

L'ÉVOLUTION DU DOCUMENTAIRE CITOYEN ENGAGÉ EN FRANCE : « SANS PAPIERS », SDF ET « INDIGNÉS »

Isabelle VANDERSCHelden

La tradition documentaire a marqué l'histoire du cinéma en France et occupé une place importante, embrassant l'œuvre d'Alain Resnais dans les années 1950, les films sociologiques et ethnographiques de Jean Rouch, et d'Edgar Morin dans les années 1960, le cinéma direct de Louis Malle et les essais cinématographiques de Chris Marker. Depuis les années 1990, le documentaire a retrouvé ses lettres de noblesse dans les salles, coïncidant avec le retour du politique dans le cinéma français, analysé, par exemple, par Martin O'Shaughnessy dans *The New Face of Political Cinema*¹. De nombreux films documentaires récents qui traitent de questions sociétales, ont connu un certain succès public et critique. La série des *Profils paysans* (Raymond Depardon, 2001-2008) et *Être et avoir* (Nicolas Philibert, 2001) parlent des mutations de la France rurale en adoptant une approche observationnelle. *Les Glaneurs et la Glaneuse* (Agnès Varda, 2000) est, entre autres, un essai plus subjectif sur la consommation et le recyclage, tout comme le pamphlet antimondialiste *Solutions locales pour un désordre global* (Coline Serreau, 2010). *Les Invisibles* (Sébastien Lifshitz, 2012) donne la parole à des homosexuels en s'appuyant sur des interviews.

Cet article présente trois autres cinéastes français qui, dans les quinze dernières années, ont contribué à redéfinir l'engagement politique citoyen par le biais du documentaire. Ils se sont attachés à filmer le réel dans l'urgence, ont renouvelé l'activisme politique par le cinéma, et remis en cause les stratégies formelles du film documentaire. Deux sont des cinéastes bien établis : Bertrand Tavernier et Tony

1. O'SHAUGHNESSY M., « Post-1995 Cinema: Return of the social, return of the political », *Modern and Contemporary France*, 11 (2), 2003, p. 189-203.

Gatlif. Le troisième, Augustin Legrand, illustre une démarche militante collective, plus ponctuelle et multimédia.

En tant que citoyen et cinéaste qui affiche ses convictions de gauche, Tavernier s'était intéressé dans les années 1990 aux problèmes des banlieues dans un long documentaire d'investigation *De l'autre côté du périph* (1997), avant de réagir dans l'urgence à l'injustice de la double peine. *Les double-peine: histoires de vies brisées* (2001) dénonce la procédure d'expulsion des étrangers condamnés en France. Le cinéaste y donne longuement la parole à des hommes et des femmes que, dit-il, personne ne veut écouter et qui se battent pour un principe du droit français : nul ne peut être puni deux fois pour la même faute. Coréalisés avec son fils Nils, ces deux documentaires de Tavernier ont provoqué à leur sortie en salle des polémiques dans les médias et la sphère politique, qui ont contribué à donner aux deux films le statut d'acte citoyen militant. Leur démarche propose une réflexion autour de l'engagement au cinéma, tout en exploitant les ressources du mode documentaire et son potentiel interactif tel qu'il a été défini par Bill Nichols son travail de référence sur le film documentaire².

En 2006, le militant pour le droit au logement (DAL) Augustin Legrand a créé l'association « Les Enfants de Don Quichotte » pour défendre la cause des sans-abri en France. Avec Ronan Décéné et Jean-Baptiste Legrand, il a filmé leurs actions sur le vif pour médiatiser le mouvement. Présenté à la « Semaine de la critique de Cannes » en 2008, le documentaire *Les Enfants de Don Quichotte (Acte 1)*, avait pour motivation de sensibiliser les pouvoirs publics, les politiques et les Français en « soutenant et défendant toute opération tendant à prévenir ou à lutter contre les faits de nature à affecter et compromettre le bien-être social et humain³ ». Il retrace les événements qui ont mené à l'installation de 200 tentes au bord du canal St Martin fin 2006. Il dénonce aussi explicitement l'indifférence médiatique face à une crise de société majeure et le décalage entre l'ampleur du problème et les réponses apportées par les politiques.

2. Nichols propose différents modes documentaires : l'exposition, l'observation, l'interactif et le réflexif (1991, p. 32). Le mode interactif fait intervenir le cinéaste et favorise « les images de témoignage ou d'échange verbal et les images de démonstration ». NICHOLS B., *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 44. Il définit « cinéma participatif » comme un cinéma où le cinéaste interagit par le biais d'interviews directes avec ses sujets au lieu d'observer. Cela peut aussi impliquer une participation du public. NICHOLS B., *Introduction to Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010, p. 79-180. Les termes anglais et les citations sont traduits par l'auteur, sauf indication contraire.

