

FILMER ET ÊTRE FILMÉ. PISTES POUR UNE APPROCHE HISTORIENNE DU RAPPORT POLICIER AUX IMAGES ANIMÉES

- *Jonas Campion, Élie Teicher* -

La démocratisation de plus en plus massive de la possibilité de capter et diffuser des images animées à partir des années 1960 touche de plein fouet les institutions policières. D'un côté, celles-ci ont conscience des apports et des bénéfices qu'elles peuvent tirer des films, que ce soit pour la formation, comme support de communication ou comme nouvel outil policier. Elles s'engagent donc rapidement dans la captation d'images et dans une réflexion interne à leur égard. L'attitude de la gendarmerie belge est, à cet égard, révélatrice. D'un autre côté, les polices deviennent objet de ces images. Des milieux critiques multiplient alors les productions documentaires, satiriques ou militantes pour dénoncer la violence de la police, son rôle dans l'embrigadement de la jeunesse et, plus largement, les menaces qu'elle représenterait pour la démocratie. Entre filmer et être filmé, c'est une véritable bataille des images qui se développe durant le dernier tiers du 20^e siècle.

I. Introduction

À partir des décennies 1960-1970, on observe dans les sociétés occidentales la multiplication des médias animés (films, fictions, documentaires) et une démocratisation de leur accès. Portée notamment par les progrès techniques en matière de captation et de diffusion d'images, mais aussi par les transformations culturelles et le rapport au loisir en œuvre dans ces sociétés, leur consommation ne se fait plus seulement dans les cinémas mais aussi à domicile, par le biais de la télévision. Parmi les thèmes récurrents des productions de l'époque, force est de constater que la police occupe une place de choix, que ce soit dans les registres fictionnels, militants ou à visée documentaire et éducative. La police n'y est pas seulement un sujet d'images mais également une productrice de contenus.

Cet article propose des pistes pour envisager tant sur le fonds qu'en termes de méthode, cette séquence particulière pour les organisations policières, en la considérant sous 2 aspects, en réalité inséparables : d'une part, l'histoire de la mobilisation des images animées par les polices, comme outils et moyens nouveaux d'exercer leurs missions. D'autre part, il envisage les représentations de la police, dans un mouvement où les images deviennent une arme permettant de porter un message à leur rencontre. Rarement mis en dialogue alors que toujours concomitants, ces deux aspects ouvrent la porte à ce que l'on pourrait appeler une histoire sociopolitique, technique mais aussi militante et professionnelle des représentations des institutions et agents de l'ordre dans une décennie charnière du 20^e siècle. À cet égard, le texte ne vise en rien à épuiser la problématique du rapport police/images mais, il veille, à partir de moments et objets spécifiques, à offrir quelques balises et des exemples méthodologiques en vue d'initier un domaine de recherche aujourd'hui trop peu envisagé par les historiens. Les polices demeurent des institutions qui font l'objet de nombreux débats par leur fonction-même (maintenir l'ordre social) : produire des images sur la police, qu'elles soient mélioratives ou péjoratives, induit nécessairement une tension à la fois politique, matérielle, média-

tique et communicationnelle. Cette recherche explore et interroge cette tension pour en interroger tant les causes que les conséquences.

Chacune des deux parties de cet article présente des voies d'entrée pour des analyses spécifiques des rapports entre institutions de police et images animées. Aussi, elles invitent les historiens à se saisir de ces objets archivistiques quelque peu délaissés dans l'histoire de l'ordre public. Les multiples usages et fonctions des images, leurs effets en ce qui concerne la police sont les questions qui structurent la réflexion. À cet égard, ce travail n'a pas pour but d'être une synthèse définitive sur le sujet. Au contraire, il soumet aux futurs chercheurs des bases sur lesquelles ils pourront construire des études de cas plus fouillées. Ces dernières devront nécessairement envisager ensemble ce que nous présentons ici séparément pour des raisons didactiques et propositionnelles, à savoir, l'articulation des récits critiques et l'exploitation concrète de ces images, de même que les stratégies policières aussi bien que militantes de création et d'exploitation des images. Les pages qui suivent étudient successivement ces aspects car leur but consiste à présenter une réflexion théorique nourrie d'exemples empiriques, volontairement limités, plutôt qu'une analyse monographique d'un seul cas d'étude. La présentation distincte de plusieurs aspects permet au chercheur de saisir les apports que présente une analyse historique des images policières et, dans le même mouvement, d'explorer la richesse des productions animées de ou sur la police (films, documentaires, séries, etc.).

Dans une perspective mêlant approches chronologique et fonctionnelle, la première partie expose le rapport général des polices à l'image avant de préciser spécifiquement, en guise de premier terrain d'observation révélateur, les problèmes qu'a rencontrés la gendarmerie belge dans son recours aux images animées. Il s'agit de comprendre l'attitude ambivalente des policiers face à ce nouveau médium, entre crainte et fascination, ainsi que de mettre en lumière les ressources (humaines, matérielles et financières) de la gendarmerie dans ce domaine. Pour ce faire, nous nous concentrons

essentiellement sur l'activité spécifique qu'est le maintien de l'ordre, notamment parce qu'elle représente un moment particulier de présence et de visibilisation de la police dans l'espace public et qu'elle donne lieu à une forte production d'images. Notes de services, bulletins de renseignements, bulletins hebdomadaires, dossiers documentaires sont au cœur de l'analyse pour montrer comment la question des images est appréhendée par les gendarmes et comment se développe progressivement une ligne politique claire à cet égard. De manière secondaire, nous appuyons aussi le propos sur des échanges oraux ou des courriels échangés par Élie Teicher, durant et suite aux travaux de sa thèse, avec des acteurs des manifestations tenues en Belgique.¹

Dans une seconde partie, nous procédons à un retournement de perspective où, de productrice d'images, la police devient un objet à filmer. En suivant une démarche assumée d'études de cas, nous mettons deux films contestataires en dialogue. La philosophie de la démarche n'est pas de proposer une simple comparaison. Notre parti-pris, sans doute discutable, est de partir de deux exemples distincts parce que nous jugeons qu'il est non seulement possible, mais stimulant d'étudier de manière simultanée. Nous cherchons ainsi à dresser les cadres d'une réflexion globale et programmatique quant à la compréhension et l'analyse de la diffusion de discours négatifs sur les institutions et fonctions policières par le biais du medium filmique. Plus qu'une seule analyse cinématographique, technique ou artistique des représentations des polices présentes dans ces deux films, notre propos se veut résolument ancré dans une perspective historique: sur base des œuvres, d'échanges avec certains des réalisateurs, mais aussi d'archives de presse qui s'y rapportent, notre propos interroge dans un premier niveau de lecture les critiques

sociales, largement politiques, envers des corps de police dans une période de tensions et de transitions sociales, politiques et policières. Il s'agit au fond de voir comment les polices sont perçues, présentées et critiquées par certaines franges de la jeunesse. Nous analysons les discours que ces personnes portent sur les polices, la place et les fonctions qu'elles exercent dans la société afin de souligner ce sur quoi les films insistent, mais aussi ce qu'ils laissent dans l'ombre.

La question est d'abord celle de l'éventuelle apparition d'un discours inédit de contestation sur les polices du milieu des années 1970 – en Belgique, au Québec et ce faisant, dans le monde occidental –, des emprunts qu'il fait dans ses argumentaires et de sa réception ultérieure. Ensuite, la question de la diffusion de ces films dans la société civile est centrale pour voir s'ils sont révélateurs d'une dynamique plus large ou restent des OVNIS dans les débats policiers de l'époque. Surtout, il faut s'interroger sur les causes des éventuelles ruptures dans la construction de ce discours à propos des polices. Sont-elles dues au tournant sécuritaire inscrit dans le contexte sociopolitique tendu des décennies 1960-1970, à la personnalité des artistes ou au nouveau medium qu'est le documentaire militant? En miroir, les réactions des corps policiers (et des policiers) à ces œuvres doivent aussi être envisagées.

L'originalité de la démarche repose sur le choix des films: l'un est belge, l'autre québécois. *Le Magra*², œuvre de jeunesse des cinéastes québécois Pierre Falardeau et Julien Poulin, est un essai sorti en 1975. Il s'intéresse à la formation des policiers québécois telle que donnée au sein du jeune institut de police de Nicolet, instauré en 1969 dans le cadre d'une profonde réforme de l'organisation policière dans la province.³ Également réalisé en

1. ÉLIE TEICHER, *Polices, protestataires et manifestations violentes. Une histoire de la contestation de rue en Belgique*, thèse de doctorat, Université de Liège/Université de Lorraine, 2023.

2. Personnage traditionnel de Montréal, dont l'imaginaire s'ancre dans une volonté de faire peur aux enfants pas sages. Il existe une édition du film dans une anthologie sortie en 2004. PIERRE FALARDEAU, JULIEN POULIN, *À force de courage*. Anthologie 1971-1995, 2004 disponible sur support dvd ou en ligne: < <https://vitheque.com/fr/oeuvres/falardeau-poulin-a-force-de-courage-anthologie-1971-1995> >.

3. La réforme est présentée comme une rupture, centralisant, uniformisant et modernisant la police tout en la rendant en théorie indépendante des jeux politiques. RAYMOND PROULX, *La Sûreté du Québec depuis 1870*, Montréal, 1987 et JEAN-FRANÇOIS LECLERC, « La Sûreté du Québec des origines à nos jours: quelques repères historiques », *Criminologie*, 22/2, 1989, 107-127, MARINA POPESCU, « L'institution du modèle libéral de police au Québec », *Revue générale de droit*, 51/2, 2021, 403-438.

1975 par Herman Berthiau et Michel François, alors étudiants à l'INSAS, le film *Il y a un flic au fond de chacun de nous ; il faut le tuer*⁴ propose une immersion au sein de l'école des cadets de la Défense, critiquant à la fois l'institution, les motivations de ses membres, la violence de la gendarmerie dont certains de ceux-ci sont issus et la répression que ce corps de police exerce au sein de la société belge. De notre point de vue, comme nous l'avons déjà mentionné, il ne s'agit pas tant de procéder à une stricte comparaison entre ces deux œuvres, mais plutôt d'en proposer une lecture croisée pour mettre en perspective les potentialités du champ de recherche d'abord, éclairer certaines spécificités belges ensuite. En effet, bien que sans doute discutable car en partie déséquilibrée, cette confrontation de deux exemples par définition très locaux et spécifiques est toutefois rendue pertinente par leur proximité en termes de date de sortie, de nature documentaire/pamphlétaire et de leur ligne critique « antific », portée par de jeunes réalisateurs. En outre, le cas québécois permet de décentrer le regard sur la situation belge et démontre l'intérêt de prendre en compte les contextes locaux, les réseaux spécifiques dans lesquels s'inscrivent les protagonistes au sein de différents espaces ainsi que leurs leviers d'action, matériels comme symboliques. Au final, l'analyse se révèle être un puissant outil heuristique pour historiciser les représentations filmées de la police.

