De nouvelles représentations en Tunisie par l'expérience du documentaire de création

Natacha Cyrulnik

▶ **To cite this version:**

Natacha Cyrulnik. De nouvelles représentations en Tunisie par l'expérience du documentaire de création. Revue française des sciences de l'information et de la communication, 2018. hal-01873497

HAL Id: hal-01873497
https://amu.hal.science/hal-01873497

Submitted on 13 Sep 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.

De nouvelles représentations en Tunisie par l'expérience du documentaire de création

Natacha Cyrulnik est maître de conférences HDR en sciences de l'information et de la communication à l'Université d'Aix-Marseille, au département S.A.T.I.S (Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son) à Aubagne. Elle est responsable de l'axe 2 « Créations, pratiques et explorations artistiques » au sein du laboratoire UMR Prism « Perception, Représentations, Image, Son, Musique », CNRS - Aix-Marseille Université, natacha.cyrulnik@univ-amu.fr

Résumé

A l'occasion des cinquante ans du FIFAK (Festival International de Films Amateurs de Kélibia), de jeunes tunisiens réalisent des « *films de quartier* ». La naissance de ces cinq films documentaires va donner lieu à la recomposition de nouvelles représentations pour les apprentis-cinéastes, les personnes filmées, comme pour les spectateurs au final. Le documentaire devient une méthode pour expérimenter à la fois un genre filmique et l'espace public. Ces jeunes construisent de nouvelles représentations au sein d'une Tunisie en pleine mutation, et en changent ainsi les appréhensions possibles. De la découverte de quartiers éloignés des touristes, en passant par celle du genre documentaire, les représentations territoriales et sociales évoluent, individuellement et collectivement.

Mots-clefs

Documentaire, interactions, territoires, médias, tourisme, espace public, représentations sociales

Abstract

On the occasion of 50 years of the FIFAK (International Amateur Film Festival of Movies of Kélibia), young tunisians realize « *movies of district* ». The birth of thèse five documentary movies is going to give rise to reorganization of new représentation for the apprentices-film-makers, the people filmed, as for the spectators in the end. The documentary becomes a method to experiment at the same time a cinematic genre and the public place. These Young people build new representations within fast-changing Tunisia, and so change the possible apprehensions it. Of the discovery of districts distant from tourists, via that of the documentary genre, the territorial and social représentations evolve, individually and collectively.

Keywords

Documentary, interactions, territories, medias, tourism, public space, social representations.

Introduction

A partir de la problématique des différents niveaux de représentations possibles d'une situation (que celles-ci soient sociales, filmiques, territoriales, individuelles ou collectives), nous formulons l'hypothèse que l'expérience du documentaire aide à appréhender un territoire de manière plus phénoménologique, et qu'elle permet ainsi d'en acquérir de nouvelles connaissances.

L'expérience du documentaire, pour les réalisateurs comme pour les spectateurs ou les acteurs (ceux qui sont devant la caméra), permet de dresser le tableau d'une situation particulière afin de mieux la connaître et la comprendre (Niney, 2000 et 2002). Cette forme médiatique permet de fédérer une nouvelle communauté constituée de ceux qui témoignent auprès du réalisateur, comme de ceux qui ont connaissance de ces propos lors de la projection au final (Cyrulnik, 2015). Celle-ci se construit sur la base de ce qui est dit (la « *diction* » de l'acteur), de ce qui est raconté (et la « *fiction* » de l'acteur comme du réalisateur, selon Gérard Genette, 1991), et sur le contrat tacite qui s'instaure entre le réalisateur et le spectateur quand celui-ci choisit d'emblée de croire à ce qui est montré à l'écran comme étant issue de la réalité dans le cadre d'un documentaire : « *c'est une éthique de la finalité qui garantit à chacun la liberté de se fier à l'autre* » (Lioult, 2004 : 153). A partir des différents discours captés, des interactions humaines et d'une croyance basée sur l'éthique du réalisateur, le documentaire offre alors de nouvelles formes de représentations qui permettent d'appréhender de manière sensible des situations particulières. Ainsi, faire l'expérience du documentaire de création serait un bon moyen de questionner et de nuancer les différentes représentations que l'on pourrait avoir d'un territoire.

A l'occasion des cinquante ans du FIFAK (Festival International de Films Amateurs[1] de Kélibia) en 2014, un atelier de « *films de quartier* » a été mis en place pour quelques jeunes sélectionnés au sein des différents ciné-clubs de Tunisie. Il s'est agit d'accompagner ces jeunes amoureux du cinéma à l'occasion d'une masterclass et à travers l'expérience d'une pratique artistique au cinéma (Cyrulnik, 2016), en allant filmer la périphérie de l'une des villes les plus touristiques du pays[2]. Ainsi, en portant un regard sur les quartiers reculés et méconnus de cette ville, un autre portrait territorial se dresse : il permet de mieux appréhender cette cité de manière globale et d'en acquérir une connaissance qui s'éloigne de la carte postale. L'appellation de cet atelier de « *films de quartier* » par les organisateurs du festival, revendique déjà cette ouverture vers une potentielle représentation et identité territoriale plus large.

