de leur participation orale. La confiance accordée aux documentaristes est très fréquemment évoquée et justifie l'exposition publique des différents protagonistes lors de diffusions en

télévision, dans des salles de cinéma et dans des festivals.

Cette parole accordée pour un film documentaire serait spécifique car établie sur la durée. Les réalisateurs font valoir que le temps du tournage et de préparation est nécessairement plus long que celui d'un reportage ou d'un magazine. Pour fournir un ordre d'idée, des enquêtés en contrat avec des chaînes expliquent avoir tourné entre 3 et 4 semaines pour un 52 minutes quand d'autres ont pu tourner sur plusieurs années (1 ou 2 ans le plus souvent)¹. Le temps passé à réaliser permet de saisir une parole qui serait inédite sinon davantage marquée du sceau de l'authenticité. Ce qu'il s'agit de souligner *in fine* pour ces réalisateurs, c'est la dimension « véritable » des propos qui seraient pleinement ceux des intervenants filmés. En l'occurrence, ils se trouveraient être éloignés des « clichés » et arguments couramment répandus sur la « banlieue », Saint-Denis et Marseille. Des réalisateurs ont pu aussi mettre en avant le fait qu'elle - cette parole - n'a pas été imposée, sorte de regard « pur » que permettrait l'écoute attentive et la prétention documentaire à aller au-delà des apparences. Ainsi la réalisatrice d'*Histoire de trois poussières de sable* affirme au sujet d'enfants placés au centre de son film :

« Je cherchais une manière de ne pas être dans l'interview qui ne soit pas une réponse à mes questions à moi, mais de voir eux de quoi ils avaient envie de parler et comment ils en parleraient, donc en fait, je les ai laissés dans un premier temps souvent seuls face à la caméra. (...) Je ne voulais pas peser sur leur parole en tant qu'intervieweur adulte. Donc, j'ai cherché une manière de ne pas peser.² »

Sans nécessairement privilégier les mêmes dispositifs d'interview, des réalisateurs issus du journalisme ou participants à un projet de série documentaire avec des télévisions font aussi valoir cette parole « vraie » et « authentique » captée, et donnée à voir grâce au travail de réalisation. Nous avons précédemment rappelé comment les documentaires étaient couramment envisagés comme un médium privilégié pour « donner la parole » à ceux qui ne l'auraient pas. C'est-à-dire à ceux qui,

1 Là encore, les temporalités de tournage varient grandement. À titre d'exemple, M. Santini tourne en moins de 24 h *Un jour à Marseille*.

2 Entretien avec F. Lloret réalisé le 22 mai 2012 à Marseille.

dans l'espace médiatique et politique, seraient privés de toute possibilité d'expression ou pour lesquels un désintérêt général à leur égard marque leur condition¹. Cette idée est aussi l'occasion de promouvoir des choix de réalisation laissant une place importante aux récits et aux actions des personnes filmées. Laisser la parole aux acteurs, prendre le temps de la recueillir serait au final une solution trouvée par les réalisateurs pour éviter de reconduire des clichés et autant de représentations erronées à leur sujet.

Ce modèle de présentation de l'activité documentaire à travers la place accordée aux intervenants filmés est l'occasion de se distinguer de catégories audiovisuelles concurrentes associées principalement au journalisme (reportages, magazines et journaux télévisés). En portant des critiques plus ou moins virulentes à leur égard, en les accusant de reconduire des visions stigmatisantes sinon « fausses », notamment sur les classes « populaires », les réalisateurs valorisent leur propre démarche et choix de réalisation. Les enjeux de définition valent également au sein de l'espace documentaire. Des critiques sont également adressées à des confrères accusés d'opérer à la manière des médias, en l'occurrence d'utiliser des procédés de montage visant à faire dire à la personne ce que l'on a envie d'entendre, voire de lui mentir sciemment sur les finalités du film. À titre d'exemple, des documentaires diffusés sur des chaînes publiques traitant de la supposée homophobie des « banlieues » ou du sexisme prêté aux « jeunes » hommes des « quartiers » ont fait l'objet de levées de boucliers, sous la forme de tribunes, écrites notamment par des documentaristes et des producteurs. Voyant dans ces films une dérive médiatique, ces derniers en ont dénoncé le contenu tout en développant un argumentaire visant à défendre la pratique documentaire et à la définir comme un acte de « création » attentif à la parole des plus dominés.

Mobiliser les propos et la présence des intervenants filmés est donc l'occasion de justifier les traitements de ces derniers dans les films. Les entreprises de valorisation opérées par certains seraient la vision alternative à opposer aux médias. Il en va de même pour les mises en scène apparues au premier abord comme une attitude distanciée dans lesquelles des acteurs étrangers à l'équipe de réalisation se voient laisser le soin de politiser le film. Ces luttes de définition autour du documentaire comme « bonne » manière d'évoquer les thématiques associées aux classes et espaces « populaires » méritent d'être éclairées à travers l'économie plus générale du

1 Voir sur ce point le Chapitre 1.

documentaire. En effet, cette façon d'opérer reste d'autant plus défendue dans la mesure où la catégorie documentaire est placée en situation de concurrence au sein des chaînes de télévision par rapport aux reportages et aux magazines. Les fonds alloués au documentaire et les plages horaires de diffusion sont aussi les motifs permettant d'expliquer ces divisions entre catégories audiovisuelles. Ces enjeux de définition se font également au sein de l'espace documentaire entre documentaristes en concurrence pour les financements, or les aides du CNC déterminent grandement l'existence des films. À côté des questions d'ordre économique, les réalisateurs ont tout intérêt à faire valoir lors de la préparation et du tournage le fait qu'ils se feront les courroies de transmission de réalités vécues sur le terrain à travers la parole des acteurs. Ils peuvent ainsi se distinguer de l'image dépréciée des journalistes dans les « quartiers populaires » et plus particulièrement des télévisions accusées par leurs reportages de produire des représentations dépréciatives. Il s'agit là de discours tenus par les réalisateurs. Nous avons montré tout au long de cette enquête et plus particulièrement de ce chapitre que les réalisateurs, même les plus artistes, sont aussi amenés à reconduire des enjeux et des catégorisations issues au moins pour partie de la production médiatique.

En dehors des seuls journalistes et des médias, le recours aux propos des intervenants filmés est aussi l'occasion pour les réalisateurs de prendre leur distance avec les entreprises militantes, qu'il s'agisse de films labellisés comme tels ou des groupes défendant une cause. L'étiquette documentaire « militant », au moins publiquement, est largement dépréciée par la plus grande partie de réalisateurs car elle demeure associée au dogmatisme et à la propagande. Ceux qui se revendiquent du cinéma voient dans ces films une volonté de figer l'interprétation et de ne laisser aucune marge d'appréciation au « spectateur », ou comme l'exprime J.-L. Comolli, d'utiliser les armes d'un « système qu'il dénonce ». Dans ses propos, des contre-modèles apparaissent comme la figure de M. Moore ou P. Carles :

« Pour moi, Michael Moore, ce n'est ni du cinéma, ni militant. C'est du spectacle. Personnellement, je pense que je fais du cinéma et que c'est militant. (...) On ne cessera jamais de redéfinir les mots. Le mot cinéma, on peut encore le garder, il n'a pas encore besoin d'être redéfini. Le mot

militant, lui, il faut le redéfinir constamment. Aujourd'hui on n'est pas militant parce que l'on est dans la ligne d'un parti. On est militant parce que l'on est contre quelque chose, par exemple contre le néo-libéralisme et tous ses effets, notamment dans le champ de la représentation, dans le champ des médias. Dans ce cadre, je me sens plus militant que Pierre Carles par exemple, que je vois plutôt comme un " contre-journaliste ". Il utilise les armes de l'adversaire pour le dénoncer.¹ »

À moins d'opérer comme J.-L. Comolli une redéfinition du terme de « militant » qui devient professionnellement acceptable puisque construite en lien à une réflexion cinématographique sur le rapport à l'image, cette étiquette accolée au documentaire fonctionne plutôt comme un stigmate à éviter². Dans ce cadre général où la dimension « militante » est relativement mal perçue pour définir les documentaires, les réalisateurs utilisent des intervenants filmés pour opérer une distance avec les entreprises militantes. Ainsi une réalisatrice, qui participe pourtant à des groupes militants et dont le film porte sur la mobilisation de mères de famille contre le déplacement de leurs enfants dans les « quartiers Nord » de Marseille, fait valoir que sa démarche en tant que cinéaste se situe dans un autre domaine, celui du « témoignage » et de « la transmission » et non du militantisme à proprement parler. Son film trouve un intérêt parce qu'il serait en mesure de raconter et d'exposer, par les voix de ces mères de famille, l'expérience d'une lutte.

« Justement, je me bats contre le cinéma militant. Je n'ai pas l'impression de faire du cinéma militant. Je ne sers pas une parole unique. On n'est pas dans les discours avant tout, on est dans la transmission de témoignages.³ »

Nous voyons à travers ces exemples comment la politisation par intermédiation

1 Désir de film [entretien avec J.-L. Comolli], « Désir de film - Jean-Louis Comolli », filmsenbretagne.org, Films en Bretagne la lettre, n°17, janvier 2004. [En ligne] <http://filmsenbretagne.org/wp-content/uploads/2014/03/Jean-Louis-Comolli-Desir-de-Film.pdf>, consulté le 2 juin 2017.

2 Sur la le rejet de la labellisation « militante en cinéma » voir MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit.,

3 Entretien avec A. Dreyfus, réalisé le 07 novembre 2011 à Marseille.

devient, dans les récits des réalisateurs, une forme à défendre et un enjeu pour définir la pratique documentaire. À écouter les enquêtés, la présentation des intervenants filmés fonctionne aussi comme argument rhétorique, tenu en dehors des films, pour rendre cohérent un positionnement de soutien à l'égard des plus dominés avec un ensemble de choix esthétiques.

Conclusion

Ce chapitre a été l'occasion de placer au centre de l'analyse un ensemble d'acteurs situés à l'extérieur de l'espace documentaire mais participant pleinement à la fabrique des films.

Les intervenants filmés tels qu'ils apparaissent dans les séquences prennent des positions au sujet de l'urbain stigmatisé. Ils mobilisent des arguments fournissant de précieuses informations tant sur les logiques et les conditions qui président à leur intervention que sur les choix de réalisation à travers lesquels leurs discours et leur personne sont sélectionnés et mis en scène.

Quant au modèle d'argumentation qui semble se dessiner dans les documentaires, il est marqué par le fait relativement central et structurant selon lequel les films s'apparentent à des arènes médiatiques dans lesquelles il devient possible de faire valoir la cause des plus dominés. L'usage de cadres d'analyse déjà constitués - ayant une historicité au-delà des films - a permis de démontrer que les intervenants filmés s'inscrivent déjà dans des débats publics contemporains dont les enjeux et les grilles d'analyse circulent à l'intérieur des champs médiatique, politique, militant et de la recherche. Ces arènes sont une manière pour nombre d'entre eux d'investir des luttes « politiques », ou de se placer en dehors de ce champ en se faisant les représentants légitimes des populations stigmatisées. Dans les deux corpus, la question de « l'image » de Marseille, de son « centre-ville », de Saint-Denis, ou de la « banlieue » demeure centrale dans leur propos. L'espace documentaire apparaît nécessairement hétéronome car des acteurs interviennent dans les films avec leurs logiques propres. En un sens, si le *double positionnement* existe dans ce qu'ils disent, c'est parce qu'ils

poursuivent des luttes et qu'une partie avance des critiques, dénonce des injustices quand d'autres auront tendance à légitimer un état de fait. Ainsi le *double positionnement* est constitutif d'une intervention dans ces arènes médiatiques. Il l'est aussi à ce titre quand il prend la forme d'arguments modérés visant à s'accorder sur des principes généraux tout en émettant une critique.

Dans un second temps, nous avons analysé l'usage que les réalisateurs font de ces interventions. À partir de leurs propres logiques professionnelles, ils sont amenés à sélectionner et mettre en scène les personnes filmées. Au final, ils construisent les figures d'acteurs représentant les catégories perçues et donc présentées comme stigmatisées.

Les équipes de réalisation maîtrisent l'apparition et ce qui se dit dans les films. Ils privilégient des définitions du politique et reconstruisent des oppositions entre acteurs. Les cadres d'analyse mobilisés par les intervenants filmés sont autant d'éléments recherchés par ailleurs. Sélectionnés au montage, ils permettent une inscription directe dans des enjeux médiatiques plus facilement identifiables. Ce chapitre rend compte de l'extrême diversité des films dans la manière de donner à voir ces intervenants filmés. Nous avons plus spécifiquement évoqué trois modalités d'assignation à des catégories et des enjeux à succès tout en observant diverses variations. 1) La mise en opposition, 2) donner à voir des intervenants aux propriétés sociales variées à même de déjouer les représentations stigmatisantes, ou 3) rendre plus difficilement repérable l'identification des intervenants. Ces trois grandes options permettent de prendre position à travers le traitement des personnes filmées. Ce sont là autant d'options admises et validées en fonction du sous-espace documentaire où les réalisateurs se situent, de leur niveau d'intégration à l'activité documentaire et des collaborations qu'exigent la réalisation, la production et la diffusion d'un film.

Dans tous les cas nous avons remarqué que les réalisateurs étaient également attentifs aux enjeux médiatiques et politiques contemporains. En un sens, l'hétéronomie évoquée au sujet des intervenants filmés vaut aussi pour les équipes de réalisation qui construisent, à des degrés variés, le traitement de ces derniers et leur sélection en fonction de ces enjeux. Par ailleurs le choix des intervenants filmés s'inscrit dans un ensemble de contraintes économiques que supposent la production et la diffusion.

Cette analyse a été l'occasion de décrire les modalités et les conditions d'une politisation des documentaires par intermédiation à travers laquelle les réalisateurs prennent position pour les plus dominés sans avoir à s'exposer directement. Cette politisation sur un mode discret opère à travers la présentation et les discours des personnes filmées et se trouve largement conditionnée par les dynamiques qui structurent l'espace documentaire. La politisation par intermédiation naît des normes qui façonnent les mises en scène du stigmaté et invitent les plus professionnalisés à éviter des choix de réalisation où le soutien sous sa forme explicite serait trop marqué. Elle naît également des injonctions professionnelles à investir des enjeux médiatiques et politiques garantissant l'existence des films. Sur ce point nous avons démontré que la tension initialement constatée entre des positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien ne pouvait uniquement se résumer au prisme d'une division entre politisation et dépolitisation. Elle s'inscrit davantage dans l'utilisation maîtrisée d'acteurs extérieurs à l'espace documentaire tout en opérant de manière cohérente avec les normes professionnelles en vigueur.

Et c'est dans cette perspective que nous poursuivons notre analyse en examinant de plus près d'autres acteurs extérieurs à l'espace documentaire, en l'occurrence les publics des films qui participent également à les politiser.

CHAPITRE 5. DES FILMS À L'ÉCRAN. LES RÉALISATEURS À L'ÉPREUVE DES PUBLICS

INTRODUCTION

Même s'ils suivent différents canaux de diffusion, les films documentaires existent et sont construits dans l'optique d'être montrés à d'autres. Il est toujours possible d'envisager le cas de figure où une réalisation se trouve, pour différentes raisons, « mise au placard », ou qu'elle dépérisse dans un disque dur¹. Mais, en l'occurrence, les 42 documentaires sélectionnés ont, d'une manière ou d'une autre, avec plus ou moins de succès, « rencontré leur public » pour reprendre un terme couramment utilisé par les réalisateurs.

Dans ce chapitre, nous souhaitons décrire et analyser cette « rencontre » en répondant à la question suivante. La tension entre des positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des groupes, individus et géographies présentés dans les films comme stigmatisés, est-elle le résultat de divergences entre publics et documentaristes ? En l'occurrence, au moment de la diffusion, ceux qui ont fait le film et ceux qui le regardent s'opposent-ils autour du traitement des plus dominés ? Nous émettons l'hypothèse selon laquelle, malgré des luttes visibles et des perspectives différentes, les documentaristes s'appuient sur des publics pour dépasser l'opposition entre faire des films « politiques » ou « engagés » et s'inscrire dans une démarche cinématographique ou journalistique. Nous démontrerons que les réalisateurs utilisent les publics et les moments de diffusion de trois manières, toutes ayant pour point commun d'être intimement liées à l'économie du documentaire en France durant les années 2000, à un ensemble de contraintes et à la nécessité de s'adresser à des publics. Le premier recours aux publics revient à accepter, accueillir et favoriser la politisation des documentaires et des débats en passant par le biais de publics déjà politisés qui investissent un film en organisant un événement ou en prenant la parole. Les documentaristes voient dans les projections en salle suivies de débats, des moments permettant de laisser des personnes, souvent proches de groupes militants, soutenir la cause des plus dominés. La deuxième modalité consiste à utiliser le moment de la diffusion pour tenir soi-même des positions « politiques » et mettre en avant son

1 *1974, une partie de campagne*, le film de R. Depardon sur la campagne présidentielle de V. Giscard d'Estaing en 1974 ne sort qu'en 2002. L'ancien président aurait bloqué pendant plusieurs années la programmation du documentaire. DEPARDON R., *1974, une partie de campagne*, 2004. Voir GERSTENKORN J. et M. GOUTTE (DIR.), *Cinéma en campagne : de la chronique électorale à la fiction politique*, Lyon, Fage, coll. « Actifs », 2012.

attention à l'égard par exemple des combats et des conditions de vie des « habitants » de la rue de la République, des « sans-papiers », des personnes victimes de racisme. La diffusion est aussi un moment plus approprié que le film lui-même pour tenir de tels propos afin d'exprimer un soutien à ces groupes. Enfin, une autre façon permettant de faire valoir sa démarche comme « politique », « engagée » ou « citoyenne » consiste pour les documentaristes à construire un spectateur imaginé¹. S'engager pour une cause suppose, depuis leur perspective, de « toucher » des catégories comme le « public populaire » ou « grand public » ainsi que de porter une attention dans le film au spectateur, lui « laisser une place » ou « le faire réfléchir ». Ce destinataire idéal, pensé en individu autonome est l'occasion pour les documentaristes de reformuler la question de l'engagement et du « documentaire politique » tout en restant cohérents avec les conventions et gages de professionnalité qui président à la réalisation d'un film.

Dans ce chapitre nous nous plaçons principalement depuis la perspective des réalisateurs en prenant en compte leurs perceptions des publics, des moments de diffusion ainsi que leur domaine d'action (à intervenir ou non, laisser la parole et privilégier des publics aux dépens d'autres). Toutefois, dans une approche relationnelle visant à comprendre comment des acteurs réagissent par rapport à d'autres, nous avons aussi choisi d'ouvrir ce chapitre sur ce que certains publics font effectivement aux films (mises en place de débats et événements, retours critiques, invectives adressées à d'autres personnes présentes). Cette assertion a pour finalité de replacer la politisation des films dans les relations qui unissent les réalisateurs aux publics. Mais l'enjeu principal consiste à appréhender les représentations des réalisateurs. Pourtant depuis la perspective des enquêtés, ce chapitre ne concerne pas tous les publics des 42 documentaires. Sont plus particulièrement visés, des acteurs perçus comme « extérieurs » à l'espace documentaire. En l'occurrence ceux que les réalisateurs distinguent des pairs, des critiques, des collaborateurs réels ou potentiels, ceux appartenant à des instances pouvant les consacrer tels les comités de sélection de festivals autonomes, les membres de jury, ou autres financeurs (CNC ou chaînes de télévision). Pourquoi privilégier ces acteurs aux dépens d'autres plus légitimes à déterminer la « bonne » forme documentaire ? Principalement parce que les

¹ En référence à l'ouvrage de B. Anderson sur la manière dont les nations sont imaginées. ANDERSON B., *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, Rev. ed., London, Verso, 1991.

réalisateurs définissent leur démarche comme « politique », ou, du moins, la légitiment en référence aux publics lambda. Ces observations sur lesquelles nous reviendrons, incitent à comprendre comment les enquêtés perçoivent des acteurs ou groupes *a priori* étrangers aux conventions et aux enjeux de professionnalisation dans l'audiovisuel.

La notion de publics issue de la sociologie de la réception et des pratiques culturelles comme la catégorie de « spectateurs » mobilisée par les équipes de réalisation sont placées au cœur de l'analyse. Notons malgré tout que les réalisateurs parlent aussi de « grand public » ou au singulier de « public ». L'emploi de ces termes renvoie à une vision tendant à homogénéiser ceux qui regardent ou regarderaient le film. Nous spécifierons donc s'il s'agit d'une catégorie indigène. Toutefois, dans cette enquête, parler de publics renvoie principalement à une notion cherchant à spécifier le type d'acteurs et les conditions de réception. Au lieu de privilégier une définition « clef en main » des publics renvoyant à un ensemble de propriétés¹, nous avons décidé de laisser flottante sa définition pour la mettre à l'épreuve. Être attentif aux perceptions des réalisateurs sur des acteurs perçus comme « extérieurs » à l'activité documentaire incite à vérifier si les conceptions se différencient selon les arènes de diffusion (principalement en télévision, lors de débats en salle, ou dans le cadre d'évènements militants), et si les positions occupées par les réalisateurs dans l'espace documentaire (niveau d'intégration professionnelle et champs auxquels ils souhaitent être rattachés) façonnent ces représentations. Se détacher de toute définition préalable invite également à ne pas homogénéiser les publics. L'enjeu consiste à rendre compte des manières diverses par lesquelles ils investissent des films² afin de comprendre en retour comment les réalisateurs se positionnent. Quant à la catégorie de « spectateur », elle est aussi explorée depuis la perspective des réalisateurs. Si cette figure est elle-même variable en fonction des canaux de diffusion empruntés et des documentaristes,

1 J.-P. Esquenazi affirme par exemple : « De ce point de vue, un public est une communauté humaine visible et reconnue, consciente de sa propre visibilité, dont il est possible d'attendre des manifestations tangibles et concrètes, par exemple des interprétations ostensibles. Cet usage pose des problèmes au théoricien des publics-de-cinéma ou des publics-de-télévision : tout spectateur ne devient pas automatiquement membre d'un public. » ESQUENAZI J.-P., « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, janvier 2002, n° 112-113, p. 318.

2 A. Mariette parle de « différents régimes d'appropriation » lors de la diffusion des films dits « sociaux » par des publics MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, Thèse en sociologie, EHESS, Paris, 2008. À la suite du travail de R. Chartier sur les lecteurs et la lecture, il s'agit de rester attentif aux usages que font les acteurs. C'est dans cette perspective que nous débuterons ce chapitre en éclairant différentes manières d'investir un film et sa diffusion. CHARTIER R., « Du livre au lire », *Sociologie de la communication*, 1997, vol. 1, n° 1, p. 271-290.

on se demandera en quoi elle permet la possibilité d'une définition politique de l'activité documentaire ? Pour les publics comme pour le « spectateur », ces représentations seront mises en perspective avec le poids des chaînes de télévision dans l'économie documentaire ainsi que la nécessité de voir son film diffusé et la volonté de toucher le plus grand nombre.

La diffusion est, dans notre perspective, un moment d'exposition des films où, comme nous le démontrerons, les débats qui les entourent ont leurs propres règles et enjeux, relativement éloignés de ceux qui président à la fabrication d'un documentaire. Nous présupposons que ces films, comme n'importe quelle production culturelle ou artistique, trouvent des significations différentes en fonction des personnes qui les regardent¹ et que des interprétations concurrentes s'expriment, qu'elles sont le reflet de luttes pour une « bonne représentation » du monde social². C'est d'ailleurs à cet endroit précis que réside des conflits entre réalisateurs et publics, ou des membres du public entre eux. Ainsi ont cours de véritables oppositions pour l'interprétation du film, pour définir des responsabilités, les groupes stigmatisés et ceux légitimes à se mobiliser. Ces conflits s'expriment en situation et adviennent dans un contexte bien précis et tout en restant, dans le même temps, variables en fonction des acteurs présents et du canal de diffusion emprunté.

Pour vérifier notre hypothèse, nous nous appuyons sur trois types de matériaux. Le premier, le plus utilisé, correspond aux retours sur expérience des réalisateurs, c'est-à-dire à leurs manières d'éprouver et de se comporter lors de la diffusion en salle, à la télévision, de repérer des catégories de publics et les interactions qu'ils privilégient. Il s'agit nécessairement de récits reconstruisant des expériences vécues ou de remarques plus générales à propos de la réalisation documentaire. Le deuxième type de matériel renvoie aux récits relatifs à la diffusion, collectés dans la presse ou dans des travaux scientifiques. Ces données fournissent aussi des repères quant aux situations (acteurs présents, dates et lieux). Elles ont été utiles pour avoir d'autres

1 À propos d'une photographie restée célèbre, V. Lemire et Y. Potin expliquent que « le sens du message éphémère fut intercepté pour se transformer en document transmissible et pérenne. Il a alors échappé à son auteur premier et sa signification a pu devenir objet d'appropriations ». LEMIRE V. et Y. POTIN, « " Ici on noie les algériens. " Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) », *Genèses*, 1 décembre 2002, vol. n°49, n° 4, p. 143. Voir plus généralement les analyses de M. Foucault sur la notion d'auteur. FOUCAULT M., *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

2 BOURDIEU P., « L'identité et la représentation [Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 35, n° 1, p. 63-72.

points de référence permettant d'observer plus finement le récit des réalisateurs. Un troisième type de matériel correspond aux prises de position de membres du public dans les médias, sur internet ou dans la presse. Cette dernière série de données permet d'observer la politisation des films à travers la mise en place d'évènements militants ou certains retours critiques de téléspectateurs et intervenants filmés.

Un premier moment de l'argumentation est consacré aux différentes modalités et contextes dans lesquels des individus ou des groupes ayant vu le film réagissent. L'utilisation de documentaires par des collectifs militants, les réactions de publics dans les salles et les retours d'intervenants filmés sont évoqués pour comprendre comment les documentaristes se positionnent et perçoivent ces interventions. Un second moment s'attache aux spectateurs imaginés par les enquêtés. Au-delà des publics spécifiques intervenant sur le contenu du film, nous chercherons à comprendre comment ils façonnent et élaborent des figures de la réception lorsqu'ils font le documentaire, le promeuvent, ou théorisent sur leur pratique de réalisateur.

SECTION 1. LES RÉALISATEURS FACE AUX PUBLICS

Lors de la diffusion, les positionnements que nous avons appelés de soutien à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés, voire la politisation des films, sont-ils toujours le fait de personnes évoluant à l'extérieur de l'espace documentaire ? La question revient en quelque sorte à se demander, si ceux qui politisent le film ou le construisent comme un objet « engagé » sont nécessairement étrangers à la création de documentaires. L'idée d'un partage entre des publics « politisés » et « engagés » face à des réalisateurs plus enclins à dépolitiser leur démarche ou à euphémiser leur parti pris est questionnée. À observer les actions des publics, mais surtout les représentations des documentaristes à leur égard, cette division est-elle pertinente ? L'est-elle encore quand on observe les perceptions que les réalisateurs se font de leur propre domaine d'action ?

A. MODALITÉS D'INTERVENTION DES PUBLICS AU PRISME DE LEURS PROPRIÉTÉS SOCIALES ET DES ARÈNES DE DIFFUSION

Les documentaires sont investis sur différents modes par des publics ayant pour point commun d'être considérés comme extérieurs à l'activité¹, qui proposent eux aussi des interprétations en s'exprimant publiquement. Dans un premier cas de figure, nous verrons comment des membres d'associations ou groupes militants s'approprient des films en organisant des événements pour faire valoir une cause. Ensuite nous analyserons comment les querelles entre personnes présentes lors de projections en salle et le fait de dénoncer le contenu des films et leurs réalisateurs sont deux modalités d'investissement. S'il existe d'autres réactions possibles face à un film, comme se taire, souffler, rire, applaudir, siffler, intenter une action en justice ou autre, ces trois modes ont été privilégiés pour deux raisons essentielles. D'une part, parce ces actions ont marqué les récits des réalisateurs et permettent d'apprécier en retour comment ces derniers interviennent et pensent ces situations. D'autre part, parce que à première vue elles relèvent de combats dans lesquels les publics font valoir la dimension « politique » des films ou la défense des plus dominés. Nous proposons à travers ces trois modalités d'investissement des films d'éclairer les logiques saillantes de la politisation par les publics.