II. Images de la police, images de police

Propositions pour dresser l'histoire d'une « bataille de récits »

D'une part, l'imaginaire policier et celui du crime sont des éléments marquants de la fiction et de la

presse écrite, depuis le dernier tiers du 19^e siècle au moins.⁵ Dans un contexte d'industrialisation, d'urbanisation et de renforcement d'un état technicien, on connaît l'importance de ces représentations dans la construction de politiques de la sécurité publique. À cet égard, les années 1960-1970 ne se caractériseraient donc que par la continuité de phénomènes anciens au prisme de nouveaux médiums de communication et de nouvelles figures imaginaires, circulant à une échelle globale. Par exemple, les séries télévisées alors produites sont très largement diffusées dans différents pays, participant à des représentations policières hybrides : c'est presque un phénomène de mondialisation dont il s'agit, plus large et plus rapide que ce que permettait l'écrit qui dominait jusque-là.

Cette situation engendre des représentations et des mises en scènes de la police dépassant les frontières nationales. Dès le début des années 1960, la figure de *Maigret* est adaptée en séries. Les adaptations « locales » des romans de Simenon se multiplient, notamment au Royaume-Uni, en Italie, aux Pays-Bas, avant qu'une série ne soit tournée en France à partir de 1967 (*Les enquêtes du commissaire Maigret*). L'inspecteur allemand *Derrick* apparaît en 1974, comme spin-off d'une série diffusée dès 1968. La série sera disponible en France à partir de 1986 et connaît une diffusion dans près de cent pays. Le personnage d'Arène Lupin est adapté pour le petit écran par un consortium international (France, Allemagne, Canada, Belgique, Pays-Bas, Suisse, Italie et Autriche) en 1971. La série américaine *The Streets of San Francisco* naît en 1972 sur ABC et est diffusée dès 1974 sur les chaînes françaises, tandis que *Columbo*, diffusé sur NBC de 1971 à 1978, est visible en France en 1972.⁶

4. HERMANN BERTHIAU & MICHEL FRANÇOIS, *Il y a un flic au fond de chacun de nous : il faut le tuer*, Super 8, 1975. Nous revenons plus loin sur les circonstances qui ont rendu impossible la diffusion de ce film tombé dans l'oubli. Seul un des réalisateurs en a gardé une copie. Celle-ci est en cours de numérisation par l'ASBL Peliskan qui valorise et met en lumière les anciens films super 8. Il est envisagé que le film soit rediffusé par celle-ci dans les mois à venir. Mail d'Herman Berthiau à Elie Teicher, 16 juin 2023.

5. DOMINIQUE KALIFA, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, 1995 ; JEAN-FRANÇOIS HEINTZEN & SOPHIE VICTORIEN (dir.), *Actes du colloque : Les plaintes criminelles en France après 1870 : inventaire, problématisation, valorisation d'un corpus méconnu*, n. 17 de *Criminocorpus*. Revue hypermédia. Histoire de la justice, des crimes et des peines, 2021, < <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.8156> >.

6. Sur l'imaginaire télévisuel du crime et des polices, lire JAMES CHAPMAN, « Crime Film and Television », in PAUL LAWRENCE (dir.), *A Global History of Crime and Punishment in the Modern Age*, vol. 6, Londres, 2023, 187-208. Sur les séries, lire MARJOLAINE BOUTET, « Histoire des séries télévisées », in SARAH SÉPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2017, 11-47.

D'autre part, l'intérêt des forces de l'ordre pour les images fixes ou animées (outils photographiques, filmiques ou cinématographiques) n'est pas plus un phénomène qui apparaît durant cette décennie. Il est concomitant à l'apparition des technologies permettant la production d'images par et pour les policiers, dans un triple but : appuyer les facettes multiples de leur travail⁷, aider à les former et enfin, contribuer à la construction de représentations et de mémoires institutionnelles.⁸ Si elles produisent des images, les polices prennent aussi rapidement conscience de l'importance de celles qui sont captées et publicisées à leur propos par des tiers.

Les progrès techniques de la prise de vue et de la diffusion des images ouvrent en effet un champ nouveau d'images, en dehors de la fiction. Quittant le récit scénarisé, l'image veut ainsi s'ancrer dans le réel et devenir arme politique ou militante pour documenter ce que font les policiers.⁹ Ce registre nouveau entraîne, progressivement, un changement de perspective qui perturbe le contrôle de ce qui est vu et de ce qui est montré. De plus en plus, on constate la construction de récits opposés entre la police et ceux qu'elle « police » habituellement par l'intermédiaire de photographies mais aussi d'images filmées.¹⁰

Ce contexte appelle donc à en interroger les formes, les modes de production et de représentation. Or, on constate que les historiens francophones, à de rares exceptions près¹¹, se sont peu

saisis de cette question. La réalité est d'autant plus dommageable que des recherches sont nombreuses dans le monde anglophone, et qu'elles ont mis en avant le rôle des images dans les dispositifs de police des foules, mais aussi la création d'une représentation spécifique des policiers par le biais d'une diffusion massive de films et séries policières sur lesquels les forces de l'ordre et les autorités politiques ont joué une influence réelle.¹²

Cette « bataille » qui prend corps à la faveur des nouveaux moyens techniques doit dès lors être interrogée lors d'événements historiques précis. À titre d'exemple, un événement aussi massif que les protestations de mai 68 en France, qui a généré nombre d'images iconiques, n'avait jusque récemment pourtant pas du tout été envisagé du point de vue des images construites par la police.¹³ Luca Provenzano a quant à lui bien montré comment l'analyse des photographies des confrontations constituait une des pistes pour comprendre les critiques envers la police, basées avant tout sur les confrontations directes, appuyées par des matraques ou des coups de crosse d'armes d'épaule. Par-là, il explique comment cette situation rend possible la transformation de la violence d'État qui se caractérise ensuite davantage par l'usage du lacrymogène, plus discret et moins polémique.¹⁴

Or, il semble nécessaire de prendre en compte cette dimension représentative afin de mesurer comment se construisent les interactions entre polices et pro-

7. Les forces de l'ordre ont utilisé les techniques de la photographie très tôt pour les pratiques d'identification. Cet usage est désormais connu et étudié, même si des recherches restent à faire pour les périodes plus récentes. JEAN-MARC BERLIÈRE (dir.), *Fichés ? Photographie et identification (1850-1960)*, Paris, 2011. Sur la photographie judiciaire en Belgique, lire aussi LAURENCE DRUEZ & XAVIER ROUSSEAU (dir.), *Scènes de crime : la photographie policière, témoin de l'enquête judiciaire*, Bruxelles, 2023. Pour une réflexion plus contemporaine à ce sujet à partir des réalités françaises, se reporter également à GUILLAUME LE SAULNIER (dir.), *Police & Communication*, n.53 de MEI – Média & information, 2024.

8. JEAN-NOËL LUC (dir.), *Figures de Gendarmes*, n. 16 de *Sociétés et Représentations*, 2003.

9. LUDO BETTENS, FLORENCE GILLET, CHRISTINE MACHIELS, BÉNÉDICTE ROCHET & ANNE ROEKENS (dir.), *Quand l'image (dé)mobilise. Iconographie et mouvements sociaux au XX^e siècle*, Namur, 2015.

10. Sur ce jeu de surveillance mutuelle, dans une perspective contemporaine, voir notamment MICHAËL MEYER (dir.), *Médiatiser la police, policer les médias*, Lausanne, 2012.

11. OLIVIER PHILIPPE, *La représentation de la police dans le cinéma français*, Paris, 1999.

12. RAY LOTT, *Police on screen : Hollywood Cops, Detectives, Marshals and Rangers*, Jefferson, 2006 ; NOAH TSIKA, *Screening the Police : Film and Law Enforcement in the United States*, Oxford, 2021 ; les chapitres consacrés aux médias et aux films dans ROBERT REINER, *Policing, Political Culture and Political Economy*, New-York, 2016, 205-253.

13. CHARLES DIAZ, *Mémoires de polices dans la tourmente de mai 68*, Paris, 2017.

14. LUCA PROVENZANO, « Beyond the Matraque : State Violence and Its Representation during the Parisian 1968 Events », *Journal of Modern History*, 91, 2019, 586-624.

testataires aussi bien avant, que pendant et après les confrontations de rue. Ainsi, lorsqu'il analyse l'ère du smartphone et du streaming massif, le journaliste et documentariste français David Dufresne utilise à cet égard le terme de « choc des récits », entre celui des policiers, liés à leurs capacités de filmer (et aussi l'usage important de caméras de surveillance), leurs liens avec les journalistes, et le contre-récit (autre-récit) des manifestants, de leurs vidéos diffusées sur les réseaux sociaux. Il est aisé de se réapproprier ce concept dans une approche historique, pour en éclairer les étapes préalables.¹⁵

Les images de plus en plus nombreuses sont pour leurs contemporains, à la fois de puissants outils de communication, de légitimation ou de mise en débat par ou autour des polices. Elles méritent d'être analysées, en tenant compte du contexte particulier de la fin des années 1960 et du début des années 1970. La situation belge doit ici être replacée dans un contexte occidental, en termes de culture, d'acteurs de la contestation et d'apparition d'un prisme sécuritaire dans la gestion de la chose publique. Même si la Belgique n'a pas connu un phénomène de grève générale comparable à la situation française en mai 68, elle n'a pas été épargnée par l'agitation tant ouvrière qu'étudiante.¹⁶ Le discours critique sur la police s'intensifie, notamment dans les milieux militants d'extrême gauche qui, selon leur orientation spécifique, en font un risque de fascisation du régime (maoïste), un instrument de l'État fort (trotskyste), le symbole de l'autoritarisme et de la répression des libertés (mouvements anarchistes). Ce phénomène est d'autant plus fort qu'en 1973, la Belgique est traversée par un important mouvement de contestation lycéen contre le projet « d'armée de métier » du ministre de la défense

Vanden Boeynants. Ce dernier entend notamment réformer le service militaire avec une suppression du sursis dont bénéficiaient les jeunes qui souhaitaient entamer des études. Les protestations sont massives et les manifestations parfois violentes : dans les cortèges, les jeunes se retrouvent face aux gendarmes, c'est-à-dire des membres des forces armées, et font l'expérience de la violence policière. Les événements nourrissent alors une critique redoublée de l'appareil policier en Belgique, vu comme un instrument de contrôle et d'encasement de la jeunesse.¹⁷

Cette décennie représente aussi l'amorce d'une séquence où les questions de sécurité et d'insécurité deviennent des objets politiques et polémiques, structurant de plus en plus le débat social, l'espace médiatique et les politiques publiques.¹⁸ En corollaire, c'est une période marquée par des questionnements et des réformes au sein des polices, par rapport à leurs moyens, leurs équipements, leur professionnalisation ou leurs logiques d'intervention. Dans un contexte politique international parfois tendu, marqué notamment par la Guerre froide, la multiplication des mobilisations antiaméricaines ou anticapitalistes, par la réapparition de mouvements usant du terrorisme comme moyen d'expression, par des revendications nouvelles de la jeunesse, par le développement de mouvements civiques – notamment aux États-Unis – mais aussi face aux crises internes de l'État providence, les polices ont à s'adapter. Elles craignent de nouvelles menaces mais, dans le même temps, elles se questionnent sur leurs relations avec les citoyens.

