

# Entre méthodologies audio-visuelles et création filmique

## Postures et apports transdisciplinaires en SHS



**Judi 27 et vendredi 28 mai 2021**

**Programme FRESH (Film et Recherche en Sciences Humaines et sociales)**



# **Entre méthodologies audio-visuelles et création filmique**

## **Postures et apports transdisciplinaires en SHS**

**Pré-actes du colloque FRESH**

**27 & 28 mai 2021**

**Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne, Rennes**

### **Responsabilité scientifique :**

**Benoît Raoulx**

MCF HDR en Géographie, Université de Caen Normandie

[benoit.raoulx@unicaen.fr](mailto:benoit.raoulx@unicaen.fr)

**Marcela Patrascu**

MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

[marcela.patrascu@univ-rennes2.fr](mailto:marcela.patrascu@univ-rennes2.fr)

**Florian Hémont**

MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

[florian.hemont@univ-rennes2.fr](mailto:florian.hemont@univ-rennes2.fr)

## **Comité d'organisation :**

**Amélie Téhel**, doctorante PREFICS, Université Rennes 2

**Antoine Février**, doctorant PREFICS, Université Rennes 2

**Benoît Raoulx**, MCF HDR en Géographie, ESO Caen, UMR 6590 CNRS, Université de Caen Normandie

**Elise Creully**, doctorante PREFICS, Université Rennes 2

**Florian Hémont**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, PREFICS, Université Rennes 2

**Laurence Bouvet-Lévêque**, responsable Cellule recherche ALC, Université Rennes 2

**Marcela Patrascu**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, PREFICS, Université Rennes 2

**Nelly Brégeault-Krembsler**, Cellule recherche ALC, Université Rennes 2

**Nicolas Kühl**, doctorant PREFICS, Université Rennes 2, chercheur associé à ESO Caen

**Pierre-Noël Denieuil**, Directeur de recherche CNRS/IRD, URMIS, Université de Nice et université de Sousse

**Sihem Najjar**, professeure en sociologie et anthropologie, Institut de Presse et des Sciences de l'Information, Tunis

**Souad Matoussi**, MCF au Centre d'Anthropologie de l'Université de Sousse

## **Comité scientifique et filmique :**

**Alain Bouldoires**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Bordeaux Montaigne

**Alexandra Tilman**, Chercheure associée au Centre Pierre Naville, Université d'Evry – Université Paris-Saclay

**Anne-France Kogan**, PR en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Béatrice Collignon**, PR en géographie, Université Bordeaux Montaigne

**Benoît Raoulx**, MCF HDR en Géographie, Université de Caen Normandie

**Boris Pétric**, anthropologue - Directeur du Centre Norbert Elias, Directeur de la fabrique des écritures, Directeur de recherche au CNRS, HDR, EHESS Marseille

**Dominique Briand**, PRAG, docteur en sciences de l'éducation, INSPE Saint Lô, Université de Caen Normandie.

**Brigitte Rasoloniaina**, MCF HDR en Sciences du Langage, Inalco Paris

**Bruno Chaudet**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Claudine Bonneau**, PR Département de management et technologie, Université du Québec à Montréal

**Damien Mottier**, MCF en Anthropologie à l'Université Paris Nanterre

**Fabien Reix**, MCF associé, ENSAP de Bordeaux, PAVE-Centre Emile Durkheim

**Fabienne Martin-Juchat**, PR en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Grenoble Alpes

**Florence Thiault**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Florian Hémont**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Franck Beyer**, réalisateur et producteur

**Franck Delaunay**, réalisateur et producteur, MCF associé, Arts Plastiques, Université Rennes 2

**François Cooren**, PR Département Communication, Université de Montréal

**Frédéric Leterrier**, réalisateur

**Gudrun Ledegen**, PR en Sciences du Langage, Université Rennes 2

**Jacques Lemièrre**, PR émérite en Sociologie, CLERSE, UMR 8019 CNRS Université de Lille

**Jean-Luc Bouillon**, PR en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Jean-Marie Vinclair**, Responsable Education à l'image, Normandie Images

**Jeff Silva**, réalisateur, anthropologue - Chercheur invité CNE, responsable des projets et ateliers cinéma documentaire à la fabrique des écritures, EHESS Marseille

**Laurent Lhermitte**, réalisateur

**Marcela Patrascu**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Marie Bénéjean**, MCF en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Rennes 2

**Marie Chenet**, MCF en Géographie, Université Paris 1

**Marie-Julie Catoir-Brisson**, MCF en Design et Communication, Université de Nîmes

**Michelle Lebrun**, réalisatrice et enseignante à l'Université de Rhode Island, Etats-Unis

**Natacha Cyrulnik**, MCF HDR en Sciences de l'Information et de la Communication, documentariste, Université Aix-Marseille

**Olivier Bories**, MCF en Aménagement de l'espace ENSFEA, UMR CNRS 5193 LISST, Chercheur associé au LAREP/ENSP

**Pierre-Noël Denieuil**, PR émérite en sociologie, Université de Nice et Université de Sousse

**Sarah Shamash**, réalisatrice et enseignante, Université d'Emily Carr, Vancouver, Canada

**Sihem Najjar**, PR en sociologie et chercheure associée à l'IRMC, Institut de Presse et des Sciences de l'Information, Tunis

**Souad Matoussi**, MCF au Centre d'Anthropologie de l'Université de Sousse

**Trond Waage**, professeur associé en anthropologie visuelle, Université de Tromsø, Norvège

**Yannick Lebtahi**, MCF HDR en Sciences de l'information et de la communication, Université de Lille

**Yvon Guillon**, réalisateur

# Sommaire

<a href="#">Introduction</a> .....	7
<a href="#">Réflexions sur les liens entre démarche filmique et construction scientifique</a> .....	15
<a href="#">Capter pour comprendre des pratiques professionnelles et des cours d'action</a> .....	91
<a href="#">Les méthodes visuelles pour questionner l'interactivité et l'immersivité</a> .....	158
<a href="#">La rencontre chercheur/réalisateur</a> .....	183
<a href="#">Expériences cinématographiques du réel</a> .....	220
<a href="#">Filmer à l'épreuve de l'intime (corps et parole)</a> .....	261
<a href="#">Réflexions sur la construction filmique</a> .....	291
<a href="#">Démarches audiovisuelles et dimensions spatiales du social</a> .....	332
<a href="#">Table des matières</a> .....	380



# Introduction

Ce colloque organisé par des chercheurs en Géographie sociale, en Sciences de l'Information-Communication et en Sociolinguistique se veut résolument transdisciplinaire. Dans le cadre du programme FRESH (Film et Recherche en Sciences Humaines et sociales)<sup>1</sup>, nous organisons ce colloque ayant pour objectif de discuter la pratique des méthodes audiovisuelles dans la recherche en sciences humaines et sociales. Ce programme s'appuie sur des structures de recherche, la Maison de la Recherche en Sciences Humaines (MRSH) de l'Université de Caen-Normandie, la Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne (MSHB, Rennes), le Centre d'Anthropologie de l'Université de Sousse, des professionnels de l'image (documentaristes), des acteurs du champ culturel et social. Depuis près de 10 ans FRESH se veut être ainsi un espace d'échanges transdisciplinaire entre chercheurs, réalisateurs, acteurs du champ culturel et social : ateliers de réalisation documentaire, participation à des projets scientifiques et artistiques, projections-débats publiques, journées d'études. Depuis quelques années, on relève un intérêt pour les méthodes visuelles<sup>2</sup>. Si on assiste à une « disciplinarisation » des méthodes visuelles, forme d'appropriation en fonction des objets de chaque discipline, elles peuvent être à l'inverse un puissant moteur de transdisciplinarité. Le rassemblement proposé vise à mettre en discussion l'intérêt des méthodes audiovisuelles dans la recherche selon plusieurs axes largement interconnectés : 1/ de la construction de l'objet par une approche documentaire à 2/ la médiation de la recherche en passant par 3/ ses utilisations méthodologiques et analytiques. Dans ce sens, ce colloque se veut volontairement ouvert à diverses thématiques transversales (spatialité, matérialité, subjectivités, paroles, etc.) et approches venant de disciplines et pratiques différentes (cinéma documentaire, anthropologie, information et communication, sociolinguistique, géographie, histoire, STAPS, etc.). Les méthodes audiovisuelles sont bien ici envisagées comme un médium permettant de dépasser les logiques classiquement instituées dans la recherche et d'interroger par le même biais les pratiques de recherche elles-mêmes dans leur articulation avec les enjeux sociaux et les dimensions culturelles. Dans cette perspective, il nous a semblé que trois axes majeurs peuvent être dégagés qui ne s'excluent pas les uns les autres.