1. Organiser des projections. Appropriations et marquages politiques des films par des groupes militants

Dans son étude sur l'exploitation et la réception de films dits « sociaux » dans des festivals hétéronomes au monde du cinéma, A. Mariette fait un usage du terme d'appropriation qui apparaît particulièrement pertinent pour observer la politisation des films. En définissant ces festivals comme des « entreprises de requalification

¹ Sont écartés du propos tous les publics potentiels évoluant au sein de l'espace documentaire. Il ne sera donc pas fait mention des différents acteurs travaillant dans des festivals consacrés par la profession, du type Les États généraux du film documentaire, le Festival International du Documentaire, Les Écrans du réel, le Festival International du Grand Reportage d'Actualité et du Documentaire de Société ou encore Les Globes de cristal décernés par des journalistes à un ensemble de productions culturelles. De la même manière, ne sont pas pris en compte ici, les critiques issues des revues spécialisées, d'autres réalisateurs, les producteurs, les intermédiaires techniques et les diffuseurs en télévision ou en cinéma. Pour une analyse des collaborateurs, nous renvoyons au troisième chapitre de cette enquête.

politique et militante du cinéma¹ » qu'elle distingue des « festivals internes² », une telle approche incite à être attentif aux logiques qui sont celles des organisateurs et celles des réalisateurs. Observer quand elles s'accordent et quand elles se différencient. À propos des réalisateurs, elle explique par exemple que des documentaristes, associés à la catégorie « cinéma d'auteur » (elle cite par exemple J.-L. Comolli ou A. Varda) lors de ces festivals, « insistent particulièrement sur des aspects formels de leur œuvre et cherchent d'autant plus à se distinguer de la figure de " l'expert " scientifique et/ou du militant qu'ils sont peu reconnus et/ou qu'ils aient eu des activités militantes à l'extrême gauche³ »

Certains documentaires sélectionnés pour cette enquête ont été diffusés dans ce type de festivals. À titre d'exemple, en 2007 lors d'une soirée intitulée « Souriez, vous êtes filmé », le festival les *Bobines sociales* programme *Des gens comme nous*. En 2014, le *Festival du film altermondialiste* à Ivry projette, lors de sa 7ème édition, *Les indésirables*. Les *Rencontres du cinéma citoyen : résonances* retiennent en 2010 dans leur programmation *9-3, mémoire d'un territoire*, et Y. Benguigui, la réalisatrice, fait figure d'invitée d'honneur. Toutefois, il est également possible d'analyser la division entre art et politique que semble induire l'appropriation par des acteurs extérieurs à l'activité documentaire en observant des événements qui ne sont pas labellisés « festivals ». Dans cette perspective, la campagne « Donnons-nous des couleurs » et deux soirées autour de la mobilisation « d'habitants », rue de la République à Marseille, sont les exemples les plus marquants d'appropriation.

En novembre 2003, *Rêves de France à Marseille* réalisé par J.-L. Comolli et M. Samson sort dans une salle parisienne. Point important, la diffusion du film coïncide avec le lancement de la campagne « Donnons-nous des couleurs » (**Annexe 22**). Menée par un collectif d'associations regroupant le Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples (MRAP), la Ligue des droits de l'Homme (LDH), la Ligue de l'enseignement (LDE) et l'Association des travailleurs maghrébins de France (ATMF), cette campagne veut promouvoir « une véritable représentation politique de toutes les

1 MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique, op. cit.*, p. 484.

2 MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique, op. cit.*, p. 438.

3 MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique, op. cit.*, p. 511.

composantes de la société sans discrimination ¹». Sur son site, l'ATMF indique que cette campagne aurait pour but « de sensibiliser l'opinion publique, d'interpeler nos représentants, et de lancer enfin un débat à l'échelle nationale ²». *Rêve de France à Marseille* sert de matériel pour les rencontres. Au moment des projections, les associations auraient été en mesure de fournir des documents, « tracts, un journal, un argumentaire », à tous ceux souhaitant préparer de tels événements.

En septembre 2009 ont lieu deux jours de projection et d'exposition au Polygone étoilé, un « cinéma international de quartier³ » implanté à la Joliette (**Annexe 23**). Selon le texte de présentation, les soirées sont consacrées aux « images qu'artistes et habitants donnent d'un fragment de ville, d'un fragment de Marseille traversé par les enjeux idéologiques et économiques du temps...⁴ ». La mobilisation des « habitants » de la rue de la République accompagnés d'associations est au centre du propos. Cette initiative est menée par Commune (une maison d'édition), Un Centre-Ville Pour Tous, Solidarité mieux vivre et le Polygone étoilé. Au moins 3 films évoqués dans le corpus marseillais sont annoncés au programme⁵. D. Gheerbrant montre deux réalisations tirées de sa série sur Marseille⁶. Quant à P. Taliercio, il est invité bien qu'aucun de ses films n'apparaisse dans la programmation. À la différence de l'exemple précédent, le texte d'appel consacre à la fois des problématiques « politique » et « artistique » :

« Accompagnés tout au long de cette expérience politique par des

1 « Donnons-nous des couleurs ». Le texte d'appel, <http://atmf.org/la-campagne-donnons-nous-des>, consulté le 22 novembre 2016. Daté du 19/01/2004

2 « Donnons-nous des couleurs le film », <http://atmf.org/Donnons-nous-des-couleurs-le-film>, consulté le 22 novembre 2016.

3 Écrit sur la devanture de la porte au moment où je débute mon terrain en 2010-2011

4 Texte d'appel aux soirées du 18 et 19 septembre 2009. Une proposition de l'Association Commune et du Polygone étoilé, avec la collaboration de Centre-Ville Pour Tous et Solidarité Mieux Vivre, <https://www.centrevillepourtous.asso.fr/IMG/pdf/programme18-19-OK.pdf>, consulté le 22 novembre 2016. Daté du mois de septembre 2009.

5 *La porte* de Hui-Ling Chen ; *J'y suis, j'y reste* de Sygrind Palis et *Divers gens* de Marc Ball.

6 GHEERBRANT D., *Les quais*, Éditions Montparnasse [ed., distrib.], 2010, et GHEERBRANT D., *Marseille dans ses replis*, Éditions Montparnasse [ed., distrib.], 2010.

chercheurs, des photographes, des cinéastes, les habitants ont été enregistrés, écoutés, filmés. Ils ont été parfois enregistrant, filmant, écoutant... Des visages, des corps, des voix, des territoires, sont apparus. C'est à la rencontre de ces images, à l'écoute de ces paroles, au partage des questions esthétiques et politiques soulevées ici par la mise en pensée commune que nous vous invitons, vous espérant nombreux.¹ »

Dans les deux cas, des acteurs extérieurs à l'équipe de réalisation prennent en charge la diffusion et des groupes militants ou associatifs se trouvent impliqués. Leurs textes de présentation pointent une série d'enjeux, légitiment les projections et exposent les motivations des organisateurs. Autre point commun, le terme « politique » est utilisé dans les deux initiatives. Pour les soirées au Polygone étoilé, il est fait référence à une « expérience politique » menée par les « habitants de la rue de la République », suivie par des « chercheurs, des photographes, des cinéastes² ». Quant à la campagne « Donnons-nous des couleurs », l'objectif serait d'aboutir à « une représentation politique de citoyens dans leur diversité³ ». Le film sert alors à introduire des débats. Si un marquage politique est nettement visible dans les deux cas, les objectifs et la manière de concevoir les films, le moment de projection, voire la conception même du « politique » divergent. La volonté performative des rencontres organisées à travers le film est davantage présente dans la campagne « Donnons-nous des couleurs » que dans la série de projections au Polygone étoilé. À ce titre, *Rêves de France à Marseille* est perçu comme un « matériel » pour mener cette campagne alors que dans les soirées autour de la rue de la République, le texte fait valoir l'idée de « rencontres », de « partage des questions esthétiques et politiques⁴ ». Des modalités d'appropriation hybrides entre politique et artistique existent donc chez des acteurs extérieurs à l'activité documentaire quand ils collaborent avec d'autres issus des mondes de l'art ou plus directement du cinéma. « Donnons-nous des couleurs » est plus précisément le fait d'associations militantes agissant à un niveau national. Ces dernières éludent dans leur texte d'appel toute référence aux considérations et

1 Texte d'appel aux soirées du 18 et 19 septembre 2009 au Polygone étoilé.

2 *Idem*.

3 Donnons-nous des couleurs. Le texte d'appel, <http://atmf.org/la-campagne-donnons-nous-des>, consulté le 22 novembre 2016.

4 Texte d'appel aux soirées du 18 et 19 septembre 2009 au Polygone étoilé.

réflexions cinématographiques auxquelles sont pourtant attachés J.-L. Comolli et M. Samson¹.

Quels sont les enseignements à tirer de ces deux exemples ? La campagne « Donnons-nous des couleurs » et les soirées au Polygone étoilé s'inscrivent dans une dynamique plus générale. Malgré leurs spécificités², ils sont à leur manière paradigmatiques. Non seulement ils s'inscrivent dans une pratique relativement courante d'appropriation des films par des acteurs issus de groupes militants ou associatifs, mais au-delà, ils nous disent quelque chose de plus général dans la manière de s'approprier les films. La politisation des documentaires se fait d'emblée sur un mode performatif et ne tient pas compte de la dimension « artistique » du film dans sa présentation quand les organisateurs sont entièrement investis dans des activités militantes. On pense ici au Festival du film militant d'Aubagne, mais bien d'autres pourraient être cités. Il faudrait aussi évoquer toutes les soirées organisées par des groupes altermondialistes ou certaines projections dans des squats « politiques ». Bien évidemment, en fonction des acteurs, les objectifs et les types d'investissement ne sont pas exactement les mêmes. Sans pour l'instant interroger la perception et l'action des réalisateurs, nous dirons que les films sont utilisés comme un matériel par des publics déjà politisés pour produire des débats, et, dans certains cas, avoir un écho à l'échelle nationale, à l'image de la campagne « donnons-nous des couleurs ». La politisation se construit sur le mode de la « rencontre » quand les organisateurs sont multi-positionnés, c'est-à-dire également attachés au cinéma et plus généralement aux pratiques artistiques. La « politique » est alors présentée sur un mode relationnel compatible avec des lectures esthétiques et formalistes des films. Ces appropriations hybrides résultent de la position des organisateurs dans différents champs. Si une partie d'entre eux est investie dans des collectifs militants et associatifs (Un Centre-Ville pour Tous et Solidarité mieux vivre), d'autres le sont dans des structures artistiques ou cinématographiques comme le Polygone étoilé. Leurs membres ont des connections avec la pratique documentaire dans la mesure où ce cinéma, par l'association Film Flamme, mène des ateliers de réalisation, dispose de bancs de

1 Sur ce point voir Comme nous le verrons, ces deux réalisateurs mettent en avant l'idée que les formes et choix de réalisation privilégiés sont également l'expression d'un engagement politique. COMOLLI J.-L., *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, France, Verdier, 2012.

2 Des spécificités demeurent en raison des différences entre les groupes militants investis. L'autre élément qui distingue les deux exemples tient à l'implantation du Polygone étoilé dans le quartier de la Joliette, à quelques encablures de la rue de la République.

montage et diffuse par ailleurs des films dits « documentaires ». Enfin, une personne relativement centrale dans l'organisation de l'événement occupe plusieurs positions¹ à la fois au sein d'Un centre ville pour tous, mais aussi comme artiste connaissant également des membres du Polygone étoilé. En dehors, de son aspect singulier dû à l'inscription de l'évènement dans un quartier et le fait que les organisateurs se connaissent préalablement, cet exemple fait écho à une modalité d'appropriation hybride entre art et politique existant par ailleurs. Ces évènements et la manière dont ils sont présentés sont aussi le fait d'artistes souvent marginalisés, reconnus en cinéma ou en art dans le pôle qui se veut le moins assujéti « au marché » et qui valorise par ailleurs les formes les plus « pures ». Ils seront plus sûrement capables de mobiliser des thèmes et des termes issus de mobilisations pour les replacer dans une démarche artistique.

Ces deux exemples renvoient donc à des dynamiques générales d'appropriation des films. Ils confortent l'hypothèse d'un partage des rôles. D'un côté, les organisateurs qui sont aussi des membres du public politisent les films quand, de l'autre, des réalisateurs seraient plus attachés à faire valoir des lectures esthétiques et formalistes. Les soirées autour de la rue de la République rappellent pourtant la possibilité d'hybridations. En l'occurrence, les mots d'ordre forgés par et lors d'une mobilisation collective sont utilisés à côté d'une présentation des films en adéquation avec des codes parmi les plus « artistes ». Si cet exemple ne remet pas en cause l'idée du partage, il permet de relativiser sa permanence et de comprendre comment coexistent chez des organisateurs la possibilité d'une saisie « politique » et artistique permettant de jouer, dans la présentation de l'événement, sur les deux tableaux. Ainsi les réalisateurs peuvent voir leurs films utilisés par des groupes militants et associatifs sans lecture formelle et artistique. Pour autant, considèrent-ils d'un mauvais œil ce type d'utilisation des films ? Autre possibilité, ils peuvent aussi participer à des évènements plus hybrides où les démarches se mélangent. Sans pour l'instant envisager l'appropriation depuis la perspective des réalisateurs, nous voyons qu'il s'agit toujours d'un moment où leur échappe aussi bien le marquage « politique » des films, que celui de la « rencontre ». Cette modalité d'investissement des films par des acteurs extérieurs à l'espace documentaire reste toutefois une manière parmi d'autres. En ce

1 BOLTANSKI L., « L'espace positionnel. Multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue Française de Sociologie*, janvier 1973, vol. 14, n° 1, p. 3.

sens, sans même organiser d'événements, des membres du public ont eux aussi la possibilité d'utiliser les moments de projection en salle pour faire valoir une cause.

2. Participer à un débat en salle. La projection, un enjeu de luttes pour des membres du public déjà politisés

Le collectif *360° et même plus* projette au Polygone étoilé son film *Un cas d'école* en mars 2007¹. Le documentaire est consacré à la lutte de parents d'élèves. Des mères de famille accompagnées d'enseignants se mobilisent contre le transfert de leurs enfants dans un autre établissement. Présent dans la salle, le principal du collège a, lors du débat, été pris à parti par des membres du public composé des mères de famille et de personnes investis ou proches de groupes militants (syndicats et collectifs). Ni interviewé, ni filmé, ce dernier est alors suspecté de favoriser le « déplacement » de collégiens dans les quartiers Nord de Marseille². Autre cas de figure, lors d'une projection publique de *Plan de situation : Joliette*, le directeur du Fonds Régional d'Art Contemporain s'est vu reprocher la destruction d'un pâté de maisons sur lequel un musée est par la suite construit³. Pour rappel, dans le film, la création de ce lieu d'exposition apparaît aussi comme une nécessité en raison de la vétusté des anciens locaux du FRAC. Le réalisateur se penche aussi sur le « déménagement » et les répercussions entraînées par la construction de l'édifice qui implique la destruction de plusieurs immeubles obligeant des habitants à quitter leur logement. Comme pour le précédent exemple, la présence dans la salle d'un acteur tenu pour partie responsable, fait de la projection un moment d'affrontement verbal entre membres du public, « habitants » du quartier et personnes mobilisées par ailleurs sur les questions de logement. Pour *Plan de situation : Joliette* ou *Un cas d'école*, des membres du public expriment individuellement leur ressenti quand d'autres, également présents dans la salle, voient leurs propos et actions dénoncés⁴.

Contrairement à notre hypothèse de départ, ce n'est pas nécessairement le film qui est saisi. Plus que la réalisation et son contenu, le moment de la projection fait

1 Initialement intitulé *En avant les mamans !* et qui deviendra par la suite *Un cas d'école*

2 Entretien avec A. Dreyfus et C. Gabory, réalisé le 07 novembre 2011 à Marseille.

3 Entretien avec T. Roeskens, réalisé le 20 décembre 2011 à Marseille.

4 À partir de souvenirs relatés par les réalisateurs lors des entretiens.

l'objet d'un investissement et devient un prétexte pour mettre en avant une cause. Le documentaire s'apparente à un faire-valoir. Il offre l'occasion aux publics sympathisants ou militants, ainsi qu'à ceux présents dans le film, de dénoncer ouvertement d'autres membres du public. Ces critiques apparaissent relativement spontanées dans la mesure où elles ne seraient pas préparées. Elles proviennent d'acteurs parlant à titre individuel, car même s'ils appartiennent à des groupes militants et politiques ou s'en sentent proches idéologiquement, leur parole se fait en dehors d'une action collectivement concertée. Dans tous les cas, la projection offre avant tout l'occasion d'éprouver un ressenti commun. Ces publics saisissent les débats comme des moments singuliers différenciés du film car la projection reste un espace physique avec sa temporalité et ses possibilités d'expression, bref ses contingences qui ne se rapportent pas à celles du documentaire. L'analyse menée précédemment en termes de position des publics dans un, ou des champs, peut être complétée par une approche situationnelle éclairant ce qui se joue au-delà du film et le dépasse. Contrairement au cas d'appropriation par des acteurs investis dans des groupes militants ou associatifs, il ne s'agit pas d'opérer un marquage politique des films pour ensuite susciter un débat dans une salle. La projection apparaît plutôt comme un moment adéquat pour reconduire des combats préexistants au-delà, en quelque sorte et sur un autre mode, de les perpétuer, parce qu'un « ennemi » également présent est repéré et peut alors faire les frais d'accusations. Il en va ainsi des mobilisations de parents d'élèves afin que leurs enfants continuent une scolarité dans le même collège, de celles d'habitants pour conserver leurs logements, ou plus largement des luttes contre la gentrification du centre-ville de Marseille. Toutes se trouvent reconduites après la projection.

En dehors du contenu filmique, ces luttes sont donc mises en scène par différents acteurs. D'une part, les protagonistes mobilisés prolongent ce qu'ils ont déjà porté dans le film. D'autre part, la projection offre l'occasion de défendre la cause de plus dominés pour des publics issus ou proches de groupes militants. Dans tous les cas, ces acteurs sont politisés car en mesure de pointer des responsabilités ou de défendre des mobilisations. Dans les deux exemples évoqués, les confrontations ont lieu au Polygone étoilé lors d'avant-premières publiques. Pour autant, le type d'arène de diffusion dépasse ce seul cas de figure. S'il est favorisé lors des avant-premières dans la mesure où les personnes perçues comme responsables sont présentes, il peut très bien

exister ailleurs dans n'importe quel autre lieu de diffusion où des débats sont animés. Les projections et discussions peuvent aussi devenir des moments de confrontation entre publics aussi bien dans des salles de cinéma conventionnées tels que Les Variétés à Marseille ou L'Écran à Saint-Denis, que dans des lieux où la projection/discussion (cafés, locaux associatifs, militants, squats, etc.) est une activité parmi d'autres. L'important est qu'ils soient ouverts et qu'un « échange » s'engage, pour le moins que des personnes expriment leurs divergences. Ce cas de figure concerne plus largement les projections lorsqu'elles sont suivies de débats où sont utilisés des films documentaires.

Ces résultats n'invalident pas l'hypothèse de départ, mais amènent à la reconsidérer à deux niveaux. Le premier concerne ce qui mérite d'être entendu comme une politisation des documentaires par des « publics » ou plus précisément par des acteurs déjà politisés en mesure d'investir une discussion. Les deux exemples démontrent que l'enjeu n'est pas de labelliser comme « politiques », « engagés » ou « militants » des films. C'est parce que la situation est construite comme conflictuelle que la projection provoque une forme de politisation, même si elle n'est jamais nommée en tant que telle. Second point, on aurait tort de penser la tension entre politisation et dépolitisation / soutien et euphémisation du soutien comme un partage des rôles entre réalisateurs et des publics. Il s'agit dans le cas des projections en salle, d'oppositions entre spectateurs. L'hypothèse se trouve donc amendée à deux niveaux. D'une part, elle élude le moment même de la projection et ses contingences au profit du seul film, et d'autre part, elle ne tient pas compte des luttes qui préexistent au film et dans lesquelles les spectateurs qui interviennent sont investis. Il semble toutefois que nous sommes encore loin d'invalider l'idée d'un partage. On pourrait aussi prendre l'exemple de projections où des intervenants filmés, cette fois-ci absents, voient leurs propos ou agissements remis en cause par des publics présents. Ainsi, lors d'une diffusion organisée dans une prison, des détenus auraient quitté la salle jugeant « racistes » les déclarations et *sketchs* d'un de principaux protagonistes au sujet de l'Algérie et des Algériens¹. Ce n'est pas directement le travail du réalisateur qui fait l'objet d'une accusation, mais les prises de position du « personnage » principal². Dans

1 Entretien avec A. Pianko, réalisé le 22 novembre 2011 à Marseille.

2 S'il est impossible au vu des données recueillies de savoir quels types de propos ces spectateurs jugent pertinents, cet exemple valide l'hypothèse selon laquelle des acteurs extérieurs à l'activité documentaire saisissent des films pour faire valoir leurs visions. Qu'ils le fassent contre le film et ceux qui interviennent comme l'illustre le cas de ces spectateurs n'a guère d'importance.

ce cas de figure, des membres du public font valoir un parti pris en faveur de populations perçues comme stigmatisées sans nécessairement faire du moment de la projection un temps approprié pour mettre en avant une cause.

3. Dénoncer sur différents modes le contenu des documentaires

Qui sont les publics de non-initiés aux conventions documentaires qui remettent en cause le contenu du film et son réalisateur ? Selon quelles modalités interviennent-ils ? Quelles arènes de diffusion accueillent leurs critiques ? Nous différencions ceux qui ne sont pas liés à la réalisation du documentaire pour ensuite nous pencher sur la critique du film provenant des intervenants filmés. Cette distinction permet d'éclairer des stratégies de présentation de soi différenciées tout en intégrant les protagonistes du film, ces acteurs qui ne sont pas intuitivement inclus dans la catégorie public.

3. 1. Les réactions venues de publics étrangers au film

Des désaccords entre des membres du public et des réalisateurs apparaissent. Sur quels arguments ces critiques reposent-elles ? Varient-elles en fonction des arènes de diffusion ? Trois modalités de critique apparaissent nettement et d'une manière ou d'une autre, au-delà des films sélectionnés, tous les réalisateurs documentaires y sont confrontés.

Une critique possible des films est le fait d'individus ou de groupes politisés marqués à gauche qui interviennent lors de la projection, dans la presse ou sur internet pour contester les choix de réalisation. Leurs critiques portent aussi bien sur ce que le film donne à voir que sur ce qu'il élude. En l'occurrence, ces critiques pointent l'évitement du politique synonyme de reniement, voire de connivence et *a minima* de naïveté. Ainsi, lors de la projection *Marseille, une ville monde*¹, le documentariste se voit reprocher par des individus présents dans la salle d'esquiver « les problèmes politiques » et de ne pas évoquer le cloisonnement du port autonome². Autre cas de

1 Le film a été principalement conçu pour une diffusion en télévision.

2 « (...) il y avait pas mal de gens et puis des interventions assez agressives de certains publics contre le film. Disant : « Mais enfin, ça ne va pas ! Comment cela se fait que vous n'analysiez pas les problèmes politiques ». Et quelqu'un d'autre a dit : « Le port, vous nous le montrez, mais on ne peut pas y aller, pourquoi vous nous le montrez ? (...) » Entretien avec É. Sarner, réalisé le 22 juin 2012 à Paris.

figure, l'absence de dimension contestataire peut être pointée du doigt en attaquant le réalisateur en personne. Dans un modèle proche de la critique des médias soucieux de révéler les connivences entre des journalistes et des professionnels de la politique, le site internet de Zaléa TV laisse paraître une brève note sur la réalisatrice du film *Le Maire de Marseille*. M. Reiser se voit reprocher sur un mode potache « sa complaisance » à l'égard des personnalités politiques filmées, comme A. Juppé et J.-C. Gaudin¹. La dénonciation des choix de réalisation se mélange à celle de son auteur auquel on prête des positions politiques qui se retrouveraient dans ses films. Les deux exemples valident l'idée selon laquelle le moment de la diffusion est propice à une saisie « politique » des documentaires. Elle passe par des publics qui agissent individuellement dans le cas de projections en salle ou de publics militants collectivement organisés en mesure de publiciser leur critique dans leurs propres médias. Dans tous les cas et au-delà de ces exemples, il s'agit de publics situés à gauche, qui revendiquent une défense des plus dominés². La tension est constitutive d'une politisation opérée depuis « l'extérieur » par des membres du public proches ou en adéquation avec des groupes protestataires face à un contenu filmique perçu comme dépolitisé, peu enclin à exposer ce qui fait problème. Ces membres du public agissent comme des redresseurs de torts, en mesure de dire le « bon » traitement du stigmaté face à deux réalisateurs fortement intégrés à la télévision, relativement proches du sous-espace journalistique qui structure l'espace documentaire et n'ayant pas de trajectoire militante. Quels que soient leurs modalités et leur degré d'intensité, ces attaques relèvent d'exigences et de centres d'intérêts différenciés entre réalisateurs et spectateurs. Plus précisément, ceux qui pointent l'évitement du « politique », la dimension consensuelle des films, voire la connivence avec les « puissants », ne sont pas tenus par les conventions et collaborations nécessaires qui jalonnent la réalisation des documentaires observés.

Une autre critique portée par des publics politisés pointe les choix de réalisation

1 Intégralité de la note trouvée sur le site de Zaléa TV : « Michèle Reiser : on lui reproche d'avoir été nommée au CSA par Chirac grâce au documentaire complaisant qu'elle a réalisé en 2002 sur Alain Juppé pour F5, mais c'est un mauvais procès car elle avait déjà réalisé un documentaire complaisant sur Juppé en 1996 pour F3 sans pour autant décrocher la timbale. Elle en a aussi fait un sur Gaudin, maire-parrain de Marseille, sans pour autant être nommée au Conseil Supérieur de la Sardine... ». ZALÉA TV. [Sans-titre, note sur Michèle Reiser], *zalea.tv*. [En ligne] www.zalea.tv/spip.php?article531, consulté le 23 novembre 2016.

2 Rien n'empêche de penser une politisation à droite où à l'extrême droite mais elle n'a pas été rencontrée sur ce terrain.

en relation avec le traitement de leur activité militante. En l'occurrence, des individus qui se revendiquent de ces groupes contestent la manière dont le film élude leur action. Les divergences entre réalisateurs et membres du public sont donc aussi liées à des enjeux de reconnaissance de l'activité protestataire, associative ou militante. Le film ne rendrait pas compte, ou alors mal, des activités que mènent par ailleurs ces membres du public. Lors d'une projection du film *Les indésirables*, le réalisateur s'est vu reprocher de ne pas avoir pris en compte l'action d'Un Centre-Ville pour Tous¹. Par là-même, il lui aurait également été fait grief d'éluder les « victoires » juridiques obtenues en matière locative. Il semble difficile d'affirmer que la critique repose sur l'absence de parti pris du film en faveur des « habitants », ou pour avoir éludé la question du logement. Contrairement aux exemples précédents, il ne s'agit pas de faire remarquer un évitement du politique, mais de visibiliser l'action du collectif qui serait injustement absente. Les reproches relèvent donc d'une bataille où se déterminent à la fois les acteurs légitimes à représenter une mobilisation collective, et donc, la manière de la donner à voir. Que nous révèle plus particulièrement l'exemple de la projection du film *Les indésirables* ? Sinon que ce type de critique peut s'adresser à des réalisateurs pourtant investis dans des activités militantes à l'image de P. Taliercio qui a publié son film chez Agone et connaît divers engagements en dehors de son activité documentaire.

