

# le documentaire, vers une écologie filmique...

Natacha Cyrulnik

▶ **To cite this version:**

Natacha Cyrulnik. le documentaire, vers une écologie filmique.... Registres, revue d'études théâtrales, 2018. hal-01872282

**HAL Id: hal-01872282**
**https://amu.hal.science/hal-01872282**

Submitted on 28 Feb 2021

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

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

**Le documentaire, vers une écologie filmique**

Natacha CYRULNIK

Aix Marseille Univ., CNRS, PRISM « Perception, Représentations, Image, Son, Musique »

## Introduction

Le film documentaire, plus précisément le documentaire de création, se propose comme un genre filmique particulièrement ouvert vers l'autre et son environnement. Il offre une meilleure connaissance d'une situation et permet ainsi de mieux la comprendre (Niney, 2000 et 2002). Que ce soit au moment des échanges lors du tournage face à la caméra ou lors du débat à l'issue de la projection, connaissance et compréhension ancrent ce genre cinématographique dans une dynamique participative par les représentations sociales locales et globales qui évoquent une forme d'écologie filmique. C'est notre hypothèse.

Ainsi, une vingtaine de documentaires ont été réalisés avec les habitants de la cité Berthe de La Seyne-sur-mer depuis 1999. Après dix ans à établir un lien dans le cadre d'ateliers cinématographiques avec la population d'un quartier que l'on stigmatise souvent sous les noms de « cité », « ghetto » ou « zone-de-non-droit » (Avenel, 2005), le dispositif socio-technique (Agamben, 2007) qu'offre le documentaire a évolué, en s'inscrivant dans le cadre d'une série documentaire intitulée *Habiter le territoire*. Cette série inclut maintenant, à travers neuf films au total d'environ une heure chacun, cette cité Berthe de La Seyne-sur-mer, le quartier Le Carami à Brignoles, l'ensemble des quartiers de la ville de La Ciotat, et la cité Air Bel à Marseille. Elle vise à nuancer ces territoires identifiés sous les termes de « cités » en appréhendant leurs différences dans une vie au quotidien, relatée par les habitants. Ces documentaires ont été tournés de 2010 à 2015 et traitent de manières différentes de l'évolution urbaine et humaine de chacune de ces cités, parfois sur quatre ans (à raison d'un film par an pour rendre sensibles ces transformations), parfois juste pour faire un état des lieux en un an[1] avant la suite des travaux prévus. De l'atelier de pratique cinématographique à la prise de parole des habitants face à la caméra pour un documentaire, ou lors du débat à l'issue de la projection du film, différentes étapes d'échanges et de créations sont partagées. Il s'agit de sortir des clichés des représentations sociales et médiatiques des cités où il n'y aurait

[1] Plus d'informations sur http://www.lacompagniedesembruns.com/index.php/docu-realisations/habiter-le-territoire

que de la « racaille » qu'il faudrait « nettoyer au karcher », pour construire de nouvelles représentations. En cherchant à représenter ces territoires, le documentaire se propose comme une forme d'alternative pour mieux comprendre comment on vit au quotidien dans ces espaces particuliers, pour mieux « vivre-ensemble ». Cette démarche s'inscrit dans une logique écologique ; le titre de cette série documentaire *Habiter le territoire* évoque même l'étymologie de ce mot : « *oïkos* » (maison, habitat) et « *logos* » (discours).

Le Sommet de la Terre à Johannesburg en 2002 a intégré pour la première fois la dimension culturelle au sein du Développement Durable. Il l'associait ainsi aux piliers économique, environnemental et social, comme étant une force en plus pour se projeter vers un avenir meilleur. C'est ce que cherchent à définir ces documentaires en allant à la rencontre des habitants de ces cités, en leur demandant comment ils vivent, et ce qu'ils projettent pour y vivre mieux. Une approche phénoménologique de ces espaces donne corps, à travers les documentaires, à une appréhension sensible de ces terrains, afin d'envisager un développement urbain et social plus soutenable. Une démarche de Développement Durable se précise. Une application concrète de cette portée culturelle peut être proposée dans les cités à travers cette série *Habiter le territoire* dans cette logique de mise en relation et d'interactions par le biais du film documentaire au sujet d'un environnement particulier, au croisement de la culture et du social.