## **1. L'audiovisuel comme dispositif méthodologique pour approcher l'indicible, le sensoriel, l'affectif et le « en train de se faire »**

**Le premier axe se focalise principalement sur des travaux mobilisant des dispositifs méthodologiques audiovisuels afin d'approcher les cours de l'action, les aspects sensoriels et**

---

<sup>1</sup> Site internet: [www.unicaen.fr/recherche/mrsh/fresh](http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/fresh)

<sup>2</sup> En témoigne en France la création de la Revue Française des Méthodes Visuelles (2018), [www.rfmv.fr](http://www.rfmv.fr)

**sensibles, affectifs, difficilement transposables en mots.** En effet, comme l'explique Louis Quéré « appliqué aux sciences sociales, il a souvent été interprété comme une exigence de partir du sujet, d'adopter le point de vue des acteurs, de comprendre leurs attributions de sens, leurs perspectives ou leurs logiques d'action, voire de reconstituer leur vécu »<sup>3</sup>. La démarche de mise en place d'une méthodologie audiovisuelle marque souvent des déplacements d'angle d'analyse par rapport à cette exigence et à la prédominance des méthodologies subjectivistes (logo-centrées), en considérant qu'analyser les raisons, les motivations ou les pensées enfouies dans la « tête » des acteurs ne suffit pas et qu'il s'avère également intéressant d'étudier les manifestations (visibles, audibles, sensibles) des cours d'actions. En effet, si cette dernière perspective reste minoritaire en sciences humaines et sociales<sup>4</sup> depuis les travaux pionniers en anthropologie visuelle (Haddon, Bateson, Mead, Rouch), nous observons un regain d'intérêt pour ces méthodologies mobilisées notamment par les travaux tendant à saisir les ressorts de l'action, des interactions et des dynamiques socio-culturelles auxquelles prennent part les acteurs mais aussi les aspects sensoriels et émotionnels difficilement abordables par les méthodes logo-centrées de type entretien compréhensif.

Ainsi, cet axe visait à mettre en discussion un ensemble de travaux qui s'étend de l'analyse de pratiques en contexte contrôlé, à l'analyse de pratiques en situation ouverte. Un bref panorama de travaux qui couvrent ces aspects, nous invite à une première classification en fonction du type d'environnement dans lequel a lieu la captation vidéo et avons ainsi :

- des captations réalisées en environnement contrôlé de type laboratoire<sup>5</sup> notamment en ergonomie et dans les études d'acceptabilité prédictives cherchant à identifier les « problèmes » en vue de leur résolution avec des approches basées souvent sur des scénarii ou des simulations « en situation » ;
- des captations en milieu ouvert, au plus près du « réel ». Nous trouvons ici des travaux qui captent les interactions à partir d'une caméra fixe<sup>6</sup>, avec une technique de filature : le

---

<sup>3</sup> Quéré, L. (2004). Pour une sociologie qui «sauve les phénomènes ». *Revue du MAUSS*, 24(2), 127-145.

<https://doi.org/10.3917/3rdm.024.0127>

<sup>4</sup> Naville, P. (1966). Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie. *Revue française de sociologie*, 7(2), 158-168.

<https://doi.org/10.2307/3319016>

Pink, S. (2011). Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: Social semiotics and the phenomenology of perception. *Qualitative Research*, 11(3), 261-276. <https://doi.org/10.1177/1468794111399835>

<sup>5</sup> Brassac, C., & Fixmer, P. (2007). La production de sens en organisation: Un processus cognitif situé et distribué. Dans L. Bonneville & S. Grosjean (Éds), *Communication, sens et intersubjectivité en organisation* (pp. 89-118). Paris :

L'Harmattan. Repéré à <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00337839>

Conein, B. (1996). Les objets comme source d'information ou le travail comme action située. Dans M. Lacoste, A. Borzeix, & M. Grosjean, *Cahier n°8: Le chercheur et la caméra* (pp. 31-39). Paris: Langage et Travail. Repéré à

[http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier\\_8.pdf](http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier_8.pdf)

Jamet, E. (2014). An eye-tracking study of cueing effects in multimedia learning. *Computers in Human Behavior*, 32, 47-53.

<https://doi.org/10.1016/j.chb.2013.11.013>

Jamet, E., & Fernandez, J. (2016). Enhancing interactive tutorial effectiveness through visual cueing. *Educational Technology Research and Development*. <https://doi.org/10.1007/s11423-016-9437-6>

<sup>6</sup> Fischler, C., & Lahlou, S. (1995). Dossiers, piles d'attente et corbeilles: la digestion quotidienne de l'information dans les bureaux. *Collection de notes internes de la Direction des études et recherches. Organisation, information, environnement social et économique*.

« *shadowing* »<sup>7</sup> qui se caractérise par un suivi de son enquêté telle son ombre ou avec une caméra mobile – comme des lunettes caméra par exemple<sup>8</sup>. Par ailleurs, on trouve également des travaux qui couplent plusieurs caméras<sup>9</sup> afin de coupler différents points de vues ou différentes focales sur un même élément. Dans ces approches, on se demande : comment les acteurs organisent-ils leurs agirs, leurs conduites, leurs usages en prenant en compte les potentialités d’action, les affordances inscrites dans l’environnement physique, socio-culturel, technique, organisationnel ? »<sup>10</sup>.

Dans ce colloque, les contributions mobilisent des dispositifs audiovisuels qui :

- tentent d’approcher les pratiques **en train de se faire** ;
- tentent de dépasser les limites des méthodologies logo-centrées afin d’approcher **les aspects sensoriels et sensibles** sous-jacents à toute interaction et situation sociale ;
- enfin qui essayent de **saisir les subtilités des vécus émotionnels, les sentiments indicibles ou les affects difficilement transposables en mots** autrement que par de seules méthodologies logo-centrées.

**Il a également été question de conduire des réflexions épistémologiques** relatives aux rapports entre la caméra, le chercheur et les acteurs notamment lorsque les méthodologies présentées sont de type participatif. En effet, les images vidéo et les utilisations qui en sont faites par les chercheurs en sciences humaines et sociales revisitent des débats épistémologiques fondateurs sur la « réalité » des données et interrogent la dimension représentative de l’image – miroir de la réalité. Cette évidence perceptive que semble livrer l’image photo ou vidéo attire certains chercheurs en sciences humaines (notamment anthropologie) et en repousse d’autres. Parmi ces derniers, Pierre Bourdieu défendant selon, Marc

---

Heath, C., & Luff, P. (2015). Video & the Analysis of Embodied Action: Handling Implements during Surgical Procedures. Communication présentée au 1<sup>st</sup> International Conference - Last Focus Visual Research Network Visual Ethnography: Tools, Archives and Research Methods, Paris : EHESS.

<sup>7</sup> Cooren, F., Brummans, B. H. J. M., & Charrieras, D. (2008). The coproduction of organizational presence: A study of Médecins Sans Frontières in action. *Human Relations*, 61(10), 1339-1370.

Meunier, D., & Vásquez, C. (2008). On Shadowing the Hybrid Character of Actions: A Communicational Approach. *Communication Methods and Measures*, 2(3), 167-192.

Vásquez Donoso, C. (2009). *Espacer l’organisation : Trajectoires d’un projet de diffusion de la science et de la technologie au Chili*. Thèse de Doctorat. Université de Montréal. Repéré à <https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/handle/1866/3510>

McDonald, S. (2005). Studying actions in context: A qualitative shadowing method for organizational research. *Qualitative Research*, 5(4), 455-473.

<sup>8</sup> Lahlou, S. (2006). L’activité du point de vue de l’acteur et la question de l’intersubjectivité: Huit années d’expériences avec des caméras miniaturisées fixées au front des acteurs (subcams). *Communications*, 80(1), 209-234.

<https://doi.org/10.3406/comm.2006.2384>

Figeac, J. (2009). L’appropriation de la télévision mobile personnelle autour des réseaux de communication. *Réseaux*, n° 156(4), 81-111. <https://doi.org/10.3917/res.156.0081>

<sup>9</sup> Cahour, B., Brassac, C., Vermersch, P., Bouraouis, J.-L., Pachoud, B., & Salembier, P. (2007). Étude de l’expérience du sujet pour l’évaluation de nouvelles technologies: L’exemple d’une communication médiée. *Revue d’anthropologie des connaissances*, 1(1), 85-120.