Une troisième modalité critique provient quant à elle de publics dépolitisés, pour le moins de personnes agissant individuellement et qui ne font pas valoir leur appartenance ou leur sympathie avec les groupes militants ou des idéologies politiques marquées à gauche. Pour les films sélectionnés, il s'agit de professionnels d'un secteur ou de personnes attachées à une pratique artistique qui mettent en avant leurs connaissances pour dépolitiser leur propos. La réalisatrice du film *Des gens comme nous*, revient sur la présence d'un juge prenant, lors d'une projection publique, le parti des policiers. Alors que le film recueille des propos à charge contre ces derniers, elle aurait reproché à la réalisatrice une présentation erronée de leur travail. Selon la même logique, elle aurait minimisé les violences exercées par ces policiers sur les habitants de Saint-Denis². Si la défense de personnes responsables d'une situation pourtant désavouée à divers titres dans le film est aussi le fait de membres du public, alors tout incite à ne pas tenir un regard essentialiste, et éviter d'attribuer

1 Entretien avec P. Taliercio, réalisé le 03 février 2012 à Bruxelles.

2 Entretien avec F. Davisse, réalisé le 15 février 2013 à Saint-Denis.

mécaniquement aux spectateurs *non aficionados* la défense de ceux qui sont présentés dans le film comme les victimes d'une situation. Autre exemple, le réalisateur de *Slam, ce qui nous brûle*, explique aussi avoir rencontré des problèmes avec des slameurs qui n'auraient pas compris pourquoi eux ou d'autres se retrouvent absents de son film¹.

En résumé, les réalisateurs font face à des publics diversifiés. Dans un cas on leur reproche l'évitement de questions perçues comme « politiques », dans l'autre c'est le traitement de l'activité militante qui est en jeu. Ces deux modalités de dénonciation du film sont plutôt le fait de publics politisés, sinon militants utilisant les projections ou des médias pour faire valoir leurs positions. Nous avons pu constater que l'engagement en faveur des plus stigmatisés pouvait également être remis en cause. Sur ce point il semble important de constater que des publics politisent les films, mais qu'il n'y a rien d'automatique. Les réalisateurs devront nécessairement avoir en tête et composer avec différentes critiques possibles. Ces préoccupations touchent tous les réalisateurs, que leurs publics soient enclins à la dépolitisation ou au contraire à l'affirmation de logiques militantes ou politiques.

3. 2. « Ne pas se reconnaître », les réactions des intervenants filmés en membres du public

Quand des intervenants filmés dénoncent publiquement le contenu, les opérations de montage, voire le tournage, ils bataillent comme d'autres publics pour la « bonne » interprétation du film. En revanche ils n'interviennent pas tous de la même manière et dans les mêmes arènes de diffusion. Des inégalités à pouvoir publiciser sa critique apparaissent également. Leurs prises de position sont elles-mêmes variées car elles portent tout aussi bien sur le contenu film que sur les rapports de confiance qui auraient été trahis. Plus concrètement, ils peuvent remettre en cause la présence de « clichés », le traitement misérabiliste d'un espace géographique, mais aussi les stratégies du réalisateur pour parvenir à ses fins.

Quelques jours après la sortie sur Canal + de *9-3, mémoire d'un territoire*, des historiens mettent publiquement en cause la réalisatrice Y. Benguigui². Le 24 octobre

1 Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

2 Malgré de nombreux articles élogieux, le film a aussi vu son contenu critiqué.

-Notamment dans un article paru dans un blog du *Monde diplomatique*. DA SILVA M. ET M. ZOUINA, « *Seine-Saint-Denis, une mémoire sélective* », *Lemonde-diplomatique.fr*, 25 septembre 2008. [En ligne] <https://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2008-09-25-Seine-Saint-Denis>, consulté le 23 décembre

2008 sur le site de *Médiapart* paraît une tribune intitulée « Le " 9-3 " de Yamina Benguigui : un usage falsifié de l'histoire ¹ » (**Annexe 24**). Ce texte est signé par quatre universitaires E. Bellanger, A. Faure, A. Fourcaut et N. Lillo. Trois personnes sur 4 sont des intervenants filmés, mais seul A. Faure voit son interview retenue au montage. A. Fourcaut et E. Bellanger sont cités dans le générique en remerciements, mais leurs propos sont absents dans la version définitive du film. Le texte énumère un certain nombre d'erreurs que contiendrait *9-3, mémoire d'un territoire*, « des énormités historiques » pour reprendre les mots des signataires.

Ces derniers reviennent sur la présence d'industries dans Paris et remettent en cause une des thèses avancée dans le documentaire selon laquelle les usines ont été placées en « banlieue » en raison du régime des vents, pour éviter la venue de fumées industrielles nocives et malodorantes sur la capitale. Selon eux, l'exploitation des travailleurs dans les industries ne serait pas propre aux communes de la future Seine-Saint-Denis. Par ailleurs, le film éluderait les causes de l'immigration et l'arrivée de populations kabyles ou italiennes ne serait pas mentionnée. Point important, ils reprochent à la réalisatrice de privilégier un cadrage en termes d'exclusion, alors que ces emplois, raison de l'arrivée de migrants en « banlieue », auraient permis « d'accéder à un niveau de vie nettement supérieur à ce qui les attendait dans leur pays ». Sur un plan plus « politique », la « banlieue rouge », le socialisme et le communisme municipal ne seraient pas évoqués à leur juste mesure. Plus largement, ils estiment que : « La dimension collective et intégratrice de l'engagement militant dans les partis, les syndicats, les associations, est sciemment minorée. Les temps forts (le Front populaire, mai 1968...) et les lieux de sociabilité festive (les processions religieuses, la fête de l'Huma au parc de La Courneuve, les fêtes de quartiers...) sont

2015.

-De façon plus marginale, dans un court article, *Le Parisien* publie trois avis de spectateurs au sujet du film. L'un d'eux comporte des éléments de dénonciation à l'égard du documentaire : « Yamina Benguigui a bien expliqué le fond : c'est un territoire qui a été sacrifié. Mais quand on vit et qu'on travaille ici, on a du mal à accepter une vision aussi noire. Davantage d'histoires positives auraient-elles affaibli sa démonstration ? ». [Interviews de lecteurs], « Comment avez-vous trouvé le film ? », *Le parisien*, 29 septembre 2008. [En ligne] <http://www.leparisien.fr/une/comment-avez-vous-trouve-le-film-29-09-2008-258664.php>, consulté le 15 novembre 2015.

-Ou encore sur le site *Aulnay Autrement*, voir LEGRAND S., « " 9-3 " de Yamina Benguigui : réalisme ou caricature », *aulnayautrement.com*, 25 octobre 2008. [En ligne] <http://www.aulnayautrement.com/article-24092605.html>, consulté le 22 novembre 2016.

1 FAURE A., E. BELLANGER, N. LILLO, et A. FOURCAUT, « Le " 9-3 " de Yamina Benguigui : un usage falsifié de l'histoire », *blogs.mediapart.fr*, 24 octobre 2008. [En ligne] <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/241008/le-9-3-de-yamina-benguigui-un-usage-falsifie-de>, consulté le 20 février 2015.

écartés (...) ». C'est bien la manière dont l'histoire de ce qui deviendra la Seine-Saint-Denis est donnée à voir qui se trouve mise en cause. Les quatre historiens évoquent la présence des « pires poncifs sur la peur des faubourgs », la vision « partisane » qui est faite de l'histoire du département. L'approche en termes d'exclusion tendrait à produire une vision « misérabiliste » éludant la réalité historique.

En dehors du traitement « misérabiliste », la tribune remet également en cause la manière dont le film a été réalisé. Des effets de montage procéderaient de la manipulation. Par ailleurs, les signataires se décrivent ainsi comme des historiens « censurés par l'auteure ». Dans une interview donnée au *Parisien* le 17 février 2009, E. Bellanger revient sur ces critiques. Il ne reproche pas à la réalisatrice d'avoir sélectionné des moments d'entretien, opération qui lui apparaît nécessaire. En revanche, il présente le film comme une « œuvre subjective de fiction », manière de lui dénier toute prétention à l'objectivité. Comme dans la tribune parue dans *Médiapart*, il explique que « ce documentaire gomme systématiquement toute l'histoire des solidarités de ce département pour ne retenir que la relégation et la misère sociale¹ ». Il ajoute que la construction des HLM était vécue comme une amélioration des conditions de vie et que, contrairement à ce qui serait la thèse du film, l'État n'a pas oublié la Seine-Saint-Denis. Le 17 décembre 2008, E. Bellanger, A. Faure et A. Fourcault sont également invités dans l'émission *La fabrique de l'histoire* sur *France Culture*² pour évoquer ce film.

À la différence des 42 réalisations sélectionnées, *9-3, mémoire d'un territoire* est la seule pour laquelle des intervenants filmés investissent publiquement des médias pour dénoncer les principales thèses du film. Des acteurs, *a priori* extérieurs à l'espace documentaire, se saisissent donc du film pour fournir une lecture en contrepoint à l'histoire du département telle qu'elle serait donnée à voir. Pourtant, ces reproches adressés à la réalisatrice ne sont pas fondés sur l'absence de parti pris « politique » ou « d'engagement », voire sur l'éviction de sujets perçus comme controversés. La tension apparue lors de la réception n'est pas assimilable à une opposition entre « politique » d'un côté et absence de politisation de l'autre. Depuis la perspective des historiens, et

1 BELLANGER. E., « Ce documentaire ne retient que la misère sociale », *leparisien.fr*, 17 février 2009, [En ligne] <http://www.leparisien.fr/saint-denis-93200/ce-documentaire-ne-retient-que-la-misere-sociale-17-02-2009-413683.php>, consulté le 23 novembre 2016.

2 La Fabrique de l'histoire, « histoire et actualité », invités A. Fourcault, A. Faure, E. Bellanger, C. Taubira, France Culture, 17 octobre 2008.

en laissant pour l'instant de côté la réponse de l'équipe de réalisation, elle s'apparente à une opposition entre ce qu'ils nomment une vision « misérabiliste » et la prise en compte de réalités qui empêcheraient de dépeindre cet espace géographique depuis ses manques, les mécanismes « d'exclusion » ou de « relégation ». D'un côté, ils se font les porteurs d'une vision soucieuse d'exposer les conditions générales d'exploitation des travailleurs à Paris comme dans sa proche « banlieue », en prenant en compte la construction des grands ensembles comme une amélioration par rapport aux bidonvilles, d'un autre, ils insistent sur des facteurs politiques, telle que la présence communiste susceptible de faire l'objet d'une valorisation de l'espace géographique.

Toutefois, ces publics ont des propriétés singulières et se différencient de tous ceux évoqués par ailleurs. Certes le statut d'intervenants filmés a son importance pour légitimer la pertinence de leur critique mais sur le fond ils demeurent aussi des universitaires reconnus dans leur domaine. Des propriétés sociales et professionnelles leur octroient une autorité à dénoncer le film et sa réalisatrice. D'une part, ils sont en position d'expertise et produisent une critique après la diffusion sur Canal +. D'autre part, leur notoriété, et on peut le supposer, leurs relations dans les médias leur ont permis de s'exprimer en radio et en presse écrite. Ces publics tellement particuliers se font les gardiens d'une « bonne » lecture historique de la Seine-Saint-Denis tout en cherchant également à ne pas se compromettre en tant que chercheurs dans un film qu'ils désapprouvent.

Afin de comprendre ce qui motive des intervenants filmés à dénoncer le contenu du film, il faut sortir des débats sur le traitement du stigmatisme pour observer que ces prises de position sont aussi liées à une présentation de soi jugée inappropriée. Les trois exemples qui suivent démontrent que les critiques à l'égard du film sont intimement liées au champ d'activité occupé par les intervenants filmés et aux intérêts de ces derniers à être présents dans un film. Par ailleurs, la manière dont ils saisissent le documentaire dépend aussi bien de leurs propriétés sociales et professionnelles que du contexte de réception du film (public, privé, lors de festival, en présence ou non d'autres intervenants ou via la télévision). Plutôt que de pointer l'absence de perspectives « politiques », de dénoncer des situations de vie ou de valoriser des groupes et des espaces perçus comme stigmatisés, ces publics voient dans les films une exposition d'eux-mêmes critiquable.

Allers-retours (et détours) est présenté en avril 2006 dans le cadre du Panorama des Cinémas du Maroc à Saint-Denis devant la mairie. D. Dufriche, la réalisatrice, explique que la projection du film a été interrompue¹. Le maire de Tiznit, ville du Maroc dans laquelle se passe une partie du film n'aurait pas apprécié le discours général tenu au sujet des associations. Désaccord qui, selon la réalisatrice, aurait conduit à l'arrêt de la projection. *Allers-retours (et détours)* est consacré à un cas de coopération internationale entre des associations françaises et une ville marocaine pour installer un bus dit de santé. La manière de donner à voir cette coopération semble, telle que la présente la réalisatrice, au fondement du désaccord. Selon cette dernière, le film aurait été jugé trop « critique ²». En l'occurrence, le fait que les relations entre la municipalité marocaine et les associations soient montrées sous un jour conflictuel aurait provoqué l'interruption de la projection. On pourrait continuer avec d'autres cas relativement similaires puisque J.-N. Guérini³ n'est pas venu à l'avant-première de *Rêves de France à Marseille* au motif que le film lui aurait déplu⁴. Le risque de se décrédibiliser en tant que représentant politique se pose donc lors de la diffusion. La critique de J.-N. Guérini repose sur des enjeux liés à la crédibilité de soi et à la reconnaissance de l'action politique menée. Pour aller plus loin, la manière de percevoir son image à l'écran est guidée chez ces protagonistes par des codes et des principes de perception qui ne sont pas ceux du documentaire, du cinéma ou du journalisme, mais qui dépendent des activités dans lesquelles ils évoluent. En dehors des champs politique et scientifique, selon le réalisateur de *Saint-Denis, paroles de Dionysiens*, les musiciens filmés lors des préparations des France Ô folies étaient davantage préoccupés par la présentation de leur groupe et de leur musique que par ce qui pouvait être dit et montré de la ville de Saint-Denis⁵. La professionnalisation dans le monde musical apparaît comme un enjeu dans la construction d'une identité professionnelle et de la gestion d'une carrière.

Liées aux enjeux différenciés d'une diffusion, apparaissent des inégalités entre intervenants à pouvoir saisir un film et rendre son désaccord public au-delà du

1 Entretien avec D. Dufriche, réalisé le 02 avril 2013 à Paris.

2 Idem.

3 Ancien président la fédération socialiste de Bouches-du-Rhône et au moment du film, président du Conseil Général des Bouches-du-Rhône.

4 « Il y eut une réunion à Marseille de militants (LdH ? XX ? Yyy ?) où il me fut expliqué que la diffusion prévue tombait très mal (raisons politiques que j'ai oubliées). Avant que j'apprenne que J.-N. Guérini avait fait savoir à ces associations, souvent financées par le CG, qu'il s'opposait à cette diffusion, ce qui paralysa lesdites associations ». Entretien avec M. Samson, réalisé le 10 janvier 2014 par courriels. « (LdH ? XX ? Yyy ?) » sont les mots utilisés par le réalisateur pour évoquer les militants.

5 Entretien avec J. Ido, réalisé le 02 mai 2012 à Saint-Denis.

moment de la projection. À la différence des historiens évoqués précédemment, tous n'ont pas la possibilité de publier une tribune dans *Médiapart*, d'être interviewés à la sortie du film dans des journaux et à la radio. Comparé aux autres cas précédemment cités, l'exemple de J. Spano, un protagoniste du film *La République*, est sur ce point remarquable. Il permet également d'éclairer, sur un autre mode, les enjeux de présentation de soi que revêt le moment de la diffusion. Je m'appuie ici sur les propos du réalisateur obtenus lors d'un entretien¹ et sur les notes d'une thèse en sociologie consacrée à la mobilisation collective autour des questions de logements rue de la République à Marseille². Dans une observation d'ordre ethnographique, J-S. Borja revient sur la réaction de J. Spano, l'expression de sa colère en voyant le film, les interactions de ce dernier avec d'autres membres du public et l'attitude du réalisateur. La séance organisée en 2007 au Polygone étoilé consistait à présenter un « ours », c'est-à-dire dans le jargon, un ensemble de rushes plus ou moins sélectionnés et mis bout à bout³. J. Spano a reproché au réalisateur de l'avoir trompé en donnant à voir des expériences passées qui auraient été confiées dans un cadre intime. Différents aspects de sa vie se seraient effectivement trouvés exposés : « Ses expériences à la Sorbonne en mai 1968, sa désertion politique lors de la Guerre d'Algérie, sa militance communiste jusqu'à la Guerre d'Afghanistan, ses diverses expériences de " taulard ", les coups de pouce donnés par Francis le Belge (parrain marseillais) pour retrouver du travail après un séjour au " Club Med " (prison des Baumettes), ses habitudes auprès des " dames de bonne compagnie " ... Et pour ne rien arranger à ses affaires, Jules assiste à la projection en compagnie de sa femme, dont nul ne sait si elle est dans toutes les confidences !⁴ » Comme pour le cas des historiens, c'est également la manière de faire un film qui aurait également été pointée du doigt à ce moment-là. Le chercheur, dans sa retranscription des faits, évoque les propos de J. Spano faisant mention d'une caméra qui, posée sur la table, n'est en réalité pas éteinte et continue à tourner, de l'exposition publique de moments de confession destinés à rester dans la sphère de l'intime, ou encore du

1 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

2 BORJA J.-S., *Vie et mort d'un problème public. Autour du problème de la rue de la République à Marseille*, Thèse en sociologie, Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence/ Marseille, 2013.

3 J.-S. Borja décrit ainsi la séance de projection : « Lors de cette soirée, il s'agit de présenter "aux habitants" différents documentaires ayant été tournés sur la rue de la République au cours des dernières années. Une grosse cinquantaine de spectateurs sont présents, parmi lesquels figurent de nombreux habitants, mais également des militants et des " confrères " documentaristes gravitant autour de Film Flamme. » BORJA J.-S., *Vie et mort d'un problème public. Autour du problème de la rue de la République à Marseille*, op. cit., p. 357.

4 BORJA J.-S., *Vie et mort d'un problème public. Autour du problème de la rue de la République à Marseille*, op. cit.

recours à l'alcool pour délier les langues. Si rien ne prouve que ces assertions contre le réalisateur sont vraies, c'est bien la présentation qui est faite de lui que remet en cause J. Spano. L'exemple démontre, à la suite des précédents, les enjeux identitaires qui se jouent autour de la diffusion d'un film. Au-delà de ces enjeux, la difficulté à saisir un documentaire politiquement renvoie plus généralement aux inégales capacités à publiciser son désaccord. Ici, à la différence des historiens, il n'y a pas *a priori* d'intervention dans les médias, ni un arrêt de la projection comme pour *Allers-retours et détours*. La manifestation du désaccord se produit durant la projection et ne se limite pas à un simple face à face avec le réalisateur puisque d'autres membres du public interviennent.

En résumé, les intervenants dotés d'une notoriété issue de leur champ d'appartenance (académique et politique) sont en mesure de déplacer la critique dans des arènes médiatiques susceptibles de l'amplifier. Il s'agit là d'une compétence inégalement distribuée qui permet de renouveler l'auditoire, lequel n'est pas forcément celui de la réception du film. Il en va tout autrement pour des intervenants disposant du seul espace de la projection publique comme mode d'intervention. Autre point important, en observant les critiques émises par des intervenants filmés et d'autres membres du public, on observe que ceux entretenant des proximités avec le militantisme politisent très directement le film. Pour les individus parlant au nom d'un collectif, la reconnaissance est un enjeu important mais éloigné du traitement du stigmat. Toutefois, d'autres membres du public utilisent leur profession ou leur activité en général pour remettre en cause ce qui apparaît comme un parti pris des réalisateurs en faveur des plus dominés. Nous avons démontré que les logiques de présentation de soi étaient variées en fonction des professions et activités occupées et de la situation de diffusion (télévision, projection en salle, festival ou avant-première). Dans tous les cas, elles ont permis de comprendre que l'enjeu de la critique est plus tourné vers soi que mue par une volonté de prendre parti pour les populations et espaces perçus comme stigmatisés.

L'enjeu de ce premier moment consacré à l'action des publics sur le film était de savoir si les positionnements que nous avons appelés de soutien à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés, voire la politisation des films,

sont toujours le fait de ces publics. Les publics investissant un film sont variés et ne sont pas tous issus des univers militants. Les réalisateurs font donc face à diverses possibilités quand ils rencontrent des publics *a priori* étrangers aux conventions documentaires. Pour synthétiser un maximum, ils voient leur film et/ou la projection investis dans sa dimension politique, mais peuvent même subir les foudres d'une assistance qui reproche l'absence de parti pris nettement défini contre les puissants et la faible défense des plus dominés. Enfin, ils peuvent aussi s'attirer d'autres critiques. Leur film et la projection font l'objet à divers titres d'un investissement politique, mais en même temps, leurs choix de réalisation sont quelques fois remis en cause car trop éloignés des postures de soutien à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés. À ce stade, le questionnement doit être poursuivi puisque l'hypothèse conduisait aussi à envisager les réalisateurs et leur équipe comme des agents d'une dépolitisation.

B. SE SERVIR DES PUBLICS POUR POLITISER SON FILM

Lors de la diffusion, les réalisateurs prennent-ils toujours soin de se distancier des postures « militante », « engagée » ou « politique » qui étiquettent leurs films et leur démarche ? Face aux spectateurs, font-ils toujours valoir une interprétation du contenu qui ne soit pas des positionnements de soutien à l'égard des populations et espaces géographiques perçus comme stigmatisés ? Qu'il s'agisse d'appropriations par la mise en place d'évènements, de luttes entre membres de publics, ou de dénonciations sur le contenu des films et de leurs réalisateurs, nous observerons comment les enquêtés réagissent à ces interventions. Pour se placer dans leur perspective, nous avons dû tenir compte de leur position dans l'espace documentaire, des arènes de diffusion dans lesquelles ils se situent eux aussi ainsi que des catégories de publics rencontrées (militants, professionnels, intervenants filmés, acteurs politisés ou non). Deux raisons amènent à remettre en cause l'hypothèse d'un partage entre un public toujours « politique » et des réalisateurs enclins à la dépolitisation. La première est l'utilisation que les réalisateurs font des publics politisés. La seconde est la perception de la diffusion par les réalisateurs comme un espace moins contraignant pour afficher des prises de position en faveur des plus dominés.

1. La division du travail de politisation lors des projections

Les réalisateurs n'ont pas besoin de faire valoir des positionnements de soutien à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés dans la mesure où ces positionnements sont déjà tenus par des membres du public politisés et présents au moment de la projection. Nous avons précédemment détaillé comment les documentaristes utilisent les discours et les mises en scène d'intervenants filmés pour, à travers la voix d'un tiers, prendre parti¹. Sur le même modèle, et en analysant la manière dont les enquêtés conçoivent les débats ou discussions en leur présence, on constate qu'ils s'appuient sur les réactions de publics politisés et évitent ainsi de se dévoiler. Les propos de ces publics leur permettent tout à la fois de ne pas prendre eux-mêmes la défense d'une cause, d'un groupe ou d'un lieu, mais aussi de justifier leur choix de réalisation face à d'autres membres du public qui en dénoncent le contenu. Cette double dynamique apparaît aussi bien quand des spectateurs s'affrontent verbalement sur les choix de réalisation durant un débat après la projection, que lorsque que les réalisateurs répondent aux intervenants filmés mécontents du rendu final. Enfin, dans les cas d'appropriation du film par des publics issus des mondes militants et associatifs, les réalisateurs ont aussi la possibilité de laisser ces publics interpréter le film comme « politique » et/ou « engagé », même si eux apportent une autre définition à ces termes.

1. 1. *Se servir des conflits entre membres du public*

Comment les réalisateurs réagissent-ils quand des publics politisés font de la projection le prolongement de luttes et mobilisations collectives ? Dans deux cas au moins les enquêtés disent ne pas intervenir en faveur d'un groupe plutôt qu'un autre. S'ils développent très explicitement des critiques à l'égard de certains², ils expliquent avoir fait montre de retenue et se présentent comme des personnes en capacité de gérer un débat en salle. Une réalisatrice du collectif *360 degrés et même plus* fait par

1 Nous renvoyons aux observations présentes dans le 4ème chapitre.

2 Qui sont par ailleurs des protagonistes du film

exemple valoir cette maîtrise d'elle-même et de la discussion à animer quand elle revient sur l'avant-première d'*Un cas d'école*. Là était présent le proviseur du collège suspecté dans le film de favoriser l'éloignement de collégiens du centre-ville de Marseille pour les placer dans les « Quartiers Nord » :

« Moi, personnellement, je me suis vite arrêtée de parler, parce que je sais... sinon qu'on l'aurait vite démystifié, donc c'était pour ne pas trop rajouter de l'huile sur le feu. Je ne me souviens plus de ce qui a été dit, mais il a essayé de se justifier si tu veux, alors que nous, on a fait attention justement de ne pas le pointer directement¹ ».

Autre exemple, le réalisateur de *Divers gens* serait revenu face à son auditoire sur les présupposés de son film. Loin de vouloir « critiquer les personnes² », il aurait préféré se concentrer sur « deux discours qui s'affrontent dans cette ville » et qui, selon lui, ont « des conséquences pour la suite³ ». Revenant sur la première projection, il dit avoir clairement évité de pointer du doigt certains membres du public qu'il perçoit pourtant comme les tenants du processus de « gentrification » du centre-ville de Marseille. Dans les deux exemples, les réalisateurs ne conçoivent pas d'attaquer eux-mêmes et frontalement une partie du public ou une personne plus spécifiquement. En grossissant le trait, il s'agit d'éviter un pugilat tout en laissant à ceux présents la possibilité d'exprimer leurs ressentis. Mais plus encore, ils sont disposés à ce que la projection soit un moment de tension entre publics. Des affrontements présents dans le film et qui lui préexistent sont reconduits. La salle devient alors un lieu pour rejouer l'affrontement. Éloignés des normes professionnelles discréditant les attaques frontales ou *ad hominen* des intervenants filmés, les documentaristes font aussi valoir ces moments comme « politiques ». Sans avoir à intervenir, la projection est un temps où des luttes évoquées dans le film et existantes par ailleurs peuvent être reconduites. Présent lors d'une séance de *Plan de situation : Joliette*, le directeur du FRAC aurait été invectivé par des personnes dans la salle. Lors de l'entretien, le réalisateur ne désapprouve pas le fait que le directeur du musée soit pris à parti. Par ailleurs, il en

1 Entretien avec C. Cabory et A. Dreyfus, réalisé le 07 novembre 2011 à Marseille.

2 Entretien avec M. Ball, réalisé le 26 février 2012 à Paris.

3 *Idem*.

accepte l'idée lorsque je lui demande ensuite si la teneur du débat était plus « politique » que le film. Là, il m'explique que cela ne l'a pas dérangé, bien au contraire. « Autant que ça serve un peu !¹ » conclut-il. De la même manière, les réalisatrices de *360 degrés et même plus* ne voient aucune objection à ce que le directeur de l'école incriminé dans le film par les mères de famille mobilisées le soit également lors de la première.

Cette manière d'utiliser des publics est le fait de jeunes réalisateurs qui sont pourtant dans des positions différentes au sein de l'espace documentaire. L'un est encore étudiant en sciences sociales et en cinéma au moment du tournage. Il a des activités et des socialisations militantes. Le second connaît une carrière ascendante et vient de l'art contemporain. Il définit sa pratique comme « cinématographique ». Quant au dernier cas, les réalisatrices sont proches des groupes militants. Le film se fait dans le cadre d'un collectif de cinéastes ayant étudié les arts et le cinéma. En dehors de leur âge et de leur faible degré de reconnaissance en documentaire, l'absence de passage en télévision montre que ces réalisateurs ont tout intérêt à concevoir la projection comme lieu d'affrontements entre publics. D'une part, les réalisateurs se servent d'eux, s'accordent avec eux dans la dénonciation d'autres spectateurs sans avoir à le montrer et d'autre part en laissant faire. On retrouve pleinement la posture d'engagement par intermédiation déjà évoquée au sujet de la sélection et la mise en scène d'intervenants filmés. Les propos et la présence de ces derniers permettent aux réalisateurs et à leur équipe de masquer plus ou moins leur parti pris en faveur des plus dominés. Les exemples recueillis sont aussi révélateurs d'une conception plus générale du moment de diffusion et des débats après projection. Elle correspond à la conception selon laquelle un film suit un parcours que le réalisateur ne maîtrise pas totalement. Dans cet ordre d'idées, le fait que des publics politisés se saisissent de la discussion qui suit la projection est un élément valorisé par ces enquêtés. Un réalisateur y voit même l'« utilité » de son film, dans la mesure où des enjeux perçus comme « politiques² » et des luttes se cristallisent dans, et par ce débat. Il ne s'agit pas exactement du film, mais d'un moment en dehors, permis par une réalisation. Ces documentaristes acceptent alors un marquage « politique » de la projection. Dans cette perspective, on aurait tort d'attribuer au seul public la volonté de faire, des débats et des discussions lors de

1 Entretien avec T. Roeskens, réalisé le 20 décembre 2011 à Marseille.

2 *Idem*.

séances publiques, un moment adéquat pour défendre un engagement « citoyen » ou « politique ». Même si les réalisateurs avancent relativement masqués, ils gèrent ainsi la tension entre professionnalité et intention citoyenne à laquelle ils sont confrontés.