Les conflits évoqués ci-dessus se sont accompagnés d'un foisonnement toujours plus important

15. DAVID DUFRESNE, « L'arme des désarmés », in AMAL BENTOUNSI, ANTONIN BERNANOS, JULIEN COUPAT, DAVID DUFRESNE & al., *Police*, Paris, 2020. 16. La chercheuse Ulrike Lune Riboni rappelle cette place centrale de l'image animée mobilisée par certains groupes contestataires des années 1970 dans une logique de lutte contre le récit policier (avec comme exemple significatif, les *Black Panther*). ULRIKE LUNE RIBONI, *Vidéoactivismes. Contestation audiovisuelle et politisation des images*, Paris, 2023. Enfin, se reporter à GUILLAUME LE SAULNIER, « Maintien de l'ordre et Guerre des images : entretien avec Fabien Jobard », *MEI – Média & information*, 53, 2024, 55-68.

16. RIK HEMMERIJCKX, « In de geest van mei 68. Arbeidersprotest en radicaal militantisme in België », *Revue belge d'histoire contemporaine*, 18, 2007, 163-182.

17. ÉLIE TEICHER, *Polices, protestataires et manifestations violentes*, 549-550.

18. LAURENT BONELLI, *La France a peur. Une histoire sociale de l'insécurité*, Paris, 2010.

d'images. Or, des analyses telles que celles de Provenzano font clairement défaut dans l'historiographie. Elles sont pourtant nécessaires pour éclairer les effets politiques des images, sur les polices comme sur les protestataires, de manière globale à l'échelle des sociétés occidentales, mais aussi selon des particularités propres à chaque société, à son contexte sociopolitique et ses clivages structuraux. Les pages suivantes le démontrent en donnant quelques exemples des mécanismes aussi bien pratiques que discursifs de ces constructions narratives.

La gendarmerie belge face aux images : le basculement des années 1960 et 1970

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la gendarmerie – police nationale, d'identité militaire, en charge à la fois de missions de police administrative et judiciaire – n'a cessé de gagner en importance et en influence au sein de l'appareil policier belge dont elle est sans conteste la clé de voûte. Acteur puissant, facteur de centralisation dans un système d'ordre mettant en théorie l'accent sur l'autonomie locale, l'institution ne cesse de développer des capacités professionnelles nouvelles, en même temps que croît son autonomie et sa capacité politique d'agir. À partir des années 1960, dans un contexte de contestations, la haute hiérarchie de la gendarmerie comprend la nécessité d'instaurer une réflexion sur l'image que produit la gendarmerie auprès du public : en témoignent les procès-verbaux des réunions du commandement durant lesquelles cette question revient de manière récurrente. Plusieurs notes sont produites sur les « mass medias » et la manière dont les forces de l'ordre doivent adapter leur comportement par rapport à ces nouveaux moyens de diffusion de l'informa-

tion (au-delà de la traditionnelle presse illustrée et des informations filmées, marquée par la création du journal télévisé en 1960) et, nous pourrions dire, de construction de l'imaginaire. Dans cette perspective, la gendarmerie ne se contente pas de réagir, de commenter les images, de proscrire ou promouvoir certains comportements, elle construit également ses propres images. Dès la Grande Grève de l'hiver 1960-1961, des caméramans sont chargés de filmer les manifestations à des fins d'identification.¹⁹ Cette pratique s'accroît encore durant les années 1970. Les gendarmes construisent donc un réservoir de films de leurs opérations, « preuves par l'image »²⁰, qui peuvent être opposées aux images de presse peut-être plus accusatrices. Mais ces enregistrements servent aussi et avant tout en interne à l'apprentissage : on y apprend comment agir en fonction du type de situation. Elles forgent alors davantage l'esprit de corps qui caractérise la gendarmerie.

Dans les feuillets d'information, feuille périodique lancée en septembre 1964 à destination de son personnel et qui vise à le maintenir au courant de la vie du corps, la question de l'image de la gendarmerie est rapidement abordée. Ainsi, en février 1965, la gendarmerie s'y réjouit de sa présence à la télévision dans diverses émissions de la RTB/BRT. Sans que ce soit annoncé de manière explicite, la gendarmerie noue des liens avec la chaîne publique afin de construire une image de force solide et organisée, mais aussi de service rassurant et même capable d'humour. À partir de 1970, le cas de sa participation à la prévention de la sécurité routière, par le biais des émissions *Contat/Kijk Uit* est représentatif de cette communication de service public. Mais il n'est ni le seul, ni le premier. Par exemple, un champion de tir du troisième groupe mobile est interviewé et fait

19. Une première note dans ce sens est produite dès la fin des événements le 16 février 1961. Elle est aujourd'hui perdue mais son contenu est en partie connu grâce à une autre note de février 1969. En 1966, un service de centralisation de la documentation photographique est créé pour les photographies prises lors des manifestations afin d'identifier les protestataires violents. Au cours du second semestre de 1966, pas moins de 57 films avaient été utilisés par les différentes unités dans le cadre d'opérations de maintien de l'ordre. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 2387, 2397, 2414, Notes DSO, Documentation photographique centrale, 21 septembre 1966; Emploi de la photographie, 19 janvier 1967; Emploi des photographes et cinéastes, 7 février 1969.

20. DIMITRI COSTE, « La preuve par l'image : quand la caméra s'invite dans les dispositifs de maintien de l'ordre », *MEI – Média & information*, 53, 2024, 31-40.

une démonstration à la télévision fin décembre 1964; le même mois, des membres de la police de la sécurité routière participent à une émission humoristique. Des cavaliers de la légion mobile sont quant à eux utilisés pour réaliser des prises de vues pour une pièce à caractère historique et, enfin, les membres du troisième groupe mobile de Charleroi interviennent dans un feuilleton de la RTB intitulé *Capitaine Zeppos*.²¹

Ces images « contrôlées » et « rassurantes » ont aussi pour rôle de contrebalancer les images des charges de gendarmes contre les grévistes en 1960-1961 et en 1966²², qui ont dessiné le portrait d'une arme violente. Les images des violences policières restaient cependant limitées : les caméras sont non seulement moins nombreuses qu'aujourd'hui mais le pouvoir veille aussi à ne pas laisser naître une vision « répressive » de la gendarmerie. En 1966, le journaliste Maurice de Wilde réalise un reportage sur les événements de Zwartberg qui sera censuré par le gouvernement.²³ L'évolution des pratiques du maintien de l'ordre étant fortement liée aux modes de contestation, à leur intensité et à leurs moyens, il n'est pas étonnant de constater qu'une seconde note sur l'emploi des appareils photographiques et des caméras soit publiée par le commandement en juillet 1966, soit quelques mois après ces événements.

La gendarmerie s'y inquiète d'une construction de son image qui risque de lui porter préjudice. Elle rappelle, sans doute sous la pression du pouvoir politique, la nécessité de garder son sang-froid en toute circonstance, car les actes de la gendarmerie ne peuvent porter préjudice au gouvernement.

Ce dernier ne peut « être mis en position difficile » suite à des actions des gendarmes qui feraient scandale. Par ces mots, c'est bien le rôle de garde prétorienne que la gendarmerie confirme : si elle doit protéger physiquement le pouvoir, elle doit également veiller à ne pas nourrir l'idée d'une force d'oppression qui mettrait en danger les droits des citoyens. Mais au-delà de ce constat, la gendarmerie doit pouvoir contrecarrer ce qu'elle juge être des critiques à charge et infondées. Il faut pouvoir répondre aux accusations qui la visent. Le texte de cette note est clair :

« À l'occasion de récents services d'ordre répressifs, il est apparu que des organes de la presse parlée, imagée ou écrite font volontiers état d'excès commis – individuellement le plus souvent – par des membres des forces de l'ordre. Qui plus est, des journalistes ont dit ou écrit que les méthodes d'intervention de la gendarmerie ont évolué vers plus de violence [...] Les chefs qui organisent un SO [service d'ordre] répressif doivent prévoir l'utilisation intensive des appareils photographiques et des caméras dont la gendarmerie dispose tant pour établir objectivement si besoin est, l'origine d'incidents violents, que la preuve de l'agressivité des manifestants et des actes de violence auxquels ils se livrent ».²⁴

Selon ce texte, les caméras et appareils photos permettraient de fixer « objectivement » les faits. Or, toute image filmée ne dévoile qu'une partie de la réalité et est déterminée par la mise en scène, le moment choisi, le cadre, etc. Mais cet outil, à la fin des années 1960, est devenu nécessaire pour

21. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 3281, Feuilles d'information, n°7 (février 1965), 19. On peut également citer l'intervention de la gendarmerie en 1964 pour prévenir les vols chez les personnes qui partent en vacances. Voir HENRI-FRANÇOIS VAN ALL, *Bulletin d'information – Prévenir les risques de cambriolage*, 1964, disponible sur < <https://www.sonuma.be/archive/prevenir-les-risques-de-cambriolage> >.

22. En 1966, suite à l'annonce de la fermeture de plusieurs charbonnages dans le Limbourg, une importante grève éclate dans les mines, avec occupation des sites par les mineurs. Les affrontements avec les forces de l'ordre sont nombreux et le 31 janvier 1966 les gendarmes ouvrent le feu sur les mineurs, faisant 3 morts. DOMINIQUE SCHOUTERDEN, *Zwartberg 1966 : een stakingsanalyse*, mémoire de licence en histoire, VUB, 1987.