Filippi, G., & Grosjean, M. (1996). Travail des agents et travail des chercheurs au PCC de la ligne A du RER. Dans M. Lacoste, A. Borzeix, & M. Grosjean, *Cahier n°8 : Le chercheur et la caméra* (pp. 13-21). Paris : Langage et Travail. [http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier\\_8.pdf](http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier_8.pdf)

Patrascu, M. (2011). *L’expérience de la télévision sur le téléphone portable : Pratiques émergentes en contexte de convergence multimédia*. Université Rennes 2. <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769932>

<sup>10</sup> Patrascu, op. cit.

Relieu<sup>11</sup> un point de vue épistémologique constructiviste observe : « avec ces manifestations susceptibles d'être enregistrées, filmées ou projetées en public, les tenants des méthodologies dites « qualitatives » ont trouvé leurs sacro-saint data, qu'ils peuvent opposer aux tableaux statistiques des défenseurs de la tradition dite « quantitative », aujourd'hui dominants, tout en s'accordant avec eux sur l'épistémologie positiviste de la soumission au « donné ». En effet, l'image risque d'apparaître comme « le prototype de la fausse donnée brute » (idem), de prendre le statut d'une « image-empreinte de la réalité » et d'invisibiliser le processus de fabrication et construction sous-jacent à ces données<sup>12</sup>. Cette méfiance du sociologue pour l'image traduit, selon Marc Relieu, la posture soutenue plus généralement envers « la dimension perceptible et intelligible des activités sociales ». Or, adopter un point de vue constructiviste de la réalité ne signifie pas nier son existence. Tout en acceptant le caractère construit, codé et conventionnel des images et au-delà de tout émerveillement face à une prétendue véridicité de ces données, il convient à l'évidence de reconnaître les potentiels descriptifs et heuristiques offerts par les images-sons, possibilités souvent complémentaires aux autres méthodologies qualitatives.

## **2. La « recherche-crédation » : le documentaire de création dans une approche en SHS, quels enjeux ?**

**Le deuxième axe s'est focalisé plus particulièrement sur les démarches qui questionnent les places et formes du sensible dans le processus de « recherche-crédation ».** Le film documentaire permet de rendre compte de dimensions sociales qui sont le plus souvent rendues invisibles par la recherche universitaire classique et cela en sortant de l'écrit académique à laquelle est contrainte cette dernière. Les formes classiques de rendu de la recherche (par l'écrit) contribuent en amont à infirmer certaines dimensions du réel dans le processus même de la pratique et de l'expérience du chercheur, même si on relève des convergences fortes avec certaines postures de recherche qui privilégient l'expérience du « terrain ». La démarche documentaire permet de prendre en charge les différents aspects sensibles (renvoyant au fait de ressentir, ainsi qu'aux significations et représentations que les personnes donnent de leur monde vécu) et sensorielles (mis en avant dans le projet de « *sensory ethnography* ») qui ne peuvent apparaître dans les écrits académiques. Dans ce sens, un des intérêts du cinéma documentaire semble lié à cette capacité de dépasser la rationalisation et l'objectivité présentés comme des gages de scientificité de la recherche. Les écritures documentaires amènent des formes de construction de la recherche moins linéaires, moins surplombantes, par « boucles » de réflexivité, le résultat étant autant un nouveau départ qu'un résultat. Elles y dévoilent aussi le rapport du chercheur à son sujet de recherche

---

<sup>11</sup> Relieu, M.(1999). « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », *Réseaux*, Paris, Hermès.

<sup>12</sup> Bourdieu, P. (1990), « Un contrat sous contrainte ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, N°81-82 In Relieu, M. (1999). « Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales », *Réseaux*, Paris. Hermès, p.62.

et peut laisser plus de place à des formes d'intersubjectivités, voire à des regards partagés (co-réalisations, formes participatives).

Comment se construisent une intention de film, un dispositif filmique, un montage, une diffusion qui puisse travailler un questionnement de recherche ?

À la différence de la démarche englobante de la recherche fondamentale classique, le film de recherche privilégie l'entrée micro (le focus sur une situation spécifique) quand la recherche fondamentale pousse le chercheur à vouloir appréhender toute la complexité d'une situation, en élargissant toujours plus son cadre d'analyse, dans une recherche de causalités. L'entrée micro se construit par la dynamique champ/hors champ dans une mise en récit. Le travail d'écriture est donc ici aussi essentiel à interroger dans le questionnement, ainsi que le passage de l'intention au dispositif filmique, des « rushes » à l'expérience de réécriture par le montage. Au-delà donc du film réalisé, le documentaire de création invite inmanquablement à réflexion du chercheur-cinéaste, de la recherche-crédation. Comment se construit un dispositif filmique qui puisse travailler un questionnement de recherche ?

À cet effet, cet axe privilégie des réflexions issues d'expériences de réalisation : il s'agit d'un temps d'échanges, de réflexivité, entre chercheurs-réalisateurs, documentaristes, monteurs, etc. Il s'appuie sur des projections de films ou d'extraits conséquents de film, afin de toujours remettre en perspective la réflexion avec l'expérience et l'objet filmiques, de l'idée à la diffusion.

### **La triangulation filmeur/filmé/spectateur**

Par cet accent mis sur le processus de création, le documentaire de création invite également à interroger les relations entre le chercheur et les personnes sollicitées qui sont au cœur même de la construction de la recherche et du film. Le film institue aussi les individus et les groupes comme éléments d'un récit, qui deviennent des personnages et qui sont différents du choix et de la sollicitation dans les formes d'enquêtes qualitatives plus classiques. Dans le documentaire de création, le film est conçu comme une construction « trilogique » de celle-ci, résultat d'une interaction perpétuelle entre l'objet filmé, le regard du chercheur et le public auquel est destiné le film (Raoulx, 2018). Ce type de démarche relève d'une co-construction d'un regard<sup>13</sup> qui « témoigne ou est la trace d'une situation, donnant la parole à l'acteur (celui qui est devant la caméra) en interaction avec le réalisateur »<sup>14</sup>. Le chercheur-cinéaste tente de construire une intersubjectivité entre filmeur/filmé /spectateur... mais la met en œuvre à partir d'un projet de film et développe ainsi son propre point de vue. Par l'importance que cette démarche donne au processus de réalisation et aux réflexions qui l'accompagne, le film documentaire peut aussi donner

---

<sup>13</sup> Raoulx, B. (2018). « L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire. Retour sur l'expérience du programme FRESH », *Revue française des méthodes visuelles*. mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le 17/07/2019. URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/02-creation-en-cinema-documentaire-et-recherche-en-shs/>

<sup>14</sup> Cyrulnik N., 2015, « Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°7.

à voir et à interroger le processus même de création. Il vise à dépasser des frontières pour des formes d'échanges, de tensions parfois, entre une approche cinématographique et de recherche, voire à considérer un effacement entre regard scientifique et artistique qui nourrissent une démarche (De Latour, 2018, Tilman, 2018)<sup>15</sup>. Le regard du chercheur peut s'exprimer par une approche cinématographique, dans la mesure où le savoir scientifique est incorporé et constitue un élément de son « espace vécu ».

### **Spatialités, parole, langage**

Deux directions peuvent structurer la réflexion au carrefour de la recherche et du film qui sont étroitement liées :

- d'une part, les dimensions spatiales liées au médium filmique, à la fois rendues compte et construites par le film. Comment s'articulent-elles avec un lieu au sens d'espace produit matériellement, nommé, identifié socialement et le lieu abordé par le geste documentaire ? Comment les spatialités du dispositif filmique permettent de rendre compte de situations sociales, d'espaces vécus (Raoulx, 2009)<sup>16</sup> ? Comment la dynamique champ/hors champ permet-elle au sein d'un récit de construire un espace ? La parole et les dimensions spatiales apparaissent étroitement liées. L'espace peut être un élément de dispositif permettant de faire advenir la parole, par l'importance du lieu où est recueillie un entretien ou qui peut être un signe (retourner sur des lieux de l'espace vécu de la personne sollicitée qui permet à une parole de s'exprimer, par exemple). Enfin, l'espace fait appel aussi à l'imaginaire des protagonistes, du réalisateur, des personnes rencontrées et filmées, du spectateur...
- d'autre part, la dimension langagière en tant que médium privilégié de l'interaction sociale et qui ne peut être comprise qu'en relation avec les dimensions spatiales et sociales. Quel statut de la « parole » – et de la situation de la parole - dans le film, à la fois par rapport aux personnages - locuteurs et dans le récit ? Quelle place du réalisateur au sein de cette polyphonie, entre auditeurs et locuteurs (personnages du film) ? La parole est indissociable de sa performance, du rapport au corps dans l'espace : comment rendre compte de ces dimensions ? Comment cela se travaille-t-il en concertation avec les personnes sollicitées ? Comment la parole est-elle ré-agencée, réinscrite, ré-appropriée et dans quelle mesure est-elle validée par le réalisateur ? Comment le lieu se construit-il à travers la parole ?