Pour conclure sur les confrontations entre membres du public, nous dirons qu'elles sont un moment idéal pour le réalisateur afin de voir la projection politisée sans être marquée par le stigmatisme « militant ». Dans les trois exemples, les documentaristes ont des proximités évidentes avec les groupes contestataires. En cela on ne peut pas dire que ces observations valent pour tous les enquêtés. Pourtant, les quatre cinéastes connaissent sur des modes variés une position ascendante, en l'occurrence une professionnalisation dans le domaine audiovisuel. Ils se doivent comme tous les autres d'éviter de prendre directement parti contre des publics pour se transformer en justiciers d'une cause, fût-elle « juste ». De manière plus générale, la projection en salle est dans cette perspective un arène spécifique ayant deux qualités aux yeux des réalisateurs. D'une part, les débats ne marquent pas le contenu du film mais permettent d'opérer un déplacement des logiques artistique et formelle qui président au contenu sans leur porter préjudice. Le film trouve une autre utilité sans perdre ses finalités initiales. D'autre part, ils sont vécus sur un mode relationnel pour devenir le prolongement du tournage et des luttes existantes par ailleurs. À travers ces débats entre publics, les réalisateurs font valoir leur fidélité au motif initial surtout quand ceux-ci se sont attachés à donner à voir des mobilisations collectives.

1. 2. Se faire les complices de l'appropriation

Quittons les seuls moments de conflits entre membres du public pour observer comment les réalisateurs se positionnent face à l'appropriation de leurs films par des publics militants. Les documentaristes admettent, sous certaines conditions, que leur travail soit interprété depuis des perspectives propres aux espaces militants ou associatifs. S'ils n'évoquent pas nécessairement en ces termes la saisie du film, ils acceptent néanmoins de voir leur réalisation envisagée comme une production dénonçant des stigmates, des violences et/ou valorisant ceux qui subissent de telles situations. Dans les cas où le film fait l'objet d'une appropriation par des collectifs, leurs lectures sont également admises et ne font pas l'objet de blocages des principaux

intéressés.

Le constat reste valide dans ce type d'appropriation, mais concerne aussi toutes les interventions d'autres publics politisés. En effet, les réalisateurs rencontrés demeurent attentifs aux étiquettes qui définissent le film et aux interprétations proposées. Pour rappel, les plus intégrés à l'espace documentaire marquent des réticences à voir des jugements professionnels provenant de pairs ou de critiques labelliser leurs films comme « militants ». L'enjeu des étiquettes ne saurait être le même. Lorsque les réalisateurs se déplacent dans des arènes de diffusion plus éloignées des instances de consécration et « rencontrent » des publics marqués à gauche, alors ils acceptent plus facilement des labellisations qui pourraient en d'autres occasions constituer un stigmate. Que leur film serve une cause très précise et que les enjeux formels ne soient pas placés au centre n'est pas rédhibitoire.

Ainsi les réalisateurs situés dans le sous-espace du cinéma qui compose l'espace documentaire rappellent à quel point ils ont apprécié des débats ayant abordé le film sur d'autres plans qu'esthétique. Notamment quand des membres du public établissent des parallèles entre leur vie et le contenu du film, quand ils pointent des situations de domination ou de stigmatisation subies, voire décrivent les mobilisations collectives dans lesquelles ils ont été ou sont impliqués. Un des coréalisateurs de *Zone portuaire* met en avant les prises de paroles de personnes ayant travaillé ou travaillant au port autonome, notamment parce qu'elles seraient en mesure d'évoquer les évolutions des conditions de travail. Il revient même sur l'importance d'avoir des syndicalistes dans le public¹. Autre cas de figure, la réalisatrice du film *Des gens comme nous* se félicite que des élus de la municipalité aient affirmé lors de la projection que le comportement de policiers face à des habitants de Saint-Denis soit problématique. Dans le premier exemple, l'expérience vécue est mise en avant alors que dans le second ce serait davantage la prise de conscience par le personnel politique d'une situation jugée inadmissible. De telles remarques proviennent de réalisateurs intégrés professionnellement comme F. Davisse, voire de cinéastes plus amateurs, mais ayant par ailleurs une pratique artistique en art contemporain, à l'image de J. Chesnel, coréalisateur de *Zone portuaire*. Il ne s'agit pourtant pas de documentaristes fraîchement sortis de l'université, plus jeunes, socialisés auprès de groupes militants et

1 Toutefois, ces publics « appréciés » et « autorisés » le sont dans la mesure où ils renvoient à des catégories mentales du public authentique sur lesquelles nous reviendrons par la suite.

qui font valoir des logiques hétéronomes relativement éloignées des champs journalistique ou cinématographique¹. Ces remarques ne proviennent pas de ceux qui, *a priori* seraient plus facilement en mesure d'apprécier, voire de rechercher des interprétations plus directement « militantes » dans lesquelles le film passe pour un objet servant une cause². Si la politisation du film se fait bien du côté des publics, elle n'en est pas moins adoubee sous certaines conditions par le réalisateur qui trouve dans ces propos un terreau pour la défense de son film. Des enquêtés portent donc un regard bienveillant sur ces paroles, même si la complicité ou l'attachement accordé à ces dernières paraît conditionné. Ces interprétations des documentaires sont d'autant mieux acceptées et mises en valeur par le réalisateur, qu'elles font valoir un vécu « personnel », une expérience en lien avec le contenu du film.

Revenons sur l'appropriation des films par des collectifs ou associations perçus comme extérieurs à la production de documentaires. Plus encore que dans les conflits entre membres de publics, les réalisateurs se font les complices d'une politisation menée par d'autres. En effet, ils accueillent d'autant plus favorablement l'appropriation de leur réalisation qu'ils se sentent proches des causes défendues et groupes mobilisant le film. Ici leurs trajectoires militantes ou associatives comptent dans leur jugement. Mais au-delà, l'appropriation apparaît sous la forme d'une division du travail de politisation des films. Comme les publics militants fournissent une grille d'interprétation des films alors les réalisateurs n'ont pas nécessairement besoin de produire ce type de discours. La position de retrait des documentaristes ne peut dès lors se penser qu'en relation étroite avec ceux qui en assument la portée politique. Au-delà des luttes pour légitimer ce qui peut être dit à propos d'un film, on observe que les postures vis-à-vis du soutien pour les plus dominés ne sont possibles qu'à la condition d'une politisation par d'autres. Ces acteurs prennent en charge du même coup des débats et des discussions et font « vivre » le film, sans être des professionnels de la distribution ou de la diffusion. Lors d'une discussion informelle à l'entrée d'un cinéma de la Belle-de-Mai, M. Samson, coréalisateur de *Rêves de France à Marseille*, m'explique

1 Comme nous l'avons rappelé, ces réalisateurs entretiennent de nombreuses relations ou proximités avec des groupes militants marqués à gauche, à l'extrême gauche ou altermondialistes.

2 Je pense par exemple à ce réalisateur, plus jeune, qui se félicite d'être passé dans des films militants et par une diffusion dans des « lieux alternatifs ». « Il y a eu le festival Nouvelle Génération à Lyon, le festival d'Aubagne, le festival Tout court d'Aubagne et le festival du Film militant, un forum social aussi je ne sais où, et ensuite, il a eu sa petite vie propre. Je sais qu'il y a des gens qui l'ont eu, qu'il a été diffusé à Marseille autour de lieux alternatifs machin... ». Entretien avec O. Gaches, réalisé le 08 mars 2012 à Montpellier.

avoir été plutôt d'accord pour que le film soit utilisé dans le cadre de la campagne « Donnons-nous des couleurs ». Le Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples (MRAP) et d'autres associations lui apparaissent plutôt proches de ses convictions politiques¹. S'il valorise avec J.-L. Comolli, le coréalisateur, les interventions mêlant les questions formelles et les questions politiques, il apprécie également celles très directement « politiques » et souligne à ce titre l'intérêt du débat à la Penne-sur-Huveaune dans le cadre de la campagne « Donnons-nous des couleurs ». Ce village près de Marseille reste, selon lui, un territoire communiste éloigné des sphères d'influence de J.-N. Guérini (intervenant du film et mis en accusation). Ce fait aurait permis de voir des interventions de membres du public jugées par lui intéressantes.

Pourquoi l'appropriation des films par des publics politisés s'inscrit-elle aussi dans une économie de la diffusion ? Elle est permise de voir cette dernière prise en charge à titre gratuit. Si les réalisateurs admettent les étiquettes et interprétations qui vont avec ces formes de saisie, c'est qu'ils y trouvent aussi un intérêt. Le film est montré et cela n'est pas anodin dans l'économie générale du documentaire. D'une part, les réalisations vieillissent, une partie d'entre elles n'est exploitable que pendant un nombre d'années réduit. Leurs thèmes et les protagonistes peuvent ne plus être perçus comme des références pertinentes. D'autre part, les réalisateurs font face à un système de sélection concurrentielle et normée, aussi bien en festival, en salle et plus encore en télévision². Quand ils rencontrent des difficultés à diffuser, l'appropriation des documentaires est alors vécue comme une manière simple de les donner à voir. Prise en charge par d'autres acteurs, elle requiert seulement une présence pour d'éventuels débats. Mais si l'appropriation fonctionne, c'est aussi qu'elle permet de penser les documentaires comme des productions dépassant les limites de ce qu'elles illustrent pour ouvrir sur un propos plus universel. En effet, le film a vocation à servir de support à d'autres situations vécues par ailleurs et pouvant, comme la campagne « Donnons-nous des couleurs », avoir un écho à l'échelle nationale.

2. Des marges de manœuvre élargies pour faire valoir une cause

Au-delà de l'utilisation des publics politisés, nous avons pu aussi observer que

1 Discussion informelle le vendredi 28 octobre 2016 devant le Cinéma Le Gyptis à Marseille.

2 Voir sur ce point le chapitre 3.

les enquêtés s'autorisent à labelliser leur film comme « politique », « engagé » ou « citoyen ». Lors de débats en salles ou durant la promotion des films, ils dénoncent des situations de domination, de stigmatisation et affichent plus ouvertement en leur nom leur préférence pour ceux qui en pâtissent. À ce stade, nous souhaitons savoir si tous les réalisateurs ont les mêmes marges de manœuvre et si des arènes de diffusion sont plus propices que d'autres à la politisation des films par ces derniers. Il s'agit également de vérifier si la diffusion est à leurs yeux, plus encore que le contenu du film, un moment permettant d'afficher des prises de position « politiques » ou un « engagement ». Dans cette perspective, nous émettons deux hypothèses expliquant pourquoi les réalisateurs investissent plus nettement le moment de la diffusion selon les arènes concernées et leur position dans l'espace documentaire. D'une part, les propos tenus hors du film ne font pas partie de la réalisation en tant que telle. Ils ont certes leur importance comme éléments de promotion et de présentation de soi, mais ils autorisent une marge de manœuvre plus grande à dévoiler son parti pris car ils sont en principe plus éphémères. En effet, ces propos comptent relativement moins que la réalisation, contenu sur lequel les documentaristes sont finalement jugés. À ce titre, il demeure donc relativement plus aisé de se départir de nombreuses conventions et « bonnes » façons de donner son opinion. D'autre part, les réalisateurs sont aussi engagés dans la défense de leur film. Ils peuvent le cas échéant faire valoir des priorités qui sont aussi celles d'un engagement en faveur de catégories spatiales ou de populations perçues comme stigmatisées pour défendre leurs choix de réalisation.

2. 1. Réagir aux dénonciations de publics politisés et d'intervenants filmés

Pour des réalisateurs fortement intégrés dans le sous-espace du cinéma ou celui du journalisme, les critiques émises sur un plan politique ou celles d'intervenants, quelles qu'elles soient, sont l'occasion de réaffirmer les contraintes et normes professionnelles. Lors d'une projection de *Marseille, une ville monde*, des spectateurs auraient pointé l'absence de problématisation politique et sociale du film. Face ces griefs, le réalisateur explique s'être défendu de la manière suivante :

« Ben oui, que ce n'était pas le sujet, que ce n'était pas le propos, que l'on

faisait un film sur les réalités. On ne faisait pas un film sur les réalités de Marseille, et pas les réalités sociales, mais davantage un portrait de la ville, et puis faire sentir ces choses-là, mais au travers de touches (...). »

« (...) ce n'est pas le lieu pour analyser... ce n'était pas un dossier sur la population marseillaise. Donc, voilà ce que j'ai répondu. (...)»¹ »

Le documentariste fait valoir des préoccupations à la croisée du cinéma (« un portrait de ville », par « touches ») et du journalisme (amener des paroles contradictoires sur les sujets considérés comme polémiques). La diffusion et la promotion autorisent donc des moments pour lesquels les normes professionnelles présentes dans le film restent encore au moins partiellement efficaces. En effet, et comme le révèle un second exemple, il demeure toujours possible de faire valoir « son regard », un point de vue singulier sur le monde pour ne pas avoir à prendre parti sur des enjeux que le documentariste juge extérieurs au film, pour le moins à ses préoccupations. Lors d'une projection, des membres de l'auditoire se seraient affrontés entre eux autour de l'image donnée de la cité phocéenne dans *Un jour à Marseille*. Faisant écho à ce débat, le réalisateur explique que son film porte davantage sur sa propre perception de la ville que sur ce qu'elle est vraiment². Si d'autres exemples méritent d'être évoqués, les deux cas pourtant éloignés au vu des trajectoires professionnelles des enquêtés³, sont riches d'enseignements pour comprendre les logiques de politisation d'un film par les réalisateurs. Ces dernières sont relationnelles et se font aussi par rapport à l'action du public. En l'occurrence, les documentaristes font des rappels aux conventions, redeviennent des *gatekeepers* de la « bonne » forme documentaire en se détachant des postures perçues comme « trop engagées » ou « militantes ».

Face aux intervenants filmés qui dénoncent lors de projections en salle le contenu de leur film, les réalisateurs font aussi valoir des logiques professionnelles. Il est possible d'éclairer leurs arguments en situant ces enquêtés dans l'espace documentaire. D. Dufriche voit son film interrompu face au mécontentement du maire

1 Entretien avec E. Sarner, réalisé le 22 juin 2012 à Paris.

2 Entretien avec M. Santini, réalisé le 1er mars 2013 par Skype.

3 L'un est journaliste de profession et travaille très clairement pour les télévisions comme réalisateur et auteur. L'autre ne vit pas de la réalisation et revendique une pratique dans le vidéo-art.

de Tiznit et marque ses distances avec ce représentant politique. En un sens, elle ne fait que reconduire des logiques de distanciation propres au sous-champ du cinéma dans lequel elle se situe. M. Samson à propos de l'absence et de l'attitude de J.-N. Guérini lors de diffusions de *Rêve de France à Marseille* peut à la fois jouer sur une mise à distance de ce représentant politique, en déclarant faire du « cinéma documentaire », et en même temps s'autoriser en tant que journaliste spécialisé à fournir une explication strictement politique¹. Face à un intervenant filmé qui s'est senti trahi par les images montrées de lui lors de la projection d'un ours, D. Gheerbrant utilise des ficelles et non un argumentaire « politique » pour faire valoir ses choix. En l'occurrence, il a recours à la dimension publique de la projection. D'une part, ce sont d'autres personnes de l'assistance qui assagissent le mécontentement de J. Spano. D'autre part, D. Gheerbrant a tout à fait conscience que lors d'une projection privée, ce dernier n'aurait jamais accepté d'être donné à voir de la sorte².

Ces exemples démontrent que face à des intervenants filmés ou des publics militants, les réalisateurs utilisent les conventions documentaires et la dimension publique de la projection pour faire valoir une attitude de retrait. Ces stratégies d'évitement du politique ou de l'engagement sont en réalité, lors de la diffusion, autant d'arguments de défense pour faire prévaloir des gages de professionnalité³. La rencontre avec les publics est vécue, au moins partiellement, par ces réalisateurs comme un moment de confrontation avec des personnes étrangères à leurs conceptions du documentaire ou du cinéma.

2. 2. Batailler par médias interposés, l'équipe de 9-3, mémoires d'un territoire répond aux historiens

Nous avons évoqué précédemment les griefs adressés par des universitaires au film *9-3, mémoires d'un territoire*. Le traitement « misérabiliste » de l'histoire du département y était mis en cause. Pour donner le change à leur tribune publiée par eux

1 « (...) il me fut expliqué que la diffusion prévue tombait très mal (raisons politiques que j'ai oubliées). Avant que j'apprenne que J.-N. Guérini avait fait savoir à ces associations, souvent financées par le CG, qu'il s'opposait à cette diffusion, ce qui paralysa lesdites associations ». Entretien avec M. Samson, réalisé le 10 janvier 2014 par courriels.

2 « Si je lui avais montré le film seul, il m'aurait dit : " Ça, Denis, tu le retires " (...) » Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

3 Voir le premier chapitre.

dans *Médiapart*, une réponse signée Said Imloul¹ est mise en ligne sur le même site (**Annexe 25**). Ce texte contient des fragments d'entretiens avec les trois chercheurs et des extraits du film. L'usage du pronom personnel « nous » et l'utilisation de rushes incitent à penser que la réponse est nécessairement rédigée avec l'accord d'une partie de l'équipe. Même si Y. Benguigui ne répond pas en son nom, on peut supposer qu'elle était, *a minima*, tenue au courant. Rappeler les trois années nécessaires à la réalisation, revenir sur la rencontre avec des « spécialistes », utiliser les propos des intervenants filmés pour ne pas avoir à se dévoiler, ou faire valoir les contraintes de sélection inhérentes à la durée d'un film² légitiment les choix de réalisation. Tous ces arguments relèvent d'exigences professionnelles largement évoquées dans les précédents chapitres de notre recherche. Sans détailler point par point, on observe que leur contre-attaque se base aussi sur la volonté de décrédibiliser la partie adverse afin de faire valoir les idées-forces du film. Répondre à ces publics mécontents est alors un moment particulier pour affirmer des choix de réalisation. Les préoccupations d'ordre esthétique, formel et les contraintes de fabrication sont certes évoquées, mais aux côtés d'assertions sur la « réalité » sociale et politique. Au sujet des rejets venant des usines polluantes en dehors de Paris, de l'industrialisation de l'espace géographique concerné, du régime des vents, de la présence des vagues d'immigrations, la technique argumentative la plus mobilisée consiste à décrédibiliser les quatre historiens à partir de leurs propres entretiens filmés ou de leurs travaux universitaires³. La seconde ficelle consiste à exposer un extrait de *9-3, mémoire d'un territoire* pour démontrer que telle ou telle dimension a bien été traitée contrairement aux dires des historiens. À titre d'exemple, le film tiendrait compte du contexte plus général présidant à la construction des grands ensembles, en revenant sur les conditions de vie qui étaient celles des bidonvilles. Enfin, ces intervenants filmés sont aussi des gens à décrédibiliser en tant que personnes. Ainsi la fin de l'article se termine par une mise en interrogation laissant poindre que l'attaque des historiens serait liée à leur position marginale face à d'autres chercheurs présents dans le documentaire.

Ce type de réponse ne trouve pas d'équivalent chez d'autres enquêtés. L'usage d'un site internet pour récuser les propos d'intervenants filmés, et intellectuels de surcroît, n'a pas été rencontré sur l'ensemble des films sélectionnés. Pourtant, l'action

1 Personne mentionnée dans le générique de fin comme membre de la régie.

2 90 minutes dans le cas de *9-3, mémoire d'un territoire*.

3 La thèse de N. Lillo est par exemple citée.

de l'équipe de réalisation est en soi révélatrice. Tout en s'appuyant sur des codes de présentation de soi en professionnel du documentaire, par le rappel d'exigences et de contraintes, il est possible de faire valoir le parti pris politique de la réalisation. Ce coup est jouable dans des arènes médiatiques, avec l'aide d'une équipe, mais face à des publics de dominants. En l'occurrence des intellectuels, qui par leurs attaques, pourraient décrédibiliser tout le contenu du film. Sur le même mode, mais cette fois lors d'une projection publique auprès de représentants politiques, la même Y. Benguigui a pu répondre plus directement à un élu local l'accusant de ne donner à voir qu'une vision négative de la Seine-Saint-Denis. Elle aurait oublié les communes du département, pas ou peu concernées par ces problèmes d'exclusion, ghettoïsation et pauvreté pour reprendre les cadrages du film. La réponse de Y. Benguigui est en soi éclairante puisque elle affirme que c'est justement l'existence de « problèmes » qui la pousse à filmer.

Sous réserve de mettre en avant des gages de professionnalité, la documentariste est en mesure de revendiquer la dimension politique de ses choix de réalisation. Qu'elle soit fortement intégrée à l'activité documentaire et reconnue comme telle l'autorise à investir des arènes médiatiques face à des publics, ici des universitaires ou des représentants politiques qui remettent en cause sa vision de la Seine-Saint-Denis. Elle et son équipe peuvent répondre sur un même plan. La position de la réalisatrice dans l'espace documentaire, reconnue comme cinéaste et en même temps évoluant dans d'autres champs¹, lui donne la possibilité d'utiliser ce type d'arène, en l'occurrence *Médiapart* pour répondre aux historiens et à un parterre de représentants politiques. Toutefois, elle opère toujours dans l'optique de justifier ses choix de réalisation. En dehors de ce cas, on peut se demander si les réalisateurs plus anonymes sont habilités à faire valoir leur « engagement » ?

2. 3. Entretiens et passages dans les médias pour politiser sa démarche

Tout en préservant la spécificité de chaque arène de diffusion et de promotion,

¹ Pour rappel, Y. Benguigui est intégrée au champ journalistique par les postes de présentatrice télé et la réalisation de « reportages » et « magazine » à côté de son activité de documentariste cinéaste et de réalisatrice de fiction. Elle est directrice également d'une société de production et occupe des fonctions politiques après le film *9-3, mémoire d'un territoire*.

nous souhaitons maintenant démontrer qu'en dehors du film il est plus aisé pour la plus grande partie des réalisateurs de faire valoir la dimension « politique », « citoyenne » ou « engagée » de leur démarche¹. Pour le moins, une telle dynamique s'observe très nettement en regardant les interventions des enquêtés lors des entretiens et dans divers médias non spécialisés.

À l'évidence les entretiens sont aussi une arène de discussion singulière autour des films après leur sortie. J'ai pu regarder les documentaires en partie ou en totalité avec les réalisateurs. Il s'agit donc d'un moment où les enquêtés se trouvent confrontés à un public restreint susceptible de répercuter leurs déclarations. Dans ce dispositif de parole concentré autour du film et de celui qui l'a fait, il a déjà été démontré que les réalisateurs prennent parti en faveur des plus dominés. Nous avons déjà expliqué que ces prises de position se font selon des modes et une intensité intimement liés à leur position dans l'espace documentaire au moment de l'entretien. Toutefois, nous pouvons aussi observer que ces arènes de discussion en privé autorisent, plus que le film, les réalisateurs à s'exposer eux-mêmes plus directement. Ainsi dans *Musique* il n'y a pas d'argumentaire, voire de prises de position explicites sur les enfants ou adolescents inscrits au conservatoire de musique à Saint-Denis. Pourtant, lors de l'entretien, la réalisatrice place la diégèse de son film dans un rapport étroit à la « banlieue », catégorie qui n'est par ailleurs aucunement mobilisée dans le documentaire. S. Kettani explique avoir voulu opposer l'univers du conservatoire « à celui des élèves et d'avoir le côté vraiment ancré dans la réalité, une réalité de la banlieue² ». Elle prend plus nettement fait et cause pour les « habitants de banlieue » en insistant sur les conditions sociales de vie et de logement. Il existe d'autres manières d'affirmer *a posteriori* un parti pris même minimal. Un réalisateur journaliste, dit refuser l'étiquette « militant ». Pourtant, lors de l'entretien, quand il est questionné sur la dernière séquence de son film *93, l'effervescence*, il décrit sa démarche comme celle d'un militant, mais de la « fraternité³ ». Qu'il s'agisse d'une cause gagnée d'avance n'est pas ici le problème. Le moment de l'entretien permet de faire valoir une autre dimension de soi. Tout en faisant attention aux étiquettes, le documentariste voit dans

1 Nous verrons que les trois termes renvoient à des significations différentes et sont diversement mobilisés en fonction de la place occupée par l'enquêté dans l'espace documentaire.

2 Entretien avec S. Kettani, réalisé le 07 mars 2013 à Saint-Denis.

3 À propos de la séquence en question, le réalisateur affirme : « Il n'y a rien de militant, c'est la seule chose pour laquelle cela serait déjà militant, c'est militant de la fraternité ». Entretien avec H. Demeude, réalisé le 22 mars 2013 à Paris.

son film un acte de promotion de la « fraternité¹ ». Autrement plus révélateur, les réalisateurs se positionnent franchement au sujet de professionnels de la politique, voire de partis politiques qu'ils ne le font au tournage et au montage. Le réalisateur de *Saint-Denis*, félicite l'action de la municipalité communiste pour les transports et la « valorisation » du centre-ville. Politique qui aurait, selon lui, permis aux Dionysiens d'aimer leur ville, qu'ils habitent au centre ou dans les « cités² ». À plusieurs reprises ce dernier fait même allusion à un ancien président de la République. En abordant les thématiques de l'immigration et du travail largement présentes dans ses deux films, il souligne que « tous les gens ne sont pas arrivés à Saint-Denis pour faire chier Sarkozy. Mais c'est qu'ils travaillent tous dans les usines (...)»³ ». Plus marquant encore, il opère un lien entre ses réalisations documentaires et un contexte politique national. Il affirme en effet que sous le quinquennat de N. Sarkozy, il s'est attaché à donner à voir « tous les quartiers de France, et montrer la richesse de ce potentiel, de cette jeunesse et de cette culture qui émergent et qui est tout le temps stigmatisée⁴ »

Ces exemples sont révélateurs de différences entre réalisateurs. La dimension « citoyenne » de la démarche permet de ne pas qualifier le documentaire de « militant ». Elle est commune aux réalisateurs intégrés au sous-champ journalistique et à d'autres issus du cinéma. Le documentaire passe pour être un devoir « de citoyen » destiné à interroger publiquement une situation. Le terme « politique » à propos des films est utilisé par les réalisateurs nouveaux entrants, mais également par une partie de ceux qui se font les défenseurs de la catégorie « documentaire de création ». Toutefois, comme nous le verrons en fin de chapitre, parler de démarche « politique » suppose une redéfinition du terme à partir d'exigences qui sont celles de la réalisation. Quant à faire des « films engagés », l'expression est entachée de suspicions car rattachée par les réalisateurs au militantisme et à la propagande. Toutefois, le terme

1 Le terme de fraternité n'est pas défini par le réalisateur.

2 « Mantes-la-Jolie, Marseille, il y a une mauvaise ambiance dans le sens où... les... il y a un fossé social, ethnique. C'est presque une sorte d'Apartheid. Mantes-la-Jolie, c'est une forme d'Apartheid, Marseille aussi. Saint-Denis c'est une ville communiste où le centre-ville, il est en connexion avec les banlieues, les cités et que tout le monde, enfin les gens de Saint-Denis aiment leur ville, aiment leur centre-ville. Alors qu'à Marseille, quand ils vont au centre-ville, ils ne se sentent pas trop du cru. Quand ils vont à La Plaine, machin, c'est les bobos ! Alors que quand les mecs des cités des Francs-Moisins ou Les Courtilles ou quoi, ils viennent au centre-ville, c'est leur centre-ville ! C'est à eux, et c'est la force d'une mairie communiste qui a permis, par les transports, le prolongement des lignes, le développement des bus, la valorisation du centre-ville, le marché qui est le plus gros marché d'Europe. C'est une ville très dynamique et le centre-ville est aimé des habitants dionysiens ». Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

est suffisamment flou pour être aménagé et retourné par les acteurs. Doit-il être compris dans son acception comme « politique » ou comme engagement pour le documentaire ou le cinéma ?