[1] Le cinéma amateur en Tunisie correspond au cinéma indépendant. Hédi Khélil ouvre son Abécédaire du Cinéma Tunisien par le « A » d'« Amateur » et la référence au « *rôle névralgique* » de ce « *laboratoire de frustrations, d'expériences et de tâtonnements qu'est le cinéma non professionnel* », décrit comme un monde d'hommes (Khélil, 2007 : 25 ; cité par Patricia Caillé, 2014 : 104).

[2] Il s'agit d'un tourisme tunisien, non pas occidental !

« *L'usage des réseaux sociaux développe l'apparition d'un individu de moins en moins spatialisé, que l'on pourrait peut-être même croire affranchi de ses ancrages territoriaux, et auquel on pourrait d'emblée associer un sentiment de liberté (Authier, Bacqué & Guérin-Pace, 2007). Pour autant, si une forme d'expression subjective est ainsi favorisée, l'affirmation identitaire passe bien encore par ses lieux de vies. (…) Ce que l'individu va choisir de raconter de son territoire participe à l'affirmation de son identité* » (Cyrulnik & Meyer, 2015 : 7). La manière et les outils pour le raconter y contribuent aussi. Le documentaire est proposé à Kélibia comme une forme médiatique qui permet de s'ouvrir aux zones périphériques[3], comme une alternative aux clichés qui sont véhiculés sur cette ville et qui vont exister sur le grand écran du festival au final pour en valoriser une nouvelle représentation. De l'expérience filmique, nous en venons à une connaissance plus large et complète du territoire qui est présentée à une communauté de spectateurs. C'est l'hypothèse qui est suggérée avec la mise en œuvre de cet atelier. En réalisant et en visionnant des documentaires sur la ville de Kélibia prise à titre d'exemple en Tunisie, les apprentis-réalisateurs comme les spectateurs acquièrent de nouvelles connaissances qui permettent d'en nuancer ses représentations. Pour cela, les questions de recherche qui portent sur les représentations de différents ordres (filmiques, territoriales, sociales, individuelles et collectives) vont être abordées par le biais de la méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008).

Ainsi, le film documentaire sera appréhendé dans un premier temps en tant qu'alternative médiatique au reportage classique pour construire une nouvelle représentation filmique. Celle-ci est basée sur sa méthode qui s'inscrit dans une approche compréhensive (Paillé & Mucchielli 2005) dans le cadre d'une observation participante (Winkin, 2001) ; et les reformulations phénoménologiques (Paillé & Mucchielli, 2005) des acteurs comme des spectateurs participent au processus de création du film comme à l'évolution des discours tenus sur les territoires et sur les représentations sociales. Cette méthode du documentaire s'affirme ainsi comme un outil d'analyse en même temps qu'un objet de recherche. Elle s'inscrit dans la logique d'une analyse systémique qui s'inspire des travaux de Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2005) et qui permet de faire évoluer ces différents niveaux de représentations tant filmiques, que sociales ou territoriales, en passant par l'analyse de discours individuels et collectifs à la fois. Puis ce genre audiovisuel qu'est le documentaire sera abordé en tant qu'outil numérique et technique à la fois pour aider à cette analyse. La dimension sociale incluse dans le documentaire s'associe à démarche méthodologique pour essayer d'en mesurer sa complexité et son interdisciplinarité. L'expérience par l'art, que valorise John Dewey (1915), permet alors d'entrer en action dans le cadre de ce dispositif socio-technique inscrit dans les sciences de l'information et de la communication (Cyrulnik & Zénouda, 2014), et qu'offre le documentaire de création. Dans une deuxième partie, l'espace public, d'un point de vue autant médiatique que territorial, sera analysé pour permettre au final la construction de nouvelles représentations qui, après avoir été filmiques dans la première

[3] prises ici comme une forme de banlieue de la ville.

partie, sont sociales maintenant. Le territoire tunisien en pleine mutation à cette époque, va être alors re-présenté (Bougnoux, 2006 : 53) à travers les médias qui favorisent le tourisme et dans une dimension plus urbaine à travers ses quartiers reculés, afin d'en avoir une perception plus complète, interdisciplinaire, et complexe aussi (Morin, 1990). En faisant expérimenter à de jeunes tunisiens la réalisation de « *films de quartiers* » à Kélibia, les représentations filmiques, territoriales et sociales se nuancent aussi pour le spectateur au final. C'est ce que nous allons développer.

Le documentaire de création comme représentation filmique alternative

Le modèle audiovisuel le plus répandu pour témoigner d'un territoire correspond au format du reportage télévisuel. C'est en tout cas à cela que pensent en premier lieu les jeunes réalisateurs en herbe issus des ciné-clubs tunisiens qui viennent réaliser ces « *films de quartier* » à Kélibia. Pourtant, c'est une autre forme audiovisuelle qu'ils vont expérimenter, voire ré-inventer, en allant à la rencontre d'habitants des quartiers les moins connus de la ville. En partant à la recherche d'autres lieux, en allant vers des personnes qui peuvent témoigner de ces espaces de manière plus affective parce qu'ils sont vécus, en prenant le temps de découvrir cela par l'approche documentaire, un portrait sensible de la ville se dresse.