3. Extrait du texte du manifeste de l'Association.

La démarche collective des Enfants de Don Quichotte a des points communs avec les actions des Indignados menées, dans un premier temps sur la Place Puerta del Sol à Madrid, puis en Europe et au-delà à partir de mai 2011. Ce mouvement a lui aussi été médiatisé à travers un certain nombre de manifestations publiques de grande ampleur. Gatlif s'en est inspiré pour *Indignados*, un film-pamphlet à la fois philosophique et lyrique, présenté en ouverture au Festival de Berlin en 2012⁴. Il a suivi le mouvement des Indignés en Europe, filmant sur le vif, illustrant cinématographiquement leur discours antimondialiste militant. Son film est présenté comme une réaction dans l'urgence aux dérèglements du capitalisme :

Il y a urgence. Le dérèglement du capitalisme financier précipite le monde et les peuples dans la crise de plus en plus dure pour des millions de gens, réduits au chômage et plongés dans la misère. Ces sombres temps dans lesquels nous vivons peuvent déboucher sur pire encore, un déferlement de violence xénophobe et raciste, une guerre de civilisation, dressant des peuples contre d'autres peuples au nom de Dieu, de l'incompatibilité des cultures, ou tout simplement la haine de l'autre. Contre cette issue terrible le cinéma, comme la littérature, la musique et les autres arts doit se battre. Il lui faut réagir vite, mais sans rien abandonner de ses vertus et de sa singularité⁵.

Son action se veut aussi une riposte artistique, combative mais empreinte de sa singularité d'artiste engagé.

À partir de ces trois projets de cinéma engagé, nous proposons de réévaluer la place du documentaire citoyen dans le cinéma français militant entre les années 1990 et 2012. Dans un premier temps, l'article présente les pratiques de production des trois cinéastes et les stratégies narratives et formelles employées, pour souligner l'évolution du film citoyen. Il part de constats qui s'appliquent au travail des trois cinéastes que l'introduction vient d'évoquer brièvement : premièrement, les caractéristiques des films documentaires varient dans leurs objectifs et modes de représentation du réel. Les pratiques de production d'images, de mise en scène d'utilisation du son, et de montage évoluent. Deuxièmement, les documentaires ne sont pas des films sans auteur, et la notion d'écriture y est envisagée de différentes façons qu'il convient d'explorer pour redéfinir la notion de cinéma engagé ou citoyen. Enfin, ces films élargissent le champ documentaire au-delà de ses formes et conventions génériques habituelles en accentuant la notion d'interactivité et de culture participative.

4. Gatlif a travaillé avec Guy Debord dans les années 1980 et on retrouve dans ses films l'influence du discours situationniste. Il avait commencé le scénario d'*Indignados* avec le philosophe urbaniste Jean-Paul Dollé avant le décès soudain de ce dernier en 2011.

5. <<http://www.tony-gatlif.com/2011/12/indignados/>>, consulté le 25 janvier 2015.

Le travail d'O'Shaughnessy sur le « retour du politique » et les nouveaux visages de l'engagement dans le cinéma français après 1995 fournit un cadre théorique qui s'applique bien au documentaire. S'inspirant d'articles parus dans *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* à la fin des années 1990, l'auteur reprend la distinction entre le film « constat », le film « signal d'alarme » et le film « de solidarité » de Franck Garbarz qui convient aux trois films comparés ici⁶. L'auteur montre aussi qu'un mouvement social s'est développé dans les années 1990, marquant « le refus collectif des politiques néolibérales⁷ » et souligne le rôle du cinéma dans le renouvellement de démarches citoyennes en France. Selon lui, le cinéma continue de jouer un rôle actif dans la reconstruction d'un imaginaire oppositionnel radical, mais de manière fragmentée, dans la mesure où la globalisation néolibérale résiste à la représentation, alors que le fragmentaire parle à la population, et qu'il a remplacé le discours de gauche d'avant les années 1990⁸. O'Shaughnessy souligne aussi le divorce entre les mouvements protestataires spontanés et certaines institutions. Ce changement, perceptible dans les deux films de Tavernier, est devenu un élément-clé des documentaires de Gatlif et Legrand.

Les trois films illustrent certaines idées au cœur de la pensée du philosophe Jacques Rancière, particulièrement la notion d'« égalité radicale fondamentale » selon laquelle les êtres humains sont égaux « mais l'organisation de la société les rend invisibles et leur voix inaudible⁹ ». Rancière redéfinit par ailleurs le visible et l'invisible dans un contexte esthétique d'émancipation, qu'il voit comme un moyen de concevoir la possibilité d'autres vies : « j'ai montré, dans l'analyse de l'émancipation, comment le problème n'était pas d'échapper aux griffes d'une sorte de monstre tentaculaire mais de concevoir la possibilité de mener d'autres vies que celle qu'on était en train de mener¹⁰ ». Les travaux de Rancière ont par ailleurs souligné le potentiel esthétique du film documentaire à mêler le réel et l'art.

Les réalisateurs adoptent des stratégies filmiques et formelles diverses pour communiquer leurs messages politiques et citoyens. La grille d'analyse multimodale du cinéma de Bill Cope et Mary Kalantzis fournit un cadre pour évaluer dans

6. O'SHAUGHNESSY M., « Post-1995 Cinema: Return of the social, return of the political », *op. cit.*, p. 195 ; GARBAZ F., « Le Renouveau social du cinéma français », *Positif*, 1997, p. 74-76.

7. O'SHAUGHNESSY M., *The New Face of Political Cinema*, Oxford, Berghan, 2007, p. 11.

8. O'SHAUGHNESSY M., « Eloquent fragments – French fiction film and globalization », *French politics culture and Society*, 23, 3, 2005, p. 75-88.