23. « “Verboden” reportage Maurice De Wilde vanavond in “Memotv” », < https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2013/11/05/_verboden_reportagemauricedewildevanavondinmemotv-1-1771524/ >. Sur ce journaliste, voir également les archives conservées au CEGES : < https://www.cegesoma.be/docs/media/TrouvDoc/catalogues/Catal_RushsVHS_VRT_MauriceDeWilde.htm >.

24. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 2583, Note aux officiers, exécution des services d'ordre répressifs; 7 juillet 1966.

pouvoir proposer « une autre vérité » que celle des journalistes ou des militants critiques. À partir de 1969, de nouvelles caméras dotent les unités de maintien de l'ordre de chacune des cinq régions de gendarmerie: désormais, les unités de l'ensemble du pays possèdent des caméras de 16mm avec zoom avec une gamme de vitesse de 8 à 64 images par seconde. Deux caméras sont acquises en 1969, deux autres en 1970. Elles s'ajoutent à la caméra de l'Ecole royale de gendarmerie qui reste utilisée dans la région de Brabant.²⁵ La bataille de l'image est bel et bien lancée et les forces de l'ordre y mettent les moyens.²⁶

Dans les années 1960, appareils photographiques et caméras sont devenus une nouvelle arme de l'arsenal des gendarmes. Et qui dit nouvelle arme, dit nouvelles protestations. Le développement des pratiques photographiques et cinématographiques par la gendarmerie ne se fait pas sans opposition, notamment de la part des groupes politiques d'extrême gauche nés de l'après-1968. Plusieurs de ces groupes dénoncent lors de leurs meetings l'usage des caméras, notamment par les journalistes qui risquent selon eux de collaborer avec les forces de l'ordre.²⁷ Voulant renverser le poids du contrôle par l'image, ils s'évertuent quant à eux à filmer et photographier les gendarmes et tentent lors de leurs meetings et leurs manifestations d'empêcher ceux-ci de filmer ou photographier les militants.²⁸

Filmer la violence ou l'absence de violence, qu'elle émane de la police ou des militants, est devenu un enjeu de pouvoir et de communication évident.²⁹ Et cela ne va pas sans mal. Dès 1969, la

gendarmerie s'inquiète des difficultés qu'elle rencontre à filmer les protestataires:

« les appareils photographiques et les caméras doivent être utilisés en maintien de l'ordre pour établir, entre autres, l'origine d'incidents violents, l'agressivité des manifestants et la matérialité des actes de violence auxquels ils se livrent. Cette manière de procéder a donné, par le passé, des résultats positifs. Toutefois, à l'occasion de manifestations, des photographes et cinéastes de la gendarmerie se sont trouvés en difficulté parce qu'ils n'étaient pas porteurs du carton-insigne que tout journaliste arbore dès qu'il opère dans un lieu public ».³⁰

Les années 1970 sont marquées par ce double phénomène de création d'images mais également de participation de la gendarmerie à des émissions de télévision afin de s'opposer à certains discours. Lors d'une réunion du commandement de 1974, le commandant de la gendarmerie rappelle le bénéfice de la participation du corps à des émissions de télévision, en l'occurrence ici *Infojeugd*: « le but poursuivi est de contrecarrer les attaques pernicieuses et les contrevérités avancées par certains malintentionnés lors de ces émissions »³¹. La gendarmerie est de plus en plus attentive aux critiques filmées. Si certaines interventions problématiques ont été captées par des caméras, l'information doit être rapportée: ainsi, en 1976, des militants sont arrêtés parce qu'ils distribuent des tracts sans autorisation. Ils sont trainés au sol par les gendarmes. Le commandement s'inquiète ensuite du fait que ces scènes « sont filmées

25. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 3281, Feuilles d'informations, n°28, juin 1969, 5-6.

26. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 2414, Note de la Direction Supérieure des Opérations, 7 février 1969.

27. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 3271, Bulletin d'Informations, Janvier 1970.

28. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 3273, Bulletin d'Informations, mai 1973.

29. Dominique Wisler et Marco Tackenberg ont bien montré le rôle des caméras et des médias dans la manière dont se déroule et dont peut être perçue une manifestation. À partir de plusieurs études de cas, ils montrent qu'une manifestation « gagnée » dans la rue peut être perdue dans l'opinion en fonction notamment des images qui circuleront et de leur diffusion plus ou moins large. MARCO TACKENBERG & DOMINIQUE WISLER, *Des pavés, des matraques et des caméras*, Paris, 2003.

30. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 2414, Note de la Direction Supérieure des Opérations, 7 février 1969.

31. Bruxelles, AGR, État-major général de la gendarmerie – DSO II (1920-2000), 221, Réunion du commandement, Procès-verbal de la réunion du 7 mai 1974.

par de nombreux journalistes RTB/BRT »³². Dans le même mouvement, il insiste sur le fait que la presse doit être vue comme un moyen spécifique de communication vers le public. Elle « constitue le canal normal par l'intermédiaire duquel la gendarmerie peut informer le public des réalisations qu'il est opportun de lui faire connaître dans un but de relation publique, ainsi que diffuser les indications et conseils tenant aux aspects éducatifs de ses missions : circulation routière, prévention criminelle, etc. »³³

Ce double mouvement consiste à produire des images destinées tant à la formation qu'à la diffusion d'un autre récit mais il a aussi pour objectif de pousser les autres producteurs d'images à se concentrer sur certains éléments plutôt que sur d'autres et à diffuser par là un récit validé par la gendarmerie. Le corps doit donc nourrir avec les journalistes des relations suffisamment solides pour pouvoir être écouté : si certains journalistes sont plus ouverts, d'autres se montrent évidemment plus critiques. La presse peut aussi aider les forces de l'ordre par l'intermédiaire des images, comme c'est le cas lors des événements violents de décembre 1968 à l'ULB à la suite desquels les gendarmes utilisent les photographies de presse (dont ils semblent avoir obtenu les négatifs) pour identifier les manifestants et leurs méthodes.³⁴ C'est tout le rapport de la presse avec le pouvoir qui apparaît dans ce processus et qui demande des analyses précises et spécifiques afin de comprendre les stratégies et tactiques des différents acteurs impliqués dans une manifestation de rue.³⁵

L'attitude des gendarmes et de la gendarmerie face aux images n'a donc rien d'une improvisation. Le corps a rapidement conscience de leur poids, et de ce qu'elles constituent des armes, pour notamment

documenter les faits et imposer un récit de ceux-ci présenté comme objectif. Dès le début des années 1960, notamment en matière de gestion des manifestations, c'est une politique globale, volontariste qui se met en place. S'affinant au gré des événements, celle-ci répond aux intérêts du corps, à la perception qu'il nourrit de ses missions et de ses relations au pouvoir politique, mais aussi de la progressive prise de conscience de l'importance de ce que pense la population de la force publique. Cette politique est plurielle : elle repose sur du personnel, des moyens techniques en constante augmentation, et sur une multitude de modalités d'action, entre coopération, volonté de dissimulation, pouvoir d'influence. En tant que puissant acteur institutionnel lié au pouvoir, la gendarmerie possède une capacité d'orientation importante de ce qui est montré. Le chercheur qui souhaite comprendre la bataille de l'image doit prendre en compte cet aspect en le mettant en perspective avec la production d'images alternatives qui visent à contredire les forces de l'ordre. C'est cet exercice que nous allons désormais envisager.

III. Subvertir par l'image

Les films contestataires sur les forces de l'ordre

En Belgique comme dans d'autres pays, des images critiques de la police circulent dans le contexte de sa contestation dans certains milieux militants. Ces critiques peuvent être burlesques ou bien documentées. Les exemples sont nombreux, proposant par leur addition un contre-discours subversif sur les polices. Relevons notamment le film de Sextorsion *Brigade Anti-Sex* (1970)³⁶, le film de fiction *La Cage aux ours* (1974)³⁷, le film

32. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 3274, Bulletin d'Informations, mars 1976.

33. Bruxelles, AGR, Police fédérale. Centre de documentation et de connaissances, 2430, Note aux unités, 22 janvier 1971, Instruction sur l'information externe et le contact avec les organes de presse et d'information.

34. Bruxelles, AGR, État-major général : Direction Supérieure des Opérations, 2624, Événements à l'ULB, photographies du campus.

35. ÉLIE TEICHER, *Polices, protestataires et manifestations violentes*, 791.

36. HENRI XHONNEUX, *Brigade Anti-Sex*, 1970.

37. MARIAN HANDWERKER, *La Cage aux ours*, 1974.

en Super 8 *Alain Ruckineer : nous sommes bien protégés !* (1977)³⁸ ou un peu plus tardif, le film documentaire *Le processus des ombres* (1983)³⁹.

C'est dans cette dynamique de « crise de la légitimité » qu'est réalisé *Il y a un flic au fond de chacun de nous : il faut le tuer* (1975). Son titre à lui seul est audacieux : le propos est grinçant et virulent envers les forces de l'ordre mais il se veut aussi sérieux. C'est toute la particularité du film qui alterne des scènes réelles d'intervention de la police, des scènes de fiction burlesques⁴⁰, des sketches de « punitions » contre les policiers⁴¹ et des interviews d'avocats et d'intellectuels sur la problématique des violences policières. L'idée du film est nourrie par le climat de l'époque, comme Herman Bertiau l'explique dans le journal contestataire *Pour* : « On voulait dénoncer les abus de pouvoir de la police ; il fallait le faire de manière suffisamment sérieuse pour être crédible, sans pour cela devenir chiant ou scolaire ». ⁴² Le réalisateur, 50 ans plus tard, met en avant ce mélange de contexte et de rapport personnel à la police, en tant que jeune et « marginal » :

« Ce qui a motivé le film c'est une certaine atmosphère de l'époque, avec le mouvement hippie, une ambiance libertaire, une forte envie de liberté. Dans cette perspective, un ennemi potentiel était clairement la police (ou la gendarmerie) car on avait les cheveux longs et rien que le fait d'avoir des cheveux longs

entraînait sans cesse des contrôles. Et ensuite il y avait les violences policières de l'époque dont font d'ailleurs échos plusieurs témoignages dans le film ». ⁴³

Michel François va dans le même sens en pointant directement les violences policières :

« On était tout le temps dans les manifs et tout ça, on se faisait tabasser régulièrement, on avait affaire à la police à chaque fois qu'on allait manifester. C'était après 68 et les révoltes estudiantines et on était très politisés ». ⁴⁴

*Le Magra*⁴⁵ résulte quant à lui d'un concours de circonstances, où les auteurs réalisant un film sur la société québécoise (le futur *Pea Soup*, sorti en 1977), voulaient des images de policiers pour aborder la réalité de la répression dans la province. Au fur et à mesure de leur tournage effectué à l'Institut de police, ils jugèrent que le sujet policier méritait un film en soi⁴⁶. Le propos du *Magra* dénonce le moule de la formation policière niant les individus, la discipline souvent perçue comme absurde et plus largement, le formatage (notamment corporel) imposé aux jeunes élèves. *Le Magra* est présenté par ses auteurs comme un film de pauvre, sans moyen. Il s'inscrit, selon eux, dans une logique de « guérilla » pour faire passer son message, qui est double : d'une part, produire un contre-discours de l'image de la police officielle et dominante, présente dans les projets soutenus par

38. ÉLIE TEICHER, *Polices, protestataires et manifestations violentes*, 681. Il s'agit d'un documentaire réalisé suite à la mort de l'ouvrier Alain Ruckineer dans un bar d'Etterbeek. Celui-ci avait été tué par balles lors d'une intervention policière. L'affaire avait engendré de vives protestations, Ruckineer n'ayant commis aucun délit.