Ainsi et malgré des variations, à travers ces exemples, nous avons démontré que les réalisateurs exposent plus volontiers leurs sensibilités politiques lors des entretiens que dans les films. Ils se livrent explicitement, sans user de la parole d'un tiers, pour prendre position et, malgré des rappels aux conventions documentaires, ils s'autorisent soit à un marquage plus net de leur démarche, soit à dénoncer plus ouvertement des situations jugées inacceptables. Pourquoi les enquêtés se livrent-ils de la sorte alors qu'ils sont amenés à parler en tant que réalisateurs de films documentaires ? Selon nous, la réponse tient au fait que cette arène de discussion survient à un moment donné où le film est achevé sans que ma présence s'apparente à une instance de consécration légitime. Leurs prises de position sont d'autant plus tenables qu'elles restent volatiles par rapport à la permanence des « œuvres ».

Lors d'interviews ou dans la presse, les réalisateurs se font également les porteurs d'idéaux politiques et de prises de position critiques. Leurs paroles sont, comme dans les exemples précédents, plus facilement tenues que dans le film lui-même y compris pour les réalisateurs professionnellement intégrés. En fonction des trajectoires sociales et militantes de ceux-ci, des différences apparaissent. Il n'est pas étonnant que M. Samson et J.-L. Comolli reviennent, y compris dans les médias, sur leur proximité avec les mouvements ou groupes classés à « gauche ». Sans chercher à homogénéiser les arènes médiatiques investies par les réalisateurs, on comprend aisément que F. Davisse en tant « qu'acteur de terrain » et documentariste puisse plus aisément tenir dans la revue *Mouvements* marquée à gauche, le propos suivant sur des « émeutiers » de novembre 2005 : « C'est provocateur de le dire, mais je leur tire mon chapeau : ils ont fait avec 49 voitures ce que nous n'avons pas réussi en cinq ans¹ ». Sans se livrer à une analyse détaillée de la participation des réalisateurs dans les médias², nous souhaitons ajouter un élément expliquant la politisation plus forte dans le cadre de ces arènes médiatiques que dans les documentaires.

Réaliser un film, s'appropriier un « terrain », assurer des diffusions en salle avec

1 KOKOREFF M. et P. OSGANIAN, « Pourquoi mettent-ils le feu ? », *Mouvements*, janvier, no 44, n° 2, p. 48.

2 Il faudrait aussi analyser ce que les journalistes recherchent chez les réalisateurs interviewés et ce qu'ils retiennent au final.

des débats autorise les documentaristes à tenir des propos politiques dans les médias. En résumé, ils ont tourné, rencontré des acteurs et c'est depuis cette position qu'ils prennent la parole. Dans un journal québécois recueillant ses propos, P. Tessaud donne plus qu'il ne le fait dans son film une vision explicitée du slam : « Je voulais montrer la pratique d'un art, et pas le *star system*. Mon film est un film sur un art collectif, qui veut casser le côté hiérarchique de la culture en France. Le slam est une culture horizontale et pas verticale : tout le monde a le même temps de parole, ça désacralise le rapport à la culture. C'est vraiment un art démocratique ». Mais les réalisateurs sont aussi inégalement disposés à tenir des postures critiques ou à faire valoir leur engagement « citoyen » ou « politique ». Des travaux mettent à jour une inégale répartition des dispositions à intervenir publiquement sur des sujets perçus comme « politiques ». Pourtant, nous pouvons affirmer en prenant l'exemple de réalisateurs reconnus comme cinéastes, que c'est leur position dans l'espace documentaire qui les contraint également à se faire les « gardiens » des conventions et des usages, donc à faire valoir l'autonomie de la pratique. C'est du moins clairement le cas lors d'un passage où D. Gheerbrant est invité sur Radio Grenouille émettant depuis Marseille. À l'occasion de cette émission, il met en avant sa démarche cinématographique et prend soin de ne pas exposer un parti pris trop net à l'égard de la mobilisation rue de la République¹.

En quoi les entretiens et les médias favorisent-ils aussi à leur manière la politisation des films ? Là, les réalisateurs ne peuvent pas s'appuyer sur des publics physiquement présents. Aux mieux, ils évoquent comme nous le verrons plus tard des spectateurs idéalisés, mais ils ne sont pas en mesure d'utiliser l'action de publics réels à cette fin. En l'absence d'appropriation et de disputes entre partis adverses, il leur reste à assumer eux-mêmes le caractère « engagé », « politique » ou « citoyen » de leur film. Ces manières de se définir politiquement, d'exposer sa démarche, de la rendre plus explicite, malgré des rappels aux conventions pour les plus professionnalisés, sont particulièrement visibles dans ces arènes de diffusion et de promotion. Elles existent bien évidemment dans et lors de débats en salle, mais tiennent un rôle second dans la mesure où le dispositif tend à « donner » la parole à l'auditoire.

Qualifier ainsi sa démarche ou se placer du côté des plus dominés sont autant de

1 GONZALEZ S. [entretien avec D. Gheerbrant], *La République Marseille – Denis Gheerbrant | Radio Grenouille*, radiogrenouille.com. [En ligne] <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/la-republique-marseille-denis-gheerbrant-presente-sa-collection-de-huits-films-documentaires/>, consulté le 5 mars 2017.

postures qui apparaissent tenables pour les documentaristes lors des entretiens, d'une intervention dans les médias ou en salle pendant un débat. Selon nous, ces trois arènes dans lesquelles qualification et interprétation du film se jouent, ont un point commun. Aussi diverses soient-elles quant aux lieux et modalités de politisation qu'elles autorisent, nous dirons que toutes les trois ne marquent pas « l'œuvre ». En l'occurrence, et depuis la perspective des documentaristes, elles sont moins contraignantes que le contenu même du film. La politisation est d'autant plus envisageable qu'elle n'entache pas le documentaire. D'une part, les réalisateurs sont jugés sur le contenu de leur film et pour les financements sur les dossiers qu'ils remettent. Face aux publics perçus comme extérieurs à l'espace documentaire, il s'agit aussi de faire valoir sa capacité à se saisir de débats et d'enjeux. D'autre part, ces propos sont plus facilement tenables qu'ils ne restent pas. Aux yeux des acteurs, ils priment nettement moins que le contenu d'un film qui en dernier ressort reste inscrit durant toute la carrière de son auteur.

Pour résumer les principaux résultats, en observant les actions de publics sur les films, nous avons démontré que les réalisateurs se trouvaient face à trois modalités de politisation des documentaires. D'une part, l'appropriation à travers la programmation et l'organisation d'évènements autour d'une cause. Elle est le fait de publics militants. D'autre part, l'utilisation par des publics politisés du débat pour prolonger des luttes déjà existantes. Enfin, le fait de dénoncer le contenu du film durant les débats, en dehors ou dans des médias, en pointant par exemple l'évitement du politique ou des connivences avec les puissants. Nous avons démontré que les publics, aussi divers soient-ils, ne sont pas exclusivement ceux qui politisent le film. Pour rappel, les critiques émises par certains à l'encontre d'un documentaire ont aussi, pour une partie d'entre elles, des ressorts étrangers aux volontés de porter la cause des dominés. Quant aux réalisateurs, ils profitent d'une division du travail de politisation. Dans des débats en salle ou lors d'évènements, des publics politisés et militants opèrent à leur place. Ces options offrent aux réalisateurs situés dans le sous-champ cinématographique la possibilité de confier à d'autres des grilles de lecture plus éloignées de leurs préoccupations esthétiques et formelles. Dans ce cas très précis, la politisation n'est pas un enjeu de définition entre acteurs pour déterminer ce qui est ou n'est pas politique, ici elle est affaire de division et de collaborations implicites entre

documentaristes et publics.

Pourtant cette politisation est aussi affaire de luttes dans des arènes selon des publics qui en définissent les modalités. Les réalisateurs répondent à des publics de télévision qui interviennent par voie de presse différemment que dans les débats en salle. Le statut social de ces publics (profession, classe sociale), être ou non un intervenant filmé conditionnent autant leurs interventions que la réponse des réalisateurs. Cette autre forme de politisation par les réalisateurs s'inscrit dans un rapport de lutte avec des publics qui les poussent à se justifier. Toutefois, dans le cadre des projections en salle, les plus intégrés professionnellement ou proches du cinéma vont plutôt dépolitiser leur propos en faisant un rappel aux conventions. L'exemple de Y. Benguigui démontre que la réponse politique est toujours assortie d'un rappel aux normes du métier. Toutefois, les conséquences pour son film et sa crédibilité personnelle ont nécessité une réponse avec des arguments politiques favorisée sur le fond et les moyens employés par la trajectoire sociale de la réalisatrice. Enfin, nous avons également pu observer une politisation du film par les réalisateurs en leur nom propre durant les projections, dans des médias non spécialisés et surtout lors des entretiens. Si elle est assortie de précautions, la politisation semble relativement plus aisée que dans le film lui-même. Ici nous voyons très clairement que ce sont les arènes qui la rendent possible en raison d'une séparation entre le contenu - sur lequel le réalisateur est principalement jugé - et les propos tenus en dehors.

Nous souhaitons répondre à la question suivante, à savoir si la tension initialement observée est bien le résultat de divergences entre publics et documentaristes ? À la suite de nos observations, nous affirmons qu'elle est tout aussi bien le résultat de luttes entre spectateurs autour d'un même film que d'intérêts divergents entre les réalisateurs et leurs publics. Aucun des camps ne porte à lui exclusivement la cause des dominés ou ne constitue un agent de dépolitisation. Pourtant cette tension entre art et politique trouve à être dépassée à travers la division du travail de politisation opérée comme partage entre publics (politisés ou militants) et réalisateurs. Si nous nous sommes attachés à analyser les perceptions des réalisateurs face à l'action des publics au moment de la diffusion, tout incite désormais à comprendre comment les réalisateurs s'imaginent plus généralement ceux qui regardent le film, comment ils construisent lors de la préparation, au tournage, au montage et lors de la diffusion un spectateur imaginé. Selon nous, c'est à travers cette

figure que le dépassement de la tension entre art/ journalisme et politique opère pleinement.

SECTION 2. LE SPECTATEUR IMAGINÉ

Après avoir analysé l'investissement des documentaires par des publics pluriels pour comprendre en retour comment les réalisateurs utilisent ou s'opposent à ces actions, nous continuons d'explorer les représentations que les enquêtés se font des publics et des canaux de diffusion. À la différence des précédents résultats, il s'agit désormais d'interroger les catégories de « spectateur » ou de « grand public » mobilisées par les documentaristes. Ces perceptions englobent et dépassent celles sur les publics agissants. Elles entretiennent avec elles des liens évidents pour penser sa démarche comme « citoyenne », « politique » ou « engagée ». Cette seconde partie porte donc sur les figures de spectateurs idéalisés à partir de rencontres ou imaginées durant la fabrique des films et auxquelles des propriétés sociales et des qualités sont prêtées. Comme pour les analyses précédentes, nous présupposons que ces perceptions changent en fonction des canaux de diffusion et de la position occupée par les réalisateurs dans l'espace documentaire. Dans un premier temps nous verrons qu'il prend la forme du spectateur authentique à travers lequel se prolonge l'expérience du film pour, dans un second temps, observer qu'il s'apparente au plus grand nombre quand il s'agit du spectateur devant sa télévision. Enfin, un dernier moment est consacré aux capacités prêtées à celui qui regarde le film pour justifier les choix de réalisation. Aussi bien politisé qu'esthète, il s'agit d'un spectateur générique, sans ancrage social, mais capable de réflexivité. Dans tous les cas, ces constructions mentales s'opèrent au regard de nécessités économiques et de présupposés sur la réception permettant de justifier le traitement du stigmaté contenu dans le film. Elles sont chacune à leur manière une façon de déplacer les enjeux de la politisation non plus au niveau du contenu, mais sur le plan de la réception du film. Manière de dépasser la tension entre des logiques professionnelles issues du cinéma et du journalisme avec une volonté de prendre parti.

A. LA PROJECTION COMME EXPÉRIENCE RELATIONNELLE

Aussi disparates qu'ils soient, tous les exemples exposés ci-dessous montrent, à leur manière, comment des réalisateurs appréhendent des spectateurs ou des lieux de projection et leur attribuent une valeur singulière. L'attention envers certains membres du public passe par le fait de noter leur présence dans la salle et le plus souvent de faire valoir un intérêt pour leur prise de paroles. Se dessinent alors les contours du « bon » spectateur, atypique, décrit depuis son lieu de vie, ses origines sociales ou sa profession (supposées). Enfin et surtout, ces récits de réalisateurs, retours sur des moments de projection, sont autant de parallèles établis entre ces spectateurs et leur film, son contenu ou l'expérience de réalisation. Le même mécanisme s'observe quand les lieux de diffusion sont mentionnés. Rattachés à Marseille, la « banlieue » ou Saint-Denis, ces endroits particuliers dans lesquels les documentaires sont diffusés deviennent un élément signifiant pour les réalisateurs, une donnée à faire valoir.

Quand il évoque la projection de son film au cinéma l'Alhambra, un des réalisateurs de *Zone portuaire*¹, se félicite de la présence de spectateurs liés au port de Marseille. Il fait mention de travailleurs, voire tout simplement de personnes attachées à cet espace par leurs parcours de vie. Dans sa description, il différencie et privilégie ces derniers du public « bourgeois » qui serait, de son point de vue, celui du Festival de Marseille².

« (...) à l'Alhambra, oui le public était vraiment intéressant. On avait vraiment peur de ça, le public généralement du Festival de Marseille, c'est un public très bourgeois, un public de festival. À l'Alhambra, la salle était pleine, il y avait beaucoup de gens qui avaient une relation directe avec le port. » / « Il y avait des gens qui étaient liés, qui étaient intéressés à la problématique du port, par leur propres professions, il y avait des architectes, ou des gens qui étaient liés tout simplement sentimentalement avec le port. Souvent des personnes assez âgées, à une époque où vraiment

1 Film sans paroles ni entretiens composé d'images d'archives du port de Marseille.

2 Il s'agit du Festival de danse et des arts multiples de Marseille dans le cadre duquel *Zone portuaire* est programmé. La projection a eu lieu le 20 juin 2010 au cinéma L'Alhambra.

le port faisait partie de la vie de la ville. Donc, ça avait donné lieu, mais bon, moi je suis un peu mal à l'aise en discussion avec le public, mais ça avait donné lieu à des témoignages intéressants.¹ »

Autre exemple, une réalisatrice salariée du Centre Média Local² se remémore des projections organisées dans un café associatif du centre-ville de Saint-Denis. Le CML a mis en place dans le courant des années 2000 des ateliers de réalisation dont au moins trois films sélectionnés pour notre enquête sont issus³. Dans les propos de la réalisatrice, la présence de participants aux ateliers est clairement mise en avant puisque « Tous les vendredis soir... enfin non, un vendredi soir par mois, c'était du slam. On faisait une projection de films faits par les habitants, avec eux⁴ ». À la fois « habitants » de Saint-Denis et participants aux ateliers, ces spectateurs possèdent une double qualité⁵. Autre exemple, là aussi tiré du corpus dionysien. Cette fois, il concerne moins des catégories de publics que des lieux où des films ont été diffusés. Bien que des spectateurs ne soient pas évoqués, ils restent en trame de fond. En effet, ces espaces de diffusion sont rattachés à des découpages géographiques eux-mêmes pensés par rapport aux publics potentiels qu'ils pourraient drainer. Il faut suivre le fil d'une parole qui fait d'un espace situé en « banlieue » la possibilité d'être vu par un public « banlieusard ». Le réalisateur de *Saint-Denis* se félicite de voir son documentaire projeté à Saint-Denis au cinéma l'Écran et au 6B⁶. Parce qu'il est montré dans ces lieux, le film sort de son statut de « commande », de production destinée à être diffusée sur la chaîne France Ô.

« C'est quand même un film de commande pour les Franco de La Rochelle et c'est difficile de l'envoyer dans les festivals et... mais j'étais super content de le projeter au 6B à Saint-Denis en plein air. Et puis surtout à l'Écran de Saint-Denis qui est pour moi un lieu emblématique de la culture à Saint-

1 Entretien avec J. Chesnel, réalisé le 11 février 2012 à Marseille.

2 Pour rappel, le CML est basé à Saint-Denis et les films réalisés le sont dans le cadre d'ateliers collectifs.

3 *Hôtel Montagnard* ; *Squat Charles-Michels, une pratique d'autogestion* et *Affichage sauvage (et légal)*.

4 Entretien avec M. Galimberti, réalisé le 06 mai 2012 à Paris.

5 Ce cas fait écho aux analyses sur les intervenants filmés dénonçant le contenu du documentaire lors de la diffusion. On voit ici combien la notion de public renvoie à des situations tout à fait variées et mérite à ce titre d'être décloisonnée.

6 Anciens bureaux d'Alstom, le 6B est un lieu de création, de diffusion et d'ateliers d'artistes situé en bord de Seine.

Denis.¹ »

Malgré leurs différences, ces trois récits relèvent tous d'une expérience de diffusion vécue par les réalisateurs. À ce titre, des publics et lieux de projection sont présentés comme authentiques et les relations initiées lors de la préparation et du tournage sont pensées comme une continuité au film. Ces deux dimensions permettent aux réalisateurs de faire de la projection une expérience relationnelle qui justifie aussi bien les étapes précédentes que le moment de diffusion du documentaire.

1. Le spectateur « authentique »

Ces spectateurs recherchés, évoqués et avant tout idéalisés sont authentiques dans la mesure où les réalisateurs les assimilent aux travailleurs du port, aux « habitants » de la Joliette, ceux des quartiers « populaires », de la « banlieue », de Saint-Denis ou autre. Les réalisateurs leurs trouvent des correspondances avec les populations et groupes stigmatisés présents dans le film. Ils deviennent un public à faire valoir également parce qu'on leur prête une connaissance avisée des situations ou une sensibilité singulière. Ils connaîtraient la « banlieue », les problèmes de logement rue de la République, des formes de domination, d'exploitation. La figure du spectateur authentique repose sur deux conceptions implicites. Dans la première, les spectateurs auraient des propriétés communes avec les protagonistes des documentaires perçus et construits comme stigmatisés. S'établit alors une homologie entre des spectateurs et des intervenants filmés. Ainsi le réalisateur de *Zone portuaire* concentre son récit sur la présence de personnes liées d'une manière ou d'une autre, à l'objet principal de son film, le port de Marseille. De la même manière pour l'animatrice du Centre Média Local, évoquer la présence d'« habitants » lors de la projection n'a alors rien de surprenant. Le CML s'attache en effet à filmer des mobilisations protestataires ou des trajectoires de vie à Saint-Denis et en Seine-Saint-Denis. Les mêmes catégories « habitants », « militants », « travailleurs », « banlieue », « Marseille », « Saint-Denis » et d'autres servent aussi bien à appréhender les intervenants et les lieux filmés² que des membres du public. Toutefois, les propos des réalisateurs reposent sur une autre conception

1 Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

2 Voir sur ce point le 4ème chapitre.

implicite consacrant le « regard » avisé de ces spectateurs, leur expérience et leur subjectivité. Les paroles ou la seule présence de ces derniers éclaireraient sous un autre jour le contenu de la réalisation. Cette forme de populisme au sens de C. Grignon et J.-C. Passeron¹ repose sur des oppositions. Comme dans l'exemple cité plus haut, le public « bourgeois », marqué du sceau de l'extériorité, est distingué d'autres personnes reliées à l'objet du film. Il peut également s'agir de différencier le public « parisien », « du centre-ville » à celui qui viendrait de « banlieue ».

Mettre en valeur des catégories de publics renvoyant aux classes populaires n'a rien d'étonnant. Sans réduire ces discours aux seuls constats énoncés, de telles prises de position sur certains spectateurs témoignent une volonté éminemment performative. Dans cet ordre d'idée, elles sont un écho même lointain de ce que les réalisateurs entendent par « bon » public. Disons que leur présence ou leur implication est d'autant mise en valeur qu'elle ne correspond pas nécessairement à la sociologie des publics qui fréquentent les festivals. En l'absence de données concernant les films sélectionnés, d'autres enquêtes démontrent que ce type d'événements culturels comme les festivals d'art, de documentaires ou les petites projections n'amènent pas prioritairement les spectateurs issus des couches populaires pourtant recherchées². C'est pour le moins une hypothèse sur laquelle nous nous appuyons. La présence du public « authentique » permet finalement de faire valoir l'utilité du film et de la projection. Si ces spectateurs sont malgré tout présents, c'est bien que le documentaire peut être vu par tous, aussi bien par les membres du public « bourgeois » qui de toute façon viennent à ces événements, que ceux qui seraient issus de classes « populaires ». Dans ce cas de figure, ce que renseignent les propos des réalisateurs en ciblant ce public authentique, c'est bien que leur film s'adresse à tout le monde³, y compris ceux qui ne sont pas nécessairement des aficionados du cinéma ou des productions documentaires. Les conditions sociales d'accès au film⁴ sont éludées alors même qu'une

1 « Le populisme n'est pas seulement une ligne politique, c'est la tentation constante de toute description sociologique des classes populaires, qui croit ne pouvoir échapper à l'arbitraire culturel de la domination symbolique qu'en affirmant la supériorité des mœurs et des compétences dominées. » GRIGNON C. et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, coll. « Hautes études », 1989, p. 59.

2 Sur le rapport au « populaire » pour les salles de cinéma d'art et essai voir PINTO A., *Les salles de cinéma d'art et essai : sociologie d'un label culturel entre marché et politique publique*, thèse en sociologie, Université Picardie Jules Verne, Amiens, 2012.

3 Point qui mérite d'être rattaché aux prétentions à l'universel évoquées dans le premier chapitre et qui sont le propre des professions intellectuelles.

4 Sur les conditions d'accès aux biens culturels, voir P. Bourdieu. BOURDIEU P., *La distinction : critique sociale du jugement*, op. cit., 1979.

partie des projections restent relativement confidentielles¹. Par ailleurs, faire valoir la présence de spectateurs atypiques est d'autant plus facile que les réalisateurs jouent sur des catégories telles que « habitants », dont les contours restent éminemment flous². La classe sociale, l'âge, le genre ou la race peuvent constituer des critères mis en avant par les réalisateurs pour repérer des spectateurs, mais ils dépendent du type de film comme des préoccupations du réalisateur.

Faire valoir son intérêt pour des publics ou des espaces de diffusion « authentiques³ » permet surtout aux réalisateurs de justifier le bien-fondé de leur démarche. Il s'agit là d'un premier coup de force. En évoquant ces publics, ils démontrent en sous-main leur intérêt passé et présent pour les « quartiers », les couches « populaires », Saint-Denis ou la « banlieue ». Ainsi, la réalisatrice et coordinatrice du CML note la venue « d'habitants » lors des projections organisées par le collectif⁴ et justifie par là-même son action. Elle fait valoir qu'elle porte la même attention à ces personnes, aussi bien dans les films et que durant la diffusion. La participation des « habitants » reste un enjeu spécifique aux films d'ateliers puisqu'il s'agit de montrer que les projections sont une préoccupation commune et non celle des seuls salariés. Autre exemple cité plus haut, ce réalisateur qui a lui aussi largement tourné à Saint-Denis et qui revient sur l'importance du cinéma l'Écran comme lieu culturel central pour la ville. Évoquer des espaces de diffusion reste aussi une manière de souligner son attachement à des lieux autour desquels le film s'est construit. Rechercher la présence de ces spectateurs, ou projeter dans des espaces assimilés par exemple à la « banlieue » est une manière d'éprouver et de montrer la cohérence de sa démarche tout en soulignant du même coup un intérêt jusqu'à la diffusion pour les populations et espaces stigmatisés. Le second coup de force opéré par les réalisateurs est plus subtil. Les spectateurs sont présents car ils seraient en mesure de se reconnaître dans un film qui, d'une manière ou d'une autre, les « représente »⁵. Ces spectateurs, qu'ils assimilent à un groupe, une profession, plus largement à la « banlieue », à Marseille, à Saint-Denis, deviennent par leur seule présence et leurs

1 Comparativement à une sortie sur une chaîne de télévision qui, *a priori*, amène plus de spectateurs.

2 Je m'inspire ici du travail de V. Dubois sur les catégories au contour flou de l'action publique. DUBOIS V., « Politique culturelle : le succès d'une catégorie floue. Contribution à l'analyse des catégories d'intervention publique. », *L'État contre la politique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 167-182.

3 Quel que soit le type de public recherché, les personnes liées au port, à Saint-Denis ou les participants aux ateliers pour les exemples évoqués.

4 Entretien avec M. Galimberti, fait le 06 mai 2012 à Paris.

5 Sur la représentation d'un groupe social dans le rap en France voir HAMMOU K., *Une histoire du rap en France*, Paris, la Découverte, coll. « Cahiers libres », 2012.

paroles, des cautions.

Ces manières d'utiliser un public imaginé opèrent dans les deux cas un glissement faisant de certains spectateurs, comme par magie, un équivalent des intervenants filmés. Ainsi, mettre en avant un public « authentique » est une solution discursive utilisée hors des films permettant à un réalisateur de faire valoir l'intérêt de sa démarche tout en réaffirmant un positionnement de soutien qui relève d'une attention bienveillante à l'égard des populations et espaces perçus comme stigmatisés. Pourtant ces prises de position, aussi étonnantes soient-elles au vu de la sociologie supposée de la salle qui diffuse ce type de documentaires, s'inscrivent dans une conception plus générale de la diffusion des films qui consiste à faire perdurer le film, l'expérience du tournage sur le mode de l'écoute et de la discussion dans l'espace de la salle. C'est selon nous en cela que les cas évoqués s'inscrivent dans une dynamique plus largement à l'œuvre dans l'espace documentaire à propos de la diffusion en salle.

2. La projection et le débat comme prolongement du film

En prêtant plus ou moins au spectateur authentique les mêmes propriétés sociales, professionnelles ou résidentielles qu'aux intervenants filmés, les réalisateurs créent l'illusion d'une continuité entre le film, le tournage et la diffusion. Donner à voir un documentaire est vécu sur le mode de la rencontre et de la discussion¹, c'est-à-dire comme une expérience relationnelle fonctionnant à la suite du tournage et du travail d'exploration préalable².

Voir les débats en salle comme un prolongement du film est d'autant plus aisé quand les enjeux et thématiques présents dans le film sont repris et réalimentés par des membre du public. Mais le prolongement de l'expérience documentaire lors de la diffusion est plus généralement éprouvé quand ces derniers ont la possibilité d'exprimer un ressenti, une anecdote, un constat, voire de pointer des responsabilités. Les relations aux spectateurs ou celles avec les intervenants filmés sont pensées selon le même modèle. La capacité d'écoute et une attention à l'égard de comportements étrangers à ceux du réalisateur permettraient de faire advenir des propos singuliers. Il s'agit aussi dans les deux moments de susciter un sentiment de confiance aussi bien

1 Comme exemple qui justifie la règle, seul un réalisateur rencontré dit éviter les débats suite à la projection de ses films.

2 Il ne s'agit aucunement d'une obligation pour tous les films et encore moins pour toutes les séquences.

pour les protagonistes des documentaires que pour les spectateurs. Une parole serait en mesure d'émerger, aussi bien par le dispositif filmique lors du tournage, que par celui de la projection en salle lors des débats. Sans même être derrière la caméra, le réalisateur est celui qui se montre en mesure de perpétuer l'expérience filmique dans un autre espace face à des personnes extérieures au film.

Cette manière de construire un prolongement entre différentes étapes de réalisation repose sur une conception singulière du spectateur regardant un documentaire. Si elle n'est pas la même chez tous les réalisateurs rencontrés, une partie imagine la projection comme un moment introspectif pour les spectateurs. L'implication des spectateurs dans un film serait d'abord le fait d'un travail de réflexion. Cette conception est nettement mise en avant chez ceux qui font la promotion de la « catégorie documentaire de création ». S'il y a une continuité entre le moment du tournage, la projection, c'est à travers cette pensée qui fait du documentaire un dispositif d'introspection séparé du domaine de l'action. Mais plus important, si le documentaire a intéressé des personnes qui seraient proches des intervenants filmés, pour le moins, si elles ou ces derniers se sont déplacés, leur présence devient un argument de probité illustrant la pertinence de la démarche du réalisateur.