La production d'œuvres permet que de nouveaux réseaux se tissent sur des bases sensibles, artistiques et compréhensives. « *Nous sommes (…) à un moment où tout nous incite à explorer les transformations de l'expérience des spectateurs, des sociabilités, de la construction des identités et de l'invention de soi à partir des réseaux et du numérique* » disait déjà Patricia Caillé (2014 : 106) à propos de ce festival en 2013, alors que la Tunisie était en pleine reconstruction politique. Le documentaire de création, au croisement de l'acte artistique et d'une réalité à relater, propose alors une méthode (Cyrulnik, 2008) pour être une nouvelle source d'informations et d'expressions qui permet de mieux comprendre un territoire. Ainsi cette ville est décrite dans une approche sensible pour en révéler la vie au quotidien. L'image médiatique de la ville évolue en l'abordant par le documentaire.

- La méthode du documentaire

Le documentaire se déploie dans une approche compréhensive : « *(celle-ci) est un positionnement intellectuel (une prise de position épistémologique) qui postule d'abord la radicale hétérogénéïté entre les faits humains ou sociaux et les faits de sciences naturelles et physiques (…)* » (Mucchielli, 2004 : 24). Dans une démarche qualitative correspondant à tout travail artistique, le simple fait d'aller vers les habitants de ces quartiers pour essayer de cerner au mieux leur vie quotidienne avec une caméra stimule une meilleure compréhension de la situation. Celle-ci se nuance alors grâce à cette nouvelle appréhension territoriale et artistique de ces jeunes réalisateurs.

Dans cette même logique, l'immersion qui s'associe à l'observation participante (Winkin, 2001 : 156-165), permet d'envisager le travail audiovisuel de manière

très stimulante pour les jeunes qui se mettent en action (voir en scène) dans un territoire à filmer. Même si le réalisateur n'apparaît pas forcément dans le film, il offre son interprétation, sa vision, sa lecture, son point de vue sur un quartier méconnu de la ville. Les notions de parti pris et de point de vue sont nécessaires aussi bien pour réaliser un film que pour se positionner socialement ou intimement (Ghaninéjadi Ahari, 2004). Elles participent à la définition du documentaire de création. C'est le travail de l'auteur qui est convoqué à travers son parti pris. C'est sa manière de porter un regard sur le monde qui détermine son « *style* ». Elle détermine un angle de vision sur une réalité ; elle en devient une forme d'esthétique (Cyrulnik, 2008 : 428), tout en témoignant d'une réalité ! Et cette observation participante se prolonge avec le spectateur qui se sent à son tour impliqué à travers le personnage - relais qu'il découvre à l'écran, et au sujet duquel il pourra nuancer les propos lors du débat à l'issue de la projection (qui caractérise la plupart du temps le cinéma documentaire). L'approche compréhensive et l'observation participante suggère un mode d'interactions qui va se prolonger dans la salle lors du débat à l'issue de la projection (Cyrulnik, 2015).
Le passage de l'analyse induite de l'acteur qui témoigne devant la caméra, à une analyse comprise de l'acteur, du réalisateur et du spectateur également, se fait par le biais de ces différentes situations de reformulations phénoménologiques (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75), au tournage comme lors du débat. Le point de vue des acteurs va s'affirmer et le film témoignera de cela, avec toutes les intentions, intuitions, volonté, manipulation, schématisation, structuration, dénonciation, etc, qu'il traversera par le biais de ces reformulations phénoménologiques. Ces modes de communication peuvent se lire à l'écran en même temps qu'ils témoignent d'une réalité du quartier filmé. Puis, ce sera au tour des spectateurs à l'occasion du débat à l'issue de la projection de mettre des mots sur ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est dans le recul et l'analyse des échanges nécessaires à l'écriture d'un film, lors du tournage et au montage, et dans l'échange suite à sa réception, que la reformulation phénoménologique prend corps. Elle apparaît dans une synthèse du vécu des acteurs, et dans le questionnement compréhensif qui l'accompagne (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75).
Ces étapes définissent la méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008) et vont aider à nuancer les représentations sociales de ces quartiers. Ces apprentis-réalisateurs tunisiens sont donc partis avec leur caméra pour favoriser de nouvelles interactions et de nouvelles représentations ; défi qu'ils ont largement relevé aux dires du public qui a eu la primeur de la projection des films, un des derniers soirs du festival.