Ainsi l'analyse des différents niveaux de représentations qui entrent en jeu dans la construction d'un film documentaire de création va permettre, dans un premier temps, de mieux cerner les interactions qui stimulent cette création partagée. De la représentation filmique faite par le documentaire, à la représentation de soi que travaille l'habitant quand il vient affirmer ses propos face à la caméra, en passant par les représentations sociales qui se nuancent au fil des films parce que le spectateur acquiert une meilleure connaissance de cet environnement particulier, ces documentaires sont l'occasion de relativiser des réalités, tout en appréhendant de manière plus fine et plus sensible les manières de les habiter. L'identité territoriale des cités s'affine pour que cet environnement et ses usagers soient mieux appréhendés.

Puis, dans la deuxième partie, en faisant évoluer ces représentations sociales, la diversité culturelle est mise en avant, et les spécificités des cités avec elle. Les habitants des cités se sentent ainsi mieux intégrés socialement parce qu'ils ont pu expérimenter une forme d'« esthétique relationnelle » (Bourriaud, 2001) à l'occasion de la réalisation et de la projection de ces films. La participation des habitants lors du tournage, comme celle des

spectateurs lors du débat à l'issue de la projection, devient de plus en plus démocratique par ce dialogue interculturel qui favorise l'intégration sociale. Toutes ces prises de paroles engagent les participants dans une dynamique politique pour mieux « vivre-ensemble ».
Ainsi, en proposant aux habitants des cités de témoigner de leur vie au quotidien dans ces quartiers souvent en pleine mutation urbaine et de se projeter, ces documentaires s'ancrent dans une approche écologique par le film.

**Les différents niveaux de représentations du documentaire**

***Le documentaire de création*** permet de « représenter le monde et (inter)agir avec lui » (Cyrulnik, 2008). Il offre différentes étapes d'échanges et des situations de créations qui peuvent être partagées. La réalisation d'un film documentaire est l'occasion de réunir des habitants face à la caméra et d'échanger au sujet de leur environnement. Les transformations urbaines et humaines dans les cités sont le cœur du sujet des documentaires de la série *Habiter le territoire*. La méthode du documentaire de création (Cyrulnik, 2008) réside dans une approche compréhensive de la part du filmeur (Paillé & Mucchielli, 2005) et des reformulations phénoménologiques de la part des filmés, qui constituent alors une base pour construire cette représentation filmique. Les spectateurs s'en emparent à leur tour au moment du débat qui suit la projection du film (Cyrulnik, 2015). Le questionnement dans les films au sujet de cet environnement entre dans une logique de Développement Durable, la méthode pour réaliser ces documentaires aussi.
La dynamique artistique proposée à travers la réalisation de documentaires de création suscite une réflexion intime et universelle à la fois en se positionnant face à la caméra ou dans la salle avec les autres spectateurs. Cela rappelle le lien entre le local (les habitants des cités) et le global (tous les spectateurs à venir) du Développement Durable. Une expérience par l'art (Dewey, 1915) est faite de ces territoires particuliers que sont les cités à différents niveaux. Elle associe les acteurs (ou ceux qui sont devant la caméra) et les spectateurs. Cette mise en lien aux différentes étapes de construction du documentaire[2] participe à l'acte de création du film ; elle devient déterminante. Le témoignage prend toute sa force, la parole des habitants se fait mieux entendre, la situation de la vie quotidienne dans les cités se fait mieux comprendre (Niney, 2000 et 2002).

[2] Les étapes situationnelles que sont le tournage, le montage, la projection et le débat (Paillé & Mucchielli, 2005).

Des représentations sociales à « l'art contextuel » (Ardenne, 2002), ***différents niveaux de représentation*** entrent en jeu. D'une représentation filmique (le documentaire) à une représentation de soi face à la caméra (celle du filmé), les représentations sociales concernant les cités se nuancent aussi pour l'ensemble des spectateurs.