---

<sup>15</sup> De Latour, E. (2018.) « La fausse bataille de l'art et de la science. Mise en scène cinématographique en ethnologie », *Revue française des méthodes visuelles*. mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le 3/04/2019. URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/07-la-fausse-bataille-de-l-art-et-de-la-science/>.

Tilman, A., (2018). « CADENCES. Retour sur la fabrique d'un film documentaire dans le cadre d'une thèse de sociologie », *Revue française des méthodes visuelles*. mis en ligne le 12 juillet 2018. URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/03-cadences-retour-sur-la-fabrique-d-un-film-documentaire-dans-le-cadre-d-une-these-de-sociologie/>

<sup>16</sup> Raoulx, B. (2009). Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (Essai sur la démarche géodocumentaire). Dans S. Bastian, T. Bulot, & E. Burr (Éds), *Sociolinguistique urbaine et développement urbain (enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones)* (pp. 245-269). München : Martin Meidenbauer Verlag, p.5.

## **Les choix... et le travail du réel**

Tout comme dans la pratique classique académique en particulier les pratiques de terrain, le chercheur-cinéaste réalise ici aussi un certain nombre de choix : entre autres choses, il choisit un point de vue, construit un dispositif filmique qui sera travaillé par l'expérience du tournage, fait le choix au montage, phase qui est tout aussi importante pour fabriquer le film que celle de la prise de vue. Quelles sont les points communs et de divergence entre le processus de construction d'une recherche de terrain classique et d'un film documentaire ? Loin d'être anodins, ces choix sont dictés par une intention qui orientent le point de vue et le rendent unique. C'est cette subjectivité, inhérente à toutes recherches en sciences sociales, mais trop souvent passée sous silence ou à peine évoquée, qu'il s'agira donc de mettre en réflexion à travers l'utilisation du documentaire de création.

Dans une recherche-crédation, le film est travaillé par le réel – « ce qui advient » au cours du tournage/terrain, par la transformation du regard au cours de l'expérience du tournage et du montage, par l'évolution du lien filmeur/filmé, etc. Qu'apporte le réel dans l'expérience du film de l'intention au tournage (les « situations filmantes », Lailler, 2018<sup>17</sup>) et au montage ?

## **3. Réflexivités, engagements et médiations**

**Les dernières propositions reçues visent à préciser plus particulièrement la place de ces méthodes audiovisuelles dans leurs interactions avec les publics. Il est ici question d'interroger les espaces de médiations qui s'élaborent autour de ces productions mais aussi de penser ce que ce qu'ils impliquent quant à la posture du chercheur.** Plusieurs travaux peuvent ainsi prendre place dans ce dernier axe.

Il renvoie tout d'abord aux divers questionnements sur les rapports entre les professionnels (réalisateurs, chercheurs, acteurs d'association, etc.) qui recourent à des méthodologies audiovisuelles et leurs publics (communautés professionnelles, espace public, espace d'enseignement, etc.). Il découle de ce point la volonté de ce colloque de mettre l'accent sur la réflexivité induite par l'utilisation des méthodes audiovisuelles dans la recherche en sciences sociales. Réflexivité vis-à-vis de son objet comme nous avons déjà pu le mettre en évidence dans le premier axe, mais également réflexivité quant à la diffusion du film en lui-même. Enfin, le film amène à changer les temporalités d'une recherche en la dépassant ; le temps change la fonction du film, devenant trace du réel et d'un regard sur le monde, voire archive à retravailler.

---

<sup>17</sup> Lallier, C., (2018). « La pratique de l'anthropologie filmée. Retour sur le "terrain" de L'Élève de l'Opéra », *Revue française des méthodes visuelles*, mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le 17/07/2019. URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/01-la-pratique-de-l-anthropologie-filmee-ou-le-terrain-de-l-eleve-de-l-opera/>

La rencontre avec le cinéma documentaire relève aussi de l'attention portée à ce qui est marginalisé, jugé insignifiant, ou connoté négativement par les normes dominantes.

Le film peut dans ce sens être conçu en tant que « support d'intervention sociale et de réflexion »<sup>18</sup>. La démarche documentaire dans la recherche autorise en effet un retour de la recherche vers la société sous une autre forme d'écriture, un autre langage, qui « contribue à changer le regard dominant porté sur la marginalité »<sup>19</sup>. Dans une telle perspective, comment cela amène-t-il à retravailler la place du chercheur dans la société ? Le film n'est ni illustratif d'une recherche, ni d'un discours militant, mais travaille des formes d'implication, qui laissent une place au spectateur, chercheur, citoyen... qui entre en résonance avec le film et peut se réapproprier le film.

Un film peut ainsi se concevoir comme un rendu scientifique, mais aussi social, sociétal, politique pouvant amener à être médiateur ou co-acteur potentiel d'un changement social. Cela renverrait alors à une posture qui demande au chercheur de contribuer à la réflexion, voire à l'intervention sociale et politique. C'est dans ce cadre que s'inscrivent notamment les démarches de vidéo participatives dans lesquelles les personnes sont conduites à produire elles-mêmes la production audiovisuelle<sup>20</sup>. Le terme de vidéo renvoie d'ailleurs plus à l'outil qu'à une démarche cinématographique de recherche. En ce sens, l'objet film est souvent autant un moyen qu'une finalité et relève ainsi d'une autre façon d'envisager le processus de recherche. À l'opposé, une recherche utilisant des outils audiovisuels peut-elle être conçue sans une perspective de co-élaboration ?

Il reste également à s'interroger sur la diffusion du film documentaire. Si le film peut être conçu comme support de débats, de réflexions et de médiations, une telle perspective invite également à s'interroger sur les modalités de ces médiations. Où le film est-il projeté ? Quel retour auprès des personnes filmées ? Quelles formes de participation des personnes filmées dans la diffusion ? Quelle négociation avec les personnes filmées du tournage à la diffusion (relation de confiance sans « contrat ») ?

Benoît Raoulx

Marcela Patrascu

Florian Hémond

Nicolas Kühl

---

<sup>18</sup> Raoulx, B., & Chourio, G. (2012). La démarche géodocumentaire. L'expérience du film Las Playitas (Venezuela). Dans F. Amato (Éd.), *Spazio e società. Geografie, pratiche, interazioni* (pp. 223-239). Napoli : Guida, p. 225.

<sup>19</sup> Raoulx, B. (2009), *ibid.*

<sup>20</sup> Plush Tamara, « Fostering Social Change through Participatory Video: A Conceptual Framework. », dans Milne E. J., Mitchell Claudia et de Lange Naydene (sous la dir. de), *Handbook of Participatory Video*, AltaMira Press, 2012, pp. 67-84.