- Des outils numériques

Les jeunes réalisateurs de ces films mis en œuvre à partir du matériel audiovisuel, informatique ou même des smartphones auxquels les participants pouvaient avoir accès, ont dépassé le bricolage technique que toutes ces sources suscitaient pour créer ces « *films de quartiers* ». La diversité technique pour chacun des cinq films à réaliser témoigne d'une solidarité entre tous les ciné-clubs tunisiens et tous les participants pour mener à bien cette expérience

artistique.
De l'appropriation d'un quartier à celle du matériel numérique, par la technique et la méthode du documentaire de création, une nouvelle communauté de savoir se construit. L'entraide, le don, la coopération participent directement à l'acte de création de ces films. La culture numérique aide à acquérir un savoir sur le territoire grâce à une forme de partage qui s'avère à la fois technique et relationnelle.
L'atelier mis en place dans le cadre de ce festival devient ainsi un dispositif socio-technique (Agamben, 2007[4] ; Cyrulnik & Zénouda, 2014) qui place l'homme au sein de son environnement comme étant le cœur de la situation à expérimenter, pour les participants comme pour les habitants ou les spectateurs.

- Expérimenter à la fois le documentaire et un quartier

C'est l'expérience qui est faite dans le cadre d'un atelier cinématographique (Cyrulnik, 2016) qui permet aux jeunes d'entrer en action et de se positionner dans leur environnement. Avec ce matériel audiovisuel et cette méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008), les jeunes participants affirment leur parti-pris tout en respectant d'un point de vue éthique la réalité représentée. Réaliser un film sur un quartier leur fait toucher du doigt la force de l'expérience artistique.
Cette notion d'expérience est importante à préciser comme moteur d'apprentissage. Didi-Huberman parle du premier sentiment qui émerge face à une œuvre comme étant capital, avant d'y mettre une machine savante en route ou d'apprendre à lire des images. La réduction du visible au lisible fait perdre quelque chose à l'image. Alain Kerlan (2012) en vient même à dire que l'expérience artistique est le fondement d'une éducation à l'art. Philippe Meirieu et Isabelle Stengers (2007) parlent de « *savoir vivant* » basé sur l'appréhension de toute connaissance comme étant rattachée à la vie quotidienne de celui qui est en train d'apprendre. Associer apprentissage et expérience oblige à se poser la question de ce qu'est une expérience et de ce qu'en sont ses enjeux. C'est ce qui se joue dans le cadre d'un atelier d'éducation artistique au cinéma comme celui mis en œuvre à Kélibia notamment (Cyrulnik, 2016). Et le fait d'expérimenter le film documentaire dans ce cadre insiste sur cet apport pédagogique puisque qu'étymologiquement déjà « *documentaire* » vient du latin « *documentum* » qui peut se traduire par « *exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration* » (Niney, 2009). Ces ateliers d'éducation artistique au cinéma documentaire favorisent bien l'acquisition de connaissance par l'expérimentation qu'ils offrent.
L'importance de l'expérience dans l'art a particulièrement été mise en avant par John Dewey qui parle même de « *l'art comme expérience* » (1915). S'il justifie d'abord l'importance de l'Art dans son texte, la question de l'expérience

[4] « *(…) J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » (Agamben, 2007 : 31). C'est la transformation qui s'opère chez l'homme qui importe dans ce dispositif. *« J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs* » (Agamben, 2007 : 32).

comme moteur d'apprentissage est essentielle ici (Cyrulnik, 2016 : 31). Il s'est intéressé, dans une logique « *pragmatique* », à la notion d'enquête : il n'y a pas à ses yeux de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques et moraux et celles qui ont une signification et une portée plus directement cognitives. Expériences et savoirs semblent liés. Dépassant la distinction habituelle des deux pôles individuels et collectifs de la moralité, John Dewey repose les questions portant sur les valeurs à leur contexte d'interaction : « *L'expérimentation morale est symétrique et solidaire de l'expérimentation sociale* » (Dewey, 1915 : 7). La notion de pragmatisme apparaît alors comme pouvant être associée à l'art, avec une dimension sociale également. L'association d'une approche artistique et sociale à la fois par le biais du cinéma documentaire est un atout pour expérimenter et appréhender un territoire en mutation telle que l'était la Tunisie à cette époque, et telle que la ville de Kélibia en offre un exemple.
Les spectateurs font à leur tour cette expérience lors de la projection dans le cadre du festival. Ils appréhendent tous des quartiers peu connus de la ville d'une manière sensible à travers les propos tenus par les habitants mêlés aux images captées sur ces territoires. Ils en acquièrent aussi une nouvelle connaissance. La représentation de la ville de Kélibia qui été faite jusqu'à présent plutôt pour les touristes, évolue. La construction de représentations filmiques différentes en allant ailleurs, et autrement, permet de mieux comprendre anthropologiquement la ville et ses habitants.
Le documentaire devient bien un dispositif socio-technique qui suscite de nouvelles représentations filmiques (qui s'éloignent du reportage classique). Il va permettre de construire aussi de nouvelles représentations territoriales (qui dépassent les lieux représentés habituellement sur les cartes postales de la ville de Kélibia) et sociales (puisque d'autres réalités sociales sont représentées à travers ces quartiers plus éloignés).