Si les habitants peuvent se retrouver seuls face à l'objectif, les propos qu'ils tiennent vont être articulés avec ceux des autres participants au montage afin de composer un récit de ce territoire particulier. Lors du tournage les personnes (les jeunes en particulier) s'avancent vers la caméra en roulant plus ou moins les mécaniques ou en se cachant sous une capuche pour commencer ; ils se dévoilent en général de manière vestimentaire et personnelle après les dix premières minutes ; ils se tiennent un peu plus droit, articulent un peu plus qu'à leur habitude, en essayant de tenir des propos les plus intéressants possibles. La caméra catalyse leur comportement. Ils cherchent à se faire entendre le mieux possible. Puis, lors du montage, toutes ces rencontres vont construire un discours basé sur l'ensemble des témoignages récoltés qui va rendre sensible ce que les habitants racontent de leur cité vécue au quotidien. Le filmé construit donc une représentation de soi en étant devant la caméra tout comme va le faire à son tour le spectateur qui prend la parole dans la salle. Et tous ces différents niveaux de représentations vont témoigner d'une situation particulière pour chaque cité. Par exemple, les habitants du quartier Le Carami à Brignoles souffrent des mêmes stigmates à travers les termes de *«* racailles », « dealers *»,* « zone-de-non-droit » ou « ghetto » que ceux de la cité Berthe qui regroupe 11 000 habitants au sein de grandes tours. Pourtant, le quartier est relativement petit : il est composé d'immeubles de deux étages, où coule une rivière avec des canards, et des arbres sous lequel des personnes âgées prennent le frais. Les réalités de la vie quotidienne ne sont pas du tout les mêmes, mais les stéréotypes le sont. Cette série permet de mieux distinguer cela. Les représentations filmiques nuancent les représentations sociales et les représentations de soi en même temps. Le premier niveau de représentation correspond au film au sujet de ce territoire particulier que sont les cités, puis aux représentations personnelles et collectives qui se nuancent entre elles dans le documentaire, associées aux représentations sociales (Moscovici, 1993) qui ont tendance à conditionner ces espaces en amont, puis à évoluer après avoir visionné le film. Les spectateurs constituent ainsi à leur tour une nouvelle communauté qui a vécu une expérience commune (Cyrulnik, 2015) en regardant le documentaire, et en échangeant ensuite à son sujet lors du débat qui suit la projection.

Pour mieux comprendre les représentations sociales, l'identité territoriale au sein des cités doit être cernée. Elle ancre les personnes dans leur quartier et s'évalue notamment à travers la répartition géographique et urbaine de ces cités, la réalité sociale et économique, les codes

comportementaux, le vocabulaire, les joutes verbales, les codes vestimentaires (Lepoutre, 1997), etc. Or c'est dans le cadre du contexte lié à une culture qu'une représentation filmique comme un documentaire peut se construire, comme un espace de réflexivité entre le sentir et l'agir.

> Toute culture se trouve, pour ainsi dire, dans l'obligation de se forger une représentation des comportements et des normes des autres cultures, par rapport auxquelles elle se représente elle-même. Elle se donne même les moyens de prévenir le risque de cloisonnement et d'incommunicabilité par le biais de l'art, des mythes, et parfois de la religion, grâce, en grande partie, à cette double rationalité qui maintient en tension sa réflexivité interne (Moscovici, 1993 : 63 - 64).

Il ne peut pas y avoir de représentation unique et unilatérale. C'est ce que le film documentaire propose. L'esprit critique nécessaire pour lire des images, l'est aussi pour aborder nos cultures et les territoires qui s'y rattachent. En venant avec une caméra dans les rues des cités, une réflexion s'engage d'emblée au sujet des images sur les cités qui sont véhiculées en général, de leurs caricatures, et de celles que l'on pourrait alors capter pour révéler une réalité qui serait plus juste. L'esprit critique face aux images notamment télévisuelles est donc favorisé d'emblée par la seule présence de cet objet - caméra. Les réflexions qu'elle suscite génèrent une prise de recul qui aide à la construction d'une représentation filmique. Daniel Bougnoux explique dans *La crise de la représentation* (2006 : 53) que c'est le préfixe « re » qui importe dans ce dernier mot, parce qu'avec lui une distance, la nécessité d'une reformulation plus ou moins phénoménologique, prend corps et ancre un peu plus l'objet présenté dans une relation. Cette forme d'interaction participe elle-même à la définition d'une identité territoriale qui allie alors à la fois ancrage et mobilité. En composant un récit sur un territoire, une représentation s'affirme qui aide à mieux le comprendre (Cyrulnik et Meyer, 2015). Cette distanciation favorise une réflexion sur l'espace en lien avec la question de la représentation. Serge Moscovici (1993 : 69) parle d'une

> maison (domus) où nous nous sentons les participants d'une culture. L'image de notre culture comme domus suggère donc celle d'une architecture familière à nos modes de vie, celle dont le style reflète nos modes d'actions communes et notre capacité à avoir une influence sur les valeurs de notre langue. (…) Une domus qui, véritablement, vit en nous dans la mesure où nous vivons dans notre culture.