9. DERANTY J.-P. (dir.), *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010, p. 6.

10. RANCIÈRE J., *La Méthode de l'égalité*, Entretien avec L. Jeanpierre & D. Zabunyan, Paris, Bayard, 2012, p. 112.

les trois films l'utilisation de la couleur, du son, de l'espace et du mouvement¹¹. Ces éléments multimodaux produisent du sens et établissent des liens entre le cinéma documentaire engagé et le développement d'une culture participative au XIX^e siècle, qui place le spectateur dans une position plus active et encourage sa réactivité, notamment en intégrant l'invitant à s'exprimer devant la caméra ou par le biais des nouveaux médias et des réseaux sociaux.

Des auteurs bien visibles pour des scénarios singuliers

Les documentaires analysés ici relèvent chacun à leur manière de démarches créatives ; ils constituent des gestes d'engagement interactifs qui découlent d'une approche éthique explicitement définie par leurs auteurs. Dans *Les double peine*, Tavernier cumule les rôles d'interlocuteur visible à l'écran, de narrateur hors-champ et de commanditaire du projet. Son œuvre est celle d'un citoyen actif, et son propos se veut démonstratif, même son film est réalisé dans l'urgence. Il expose une loi qu'il considère injuste, et il apporte des arguments à charge au dossier, travers une démarche cohérente d'auteur qui engage sa vision du monde. Comme Tavernier, Gatlif réalise son film sur le vif et « au plus près du réel », en réponse au discours de Nicolas Sarkozy à Grenoble en 2010, dans lequel Sarkozy énonçait entre autres des mesures sur la limitation de l'acquisition de la nationalité pour les délinquants, et stigmatisait les Roms annonçant le démantèlement de leurs camps. La démarche devient presque personnelle, puisqu'il a lui-même des origines Rom, mais le film s'articule autour de l'essai du philosophe Stéphane Hessel *Indignez-vous* publié en 2010 dont il a acquis les droits. Il filme des manifestations publiques des Indignés en Espagne et en France en 2011 et ajoute en surimpression des appels à l'action, souvent basés sur des graffitis et des citations qui servent d'intertitres :

Lorsque j'ai vu à Madrid ces milliers de jeunes qui se sont mis debout pour dire non à cette société, non à l'injustice, j'ai repris espoir et j'ai intégré en quelques jours un ancien scénario qui raconte l'histoire de la clandestine africaine. *Indignados*, c'est un peu la suite du livre de Stéphane Hessel¹².

Gatlif travaille à partir d'un scénario qui incorpore un personnage féminin migrant de fiction, Betty, qui observe l'action des Indignados et la situation des clandestins

11. Le modèle permet d'évaluer le contenu thématique des films, mais aussi d'autres éléments audio-visuels et cognitifs, tels que les types de plans, le son, la musique, la proxémie, l'interaction des personnages à l'écran, l'utilisation des espaces et de l'architecture.

12. NOUCHI F., « Entretien avec Tony Gatlif », Dossier de presse d'*Indignados*, 2012.

en Europe. Elle reste la plupart du temps silencieuse, sauf quand elle exprime sa détresse sur ses racines africaines, et sa situation sans issue de migrante rejetée en Europe, mais qui ne peut pas rentrer chez elle pour ne pas décevoir ses proches :

Il était nécessaire pour moi de prendre le point de vue d'une immigrée clandestine qui regroupe l'ensemble des indésirables en Europe. Cette Africaine qui vient par la mer, telle un fantôme, me semble être le symbole de tous les rejetés, de tous ceux dont l'Europe ne veut pas, tous les sans-papiers, tous ces gens qui rêvent de l'Europe en pensant qu'elle va les protéger¹³.

En filmant aussi d'autres migrants, Gatlif se positionne aux limites du documentaire et du manifeste, proposant un témoignage engagé sur une époque: « Mieux vaut être un animal ici qu'un humain sans papiers » dit Betty, transformant ainsi le personnage de fiction en symbole de ceux que l'Europe rejette et qu'on voit à plusieurs reprises en gros plans mais silencieux au cours du film. À Paris, la caméra montre ceux qui « à force de dormir sur les trottoirs, en ont pris la couleur et sont devenus invisibles¹⁴ ».

Comme celle des Indignés, la démarche des Enfants de Don Quichotte se veut pacifique et citoyenne. Legrand évoque une « action pour donner la parole aux gens », particulièrement aux sans-abris de France. Il se place directement dans l'optique de Rancière et met en scène, comme Tavernier et Gatlif, des invisibles que son action cherche par tous les moyens à médiatiser. En plus de ses propres apparitions devant la caméra, Legrand a réussi à mobiliser des personnalités publiques: le film est parrainé par le cinéaste Romain Goupil et l'action est soutenue par l'acteur Jean Rochefort qui y figure ainsi que par des personnalités du monde politique. Mathieu Kassovitz, qui avait soutenu une version préliminaire du film mise en ligne en février 2008 et visionnée 600 000 fois sur internet, a produit le film sorti en salles avec Agnès b. Le cinéma sert de support multimodal qui complète la présence des Enfants de Don Quichotte sur d'autres média, comme la télévision et Internet. La bande-son du film témoigne d'ailleurs du fait que le film doit « lancer le buzz sur internet », et les notes de production le présentent comme « un outil qui nous permettra de continuer à lutter, sans être tributaire d'aucune aide publique ou privée ».