# Réflexions sur les liens entre démarche filmique et construction scientifique

## *Sous l'emprise du réel : comment construire la connaissance scientifique ?*

Yannick Lebtahi

## *Incarner plutôt que démontrer ? Proposition d'évaluation de la scientificité des films réalisés par les chercheurs en SHS*

Marie Chenet

## *La voie audiovisuelle en sciences sociales Donner voix par le film, donner corps à la recherche*

Floriane Chouraqui et Maylis Asté

## *Photos, vidéos, théâtre-forum filmé : Ce que les interactions nous enseignent sur le sensible dans les sciences sociales*

Sophie Lewandowski

## *Les puissances en milieu estuarien*

Eric Collias

## *Une enquête filmée sur l'héritage des victimes de la guerre du Sahara : quelle histoire raconter, comment et pour quel(s) public(s) ?*

Michel Tabet et Sébastien Boulay

## *Une socio-anthropologie du dispositif « Avoir 20 ans », projet mené par l'artiste Wajdi Mouawad dans le cadre de Mons, Capitale Européenne de la Culture.*

Chloé Colpé

# Sous l'emprise du réel : comment construire la connaissance scientifique ?

**Yannick Lebtahi**

MCF HDR en sciences de l'information-communication  
GERIICO, Université de Lille  
yannickelebtahi@orange.fr

**Mots-clés :** documentaire-méthodologie, rapport filmant/filmé, filmer le réel, protocole de recherche

## 1. Une posture méthodologique enracinée dans le cinéma du *réel*

Regarder en arrière, avec une perspective critique et avec le fruit de l'expérience, mes premiers documentaires professionnels – ceux qui portent les prémices de l'architecture que j'ai élaboré pour filmer la parole et capter le réel dans le cadre de l'entretien filmé en situation de recherche en SHS – tel sera le fil conducteur de cette communication.

La méthodologie audio-visuelle est une posture qui a été au centre de mes préoccupations dès le démarrage de ma formation au cinéma documentaire. Les questions de l'image, de la complexité du dispositif audiovisuel et du protocole de filmage, de la relation à l'autre dans le processus de réalisation, de la combinatoire du montage et de la restitution à l'autre, jalonnent mes questionnements de recherche.

C'est à la fin des années 1970, que je me suis formée à la photographie, puis au cinéma documentaire, dans la lignée de l'ethnologue/réalisateur Jean Rouch, à la Maison des Sciences de l'Homme à Paris. En filmant la parole invisible, je me suis engagée, *caméra au poing*, dans une forme de militance, cherchant à faire dialoguer les images.

J'ai eu l'opportunité de travailler sur de nombreuses productions cinématographiques, de réaliser des documentaires le plus souvent à caractère social, mais aussi de mener des expérimentations dans le domaine de l'image et de la vidéo.

C'est en prenant appui sur ces acquis au croisement de plusieurs disciplines que j'ai profilé mon inscription en Sciences de l'Information et de la Communication.

Ensuite, dans le cadre de mes projets de recherche, j'ai bien souvent eu recours à l'image ou au dispositif de filmage pour concevoir et réaliser mes entretiens. J'ai fonctionné de manière réflexive et intuitive puis avec le recul (et l'expérience), j'ai tenté de conceptualiser des cadres épistémologiques et méthodologiques pour pouvoir filmer la parole et comprendre les enjeux et la complexité qu'induit le dispositif audiovisuel dans la perspective scientifique. En adoptant cette orientation, une certaine valeur est venue s'ajouter par rapport aux techniques de l'entretien audio, car l'image est :

- une trace qui rend compte de données de recherche invisibles,
- un reflet sans fin, que le chercheur peut réexaminer ou réexploiter en dehors du terrain d'investigation, dans un processus dynamique, interactif et réflexif.

L'idée générale de mon propos ici étant de formaliser ce qui se joue et se déjoue lorsqu'un chercheur décide de filmer les acteurs de son terrain dans le cadre d'une démarche qualitative. Car s'engager dans une recherche fondée sur l'audiovisuel peut sembler aller de soi, alors qu'en fait, filmer la parole est loin d'être neutre, ni même acquis.

## **2. Capturer le réel : méthodologie de recherche et enjeux scientifiques**

Dans le domaine du numérique et de la miniaturisation des équipements comme la caméra intégrée à nos smartphones, filmer ou se filmer est une question préoccupante, car cette activité s'impose tous azimuts au citoyen dans la diversité de ses pratiques quotidiennes.

La captation audiovisuelle, dans la même lignée que l'élaboration d'un guide d'entretien semi-directif pour le recueil de témoignages, vise à comprendre les pratiques des acteurs et leurs manifestations sensibles. C'est pourquoi elle peut être investie comme un outil pertinent pour un travail de recherche<sup>1</sup>. L'image est alors l'empreinte d'une réalité à la fois sociale et fictionnalisante<sup>2</sup>.

Dans le cadre de mon approche filmique, l'entretien est conçu comme un document/un matériau au cœur d'une création originale. Il est censé rendre compte d'une réalité observée et une fois monté selon des combinaisons différentes, il peut être diffusé et exporté vers d'autres contextes.

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Terrenoire, « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », in *Revue française de sociologie*, 1985.

<sup>2</sup> Martine Joly, *L'image et son interprétation*, Paris, Nathan, coll. Nathan cinéma, 2002.

Dans ma démarche, j'essaie de faire en sorte que la caméra et le dispositif tout entier puissent libérer les paroles des protagonistes. Cette occasion doit leur donner la possibilité de se voir et de s'entendre dans le rendu de leur histoire. Au final ce processus créatif doit relancer leur capacité d'expression et d'action.

Afin d'illustrer mes propos je vais me référer d'abord à *Contre temps*<sup>3</sup>, un documentaire que j'ai réalisé sur 2 ans (de 1989 à 1990) et qui traite le thème de la précarité des femmes à Lille (celles qui vivaient dans la rue).

Tous les postulats énoncés plus haut nous ont imposé (aux membres de l'équipe et à moi-même) une grande souplesse, une flexibilité et une adaptabilité aux différentes situations. Le cadreur et le preneur de son, et moi-même filmions les entretiens que je menais avec les femmes au gré de leurs déplacements dans la ville (nous nous rendions dans les hôtels ou ailleurs...). Ce fut très compliqué et en même temps très remuant, car la situation d'entretien « *a crée une situation d'exception qui leur a permis de révéler ce qu'ils (elles) seraient sans doute plus souvent et plus complètement si le monde était autrement avec eux (elles).* »<sup>4</sup> Et du coup, l'entretien filmé est devenu une sorte de prétexte pour nouer une relation, un lien particulier avec chacune d'entre elles afin de comprendre le processus qui les a conduites à emprunter malgré elles le toboggan de la misère sociale. Comme l'a souligné Pierre Bourdieu, « *se sentant compris (es) et acceptés (ées), ils (elles) peuvent confier une de leurs vérités possibles et sans doute celle qui est la mieux dissimulée sous l'effet de la censure du groupe des pairs ou sous l'effet aussi des contraintes collectives...* »<sup>5</sup>.

Le statut et la fonction de l'entretien filmé ont évolué au rythme de notre relation en construction et se sont structurés au fil de la possible reconstruction de leur identité. Il s'agissait pour moi d'élaborer une démarche originale pour penser l'architecture du documentaire et écrire une juste parole sans tomber dans les travers ou les dérives qui s'offrent au travail du documentariste. À ce propos, le documentaire de Mosco Boucault *Commissariat Central*

---

<sup>3</sup> *Contre temps* est un documentaire au statut un peu particulier, dont la réalisation a duré environ deux années. Primé par le ministère des Droits de la Femme pour la meilleure production féminine en 1991 et diffusé de nombreuses fois à l'occasion de débats et sur la chaîne nationale belge (RTBF), celui-ci témoigne à sa manière de la grande précarité des femmes – un processus en cours dans les années 1990 – que la société n'a d'ailleurs pas su enrayer.

Ces femmes avaient toutes les mêmes caractéristiques : elles étaient âgées de 50 à 60 ans, elles avaient toutes été confrontées à la rupture de la cellule familiale et conjugale, puis à d'autres formes de ruptures qui les avaient conduites, pendant un temps, à vivre dans la rue, dans une forme de déchéance humaine.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, (Dir.), *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

<sup>5</sup> Ibid.

*Roubaix, Affaires Courantes*, que j'allais analyser, presque vingt ans plus tard, non seulement me conforte dans mes orientations en tant que documentariste, mais m'a fait re-venir, avec un peu plus de profondeur, sur les fondements de la notion d'impression de réalité et d'objectivité des images et des documents plus largement.

En réinvestissant les données collectées grâce aux entretiens filmés, j'ai finalisé un documentaire, *Contre-Temps*, que le groupe de femmes, sous la direction Élisabeth Pareyt, a pu se réapproprié et s'en servir pour faire circuler publiquement leur parole et la faire remonter jusqu'aux instances européennes.

En fin de compte, c'est à partir de sa formation, de ses compétences, de sa connaissance et de sa sensibilité à l'image et au son que le chercheur va rendre compte d'une réalité observée.