Le rattachement à une culture dans sa dimension existentielle crée un territoire intime dans lequel l'habitant d'une cité se retrouve encore plus ; cette série en témoigne. Et l'art participe à cela. « En effet, les individus ne se contentent pas de percevoir autrui, de porter un jugement sur les objets ou de chercher des motivations. Ils lisent aussi des romans, ils écoutent de la musique, ils contemplent des œuvres d'art, intégrant ainsi à leur mode de vie l'expérience des valeurs esthétiques et morales » (Moscovici, 1993 : 88). Cette dimension artistique consolide la culture ; elle la constitue même. Les expériences personnelles prennent une valeur collective en même temps qu'elles affirment une identité territoriale. Cette approche du territoire par le biais des représentations sociales implique encore une forme de représentation de soi, et de représentation filmique également. Ces trois niveaux de représentations se mêlent. C'est ce que permet d'expérimenter la série *Habiter le territoire*.

Ainsi, dans le prolongement de l'« esthétique relationnelle » de Nicolas Bourriaud (2001), Paul Ardenne analyse la création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation, dans ce qu'il nomme « un art contextuel » (2002). En sortant de l'œuvre d'art traditionnel, des formes d'engagement se développent dans une logique participative en lien avec les espaces publics, qu'ils soient urbains (Paquot, 2009) ou médiatiques (Habermas, 1978). *«* La "situation construite", en tant que concept mais aussi en tant qu'expérience à vivre, peut être reliée à la " psycho-géographie ", où se manifeste l'action directe du milieu géographique sur l'affectivité » (Ardenne, 2002 : 155). Entre construction de soi et d'un film, situation filmique, affectivité et milieu géographique, cette série documentaire sur les cités fait de ces « moments de vie » et de créations partagées, des formes d' « événements » au sens où l'entend Bernard Lamizet (2006) dans la mesure où ils favorisent le lien entre les personnes. Ces « situations construites » par le film en fonction de ses étapes situationnelles[3] (Paillé & Mucchielli, 2005) mettent en relation les participants dans un registre transdisciplinaire, allant notamment de la géographie à la psychologie. La situation cinématographique est créée en fonction du milieu (Berque, 2010) et des personnes. Les niveaux de représentations d'un territoire se déterminent en fonction de ces deux critères :

[3] Le documentaire offre des étapes méthodologiques situationnelles qui fédèrent : tournage (une personne s'exprime face à la caméra, seule ou avec d'autres), montage (les propos s'articulent entres eux), projection (les spectateurs reçoivent ces propos tenus qui résonnent pour eux) et débat (ils reformulent à leur tour ce qui a été dit à l'écran, se l'approprient ainsi et en viennent à constituer une nouvelle communauté qui fédère).

l'environnement et ses habitants. La dimension écologique s'affirme de plus en plus en associant le territoire à des considérations sociales et culturelles[4].

Peut-être serait-il plus judicieux de parler alors de « participants » que de simples « habitants », puisque ce sont ces actions et ses formes d'engagements qui les déterminent ? En effet, le partage et la création s'inscrivent dans des luttes plus ou moins affirmées politiquement ou écologiquement. La notion de public associée souvent au domaine artistique tend vers un engagement citoyen en tant qu'« être » politique au sein d'une société (Ardenne, 2002 : 179). Le fait de relativiser cette dimension artistique en précisant que l'art est contextuel, insiste sur l'importance du milieu et de ses usagers, et ancre l'approche documentaire des cités dans une logique proche de l'écologie.