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

Des films qui renouvellent la forme documentaire ?

Si Legrand et Tavernier passent devant la caméra, Gatlif reste plus littéralement derrière la sienne. Dans *De l'autre côté du périph* et *Les double-peine*, Tavernier emploie les conventions du genre documentaire, tels que les plans fixes, l'interview directe et le commentaire hors-champ. Pour *Les double-peine*, il adopte une structure chronologique épisodique, se mettant en scène comme témoin actif et comme narrateur évoquant ses visites répétées à Lyon pour suivre l'évolution de la situation légale des personnes concernées par la double peine et leur actions administratives. Il est à la fois citoyen-témoin et enquêteur auprès de ses « contacts », en particulier Lila Bouguessa, la femme d'Ahmed, un des « double-peine ». Quand celle-ci se lance dans une grève de la faim après le début du tournage, elle devient un acteur important du film. Son action fait évoluer le projet de cinéma initial, qui était plutôt de donner la parole aux double-peine. Cette dramatisation du récit la transforme en « personnage » génère de l'émotion et encourage l'identification et l'empathie. Il joue des interstices entre fiction et documentaire signalés par Grierson, et se rapproche parfois de l'essai auteuriste, tout en restant dans les limites du genre documentaire.

Les Enfants de Don Quichotte part également de conventions documentaires identifiées par les critiques, cette fois dans le but explicite de créer un film manifeste pour médiatiser leur action. Pourtant le statut formel du film est plus ambigu et hétérogène. Certaines actions sont filmées par une caméra à l'épaule qui se veut mobile mais qui, paradoxalement, suggère les films amateurs, car le placement de caméra est improvisé et le cadre peu soigné. Legrand est souvent présent à l'écran au risque d'occulter la réalité de lutte collective du mouvement, ou d'être suspecté de « starisation » de son personnage et de narcissisme. Il tient même parfois lui-même la caméra à bout de bras, lors de ses prises de contact avec les sans-abris qui occupent les berges du canal Saint Martin. Cela donne à son propos une dimension plus réflexive, lui permettant de commenter directement ses actions, ainsi que le processus d'enregistrement des scènes destinées au film. Certains commentaires informent même l'utilisation future des images enregistrées sur le vif, par exemple les stratégies de montage qui seront utilisées.

Alors que le film de Tavernier maintient une forme de récit linéaire, les scènes filmées et montées par Legrand et son équipe enregistrent des moments d'action engagée. Par exemple, les interviews des occupants des tentes comportent des messages militants car Legrand oriente la conversation. Le matériau audiovisuel est peu retravaillé en postproduction et au montage. Cela suggère un manque de recul provoqué par l'enregistrement sauvage d'actions militantes qui se multiplient dans

l'urgence et l'utilisation d'images non-éditées et commentées en cours de tournage plutôt qu'en postproduction. Le contenu du film est d'ailleurs hétérogène. Par exemple, Legrand insère sa page internet et recycle pour le film des images d'archives diffusées au journal télévisé. Il se filme parfois en train d'être filmé par les médias, provoquant des mises en abyme. Le propos est fragmenté, parfois répétitif ou anecdotique, ce qui donne au spectateur une impression de spontanéité désordonnée, mais génère aussi parfois des moments de tension dramatique et d'émotion. Ce qui compte, c'est d'accrocher l'attention du public, de l'inciter à se faire une opinion et à (ré)agir, comme le confirme le discours de Legrand autour du film :

Nous avons souhaité reprendre la parole et faire du film une partie intégrante de l'action. Qu'il montre les vérités et les réalités de chacun. Le film raconte l'espoir et les désillusions, les engagements et les manipulations des politiques, la puissance des médias. Le film est surtout une nouvelle force et un nouveau souffle pour prolonger le combat. Convaincre les citoyens qu'ils peuvent et doivent agir pour que soient respectés les droits humains¹⁵.

Il s'agit donc bien d'un film qui repose sur l'action et la dénonciation, au centre d'un combat militant pas du film-constat d'une situation par un cinéaste-témoin. Legrand et son équipe ont réalisé leur film à partir d'images et de sons collectés sur le vif, par exemple la scène de rédaction du manifeste de l'association, sans véritable projet de cinéaste-metteur en scène. Les plans ont été filmés épisodiquement sans plan de tournage, sans scénario. En sélectionnant ce qui sert leur propos et en l'organisant au montage, ils construisent un manifeste militant, qui fait partie de des stratégies d'action de visibilité pour mobiliser les médias et forcer une réaction des pouvoirs publics. Par exemple, en choisissant d'inclure son saut spectaculaire dans la Seine devant les caméras, Legrand force les médias volatiles à s'intéresser à son action. Ces scènes sont reprises dans les journaux télévisés, puis intégrées au film, pour ne pas être vouées à disparaître. Tavernier poursuit dans son documentaire un objectif comparable d'action de visibilité, mais son approche est plus pédagogique : il convoque par exemple des juristes pour commenter ses interviews avec les protagonistes de l'affaire des double peine face à la caméra. Dans les deux cas, l'action du cinéaste qui se met en scène devient visible, et elle assure par extension la visibilité, au moins ponctuellement, des invisibles qui sont au centre du propos.