Toute la subtilité de la démarche réside dans la définition de ce qui est signifiant ou non de filmer et dans la maîtrise des langages techniques et esthétiques. Ces deux piliers permettent de lever toute ambiguïté ou non-dit qui sont à l'origine de multiples biais de recherche et qui impactent inévitablement la manière de collecter la donnée, son analyse et les résultats qui en découlent.

### **3. L'œil caméra : entre intention et représentation**

Concevoir et filmer des entretiens impose en amont un important travail de préparation, un véritable engagement du chercheur et par conséquent un investissement temps assez considérable. Nous pouvons nous demander s'il est possible pour le chercheur d'aujourd'hui de faire valoir cette posture méthodologique dans un environnement où tout s'accélère ?

Dans tous les cas de figure, le chercheur se doit d'exposer les objectifs, puis les finalités de son projet aux différents acteurs impliqués. Il se doit de les présenter de telle manière que les acteurs y trouvent un intérêt partagé et y adhèrent.

De manière concomitante, le chercheur envisage son protocole d'actions et de tournage qui a pour fonction de clarifier :

- le champ des intentions,
- les conditions de l'interaction entre les acteurs,

- les dispositifs de recueils de la parole.

Mais ce protocole a aussi pour fonction d'organiser la parole de manière distanciée et « objectivée » et cela dans la perspective d'identifier et de neutraliser au maximum les biais en jeu dans tout projet de recherche basé sur la captation audiovisuelle – des biais plus ou moins marquants, dès qu'il y a présence d'une caméra, en termes de représentation de soi qu'il va falloir neutraliser – les effets de sur-représentation sont liés à notre contexte de sur-médiatisation.

Par ailleurs, la présence et la place de la caméra dans l'espace du tournage déterminent la nature de la relation entre les individus. D'où la nécessité de contextualiser le projet et de les préparer aux conditions de tournage. De plus, il est important que l'acteur soit familiarisé au dispositif technique et avec l'équipe technique afin qu'il ne se sente pas déstabilisé ou instrumentalisé, mais plutôt placé dans une relation de confiance et de coopération mutuelles.

Ce qui est indéniable c'est qu'en effet la caméra – véritable personnage et tiers séparateur – rend visible les réalités invisibles et que pour être au plus près de la parole des protagonistes, l'apport des documentaristes notamment ceux du cinéma du réel a démontré qu'il valait mieux effacer la présence de la caméra afin qu'elle ne soit pas participante<sup>6</sup>. Ce qui pourrait à priori être facilité avec la caméra intégrée au Smartphone, mais je ne le pense pas, car le Smartphone engage une forme très particulière de dispositif. Question que nous pourrions peut-être examiner ensemble ici ?

L'acteur au moment du tournage de l'entretien peut ostensiblement ou pas, rendre sa parole inconsistante – au profit de son image – et mettre en péril les résultats du chercheur qui sont tributaires de sa parole ou de sa non-parole, d'où l'importance d'être en mesure de lire les images et ce à quoi elles renvoient.

Les images sont porteuses d'une pensée en élaboration sur un sujet donné où les corps interagissants des acteurs, tout autant que les mots en disent quelque chose. Notons aussi que le dispositif de tournage de l'entretien d'un acteur à l'autre n'est pas forcément reproductible, d'où la nécessité de s'adapter aux circonstances, mais aussi aux identités plurielles des acteurs.

Quel que soit le dispositif, le chercheur ne peut faire l'impasse sur un certain nombre d'aspects matériels qui vont avoir des influences sur l'interprétation des images ou des données audiovisuelles comme :

---

<sup>6</sup> Au sens de Gilles Marsellais

- Quelle place le chercheur laisse-t-il aux acteurs au moment du tournage de l'entretien ?
- Quels cadrages va-t-il privilégier ? Quel angle de prise de vue retiendra-t-il en fonction de tel ou tel acteur et de son contexte ?
- Dans quels espaces va-t-il organiser le filmage ?

Si je filme un acteur en gros plan, j'affiche clairement un parti-pris –, le degré de crédibilité du propos varie selon si je filme l'acteur en contre-plongée ou de profil, le ressenti ne sera pas non plus le même selon le type de lumière – s'il pleut ou s'il y a grand soleil et enfin l'environnement tout entier agit dans la réception du propos.

Il est important enfin de laisser place à l'imprévu, car les accidents de tournage permettent de partager une expérience inédite. Comme une révélation intime ou secrète déclenchée par le dispositif ou tout simplement l'incapacité de se mettre en situation sans un temps d'échanges et de convivialité autour d'un verre.

Le rapport au réel dans sa frontalité c'est aussi comme l'affirme Laurent Cantet. « *ce qui échapperait à une logique, ce qui s'imposerait de soi-même sans être forcément justifié* ».

De plus, la combinatoire du montage des images et des sons est une étape tout aussi décisive qui reconfigure la représentation d'une réalité limitée et sa signification sociale et politique<sup>7</sup>.

La phase de post-production impose au chercheur de clarifier la conduite qu'il va adopter vis-à-vis des protagonistes. Quels liens va-t-il tisser avec eux ? Autorisera-t-il la personne qu'il a filmée à regarder son image ? Vont-ils visionner ensemble l'entretien et dans quels contextes ? Va-t-il lui présenter ou non une première maquette de montage et ses images ? Quels droits de regard la personne filmée détiendra-t-elle sur les rushes ou sur son image ?

Tous ces aspects conduisent à des choix de hiérarchisation de l'expression sociale et inter-individuelle qui intentionnalisent chaque acte de réalisation et qui en déterminent le sens et la portée socio-sémiotique (la représentation sociale de l'image).

Dans tous les cas, filmer sans précaution préalable peut dénaturer une expérience sensible et cognitive que le scientifique cherche à restituer et occulter le réel plutôt que de le révéler.

La prise en compte de l'ensemble de ces paramètres est centrale pour garantir l'accès *au cœur de la donnée* et ainsi façonner la connaissance prélevée.

---

<sup>7</sup> Dominique Chateau, *Sémiotique et esthétique de l'image : théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Considérons une autre expérience de mon parcours. En 1992, j'ai participé en tant qu'assistante de production au documentaire *Le Fresnoy* qui retrace un fragment de l'histoire du Fresnoy<sup>8</sup>, un espace dédié à la culture populaire du nord dans les années 1950.

Le chorégraphe et réalisateur François Verret avait le projet de reconstituer ce lieu, de le faire revivre le temps d'un tournage avec les protagonistes de l'époque et d'y insérer une recherche chorégraphique.

Ma démarche sur ce documentaire a été double. D'une part j'ai recherché les protagonistes et j'ai organisé les entretiens filmés avec François Verret afin qu'il puisse avoir un premier matériau de travail. D'autre part, j'ai contribué à la reconstitution, en fonction des données que j'avais récoltées (et analysées) dans les archives et surtout dans les entretiens que j'ai filmés. Le temps d'un soir, François Verret a fait revivre à sa manière ce lieu mythique qui devait s'éteindre quelques jours après le tournage et avant qu'il ne devienne le studio national des arts contemporains dirigé par Alain Fleischer.

Ce documentaire fondé sur l'entretien filmé, illustre comment à la source de mon regard scientifique, le regard documentaire a consolidé ma trajectoire épistémologique en Science de l'Information et de la Communication.

## **Conclusion**

La banalisation de se filmer et de filmer bouleverse l'ordre social et peut modifier les modalités de l'action. (Le monde social est vécu à travers les sens et c'est bien la relation à l'autre qui à l'origine de l'action).

Dans un environnement saturé par l'image qui se substitue à la parole et qui s'appréhende dans une mixité mêlant réalité et fiction, la confusion règne et l'inscription symbolique de l'image peut échapper à celui qui en est à l'origine et lui être préjudiciable.

---

<sup>8</sup> À l'époque, les habitants du coin peuvent s'y rendre pour danser, assister à un match de boxe, patiner tous ensemble ou encore aller voir un bon film. De nombreux Tourquennois et Roubaisiens ont fréquenté ce lieu d'épanouissement collectif et ont partagé ensemble des moments de vie. Certains se sont même rencontrés au Fresnoy puis ne sont jamais quittés.

Prisonnier de ses multiples écrans, le chercheur-réalisateur est sans cesse confronté à des phénomènes d'échos ou de contamination qui vont impacter son regard, ses sens et donc la dimension esthétique de sa production.

Penser l'image et ses impacts avant même de la produire, en maîtriser la portée esthétique et socio-sémiotique est incontournable, car par sa capacité à nous fasciner, l'image nous manipule jusqu'à l'aveuglement.