**Diversité culturelle et intégration sociale**

***La diversité culturelle*** représente à la fois le partage des richesses culturelles entre les sociétés, mais aussi les différences culturelles qui interfèrent dans les conflits. Les cités sont souvent associées aux images de voitures qui brûlent et autres jets de pierres, et les habitants disent souffrir de ces stéréotypes. L'enjeu de la diversité culturelle est justement de reconnaitre l'importance de chaque culture afin de rendre une paix, une stabilité et un développement possible. «

> Depuis les débuts de l'Humanité, la civilisation est un processus fondé sur la culture, c'est à dire le déploiement de langages articulés, de savoirs faire, de rites, de coutumes, de croyances, de représentations du monde, de dessins, de constructions, de fabrications, d'inventions, de documentations, de connaissances empiriques puis théoriques, (…) processus de civilisation et culture sont absolument indissociables (Testart, 2003 : 33).

La diversité culturelle s'ancre donc dans une logique écologique. Ainsi un spectateur s'extasiait, à l'issue de la projection du film *Adieu Berthe !* (2015, 39'), de « voir une telle solidarité ! ». Il signifiait alors publiquement qu'il découvrait qu'une telle vie sociale pouvait exister sur ces territoires, et la vantait ainsi. L'expérience de la cité qu'il venait de faire par ce

[4] Les considérations économiques sont tellement fragiles (notamment par rapport aux subventions en baisse et aux conditions d'embauche) qu'elles sont complexes pour mettre en œuvre un film et pourraient faire l'objet d'un autre article.

documentaire impliquait alors une réflexion sur la qualité de vie, d'un point de vue politique, urbain, social et culturel. Par un plus large accès à la connaissance, l'amélioration des espaces urbains et une meilleure intégration sociale (Porceda & Petit, 2011 : §4), la culture devient constitutive donc d'un « ordre social global » (Williams, 1981) en s'articulant entre le local (la population) et le global (la reconnaissance de tous). Celle-ci dessine un chemin vers une forme de reconnaissance pour les habitants des cités dont ils disent manquer (Ricoeur, 2004 ; Honneth, 2010), tout en prenant en compte les autres cultures à travers le monde (Appaduraï, 2001).

Paul Rasse (2006 : 270-274) propose même, en traitant des différentes cultures qui communiquent entres elles, de favoriser des moments de véritables rencontres afin qu'ils deviennent des lieux de résistances où l'échange perdure. Le film documentaire devient l'un de ces espaces (publics) possibles. Face aux médias qui caricaturent les cités, la construction de la représentation de cette réalité qui s'inscrit dans le temps à travers les documentaires de la série *Habiter le territoire* offre des lieux alternatifs pour prendre et faire entendre de nouvelles paroles. Par toutes ces interactions, de nouvelles communautés apparaissent et se solidarisent.

Et ***l'intégration sociale*** évolue grâce à cette dynamique culturelle. Cette expérience artistique et relationnelle qu'offre la réalisation des films documentaires de cette série participe à une forme d'intégration sociale plus grande de cette population au sein de la cité, au sens plus large et politique du terme. L'intégration sociale par la prise de parole, entendue et reformulée au moment du débat, fait aussi évoluer les représentations sociales. L'implication du filmeur, du filmé et du spectateur est stimulée par toutes les étapes situationnelles déjà évoquées (Paillé & Mucchielli, 2005) qui favorisent des interactions, qui elles-mêmes obligent chaque participant à s'engager un peu plus par sa prise de parole.

Ces différentes formes de représentations qui entrent en jeu évoquent les processus de concertation en urbanisme qui devraient favoriser l'échange dans une dynamique sociale pour prendre des décisions urbaines, ensemble. La concertation s'ancre dans une logique de Développement Durable. Alors que Darwin théorisait l'écologie animale, l'écologie urbaine est mise en avant en pensant les relations entre communautés. Cette approche avec une caméra dans les cités va dans ce sens également. Les communautés urbaines correspondent aussi à des communautés morales et/ou religieuses qui constellent les zones urbaines, allant jusqu'à définir des quartiers au sein même d'une cité. C'est précisément ce qu'il se passe au sein de la cité Berthe de La Seyne-sur-mer, avec des zones bien identifiées, dont « Un monde

meilleur est possible » (2012, 62') témoigne notamment. Dans le cadre du projet de rénovation urbaine, les noms des anciens quartiers (Germinal, Messidor, Fructidor, Floréal, Prairial) ont été identifiés comme ayant tendance à participer à ce morcellement de la cité. Des noms de rues ont donc été attribués. Les habitants peuvent dorénavant se situer (et s'identifier) grâce à leur rue, et non plus au sein d'un quartier pensé de manière plus globale mais qui partageait la cité en cinq zones distinctes. Cette démarche urbaine s'inscrit dans la volonté de créer plus de lien social. La répartition du territoire révèle une forme d'écologie urbaine. Une cohésion sociale se met en place. Ces quartiers déshérités deviennent le symbole de cette nécessité de mieux vivre-ensemble.

Cette forme de démocratie participative par la concertation, sur le terrain comme face à la caméra ou dans la salle, offre au citoyen l'occasion de s'investir encore plus que seulement en allant voter. Elle engage. Les films documentaires de la série *Habiter le territoire* en témoignent, plus précisément à travers l'exemple de cette cité Berthe de La Seyne-sur-Mer qui est un des plus gros projets de rénovation urbaine au niveau national porté par l'ANRU et qui a été filmée durant quinze ans. La participation citoyenne a été ré-inventée comme un autre dispositif consultatif à travers la réalisation de ces films documentaires. Parce que le film documentaire se caractérise par la compréhension et la connaissance qu'il apporte d'une situation (Niney, 2000 et 2002), il a une dimension politique intrinsèque puisqu'il permet par la représentation qu'il offre du monde d'interagir avec lui (Cyrulnik, 2008), plaçant ainsi l'homme au cœur de sa cité.

Le croisement entre la culture et les dimensions sociales que propose l'art, et le documentaire de création en particulier, s'ouvre donc à des logiques politiques, sociales, artistiques, psychologiques, urbaines et économiques. Les considérations de croissance économique que l'on associe souvent en priorité au développement durable s'inscrivent parmi celles de l'épanouissement intellectuel, affectif, moral et spirituel. La recherche de la réduction de la pauvreté et des difficultés sociales des cités, qui viennent souvent de problèmes concentrés dans ces territoires plus que de ceux engendrés, passe par la manière d'habiter ces lieux que ces films relatent.

**Vers une écologie filmique…**

Le documentaire offre alors une forme de développement culturel durable en faisant évoluer les représentations sociales, pour les habitants des cités comme pour les spectateurs,

permettant ainsi une nouvelle appréhension de cet environnement et de ses usagers. Ainsi, le rapport entre culture et nature est questionné à travers la manière dont une population peut vivre dans son milieu (Berque, 2010), entre savoir pratique et représentation symbolique (Descola, 2005). Julian Steward (1968), inventeur de « l'écologie culturelle », voulait introduire la causalité géographique dans l'analyse des réalités sociales pour insister sur son importance dans l'interprétation d'une société. Le documentaire se trouve au croisement de la géographie et de la dimension sociale pour rendre sensible ces réalités. La nature d'un territoire est donc abordée à la manière de Lévi-Strauss en la considérant comme une armature biologique dans la condition humaine, « et non pas comme un ensemble non-humain influençant les humains » (Marvin Harris (1974), cité dans Descola, 2013 : 21).

Ainsi, alors que les écrans créent de nouvelles communautés souvent virtuelles mais auxquelles les personnes peuvent s'identifier, la perception locale de l'espace en tant que voisinage s'accentue. « (...) La localité en tant qu'entreprise relationnelle n'est pas la même que la localité en tant que valeur pratique dans la production quotidienne de sujets et la colonisation de l'espace » (Appaduraï, 2001 : 268). Le contexte lié au voisinage influence les représentations spatiales. La dimension sociale du territoire le détermine aussi, encore plus dans ces territoires souvent révélateurs du post-colonialisme comme le dit Arjun Appaduraï (2001). Et avec lui, l'imaginaire de l'État-nation généralise, ou pas, un sentiment d'appartenance. Ce rapport entre les médias en général et l'imaginaire change donc la perception d'un territoire, que ce soit à travers les réseaux sociaux, les interactions lors du tournage d'un documentaire, ou la représentation filmique qui en est faite au final.

Avec cette question de la représentation des territoires par le film documentaire, nous sommes au croisement de plusieurs disciplines. Les documentaires sur les cités témoignent des liens multiples et enchevêtrés que tout individu tisse à chaque moment avec son environnement (Descola, 2005 : 125). Le cinéma documentaire aide ainsi à une meilleure appréhension du monde, afin de mieux « être-au-monde » (Schaeffer, 1999), et cherche à définir une forme d'écosystème à sa manière. Cette démarche répond à des revendications toujours un peu écologiques puisqu'il s'agit des discours des êtres vivants sur leur milieu et leurs interactions. Philippe Descola conclut plein d'espoir dans ce rapport entre la nature et la culture, vers une « écologie filmique » qui se profile : « (…) N'est-il pas préférable de traiter de la dimension « symbolique » de nos actions dans le monde comme un moyen parmi d'autres de découper dans la trame des choses certains cheminements dont on verra bientôt qu'ils sont moins inconstants qu'il n'y paraît ? » (Descola, 2005 : 127).

**Bibliographie**


- Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* Paris, 2007, Rivages Poches, Petite bibliothèque

- Appaduraï, A., *Après le colonialisme – les conséquences culturelles de la globalisation*, Barcelone, 2001, Petite Bibliothèque Payot / Rivages (2005).

- Ardenne, P., *Un art contextuel*, Paris, 2002, Flammarion, (Coll. Champs (2004)

- Avenel, C., *Sociologie des « quartiers sensibles »*, Paris, 2005, A. Colin.

- Berque, A., *Ecouméne, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, 2010, Belin.

- Bougnoux, D., *La crise de la représentation,* Paris, 2006, Éd. La Découverte.

- Bourriaud, N., *l'esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel, 2001.

- Cyrulnik, N., *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse pour le doctorat en sciences de l'information et de la communication, 2008, Université du Sud - Toulon -Var.

- Cyrulnik, N., *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°7, *Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication,* 2015.

- Cyrulnik, N. et Meyer, V., *revue du Gerflint - Synergies mondes méditerranées n°5, La mise en récit des territoires méditerranéens: langages et objets*, 2015, Gerflint

- Cyrulnik, N., *Revue Communication et Organisations n°50, Engagement entrepreunarial et territoires*, Bordeaux, 2016.

- Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005, Gallimard, NRF, Bibliothèques des Sciences humaines, (2011).

- Dewey, J., *L'art comme expérience,* Paris, 1915, Gallimard, Coll. Folio Essais (2005).

- Habermas, J., *L'espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* 1978, critique de la politique, Payot (1997)

- Honneth, A., *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, 2010, Ed. Cerf, Coll. passages

- Lamizet, B., *Sémiotique de l'évènement*, Paris, 2006, Lavoisier.

- Lepoutre, D., *Cœur de banlieue - codes, rites et langages*, Paris, 1997, O. Jacob.

- Moscovici, S., *Raison et cultures*, 1993, éditions EHESS, col. Audiographie (2012).

- Niney, F., (consulté le 20/07/07), *La poétique documentaire comme forme de connaissance*, 2002, http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4.

- Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, 2000, Deuxième édition, De Boeck Université.

- Paillé, P. et Mucchielli, A., *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, 2005, A. Colin.
- Paquot, T., *L'espace public*, Paris, 2009, La découverte, coll. Repères (2013)
- Porceda, A. & Petit, O., (consulté le 18 avril 2017), *Développement durable et territoires* [En ligne], Vol. 2, n° 2 |, 2011, http://developpementdurable.revues.org/9030
- Rasse, P., *La rencontre des mondes – diversité culturelle et communication*, Paris, 2006, A. Colin.
- Ricoeur, P., *Parcours de la reconnaissance*, Paris, 2004, Gallimard, Folio Essais.
- Schaeffer, J.M., *Pourquoi la fiction ?,* Paris, 1999, Seuil.
- Steward, J., *Cultural Ecology,* International Encyclopedia of the Social Sciences, New York, vol. 4, 1968.
- Testart, J., *Réflexions sur un monde vivable*, *Propositions de la Commission Française du Développement Durable (2000 – 2003)*, Paris, 2003, Mille et une nuits, collection « les petits libres » n°50.
- Williams, R., *Culture, Fontana New Sociology Series*, Glasgow, 1981, Collins.