15. LEGRAND A., « Notes de production » Site web *Comme au cinéma*, 2008, <<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/les-enfants-de-don-quichotte-acte-1-documentaire,11744-note-57938>>, consulté le 28 janvier 2015.

Pour *Indignados*, le recours à la forme documentaire est plus nuancé, même si le film est ancré dans la réalité socio-politique de la mondialisation au XIX^e siècle. Gatlif oscille entre le documentaire et la fiction, l'essai filmique et le *road movie*, le réalisme et une stylisation plus poétique et métaphorique de son propos. Il « refuse l'explication, le récit linéaire et invite à un voyage ultra-lyrique d'une heure et demie, où l'apitoiement et l'exaltation se substituent à la pédagogie »¹⁶. Le site web du film parle de « témoignage fictionné du temps du réel de ce qui se passe aujourd'hui¹⁷ ». Le cinéaste a posé sa caméra dans des lieux réels, comme la prison des clandestins à Patras (avec une autorisation officielle). Il a filmé les manifestations en vidéo 50 mm, à hauteur de ses personnages et revendique un cinéma de l'instant distinct du cinéma du réel, poursuivant une démarche artistique instinctive déjà utilisée dans ses films précédents, surtout *Exils* (2004) : « Je suis dans la vie, ce que je fais est instinctif. Je ne suis pas dans l'analyse. Il y a d'autres cinéastes qui font ça très bien¹⁸ ». Il incorpore également des problématiques citoyennes et politiques qui visent à remettre en cause l'ordre établi.

Indignados montre des gens qui disent non et qui « refusent l'inacceptable » pour reprendre une formule d'Hessel dénonçant une atteinte à la dignité¹⁹. Gatlif retrace le parcours de Betty ; la femme observe les indignés avec un regard insondable de clandestine isolée. Le documentaire se rapproche ainsi des films typographiques de Jean-Luc Godard (ou de Chris Marker) : « Dans le film, au lieu d'écrire sur les murs, on écrit sur l'écran, avec la caméra. Pas de discours, pas d'interview. Je me sers des slogans comme de véritables dialogues²⁰ ». L'affiche d'*Indignados* avec toutes ses mains tendues illustre la démarche plus symbolique de Gatlif, celle d'une mise en image plutôt que d'un cinéma de l'argumentation verbale. Au début du film, la caméra s'attarde sur des chaussures isolées échouées sur les plages ou sur les matelas à même le sol filmés métonymiquement, évoquant le destin tragique de clandestins sans les montrer. Puis, des visages de clandestins apparaissent en gros plan, face caméra, comme autant de témoins qui, contrairement aux indignés du film, restent silencieux. Plus tard, la caméra suit des dizaines d'oranges dévalant les rues de Sidi Bouzid jusqu'à la mer, évoquant la mémoire de Mohammed Bouazizi, le marchand de fruits qui s'était immolé en 2010 en Tunisie pour protester contre les humiliations que la police tunisienne lui avait fait subir, ce qui avait indirectement mené au début du printemps arabe de 2011.

16. DE BRUYN O., « *Indignados*: Tony Gatlif, l'indigné maladroit », *Le Point*, 6 mars 2012.

17. <<http://www.tony-gatlif.com/indignados-film/>>, consulté le 30 janvier 2015.

18. APIOU V. « Être né quelque part: *Exils* de Tony Gatlif », *Synopsis*, n° 32, juillet 2004, p. 58-62.

19. HESSEL S., *Tous comptes faits... ou presque*, Paris, Libella, 2011, p. 19-20.

20. NOUCHI F., *op. cit.*

Artiste engagé qui renouvelle l'appel à la contestation, Gatlif s'inspire librement des idées d'Hessel qu'il représente visuellement et musicalement en y intégrant, comme dans tous ses films, son point de vue de cinéaste faisant l'apologie de l'anti-mondialisme, de la mobilité, de la solidarité, et véhiculant des idées libertaires. Sa sensibilité artistique, parfois poétique, se manifeste à travers la place importante accordée au sensoriel, notamment par un rapport privilégié à la nature et aux grands espaces, des atmosphères sonores et des métaphores visuelles. Gatlif multiplie les plans larges sur le ciel et les arbres ; il aime filmer les objets métonymiquement comme l'illustrent les plans sur une chaussure, une rangée de matelas à ciel ouvert, ou des oranges qui dévalent la pente jusqu'à la mer. Il a aussi recours aux couleurs vives et aux paysages méditerranéens. Le montage d'*Indignados* a permis l'introduction en phase de postproduction des phrases d'Hessel qui apparaissent en surimpression, ou des commentaires personnels tels que « démocratie et caméra ne vont pas ensemble ».

Associée à des panoramiques de ciels et de paysages, la musique joue un rôle important dans *Indignados*²¹. Elle illustre la thématique du voyage et le propos antimondialiste, tout en remettant en question par ses origines métissées, par exemple le Flamenco, les notions de frontières et d'identité nationale. La partition musicale illustre les lieux et les espaces traversés au cours du voyage, ainsi que les rencontres du cinéaste ou de sa protagoniste :

La musique de certains plans, quand on prenait les sons en direct, avait ses propres percussions et parfois ses propres mélodies. Par exemple une canette abandonnée dans une avenue s'est mise à bouger dans le vent et à descendre la pente en faisant un bruit de percussion ternaire. Je leur demandais de partir de ce son et de faire la musique de solitude de la séquence, de suivre son rythme²².