L(es)'espace(s) public(s) tunisien(s) et ses(leurs) représentations sociales

Ainsi la réalisation de ces films suscite une nouvelle dynamique numérique, sociale et médiatique puisqu'elle offre aussi la possibilité de construire des récits différents au sujet de ce territoire tunisien. L'espace public est donc perçu à la fois d'un point de vue médiatique quand il est au singulier (Habermas, 1978), et urbain quand il est au pluriel (Paquot, 2009). Jürgen Habermas décrit un espace public dans une logique participative qui le rend à la fois interactionnel, délibératif et politique, en y associant le pouvoir des médias selon des considérations communicationnelles. Thierry Paquot en propose à son tour un point de vue plus physique et géographique, dans une approche philosophique et urbaine. Mais il considère tout de même le journal comme un moyen de rendre collectif un endroit tel qu'un quartier par exemple, en lui conférant une dimension sociale et publique. Le pouvoir médiatique, donc communicationnel, d'un journal permet d'explorer le rapport espace public / territoire. Les liaisons, les échanges à différents niveaux, les partages, les circulations et les relations qui se tissent, seraient alors au cœur de la

définition de tous les espaces publics, au pluriel comme au singulier (Cyrulnik, 2018b : 206). Et de ces interactions naitraient alors de nouvelles représentations à la fois territoriales (puisque de nouvelles appréhensions de la ville dans sa globalité ont lieu) et sociales (puisque ces nouveaux quartiers explorés par le film correspondent à des banlieues souvent pauvres). En cherchant à connaître les différents quartiers de Kélibia, ce sont les représentations sociales de cette ville que les jeunes réalisateurs en herbe nuancent.

- L'espace public médiatique : le tourisme

Selon l'approche médiatique de Jürgen Habermas (1978), l'espace public de Kélibia est d'abord lié à son tourisme. Son château et ses plages sont les images d'Epinal de la ville. Ses très belles mosaïques quant à elles sont laissées la plupart du temps à l'abandon, à l'air libre et au passage de tous : la dimension culturelle de la ville n'est prise en charge de manière emblématique que par le château qui domine la ville. Cela prouve que ce n'est pas la culture au sens large qui importe, mais plutôt des images qui peuvent être caricaturées et qui parlent avant tout aux touristes : le château et ses plages.
« *L'impossible voyage* » de Marc Augé (1997) raconte comment un ethnologue se confronte aux images des touristes dans certains lieux emblématiques. Il enchaine stéréotypes et décalages du point de vue sur ces lieux afin de cerner ce qu'il appelle « *la fiction urbaine* ». Cela fait partie du territoire. C'est une manière de le voir, de se l'approprier, qui doit être prise en compte également, et qui l'est d'ailleurs très souvent dans une logique économique. Les images des touristes envahissent un monde déjà rempli d'images. Elles deviennent un support médiatique qui raconte à sa manière le territoire photographié ou filmé. Même sur son drapeau, la ville de Kélibia par exemple représente le château qui la domine. Celui-ci devient l'emblème de la ville à travers toutes les représentations qui en découlent. La fiction urbaine de cette ville d'un point de vue médiatique et touristique tourne autour de ce château.
Ce que le touriste tisse est facilement un peu caricatural puisqu'il fait souvent ce que l'on attend de lui (un certain type de touriste, bien évidemment, pas le « *voyageur* » que lui oppose Thierry Paquot, 2014) ! C'est le mélange de l'imaginaire de l'architecte avec les réactions de spectateurs qui fait percevoir au visiteur une image ou une manière d'habiter la ville différemment (Cyrulnik, 2018b : 154 - 155). Roger Odin (1984) insiste sur les « *films de famille* » réalisés en « *amateur* » qui valorisent cette relation que l'homme installe avec un lieu. Les jeunes réalisateurs en herbe de Kélibia développent cela. Ils sont amateurs, mais essayent d'aller plus loin pour aller véritablement à la rencontre des lieux en tissant des liens avec ses habitants.
Le documentaire se propose donc encore une fois comme forme médiatique alternative : il permet d'aller à la rencontre des habitants d'autres quartiers de la ville afin de mieux en mesurer la manière d'y vivre au quotidien, et de sortir de la carte postale.

- L'espace public territorial : les quartiers

En considérant les espaces publics dans leur dimension plus urbaine (Paquot, 2009), la manière d'aborder ces quartiers moins connus raconte donc la ville autrement. Ces jeunes font acte de création en expérimentant, et en faisant expérimenter au spectateur, une ville tunisienne touristique de manière plus proche de la réalité parce qu'ils ont pris notamment le temps d'aller à la rencontre des habitants des quartiers excentrés et d'en composer un récit (Paillé & Mucchielli, 2005 : 31). De la décharge au bout de la ville, au petit port de pêche dont l'activité diminue chaque année, en passant par le vieil hôpital réinvesti par des artistes, les propos se nuancent pour dresser un portrait qui se veut juste et fidèle à cette nouvelle réalité représentée. Les clichés touristiques de la ville s'éloignent. Cette forme médiatique permet de construire de nouvelles représentations sociales et territoriales, qui semblent plus justes et complètes.