Il ne faut pas se méprendre sur la dimension relationnelle mise en avant par une grande partie de réalisateurs. Cela ne veut aucunement dire qu'ils sont d'accord avec tous les spectateurs et qu'ils n'expriment pas de sévères critiques à leur égard quand ils se remémorent certaines rencontres. À l'opposé de catégories de publics dont la présence est recherchée, la figure du « mauvais » spectateur se dessine aussi dans les propos des enquêtés. De manière presque caricaturale, le maire de Marseille, J.-C. Gaudin l'incarne lorsqu'un réalisateur se remémore une projection en sa présence. Le film est réalisé pour une association chargée de promouvoir le patrimoine de la rue de la République à Marseille et les opérations dites de « réaménagement ». Le réalisateur déprécie très clairement le public présent : « J'étais là. J'ai respiré l'haleine fétide de Jean-Claude Gaudin, je me suis fait voler ma veste et mon portefeuille ce jour-là aussi, comme quoi il faut pas fréquenter les bandits. (...) ¹ ».

La recherche d'un public authentique et faire de la projection un moment où se prolonge l'expérience du film permet aux réalisateurs de dépasser la tension initialement constatée. Cette tension entre ce que nous avons appelé les

¹ Entretien avec P. Taliercio, réalisé le 03 février 2012 à Bruxelles.

positionnements de soutien et leur euphémisation à l'égard des populations et des espaces perçus comme stigmatisés n'a plus lieu d'être. Disons qu'elle est évacuée en plaçant la réception du film comme un enjeu. Davantage que le traitement du stigmaté, il s'agit tout d'abord de toucher ce public imaginé par le film. Dans cette perspective les deux positionnements ne font pas sens au moment de la diffusion. D'une part, la seule présence de ces spectateurs qui seraient proches des catégories d'intervenants filmés perçues comme stigmatisées est recherchée et sert d'argument légitimant l'existence du film. Ainsi sans avoir à prendre position ce sont ces catégories de spectateurs qui sont au centre de l'attention. D'autre part, la diffusion est conçue comme un moment d'écoute et la prise de parole de membres du public reste en soi une finalité. Parce qu'à la fois prolongation du film dans l'attention portée et en même temps moment spécifique avec ses propres règles par l'exposition de l'expérience du spectateur, les réalisateurs dépassent la tension initialement constatée. Ils le font en déplaçant les enjeux. Le traitement du stigmaté ne fait plus question, mais passe au second plan au profit de l'accaparement du film par des spectateurs. Ici ce n'est pas tant le public en lui-même qui est perçu comme « citoyen », que les projections en salle suivies de débats auxquelles cette qualité est prêtée. Nous retrouvons alors les publics politisés qui investissent les films en dénonçant son contenu ou font de la projection un moment pour prolonger les luttes. L'idée que le film est accaparé de manière réactive dans une réflexion entretient beaucoup d'affinités avec le rôle « éducatif » prêté au cinéma. Elle s'inscrit dans une histoire des rapports entre le cinéma et l'éducation populaire¹. Même si nous constatons que les réalisateurs évoluant dans le sous-champ cinématographique éludent volontairement le côté « éducatif » qui serait trop inféodé au « didactique » et au « pédagogique ». Pour éviter cet écueil, ils mettent alors l'accent sur la dimension réflexive du film. Si la projection et le débat ont une dimension citoyenne, c'est qu'ils favoriseraient une réflexion personnelle non guidée.

Jamais évoquée par les enquêtés sous la forme d'une visée « politique » ou d'un « engagement » en faveur des dominés, cette conception de la pratique documentaire défendue quand le film est donné à voir permet de sortir de l'impasse entre une volonté de prendre parti et un ensemble de conventions incitant à ne pas engager le film dans cette seule direction. La tension entre politisation et dépolitisation, s'il est

1 Voir sur ce point les observations d'A. Mariette qui observe des continuités entre la tradition « d'éducation populaire », le « mouvement des ciné-clubs » et des manifestations liées à l'altermondialisme. MARIETTE A., *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, op. cit., p. 447-451.

permis de l'évoquer en ces termes, se trouve momentanément évacuée en plaçant la réception comme instance pertinente pour évaluer le film. Mais cette pertinence est définie dans les termes mêmes des réalisateurs puisqu'elle réside dans la présence de spectateurs jugés atypiques et dans l'investissement du film à un niveau affectif et oralement partagé par ceux qui sont présents dans les débats.

B. ENJEUX ET PERCEPTIONS D'UNE DIFFUSION À LA TÉLÉVISION

À côté des spectateurs authentiques recherchés lors des projections-débats en salles, les réalisateurs imaginent et souhaitent également atteindre des publics plus larges. Ne pas rester cantonnés aux salles, aux festivals, et donc toucher des personnes qui seraient peu habituées à fréquenter ces lieux et événements constituent pour une partie des documentaristes un argument légitimant l'existence du film. Même si tous n'ont pas l'occasion de voir leurs réalisations diffusées à la télévision, cette dernière est perçue comme une voie privilégiée pour accéder au « grand public ». Notons préalablement que, depuis la perspective des réalisateurs, l'image qu'ils se font du spectateur de télévision entretient des points communs avec des publics pourtant attachés à d'autres canaux de diffusion (cinémas, DVD, *online*). Ainsi pour les enquêtés se revendiquant du « documentaire de création », le téléspectateur reste, comme en cinéma, un individu en mesure d'opérer lui-même sa propre réflexion sans avoir à être guidé. Malgré des points communs entre spectateurs de télévision, des salles ou autres lieux, les documentaristes prêtent des capacités différenciées aux canaux de diffusion. Par exemple, la télévision permettrait au film d'être vu par davantage de monde. C'est ainsi que la catégorie « grand public » associée à ce canal reste aussi celle qui fait exister le film économiquement et permet d'obtenir des financements. Si le documentaire mérite d'être soutenu sur un plan matériel, c'est qu'il s'adresse, ou pour le moins a vocation à toucher le plus grand nombre. À travers elle, les logiques économiques et politiques s'articulent plus qu'elles ne s'opposent. Sur un plan économique, elle justifie l'achat par les chaînes du projet documentaire. Sur le plan cinématographique, il s'agit de parler à tout le monde et de tenir là encore un propos universel¹. Sur le plan politique, le « grand public » est l'occasion de se démarquer de

1 On peut ici observer des arguments communs entre l'idée de public à la télévision pour les documentaristes et les observations de J. Duval sur ce qu'il appelle les régions les plus commerciales du

l'élitisme artistique ou militant.

Notons qu'une telle conception du « grand public » s'inscrit dans une économie plus générale du documentaire en France au tournant des années 2000, ainsi que sur les mobilisations collectives de réalisateurs et associés en direction des chaînes. Si des réalisateurs disent vouloir élargir la réception de leur film en empruntant la voie télévisuelle, c'est que cette dernière constitue pour nombre d'entre eux un passage obligé et un apport financier non négligeable. En effet, une partie de la production et de la réalisation documentaire en France est dépendante au moins partiellement des chaînes, qu'elles soient publiques ou privées, coproductrices ou simples acheteuses. Avec le CNC, elles constituent les plus importants pourvoyeurs de fonds. Au-delà des discours des enquêtées, s'adresser aux téléspectateurs, donc passer par la télévision s'avère être une nécessité pour une partie des documentaristes. Même si les sommes versées par les chaînes varient grandement en fonction des films, le passage en télévision est tout d'abord un enjeu financier. Les chiffres fournis par le CNC dans leur rapport sur la production documentaire donnent une idée de l'importance des télévisions. En 2010, les chaînes nationales gratuites auraient versé 154,1 M d'euros, mais ce sont les chaînes publiques nationales France 3, France 2, France 5 et Arte qui, en termes de budget, s'engagent le plus en documentaire avec 123,6 M d'euros (Soit 46,1 % des heures de documentaire aidées). Les chaînes privées nationales comme M6 ou TF1 auraient investi 30,5 M d'euros (soit 13,9% des documentaires aidés en France en 2010), quant aux chaînes payantes tels Canal +, Planète ou Voyage, 30,3 M d'euros (28,4% de la part commandée par les diffuseurs télé en 2010). Enfin pour les chaînes locales, le montant est estimé à 9,4 M d'euros (11,4% du volume documentaire en 2010)¹. Les télévisions investissent de l'argent, deviennent coproductrices mais leur apport n'est pas nécessairement d'ordre financier. Comme nous avons pu le constater sur les deux terrains, cette contribution consiste quelquefois à fournir à l'équipe du film des moyens matériels et humains tel que le prêt de studios de montage. Au-delà de

cinéma : « Les représentants des régions les plus commerciales mènent aussi la lutte symbolique sur le terrain de l'universel où se situent ceux qui prétendent enjamber le public d'aujourd'hui pour s'adresser à celui de demain, voire à une humanité abstraite, à une sorte d'Idée du public. Ils le font en renvoyant à l'absurdité des films qui, pour le plus grand nombre, resteront confidentiels à jamais ». DUVAL J., *Le cinéma au XXe siècle : entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Editions, coll. « Culture & société », 2016, p. 57.

¹ CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE et DIRECTION DE L'AUDIOVISUEL ET LA DIRECTION DES ÉTUDES, DES STATISTIQUES ET DE LA PROSPECTIVE, *Le marché du documentaire en 2010. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience*, Paris, CNC, 2011, p. 13-20.

l'apport direct et pour souligner leur importance dans le financement d'un film, la participation des chaînes de télévision à un projet documentaire est une condition pour obtenir les aides du CNC. À titre d'exemple, Le Compte de soutien à l'Industrie des Programmes Audiovisuels (COSIP) fonctionne comme une aide allouée non pas au réalisateur, mais au producteur. Pour être enclenché, le documentaire « doit faire l'objet d'une participation financière sous forme de préachat et, le cas échéant, de coproduction d'un ou plusieurs diffuseurs français à hauteur d'au moins 25% de la part française ¹ ». Si tous les films sélectionnés ne sont pas concernés par une diffusion en télévision, ce canal tient donc une place centrale dans le financement des documentaires, aussi bien dans les cas étudiés que plus généralement sur un plan national.

Ainsi les réclamations des réalisateurs collectivement organisés vis-à-vis des chaînes s'inscrivent dans un ensemble de combats pour définir le « documentaire »², mais également pour se financer et financer leur travail. Leurs mobilisations sont traversées par une critique du « formatage » que les chaînes imposeraient aux productions en termes de durée, de traitement du sujet, voire du choix thématique lui-même³. Mais elles portent de manière indissociable sur la possibilité d'être mieux rétribué, de voir davantage de cases horaires consacrées au documentaire et d'obtenir plus de temps pour réaliser des films. La télévision est donc perçue par les réalisateurs comme une réalité contraignante mais nécessaire pour vivre totalement ou partiellement de l'activité documentaire. Comme l'illustrent les paroles de ce réalisateur, voir son film diffusé constitue un enjeu, et obtenir une réponse négative d'une chaîne impose de revoir la stratégie de diffusion. En l'occurrence, ne pouvant sortir ses films en salle pour une question de durée⁴ et s'étant vu fermer la porte des chaînes, ils optent, faute de mieux avec son producteur pour une diffusion en DVD auprès d'un distributeur moins reconnu.

1 CNC., « FAQ », *cnc.fr*. [En ligne], <http://www.cnc.fr/web/fr/faq>, consulté le 26 décembre 2016.

2 Voir sur ce point SAUGUET É., « La diffusion des films documentaires », *Terrains & travaux*, 1 septembre 2007, n° 13, n° 2, p. 31-50. et PINTO A., « L'Économie de la Création le Financement du Film Documentaire », *Revue de Synthèse*, 1 juillet 2011, vol. 132, n° 3, p. 369-386.

3 Voir à propos d'Arte, le travail de S. Barreau Broust. BARREAU-BROUSTE S., *Arte et le documentaire. De nouveaux enjeux pour la création*, op. cit. Question évoquée plus spécifiquement dans le 3ème chapitre de notre enquête.

4 Il s'agit de 7 films.

« Par rapport à Marseille, c'est vrai que je me suis fait bouler par France 3... France 3 Région qui aurait pu me... Mais le propos que j'avais, qui est un propos un peu généraliste sur la ville. Ils n'avaient pas les moyens, c'est pas quelque chose qu'ils pouvaient appréhender. »

Moi : « À entendre ? »

« Visualiser à la limite. C'était un truc complètement abstrait pour eux et je le comprends d'une certaine manière parce que j'ai pas eu l'aide... l'avance sur recettes non plus, parce que je pense que mon écriture était un peu floue par rapport au film terminé.¹ »

Toutefois, à côté des conditions économiques de réalisation, la télévision n'est pas uniquement perçue par les réalisateurs comme une « mangeoire² » ? En effet, montrer son film, et plus particulièrement sur une chaîne nationale, serait aussi une possibilité de diffuser auprès du « grand public ». Critiquer les hiérarchies internes, le « formatage » et les contraintes de temps ne s'oppose pas à d'autres représentations plus valorisantes de la télévision en termes de bien public (pour les télévisions du service public) et comme instance qui, plus que toute autre, permettrait de toucher un plus grand nombre de gens³. Dit autrement, malgré les critiques variées dont elles font l'objet, les télévisions sont en même temps perçues comme le canal de diffusion adéquat pour « rencontrer » cette entité abstraite aux contours flous, le « grand public »⁴. Toutefois, la représentation que se font les réalisateurs des téléspectateurs est intimement liée à leur manière de percevoir la télévision⁵. Ce moyen de

1 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

2 J'emprunte cette expression à J. Siméant dans son enquête sur la société civile au Mali. SIMÉANT J., *Contester au Mali : formes de la mobilisation et de la critique à Bamako*, Paris, Éd. Karthala, coll. « Les Afriques », 2014, vol. 1/, p. 120.

3 Si les nouvelles formes de diffusion par internet ne sont pas évoquées dans cette étude, c'est que les réalisateurs n'en ont pas vraiment fait mention.

4 Sur la catégorie de « grand public » à la télévision et ses connotations dévalorisantes, voir GRIGNOU B.L. et E. NEVEU, « Intimités publiques. Les dynamiques de la politique à la télévision », *Revue française de science politique*, 1993, vol. 43, n° 6, p. 967. É. Macé appelle à un dépassement de la catégorie pour « aller à la rencontre de ce public de la télévision masqué par l'insaisissable " grand public " et l'abstraction des catégorisations statistiques » MACÉ E., « La télévision du pauvre », *Hermès, La Revue*, 22 octobre 2013, n° 11-12, p. 163.

5 Il y a là un phénomène de croyance dans le pouvoir de la télévision pour reprendre les termes de M. Mille. MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, op. cit., p. 347.

communication couramment étiqueté comme « populaire » dans le sens ou un grand nombre de personnes l'utilise, serait alors regardé par un public « populaire » au sens de la classe ou de l'origine sociale. Ainsi et à la suite des travaux d'A. Collovald sur le populisme, il s'agit de comprendre qui utilise la catégorie de populaire et dans quelles acceptions¹. Pour faire valoir un passage à la télévision, les réalisateurs lient entre elles deux façons d'entendre le qualificatif de « populaire ». D'un côté, il renvoie au grand nombre de téléspectateurs, à l'audience supposée plus importante pour la télévision que pour d'autres canaux de diffusion. D'un autre, il s'agit de la classe sociale. « Populaire » renvoie alors aux catégories présentes dans le film, stigmatisées et à défendre. Les réalisateurs opèrent le glissement suivant. L'audience élargie inclut automatiquement les classes « populaires ». Pour le dire autrement, on prête à ces classes une présence accrue devant leur poste. Cette vision reconduit sans le vouloir le stigmate collant aux classes populaires car elles apparaissent indistinctes par rapport à d'autres et ne pouvant être appréhendées en tant que telles, elles sont circonscrites à une audience supposée. Quel rapport avec les catégories de populations filmées ? Si la télévision permet de « toucher » les publics populaires, c'est parce qu'elle serait le média du plus grand nombre, alors les documentaires programmés sont susceptibles de s'adresser aux mêmes catégories que celles présentes dans le film.

« À un moment donné, moi je fais peut-être un docu qui n'est pas du pur documentaire de création, c'est peut-être à cheval avec le reportage, mais au moins je fais des œuvres qui sont vues et pas que par des intellectuels, parce que n'importe qui peut allumer sa télé. À France Ô c'est gratuit à 20 h, c'est prime time ! Et tout le monde peut avoir accès, à n'empêche une réflexion historique, politique, sur d'où viennent les gens de banlieue, etc. Et cela touche un grand public. Donc j'essaie de me démerder comme je peux avec mes...² »

1 COLLOVALD A., *Le populisme du FN : un dangereux contresens*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, coll.« Savoir-agir », 2004. A. Collovald approche ainsi la catégorie de « populiste » qui selon elle : « prétend être une catégorie d'analyse » alors qu'elle « est pourtant également une injure politique ». COLLOVALD A., « Le populisme : de la valorisation à la stigmatisation du populaire », *Hermès, La Revue*, 1 août 2005, n° 42, n° 2, p. 155.

2 Entretien avec P. Tessaud, réalisé le 30 janvier 2013 à Paris.

L'attention au populaire comme entité abstraite se retrouve également dans les propos de J.-L. Comolli, réalisateur plus intégré et reconnu dans le champ cinématographique. Ce dernier rejoint au moins partiellement une telle conception dans ses écrits. Le cinéma dans lequel il englobe le documentaire est pensé comme « un art populaire qui ne rencontre pas toujours son public. Il désire des millions de spectateurs, et c'est ce désir qui constitue sa part populaire. Un film populaire ne se juge pas au nombre de spectateurs qui l'auront vu, mais au nombre de spectateurs auxquels il s'adresse¹ ». S'adresser au plus grand nombre semble effectivement le leitmotiv de la diffusion des films. Si cet extrait ne fait que peu mention du choix du canal de diffusion pour rencontrer un public, la question s'est posée à J.-L. Comolli et M. Samson de manière très concrète pour la sortie de *Rêve de France à Marseille*.

« Pour la première fois depuis que nous filmons la vie politique à Marseille et en Provence, aucune télévision, ni publique ni privée, n'a accepté d'accompagner le dernier volet de la série. (...) Nous tenions à la diffusion télé, Samson et moi, pour une raison essentiellement politique : que nos films soient présents là où ça se passe en grande partie – sur un écran de télé ; que ce soit là, sur le petit écran des infos et des magazines, que nous propositions à des spectateurs aléatoirement rassemblés une autre façon de faire jouer les corps politiques, une autre expérience politique que celle du "spectacle" auquel les télévisions tentent de nous habituer et dont elles veulent nous convaincre qu'il est la seule manière de "montrer" la vie politique. (...) Notre producteur, Paul Saadoun, a tenu bon, finançant sur ses fonds propres (une pratique rare) ce long tournage. Et c'est notre autre producteur, Gérard Collas, qui a trouvé avec l'INA les moyens du montage.² »

France 3 aurait refusé de coproduire le film et donc de le diffuser. Les réalisateurs sont revenus à cette occasion sur leur volonté de passer le documentaire

1 MAL C., « Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire (Comolli) », *leblogdocumentaire.fr*, 6 février 2013. [En ligne] <http://leblogdocumentaire.fr/eloge-dun-cinema-pauvre-politique-et-populaire-avec-jean-louis-comolli/>, consulté le 26 décembre 2016.

2 CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE et DIRECTION DE L'AUDIOVISUEL ET LA DIRECTION DES ÉTUDES, DES STATISTIQUES ET DE LA PROSPECTIVE, *Le marché du documentaire en 2010. Télévision et cinéma, production, diffusion, audience*, Paris, CNC, 2011.

sur une chaîne de télévision publique. En demandant à l'un d'eux si le film a été diffusé en salle, il est étonnant de constater que la réponse revienne sur le refus adressé par la chaîne. Ces propos vont à l'encontre d'une division couramment répandue entre le cinéma associé à l'espace des salles et considéré comme plus prestigieux et la télévision qui serait de l'ordre du divertissement, pour le moins peu valorisée par l'ensemble des réalisateurs. Si cette division est quelquefois efficiente pour les enquêtés, reste qu'elle perd de sa validité quand il s'agit d'évoquer la réception des documentaires. Ainsi M. Samson explique que : « Le film a été diffusé en salles car pas pris par une chaîne de télé, ce que nous désirions, car les autres l'avaient toujours été et le service public nous intéressait. Idée : même Arte, peu regardé à Marseille, était bien regardé quand un truc racontait Marseille (expérience vécue)¹ ». On retrouve là encore l'idée d'un public spécifique, ici rapporté à la ville de Marseille et associé à un canal de diffusion.

Si la télévision n'est pas nécessairement à bannir, mais au contraire, et dans la mesure des possibilités, un mode de diffusion à privilégier pour faire connaître son film et espérer toucher davantage de spectateurs, voire batailler politiquement dans les espaces où des luttes se mènent, alors le passage à la télévision est en soi un enjeu que les réalisateurs font valoir comme un parti pris. Comme dans le précédent extrait, il peut s'agir d'une volonté d'être programmé sur une chaîne de service public, en un sens d'associer sa réalisation au domaine public. Y. Benguigui dit par exemple regretter que les chaînes du service public ne se soient pas intéressées à son film². En creux, elle critique le manque d'intérêt porté à l'histoire de la Seine-Saint-Denis tout en affichant sa volonté d'être programmée sur ce type de chaînes. Au-delà, il s'agit également d'assurer l'exposition d'idées et de paroles contenues dans le documentaire, c'est-à-dire investir la diffusion comme moment approprié pour batailler à différents niveaux. Tout d'abord, faire reconnaître son travail puisque, même si les salles de cinéma ou les festivals sont symboliquement plus valorisants, la télévision n'en reste pas moins une instance de consécration³. Ainsi un documentariste met en avant le fait que son premier film en tant que réalisateur passe sur Arte dans une soirée consacrée aux

1 Entretien avec M. Samson, réalisé le 10 janvier 2014 par échanges de courriels.

2 Le Grand témoin, « Interview de Yamina Benguigui », *I Télé*, 30 septembre 2008.

3 En dehors de notre enquête, nous avons pu également remarquer que nombre de réalisateurs « choisissent » une diffusion en salle ou en festival après s'être faits refuser la diffusion ou la coproduction par des chaînes. FABRE C., « Le documentaire en quête d'espace sur les écrans de cinéma », *lemonde.fr*, 09 février 2010. [En ligne] http://www.lemonde.fr/cinema/article/2010/02/09/le-documentaire-en-quete-d-espace-sur-les-ecrans_1303250_3476.html, consulté le 3 juin 2017.

polars Marseillais¹. Par ailleurs, l'enjeu est aussi de visibiliser le contenu du film, aussi bien l'histoire que les propos des protagonistes et les choix de réalisation. Ceci est plus particulièrement vrai pour des sujets perçus comme « sensibles » où la programmation et l'horaire de diffusion deviennent des motifs de lutte. Une réalisatrice explique avoir vu son film sur les violences policières diffusé avec une heure de retard sur France 3², ce qui aurait selon elle causé un « *petit scandale* ». Suite notamment à un communiqué de presse de sa société de production qui aurait entraîné la reprogrammation du documentaire en question³.

Nous avons donc démontré qu'une partie des réalisateurs pensent aussi la réception de leur film en se faisant une idée des spectateurs à partir du canal de diffusion emprunté. Dans le cas de la télévision, il s'agit de toucher le plus de monde possible, puisqu'ils prêtent aux chaînes la possibilité d'être plus accessibles que les salles de cinéma, les festivals ou les éditions dvd. Si le passage à la télévision relève clairement d'un enjeu économique, des réalisateurs l'utilisent aussi pour justifier l'exposition de leur film auprès du « grand public ». C'est parce qu'ils souhaitent toucher un plus grand nombre de spectateurs que la tension entre les positionnements que nous avons appelés de soutien et d'euphémisation de soutien, présente dans les réalisations, se trouve dépassée. Alors que dans le film, le parti pris en faveur des populations et des espaces perçus comme stigmatisés est incertain, rarement énoncé de manière directe, la diffusion sur les chaînes devient là encore un moyen de détourner la question.

D'une part, s'adresser au « grand public » passe pour une préoccupation et une manière de prendre parti non plus depuis le contenu de « l'œuvre », mais depuis d'autres considérations. En l'occurrence, il s'agit davantage de donner à voir un documentaire au plus grand nombre ou de se situer dans un espace jugé pertinent pour mener un combat, que de faire valoir une interprétation du film. Passer par la télévision, et plus particulièrement par les chaînes publiques, permet justement d'assurer cette exposition. D'autre part, le dépassement de la tension réside également dans le fait de laisser à ces publics, aussi divers soient-ils, la possibilité de saisir le film. On retrouve ici un parti pris par intermédiation qui consiste non plus à exposer une parole, mais à laisser la possibilité d'une saisie « politique » par des téléspectateurs

1 Entretien avec J.-L. Feurra, réalisé le 08 octobre 2013 via Skype.

2 En l'occurrence à 23h50, heure de plus faible écoute.

3 Tiré d'un entretien avec F. DAVISSE, réalisé le 15 février 2013 à Saint-Denis.

perçus comme extérieurs à l'espace documentaire.

Il est évident que cette vision des publics télévisuels semble être portée par des réalisateurs qui, par ailleurs, font plus aisément valoir des prises de positions « politiques » dans et hors du film. Nous avons recueilli trop peu de données au sujet de documentaristes faiblement investis. Pour le moins, le passage à la télévision ne recouvre pas les mêmes enjeux. Soit parce que en dehors des télévisions locales, ils n'envisagent même pas une diffusion sur le petit écran, ou parce que au contraire, durant leur carrière, leurs films sont exclusivement (ou quasiment) conçus avec et en direction des chaînes de télévision. Toutefois, même chez ceux qui n'expriment pas ou très faiblement de partis pris autres que formels, la question de la diffusion est aussi porteuse d'enjeux. Elle devient même une manière de se définir et de penser sa carrière pour cette réalisatrice, ex salariée du CNDP, et qui explique que ce n'est : « (...) pas ma personnalité de me pencher dans la fiction, le film, film... le film pour le cinéma. Non, je trouvais que la télé c'était très intéressant, qu'elle était plus proche des gens¹ ». Un autre réalisateur intégré par ses œuvres au champ de l'art contemporain revient quant à lui sur l'importance d'une émission télévisée italienne programmant ses films, opportunité lui apparaissant impossible sur d'autres chaînes. Dans tous les cas, toucher le plus de monde possible reste toujours une volonté et c'est bien le canal de diffusion qui participe à forger l'illusion du public plus large. L'exemple de la télévision comparé à celui des rencontres débats démontre que les réalisateurs pensent différemment la télévision, les projections en salles, en festivals, comme des modes différenciés pour « toucher » ou s'adresser à des publics eux-mêmes différents.