39. STÉPHANE LEJEUNE, *Le processus des ombres*, 1983. À noter que les archives de la gendarmerie se réfèrent parfois à ce film sous un titre néerlandais (*Opmars der Stellen*). À son sujet, *cfr. Infra*.

40. Avec notamment *De Vuile Mong*, Romain Bouteille, Alexandre Weinberg, Pr. Choron et Claude Semal selon l'interview parue dans *Pour*.

41. S'inscrivant dans une tradition ancienne de la culture populaire, montrant le policier se faire rosser. Que l'on pense notamment au théâtre de Guignol. AURÉLIEN LIGNEREUX, « Rosser le gendarme dans les spectacles de marionnettes au XIX^e siècle : une école de rébellion ? », *Sociétés et Représentations* 16, 2003. 95-113.

42. « Faut-il avoir tué son père pour entrer à la gendarmerie ? Interview d'H. Bertiau », *Pour*, 77, 1975, 13.

43. ÉLIE TEICHER, Interview d'Herman Bertiau (par téléphone), 27 août 2023.

44. ÉLIE TEICHER, Interview de Michel François (par téléphone), 31 août 2023.

45. Sur ce film, outre la version commentée par les réalisateurs éditée en 2004, lire Céline Philippe, *Elvis Gratton : mythe et microcosme*, mémoire de maîtrise, UOttawa, 2011 ; PYOTR MAGNUS NEDOV, *Vive le Québec libre ! Die Unabhängigkeitsbewegung in Québec und ihre filmische Umsetzung bei Pierre Falardeau*, Kassel, 2010. Voir aussi GUILLAUME MARTEL LASALLE, *Pierre Falardeau, Roberto Ramos-Perea : théorie pratique d'une culture de résistance*, thèse de doctorat, UQAM, 2018.

46. PIERRE FALARDEAU, « *Pea Soup* », in *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Québec, 1995, 65.

la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne; d'autre part, dénoncer le risque du fascisme, affirmer le besoin de libérer le Québec et surtout de lutter contre le « système ».⁴⁷

Comme en Belgique, sa réalisation s'inscrit dans un contexte où la police est omniprésente et contestée. D'abord, le film est le fruit d'un Québec traversé de tensions nationalistes, ayant connu un premier sommet lors de la crise d'octobre 1970⁴⁸. Celle-ci marqua durablement de larges franges de la société québécoise, notamment les nationalistes ou indépendantistes dont Falardeau et Poulin étaient proches. Ensuite, le film s'inscrit dans un contexte de profonds bouleversements socioéconomiques, où la Révolution tranquille transforme et modernise profondément l'État québécois à partir du milieu des années 1960 sous l'impulsion des gouvernements libéraux. Enfin, la fin des années 1960 marque le début d'une importante phase de réformes dans la province, marquée par l'augmentation des moyens humains, financiers et matériels des polices. C'est notamment dans ce contexte que l'Institut de Police qui sera filmé par Falardeau et Poulin, est créé en 1969 dans la ville de Nicolet. Il est conçu comme le lieu centralisé de formation pour les policiers de la province, quel que soit le service où ils exerceront ensuite leurs fonctions.

Le constat est évident, les deux films sont réalisés dans un contexte concomitant de transformation et de contestation des polices et d'une forte présence de celles-ci dans l'espace public. Ils sont tous les deux issus de milieux particuliers – jeunes politisés, contestataires et intellectuels – qui sauront profiter de l'intérêt de la gendarmerie ou de la police québécoise pour les images pour

en détourner le message. Dans les deux cas, les réalisateurs se sont présentés aux institutions policières en mentant sur les objectifs poursuivis par leur film, afin de s'y faire admettre. Les deux fois, le subterfuge a fonctionné. Falardeau et Poulin ont obtenu accès à l'Institut de Police en se faisant passer pour des étudiants en anthropologie travaillant sur le « concept d'autorité dans les sociétés primitives »⁴⁹. Bertiau et François se sont présentés à l'École royale des cadets, en tant qu'auteurs préparant un film sur les carrières professionnelles :

« Celui qui commandait l'école, un amiral ou je ne sais pas quoi, nous a donné carte blanche. Dans les coulisses, il nous a même laissé entendre que « si nous avions des problèmes financiers, il était prêt à faire quelque chose pour nous ». Nos rapports étaient vraiment cordiaux ! ».⁵⁰

L'École des cadets qui accueille alors des jeunes du secondaire préparant l'entrée à l'École royale militaire, laquelle forme les officiers se destinant à servir dans les différentes armes, y compris de la gendarmerie, ouvre ses portes en espérant être davantage présente aux yeux de tous. C'est alors qu'elle tombe dans le piège de la critique des réalisateurs qui utiliseront les images pour tourner en dérision la discipline et l'ordre qui y règnent. Il est impossible de savoir si les propos rapportés par Bertiau sont vrais, mais cette cordialité témoigne de la volonté tant de l'armée que de la gendarmerie, de se mettre en avant dans les médias. L'institution dont l'assurance est un des attributs évident, ne se pense pas en danger et estime au contraire que, plus elle sera présente dans l'espace public, plus elle gagnera la confiance des citoyens.

47. Outre les commentaires accompagnant l'édition de 2004 du film, lire PIERRE FALARDEAU, « Du cinéma direct aux vues de police », in *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Québec, 1995, 192-194 qui est la republication d'un texte initialement paru « au milieu des années soixante-dix ».

48. Suite à l'enlèvement par le Front de libération du Québec d'un attaché commercial de l'ambassade britannique et d'un ministre provincial, retrouvé mort, le gouvernement canadien invoqua la loi sur les mesures de guerre permettant de suspendre une série de libertés individuelles. Mobilisant l'ensemble des services de police provinciaux et fédéraux ainsi que l'armée, la mesure permit de mener une répression sévère basée notamment sur des perquisitions et des arrestations en dehors de tout cadre juridique. BERNARD DAGENAI, *La crise d'Octobre 1970 au Québec, entre la raison et la manipulation*, Québec, 2020; ÉLIE TEICHER, « Les États face à la violence politique. Une approche comparative des attentats du FLQ et des CCC », *Bulletin d'histoire politique*, 31/3, janvier 2024, 185-209.

49. *Le Magra*, version commentée, PIERRE FALARDEAU, JULIEN POULIN, À force de courage, 1971-1995.

50. « Faut-il avoir tué son père pour entrer à la gendarmerie? ».

Les réalisateurs s'emparent aussi de nouveaux moyens techniques pour porter leur message. Ces films s'appuient en effet sur les nouvelles caméras portables de l'époque, notamment le format Super 8 pour *Il y a un flic...* et la caméra vidéo Sony Portapak pour *Le Magra*⁵¹. Ces instruments permettent de filmer de manière agile, flexible et sans gros budget. En contrepartie, ils peuvent rendre plus difficile la diffusion ultérieure. Si ce n'est pas le cas de la Portapak au Québec, le format Super 8 ne disposait alors que d'un réseau limité de projecteurs dans les salles obscures en Belgique, même si celui-ci était plus développé chez les particuliers et dans une certaine mesure, dans le secteur associatif. Le journal *Pour*, dans un article consacré au festival du Super 8, a conscience de cette limite dans le combat militant :

« Le cinéma Super 8, pour nous, c'est d'abord une arme. Beaucoup moins couteux que le 16 mm, d'un emploi relativement facile, les films Super 8 peuvent, aujourd'hui, être projetés sur grand écran. Cela ouvre pas mal de portes aux cinéastes amateurs et militants : pour un investissement relativement petit il est possible de réaliser un film sur une grève ou une occupation de maison et de populariser ainsi ces luttes ».⁵²

Le destin des deux films est par contre plus contrasté en termes de diffusion. Ainsi, malgré son audace et le fait qu'il remportera un prix au

festival du film du Super 8 à Bruxelles en 1975⁵³, le film belge ne sera diffusé qu'à cette occasion devant 800 spectateurs. Il tombera ensuite dans l'oubli. Là aussi, l'analyse du contexte invite à pointer les difficultés concrètes rencontrées par ceux qui, à l'époque, tentent de produire un autre récit filmé de la police. En 1975, Bertiau n' imagine pas cela du tout pour son film. Quand le journaliste de *Pour* lui demande comment il compte faire voir le film aux gens, il répond :

« *Il y a un flic...* passera sans doute à la télévision, en partie du moins. Pour nous c'est une chance, car le plus gros problème avec le Super 8, c'est la distribution : il est difficile de faire des copies de Super 8. Et puis, faire un film, c'est très bien, mais si personne ne peut le voir ! Or il n'y a aucune salle équipée pour le Super 8 actuellement en Belgique ».⁵⁴

Le journaliste de *Pour* explique que l'équipe du journal serait prête à appeler les écoles, les maisons de jeunes, les comités de quartiers, les comités d'usine pour diffuser le film. Herman Bertiau se montre très enthousiaste à l'idée.⁵⁵ Pourtant, ces intentions ne semblent pas avoir été suivies d'initiatives : les réalisateurs confirment que le film n'a pas été diffusé par la suite.⁵⁶ Au contraire, dès sa sortie, *Le Magra* a pu bénéficier d'une diffusion plus large.⁵⁷ Les annonces dans la presse en témoignent.⁵⁸ Le film a également pu être projeté à l'étranger, dans un festival allemand ou à Paris.⁵⁹

51. Sur cette caméra, voir < <https://macameraetmoi.ca/decouvre-les-cameras/portapak/> >.

52. « 2^{ème} festival international du Super fric », *Pour*, 75-76, 1975, 28.