Alors que notre monde est de plus en plus pensé de manière globale, la définition d'un territoire à une échelle plus locale reste déterminante pour celles et ceux qui y vivent et le font vivre. Une forme d'expression subjective est favorisée, et participe à l'affirmation identitaire qui passe par ses lieux de vies. Le quartier est pensé comme un espace organisationnel qui interpelle des considérations géographiques, sociales, anthropologiques, psychologiques et environnementales (Chanlat, 1990). Il devient un théâtre d'interactions qui se situe au croisement de cet espace appréhendé et de l'affirmation d'une identité qui lui correspond. Pour le réalisateur qui propose un point de vue documentaire pour témoigner d'un quartier, comme pour l'habitant qui choisit d'articuler ses propos au mieux pour faire comprendre sa vie au quotidien (Paillé & Mucchielli, 2005), une affirmation identitaire prend corps. Ce que l'individu va choisir de raconter de son territoire participe aussi à l'affirmation de son identité (Cyrulnik & Meyer, 2016). Et cette identité territoriale aide à se positionner personnellement, mais aux yeux de tous également ! Partant du territoire, nous en venons donc au récit qui en est fait, selon différents points de vues, ce que valorise précisément l'approche documentaire.

- Les représentations sociales nuancées par le documentaire

La forme médiatique du documentaire permet donc de constituer une nouvelle connaissance de cette ville : les représentations sociales (Moscovici, 1984) des quartiers se nuancent et deviennent « *médiaculturelles* » (Maigret & Macé, 2005). Eric Maigret et Eric Macé proposent en effet de « *relier média et culture afin d'en trouver le point d'intersection des pratiques de construction de sens, pour décloisonner études des médias, de la culture et des représentations* » (2005 : 10). Nous nous situons aussi à ce nœud de rencontres. Ce croisement entre médias et culture permet de redéfinir l'espace public de manière plus nuancée, de dépasser les clichés pour aller à la rencontre d'une vie au quotidien par le film documentaire. L'atelier d'éducation artistique au cinéma permet à ces jeunes tunisiens de développer leur esprit critique face aux images qui sont de plus en plus facilement consommées (Tisseron, 2002 ; Porcher, 2006) en construisant leur film. C'est précisément l'un des premiers

objectifs affichés de ce genre d'ateliers[5]. Cet esprit-critique permet également aux spectateurs d'en venir à cette analyse plus distanciée en vivant ensemble la projection de ces films au sujet d'autres espaces de cette ville, voire de leur propre ville. Ce moment de partage favorise la création d'une nouvelle communauté de spectateurs qui ont vécu ensemble cette expérience de cinéma (Cyrulnik, 2015), en même temps qu'ils appréhendaient de nouveaux territoires de la ville dans laquelle ils étaient. La représentation filmique transforme un peu les représentations territoriales, et avec elles les représentations sociales. En effet, en s'éloignant des sites touristiques, les jeunes réalisateurs en herbe, tout comme les spectateurs, appréhendent une autre classe sociale moins représentée médiatiquement. Dans la logique « *médiaculturelles* », dépasser les représentations médiatiques plus classiques du reportage permet de nuancer les représentations sociales. A travers ce processus de création lié au documentaire, l'ensemble des protagonistes de ces films (acteurs, réalisateurs, et spectateurs) se rendent témoin d'une autre vie à Kélibia. Les représentations sociales de la ville changent avec la mise en perspective de ces quartiers éloignés.

L'espace public est ainsi pris à tous les sens du terme, au singulier comme au pluriel. Il est compris dans sa dimension médiatique à travers le processus de médiation qu'offre le documentaire et qui permet de mettre en débat une situation, à l'intérieur même du film comme à la suite de la projection dans la salle. Et territorialement, des questions d'urbanisme et d'aménagement du territoire émergent dans les propos tenus (dans le film ou lors du débat) qui vont à leur tour nuancer les représentations sociales. En offrant la possibilité de réaliser de ces « *films de quartiers* » à Kélibia, des transformations médiatiques, territoriales et sociales s'opèrent. Elles permettent aussi à chaque participant de se positionner face à cette nouvelle réalité qu'il vient d'expérimenter : un réalisateur crée tout en choisissant de capter une réalité, un acteur décide de tenir certains propos pour relater son quotidien, et un spectateur le vit lors de la projection avec la possibilité d'y mettre des mots publiquement à son tour lors du débat. Ces différentes étapes de reformulations phénoménologiques favorisent une évolution des personnes, individuellement et collectivement à la fois. En entrant en action (que ce soit pour réaliser, témoigner, recevoir en tant que spectateur ou s'exprimer publiquement au sujet de la situation filmée), les représentations de soi évoluent également.