Construire les fondements d'une connaissance partagée de l'image et de ses formes sensibles permettrait d'avoir une base commune pour la communauté scientifique et d'assurer ainsi la transmission des savoirs.

## **Bibliographie**

Albarello L. (2011). *Choisir l'étude de cas comme méthode de recherche*, Paris, De Boeck Supérieur.

Baudry J-L. (1975). Le dispositif : approche méta-psychologique de l'impression de réalité. *Communication*, n° 23. Paris, Éditions du Seuil.

Bourdieu P. (1980). *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme.

Chateau D. (2007). *Sémiotique et esthétique de l'image : théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan.

Colleyn J-P. (1988). *Éléments d'anthropologie sociale et culturelle*, Bruxelles, Université de Bruxelles.

Colleyn J-P. (1993). *Le regard documentaire*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

De Ketele J-M & Roegiers X. (2009). *Méthodologie du recueil d'informations : Fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents (4.éd.)*. Bruxelles, Éditions De Boeck Université.

Denzin N.K & Lincoln Y. S. (Dir.). (1994). *Handbook of Qualitative Research*, London, Sage Publications.

Hall E.T. (1966). *The hidden dimension*, Garden City, New York, Doubleday.

Joly M. (2002). *L'image et son interprétation*. Nathan cinéma, Paris.

Lallier C. (2009). *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

Marsolais G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*, Éditions Seghers, Paris.

Miles M. B. & Huberman A. M. (trad. Martine Hlady Rispal). (2003). *Analyse des données qualitatives*, Bruxelles, De Boeck Université.

Paillé P. (Dir.). (2006). *La méthode qualitative : Posture de recherche et travail de terrain*, Paris, Éditions Armand Colin.

Piault M-H. (2000). *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Éditions Nathan Cinéma.

Terrenoire J-P. (1985). Images et sciences sociales : l'objet et l'outil. *Revue française de sociologie*.

# **Incarner plutôt que démontrer ? Proposition d'évaluation de la scientificité des films réalisés par les chercheurs en SHS**

**Marie Chenet**

Enseignante-chercheuse en géographie  
L.G.P UMR 8591, Université Paris 1  
marie.chenet@univ-paris1.fr

Je suis enseignante-chercheuse en géographie et ai réalisé depuis onze ans huit films documentaires de durées variées portant tous sur des sujets géographiques. À travers la réalisation de ces films, j'ai pour ambition de produire des œuvres inédites, affichant une démarche d'auteur, pour incarner et documenter des processus territoriaux (Chenet, 2019, 2020). Mais depuis le début de mon activité filmique, un questionnement me taraude : les films que je réalise sont-ils des films scientifiques ? Qu'est-ce qu'un film scientifique ? Ce questionnement a pour origine une discussion personnelle que j'avais eu avec une responsable du CNRS-Images. Je réalisais alors un film avec mon collègue Florian Geyer dans le cadre du programme de recherche CASAVA (Compréhension et Analyse des Scénarios, Aléas, et risques Volcaniques aux Antilles) financé par l'Agence Nationale de la Recherche. Le CNRS-Images avait accepté de co-produire le film et de financer une partie de la réalisation. Au cours du montage du film, étape empreinte d'essais et de tâtonnements, le CNRS-Images décida de se retirer de la production en m'avançant plusieurs raisons dont l'une était « vous ne faites pas des films scientifiques ». Je fus alors bien en peine de définir ce qu'était un film scientifique. Depuis, la question est revenue régulièrement, notamment à chaque fois qu'il s'agit de remplir les documents officiels de l'HCERES, du CNU et autres instances d'évaluation. Au gré des demandes, j'ai fait apparaître mes films dans les cases « autre production scientifique », « valorisation et vulgarisation de la recherche », « autres produits propres à une discipline », « autres ». Ces terminologies montrent bien la difficulté de considérer des films documentaires comme des productions scientifiques à part entière. Je propose donc ici d'établir une méthode d'évaluation des films pour déterminer leur degré de scientificité et ainsi aider les évaluateurs de la recherche à appréhender plus facilement les films produits par les chercheurs en sciences humaines et sociales.

Pour aboutir à l'élaboration d'une grille d'évaluation de scientificité des films produits par les chercheurs, il faut d'abord définir des critères de scientificité. Je me suis fondée pour cela sur

la définition du terme « scientifique » telles qu'elle apparaît sous l'onglet « Lexicographie » du portail lexical du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales créé par le CNRS)<sup>1</sup>. J'ai ainsi relevé trois caractéristiques qui définissent ce qui est scientifique : est scientifique « 1. ce qui a rapport à la science », « 2. ce qui est caractéristique de la science » et « 3. ce qui appartient à un scientifique ». Heureusement pour notre tentative d'évaluation de scientificité, cette définition est précisée par quelques approfondissements. Ainsi, ce qui a rapport à la science « en parlant de réalisations d'ordre matériel », est ce « qui porte sur un sujet relevant de la/d'une science et est le résultat d'une activité menée dans ce domaine ». Je comprends donc ici que tout film qui traite d'un sujet relevant des sciences humaines ou qui est le résultat d'une activité de recherche menée dans le domaine des sciences humaines peut être considéré comme film scientifique. La définition précise en outre que ce qui a rapport à la science est également ce « qui utilise à des fins propres les méthodes et les acquis de la science ». Un film scientifique devrait donc s'appuyer sur des savoirs validés par la science (c'est-à-dire, je suppose, issus d'articles scientifiques évalués par des pairs) ou sur des méthodes scientifiques. Il s'agira donc là d'évaluer pour chaque discipline des sciences humaines et sociales quelles sont les méthodes reconnues. Un autre paragraphe ajoute qu'a rapport à la science ce « qui a pour centre d'intérêt la science et ce qui en relève. *Chronique, vulgarisation scientifique ; journaliste, vulgarisateur scientifique ; roman scientifique* ». Il me semble que l'enjeu ici est d'évaluer si on évoque explicitement dans le film une activité scientifique ou si on voit la science en train de se faire. La deuxième assertion « ce qui est caractéristique de la science » est elle aussi assortie de précisions. Elle désigne ce « qui obéit, qui est conforme aux exigences de la science » par opposition à l'empirisme. Si l'on se réfère à la définition de l'empirisme toujours au sein du même portail, on en déduit que les exigences de la science nécessitent de ne pas s'appuyer sur l'expérience concrète mais sur des observations particulières ordonnées de manière générale et logique. Un film, pour être scientifique, ne devrait donc pas présenter des faits bruts, mais les présenter de manière ordonnée. Le portail ajoute que ce qui est caractéristique de la science est ce qui est « rigoureux et méthodique ». Un film qui ne serait mené avec rigueur et précision ne pourrait donc pas relever du genre scientifique. Sur le troisième aspect « ce qui appartient à un scientifique », le portail est beaucoup moins disert puisqu'il n'apporte aucune précision. L'enjeu est pourtant de taille, car il pose la question de l'appartenance d'un film réalisé par un chercheur. En France, les règles de création des chercheurs ont pris place dans le Code de la propriété intellectuelle. La loi du 1<sup>er</sup> août 2006

---

<sup>1</sup>Lien d'accès à la lexicographie du terme « scientifique » : <https://www.cnrtl.fr/definition/scientifique>

affirme que les agents de la fonction publique, et en particulier les chercheurs, ont une propriété pleine et entière sur leur productions (Cornu, 2010). Mais les dispositions réglementaires ont évolué suite à la loi de programmation de la recherche de 2013 et à la loi Pacte de 2019. En cas d'exploitation commerciale d'une production scientifique, une convention entre les partenaires de la recherche doit être établie afin de déterminer « l'organisation de la copropriété, notamment la répartition des droits » (Robin, 2020). La propriété d'un film réalisé par un scientifique peut donc être partagé avec l'institution qui l'emploie dès lors que la projection du film génère des revenus. Dans tous les cas, un film réalisé par un chercheur appartient au chercheur, il peut donc être qualifié de scientifique.