53. Pour des archives sur les différentes éditions du Festival International du Film Super 8 voir < <https://super8festivals.org/> > et le travail mené par l'ASBL *Peliskan*, déjà mentionnée (< <https://www.facebook.com/peliskan/> >). Sur le programme de l'édition 1975 et la présentation d'*Il y a un flic...*, *Veni, vidi, Vinci, programme du festival de Bruxelles*, s.l., 1975. Voir plus particulièrement < https://super8festivals.org/super-eight-festivals/uploads/film_catalog_5e93180b5e382.pdf >.

54. « Faut-il avoir tué son père pour entrer à la gendarmerie ».

55. « Faut-il avoir tué son père pour entrer à la gendarmerie ».

56. Lorsque le film *Il y a un flic...* est terminé, Michel François part en vacances en Grèce et y est arrêté en possession de 3,5 grammes de haschich. Il est condamné à 7 ans de prison et fait appel. Il fera finalement un an de prison. Il n'a donc pas suivi la diffusion d'*Il y a un flic...* en Belgique et son absence explique en partie pourquoi le film a peu été diffusé. ÉLIE TEICHER, Interview de Michel François.

57. « Une bonne couverture des journaux, une interdiction de diffuser de la part de la police, des entrevues à la radio, plus de 1000 personnes en un mois dans une salle de 50 places... », Pierre Falardeau, « Pea Soup », 65.

58. 134 mentions du film apparaissent entre 1975 et 1977 en interrogeant la base des journaux numérisés de Bibliothèques et archives nationales du Québec. On y trouve des informations sur des projections à Montréal, Saguenay, Lac Mégantic, Sherbrooke...

59. Le *Kurzfilmfestival Oberhausen* de 1976. PYOTR MAGNUS NEDOV, *Vive le Québec libre !*, 43-44. Voir aussi PIERRE FALARDEAU, « Pea Soup », 65.

Au-delà des contraintes techniques et de l'engagement de Poulin et Falardeau dans le tissu associatif québécois, ouvrant des portes, il est clair que la carrière ultérieure des deux auteurs est un facteur explicatif de cette visibilité plus longue.⁶⁰

Mais la vie des films dépend également de la réaction des autorités. En 2004, Falardeau et Poulin racontaient que, suite à des interviews où ils avaient mis en avant la menace fasciste représentée par la police⁶¹, celle-ci (sans préciser qui exactement) aurait cherché à prendre connaissance du film avant sa sortie puis à en limiter ou interdire la diffusion. Des agents se seraient rendus dans les bureaux de production d'où ils seraient repartis avec une bande, non définitive, sans se rendre compte qu'une copie demeurait sur place, permettant sa diffusion ultérieure. Ici aussi, il faut sans doute faire la part des choses entre le récit ultérieur des cinéastes et ce qui s'est passé sur le moment⁶²; d'autant plus que l'occasion est bonne de ridiculiser la police à moindre frais. Pourtant, l'anecdote nous révèle d'intéressantes logiques dans les réactions officielles face à ces voix critiques: d'abord, une dynamique de veille et de surveillance permettant aux autorités de se tenir au courant des projets en cours; ensuite ce qui ressemble à une volonté de leur part d'agir, sans pour autant aller trop loin dans l'opposition ouverte, pour ne pas donner une importance démesurée au film.

Si aucun renseignement précis n'a pu être trouvé à propos d'*Il y a un flic...*, un dossier conservé

dans les archives de la direction des opérations de la gendarmerie se rapporte à l'attitude du corps face au film de Stéphane Lejeune *Le processus des ombres/Opmars der Stellen*, sorti en 1983.⁶³ Inscrit dans la famille des documentaires critiques sur la police et la gendarmerie, son propos est de dénoncer les « atteintes aux libertés » et les « violences policières » depuis la fin des années 1970. Le dossier documente la réaction de la gendarmerie, avec un processus très similaire à celui observé au Québec, et dont le but est de limiter l'impact négatif de la réalisation: prise de connaissance du projet de film, démarches (clandestines cette fois, en se faisant passer pour une association de jeunesse désirent le diffuser) pour s'en procurer une copie, organisation d'une projection destinée à la hiérarchie de la gendarmerie, documentation à l'interne sur les faits dénoncés par les cinéastes, préparation d'argumentaires à leur propos, réflexion et suivi de la diffusion du film dans les milieux protestataires. Fait intéressant, le dossier montre aussi tout le travail de renseignement et de fichage réalisé sur les réalisateurs ou intervenants du film⁶⁴: ce que l'œuvre dénonce est à nouveau utilisé comme outil de surveillance à son propos.

Sans conteste, il existe des traits similaires dans le profil et le contexte de production de ces deux films. Mais ce qui les rapproche vraiment, c'est évidemment leur ancrage au sein d'une contre-culture contestataire. La teneur de leur discours sur la police, souvent critiquée de manière virulente, s'en ressent. Films de lutte, ils entendent

60. François et Bertiau ne sont pas restés principalement cinéastes: le premier est devenu un artiste plasticien et le second un photographe (même s'il a encore fait quelques films).

61. Outre son usage dans la presse, le terme revient dans la correspondance de Falardeau. Voir ce qu'il écrit à Léon Spierenburg, peintre et ami néerlandais: « Nous avons passé une semaine à l'école de police. C'est horrible. Très difficile à vivre. Ce n'est pas très rigolo de vivre dans un univers fasciste. La Loi et l'ordre. Difficile à supporter pour le cerveau. Mais en même temps nous avons beaucoup rigolé. Nous avons ri intérieurement. « Regarde la tête de ce gars ». Ce sera un petit film très amusant. Amusant et terrible. C'est une comédie, mais en même temps une tragédie. Ces gars sont très drôles à regarder, mais lorsque tu songes que ces gros gars à petite tête sont armés et qu'ils peuvent tuer n'importe qui si on leur donne l'ordre, c'est une tragédie. Mais avant d'être tués, nous « rirons de la bête », comme le dit Berthold Brecht. » PIERRE FALARDEAU, JEAN-FRANÇOIS NADEAU & LÉON SPIERENBURG, *Un très mauvais ami: lettres à Léon Spierenburg*, Montréal, 2011.

62. Nous n'avons pas identifié de dossier d'archives consacré au film dans les archives de l'École nationale de Police (ayant succédé à l'Institut de police) et dans les archives du ministère de la Justice, alors compétent en matière policière. Notons toutefois que l'École de police conserve une copie du film au sein des collections de sa médiathèque.

63. Bruxelles, AGR, État-major général de la gendarmerie – direction supérieure des opérations 2 (1920-2000), dossier 1534.

64. Notamment le sociologue de la police (puis sénateur) Lode Van Outrive (par ailleurs co-auteur d'une des premières synthèses sur l'histoire des polices en Belgique), l'avocat Michel Graindorge, le syndicaliste Jean-Claude Garot, ou le célèbre Simon Wiesenthal.

tous les deux dénoncer la violence de la police, son caractère antidémocratique, son emprise sur la jeunesse. S'il ne s'agit pas là d'un message complètement original, le médium qui le porte et la manière de présenter la thèse le sont plus.

Discours et figures de films « anti-police »

Ces films condensent une série de topoï caractéristiques du rapport de la jeunesse contestataire avec les polices. Plusieurs de ceux-ci sont déjà annoncés par la scène d'ouverture du film belge: un travelling suit deux jeunes en train de courir sur une avenue. La première, une jeune fille, tient dans la main un drapeau américain. Derrière elle, un jeune homme chevelu tient une matraque. Au bout de l'avenue, un gendarme fait le guet. Arrivée à sa hauteur la fille enveloppe le gendarme dans le drapeau quand son camarade commence à matraquer le policier au sol. L'ensemble de la scène se déroule sur un fond sonore de gémissements féminins plus qu'équivoques. Commence alors le générique du film avec le titre de celui-ci écrit sur des pavés: *Il y a un flic au fond de chacun de nous: il faut le tuer*.

Dès cette première scène, les policiers et les jeunes sont représentés en totale opposition et le gendarme qui fait le guet est là pour brider la volonté de liberté (notamment sexuelle) de la jeunesse. Le drapeau américain dans lequel il est enroulé est très significatif de la pensée contestataire de l'époque: les polices ne se contentent pas d'être autoritaires, elles sont également au service d'un ordre social et géopolitique imposé par le capitalisme et l'impérialisme américain. Cette représentation n'a rien d'anodin. La guerre du Vietnam, qui touche à sa fin, marque les esprits. De plus, la Belgique sort du conflit contre le projet de réforme militaire de Vanden Boeynants. Michel François se rappelle spontanément « à l'époque, on avait un ennemi juré, le ministre Van Den Boeynants ».⁶⁵ L'évènement est d'ailleurs directement

nommé, le générique du film commençant avec une chanson de Claude Semal (journaliste à *Pour*):

« Depuis que l'argent existe
Qu'y en a des qui en ont, des qu'y en ont pas
Pour protéger celui des riches
On loue des mercenaires sans cerveau
mais fortiches
Les pères spirituels du boucher VDB
Qui prépare à Bruxelles son
armée de métier »

La chanson continue dans cette voie, Semal annonçant que les policiers sont partout dans les réunions ou les meetings. Enfin, la chanson associe très clairement ordre social et police. La police dépeinte ici – notamment son volet militaire incarné par la gendarmerie – est une police autoritaire au service du pouvoir politique central et national, soumis aux logiques atlantistes. Pour cela, elle n'hésite pas à établir le « règne des matraques » et à « briser les rangs des travailleurs », allergique qu'elle est à chaque fois « que le peuple bouge et descend dans la rue avec des drapeaux rouges ». D'un côté donc, la contestation, ses aspirations à la liberté, à l'égalité et à la transformation radicale de l'ordre social: ce n'est pas un hasard si le titre du film est écrit sur des pavés. De l'autre, les polices associées au service d'un ordre politique chargées de maintenir le capitalisme et l'impérialisme par une pratique extrêmement autoritaire. Tout le film vise à illustrer cette antinomie totale, tant par les interviews sérieuses que par les sketches comiques.

Moins burlesque dans sa mise en scène, car s'inscrivant essentiellement sous le prisme du film documentaire « brut » (images filmées et montées, pas d'intervenants externes pour contextualiser ou témoigner, les seules interviews sont celles d'élèves policiers), *Le Magra* place également la jeunesse au cœur du propos: d'une part, en montrant la formation de jeunes recrues; d'autre part, par la présence discrète mais réelle des deux réalisateurs dans le film. Dès la scène d'ouverture, ils sont dans

65. ÉLIE TEICHER, Interview de Michel François.

une voiture de patrouille en route pour l'institut de police et à la radio, on entend les policiers les décrire, comme on le ferait pour des suspects.