Elle devient un élément participatif du film dans le sens où tout le monde peut s'associer à une performance musicale publique ou se joindre à une marche. Dans la scène de Flamenco, elle aide même à formuler le refus de l'inacceptable par le mouvement des corps, mettant en avant la multimodalité formelle du film. Dans ces moments, images et sons sont en symbiose. Le spectateur est interpellé par différents éléments spatiaux, sonores, visuels qui ne demandent pas nécessairement de réagir, mais invitent à partager le rythme et les images générés par la dynamique du film.

21. VANDERSCHULDEN I., « Looking Elsewhere to Film and Capture Life: Transnational Journeys, Nomadism and Cultural *Métissage* in Tony Gatlif's Cinema », *Black Camera*, vol. 6, n° 1 (Fall 2014), Bloomington, Indian University Press, p. 108-123.

22. NOUCHI F., *op. cit.*

Des documentaires qui transforment la notion de cinéma militant citoyen

Les trois films sont caractérisés par l'action militante et la mobilisation collective. La démarche cinématographique des trois cinéastes relève d'une approche intellectualisée et réflexive. La dimension pacifique ressort particulièrement des images de Gatlif et de la bouche de Legrand, alors que Tavernier a tendance à se montrer plus didactique. Tous interpellent le spectateur dans une perspective participative qui souligne l'interaction entre le cinéaste et son interlocuteur : Tavernier est narrateur de son parcours tandis que Legrand parle souvent de lui-même dans son film rendant sa démarche réflexive. Gatlif associe des indignés visibles, y compris lui-même et Hessel, à des milliers d'indignés anonymes soulignant ainsi leur émancipation :

J'ai été frappé en tournant mon film de ne pas rencontrer de porte-parole du mouvement. Chaque Indigné est porte-parole de tous. J'aime filmer le réel, l'instant présent rare et précieux dans une fiction. *Indignados* n'est pas le réel fictionné, mais une fiction au service du réel²³.

Gatlif se pose donc en cinéaste-auteur plutôt que documentariste, mais son cinéma est participatif et « au service du réel ». Ses personnages sont eux aussi bien réels, comme par exemple Isabel Vendell Cortès, la jeune manifestante qui donne une pomme à Betty dans le film, rencontrée par hasard, et qui a relayé son travail de militante sur Internet après la diffusion du film.

Les trois films prolongent donc la tradition du cinéma engagé documentaire des années 1960 et 1970, reprenant plus particulièrement certains aspects du cinéma direct qui cherche à dire et agir sur le monde sans médiation et du film-manifeste qui se veut polémique. On y retrouve l'action militante, la prise de conscience citoyenne, et un sentiment de réveil populaire. Il s'agit bien également de démarches solidaires, à savoir des films qui cherchent à « redécouvrir les règles élémentaires de la solidarité ²⁴ ». Pourtant, *Indignados* a été taxé de « maladresse » par plusieurs critiques, comme si concilier engagement solidaire et regard d'artiste ne pouvait se faire dans l'urgence²⁵. Gatlif revendique cette ambivalence ; il se positionne en citoyen-artiste qui filme son discours militant de tolérance, et à

23. *Ibid.*

24. O'SHAUGHNESSY M., « Post-1995 Cinema: Return of the social, return of the political », *op. cit.*, p. 195.

25. DE BRUYN O., *op. cit.* et BLONDEAU, R. « Le best-seller de Séphane Hessel revisité avec une emphase maladroite » *Inrockuptibles*, 6 mars 2012.

qui il a pu être reproché de prêcher aux convertis (son public)²⁶. Cette ambiguïté traverserait également les propos des *Enfants de Don Quichotte* :

C'est à la fois de l'espoir suscité par ce mouvement et de la déception qui l'a suivi dont ce film témoigne, par des images prises de l'intérieur du mouvement et sur le vif au cours de ces divers événements. Avec un résultat somme toute ambigu. D'un côté, une incontestable valeur de document nourri par la dynamique des événements. De l'autre, un film d'agit-prop qui, faute de recul, ne prend pas suffisamment la mesure des enjeux proprement cinématographiques de son sujet : personnages inexistant, montage à la mitraille, plans illustratifs, parole univoque²⁷.

Le constat du critique Jacques Mandelbaum est sévère : les enjeux du film sont clairement énoncés et le côté cinématographique n'est pas la priorité. Filmer dans l'urgence permet rarement de prendre du recul sur les événements montrés ; il s'agit d'un film-manifeste caractérisé par un propos fort et engagé.

Deux films ont d'ailleurs produit des résultats tangibles : Tavernier a amélioré la visibilité des double-peine en engageant un débat politique lors des élections de 2002 et son film été diffusé à l'Assemblée nationale. Nicolas Sarkozy a réformé la loi en 2003, mais beaucoup s'accordent à dire que la situation n'est toujours pas réglée. L'expulsion n'est plus automatique, mais l'esprit de la double-peine demeure. Suivie par l'adoption de la loi DALO (mars 2008), l'annonce par le ministre Jean-Louis Borloo (début 2007) de mesures visant à réorganiser le système d'hébergement d'urgence suggère également l'impact des *Enfants de Don Quichotte*. L'opération des Enfants de Don Quichotte Acte 2, lancée en 2009 par le biais d'un site internet entièrement restructuré, avait pour objectif d'accroître le lien participatif. Legrand décrit aujourd'hui l'Association comme « travaillant à promouvoir et à défendre l'application des droits fondamentaux des personnes ²⁸ ».