Pour conclure sur l'évolution des représentations à Kélibia

De l'expérimentation de la construction de films documentaires sur des quartiers excentrés d'une ville tunisienne, nous avons analysé les représentations filmiques et médiatiques, celles qui touchent directement au territoire (voir à une forme d'identité territoriale selon les implications), jusqu'à de nouvelles représentations sociales de la vie au quotidien de ces habitants. Dans une approche qui se veut à la fois systémique (Paillé & Mucchielli, 2005), interdisciplinaire tout en s'appuyant sur les interactions humaines, et

[5] C'est à ce titre qu'ils sont la plupart du temps mis en œuvre.

complexe, le fait d'expérimenter le documentaire pour tous ses protagonistes (réalisateur, acteur et spectateur) nuance plusieurs niveaux de représentations.
La méthode du documentaire s'est avérée appropriée pour appréhender de manière plus sensible ce territoire alors que le contexte tunisien bousculait déjà ses repères. Ces ateliers d'éducation artistique au cinéma documentaire (Cyrulnik, 2016) ont favorisé l'acquisition de connaissance par l'expérimentation qu'ils offrent. L'association d'une approche artistique et sociale à la fois a été un moteur en plus pour cela. Et le documentaire en tant que dispositif socio-technique a permis de construire de nouvelles représentations filmiques, territoriales et sociales. Ces résultats s'appuient sur ces interactions humaines et techniques à la fois. Cette méthode offre donc un processus de création participatif qui va ouvrir de nouveaux horizons.

- La création comme une forme collaborative

L'ensemble des protagonistes de ces « *films de quartiers* » à Kélibia a pu mesurer la force de l'expérimentation par l'art (Dewey, 1915) qu'offre le documentaire. C'est la fédération de toutes ces personnes qui constitue la base des interactions qui vont elles-mêmes permettre de nuancer ces représentations. Le fait que le documentaire se construise sur un contrat tacite basé sur l'éthique du réalisateur qui relate une réalité aux spectateurs, révèle déjà l'importance des liens qui s'installent. Un processus de collaboration se met en place dés que celui-ci pose sa caméra face à un habitant qui va témoigner. C'est aussi cette relation qu'il filme. La personne face à la caméra va se tenir un peu plus droite, articuler un peu plus, et composer un récit au sujet de son quartier afin que celui-ci soit le plus intéressant possible pour le futur spectateur que la caméra suggère déjà. La participation est au cœur de ce dispositif. On pourrait même en venir à parler de co-création dans certains cas, tellement cette relation entre le filmeur et le filmé va construire la situation captée (Cyrulnik, 2018a). La collaboration évoquée au sujet des moyens techniques au début, se développe également au sein même du processus de création de ces films, s'engageant ainsi dans une forme d'« *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001).
Le dispositif mis en place témoigne finalement aussi d'une manière d' « *être-au-monde* » dont Jean-Marie Schaeffer (1999) vantait les atouts au sujet de la fiction. Il ne s'agit pas d'opposer ici le documentaire à la fiction mais au contraire s'insister sur ce qui les lie, notamment à travers la composition du récit qui est faite du territoire. Dans une logique plus philosophique Jean-Luc Lioult précise : « *Réalisateur, film et spectateur cherchent ensemble un sens au monde* » (2004 : 11), et ajoute « *Auteur et spectateur de documentaires doivent donc s'entendre sur les représentations qu'ils échangent, et surtout sur leur usage* » (2004 : 153). La méthode du documentaire a aussi favorisé cela en Tunisie.

- De nouvelles représentations filmiques, territoriales, sociales, individuelles et collectives

Ce fameux festival de cinéma tunisien a permis à travers la réalisation de ces « *films de quartiers* » de rendre sensible aux yeux de tous une autre représentation de la ville. La dimension artistique associée à la force des échanges transforme les représentations de l'espace public d'un point de vue urbain (Paquot, 2009) et médiatique (Habermas, 1998) à la fois.

Cette expérience du documentaire en tant que forme audiovisuelle alternative, artistique et fidèle à la réalité en même temps, a mobilisé une quinzaine de jeunes qui participaient à ces ateliers et prés de deux milliers de spectateurs. Un esprit critique s'est développé pour tous, rendant la ville de Kélibia plus humaine et sensible à la fois. La participation active de tous (les jeunes réalisateurs, les habitants de tous ces quartiers filmés, les détenteurs de matériels audiovisuels, les praticiens de différents logiciels, les spectateurs venant du trottoir d'en face ou ceux venant de beaucoup plus loin comme les membres du jury internationaux du festival par exemple, etc.) a fédéré toutes ces personnes, et offert de nouvelles représentations médiatiques (le documentaire), de soi (à titre individuel ou collectif quand l'habitant ou le spectateur s'affirme aux yeux de tous), sociales (en allant vers des territoires moins touristiques et souvent plus pauvres), territoriales (Augé, 1997; Paquot, 2009) et touristiques (Paquot, 2014; Urbain, 1993).

Cette articulation entre le local et le global rappelle des valeurs écologiques qui visent notamment à favoriser par la culture une plus grande cohésion sociale. Si le réseau dans ce cas-là reste très local dans un premier temps à Kélibia, il s'élargit par la suite. La production locale de ces films s'ouvre à la possibilité d'une distribution plus globale, notamment auprès des spectateurs qui viennent au niveau international, et ancre cette démarche qui valorise les « *manières d'habiter* »[6] dans une forme d' « *écologie filmique* » (Cyrulnik, 2018b : 210 – 214).