C. CONCEVOIR UN FILM À TRAVERS UN SPECTATEUR IDÉAL

Les réalisateurs ne prêtent pas uniquement des propriétés aux spectateurs rencontrés en salles et aux publics potentiels des télévisions. Lorsqu'ils préparent, tournent, montent leur documentaire ou en font la promotion, ils ont aussi à l'esprit un spectateur imaginé, plus ou moins idéalisé, anonyme, indéfini² et qui leur sert de

1 Entretien C. Terzieff, réalisé le 25 février 2013 à Fontenay-sous-Bois.

2 Pour reprendre les termes de M. Mille à propos du spectateur imaginé par ceux qui conçoivent le feuilleton Plus belle la vie « Ce téléspectateur est anonyme, et indéfini. Si cette incarnation se rapproche de la figure " d'un téléspectateur moyen " évoqué par Bourdieu (Bourdieu, 1971), et Champagne (Champagne, 1994), celui-ci n'est pas présent comme l'estimation statistique d'une moyenne des

boussole. Présents aux différents moments de préparation du film, deux définitions concurrentes du spectateur apparaissent dans les discours des enquêtés¹. Une renvoie à la figure du téléspectateur « lambda » qu'il faudrait guider et ne pas perdre pour que ce dernier, sans zapper, continue de regarder le documentaire. Cette manière de penser repose sur l'idée d'une prise en charge de la réception en délimitant les interprétations possibles du film. L'autre conception prône au contraire la libre interprétation du documentaire par le spectateur. Ainsi, il est celui à inscrire dans la relation entre filmé et filmant, mais aussi celui pour lequel regarder le film est une opération réflexive, un travail à effectuer. Enfin, un tel *a priori* permet au réalisateur de faire politiquement des films, car il repose au final sur la croyance selon laquelle les spectateurs sont toujours capables d'avoir leur propre réflexion. Ces conceptions varient en fonction des positions occupées par les réalisateurs dans l'espace documentaire et plus particulièrement selon les catégories de films privilégiées par les réalisateurs (documentaire de création, production artistique, cinématographique, journalistique, pédagogique). Malgré leurs divergences apparentes, ces définitions ont pour points communs de penser les spectateurs sous la figure du destinataire². Nous rejoignons ici d'autres travaux soulignant la prise en compte des spectateurs dans des productions journalistiques ou médiatiques. Au-delà de la seule présence des publics, cette préoccupation façonne l'écriture, donc le contenu de ces productions³. Le spectateur imaginé des films documentaires devenant un principe de fabrication et de sélection des images dans un univers d'incertitudes⁴ quant à la réception du film.

téléspectateurs, mais plutôt comme un destinataire général qui se caractérise plutôt par ses conditions et ses modalités de réception du feuilleton. ». MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse en sociologie, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2013, p. 347.

1 Je m'inspire ici d'un article de J. Denis tendant à mettre en lumière « l'hétérogénéité des représentations du public » dans différents services télévisuels, et comment ces représentations « participent à l'activité quotidienne, notamment en tant que moyen de mettre les programmes à l'épreuve d'un marché pas comme les autres, où les consommateurs ne sont pas directement, ou pas uniquement les payeurs ». DENIS J., « Projeter le marché dans l'activité. Les saisies du public dans un service de production télévisuelle », *Revue Française de Socio-Économie*, 9 octobre 2008, n° 2, p. 162.

2 Voir MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, *op. cit.*, Ou DENIS J., « Projeter le marché dans l'activité. Les saisies du public dans un service de production télévisuelle », *art. cit.*

3 Voir l'analyse des émissions politiques proposée par B. Le Grignou et É. Neveu. GRIGNOU B.L. et É. NEVEU, « Émettre la réception (préméditation et réceptions de la politique télévisée) », *Réseaux*, 1988, vol. 6, n° 32, p. 67-107.

4 Selon D. Pasquier, « C'est dans les secteurs les plus industrialisés de la production culturelle que les incertitudes sur l'accueil des produits sont les plus grandes ». PASQUIER D., *Les scénaristes et la télévision : approche sociologique*, Paris, Bry-sur-Marne, Nathan, Institut national de l'audiovisuel, coll. « Nathan université », 1995 p. 10.

1. Face à l'insatisfaction potentielle des téléspectateurs

Des réalisateurs mettent en avant le fait de circonscrire le sens donné et de guider le spectateur dans l'interprétation. Cette position est le plus souvent tenue par des journalistes de formation, la plupart très intégrés professionnellement aux télévisions et étiquetant leurs films comme des productions journalistiques ou pédagogiques et qui, dans tous les cas, ne se revendiquent pas du « documentaire de création » et ne sont donc pas reconnus par les instances qui consacrent cette catégorie. Leurs récits semblent traversés à demi-mot par la crainte de perdre le spectateur dans la narration et donc de le voir changer de chaîne ou d'éteindre son poste, ou ordinateur. Pour garder ce spectateur, il conviendrait tout d'abord de resserrer le sujet ou la durée du documentaire. Éviter, comme le dit un réalisateur, des documentaires « trop longs qui ennuieraient les spectateurs¹ ». Au-delà, il s'agit aussi de l'intéresser en l'amenant dans une direction précise. Une réalisatrice explique à propos de son film qu'« il fallait que cela soit quelque chose de très agréable, de très accessible pour les gens, de faire découvrir l'architecture à des gens et surtout grâce à un personnage phare qui est l'architecte² ». Des exigences de clarté qui seraient également présentes dans d'autres productions journalistiques ou télévisuelles³ sont mises en avant. Cependant, il ne s'agit pas d'affirmer que ceux qui se revendiquent du « documentaire de création » prônent l'absence d'intelligibilité et ont pour objectif de perdre leurs spectateurs par des montages et des cadrages destinés aux plus initiés⁴. L'exigence de clarté pour les réalisateurs rencontrés passe par la volonté d'être accessibles en donnant des repères (géographiques, des noms, des statuts) et quelquefois d'expliquer ce qui se voit déjà à l'image. Dans l'extrait d'entretien cité plus haut, la réalisatrice pense même directement la structure du film, ses étapes en rapport

1 Entretien avec P. Gibson, réalisé le 14 mars 2013 à son domicile.

2 Entretien avec D. Baloul, réalisé le 20 juin 2013 à Paris.

3 En écho aux analyses de M. Mille sur Plus belle la vie : « (...) les dialogues et les situations du feuilleton doivent se caractériser par leur univocité. Les situations dans lesquelles se placent les personnages peuvent être ambiguës, mais les scènes et les propos doivent au contraire être clairs et explicites. » MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, op. cit., p. 354.

4 Sur l'image élitiste d'Arte à ses débuts et la volonté de s'en démettre, voir par exemple S. Barreau-Broust. <http://www.ina-expert.com/e-dossier-le-documentaire-un-genre-multiforme/le-documentaire-telivise-les-enjeux-d-une-definition-controversee.html>.

à un spectateur qu'il faut guider pour ce « road movie dans la ville ¹».

Toutefois, ne pas perdre le spectateur ne se réduit pas uniquement pour ces réalisateurs à le guider dans l'interprétation des images. Il s'agit aussi d'aller le chercher en lui fournissant à la fois des informations et en jouant sur ses affects. Une figure du spectateur de documentaires en consommateur apparaît nettement. En capacité de changer de programme, d'arrêter le visionnage, capter son attention s'apparente à un véritable défi pour le réalisateur. Il est alors un individu à satisfaire par un ensemble de savoirs que lui dispense le film, mais aussi par des émotions qu'il faut susciter. En prenant appui sur les propos d'un réalisateur, on constate que ces émotions sont définies de manière relativement floue sur le registre de l'intensité, avec la volonté de ne pas tomber dans ce que l'enquêté nomme « le larmoyant ». Dans cette perspective, il ne s'agit pas uniquement de plaire au public, ambition couramment prêtée aux productions des industries culturelles², mais aussi de le provoquer et jouer sur des « émotions ».

« Ça aussi c'est intéressant, on va chercher des confidences, on pourrait dire, nous on est là pour aller chercher des informations, des nouveautés, des non-dits, des confidences. Donc, l'intensité c'est ça, cette intensité émotion, mais sans tomber, si l'on dit émotion, c'est... il ne faut pas que cela soit du larmoyant, de l'émotif ou de l'émotionnel. C'est un moment de sens. On produit du sens, l'émotion peut produire du sens. Comme disait Céline, au commencement était l'émotion (rires). C'est ça, il faut que le téléspectateur puisse apprendre des choses, qu'il ne s'ennuie pas. On est là pour du contenu³ ».

Ce spectateur est donc conçu pour conjurer un ensemble de contraintes inhérentes à la télévision. Toutefois, il est aussi fabriqué depuis les représentations que se font les réalisateurs du « grand public » et par glissement, des classes populaires.

1 Termes utilisés par la réalisatrice. Entretien avec D. Baloul, réalisé le 20 juin 2013 à Paris.

2 « De même, dans les représentations de sens commun des industries culturelles, la définition de celles-ci comme cherchant à plaire à un public par opposition au travail de l'artiste créateur, dérive souvent vers une conception de celles-ci comme « répondant aux attentes du public » MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, op. cit., p. 317.

3 Entretien avec H. Demeude, réalisé le 22 mars 2013 à Paris.

Nous avons précédemment démontré que ces catégories de publics étaient attachées à la télévision. Les réalisateurs pensent le « grand public », et par extension les classes populaires sous les traits du spectateur à ne pas perdre car potentiellement insatisfait. Dépeint sous les traits du consommateur exigeant, tout l'enjeu pour le réalisateur consiste à lui fournir des repères et à jouer sur ses émotions. Qu'en est-il du public dominé et authentique recherché lors de projections en salles ? Celui-ci prend aussi la figure d'un spectateur imaginé mais que l'on toucherait à partir de son vécu. Ce qui semble différencier le public dominé et authentique des salles, du public consommateur et populaire de la télévision, réside dans la nécessité de guider celui du petit écran. Malgré des variations entre réalisateurs, le public authentique des salles se rapproche davantage de la figure du spectateur développée par les documentaristes cinéastes qui voient en lui un individu capable d'interpréter par lui-même les images. Toutefois, et nous le verrons plus avant, le public authentique est marqué par son appartenance social à la « banlieue », à l'immigration et aux classes populaires. En revanche, le spectateur construit et idéalisé par les cinéastes en dehors d'une arène de diffusion particulière n'est aucunement marqué par l'appartenance à une classe ou à d'autres propriétés. Ce spectateur est générique.

Dans tous les cas, et pour revenir à la figure du spectateur consommateur de la télévision, elle permet au réalisateur de dépasser la tension initiale contenue dans le film. L'enjeu n'est pas seulement de pendre parti ou non. Les positionnements que nous avons appelés de soutien ou la prise de distance à leur égard, ne sont pas vécus par les réalisateurs rencontrés comme un équilibre à tenir pour ne pas s'aliéner ce spectateur imaginé qui serait à l'image de tous les spectateurs¹. En d'autres termes, et faute de données obtenues, rien ne permet d'affirmer que le double positionnement est une stratégie pour toucher le plus grand nombre. En ce sens, ce que nous souhaitons éclairer est une dynamique relativement différente de celles observées par M. Mille. Cette dernière affirme dans son enquête sur la série télévisée *Plus belle la vie* que : « La recherche du plus grand dénominateur commun passe par la volonté de ne s'aliéner aucun téléspectateur, en rendant la réception la plus aisée possible² ». Si les documentaristes proches du journalisme, pleinement intégrés aux productions

1 Voir sur ce point le travail de V. Roussel sur les artistes américains engagés contre la guerre en Irak. ROUSSEL V., *Art vs war : les artistes américains contre la guerre en Irak*, op. cit.

2 Ce spectateur étudié par M. Mille correspond au spectateur consommateur en télévision décrit plus haut. MILLE M., *Produire de la fiction à la chaîne : Sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, op. cit., p. 381.

télévisuelles et ne se revendiquant pas de la catégorie « documentaire de création » mettent en avant le fait de rendre la réception la plus aisée pour ne pas décevoir des spectateurs, ils opèrent aussi un glissement des enjeux. Plus que le fait d'épouser ou non la cause des populations et espaces perçus comme stigmatisés, la recherche du plus grand nombre de spectateurs devient alors l'objectif à atteindre. Le dépassement de la tension repose sur l'anticipation des attentes d'un spectateur largement idéalisé, mais qui permet de se concentrer sur d'autres préoccupations. S'agit-il pour autant d'un évitement du politique¹ et d'une parade permettant ne pas prendre directement position ? En fait, leurs choix relèvent plus d'une stratégie de neutralisation que d'un évitement car ils dépassent la tension, la rendent caduque. Ils peuvent même investir la question de la réception comme une attention au spectateur, puisque, loin de ce qui est perçu comme un élitisme, ces documentaristes se préoccupent de ne pas perdre celui qui regarde le film.

2. Faire travailler le spectateur où la « libre » interprétation

Les réalisateurs se réclamant de la catégorie « documentaire de création », du cinéma, voire de l'art tiennent un autre discours même si leur spectateur est aussi pensé comme un être anonyme et individualisé. À la différence des cas précédemment exposés, ce dernier devient une figure à inscrire dans la relation entre filmés et filmants et serait en mesure d'opérer par lui-même un travail d'interprétation. Cette conception permet aux réalisateurs de penser politiquement leur pratique pour dépasser à leur manière la tension entre politisation et dépolitisation, toutes deux contenues dans les films.

2. 1. Un spectateur à placer dans l'expérience filmique

Les réalisateurs pensent les documentaires comme une expérience relationnelle entre eux, leur équipe et des intervenants filmés, voire un « territoire » comme le disent certains. Suivant cette même logique, la place du spectateur dans le film passe

1 ELIASOPH N., *L'évitement du politique : comment les Américains produisent l'apathie dans la vie quotidienne*, Paris, Économica, coll. « Études sociologiques », 2010.

pour être une véritable préoccupation, aussi bien durant le tournage, qu'au montage. Le dispositif de captation, plus précisément le choix d'une caméra avec écran ou œillette est par exemple l'occasion pour le réalisateur de prendre en compte dans l'opération de cadrage¹ celui qui sera amené à regarder le film².

« C'est frappant à quel point, quand vous êtes dans l'œillette, vous êtes à la place du spectateur. Alors que quand vous êtes là, vous êtes en train de vous occuper de ce qu'il y a autour. Et vous regardez la personne dans les yeux quand vous filmez. Si bien que l'autre ne sait pas très bien où vous êtes.³ »

En dehors de l'aspect matériel qu'illustre le récit de ce réalisateur, la place du spectateur est aussi un enjeu, plus généralement lors de l'enregistrement des images. Une réalisatrice intéressée aux questions d'urbanisme dans le périmètre d'Euroméditerranée dit espacer « les temps de tournage par rapport à la construction du bâti » pour, selon elle, faire ressentir « des écarts temporels qui permettent d'avoir tout d'un coup des univers qui soient visibles pour le spectateur⁴ ». Loin du sens commun voyant dans les artistes des personnes désintéressées par la réception de leur œuvre au moment de la création, les documentaristes qui se revendiquent de la création cinématographique mettent en avant une telle préoccupation. Valoriser « la place » du spectateur dans la construction permet à la plupart des enquêtés de se démarquer d'autres formes de productions audiovisuelles, aussi bien le vidéo-art que les reportages ou magazines. Renvoyés au domaine du journalisme, il est reproché aux reportages et magazines de reposer et d'être construits sur une vision infantilissante du

1 Au sens cinématographique.

2 J.-L. Comolli explique ainsi privilégier l'œillette, et fait un parallèle entre le cadrage et la situation de réception en salle : « (...) Il est certain que cadrer sur un écran revient à "remplir" le hors-champ de choses visibles. Alors que dans une salle de cinéma, c'est l'obscurité profonde qui borde le cadre. Sans ombre autour du cadre, en effet, pas de hors-champ. Il nous faut donc préférer les caméras avec œillette aux caméras qui n'ont qu'un écran de cadrage. Le cadreur ne "voit" pas vraiment ce qui est hors de son champ visuel, concentré sur un œil et borné par l'œillette. Voir le paysage autour du cadre en même temps que l'on cadre, c'est perdre quelque chose de la dynamique entre vu et non-vu, montré et caché. "Le cadre est un cache" : ce cache fonctionne mieux quand on ne voit pas tout le champ visible, mais seulement le champ cadré. Mais l'ombre revient dans une salle de cinéma ou un lieu de projection : l'ombre est nécessaire à la projection. Le hors-champ est dans l'ombre et l'un ne va pas sans l'autre. » RIBERY F. [entretien avec J.-L. Comolli], « Le cinéma contre le spectacle », *lepoulailler.fr*, 26 février 2016. [En ligne], <http://le-poulailler.fr/2016/02/le-cinema-contre-le-spectacle/>, consulté le 26 décembre 2016.

3 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

4 Entretien avec F. Lloret, réalisé le 22 mai 2012 à Marseille.

spectateur. En guidant ce dernier par l'effet de voix off, de sous-titres et de raccords « faciles », bref, en explicitant tout, le spectateur serait, selon ces réalisateurs, perçu comme un profond débile incapable d'opérer son propre jugement. En sous-main, il s'agit aussi de produire une critique de la télévision allant aussi bien pour les reportages et magazines que pour d'autres documentaires également attachés à un canal de diffusion. Un des enquêtés à propos d'un documentaire affirme par exemple : « Une fois de plus la télévision publique nous balance un commentaire insatiable qui nous dit en clair que, téléspectateurs, nous sommes des moutons que l'on mène où l'on veut les mener¹ ». Plus rarement, « la place » dévolue au spectateur permet aussi de distinguer les « documentaires de création » des « films d'art ». Pour distinguer ses films d'autres réalisations qui seraient promues dans le cadre du FID de Marseille, D. Gheerbrant m'explique lors d'un entretien que cette vision artiste associée à l'art contemporain écarterait toute implication du spectateur dans l'œuvre. En prenant pour exemple M. Duchamp et le ready-made, son éviction serait même une donnée implicite d'un pan entier de l'art contemporain depuis ses origines.

« Le prélèvement ce n'est pas la réalité du regard. Par exemple, il y a quelque chose qui n'existe pas dans le champ des films d'art, c'est la relation filmé/ filmant. C'est quelque chose qui est complètement exclu. Or, en excluant cette relation, ils excluent la relation du spectateur au film et ce qui est assez logique, puisque c'est des films qui vont aller dans les réseaux d'art.² »

Ce spectateur n'est pas qu'un instrument de distinction permettant de définir la « bonne » forme documentaire. Il devient une figure permettant de résoudre des problèmes rencontrés concrètement. Nous dirons qu'il sert aussi de boussole, et notamment lors du montage. Le choix des séquences comporte bien évidemment une dimension collective dans la mesure où des collaborateurs ou des proches investissent

1 COMOLLI J.-L., « " Apocalypse/Hitler " : les faux monnayeurs, par J.-L. Comolli », *Leblogdocumentaire.fr*, 25 octobre 2011. [En ligne] <http://leblogdocumentaire.fr/retour-sur-apocalypsehitler-les-faux-monnayeurs-par-jean-louis-comolli/>, consulté le 26 décembre 2016.

2 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

ce moment¹. Pourtant, des réalisateurs invoquent aussi un spectateur physiquement absent quand ils sélectionnent et découpent leurs rushes. Déléguer symboliquement à une figure imaginée des opérations de découpage leur permet d'assumer et justifier le rythme des séquences. Ainsi les passages entre des moments parlés en présence d'intervenants filmés et l'exploration des lieux sont justifiés à partir, et pour le spectateur, comme le dit l'un d'entre eux, afin de donner une « respiration ²» au film. Tout aussi important, ce spectateur légitime l'éviction de plans ou de séquences jugées inutiles à la narration, mais pour lesquels le réalisateur éprouve de l'attachement. Si la réalisation est vécue sur un mode relationnel mettant en avant une capacité d'écoute et la création de liens avec les personnes et les espaces géographiques filmés, les réalisateurs ont pour objectif de ne pas uniquement se centrer sur leur propre ressenti. Pour le moins, ils opèrent par le truchement du spectateur des choix permettant non seulement de sélectionner, mais aussi de placer la réception comme une donnée primordiale de la fabrique filmique.

« Le travail, c'est justement d'arriver à se défaire de tout le vécu affectif que l'on a vécu pendant le tournage, qui ont chargé les images de quelque chose qui n'appartient qu'à soi et qui n'est pas forcément visible pour le spectateur, de toutes les projections intellectuelles qu'on a fait sur ce travail, etc., de s'en défaire pour regarder ce que les images que l'on a tournées racontent.³ »

2. 2. Celui qui effectue par lui-même un « travail »

Figure à impliquer dans le film et boussole servant au réalisateur pour sélectionner des séquences, ce spectateur imaginé se trouve néanmoins confronté à des images et des sons qu'il lui faut décrypter et interpréter. Il doit se faire un avis, pour le moins éprouver un intérêt au film. Ainsi les réalisateurs se revendiquant du « documentaire de création », ou qui font valoir une dimension artistique à leur travail,

1 Sur ce point, voir le 3ème chapitre de notre enquête.

2 *Idem.*

3 Entretien avec F. Lloret, réalisé le 22 mai 2012 à Marseille.

construisent dans leur discours un spectateur type en mesure d'appréhender ces données. Faire une place au spectateur, l'inscrire dans le rapport entre filmé et filmant, lui faire ressentir une temporalité ou un espace géographique supposent une conception singulière de la réception dans laquelle celui qui regarde le film produit lui-même, de façon individuelle, son propre travail d'interprétation.

Ces réalisateurs disent questionner le spectateur sans lui fournir nécessairement de réponses. Ils fondent un spectateur autonome vis-à-vis d'eux-mêmes, capable d'interprétations et de mises à distance critiques par rapport à ce qu'il voit. Ces figures reposent sur les publics rencontrés, ceux que nous avons précédemment évoqués. D'une part, les publics politisés en mesure d'investir par eux-mêmes individuellement le film tout en opérant leur propre grille de lecture¹. D'autre part, cette figure renvoie aux publics citoyens capables d'opérer des correspondances entre ce qui est donné à voir et un état plus général du monde. Ce spectateur a, par homologie, les mêmes capacités que celles prêtées dans les démocraties libérales au citoyen ordinaire². Il produirait ses propres jugements, serait capable de discernement et d'opérer une critique de ce qui lui est donné à voir. Et c'est la troisième caractéristique, ce spectateur renvoie aussi à la figure du spectateur esthète, peu évoqué dans ce chapitre, mais qui correspond aussi aux publics d'aficionados, ceux qui ne différencient pas les questions de fond et de forme. Ils seraient capables d'inscrire le film dans une histoire du cinéma ou de l'art et d'utiliser les catégories à la mode dans les mondes de l'art, comme « le point vue », « le territoire », « le sensible », « le commun », « l'expérience », « l'image », etc.

Une telle manière de suggérer plutôt que d'affirmer est aussi à l'œuvre chez des documentaristes moins intégrés professionnellement dans les « circuits du documentaire de création ». Que le spectateur fasse lui-même son chemin dans le film est une idée largement répandue. À titre d'exemple, le film *Vivre et Victoire* débute sur un plan en mouvement où la caméra suit de dos deux jeunes filles marchant près de la basilique à Saint-Denis. Il y a du monde, elles passent sous des fils sur lesquels sont accrochées des affiches. Après quelques secondes une voix d'homme en son désynchronisé est introduite. Elle débute par ces mots « Nous avons à vivre ensemble... ». Quand elle revient sur cette séquence, la réalisatrice dit vouloir

1 Voir la section 1 de ce chapitre.

2 Voir GAXIE D., *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Éd. du Seuil, Paris, 1978.

« interroger le spectateur, », le questionner au sujet de cette personne qui parle¹ et laisser au début du film un certain mystère.

L'absence de réponse explicite, dont nous avons expliqué précédemment qu'elle constitue une manière de ne pas prendre directement parti, voire de ne pas reconduire des catégories médiatiques, suppose que le spectateur des films, celui qu'imagine les réalisateurs, fournisse un travail, en l'occurrence qu'il opère des connexions qui ne seraient pas explicitées. Les propos de ce réalisateur quand il pense l'enchaînement des plans illustrent ce qui s'apparente à une exigence. La division du film en thèmes clairement circonscrits est rejetée au profit d'une mise en forme exigeant une réflexion et assumant une incertitude.

« Les enfants permettent de passer sur Vincent. Le montage se fait par associations. Il y a le souci que cela ne soit pas forcé, que cela ne soit pas " Je vous présente tel thème, je vous présente tel thème, mais je vous emmène dans un cheminement ". J'ai toujours le souci de faire partager l'expérience que j'ai eue, de découvrir une réalité, donc de lui faire faire le travail »

Moi : « Aux spectateurs ? »

« Oui !² »

Ce spectateur en capacité d'effectuer par lui-même un travail d'interprétation est un individu isolé opérant à partir de son for intérieur. Cette vision ne tient aucunement compte des barrières sociales sur lesquelles se constitue l'intérêt ou le désintérêt. D'une part, elle est construite indépendamment des arènes de diffusion. Ce spectateur est tout autant adapté aux projections-débats en salles que pour la télévision, sur internet ou sur DVD. En cela il s'éloigne du public authentique recherché dans les débats qui lui, est ancré socialement. D'autre part, le fait de ne pas être guidé explicitement serait, nous pouvons en émettre l'hypothèse, quelque chose qui s'apprend et qui, par définition, n'est pas donné à tous. Il ne s'agit pas ici d'instruire un procès pour élitisme à ces réalisateurs, mais de constater que ce spectateur imaginé

1 Entretien avec L. Benzemrane, réalisé le 18 décembre 2013, à Saint-Denis.

2 Entretien avec D. Gheerbrant, réalisé le 15 mars 2013 à Paris.

repose sur des présupposés qui pourraient être interrogés. Une telle attente n'est pas propre aux documentaristes rencontrés. Cette conception semble plus également partagée au-delà du documentaire et se retrouverait dans d'autres domaines de productions culturelles ou artistiques. J. Rancière, dans son livre *Le Spectateur émancipé*, la reconduit quand il affirme : « (...) une confiance nouvelle dans la capacité politique des images suppose la critique de ce schéma stratégique. Les images de l'art ne fournissent pas des armes pour des combats. Elles contribuent à dessiner des configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet¹ ». Pour être opérante, cette théorie politique et esthétique suppose chez J. Rancière une capacité et un travail réflexif élaboré par le spectateur. Ce spectateur souvent individualisé serait en mesure de réfléchir, du moins il faut présupposer une égalité de principe, à partir d'un dispositif artistique capable de produire ce que le philosophe appelle une « image pensive² ». Cette théorie du spectateur, et plus largement de l'art, développée par J. Rancière, entretient des proximités, des manières d'envisager politiquement les spectateurs des films documentaires par les enquêtés les plus proches du documentaire de création³.

2. 3. *Faire politiquement un film à l'adresse du spectateur*

Ce qui apparaît à première vue comme une posture de retrait, une volonté de ne pas prendre parti dans le film est en fait une manière de considérer politiquement la réception, sans nécessairement la nommer comme telle. Elle repose sur un primat donné à l'image et à la construction du documentaire plan par plan. Ainsi une documentariste dit souhaiter : « (...) que les questions se posent d'elles-mêmes. Je n'aime pas imposer un point de vue et j'aime bien que l'image soit souveraine (...)⁴ ». On retrouve dans ses propos la volonté d'éviter les postures surplombantes. Pourtant,

1 RANCIÈRE J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 113.

2 J. Rancière définit en ces termes l'image pensive. « (...) c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui l'a produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie par rapport à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif ». RANCIÈRE J., *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 115.

3 Notons au passage des proximités théoriques entre le philosophe et J.-L. Comolli qui ont écrit un livre ensemble.

4 Entretien avec S. Kettani, réalisé le 7 mars 2013 à Saint-Denis.

cette façon de penser la réception devient une question dépassant les seules images. La manière de s'adresser au spectateur, en l'occurrence de le penser comme un être capable de faire sa propre réflexion, devient pour les réalisateurs un enjeu. Le dépassement de la tension initialement perçue se situe alors à deux niveaux. D'une part, assurer « une place » au spectateur passe pour une action l'incluant comme un protagoniste et donc, en un sens, l'invitant à opérer lui-même un choix. Ce que nous avons appelé les positionnements de soutien et d'euphémisation du soutien à l'égard des populations et espaces géographiques perçus comme stigmatisés n'apparaissent alors plus être la question centrale. En revanche, le fait d'investir le spectateur dans une narration le devient. Le réalisateur peut prendre position, mais l'enjeu est aussi de placer au centre quelqu'un d'extérieur à l'action. Ensuite, et plus important, instaurer une position d'égalité entre celui qui fait et celui qui reçoit est, en tant que tel, quelque chose à faire valoir. Prendre ou non position, se dire « engagé », refuser l'étiquette « militant » pour les films sont autant de postures passant au second plan. Ce qui compte alors est de considérer le spectateur comme un « égal » et quelqu'un qui s'approprié le film.