En analysant plus en avant ce que ces films nous disent de la manière dont les jeunes se représentent la police et des rapports qui se tissent avec les policiers, trois thèmes caractéristiques de la contestation à l'époque ressortent : l'aspiration à la liberté des jeunes (considérés comme suspects par les policiers) dans une lutte antiautoritaire, l'indignation face aux violences policières et aux contrôles à répétitions et, enfin, la dénonciation d'une police comme garante d'un ordre social, notamment face à une multiplication des moments de domination et de conflits sociaux (manifestations et grèves).

Le film belge s'ouvre par des propos d'adolescents qui se destinent à entrer à l'armée ou à la gendarmerie – l'ambiguïté entre les deux instances, souvent considérées comme un tout, reste prégnante dans le film. Le récit du premier d'entre eux, qui associe la gendarmerie à la guerre et à la fascination pour les armes et les « machines », se fait sur fond d'images de petits soldats, de modèles réduits, de fusils dans les magasins de jouets. Le propos vise à illustrer que l'embrigadement commence dès l'enfance, avec l'idée que « faire la guerre », c'est nécessaire. C'est ensuite l'école des cadets qui est filmée avec les cadets qui sont interrogés. Les propos sont similaires : ils veulent servir, rentrer dans l'armée, devenir des hommes, monter le plus possible en grade. Petit à petit, les images diffusées sur fond des interviews ne sont plus celles de l'école et de possibles futurs gendarmes mais celles de manifestations de rue au cours desquelles des gendarmes (bien adultes, eux) se livrent à des matraquages, des arrestations violentes, des brutalités, avant que les images ne reviennent à nouveau sur l'école et les jeunes. Le va et vient est clair : ces aspirations ne mènent nulle part ailleurs qu'à la répression de tout mouvement social. C'est à cela que la gendarmerie conduit ses élèves.

L'embrigadement, première étape d'une fascisation de la société, est aussi au cœur de la dénonciation portée par *Le Magra*. Filmant au cœur de l'école de police, les auteurs n'ont cessé de dénoncer l'importance de l'autorité et de l'obéissance mise en avant dans l'institution, ainsi que le « dressage » de la jeunesse qui en découlerait. Selon Falardeau et Poulin, la police contrôle les corps, les esprits mais aussi les objets. Trois types de scènes appuient le propos. D'abord, celles où s'édicte la norme. On y voit les autorités de l'école accueillir les recrues en leur lisant, d'un ton monocorde, le règlement et une longue liste d'interdits.⁶⁶ Ensuite, celles où l'on constate l'appropriation individuelle de ces règles, lorsque des élèves présentent, avec un formalisme frisant l'absurde, la manière dont leurs affaires doivent être rangées et pliées dans leur chambre. Enfin, les scènes récurrentes de drill et d'exercice, de sessions de gymnastique, de défilés, sous l'œil et la bande son d'un impressionnant sergent, presque inhumain, sont particulièrement fortes, notamment par leur caractère collectif. Elles dénoncent de la sorte la déqualification de l'individu au profit du groupe de répression de la police, la manière dont les élèves rentrent dans le moule et intériorisent cette forme de domination. L'image d'ouverture, filmant une peinture de Saint Michel, patron des policiers terrassant le dragon peut ainsi être lue dans un triple sens. Celui de l'ordre terrassant le mal, de la police terrassant la contestation à l'ordre, mais aussi celui du système policier terrassant ses membres.

Le second argument structurant les deux films tient à la dénonciation du rôle des polices et de la manière dont elles exercent leurs missions. Leurs auteurs critiquent à la fois le rôle des polices ou de la gendarmerie comme outils d'oppression, chiens de garde et rempart d'un pouvoir politique et d'un système capitaliste et liberticide et le recours à la force qui en découle.

Dans *Il y a un flic...*, après la première partie centrée sur « l'emprise », une chanson comique

66. C'est la lecture intégrale du guide remis aux stagiaires le premier jour de leur scolarité. Voir les différentes versions de ce document dans École nationale de police du Québec, archives, Boîte 1274 – Guide du stagiaire et annuaire de couts – DAIC – 03-08-1-3-A.



Il y a un flic au fond de chacun de nous : il faut le tuer. Source : Captures d'écran, Hermann Berthiau & Michel François, 1975.



Le Magra. Source : Captures d'écran, Pierre Falardeau, Julien Poulin, 1975.

sert d'interlude. Interprétée par Claude Semal et Alexandre Weinberg, elle appelle à fuir les policiers. Le film interroge ensuite Alain Berenboom, juriste reconnu, président de la ligue des droits de l'Homme, qui estime que la police déploie des activités de maintien de l'ordre qui se terminent par des violences policières : la répression touche avant tout la jeunesse et de manière générale tous ceux que la police considère comme marginaux. Le juriste déclare :

« Il n'est pas rare que lorsqu'un policier a affaire à des jeunes et surtout à des étrangers, [ils] se rendent en dehors des heures dans leur domicile pour des visites, perquisitions, parfois arrestations, parfois sans mandat, parfois en forçant la porte. Cela s'est déjà vu, cela se sait et cela n'est pas assez réprimé et c'est grave »

Pour le juriste, la police s'en prend à ces individus car ils sont plus faibles et qu'ils n'oseront pas se plaindre. Ce thème est d'ailleurs lié à une autre lutte menée en Belgique à l'époque et qui avait très fort marqué Michel François qui avait réalisé au cours de celle-ci des centaines de diapositives. Il s'agit de la lutte pour empêcher la destruction du quartier nord à Bruxelles, qui devait être démolie pour construire un quartier d'affaires.⁶⁷ Or, le quartier nord est très populaire, avec une forte présence d'étrangers, et sa destruction est véritablement vue comme la volonté de chasser ceux qui sont jugés comme « marginaux » ou « indésirables ».⁶⁸

Les autres interventions visent toutes à montrer cette distance entre la police et le corps social, entre la réalité des gens et le maintien de l'ordre. Par exemple, l'acteur Romain Bouteille raconte, de manière théâtrale, ses propres expériences avec la police où celle-ci est décrite comme brutale et irréfléchie. Un leader syndical CFDT de la police française confirme le problème dans la police : elle est trop coupée du terrain. Pour lui, c'est notamment aux policiers de réduire le fossé par une ouverture vers le monde et non pas par une solidarité professionnelle qui fait que les collègues se couvrent entre eux. Signe des temps, le syndicaliste cite le conflit des LIP⁶⁹ dans lequel un policier ayant sympathisé avec les grévistes a été révoqué.⁷⁰ La conclusion s'impose au spectateur. En ces temps de conflits renouvelés, dans lequel LIP fait véritablement figure d'exemple, hors de question que la police – toujours ancrée dans ses certitudes – ne se remette en cause⁷¹. Au contraire, plus que jamais, elle doit être le bras armé du pouvoir afin d'éviter tout relâchement qui conduirait à un changement social. La police, c'est l'autorité qui s'abat sans discuter sur tous ceux qui contestent ou qui sont différents.

La violence de la police mise en avant dans le film n'est pas uniquement physique. Elle prend également d'autres formes. Certains intervenants dénoncent la surveillance que peut mettre en place la gendarmerie belge, notamment par le biais d'écoutes téléphoniques ou techniques.

67. Sur ce projet urbanistique, on se reportera au podcast « L'histoire continue. Quartier Nord et plan Manhattan : massacre au bulldozer à Bruxelles », 16 septembre 2023, < <https://www.rtbf.be/article/quartier-nord-et-plan-manhattan-massacre-au-bulldozer-a-bruxelles-11255864> >.

68. ÉLIE TEICHER, Interview de Michel François.

69. L'affaire LIP désigne une série de grèves à l'usine horlogère LIP de Besançon entre 1970 et 1976. Les travailleurs vont occuper leur usine et relancer la production en autogestion, ce qui en fera un conflit social emblématique des années 1970, les militants y voyant la preuve qu'une autre manière de produire et de gérer l'usine est possible. DONALD REID, *L'affaire Lip*, Rennes, 2023.

70. Il s'agit de Jean-Louis Breton, inspecteur de police et secrétaire de la CFDT de la police parisienne. Il s'était rendu en novembre 1973 à LIP et avait pris la parole devant les travailleurs. Suite à cela, il est révoqué en janvier 1974 par Raymond Marcellin, ministre de l'Intérieur. Un mouvement de soutien s'était opposé à la décision, mettant en avant les obstacles du syndicalisme au sein des forces de l'ordre. « Libre expression ou impopularité satisfaite », *Le Monde*, 10 janvier 1974. « M. Jean-Louis Breton est révoqué par le ministre de l'Intérieur », *Le Monde*, 14 janvier 1974.

71. En réalité, ce propos mérite d'être discuté. La décennie des années 1970 est aussi une période où, tant en France qu'en Belgique, se développe le syndicalisme policier. Celui-ci n'est pas seulement organe de défense des intérêts personnels des agents mais également facteur de réflexion et d'évolution sur ce que doit être la police. Lire notamment CAMILLE NOUS, « Mobilisations policières », *Sociétés contemporaines*, 116, 2019, 47-65.

Le Magra aborde ces questions de manière moins frontale. Filmé dans le cadre de l'école, il n'y a pas d'images de manifestations réprimées, ni d'interviews externes aux corps policiers pour expliciter le message. Pourtant, la violence possible des forces de l'ordre reste omniprésente, que l'on pense à la séance de tirs avec des armes automatiques, ou à la simulation d'arrestation d'une personne dans un magasin. Le rapport au sport, à la force, à la masculinité de la police en sont d'autres marques évidentes. L'image qui ressort du film est celle d'une police québécoise puissante, bien équipée, prête et destinée à aller à la confrontation. Plus largement, il est frappant de constater qu'il n'y a pas d'images ou de séquences présentant ce qui pourrait s'apparenter à des relations apaisées avec les citoyens, aussi bien dans *Il y a un flic...* que dans *Le Magra*.

Il y a un flic... se clôture par la voix off de Michel François qui rappelle cette séparation insurmontable entre policiers brutaux au service de l'ordre social d'une part et jeunes, travailleurs et étrangers d'autre part, alors que les images montrent des contrôles policiers, des arrestations et des interpellations, avant que le générique ne s'ouvre sur la présentation des deux réalisateurs sous forme de photographies d'identité judiciaire :

«Ce qui me gêne chez les flics c'est que quand j'en vois un devant moi ou à proximité, j'ai l'impression de rencontrer un ennemi et j'ai l'impression que ce sont des êtres qui appartiennent à une planète ennemie, à un monde tout à fait contre moi, entièrement dirigé contre moi».