Les Indignados de Gatlif restent un collectif d'anonymes qui disent « non » et refusent toute récupération : « Nous ne sommes pas des huîtres ; nous n'adhérons à rien » scande le film. Gatlif dépasse les conventions du documentaire militant ou citoyen par des incursions dans le domaine poétique, exprimant son point de

26. « Il arrive que les plans soient beaux (il arrive aussi qu'on ait la sensation de les avoir souvent vus), mais jamais ils n'apportent plus que la validation d'opinions sûrement déjà solidement ancrées dans le public qui ira voir *Indignados*. » SOTINEL T., « *Indignados*: indignons-nous, un seau de popcorn sur les genoux », *Le Monde*, 6 mars 2012.

27. MANDELBAUM J., « Les Enfants de Don Quichotte : un documentaire tourné sur le vif », *Le Monde*, 21 octobre 2008.

28. Extrait de la page de présentation du site <<http://lesenfantsdedonquichotte.com>>, consulté le 30 janvier 2015.

vue d'artiste par une mise en scène esthétisée du réel. En créant cette distance, il se pose plus explicitement en artiste engagé qu'en activiste.

Conclusion

Les trois documentaires engagés comparés dans cet article ont été tournés dans l'urgence; ils sont indissociables des actions qui marquent leurs genèses respectives, ce qui explique en partie leur forme fragmentée et hétérogène. L'analyse qui précède montre que Tavernier, Legrand et Gatlif s'engagent dans des actions solidaires à travers le tournage de leurs films. Les trois documentaires donnent la parole à des « invisibles » en difficulté et témoignent de rencontres entre réalisateurs engagés et invisibles de la société française et européenne; le film permet de rassembler militants et artistes. Les réalisateurs embrassent les combats militants de ces invisibles et participent dans une certaine mesure à différentes stratégies d'émancipation. Ils proposent une approche interactive du genre documentaire en phase avec l'essor de la culture participative du XIX^e siècle; les prises d'images sur le vif encouragent cinéastes, personnes filmées et public à réagir.

Le retour du politique est dans les trois films associé au développement de nouveaux médias, en particulier l'usage des caméras numériques et des réseaux sociaux qui renouvellent les formes du documentaire engagé et dépassent la sphère culturelle du cinéma traditionnel. Le documentaire de cinéma devient alors un outil politique collectif qui explore des modes de communication multimodaux dans une optique qui rappelle celle proposée par Rancière au-delà des nations et des classes d'âge pour qui « la seule méthode qui vaille c'est de savoir si une parole fait tout à coup poids, résonance par rapport à une autre, si elle établit un réseau par rapport à une autre²⁹ ». La parole des trois cinéastes fait poids, dans la mesure où elle parvient à réconcilier le réel et le fictionnel, le monde des anonymes et les personnalités publiques, tout en révélant le regard du cinéaste.

Ces documentaires s'inscrivent donc aussi dans la large sphère du cinéma d'auteur, dit « de Festival ». Ils montrent des artistes indignés qui se mettent en scène (ou pas), descendent dans la rue, et qui pénètrent dans l'arène politique. « Créer c'est résister, résister c'est créer » affirme Hessel à la fin de son pamphlet³⁰. Les actes de cinéma de Tavernier, de Gatlif et de Legrand parlent de l'autre (le double peine, le sans-abri, le clandestin). Mais ils ne sont pas centrés sur soi, pour

29. RANCIÈRE J., *La Méthode de l'égalité*, Entretien avec L. Jeanpierre & D. Zabunyan, Paris, Bayard, 2012, p. 66.

30. HESSEL S., *Indignez-vous*, Paris, Indigène, 2010, p. 18.

reprendre le titre du livre de Sarah Cooper consacré au documentaire français *Selfless Cinema? Ethics and French documentary*³¹, car leurs stratégies de prise de vues légitiment leur discours politique, citoyen ou plus lyrique dans le cas de Gatlif, canalisant leur engagement et leur indignation de façon différente. En donnant la parole à des invisibles, à des militants et pas seulement à eux-mêmes, ils renouvellent à la fois le genre du documentaire citoyen en multipliant les points de vue et la notion de regard d'auteur engagé.