« (...) Parce que, aussi, j'ai envie de faire confiance au spectateur. Enfin, j'aime qu'on ait une certaine liberté à se faire sa propre idée, son propre cheminement et ne pas imposer notre pensée à celui qui regarde. Ça me semble... ça va au-delà d'une question artistique en fait ¹»

La politisation des films documentaires apparaît dans le discours de ces réalisateurs sous une forme inattendue. Il ne s'agit pas uniquement d'un marquage du film comme « politique » ou « engagé ». Cette politisation en sous-main a ceci d'opérant qu'elle ne prend pas de nom et s'inscrit à la fois dans le film lui-même et dans une conception de la réception. Cette politisation des films par les réalisateurs au moyen de la figure d'un spectateur imaginé se vérifie auprès des enquêtés et plus largement dans l'espace documentaire. En effet, dans l'extrait d'entretien précédemment cité, T. Roeskens explique que cette attention au spectateur dépasse ses préoccupations artistiques. On reprendra utilement les propos de J.-L. Comolli : « Là où le cinéma est

1 Entretien avec T. Roeskens, réalisé le 20 décembre 2011 à Marseille.

politique, c'est quand il permet au spectateur de se constituer en force critique. Le travail consiste à lui poser problème, à le mettre mal à l'aise, en péril. Un documentaire politique ne laisse pas le spectateur indemne, il va à l'encontre du maintien de l'ordre des choses.¹ ». Faire politiquement des documentaires pour paraphraser J.-L. Godard² et synthétiser les observations exposées jusqu'alors, ce serait non seulement intégrer le spectateur au récit, refuser de le guider trop directement, l'interroger tout en lui laissant une marge de réflexion ou encore comme le dit J.-L. Comolli, le mettre à mal. De manière sous-jacente, c'est l'idée selon laquelle les artistes auraient d'abord pour engagement de créer d'autres formes et relations pour que leur art soit politique. La politisation de la démarche documentaire par la figure documentaire dépasse largement le corpus étudié et rejoint des préoccupations dans d'autres domaines artistiques. Pourtant, faut-il comme le font les acteurs rencontrés, opposer une conception ouverte à la libre interprétation du film face à une autre plus favorable au guidage du spectateur ?

3. Deux conceptions de la réception diamétralement opposées ?

Les réalisateurs conçoivent de manière différenciée la figure du spectateur en fonction de la position objective occupée dans l'espace documentaire, comme de celle plus subjective où les acteurs rapportent leur pratique à des catégories de documentaire tels l'enquête sur un mode journalistique, le « documentaire de création », ou le cinéma. Si le spectateur imaginé demeure l'enjeu de luttes, des points communs apparaissent entre deux conceptions que tout oppose en apparence.

Tout d'abord, rien ne demeure si tranché, car les deux visions peuvent se retrouver dans le récit d'un même réalisateur. Pour une partie, se réclamer du « documentaire de création » n'empêche nullement de faire valoir la nécessité de guider la réception. À titre d'exemple, une documentariste revient sur la présentation des bâtiments autour desquels se déroule une grande partie du film. « (...) très dur à monter parce que tarabiscotés » et elle aurait aimé faire une présentation « clinique

1 MAL C., « Éloge d'un cinéma pauvre, politique et populaire (Comolli) », *art. cit.*

2 GODARD J.-L., *Que faire ? / What is to be done ?*, 1970, *La Revue des Ressources*, publié le 14 Juin 2013. [En ligne], <http://www.larevuedesressources.org/que-faire-what-is-to-be-done.2575.html>, consulté le 2 mars 2017. Initialement issu du manifeste « What is to be done ? » écrit par J.-L. Godard, pour la revue *Afterimage* en 1970.

des lieux ». À la dimension esthétique « ça fait des jolis trucs », des contraintes de compréhension s'ajoutent aussi, et sont loin d'être évacuées car « plus on mettait des plans plus c'était compliqué ¹ ». Cette réalisatrice qui se revendique du « documentaire de création » et qui voit son film diffusé sur le service public audiovisuel met aussi en avant la nécessité de fournir des repères aux spectateurs. Plus intéressant encore, une réalisatrice liée au CNDP se démarque quant à elle de son employeur en affirmant que l'organisme lié à l'Éducation Nationale « (...) avait une façon étroite de considérer la pédagogie alors que moi, je disais toujours, je ne fais que sensibiliser à certains problèmes, je ne donne jamais de réponse, le professeur comme cela... ». Elle prend le contre-pied d'une conception visant à guider des spectateurs issus d'un public scolaire. Ces cas, et d'autres encore pourraient être cités. Ils incitent à prendre en compte les imbrications des deux conceptions dans les récits des réalisateurs.

Si elles peuvent être mobilisées par un même réalisateur, ces conceptions ont surtout pour point commun de relever davantage d'enjeux propres aux réalisateurs qu'une analyse circonstanciée des désirs des spectateurs et des conditions de réception des films. Elles sont toutes les deux le fruit d'adaptations à des contraintes variées. Craindre de voir le téléspectateur zapper ou ne pas tourner un documentaire uniquement depuis son propre ressenti sont les contraintes à dépasser pour ceux qui font les films. Les réalisateurs rencontrés élaborent donc en conséquence un spectateur en rapport à elles, un individu largement fantasmé, mais qui renvoie à des contingences bien réelles. En ce sens, le spectateur imaginé est avant tout celui de professionnels du documentaire, totalement ou partiellement intégrés. Cette figure permet en tout cas de résoudre la tension initialement perçue dans les films. Dans les deux conceptions, ce spectateur est l'occasion pour les réalisateurs de déplacer la tension entre prendre parti et tenir une posture distanciée à l'égard des populations et des espaces géographiques perçus comme stigmatisés. Il s'agit dans les deux cas d'un déplacement puisque ce n'est pas tant le contenu du film que la prise en compte du spectateur qui est en jeu.

Après avoir analysé comment des publics saisissent les films sur divers modes et dans diverses arènes de diffusion pour, en retour, comprendre les attitudes ou les

¹ Entretien avec F. Davisse, réalisé le 15 février 2013 à Saint-Denis.

perceptions des réalisateurs, nous avons poursuivi l'analyse en interrogeant la catégorie de « spectateur » qu'utilisent les réalisateurs. Il s'agissait moins alors d'observer les actions des publics pour comprendre comment les réalisateurs politisent en retour leur film, que d'étudier directement les représentations des documentaristes à l'égard de spectateurs. Ces derniers apparaissent être des figures idéalisées à partir de rencontres ou imaginées durant la fabrique des films et auxquelles des propriétés sociales et des qualités sont prêtées. Les réalisateurs plutôt inscrits dans le sous-champ cinématographique recherchent et font valoir pour les projections en salles un spectateur authentique, véritable prolongement des intervenants filmés construits comme stigmatisés. Le téléspectateur est la seconde figure permettant de voir la présence des plus dominés en tant que publics. La télévision serait un média « populaire » permettant d'accéder au « grand-public » et par glissement au public populaire. Cette vision est aussi bien partagée par les réalisateurs évoluant dans le sous-champ du cinéma comme dans celui du journalisme. Toutefois, ces derniers voient dans le téléspectateur un consommateur insatiable à garder en haleine par l'intermédiaire de ses affects. Le spectateur authentique produit lui-même sa propre réflexion, il n'est pas nécessaire de le guider. Même s'il est socialement marqué, il se rapproche d'une troisième figure de spectateur. Celle développée par les documentaristes cinéastes qui voient en lui un individu capable d'interpréter par lui-même les images. Spectateur qui n'est pas rattaché à un canal de division, ayant pour propriété d'être générique car potentiellement politique, citoyen et esthète.

Ces observations sur le spectateur imaginé incitent à dépasser la vision « étapiste » voyant dans la fabrique documentaire une succession d'étapes allant de la préparation au tournage, puis du montage à la diffusion jusqu'à la promotion¹. Les enjeux de la réception ne renvoient pas uniquement aux choix des canaux de diffusion, mais irriguent les différents moments durant lesquels le film s'élabore. Parce qu'elle est centrale dans la fabrique des documentaires, notamment pour le vendre, cette figure du spectateur permet aux réalisateurs de prendre parti contre toute attente en dehors du point où ils pourraient se faire critiquer pour la faiblesse de leur « engagement » ou au contraire sa trop grande présence. Si des réalisateurs utilisent la parole et la mise en

1 Voir les analyses de G. Rot et L. De Verdalle en cinéma pour qui « Le processus de production des films est loin d'être linéaire ». Elles évoquent « un jeu de rapports plus complexes et indéterminés » entre des étapes *a priori* distinctes (le développement, le financement, le tournage ou la distribution). DE VERDALLE L. et G. ROT, « Introduction », G. ROT et L. DE VERDALLE (dir.), *Le cinéma. Travail et organisation*, op. cit., p. 15.

scène des intervenants filmés afin de prendre position, leur intermédiaire², le spectateur imaginé, n'a pas tout à fait la même utilité. Il est celui qui permet le déplacement de la question du traitement du stigmaté à l'attention portée de celui qui regarde. Le dépassement provient donc d'un réajustement des enjeux.

Conclusion

La diffusion des films documentaires est donc un moment où le marquage « politique » des films et les positionnements à l'égard des populations et des espaces géographiques perçus comme stigmatisés se trouvent rejoués par un renouvellement des règles et de nouveaux acteurs entrés dans le jeu.

En restreignant l'analyse aux interactions avec des publics perçus comme extérieurs à l'espace documentaire par les réalisateurs, nous avons observé trois modalités de politisation des documentaires par des publics variés. Tout d'abord, l'appropriation des films par des publics militants à travers la programmation et l'organisation d'évènements autour d'une cause. D'autre part, l'utilisation par des publics politisés de débats en salles. En prenant d'autres membres du public à parti, ces publics cherchent à prolonger des luttes déjà existantes. Enfin, la dénonciation des films et de leurs réalisateurs lors de débats, en dehors ou dans des médias, en pointant par exemple l'évitement du politique ou des connivences avec les puissants. En forme de conclusion principale concernant différentes modalités d'investissement des films par des publics, nous dirons que les modalités de politisation des documentaires sont intimement liées aux arènes de diffusion empruntées et que les publics, aussi divers soient-ils, ne sont pas exclusivement ceux qui politisent le film.

Pour autant, l'apport essentiel de ce chapitre repose sur l'observation de la politisation opérée par les réalisateurs de films documentaires et de leurs démarches à partir et en référence aux publics. En rendant compte d'une tension entre art/journalisme et politique au moment de la diffusion et de son dépassement, nous affirmons les règles suivantes. D'une part, les réalisateurs profitent d'une division du

² Sur ce point, voir le 4ème chapitre de cette enquête.

travail de politisation. Dans des débats en salles ou lors d'évènements, des publics politisés et militants opèrent à leur place. Nous pouvons alors affirmer que la politisation repose aussi sur une division et des collaborations implicites entre documentaristes et publics et non sur des luttes¹. D'autre part, ces dernières ont toutefois été prises en compte car elles permettent à des réalisateurs de politiser leur réponse face à des publics critiques et perçus comme dominants. Enfin, nous avons également observé une politisation des films par les réalisateurs en leur nom propre durant les projections, dans des médias non spécialisés et surtout lors des entretiens. Elle est d'autant plus tenable que les arènes produisent de manière plus ou moins forte une séparation entre le contenu du film et les propos tenus en dehors. Si la division entre art/journalisme et politique trouve à être dépassée dans le cadre d'une division du travail de politisation opérée comme partage entre publics (politisés ou militants) et réalisateurs, elle l'est aussi à travers les figures du spectateur.

Le spectateur authentique des projections, celui de la télévision renvoyé à la catégorie « grand public », tout comme le spectateur imaginé des documentaristes cinéastes marquant de son empreinte l'ensemble des canaux de diffusion représentent trois figures attentivement analysées. Toutes renvoient à la possibilité de politiser le film ou la démarche de réalisation. Elles font nécessairement écho aux différentes modalités d'investissement des documentaristes au moment de la diffusion. Ce spectateur placé sous la figure du destinataire permet par là-même de résoudre les contraintes liées à l'incertitude de la réception. Il est aussi une voie de sortie pour résoudre les problèmes pratiques rencontrés lors du tournage et du montage. Mais plus important, pour la résolution de notre énigme, ce spectateur imaginé est une opportunité donnée aux réalisateurs de déplacer dans le domaine de la réception les enjeux de politisation du documentaire et ceux liés aux traitements du stigmaté. Si les choix de réalisation importent, la manière d'inscrire le spectateur dans le film, de toucher le « grand public », ou un public authentique rend possible le dépassement de la tension initialement constatée. Dès lors, elle devient caduque puisque le spectateur passe pour être une instance essentielle de jugement sur le film. La critique spécialisée et d'autres autorités professionnelles comptent également mais se placent au côté de cette figure.

Nous avons pu entrevoir un lien unissant les publics rencontrés et ce spectateur

1 Même si ces dernières existent par ailleurs puisqu'il s'agit aussi de défendre une cause.

imaginé. Ce dernier est construit pour maîtriser la saisie du film par des acteurs extérieurs à l'espace documentaire. Il fonctionne comme un garde-fou face aux spectateurs « réels ». La réception n'est pas maîtrisable et reste appréhendée par le biais de la rencontre avec le public suivant l'idée que le film « fait son chemin » et, à la limite, ce moment est vécu sur le mode d'une dépossession assumée et revendiquée. La fabrique d'un spectateur idéalisé permet de justifier l'impossibilité pour un documentariste de maîtriser la réception. Toutefois, ce spectateur imaginé contient aussi sa dose de normativité visant à promouvoir des conceptions singulières¹ de la diffusion. Il est l'enjeu de batailles et de logiques parallèles permettant de définir des documentaires entre eux, les documentaires face au reportage et au vidéo-art. Il est aussi l'occasion de définir la qualité politique et esthétique des films. Ainsi la question d'une politisation des films par des acteurs qui seraient extérieurs de l'espace documentaire est souhaitée, mais elle est aménagée depuis des préoccupations inhérentes à l'espace documentaire lui-même.

À ce titre, les propositions visant à faire des films des outils jouant sur des affects politiques² pour produire des effets allant dans le sens d'un changement social s'exposent à deux grands problèmes. Au vu de ce qui vient d'être dit, quelques éléments mériteraient d'être toujours intégrés à ce type de réflexion, même si nous n'avons pas cherché à savoir dans quelle mesure les documentaires en question sont capables d'affecter des spectateurs et de susciter une mobilisation pour une cause. Il ne s'agit pas seulement de rappeler que les interprétations sont variées³, qu'il existe des barrières sociales à voir ou ne pas voir des films et que l'analyse doit nécessairement envisager la pluralité des interprétations. Toutefois, il faut admettre que ces réalisations ne relèvent pas toutes de l'agit prop. Leur destination est toujours incertaine, aussi bien dans la manière de mettre en scène le monde social que dans la réception des films. Dans ces deux domaines, les documentaires ne peuvent d'emblée

1Ces figures dont nous avons montré qu'elles étaient socialement distribuées

2 Je pense ici au propos de F. Lordon sur l'utilisation de productions culturelle ou artistique dans une optique de changement social et politique « Mon livre est un espace de plaidoyer pour la production des images, pour le montage de machines affectantes et alors là tous les moyens sont bons, la photo... il faut dire l'importance politique de toutes ces choses dans la restauration des images manquantes et dans la restauration des images nécessaires pour soutenir des dynamiques passionnelles, alors la photo, le documentaire, la fiction, la littérature avec ses armes à elle (...) ». BERNARD J., « Les affects de la politique. Interview de Frédéric Lordon, Dans le Texte », horserie.net, 05 novembre 2016, [En ligne] <http://www.hors-serie.net/Dans-le-Texte/2016-11-05/Les-affects-de-la-politique-id202>, consulté le 4 janvier 2017.

3 Comme le démontrent dans ce chapitre les exemples de luttes entre spectateurs d'un même film.

être considérés comme uniquement « politiques » ou comme des objets construits sur la seule volonté de défendre une cause. Sous cet éclairage, une prise en compte des conditions sociales dans lesquelles se montre un film mérite d'être explorée.

Conclusion générale

Centrée sur un ensemble de 42 films documentaires tournés entre 2000 et 2010 dans les quartiers du Centre-ville Basilique à Saint-Denis et de la Joliette à Marseille, cette thèse se proposait de résoudre une énigme. Nous avons cherché à expliquer comment et pourquoi, dans ces documentaires et aussi à travers eux, principalement dans les propos des réalisateurs tenus hors des films, coexistait un *double positionnement* au sujet d'individus, de populations et d'espaces géographiques perçus et construits à cette occasion comme stigmatisés. Opéré selon des modes et des degrés d'intensité très différents, apparaissait un soutien en faveur de ces catégories stigmatisées et en même temps des traitements et des discours tendant à s'en distancier, à euphémiser le parti pris, laissant supposer que les documentaires n'étaient jamais réductibles à un strict engagement des réalisateurs en faveur des plus dominés. Un *double positionnement* qui, aux prémices de ce travail, nous semblait constituer une véritable contradiction dans la démarche documentaire.

L'énigme a donc été résolue à travers les différents éclairages et analyses apportés tout au long de cette enquête. La tension initialement constatée résulte du processus d'autonomisation de l'activité documentaire en un espace d'activité spécifique avec ses propres normes et conventions pour donner à voir des espaces socialement perçus et construits comme stigmatisés et prendre le parti des groupes sociaux qui y vivent. Se séparant des activités politiques et militantes qui assurent communément la défense des plus dominés, l'espace documentaire impose un ensemble de normes professionnelles cadrant l'engagement des réalisateurs. Indépendamment de la position occupée dans celui-ci, les documentaristes réalisent des films et produisent des discours où la coprésence des positionnements de soutien et de son euphémisation est finalement requise. Elle correspond en tous cas à des mises en scène et des discours valides en documentaire. S'inscrire professionnellement en documentaire et être reconnu à ce titre comme réalisateur supposent ainsi de reconduire le *double positionnement*.

Au final, cette tension ne relève en rien d'un entre-deux toujours insatisfaisant pour les acteurs. Depuis leurs perspectives, le *double positionnement* s'apparente même à une démarche cohérente de réalisation. Notre thèse a permis d'expliquer comment

les enquêtés parvenaient à dépasser cette tension en mobilisant des intervenants étrangers à l'espace documentaire. L'action des personnes filmées et des publics politisés, sur et au travers des films, est l'occasion pour les réalisateurs de prendre position par le biais de tiers tout en respectant les normes et les conventions professionnelles existantes. En maîtrisant leur intervention, en les mettant en scène (pour les protagonistes des films), en utilisant leur implication ou en référence à un spectateur imaginé (pour les publics), les réalisateurs dépassent l'opposition entre soutien et euphémisation du soutien, politisation et dépolitisation. Ils opèrent par la voix d'autres pour prendre parti en restant cohérents avec les manières de faire instituées.

Sans nécessairement les opposer, cette thèse a donc permis d'éclairer ces mécanismes de politisation et de dépolitisation dans et autour des films au regard des dynamiques qui structurent l'espace social du documentaire durant les années 2000 en France. Un espace social du documentaire appréhendé à travers 42 réalisations tournées dans des géographies urbaines couramment étiquetées comme « populaires ». Ces réalisations ne sont pas représentatives de l'ensemble de la production documentaire, mais cette enquête constitue une première approche pour dresser les contours de cet espace, et autorise à formuler des hypothèses au sujet des dynamiques qui le structurent et de ses rapports à la politique.

Cette thèse a tout d'abord permis de dresser un portrait général des réalisateurs rencontrés en soulignant qu'ils évoluent au sein de catégories intellectuelles et sont le plus souvent dotés de titres universitaires. Une majorité parmi eux travaille dans l'audiovisuel au sens large, dans l'enseignement et le journalisme. La pluriactivité demeure la tendance prédominante car nombre d'entre eux rencontrent des difficultés à vivre uniquement de la réalisation documentaire. À ce titre, des niveaux d'intégration divers à cette activité tendent à expliquer pourquoi différents choix de réalisation s'appliquent en fonction du degré de professionnalisation.

Notre enquête a cherché à rendre compte des importantes variations constatées entre les films, mais également celles apparues entre les récits des réalisateurs. Le corpus était d'une grande hétérogénéité quant aux thèmes abordés, aux groupes et espaces géographiques stigmatisés mis en images et en sons, mais surtout, dans les traitements retenus. Rendre compte de cette hétérogénéité a permis de décrire l'espace

documentaire depuis ces fragmentations. Ce dernier s'apparente à un microcosme social incomplètement autonome et traversé, au moins à titre principal, par les champs du cinéma et du journalisme auxquels viennent s'ajouter des degrés d'intégration professionnelle variables à l'activité documentaire. En partant de films associés à l'urbain stigmatisé, il est apparu que les manières de donner à voir les espaces et populations, et donc de prendre position, étaient largement dépendantes de la position occupée par les réalisateurs au sein des sous-espaces journalistique et cinématographique qui structurent (à titre principal) l'espace documentaire. Pour autant, la division entre journalisme et cinéma est apparue poreuse. Malgré une nette dépréciation de l'activité journalistique, les documentaristes journalistes et documentaristes cinéastes partagent la même nécessité de tenir un *double positionnement*. Les documentaristes cinéastes, même les plus artistes, intègrent des enjeux médiatiques dans leurs films tandis que des journalistes de profession se revendiquent du cinéma pour se distinguer des reportages et magazines. Si les frontières entre ces sous-espaces sont quelquefois plus floues que ne le laisse présager la partition couramment instituée, il est apparu difficile au regard des réalisateurs placés au centre de cette étude de parler d'un groupe professionnel constitué. Des éléments de constitution de ce groupe apparaissent malgré tout dans la volonté de définir le documentaire sur un plan légal et de se constituer en collectifs de cinéastes spécialisés.

En rendant compte des logiques de professionnalisation qui président à la réalisation d'un film, cette enquête a aussi cherché à combiner deux traditions de recherche. L'une est associée à l'étude des positions des agents dans un microcosme social à la suite des travaux de P. Bourdieu et l'autre, initiée par H. Becker, vise à étudier les chaînes de collaborations et conventions qui rendent possible l'existence d'une œuvre d'art. Croiser ces deux traditions a permis d'observer différentes mises en scène du stigmaté comme des formes collectivement valides et recherchées, mais différenciées en fonction des champs et sous-espaces associés à ces derniers qui composent l'espace documentaire. Ce travail s'est donc attaché à explorer la dimension collective qui préside à la fois à la fabrique filmique et à la possibilité d'une politisation des documentaires, tout en rendant compte de l'autonomisation et de la fragmentation de l'espace documentaire. Loin de la vision auteuriste qui met au centre de la création le « regard » du réalisateur, les différents traitements du stigmaté sont le résultat

d'accords et de tensions avec une multiplicité d'acteurs qui interviennent dans et autour des films.

Au sein de l'espace documentaire tout d'abord, les réalisateurs s'associent fréquemment, voire nécessairement à des techniciens monteurs, des chefs opérateurs, des preneurs du son, des intermédiaires, des producteurs ou des directeurs exécutifs, des formateurs ou des enseignants. Leurs films, pour une partie d'entre eux, sont financés par des institutions publiques et/ou des chaînes de télévision. Le poids de ces dernières est d'ailleurs apparu prépondérant dans le traitement des sujets associés à Marseille et à la « banlieue ». Nous avons pu expliquer le *double positionnement* comme le résultat de conventions relativement routinisées, mais changeantes en fonction du sous-espace documentaire et des collaborations nécessaires pour qu'existent les films. Des conflits autour du « bon traitement » du stigmaté peuvent éclater entre les réalisateurs et leurs collaborateurs. Dans ces cas de figure, ils apparaissent liés aux circulations des acteurs entre les différents sous-espaces et donc à des conceptions différenciées du documentaire. Mais les films se font malgré tout et ce travail collectif repose, au moins chez les réalisateurs, sur un ethos professionnel fondé sur la confiance et la proximité des « regards » entre eux et leurs collaborateurs. Ces discours sur la pratique ont été resitués dans une économie générale du documentaire reposant sur un fonctionnement par projets pour lesquels il est nécessaire de faire perdurer dans le temps des collaborations professionnelles.

Cette thèse apporte également une réflexion sur la dimension collective des films en prenant en considération d'autres acteurs situés à l'extérieur de l'espace documentaire. Nous nous sommes intéressés aux intervenants filmés et aux publics, à leur action sur les documentaires, mais surtout à la manière dont les réalisateurs utilisent ou affrontent leurs interventions. L'enjeu théorique était d'observer le *double positionnement* comme un rapport à un ensemble d'acteurs ayant leurs propres intérêts et qui sont, *a priori*, étrangers aux normes et conventions de l'espace documentaire. Ce modèle théorique résulte de l'observation selon laquelle les règles qui entourent la possibilité d'une politisation des films se jouent dans l'espace documentaire. Mais les équipes de réalisation vont pouvoir compter sur ces forces exogènes préalablement cadrées pour politiser les films.

Ainsi nous avons pu démontrer comment les intervenants filmés étaient l'objet

de mises en scène les instituant selon des formes filmiquement valides en représentants de l'urbain stigmatisé. Ont été décrites les options qui président au choix des protagonistes, l'importance des enjeux médiatiques, politiques et militants et surtout l'action de réalisateurs qui, par le tournage, le montage et le repérage préalable parviennent à maîtriser l'intervention de ces acteurs.

Quant à la participation de publics politisés, elle s'apprécie sur un autre plan. L'enquête est à ce moment-là sortie de la fabrique documentaire à proprement parler pour proposer une analyse des discours autour des films dans des arènes de diffusion spécifiques et au travers desquelles les documentaires trouvaient à être mobilisés, voire soumis à la critique. Les réalisateurs utilisent ces interventions à même de requalifier politiquement un film, mais cherchent à en maîtriser les significations. La tension initialement constatée trouve ici à être dépassée dans le cadre d'une division du travail de politisation opérée comme partage entre publics (politisés ou militants) et réalisateurs. Comme nous l'avons montré, cette partition repose chez les réalisateurs sur un ensemble de croyances associées à la réception. À travers les figures d'un spectateur imaginé variant selon le canal de diffusion, ces derniers rejouent dans le domaine de la réception les enjeux de politisation du documentaire et ceux liés aux traitements du stigmaté.

Au final, cette thèse éclaire les formes contemporaines d'engagement dans et autour des pratiques artistiques et médiatiques. Elle souligne la possibilité d'une politisation des films par des acteurs positionnés dans un espace social régi par des normes et des conventions qui imposent des formes et des voies bien particulières au processus de politisation. Elle montre comment les réalisateurs opèrent une politisation discrète, au travers de l'intervention construite et plus ou moins maîtrisée de tierces personnes situées *a priori* à l'extérieur de l'espace du documentaire. Si nous avons insisté sur les collaborations dans et en dehors de cet espace, il conviendrait de ne pas se méprendre sur la nature de cette politisation. D'une part, elle n'a rien d'automatique et se révèle plus ou moins explicite en fonction des films et à des degrés divers. Et plus important encore, s'il s'agit de penser les films comme des constructions collectives dans lesquelles des luttes apparaissent, cette dimension collective ne peut dissimuler les mécanismes de dépossession qui président à l'exposition médiatique ou cinématographique des dominés, ceux qui voient leur vie et leur personne mises en images par d'autres.

Cette sociologie politique des documentaires pourrait être prolongée dans plusieurs directions. En premier lieu, il s'agirait d'inclure des films associés à d'autres thématiques et espaces géographiques pour cerner plus précisément les contours et les divisions au sein de cet espace documentaire. Notre thèse prend en considération des réalisations tournées entre 2000 et 2010, or, dans la seconde décennie des années 2000, la diffusion par internet et les financements par *crowdfunding* liés à la difficulté pour obtenir des fonds se sont largement répandus. Une analyse des modalités de diffusion et de financement plus contemporaines pourrait permettre d'observer d'autres rapports aux publics. Au-delà de ces évolutions, il serait nécessaire d'apprécier sur le temps long les normes, les conventions et usages politiques des documentaires en regardant les permanences et les changements à travers les périodes de stabilité et de crises politiques, autant de contextes dans lesquels les films se font.

Enfin, explorer dans une approche comparative en quoi les formes de politisation possèdent ou non une empreinte nationale apparaît pertinent pour penser plus généralement les documentaires. Les films étudiés ont principalement été réalisés par des organismes de financement ou des producteurs installés en France. Il serait donc intéressant d'observer les circulations des films et des équipes de réalisation entre différents univers nationaux et d'interroger la constitution d'arènes transnationales.