IV. Conclusions : nouveaux discours contestataires et enjeux de méthodes

À partir des années 1960, dans un contexte socio-politique et culturel en ébullition, s'ouvre une nouvelle ère dans la construction et la diffusion d'images de la police en Belgique. À côté de récits de fictions, tant la gendarmerie que les milieux contestataires s'emparent des moyens techniques

nouveaux pour ouvrir un autre front dans la lutte autour des représentations de l'ordre. La gendarmerie prend rapidement conscience du potentiel et de l'importance des images, tant pour appuyer son travail, fonder une vérité jugée « incontestable », que pour contribuer à la construction et à la diffusion d'éléments identitaires. Puissance, efficacité, professionnalisme, spécialisation des moyens, modernité, proximité avec les citoyens, service des institutions sont les pierres d'angle du message qu'elle développe progressivement. À l'inverse, des contestataires utilisent l'image pour réaffirmer leurs reproches face à la fonction de la police dans la société belge. On y dénonce ici son rôle politique, sa logique d'oppression ou encore son usage immodéré de la force. Les discours contestataires donnent lieu à une réaction de surveillance, de contrôle et de suivi des autorités policières. Cette volonté de contrecarrer le message contestataire est un indice de l'autonomisation progressive des forces de l'ordre, et de leur agentivité dans les sociétés du second vingtième siècle.

Au-delà de la seule situation belge, ces deux facettes soulignent la diversité des buts qui sont attribués aux images par les producteurs d'images. Qu'elles servent aux policiers ou soient destinées à l'opinion publique, les images sont des médiums aux objectifs multiples, complémentaires et concurrents. Elles servent autant à identifier, faire preuve, documenter qu'à promouvoir, contester, critiquer. Construites, mises en scènes, détournées, donnant à voir des moments fugaces autour d'un point de vue, elles sont tout sauf neutres. Les images font par conséquent l'objet de fortes mobilisations, et de conflits autour des messages qu'elles véhiculent.

Au tournant des années 1960, la guerre des discours et des images n'est pas entièrement neuve, tout comme les arguments qui y sont mobilisés. Il en est de même pour certaines stratégies de communication utilisées, comme le burlesque, qui se réfère directement à des éléments issus de la culture populaire et à une longue histoire de la moquerie envers les polices. Il est possible de



Le Magra. Source : Captures d'écran, Pierre Falardeau, Julien Poulin, 1975.



Il y a un flic au fond de chacun de nous : il faut le tuer. Source : Captures d'écran, Hermann Berthiau & Michel François, 1975.

dresser une généalogie de ces modes de contestation, renvoyant au minimum à la fin du 19^e siècle. Pourtant, la décennie qui s'ouvre est originale par l'ampleur de la production policière ou à propos de la police, et par son caractère extrême et radical. Dans l'après 1968, le ton utilisé pour contester et attaquer les polices est extrêmement fort, violent, direct. En même temps, cette décennie représente une période charnière qui hisse progressivement l'ordre, la sécurité comme des sujets politiques prioritaires et matriciels de toute initiative politique. Cette séquence est également originale par sa concomitance transnationale. Au sein du monde occidental, c'est un mouvement large de contestation du système capitaliste et de ses institutions de régulation (police, justice) qui s'observe. Dans cette contribution, nous avons essentiellement mis l'accent sur un tropisme francophone qui mériterait d'être éclairé à l'aune d'autres aires pour distinguer les accents locaux ou culturels de la contestation. *Il y a un flic...* est remarquable, par la construction d'un propos articulé entre situation belge et française. De même, les similitudes dans les modalités de production, les arguments développés, sont évidentes entre le Québec et la Belgique, alors que les contextes locaux n'y sont, à bien des égards, que très éloignés.

Au final, la temporalité de la séquence mériterait d'être élargie. Suivant les mêmes enjeux techniques (développement de la vidéo puis du numérique), culturels et sociopolitiques, comment évoluent les attitudes des gendarmes et des mouvements contestataires par rapport aux images des années 1980 au début des années 2000? La multiplication des cercles contestataires doit également attirer l'attention en termes de discours et de médiums: comment des formes inédites de contestations, de nouveaux combats ou de nou-

veaux groupes de mobilisation produisent-ils ou pas, des discours originaux sur la police lors des périodes ultérieures à celle analysée? Enfin, il faudrait encore s'interroger sur les modalités de réception et de diffusion des films contestataires et des productions policières: d'une part, les films contestataires restent-ils radicaux et provocants dans leur message, mais contraints à une diffusion restreinte ou sont-ils plus largement diffusés, moyennant un adoucissement de ce qui est dit et montré, dans une sorte d'institutionnalisation de la contestation?⁷² D'autre part, observe-t-on – et dans quelle mesure? – l'apparition de films qui montreraient une réorientation du discours policier, insistant dorénavant sur son rôle au service des citoyens plutôt que sur celui de défense des institutions, dans une volonté de mettre en avant la «proximité»⁷³ ou face à la progressive féminisation des corps de police?⁷⁴

Cet article avait aussi pour objectif de proposer une réflexion méthodologique sur l'usage possible des images animées au service d'une histoire très contemporaine de la police. À l'issue de l'exercice qui a d'abord démontré le potentiel de ces sources, mais que nous assumons comme étant partiel, plusieurs points d'intérêt peuvent être soulignés.

Premièrement, la nécessité de dresser un état des lieux des films policiers et militants, pour pouvoir les identifier, les retrouver et envisager leur étude au cas par cas, mais aussi de manière groupée. Car au-delà de l'œuvre originale, leur sens vient de leur appréhension simultanée pour en saisir les points communs formels mais également les différences liées à des rapports de force ou des contextes politiques distincts. La démarche initiée entre *Le Magra* et *Il y a un flic...* a démontré l'intérêt scientifique et heuristique d'initier des dialogues (parfois imparfaits) entre corpus de différents

72. Les différents *Strip Tease* consacrés à la police sont un bel exemple qui invite à questionner ce processus.

73. Par exemple, en 1981, pour remédier à son image brutale et malpolie, la police de Bruxelles réalise un court-métrage et le diffuse à travers le pays. L'objectif était de montrer les activités habituelles du policier bruxellois afin de le rapprocher de son public. «Un film de propagande sur la police de Bruxelles diffusé dès ce jeudi dans la capitale, à Liège et à Charleroi», *Le Soir*, 25 février 1981.

74. Sur la féminisation de la police en Belgique, HUBERT DESCHAMPS, *Le processus de féminisation de la police communale en Belgique 1953-2001*, mémoire de maîtrise, UCLouvain, 2017 et CATHERINE JACQUES, «Quand la police se met au féminin...», *Les cahiers de la fonderie : revue d'histoire sociale et industrielle de la région bruxelloise*, 39, 2008, 41-45.

pays, pour déterminer les figures transnationales et locales des discours de contestation.

À ce titre, il faut insister sur l'importance de travailler en historien, cherchant à comprendre le contexte global et celui propre à chaque film, en collectant également d'autres sources à leur propos. Malgré une récolte parcellaire, les entretiens suscités, la presse, des archives papiers, les documents administratifs, les réactions policières sur les films nourrissent les analyses pour dépasser la seule description cinématographique et en éclairer le cycle de vie.

Deuxièmement, ces productions méritent aussi une analyse en termes d'acteurs et de réseaux des militants qui y sont impliqués (réalisateurs, acteurs, intervenants...). Il existe clairement des liens à tisser, pour comprendre les logiques d'interconnaissance, de solidarité, d'aides diverses

entre les milieux contestataires.⁷⁵ Ce faisant, ces liens donnent à voir des logiques d'engagements progressistes multiples et d'influences intellectuelles entre personnes et groupuscules.

Troisièmement, il faut réfléchir sur ce que ces films nous apprennent de la police. La démarche repose évidemment sur leur critique, en déconstruisant les images disponibles, mises en scène ou prises sur le vif, et en décalant le regard du propos militant vers une analyse plus brute de celles-ci. Cette démarche serait une porte ouverte vers des problématiques novatrices, au-delà des seuls discours et représentations : approche des postures et attitudes (corporelles) policières et protestataires ; approche des matérialités de l'ordre et du désordre ; approche des atmosphères sonores ; approche de la formation des policiers ne sont que quelques propositions. Le chantier est ouvert : il attend ses réalisateurs.

Jonas Campion est professeur d'histoire de l'Europe à l'Université du Québec à Trois-Rivières, chercheur régulier au Centre interuniversitaire d'études québécoises (CIEQ) et au Groupe de recherche en histoire de la guerre (GRHG). Il travaille d'abord sur l'histoire des polices et des pratiques et politiques de la sécurité publique au long du vingtième siècle, en Europe et au Québec. Entre 2021 et 2024, il a d'ailleurs été titulaire d'une chaire UQTR consacrée à l'histoire transnationale de la sécurité publique. Son second axe de recherche concerne l'histoire des sociétés en guerres. À cet égard, il s'intéresse plus particulièrement aux enjeux des pratiques de la justice autour des guerres mondiales – domaine où les questions d'ordre sont évidemment centrales et prégnantes.

*Élie Teicher est docteur en histoire des universités de Liège et de Lorraine (2023). Ses recherches portent sur les manifestations de rue et les mouvements sociaux des années 1960 à 1980 en Belgique. Il s'intéresse également aux logiques du maintien de l'ordre ainsi qu'aux violences politiques des « années 68 », éléments au cœur de sa thèse de doctorat intitulée *Polices, protestataires et manifestations violentes : une histoire de la contestation de rue en Belgique (1965-1985)*. Actuellement, il effectue une recherche postdoctorale au sein du Centre de recherche sur l'action politique (CRAPUL) de l'Institut d'études politiques de l'université de Lausanne. Il y étudie notamment les logiques d'encadrement et de gestion des foules dans une perspective sociohistorique.*

75. À titre d'exemple pour le film *Il y a un flic au fond de chacun de nous*, nous avons cité Romain Bouteille de la troupe du Café de la gare, mais Michel François et Herman Bertiau étaient également conseillés par Marco Lamensch de la RTBF (futur réalisateur des *Strip Tease*). Ils ont aussi côtoyé le Pr. Choron de *Charlie Hebdo* qui apparaît dans le film. ÉLIE TEICHER, Interview de Michel François.