Bibliographie

- AGAMBEN G., 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages poche, petite bibliothèque, 2011, 1ere édition en italien 2007.
- AUMONT J., « Le point de vue », pp. 3-29, in *Enonciation et Cinéma*, Communications n°38, Seuil, 1983, p. 3-29.
- AUGE M., 1997, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Rivages Poche/ Petite bibliothèque.
- AUTHIER J.Y., BACQUE M.H., et GUERIN-PACE F., 2007. *Le quartier, enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris : Éd. La découverte.
- BOUGNOUX D., 2006. *La crise de la représentation,* Paris : Éd. La découverte
- BOURRIAUD N., 2001, *Esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel.

[6] Le terme « *écologie* » vient du grec « *oïkos* » (maison, habitat) et « *logos* » (discours), soit les « *manières d'habiter* ».

- CAILLÉ P., 2014, FIFAK 2013 : Expressions sexuées, genrées et générationnelles d'une passion du cinéma en Tunisie, in *Diogène,* n°245, p. 49-69.
- CHANLAT, J.-F., 1990. *L'individu dans l'organisation : les dimensions oubliées*, Laval : Les presses de l'université Laval.
- CYRULNIK N., 2008, *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud - Toulon Var.
- CYRULNIK N., ZENOUDA H., (sous la dir.), 2014, Coordination du dossier des cahiers de la Sfsic « La place des dispositifs socio-techniques d'information et de communication (Distic) dans les différentes situations de recherches », Ed. cahiers de la Sfsic, (Juin 2014).
- CYRULNIK N. et Meyer V., 2015, Des territoires et des récits: milieux, médias et médiations, in *La mise en récit des territoires méditerranéens: langages et objets*, dirigé par Natacha Cyrulnik et Vincent Meyer, revue du Gerflint - Synergies mondes méditerranées n°5/2015
- CYRULNIK N., 2015, « Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté », in "spicilège" dirigé par Gino Gramaccia, Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication n°7, octobre 2015, DOI : 10.4000/rfsic.1744
- CYRULNIK N., 2016, « *Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ?* », Ed. Entretemps, Coll. Horizons de cinéma.
- CYRULNIK N., 2018a, «Espaces publics et processus de créations partagés par le documentaire», *déméter* [En ligne], Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui, Textes, Articles, Thématiques, mis à jour le : 18/05/2018, URL : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=1210.
- CYRULNIK N., 2018b, « *Représenter le territoire, filmer la cité* », Ed. Parenthèses, à paraître en Novembre 2018.
- DEWEY J., 1915, *L'art comme expérience,* Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.
- GENETTE G., 1991, *Fiction et diction*, Essais, Points (2004)
- GHANINEJADI AHARI L., 2004, *Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui*, Lyon, août 2004 (consulté le 19.07.07), http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm.
- HABERMAS J., 1978, *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* critique de la politique, Payot (1997).
- KERLAN A., 2012, Conférence « *L'image photographique comme expérience esthétique* » organisée par l'association les ateliers de l'image à Marseille dans le cadre des rencontres photographiques – Diagonales le 16/03/12 aux Archives Départementales des Bouches-du-Rhône.
- KHELIL H., 2007, Abécédaire du cinéma tunisien. Tunis : À compte d'auteur / Hédi Khélil.
- LIOULT J.-L., 2004, *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Marseille, Publications de l'Université de Provence.
- MAIGRET E. & MACE E., 2005, *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : A. Colin/INA.

- MERIEU P. et STENGERS I., consulté le 26.04.2007, http://www.meirieu.com/POLEMIQUES/stengersmeirieu.pdf.
- MORIN E., 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil.
- MOSCOVICI S., 1984, (sous la dir.) *La psychologie sociale*, Quadrige (2e édition) Manuels, PUF (2011).
- MUCCHIELLI A. (dir.), 2004*, Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin.
- NINEY F., 2002, *La poétique documentaire comme forme de connaissance*, Etats généraux du film documentaire, (consulté le 20/07/07), http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4
- NINEY F., 2000, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.
- ODIN R. (dir.), 1984, *Cinémas et réalités* (CIEREC, Travaux n°XLI), Saint-Etienne, Université de Saint Etienne.
- PAILLE P. et MUCCHIELLI A., 2005, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, A. Colin.
- PAQUOT T., 2009, *L'espace public*, coll. Repères, La découverte (2013).
- PAQUOT T., 2014, *Le voyage contre le tourisme*, Eterotopia France / Rhizome.
- PORCHER L., 2006, *Les médias entre éducation et communication.* Paris, Ed. Vuibert/INA.
- SCHAEFFER J.M., 1999, *Pourquoi la fiction ?,* Paris, Seuil.
- TISSERON S., 2002, *Enfants sous influence – Les écrans rendent-ils les jeunes violents ?*, Paris, A. Colin.
- URBAIN J.D, 1993, *L'idiot du voyage, histoires de touristes*, Petite biblio Payot & Rivages, essais
- WINKIN Y., 2001, *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil