



HAL
open science

Cinéma en lutte. Le mouvement des Gilets Jaunes, une crise de la représentation

Etienne Poiarez

► **To cite this version:**

Etienne Poiarez. Cinéma en lutte. Le mouvement des Gilets Jaunes, une crise de la représentation. In Vivo Arts, 2022. hal-03818481

HAL Id: hal-03818481

<https://hal.science/hal-03818481>

Submitted on 17 Oct 2022

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.



Étienne POIAREZ

Doctorant

Université de Strasbourg, laboratoire A.C.C.R.A

etienne.poiarez@accra-recherche.unistra.fr

Étienne Poiarez est doctorant contractuel en études cinématographiques, rattaché au laboratoire A.C.C.R.A (« Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques »), de l'Université de Strasbourg. Il travaille notamment sur l'humour au cinéma et publiera en 2024 un essai sur quelques œuvres du Britannique Edgar Wright, aux Éditions Passage(s).



Cinéma en lutte. Le mouvement des Gilets Jaunes, une crise de la représentation

RÉSUMÉ :

Contesté par les représentants de l'État ou traité avec virulence par les médias dominants, le Mouvement des Gilets Jaunes a été un choc pour la France. Son apparition en 2019 marque le début d'une crise qui s'étale principalement sur deux ans. Durant cette période, les manifestants ont difficilement accès aux canaux d'information traditionnels pour justifier leurs actions et faire entendre leurs revendications. En résulte l'attribution d'orientations idéologiques ou d'objectifs insurrectionnels qui n'ont rien à voir avec les raisons de leur mobilisation. Pour pallier à ce déséquilibre, les Gilets Jaunes se tournent vers les réseaux sociaux et multiplient les témoignages de leurs luttes grâce à leurs smartphones. Les arts prennent également part à cette crise, et notamment le cinéma avec *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne et *J'veux du soleil* de François Ruffin et Gilles Perret. Ces documentaires, chacun à leur manière, déploient un dispositif filmique original, résistant sur le terrain de l'image à cette crise qui s'articule également à travers nos représentations. Cet article souhaite fournir un éclairage nouveau sur le fonctionnement esthétique et les effets qui résultent des multiples questions d'images qu'abritent ces deux films. Loin d'offrir un énième commentaire de la crise, ils l'investissent sur le terrain de la représentation. En dernière instance, ils s'engagent en faveur d'une reconnaissance des affects que portent les Gilets Jaunes, et cherchent à extraire un savoir de cette situation pour la dépasser.

Mots-clés : documentaire – Gilet Jaune – affect – forme – emploi – esthétique

ABSTRACT:

Contested by state officials or treated with virulence by the mainstream media, the gilets jaunes movement has been a shock for France. Its appearance in 2019 marks the beginning of a crisis which is mainly spread over two years. During this period, the demonstrators have difficulty accessing traditional information channels to justify their actions and make their demands



heard. The result is the attribution of ideological orientations or insurrectionary objectives that have nothing to do with the reasons for their mobilization. To overcome this imbalance, the gilets jaunes are investing social networks and multiplying the testimonies of their struggles, thanks to their smartphones. The arts are also taking part in this crisis, and in particular the cinema with *Un pays qui se tient sage* by David Dufresne and *J'veux du soleil* by François Ruffin and Gilles Perret. These documentaries, each in their own way, deploy an original film device, resisting on the field of the image to this crisis which is also articulated through our representations. This article wants to shed new light on the aesthetic functioning and the effects that result from the multiple questions of images contained in these two movies. Far from offering an umpteenth commentary on the crisis, they invest it in the field of representation. In the final analysis, they are committing themselves to recognizing the affects carried by the gilets jaunes, and seek to extract knowledge about the situation, to exceed it.

Keywords: documentary – Yellow Vests – affect – form – reemployment – aesthetics



Introduction

Lorsqu'il commence à s'intéresser à la notion de crise en 1976¹, Edgar Morin considère que le mot a été vidé de sa substance au fil de ses utilisations. Pour contrecarrer cette liquidation sémantique, il dessine les contours d'un nouveau champ de recherche qu'il nomme « crisologie² », pour lui redonner une épaisseur descriptive et théorique dans la pensée scientifique. Au fil de ses écrits, il fonde la crise sur un principe de perturbation, avec une accentuation des confusions et dérèglements dans notre expérience du monde. Il écrit : « C'est bien le premier sens qu'apporte avec lui le mot crise : le surgissement de l'incertitude là où tout semblait assuré, réglé, régulé, donc, prédictible³ ». Ces heurts affectent notamment nos formes de vie.

Dans l'espace public, on note l'émergence d'une crise avec la montée des tensions entre les groupes sociaux. Elles deviennent systémiques et les accords de raison mutent en relations conflictuelles, voire hostiles. Comme le rappelle Chantal Mouffe, le dissensus est nécessaire pour obliger une société à remettre en cause les certitudes qui la fondent et lui donner l'occasion d'avoir conscience de ce qu'elle est. La contradiction devient alors source d'autres mondes communs possibles⁴. Toutefois, si de tels désaccords s'étirent dans le temps, ils peuvent endommager la stabilité de nos interactions, aboutissant à une montée des conflits entre les parties de la société.

C'est dans cette perspective que le Mouvement des Gilets Jaunes a vu le jour en France à la fin de l'année 2018. Reprochant aux élites gouvernementales d'être entièrement au service des plus riches, les individus qui participent à cette contestation sociale dénoncent l'impact des politiques néolibérales sur leur mode de vie et tentent d'améliorer le contrôle de leur existence. Pour le sociologue Jean-Louis Siroux, il s'agit là d'une crise « au sens de l'intrusion soudaine du peuple dans la vie politique⁵ ». Toutefois, il note que les principales représentations qui

¹ Edgar Morin, « Pour une crisologie », dans *Communications*, n°25, 1976, pp. 149-163, consulté le 13 janvier 2022, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_25_1_1388.

² *Ibid.*

³ Edgar Morin, *Pour sortir du XXe siècle*, (1981), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1984 p. 326.

⁴ Chantal Mouffe, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016.

⁵ Jean-Louis Siroux, *Qu'ils se servent de leurs armes. Le traitement médiatique des gilets jaunes*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2020, p. 54.



entourent ce mouvement le discréditent d'un point de vue symbolique, et le relèguent hors du jeu politique. En effet, le gouvernement a toujours condamné les actions des Gilets Jaunes. Pour l'historien André Gunthert : « Depuis le début du mouvement, Emmanuel Macron et son gouvernement ont choisi de jouer la partition décrite par Noam Chomsky et Edward Herman dans *La Fabrication du consentement*, dénonçant "l'ultra-violence" des manifestants et niant l'existence de violences policières⁶ ». Également, une part importante de la profession journalistique a eu recours à « l'image inquiétante de la "foule haineuse" gouvernée par des passions "irrationnelles"⁷ » pour dépeindre ce mouvement social. Jean-Louis Siroux résume la situation en une phrase lapidaire : « Vu sous cet angle, du peuple ne peut jaillir que le pire⁸ ».

Pour contrebalancer ce traitement médiatique et institutionnel, les manifestants se sont saisis de leur smartphone pour enregistrer leur propre expérience de la crise. Dès lors, un tourbillon d'images s'est enclenché sur les réseaux sociaux, enveloppant notre perception jusqu'à la saturer d'actes de violence en tout genre. Nous pouvions entendre les témoignages des Gilets Jaunes sur la dégradation insoutenable de leur qualité de vie et constater un maintien de l'ordre discutable au fil de la crise. Cependant, ces révélations n'ont pas amené le pouvoir et les médias dominants à remettre en cause leur lecture des événements, déployant les mêmes représentations à l'encontre des Gilets Jaunes. Face à cette impasse, quelques projets cinématographiques ont vu le jour pour contrebalancer le récit médiatique et les prises de parole institutionnelles.

Journaliste d'investigation, David Dufresne a recueilli pendant deux ans les scènes de violences tournées sur le vif par des amateurs avec leurs smartphones, lors des journées d'actions du Mouvement des Gilets Jaunes. Ce matériel lui a servi à tourner son documentaire, *Un pays qui se tient sage*, sorti en 2020. Face aux images, Dufresne laisse la parole à divers intervenants qui échangent leurs points de vue à propos de la question du maintien de l'ordre. Ils appartiennent au monde académique, à la société civile (avocat, journaliste), aux forces de l'ordre ou au Mouvement des Gilets jaunes. Une grande partie des échanges s'intéresse au

⁶ André Gunthert, « Quand les médias faibles deviennent les plus forts », *Le Club de Mediapart*, 15 mai 2019, consulté le 13 janvier 2022, <https://blogs.mediapart.fr/andre-gunthert/blog/150519/quand-les-medias-faibles-deviennent-les-plus-forts-1>.

⁷ Jean-Louis Siroux, *Qu'ils se servent de leurs armes. Le traitement médiatique des gilets jaunes*, op. cit., p. 16.

⁸ *Idem*.



monopole de la violence légitime détenue par l'État, une idée théorisée par le sociologue Max Weber⁹. Avec ce dispositif, le réalisateur cherche à faire naître un choc entre les images et les discours, pour rompre avec certaines idées reçues.

Toutefois, le journaliste travaille avant tout avec les vidéos et délaisse le terrain, à l'inverse de François Ruffin et Gilles Perret. Le premier est journaliste et député La France Insoumise, le second est réalisateur. Ensemble, ils tournent *J'veux du soleil*. Dans ce documentaire sorti en 2019, ils partent à la rencontre des Gilets Jaunes sur les ronds-points de France. Ils sillonnent les routes pour échanger avec eux à propos de leurs conditions d'existence, en apprendre davantage sur les raisons qui motivent leur lutte et surtout nuancer le traitement médiatique de leurs actions. Il s'agit donc d'un travail documentaire relativement empirique, là où le film de David Dufresne s'appuie avant tout sur le raisonnement des intervenants. Toutefois, les deux ont en commun un désir d'expérimentation démocratique qui s'articule à travers leur proposition filmique. Sans prétendre réussir à montrer dans son ensemble une réalité sociale aussi complexe, ni cacher leur orientation politique, *J'veux du soleil* et *Un pays qui se tient sage* s'appliquent à étendre notre regard sur la crise des Gilets Jaunes, pour résister aux violences symboliques exercées par le pouvoir et les médias dominants.

Pour cerner ces questions d'images, en rupture avec les discours médiatiques et institutionnels qui touchent le Mouvement des Gilets Jaunes, il est d'abord nécessaire d'aborder le principe formel à l'origine de la démarche menée par ces deux films. Divers moyens esthétiques sont mis en œuvre et, même si les contrastes sont nombreux, nous pourrions mettre en lumière leur tentative commune de stimuler un « partage du sensible¹⁰ » à travers les affects qu'éprouvent les Gilets Jaunes. Toutefois, il ne s'agit pas seulement ici d'appréhender avec plus de clarté leur ressenti de la situation. Ces films s'intéressent, l'un comme l'autre, aux matières d'images qui incarnent ces luttes. Aborder ce travail de la représentation permet d'entrer dans les ramifications de leurs processus esthétiques, pour redonner une présence aux conditions d'existence des Gilets Jaunes et à leur contestation dans l'espace public.

⁹ Max Weber, *Le Savant et le Politique*, (1959), Paris, Éditions 10/18, coll. « Bibliothèques », 2002.

¹⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.



1. Donner une forme à la crise

J'veux du soleil retrace le voyage de François Ruffin et Gilles Perret à travers la France en décembre 2018, pour faire la rencontre des Gilets Jaunes. Le film se construit sur une série d'entretiens avec les citoyens ayant pris part au mouvement, ils expliquent les raisons de leur colère, décrivent leurs quotidiens et les difficultés auxquelles ils doivent faire face. Celles-ci sont bien souvent d'ordre financier, avec des emplois précaires et situations de vie complexes qui ne permettent pas d'envisager sereinement l'avenir. *J'veux du soleil* se positionne clairement comme un contrechamp possible à la couverture médiatique qui les accable. Au début de leur périple, les deux réalisateurs discutent à l'intérieur de la voiture. Nous apprenons qu'à ce moment, en France, les Gilets Jaunes sont plus ou moins considérés comme des « fascistes », une catégorie idéologique qui leur colle à la peau.

Comme l'explique Jean-Louis Siroux : « [...] bien qu'absentes des revendications communes et marginales dans les prises de parole publiques, les questions identitaires et l'antisémitisme furent régulièrement présentées dans les médias comme des caractéristiques majeures du mouvement¹¹ ». Pour Ruffin, qualifier de cette manière des milliers d'individus sans écouter leurs discours, entraîne inévitablement une lecture biaisée du phénomène. Pour enrayer cette situation, les deux réalisateurs vont multiplier les portraits de manifestants à travers la France, permettant de mettre un visage et un récit sur ces corps fluorescents. Dès lors, la forme du film s'adapte au projet esthétique qui les anime.

En effet, il s'agit d'un *road movie*, genre cinématographique typiquement américain qui touche aussi bien la fiction que le documentaire et nous entraîne dans le périple d'un ou plusieurs personnages sillonnant les routes à l'aide de véhicules divers (motocyclette, automobile, camion). Le *road movie* met donc en scène l'itinérance, tout comme le roman picaresque en Europe¹², son cousin littéraire. L'intuition d'une relation entre ces deux catégories génériques est intéressante à plus d'un titre pour mieux comprendre la proposition esthétique de Ruffin et Perret. En effet, les fictions picaresques s'élaborent sans nécessairement

¹¹ Jean-Louis Siroux, *Qu'ils se servent de leurs armes. Le traitement médiatique des gilets jaunes*, op. cit., p. 32.

¹² Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », dans *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol.18, n°2-3, 2008, pp.7-30, consulté le 14 janvier 2022, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v18-n2-3-cine2294/018415ar/>.



relier les péripéties par une trame principale solide. Il s'agit surtout de connexions thématiques entre diverses situations. Dans le cas de notre objet d'étude, la crise des Gilets Jaunes incarne la toile de fond sur laquelle se nouent les rencontres et les témoignages. Ensuite, le récit est à la première personne, nous observons les événements de l'œuvre à travers le regard du protagoniste, tout comme François Ruffin est la dynamique à partir de laquelle nous plongeons dans le Mouvement des Gilets Jaunes. Il entre en contact avec eux, leur pose quelques questions et s'autorise même par moment à leur répondre, tout cela sous l'œil attentif et silencieux de la caméra. Enfin, l'esthétique du roman picaresque est habitée par un questionnement d'ordre social et politique sur les conditions de vie des marges de la société, le héros étant bien souvent lui-même de basse extraction. Il est donc en rupture avec l'ordre social des dominants et entretient une volonté de changement. Cette position du protagoniste donne au roman picaresque une attitude satirique¹³, également présente dans *J'veux du soleil*, avec quelques moments à charge contre Emmanuel Macron. En effet, à de multiples reprises, François Ruffin se lance dans un jeu de rôles où il interprète le président de la République. Il demande alors à ses interlocuteurs ce qu'ils auraient envie d'expliquer à l'homme politique s'il était face à eux.

Ces rapprochements permettent d'ébaucher les principales lignes de force qui articulent *J'veux du soleil* mais la comparaison avec le roman picaresque a ses limites et il nous faut poursuivre en direction du *road movie* pour comprendre le film de Perret et Ruffin. En effet, les deux réalisateurs se réapproprient la logique formelle de ce genre, et opère une dérivation pour l'adapter au documentaire et à leur projet thématique. Pour Walter Moser, la matrice de ce genre s'est élaborée à partir « des images d'un véhicule en mouvement qui transporte des êtres humains et se déplace sur une route, de préférence une automobile servant au déplacement privé et individuel¹⁴ ». *J'veux du soleil* s'inscrit pleinement dans cet horizon, avec plusieurs scènes à l'intérieur du véhicule, le duo de réalisateurs cheminant d'un campement de Gilets Jaunes à un autre. Le film se réapproprie donc un héritage visuel à l'aune du phénomène social qu'il se donne pour mission d'interroger.

¹³ Didier Souiller, « Le récit picaresque », dans *Littératures*, n°14, 1986, pp. 13-26, consulté le 12 janvier 2022, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1986_num_14_1_1373.

¹⁴ Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *art. cit.*



Il s'ouvre d'ailleurs sur un discours relativement symbolique car il appartient à la sémantique du *road movie*. Tandis qu'il range quelques bricoles dans sa voiture, Ruffin explique à la caméra : « Les plaquettes de frein ont été refaites hier, le liquide de refroidissement, enfin, j'en ai pour 350 euros chez Norauto. Donc normalement, on peut rouler ». Nous entrons directement dans cette culture matérielle de l'automobile qui impose ce rapport aux éléments les plus concrets de nos modes d'existence. Ce choix entre en résonance avec la crise des Gilets Jaunes puisqu'une hausse du prix des carburants est à l'origine de la formation du mouvement, affectant le quotidien de milliers de Français qui ont besoin de leur voiture pour travailler et n'ont pas les moyens pour supporter ce coût supplémentaire. Par le biais de cet objet industriel, le film se positionne clairement dans l'ambivalence du *road movie*, décrite par Walter Moser. Dans son étude sur le genre, il note que « le véhicule moderne est la condition matérielle pour dépasser le conditionnement moderne¹⁵ ». Ce moyen de locomotion est donc une incarnation du système capitaliste contemporain et un instrument capable d'exprimer un dissensus en son sein. Un programme en vigueur chez Ruffin et Perret qui se servent de la voiture pour rendre compte de la crise en cours dans le pays.

En effet, par sa forme parcellaire d'un point de vue géographique, le Mouvement des Gilets Jaunes semble assez difficile à connaître. Recourir au *road movie* répond à l'éclatement de ce phénomène social et donne l'occasion de recomposer une identité plus globale. Allant d'un campement à l'autre, une problématique semble faire l'unanimité au fil des conversations entre les deux réalisateurs et les manifestants, à savoir la dégradation des conditions matérielles d'existence du plus grand nombre. Ce thème devient le fil conducteur du film. Comme le précise encore Walter Moser : « les paramètres du genre sont extensibles et supportent des changements d'une grande amplitude¹⁶ ». Avec ce film, le *road movie* s'affirme en-dehors de son attachement étatsunien, il reste malléable et a l'opportunité d'emmagasiner de nouvelles significations, en lien avec son changement de contexte. Si nous sommes concrètement devant une nouvelle itération de l'identité générique, celle-ci démontre un ancrage national fort et traite de questions liées avant tout à la société française contemporaine.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*



Ce transfert a également comme effet le redéploiement d'une dynamique qui irrigue l'ensemble du *road movie*, à savoir l'exploration de l'espace, mais cette fois dans le contexte du Mouvement des Gilets Jaunes. Tout comme le western qui en est à l'origine, le *road movie* s'intéresse à la réalité concrète qui doit être parcourue, endurée par les corps pour être comprise et occupée. Le genre s'apparente à une quête de la frontière, pour s'en assurer la maîtrise mais surtout l'éprouver en tant que limite d'un modèle de société. Le programme politique de l'œuvre change la donne et la frontière devient le plafond de verre qui empêche les classes populaires de se défaire des injustices sociales qui lestent leur quotidien. Dès lors, l'idée d'un espace à conquérir ou reconquérir se manifeste explicitement dans la trajectoire de l'œuvre, avec ces nombreux plans où nous apercevons dans la profondeur de champ les baraquements de fortune construits par les manifestants, pour occuper les lieux. Cette perspective esthétique entraîne *J'veux du soleil* vers la captation d'une crise qui s'actualise par son incarnation dans l'espace. La mobilisation des Gilets Jaunes dans ces lieux habituellement réservés à la circulation rejoue cette tentative d'éprouver certaines limites de l'ordre social en vigueur.

De son côté, David Dufresne, avec *Un pays qui se tient sage*, s'intéresse aux affrontements entre les Gilets Jaunes et les forces de l'ordre. Son documentaire est en partie confectionné avec les extraits de vidéos tournées par des manifestants ou des journalistes, entre novembre 2018 et février 2020, pendant les journées d'action du Mouvement des Gilets jaunes. Toutefois, le film n'est pas simplement une compilation d'images sur les violences physiques qui accompagnent cette crise. Le réalisateur ajoute à cela à un autre dispositif, celui d'une salle de cinéma. En effet, Dufresne décide de faire interagir des personnes issues de la société civile, des intellectuels, des Gilets Jaunes et des policiers, avec les images issues des manifestations, projetées sur un écran de cinéma auxquels ils font face et ce, dans le but de problématiser la question du maintien de l'ordre en France et la légitimité de l'usage de la violence physique par l'État lors de cette crise. Le constat à l'origine de cette démarche découle du flux constant de nouvelles vidéos sur les réseaux sociaux lors de cette période. Ces centaines d'enregistrements renseignaient sur les actions des policiers contre les manifestants.

Découlant très certainement de sa connaissance et sa maîtrise des formes médiatiques, David Dufresne emprunte la voie du débat. *Un pays qui se tient sage* opère une métabolisation plastique de cette forme communicationnelle à l'intérieur de son dispositif filmique. Ce choix



entraîne la mise en scène d'une suite d'échanges entre les participants, avec une circulation d'arguments rationnels entre eux pour tenter d'élaborer, sinon une position commune, au moins le partage d'un même point de vue sur les événements filmés. Il s'agit là d'un idéal vers lequel tend le film. Pour mettre en scène ce débat, nous avons principalement une série de champs-contrechamps qui suit les interactions orales des intervenants. La caméra alterne les plans rapprochés et les gros plans pour être au contact de leur parole. Ajoutons à cela quelques plans moyens pour saisir les échanges à l'intérieur d'un seul et même cadre. À ces choix rudimentaires, Dufresne ajoute les projections auxquelles doivent réagir les intervenants. Cette ramification de son dispositif, *Un pays qui se tient sage* l'applique en vue d'éviter toute déformation des événements. Ainsi, les réflexions sont formulées au plus près des vidéos. Le film affiche une croyance envers cette image conçue dans le désordre de la manifestation en cours. Épurée de tout effort de mise en scène, elle dispose d'une valeur documentaire car elle extrait des fragments d'un réel brut. Bien entendu, il y a une sélection de la part du réalisateur pour faire réagir les intervenants aux visions les plus terribles, un choix qui participe à les faire sortir de la catégorie du fait divers pour les réexaminer en tant que produits de notre monde social.

Comme l'explique Alice Leroy, « le pari du film, à travers un dispositif de projection qui dialectise l'image et la parole, tient à une idée à la fois simple et belle : que la salle de cinéma est aussi et surtout un espace de rencontre et de débat, autrement dit, un espace politique¹⁷ ». En effet, Dufresne cherche à capter la circulation des idées et la construction d'analyses argumentées à propos de la répression des Gilets Jaunes. Ces processus sont au cœur d'une renégociation permanente, ce qui mène parfois à des affrontements idéologiques ouverts, notamment entre le journaliste Taha Bouhafs et le secrétaire national du syndicat de police Alliance, Benoit Barret. Nous avons alors affaire à un éclatement des opinions qui reflètent le dissensus inhérent au débat démocratique. De cette manière, la salle de cinéma se transforme en un lieu où coexistent les perceptions multiples d'une même crise, les trois intervenants issus de la police ayant par exemple à cœur de protéger leur corps de métier contre les accusations

¹⁷ Alice Leroy, « Puissance de la parole – sur *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne », *AOC*, 1^{er} octobre 2020, consulté le 11 janvier 2022, <https://aoc.media/critique/2020/09/30/puissance-de-la-parole-sur-un-pays-qui-se-tient-sage-de-david-dufresne/>.



de violence illégitime, tandis que d'autres remettent en cause leur droit à user de telles méthodes.

Nous voyons se dessiner ici le principe formel d'*Un pays qui se tient sage*, à savoir la recherche d'un abandon des réactions à chaud, courantes sur les réseaux sociaux ou les plateaux de chaînes d'information en continu. Le film esquisse un effort de démocratie délibérative en plaçant explicitement le débat au centre de son dispositif filmique. À travers l'usage de cette forme pour approcher la crise des Gilets Jaunes, ce film abrite également une « éthique de la discussion » qui n'est pas sans rappeler celle défendue par Jürgen Habermas. Pour rendre accessible l'espace public à tous, le philosophe s'appuie notamment sur l'hypothèse d'une suspension des différences de statut social et sur une parité de participation des citoyens¹⁸. Cette perspective est également celle du réalisateur qui a choisi d'indiquer le nom des intervenants seulement à la fin du film, avec une suite de gros plans où nous apprenons à quel titre ils engagent leur parole sur ces événements. *Un pays qui se tient sage* invite les interlocuteurs à débattre en les mettant sur un pied d'égalité par le biais de cette relative anonymisation, pour éviter l'écueil de la réification des identités. Toutefois, il y a tout de même des bribes d'échanges qui nous font très clairement comprendre d'où nous parlent ces individus. Lorsque Gwendal Leroy et Patrice Philippe commentent les images des manifestations auxquelles ils ont participé, nous n'avons aucun doute sur leur appartenance au mouvement de contestation sociale.

Ainsi, le film est à considérer comme une arène de délibérations, en parallèle d'espaces médiatiques et institutionnels reconnus (plateau d'un journal télévisé, lieux d'exercice du pouvoir politique, etc.), à la recherche d'une pratique effective du débat en effaçant les appartenances jusqu'au générique de fin. Une décision qui relève très certainement de la volonté du réalisateur d'être totalement transparent avec le spectateur. De cette manière, il parvient à se délester des conditions d'énonciations traditionnelles, pour bâtir d'autres cadres de réflexion en mesure d'appréhender l'urgence de la question du maintien de l'ordre durant les journées d'action du Mouvement des Gilets Jaunes. Enfin, les voix des victimes de cette violence policière, minoritaires dans l'espace public, sont audibles avec ce film. Alice Leroy résume avec précision la démarche d'*Un pays qui se tient sage* : « On s'affronte et on se contredit. On

¹⁸ Jürgen Habermas, *De l'éthique de la discussion*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1992.



s'écoute aussi. C'est la moindre des réussites d'un film qui regarde la salle de cinéma comme un lieu où peut encore advenir la contradiction et la complexité qui n'ont plus cours ailleurs¹⁹ ». Contre la confusion et les idées reçues, ce documentaire cherche avant tout à construire un débat réellement démocratique à propos de la crise des Gilets Jaunes, pour en approfondir notre compréhension.

Pour résumer, les deux œuvres abordées ici tentent d'élaborer leurs propres interprétations de la réalité sociale par un travail sur la forme. Pour ce faire, Ruffin et Perret s'orientent vers l'usage d'une identité générique capable de répondre, à l'aide de ces principes stylistiques, à l'éclatement du mouvement, pour lui donner une consistance politique qu'il n'a pas ailleurs, tandis que Dufresne favorise l'instauration d'un débat à partir de la salle de cinéma, pour construire un recul critique sur les événements. Même s'ils diffèrent dans leur manière d'aborder une question similaire, *Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* révèlent finalement une ambition commune. Ces films court-circuitent le traitement médiatique et institutionnel, et cherchent à mettre en scène d'autres cadres de référence pour saisir le Mouvement des Gilets Jaunes. Précisons aussi que leur travail par l'image induit la présence d'autres affects, invisibles dans les représentations qui circulent habituellement dans l'espace public. Dans cette perspective, nous pouvons nous interroger sur la potentielle renégociation d'un « partage du sensible », moins défavorable aux Gilets Jaunes.

2. Partager les affects, supporter l'impuissance

Ce concept nous vient des travaux du philosophe Jacques Rancière qu'il définit lui-même en ces termes : « Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie²⁰ ». Pour entrer dans les détails :

« (...) il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est pré-inscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses

¹⁹ Alice Leroy, « Puissance de la parole – sur *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne », *art. cit.*

²⁰ Christine Palmiéri, « Jacques Rancière : « Le partage du sensible » », dans *ETC. Revue d'art actuel*, n°59, 2002, pp. 34–40, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n59-etc1120593/9703ac.pdf>.



que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses qu'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours »²¹.

Rancière tisse ici un lien entre la politique et l'esthétique, à travers la relation entre discours et affects, les arts étant considérés par le philosophe comme les pratiques de ce qu'il est possible d'énoncer ou montrer, les formes qui articulent notre perception des objets et sujets sociaux. Ce régime de la représentation qui est propre à l'art est donc infiniment politique car il participe potentiellement à l'inscription de chacun dans la société, configure notre place et les dynamiques à notre disposition pour exister. Il y a donc ici une coalescence entre ces deux catégories que le « partage du sensible » permet de rendre intelligible. Si nous nous focalisons sur le visible et le dicible qui touchent au Mouvement des Gilets Jaunes, *Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* s'inscrivent en rupture. En effet, ces films reconfigurent les présences et les absences qui s'appliquent à ces individus en lutte. Nous l'avons mentionné, il y a une inégalité de traitement qui touche le Mouvement des Gilets Jaunes. Toutefois, cette perspective est contrebalancée par la prolifération d'images qu'ils réalisent eux-mêmes à l'aide de leurs smartphones, un changement majeur dans la pratique de la contestation sociale durant les années 2010. Les documentaires adaptent leurs postures esthétiques à ce renversement de perspective pour saisir la production d'affects différents de ceux habituellement accessibles dans l'écosystème médiatique.

Pour rendre visible ces diverses manières d'éprouver la crise, les réalisateurs tentent d'enregistrer, chacun à leur manière, les témoignages des Gilets Jaunes. David Dufresne focalise une partie de son film sur les manifestants qui décrivent leurs perceptions des événements, le tout par le biais d'un montage alterné pour mettre en parallèle leur parole, les images où ils apparaissent et la projection sur l'écran de la salle. Vers la trentième minute, Manon Retourné revient sur son drame, devenu rapidement une vidéo virale sur les réseaux sociaux. La scène se déroule à Paris, en début de soirée, les policiers sont en train de mettre fin à une manifestation et n'hésitent pas à sortir leurs matraques pour y parvenir. Quelques Gilets Jaunes vont alors trouver refuge dans un Burger King, pour tenter d'esquiver toute cette agitation. Cependant, les policiers décident d'entrer dans le bâtiment et se mettent à frapper les

²¹ *Ibid.*



manifestants et à en arrêter certains. Deux d'entre eux sont à terre, Manon Retourné et son compagnon. Ils vont prendre plusieurs coups alors qu'ils sont en sol, un geste qui interroge par son manque de légitimité, les manifestants n'étant pas une menace à cet instant pour les forces de l'ordre.

Pour revenir au documentaire en lui-même, il prend en charge l'évocation de ce drame par le biais d'un entrelacement entre deux vidéos. D'abord, celle prise à l'extérieur du fast-food qui permet d'observer les policiers en train d'administrer plusieurs coups de matraque aux manifestants à terre, et donc d'avoir une vue d'ensemble de l'action. L'autre est directement issue du smartphone de Manon Retourné, qui tente de filmer ce qu'elle est en train de vivre. Si quelques formes s'agitent à l'écran, nous percevons surtout une série de chocs qui répand un mouvement chaotique dans la prise de vue. À ces portions de corps indistinctes, rajoutons les quelques cris de terreur qui parsèment la bande-son. Ce travail d'entrelacement par le montage entre la captation à l'extérieur du bâtiment et celle au milieu de l'action insuffle une intensité nouvelle au drame. Il rend visible l'ensemble de la scène, et surtout, les affects de violence et d'effroi qui gorgent les images.

Un tel procédé relance l'insupportable impuissance du spectateur face à ce déchainement d'agressivité. Si la reconstitution de cette scène indique l'intérêt qu'elle suscite chez le réalisateur pour ce qu'elle exprime, il faut surtout noter le commentaire de Manon Retourné, la voix étouffée par les larmes, qui ajoute une nouvelle couche d'affects à l'évènement. Dans les plans à l'intérieur de la salle de cinéma, nous apercevons une silhouette à gauche de la jeune femme, il s'agit de l'avocat Arié Alimi. Les intervenants sont alors dos à nous, le regard tourné vers l'écran. Ils adoptent une posture de spectateur, leurs corps sont surplombés par la lumière de la projection, les ombres de leurs silhouettes s'y confondent. Il en résulte un plan où la militante est littéralement écrasée par les images qu'elle a vécues, un poids que le discours va permettre de supporter. En effet, la description de ce drame se conclut par une prise de parole d'Arié Alimi à propos de la « nécessité » de l'usage d'une telle violence, sur les raisons qui pourraient légitimer son application.



La configuration de la scène révèle une invention filmique. Pour reprendre les mots de Mathias Lavin, « la visibilité de l’acte de parler et de l’acte d’écouter²² », ici à l’intérieur d’un seul et même cadre, consolide « une ouverture sur l’intériorité d’un sujet²³ ». Un autre partage du sensible peut s’affirmer et donner une place aux souffrances des Gilets Jaunes, chargées d’une intensité nouvelle. En effet, le discours de l’avocat est dans l’empathie, il constate la détresse émotionnelle de la manifestante, tente de la soulager à travers quelques mots mais cherche surtout à rendre intelligible son drame. Par un travail sur l’image et la parole mêlant diverses solutions plastiques appartenant au langage cinématographique, David Dufresne esquisse les affects qu’expérimentent les Gilets Jaunes face aux forces de l’ordre. Par-delà le chaos de la crise s’ouvre alors une brèche sur l’expression de la contestation politique en France.

Le réalisateur rejoue l’impuissance des manifestants mais tente aussi de les soulager, d’exprimer une reconnaissance de leurs expériences par le discours, de manifester la violence endurée mais avec la volonté de lui donner un sens. Pour éviter l’attitude surplombante de la critique rationnelle, le film cherche à faire la liaison entre le vécu de la lutte et la problématisation du maintien de l’ordre.

Dans *J’veux du soleil*, le cheminement de François Ruffin et Gilles Perret les mène aux environs d’Annecy. Là-bas, au détour d’un rond-point où siège un groupe de Gilets Jaunes, ils vont rencontrer une jeune femme nommée Cindy. Ensemble, ils vont aborder l’épineuse question du fascisme qui habite (ou non) le mouvement. Le désir de voir si cette catégorisation idéologique des Gilets Jaunes est exacte est l’un des points de départ du film. De son côté, la jeune manifestante réfute la présence de telles idées et explique notamment ses origines multiples pour consolider son argumentaire. Au fil de la conversation, nous comprenons les effets délétères de l’utilisation du fascisme pour désigner les Gilets Jaunes dans l’espace public car elle affecte concrètement leur vie à tous. Cindy explique souffrir d’une ostracisation de la part de sa famille suite à son implication dans le mouvement de contestation car ces derniers projettent cette grille de lecture sur l’ensemble des manifestants. Ils lui appliquent donc le stigmatisme du fascisme et la disqualifient au sein de l’environnement familial.

²² Mathias Lavin, *Puissances de la parole. À l’écoute des films*, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021, p. 161.

²³ *Ibid.*, p. 184.



À ce moment du film, nous pouvons subodorer qu'une complicité s'est établie entre les réalisateurs et la jeune manifestante car les prochaines minutes se déroulent chez elle. S'entame alors une scène de conversation dans son salon. Le mari de Cindy a rejoint le groupe et participe discrètement aux échanges. Les questions de Ruffin vont amener le couple et surtout la jeune femme à mettre en avant la violence des conditions matérielles d'existence qui sont les siennes ou celles de ses proches, et notamment sa mère. Dans le domaine des Sciences Humaines et Sociales, Ruffin semble adopter ici le rôle de l'observateur participant. « [...] tout en prenant part à la vie collective de ceux qu'il observe, [Il] s'occupe essentiellement de regarder, d'écouter et de converser avec les gens, de collecter et de réunir des informations. Il se laisse porter par la situation²⁴ ». En effet, le député est à l'écoute de Cindy, nous nous situons chez elle, la caméra se maintient en plan-rapproché sur sa silhouette. Huit minutes s'écoulent presque exclusivement sur elle et son parcours, le film semble vouloir recueillir l'ensemble de son témoignage.

Fugace, la posture d'observateur qu'affiche le député ne permet pas de concrétiser l'étude scientifique d'un milieu social. Toutefois, elle lui donne l'occasion d'enregistrer, même subrepticement, une poignée d'affects propres aux Gilets Jaunes et bien souvent absents de la couverture médiatique. Grâce à la métabolisation de cette posture dans leur dispositif filmique, les deux hommes montrent qu'ils veulent approcher l'expérience ordinaire de celles et ceux qui ont été mis à la marge des représentations déployées au fil de cette crise. Cindy construit une biographie de son parcours et constate l'absence d'évolution dans la misère sociale qui touche sa vie. Pour Mathias Lavin, filmer l'acte de parler « permet ainsi de solliciter l'écoute pour que l'inouï, ce à quoi on ne prêtait aucune attention, devienne audible²⁵ ». Par exemple, Cindy évoque la sous-nutrition qui frappe les couches populaires de la société lorsqu'elle raconte la faim éprouvée à l'école durant son enfance ou les problèmes actuelles pour nourrir sa famille. Il n'est pas question ici d'une peur des étrangers ou d'autres convictions identitaires souvent reliées aux luttes des Gilets Jaunes. Cette ouverture sur l'intime submerge Cindy d'émotions et donne accès aux réelles raisons de la colère et de l'amertume qui l'habite.

²⁴ Georges Lapassade, « Observation participante », dans Barus-Michel, Jacqueline, (dir.), *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éditions Érès, 2002, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-375.htm>.

²⁵ Mathias Lavin, *Puissances de la parole. À l'écoute des films*, op. cit., p. 222.



Gardons en tête que ces entretiens se limitent très certainement à quelques heures, avant de les raccourcir à quelques minutes au montage pour montrer les moments les plus intenses dans le film. Toutefois, cela n'empêche pas l'établissement d'un partage entre les deux réalisateurs et les Gilets Jaunes qui ont bien voulu répondre à leurs questions. Tout comme chez Dufresne, l'écoute de ces paroles permet de saisir l'impuissance qui touche ces individus. Le film semble inquiet de ne pas suffisamment entendre ce que ces individus ont à dire, il cherche à les rendre audibles. Nous nous identifions à Ruffin et par la même occasion, nous nous retrouvons dans une posture d'auditeur. Également, les réalisateurs sont ici dans une forme d'épanchement de la douleur pour la rendre plus supportable. Ruffin prend en charge ce rôle et constate les situations sociales désastreuses. Le film les accumule et les rend visibles, redéfinissant un partage du sensible où les conditions d'existence de ces manifestants sont désormais accessibles à tous ceux qui veulent voir. Le spectateur a l'occasion de les éprouver à travers les affects qui interviennent au fil des images.

La démarche n'est pas dénuée d'un certain populisme, plus ou moins fort selon les moments, Ruffin et Perret ne se privent pas d'en appeler aux vertus du peuple, même s'ils laissent également une place à quelques dérapages qui disent toute la complexité de cette construction humaine. En effet, au début du film, un manifestant prend la parole et tente d'expliquer les raisons de la misère sociale en France. Pour lui, il s'agit de la première étape d'une tentative d'asservissement de la population en vue de faire naître un nouvel ordre mondial décidé en secret par une élite toute-puissante. C'est là une rhétorique foncièrement conspirationniste. Toutefois, en ajoutant cette courte scène à d'autres au cours desquelles plusieurs Gilets Jaunes ont le temps d'exprimer leur ressenti, les réalisateurs font jaillir une multitude de discours pour rompre avec la figure de la foule en colère, monolithique et incapable de faire exister une pluralité d'affects. Quoiqu'il en soit, les passages comme ceux où nous côtoyons Cindy restent majoritaires et explicitent le désir qui habite ce film d'incarner une proposition esthétique en faveur des Gilets Jaunes, les réalisateurs ne cachant pas leur parti-pris et leur orientation politique.

La question du témoignage est l'un des principaux enjeux de la parole filmée dans les documentaires étudiés ici car nous avons accès, à travers ces corps audibles, à une histoire et à une expérience. *Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* établissent ici un lien entre affect



et analyse. En captant le ressenti des Gilets Jaunes, les réalisateurs parviennent à mettre en lumière les violences éprouvées par ces corps qui investissent et façonnent en partie la crise. Nous pouvons mesurer les impasses politiques et sociales auxquelles ils se confrontent. Ces voies marginales de l'écoute et de la discussion sont montrées comme les seules en mesure d'incarner ces affects dans l'espace public. Toutefois, cette situation d'écoute n'a pas seulement pour fonction de nous faire compatir. L'intervention de l'art cinématographique est ici propice au dévoilement. Ces films ne souhaitent pas uniquement enregistrer cette misère pour la répéter inlassablement. Ils tentent aussi de construire un savoir à partir d'elle, pour instaurer un changement dans les représentations de la crise, un savoir capable d'être un horizon commun, entre les intervenants et avec les spectateurs, pour réinterpréter la réalité filmée. Il s'agit finalement de reconsidérer cette situation avec empathie, de la nuancer pour envisager un dépassement, et ne pas revenir à un partage du sensible qui invisibilise le ressenti de ces hommes et femmes en lutte.

3. Le emploi pour inventer d'autres regards

Pour y parvenir, chaque film mobilise selon un mode qui lui est propre les vidéos sur les journées d'action des Gilets Jaunes, enregistrées par ces derniers. Surtout diffusées sur les réseaux sociaux, elles n'ont pas la capacité de faire un véritable travail mémoriel, c'est-à-dire de se fixer dans le temps, pour nous permettre d'en tirer un savoir. L'accélération de la production et de la diffusion de l'information avec le développement considérable des infrastructures techniques (internet et téléphonie portable), l'usage des réseaux sociaux pour consulter l'actualité et le défilement comme mode d'exploration de cet environnement médiatique, participent à structurer nos rapports aux événements en cours dans l'espace public. L'instantanéité qui en résulte caractérise tout contenu informationnel, ce qui empêche de fixer les images de cette crise, de les constituer en monde. Toutefois, cette relation au temps n'est pas la même au cinéma. *Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* offrent l'opportunité de sortir ces vidéos de l'oubli.

Par leur travail esthétique, ils arrachent les images à leur support d'origine, pour ensuite les découper et les insérer dans leur montage. Les réalisateurs et leurs équipes élaborent une exhumation des archives les plus récentes de la crise, les sortent des fils d'actualité sur lesquelles nous pouvions tous les consulter. Cette dynamique à plusieurs effets. D'abord, elle



soulage le spectateur de la désorientation qui peut l'affecter lorsqu'il focalise son attention sur ce magma visuel et sonore qui sature les réseaux sociaux. Ensuite, elle permet de changer la localisation temporelle de ces images, pour leur éviter de subir les contrecoups de l'instantanéité et sortir prématurément de notre horizon mémoriel. Toutefois, en les ajoutant à d'autres matières d'images élaborées spécifiquement pour le cinéma, comme les conversations avec les Gilets Jaunes pour découvrir leurs motivations ou interroger la légitimité de la répression policière, les réalisateurs confectionnent des œuvres éminemment hétérogènes. Comme l'explique le critique Romain Lefebvre :

« (...) la reprise d'images issues des smartphones ou des réseaux sociaux, le choix pratique de filmer avec une caméra et son micro pour Perret, l'importance des entretiens chez Dufresne, peut inviter à les situer un peu vite du côté d'une démarche militante où le fond prime sur la forme. Mais leur force est de mettre les critères esthétiques en déroute sans se désintéresser pour autant des questions d'images »²⁶.

En effet, les configurations plastiques choisies, notamment le remploi d'images venues des réseaux sociaux, déstabilisent les catégories avec lesquelles nous analysons habituellement une œuvre cinématographique. Comme le rappelle Philippe Dubois, « La vidéo, image sale, striée, instable, ontologiquement obscène, est [...] donnée comme l'Autre, comme l'envers de l'image propre du cinéma²⁷ ». En d'autres termes, insérer ces images dans le montage d'un film, alors qu'elles sont marquées du sceau de l'impureté, déroutent les jugements esthétiques courants à propos de l'image cinématographique. Elles présentent de nombreux défauts, comme une dégradation de leur résolution ou quelques nuisances sonores qui affectent notre écoute. Pourtant, comme l'évoque Jacques Rancière, les images et leur manière d'être ne sont pas réductibles au médium grâce auquel nous les percevons, « ce sont des opérations : des relations entre un tout et des parties, entre une visibilité et une puissance de significations et d'effet qui lui est associée, entre des attentes et ce qui vient les remplir²⁸ ».

²⁶ Florent Le Demazel et Romain Lefebvre, « Un pays qui se tient sage, David Dufresne. Écouter voir », *Débordements*, 24 octobre 2020, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.debordements.fr/Un-pays-qui-se-tient-sage-David-Dufresne>.

²⁷ Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2012, p. 130.

²⁸ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 11.



Autrement dit, si le cinéma est d'abord le nom d'un *médium*, il est aussi celui d'une *imagéité*, c'est-à-dire d'une catégorie du visible. En se réappropriant ces vidéos, les réalisateurs d'*Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* en investissent les données pour les relancer dans l'espace public, profitant des moyens de l'art cinématographique pour leur ajouter d'autres significations. Inclure ces images dans le montage relève donc d'une entreprise de redistribution des visibilités, contre les formes de représentations élaborées par les institutions et le champ médiatique. Pour déployer concrètement ces processus, il est nécessaire de focaliser notre attention sur les configurations esthétiques à l'œuvre dans ces deux films. En effet, la présence de multiples matières d'images entraîne certaines conséquences plastiques inattendues mais fertiles.

Les vidéos des Gilets Jaunes sont généralement enregistrées à l'aide d'un smartphone, sans réflexion au préalable pour construire une mise en scène. Des tirs retentissent, des corps et des véhicules se bousculent dans l'espace, une géographie chaotique de mouvements et de sons saturent l'écran. Des secousses saisissent en permanence le champ de vision de l'appareil en train de filmer. Une correspondance s'établit entre le cadrage et l'évènement, l'image accuse formellement les tensions et manifestations de violence qui découlent de la crise des Gilets Jaunes. Par le biais de la captation sur le vif, l'image devient alors le site d'un dévoilement. En les réinvestissant par le biais d'un dispositif filmique, ces vidéos se confrontent à un autre régime d'images, et ouvre sur un autre type de représentation possible de l'évènement dans l'image, un contrechamp aux productions médiatiques et institutionnelles tournées dans le champ de la police. En d'autres termes, déterritorialiser ces images originaires des réseaux sociaux leur donne l'occasion d'accumuler d'autres significations.

Chez Ruffin et Perret, la reprise de ces images dans leur montage permet d'ouvrir sur le hors-champ des personnes visibles à l'écran, pour les écouter et surtout rompre avec toute forme de folklorisation du Mouvement des Gilets Jaunes. Ils vont aller interroger directement celles et ceux qui apparaissent à l'écran. C'est le cas de Julien Terrier à Corenc, dans l'Isère. Il est à l'origine d'une manifestation à Grenoble. Toutefois, celle-ci n'a visiblement pas été déclarée en mairie. Dans la vidéo de l'évènement, nous observons la police en train de l'arrêter, ce qui provoque la colère des autres Gilets Jaunes et la montée des tensions entre les deux forces en présence. Au montage, la scène s'accompagne d'une suite d'extraits où nous pouvons observer



une poignée de journalistes et d'experts en plateau, à la radio ou à la télévision, en train de commenter la « radicalisation » des manifestants. Leur lecture du phénomène entre en contradiction avec les images spécifiquement conçues pour le film.

En effet, Ruffin et Perret ont rendu visite à Julien Terrier pour discuter avec lui et surtout, rire des formules excessives qui circulent dans les médias pour qualifier son action et plus largement celle du mouvement. La scène se déroule dans la remise du manifestant où il range ses outils de chantier, ce que Ruffin décrit sur le ton de l'humour comme étant un lieu où il y a le matériel nécessaire à une radicalisation. L'échange se clôture sur Terrier qui rappelle la volonté des Gilets Jaunes de maintenir une attitude pacifiste dans leurs actions. Le travail par l'image permet ici d'ébrécher la lecture qu'offre les médias des manifestants, avec comme principal critère mis en jeu, leur apparente radicalisation. En effet, le portrait réalisé par Ruffin et Perret a valeur d'exemple pour contraster avec les attitudes décrites sur les plateaux de télévision. Toutefois, pour appuyer la charge, les réalisateurs ajoutent, à la suite de ce passage, quatre extraits de manifestations qui mettent en évidence les méthodes de la police envers les Gilets Jaunes, avec certains gestes d'une rare brutalité.

Nous retrouvons même à ce moment la posture satirique propre au roman picaresque. En effet, malgré les actions terribles des forces de l'ordre, nous pouvons entendre l'air de la chanson *Douce France* de Charles Trenet. Y est exalté l'amour du pays, tandis qu'à l'image les policiers peuvent décontenancer le spectateur par rapport à leurs méthodes pour contenir les manifestants. Enfin, la scène se termine sur un extrait de l'homme politique Christophe Castaner, alors ministre de l'Intérieur, en train d'expliquer qu'il « ne connaît aucun policier, aucun gendarme qui ait attaqué des gilets jaunes ».

Le choc entre la violence des images et la douceur de la chanson déroutent nos attentes. La brutalité des extraits en devient troublante mais nous pouvons la regarder en face car l'humour adoucit le caractère tragique de la situation. Également, la contradiction entre le son et l'image permet d'attaquer par la moquerie les actions de l'État pour gérer cette crise. Par ce jeu entre les matières d'images qui se suivent et se répondent au fil du montage, le film devient le lieu d'invention d'une autre représentation possible des Gilets Jaunes. *J'veux du soleil* déploie ici un contre-récit très critique à l'encontre des forces de l'ordre et membres de l'État. Pour replacer cet exemple dans l'économie esthétique de l'œuvre, le portrait de Julien Terrier



s'ajoute à ceux d'autres manifestants et participe à construire un mouvement d'ensemble qui permet d'éviter la disparition de l'individu dans cette idée de foule haineuse et raciste. De la sorte, Ruffin et Perret établissent un lien entre le parcours personnel des manifestants et la lutte collective, pour lui donner un visage qu'elle n'a pas ailleurs.

David Dufresne, lui, construit un contre-espace public délimité à la salle de cinéma, où peut se produire la délibération autour d'un sujet commun. Nous évoquions précédemment le caractère démocratique de son film, un processus en particulier est à l'œuvre pour affirmer cette orientation. En effet, le réalisateur remet lui-aussi en cause le consensus par le biais d'un remploi d'images venues d'internet. Toutefois, cette pratique mute en refilmage, ce qui entraîne l'émergence d'une autre matérialité qui renouvelle l'expressivité des images. En effet, Dufresne filme bien entendu ses intervenants mais tourne également la caméra vers l'écran où les images sont projetées. Ces dernières sont donc refilmées. La distance à laquelle se trouve l'écran de cinéma permet d'enregistrer une couche supplémentaire de matière visuelle, qui se répand sur les corps dans le cadre, et participe à construire une posture spécifique chez certains intervenants, comme c'est le cas avec Manon Retourné et Arié Alimi.

Prenons la scène de l'attaque des policiers à motocyclette. Elle se déroule en décembre 2018, nous sommes en fin de journée sur les Champs-Élysées, au milieu de la route. Cinq représentants des forces de l'ordre font face à une multitude de manifestants. Clairement en infériorité numérique, ils tentent à plusieurs reprises de s'échapper en enfourchant leur véhicule. Toutefois, les manifestants multiplient les jets d'objets de toute sorte pour les blesser. Les heurts s'accroissent avec gaz lacrymogène d'un côté, projectiles de l'autre, jusqu'au moment où les policiers parviennent enfin à s'échapper. Durant le déroulement de la scène, nous les voyons tomber au sol à plusieurs reprises. Pourtant, les manifestants décident de rester à distance et ne se mettent à charger qu'au moment où les forces de l'ordre quittent les lieux.

Face à cette scène, deux sémantiques s'affrontent. D'un côté, nous avons Benoit Barret qui va prendre la défense de son corps de métier, en dénonçant la brutalité qui touche ses collègues, réaffirmant la légitimité de la police à agir avec fermeté pour mettre en prison ces Gilets Jaunes, seul lieu où ils méritent d'aller selon ses dires. En procédant le plus souvent par affirmations péremptoires et constats d'évidence, Benoit Barret se dispense de réfléchir à la configuration de la scène et à ce qui structure les rapports de force. De l'autre côté, Fabien



Jobard, sociologue qui étudie (entre autres) la question du maintien de l'ordre, propose un autre récit de l'évènement en insistant sur la retenue qui habite les actions des manifestants, pour donner aux forces de l'ordre l'occasion de s'enfuir. À la différence du policier, il tente d'appréhender les affects qui façonnent les rapports humains visibles à l'écran.

Pour construire son discours, le sociologue développe une analyse filmique sur l'organisation de l'espace, les mouvements des uns et des autres et ce qu'ils peuvent signifier. Nous l'observons via un plan rapproché, énonçant à voix haute ses réflexions. Il a le regard tourné vers l'écran, nous en apercevons d'ailleurs une partie sur la gauche du cadre. Nous voyons également défiler sur son visage quelques projections. Le faisceau de lumière qui arrive derrière lui l'inscrit, tout comme Manon Retourné, dans une démarche de confrontation directe avec les images, pour comprendre la violence qui s'en dégage. Cette configuration place le sociologue dans la position d'un spectateur mais cette fois-ci dans le but d'étudier les manières d'agir des forces en présence. Finalement, il arrive à la conclusion d'un refus de la part des manifestants de tuer les policiers, comme cela a pourtant été suggéré par Benoit Barret.

Toutefois, ce qui nous intéresse ici est d'ordre esthétique. En effet, en inscrivant certains intervenants dans la posture de spectateur, le film invite le sien à entretenir le même rapport critique aux images. Procéder furtivement par refilmage permet à David Dufresne de mettre en place une renégociation des représentations en vigueur, la mise en abyme ayant valeur de mise à distance. Le refilmage devient l'ancrage à partir duquel l'investigation scientifique s'actualise sous nos yeux, capable de subvertir les lieux communs. La mobilisation d'une autre matière d'images à l'intérieur de son cadre donne donc à Dufresne l'occasion d'opérer sur un plan esthétique la transformation des significations attribuées à la vidéo étudiée. Ce retour instaure un autre regard qui entre en résistance avec les représentations couramment admises au sujet des violences lors des actions du Mouvement des Gilets Jaunes.

Les deux films abordés ici s'inventent à partir du remploi d'images directement élaborées par les Gilets Jaunes. En travaillant avec ces extraits, les réalisateurs convoquent non seulement d'autres représentations mais ils s'évertuent aussi à en tirer un savoir critique sur la situation. Pour ce faire, nous retrouvons ces lectures médiatiques et institutionnelles de la crise des Gilets Jaunes mentionnées en amont et dominées par l'inimitié. Toutefois, elles sont renégociées au fur et à mesure via la confrontation avec les images découvertes sur les réseaux



sociaux, mais aussi grâce à celles spécifiquement élaborées pour les films. Par ces agencements entre les diverses matières d'images, les réalisateurs mettent en scène l'ensemble des représentations sur la crise pour les reconfigurer. De cette manière, ils souhaitent contrebalancer la couverture médiatique qui accable les Gilets Jaunes directement sur le terrain de l'image. Par ce travail esthétique, les manifestants obtiennent une nouvelle visibilité dans l'espace public, et bénéficient d'autres représentations de leurs motivations et de leurs actions. Le spectateur, lui, dispose d'un réservoir d'idées qui contraste avec ce qu'il trouve sur les principaux canaux d'information, pour renouveler son opinion. En cela, *Un pays qui se tient sage* et *J'veux du soleil* contiennent en eux un idéal démocratique car ils investissent l'espace public en résistance aux lectures hégémoniques de la crise, apportant d'autres points de vue sur les événements en cours.

Conclusion

Un pays qui se tient sage et *J'veux du soleil* élaborent leur économie esthétique autour de l'idée d'accorder une place à d'autres représentations, à partir d'affects jusqu'alors ignorés. Ils sont loin du spectaculaire et de la pyrotechnie des reportages télévisés qui alimentent une imagerie insurrectionnelle. Ces films préfèrent mettre en avant les paroles et les corps, derrière les slogans et le bruit des grenades. Si les plans sur les manifestations et leurs cortèges de violence sont visibles dans leur montage, ils sont avant tout utilisés comme des repères à partir desquels concevoir une autre sémantique de la crise. Le dispositif cinématographique est alors une boussole avec laquelle s'orienter dans cet univers d'images en ligne, confus et dense. Le remploi de ces bribes visuelles, pour la plupart vernaculaires, est à l'origine d'une renégociation de leurs significations.

L'accumulation et la rencontre entre ces matières d'images n'est pas uniquement historiographique, pour sauvegarder la mémoire d'un tel événement mais bien dans le but de construire un point de vue, d'asseoir une autre vision, pour faire naître un contre-récit à la couverture médiatique et aux récits institutionnels. En d'autres termes, l'expérience esthétique mise en œuvre avec *J'veux du soleil* et *Un pays qui se tient sage* est dissensuelle car elle brouille le sens commun, elle perturbe les limites de l'audible et du montrable. Elle rend sensible ces



corps et leurs expériences de la crise, pour nous donner l'occasion d'en tirer d'autres jugements, d'affiner notre compréhension de l'évènement, de faire éclore quelques nouveaux savoirs.

Pour autant, elles ont certaines limites qui découlent de leur place dans l'écosystème visuel de la crise. En cherchant à écouter les Gilets Jaunes, Ruffin, Perret et Dufresne renseignent également sur leur position vis-à-vis de ce mouvement. Ce sont des corps étrangers, qui ne peuvent rester qu'en périphérie, tandis qu'un documentaire comme *Le rond-point de la colère* présente une immersion totale dans la contestation des Gilets Jaunes. Réalisé par un collectif de journalistes, monteurs et réalisateurs (composé de Pierre Carles, Olivier Guérin, Bérénice Meinsohn, Clara Menais, Laure Pradal et Ludovic Raynaud), il se concentre uniquement sur le rond-point d'Aimargues dans le Gard. Ce film affiche un parti-pris radical. En effet, il se compose uniquement d'images conçues par les Gilets Jaunes (quelques extraits issus de productions médiatiques intègrent également le montage mais ils sont rares). Il en résulte une absence presque totale de médiation de la part d'une entité extérieure, ce qui permet au mouvement de se représenter lui-même en lutte. Le spectateur s'immerge alors dans le quotidien des Gilets Jaunes, dans le déploiement de leurs actions, ce qui est seulement esquissé chez Ruffin et Perret (la scène de la femme qui réalise un vol de mobiliers urbains alors que les deux réalisateurs sont à l'arrière de sa voiture).

Il nous est même offert quelques moments invisibles ailleurs. Par exemple, le rond-point se transforme la nuit venue en lieu de fête, avec un spectacle son et lumière qui montre une véritable joie dans l'expérience du rassemblement. Bien entendu, une telle plongée ne structure pas le recul critique que vise David Dufresne pour faire naître de cette crise quelques idées qui pourraient alimenter le débat public. Il reste également la présence d'intermédiaires puisque ce film résulte de l'action d'un collectif extérieur aux Gilets Jaunes. Toutefois, il constitue un témoignage particulier de la crise car il laisse les manifestants filmés eux-mêmes les conditions de leur lutte, rappelant les expérimentations des groupes Medvedkine dans les années 1960-1970. Les œuvres étudiées ici ont en tout cas le mérite d'inscrire un contrechamp possible aux représentations dominantes, même si elles résultent d'interventions extérieures au mouvement.



Comme le rappelle Pierre Bourdieu : « il faut toujours risquer l'aliénation politique pour échapper à l'aliénation politique²⁹ ».

²⁹ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 261.



Bibliographie

- Bourdieu Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Le Seuil, collection « Points Essais », 2001.
- Dubois Philippe, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, collection « Côté Cinéma », 2012.
- Gunthert André, « Quand les médias faibles deviennent les plus forts », *Le Club de Mediapart*, 15 mai 2019, consulté le 13 janvier 2022, <https://blogs.mediapart.fr/andre-gunthert/blog/150519/quand-les-medias-faibles-deviennent-les-plus-forts-1>.
- Habermas Jürgen, *De l'éthique de la discussion*, Paris, Cerf, collection « Passages », 1992.
- Lapassade Georges, « Observation participante », dans Barus-Michel, Jacqueline, (dir.), *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éditions Érès, 2002, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-375.htm>.
- Lavin Mathias, *Puissances de la parole. À l'écoute des films*, Paris, Éditions Mimésis, coll. « Images, médiums », 2021.
- Le Demazel Florent et Lefebvre Romain, « Un pays qui se tient sage, David Dufresne. Écouter voir », *Débordements*, 24 octobre 2020, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.debordements.fr/Un-pays-qui-se-tient-sage-David-Dufresne>.
- Leroy Alice, « Puissance de la parole – sur Un pays qui se tient sage de David Dufresne », *AOC*, 1^{er} octobre 2020, consulté le 11 janvier 2022, <https://aoc.media/critique/2020/09/30/puissance-de-la-parole-sur-un-pays-qui-se-tient-sage-de-david-dufresne/>.
- Morin Edgar, *Pour sortir du XXe siècle*, (1981), Paris, Le Seuil, collection « Points Essais », 1984.
- Morin Edgar, « Pour une crisologie », dans *Communications*, n°25, 1976, pp. 149-163, consulté le 13 janvier 2022, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_25_1_1388.
- Moser Walter, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », dans *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol.18, n°2-3, 2008, pp.7-30, consulté le 14 janvier 2022, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v18-n2-3-cine2294/018415ar/>.
- Mouffe Chantal, *L'Illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016.



Palmiéri Christine, « Jacques Rancière : « Le partage du sensible » », dans *ETC. Revue d'art actuel*, n°59, 2002, pp. 34-40, consulté le 13 janvier 2022, <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2002-n59-etc1120593/9703ac.pdf>.

Rancière Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Rancière Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

Siroux Jean-Louis, *Qu'ils se servent de leurs armes. Le traitement médiatique des gilets jaunes*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2020.

Souiller Didier, « Le récit picaresque », dans *Littératures*, n°14, 1986, pp. 13-26, consulté le 12 janvier 2022, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1986_num_14_1_1373.

Weber Max, *Le Savant et le Politique*, (1959), Paris, Éditions 10/18, collection « Bibliothèques », 2002.