Bibliographie

- Site web de Tony Gatlif « Indignados » : <<http://www.tony-gatlif.com/indignados-film/>>, consulté le 2 octobre 2013.
- Site officiel « Enfants de Don Quichotte » : <<http://lesenfantsdedonquichotte.com/>>, consulté le 2 novembre 2013.
- APIOU V., « Être né quelque part : *Exils* de Tony Gatlif », *Synopsis*, n° 32, juillet 2004, p. 58-62.
- BAUMBACH N., « Jacques Rancière and the fictional capacity of documentary », *New review of film and television studies*, 8, 1 (2010), p. 57-72.
- BÉNABENT J., « Les sans-toit de Paris », *Télérama*, 22 octobre 2008.
- , « Mathieu Kassovitz : Il faut que ces films-là existent » *Télérama*, 21 mai 2008.
- BLONDEAU R., « Le best-seller de Séphane Hessel revisité avec une emphase maladroite » *Inrockuptibles*, 6 mars 2012.
- CALET L., « Quotidien d'indignés », *Le Nouvel Observateur*, 8 mars 2012.
- COOPER S., *Selfless Cinema? Ethics and French documentary*, London, Legenda, MHRA, 2006.
- COPE B. & M. Kalantzis, *Multiliteracies : Literacy Learning and the Design of Social Futures*, London, Routledge, 2000.
- DE BRUYN O., « *Indignados* : Tony Gatlif, l'indigné maladroite », *Le Point*, 6 mars 2012.
- DERANTY J.-P. (dir.), *Jacques Rancière : key concepts*, Durham, Acumen, 2010.
- ÉVRARD A., « Tony Gatlif, *Indignados* », *Lectures*, les comptes rendus, 2013. <<http://lectures.revues.org/10476>>, consulté le 2 février 2015.
- GABORIAU P. et GRAEFF L., « Une lutte collective : Les enfants de Don Quichotte », *Journal des anthropologues*, 2008, p. 110-111, <<http://jda.revues.org/2510>>, consulté le 2 mars 2015.
- GARBAZ F., « Le Renouveau social du cinéma français », *Positif*, 1997, p. 74-76.
- GAUTHIER G., *Le Documentaire : un autre cinéma*. Armand Colin, 2011.
- (ed.), *Le Cinéma militant reprend le travail*, *Cinémaction*, 110, 2004.
- GRIERSON J., *On documentary*, London, Faber and Faber, 1966.
- HESSEL S., *Indignez-vous*, Paris, Indigène, 2010.
- , *Tous comptes faits... ou presque*, Paris, Libella, 2011.
- HIGBEE W., « Hope and Indignation in Fortress Europe : Immigration and Neoliberal Globalization in Contemporary French Cinema », *SubStance*, 43(1), 2014, 26-43.
- JEANCOLAIS J.-P., « Requalifier le politique », *Positif*, 455 (January 1999), p. 46-48.
- LEFAUX L., « *Indignados*, voyage dans une Europe en crise », *L'Humanité*, 12 mars 2012.

31. COOPER S., *Selfless Cinema? Ethics and French documentary*, Londres, Legenda, MHRA, 2006.

- LEGRAND A., « Notes de production » Site web *Comme au cinéma*, 2008, <<http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod/les-enfants-de-don-quichotte-acte-1-documentaire,117448-note-57938>>, consulté le 28 février 2015.
- MANDELBAUM J., « Les Enfants de Don Quichotte : un documentaire tourné sur le vif », *Le Monde*, 21 octobre 2008.
- MARIE L., « Le réel à l'attaque: French documentary and globalization » *French politics, culture and society*, 23, 3, 2005, p. 89-104.
- MAUGENDRE S., « Sarkozy et la double peine: une réforme de dupes », Site web *Les mots sont importants.net*, 23 janvier 2006 <<http://lmsi.net/Sarkozy-et-la-double-peine-une>>, consulté le 12 janvier 2015.
- Nichols B., *Representing reality: Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- , *Introduction to documentary, Second edition*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
- NINEY F., *Le Documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- NOUCHI F., « Entretien avec Tony Gatlif », Dossier de presse d'*Indignados*, 2012. Films du Losange.
- PHILIPPOOT V., « Interview avec Bertrand Tavernier et Olivier Cyran », Site web GISTI, 2001, <<http://www.gisti.org/doc/actions/2001/hvb/index.html>>, consulté le 3 mars 2015.
- PRÉDAL R., *Le Cinéma français depuis 2000*, Paris, Armand Colin, 2008.
- O'SHAUGHNESSY M., « Post-1995 Cinema: Return of the social, return of the political » *Modern and contemporary France*, 11, 2, 2003, p. 189-203.
- , « Eloquent fragments – French fiction film and globalization », *French politics culture and Society* 23, 3, 2005, p. 75-88.
- , *The New face of political cinema*, Oxford, Berghan, 2007.
- RANCIÈRE E J., *Le partage du sensible: Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- , *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.
- , *La Méthode de l'égalité*, Entretien avec L. Jeanpierre & D. Zabunyan, Paris, Bayard, 2012.
- ROUSSEL F., « Les Don Quichotte passent à l'acte », *Libération*, 21 mai 2008.
- MELINARD M., « J'aime que la vie entre avec sa maladresse », *L'Humanité*, 25 août 2004.
- Roy J., « La vie est à eux », *L'Humanité*, 22 octobre 2008.
- , « Tony Gatlif: Il y a elle, avec son regard pur, comme témoin du film », interview, *L'Humanité*, 7 mars 2010.
- SOTINEL T., « *Indignados*: indignons-nous, un seau de popcorn sur les genoux », *Le Monde*, 6 mars 2012.
- TOUBIANA S., « Retour du politique », *Cahiers du Cinéma*, 511 (March 1997), p. 28-29.
- VANDERSCHULDEN I., « Looking Elsewhere to Film and Capture Life: Transnational Journeys, Nomadism and Cultural *Métissage* in Tony Gatlif's Cinema », *Black Camera*, Fall 2014.
- WATERS S., « New social movements in France: une nouvelle vague citoyenne », *Modern and Contemporary France*, 6, 24, 1998, p. 493-505.