En prenant acte des différentes assertions que recouvre le terme « scientifique » selon le portail du CNRTL, il est possible de construire une grille d'analyse qui établisse le degré de scientificité d'un film réalisé par un chercheur en sciences humaines (doc. 1). Chaque paramètre est évalué par une note, dont la somme aboutit au calcul du *Film Scientificity Index* (FSI). Pour un film réalisé par un chercheur, le score minimal est de 1, le score maximal est de 12. On peut donc établir une typologie des films réalisés par les chercheurs en SHS :

- film dont le FSI est égale ou supérieur à 9 = film indiscutablement scientifique
- film dont le FSI est compris entre 5 et 8 = film plutôt scientifique
- film dont le FSI est égale ou inférieur à 4 = film pas vraiment scientifique

Paramètres	Score
<b>1. Qui a rapport à la science</b>	
Qui porte sur un sujet relevant de la/d'une science et est le résultat d'une activité menée dans ce domaine	- le film ne traite pas d'un sujet relevant des SHS = 0 - le film porte sur un sujet relevant des SHS = 1, - le film a été réalisé dans le cadre d'un programme de recherche = + 1
Qui utilise à des fins propres les méthodes et les acquis de la science	- le film ne mobilise pas de méthodes relevant des SHS et ne cite pas de travaux scientifiques = 0 - le film mobilise 1 à 5 méthodes relevant des SHS = 1 - le film mobilise 5 à 9 méthodes relevant des SHS = 2 - le film mobilise plus de 10 méthodes relevant des SHS = 3

	- le film cite des travaux d'un scientifique = + 1
Qui a pour centre d'intérêt la science et ce qui en relève	- le film évoque explicitement une activité de SHS = 1 - le film montre des chercheurs de SHS en train de chercher = 1 - le film n'évoque pas explicitement une activité de SHS ou ne montre pas des chercheurs de SHS = 0
<b>2. Qui est caractéristique de la science</b>	
Qui obéit, qui est conforme aux exigences de la science	- le film s'appuie sur une expérience concrète (= empirisme) = 0 - le film expose des observations particulières ordonnées de manière générale et logique = 1
Qui est rigoureux, méthodique	- le film n'est pas mené avec rigueur et précision = 0 - le film est mené avec rigueur et précision = 1
<b>3. Qui appartient à un scientifique</b>	
	- le film appartient à un chercheur en SHS = 1 - le film appartient à un chercheur et à son institution = 2, - le film n'appartient ni à un chercheur, ni à son institution = 0
<b>FSI (<i>Film scientificity index</i>)</b>	1 à 12

Tableau 1. Grille d'évaluation du degré de scientificité d'un film réalisé par un chercheur des sciences humaines et sociales.

Lors de ma présentation orale, je testerai cette grille à partir de la projection de mon dernier court-métrage *Radioscopie d'un paysage fonctionnel*. Ce film, réalisé en 2020 et d'une durée de 4 mn 28, porte sur les caractéristiques d'un paysage de zone commerciale. Son sujet est pleinement géographique, discipline qui relève entre autres du champ des sciences humaines et sociales. Pour évaluer le nombre de méthodes mobilisées qui ont pu servir à l'élaboration du film, je me fonderai sur les méthodes recensées dans l'*International Encyclopedia of Human Geography* (Kitchin et Thrift, 2009) dont la classification « Methods » fournit 123 notices. J'appliquerai également cette grille à l'ensemble de mes films afin de déterminer si je suis une géographe qui réalise des films scientifiques et mettre enfin un terme à mes questionnements personnels.

Au-delà de ces considérations très auto-centrées, il me semble que l'application généralisée du FSI à toutes les productions audio-visuelles voire créatives réalisées par les chercheurs en SHS

répondraient à des préoccupations générales de la recherche française. Le calcul du FSI pourrait permettre d'insérer de nouvelles cases dans les documents visant à l'évaluation objective de la recherche et fournirait une nouvelle donnée quantitative qui pourrait être intégrée dans les classements internationaux d'excellence. Il pourrait également répondre aux craintes de certains chercheurs aspirants à la création qui se demandent si réaliser des films en SHS conduit à évoluer dans une certaine marginalité de l'activité scientifique.

## **Bibliographie**

Chenet M. (2020). Filmer le travail : apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie. *Images du travail Travail des images*, n°8, [En ligne]. Mis à jour le : 08/01/2020, [URL : <https://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr:443/imagesdutravail/index.php?id=2615>].

Chenet M. (2019). Pour une géographie incarnée et singulière. De la pratique du cinéma documentaire en géographie. *Revue française des méthodes visuelles*. [En ligne]. Mis en ligne le 5 juillet 2019, consulté le 17/07/2019. [URL : <https://rfmv.fr>].

Cornu M. (2010). Création scientifique et statut d'auteur. *Hermès, La Revue*, C.N.R.S. Éditions, 2(57), p. 85-93.

Kitchin R. & Thrift N. (2009), *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, 8250 p.

Robin A. (2020). Valorisation de la recherche scientifique, propriété intellectuelle, innovation. *Cahiers Droit, Sciences & Technologies*, 11, p. 235-241.

# La voie audiovisuelle en sciences sociales

## Donner voix par le film, donner corps à la recherche

**Maylis Asté**

Laboratoire LARA - SEPPIA - EA 4154 (France)

maylis.aste@gmail.com

**Floriane Chouraqui**

Docteure en géographie

Laboratoire EVS - Environnement Ville Société

UMR 5600 du CNRS (France)

florianechouraqui@gmail.com

**Mots-clés :** paroles, langues, point de vue situé, espace vécu, sans-voix

L'expression audiovisuelle propose un écheveau d'informations sonores et iconographiques. Reconnu aujourd'hui comme un outil scientifique, le film de recherche permet « d'explorer le champ social dans toute sa complexité » (Fontorbes, 2013). Dans et par la réalisation de ce document, le chercheur tend vers une connaissance approfondie des sociétés. Il pose non seulement un regard, mais invite à une écoute attentive. Par cette association et la médiation du montage, il ouvre à l'intelligibilité sensible de réalités sociales. Or, alors que le film donne à voir et à entendre, « l'analyse filmique [...] privilégie souvent l'image au détriment du son, et les significations de l'œuvre au détriment des sensations et des émotions qu'elle suscite. » (Staszak, 2014).

Tandis que le primat du visible polarise les réflexions autour de la matière audiovisuelle, nous avons fait le choix de questionner ici un point de rencontre entre audible et visible : la parole. Enregistrée, la voix, cet « objet insaisissable » (Le Breton, 2011 : 34) égratigne la suprématie de l'écrit et ménage une place à l'oralité dans le champ des sciences sociales. Comme le constate David Le Breton « les sentiments qui accompagnent les paroles se traduisent d'abord par le choix des mots, la manière d'articuler les phrases, et se prolongent par l'intonation, l'inflexion de la voix, son rythme, l'intensité portée sur tel ou tel mot [...]. Une pure retranscription écrite d'une formulation orale manque cette dimension. De subtiles nuances de l'expression vocale bouleversent radicalement la signification d'un propos » (Le Breton, 2011 : 69).

Dans le cadre de cette étude nous souhaitons interroger de façon croisée les productions filmiques qui participent de nos travaux de doctorat, respectivement en géographie et en

cinéma. Nous ferons ainsi dialoguer les films : *Na Boca de Fogo* (2011), *Fogo na Boca* (2015) de Floriane Chouraqui et *Pour une définition audiovisuelle des campagnes* Partie 1 et 2 (2014, 2017) de Maylis Asté. Par la parole, chaque locuteur trace dans l'espace sonore une esquisse de son vécu du territoire. Comprendre les tensions et enjeux sous-jacents à ces manières de dire, participe de nos démarches respectives et permet à nos approches d'entrer en résonance.

Dans la thèse de Maylis Asté, consacrée aux permanences et changements au sein des représentations des campagnes dans les films de fiction français (1990-2010), l'analyse d'un vaste corpus filmique est associée à la réflexion sur une définition des campagnes par la réalisation de ses films-recherche. Donnant tantôt la parole à ses proches dans une démarche d'objectivation participante (Bourdieu, 2003), tantôt à un groupe de réalisateurs de films ruraux, la chercheuse propose dans et par le langage cinématographique une définition des ruralités contemporaines.

Dans le cadre de ses travaux menés au Cap-Vert, à Chã das Caldeiras, petit village situé dans la caldera du volcan actif de Fogo, Floriane Chouraqui a également produit plusieurs films. Avec un positionnement radical, refoulant l'aléa naturel à l'arrière-plan des aléas sociétaux, ces films se servent du volcanisme géologique comme métaphore du volcanisme social et émotionnel des habitants. L'outil audiovisuel permet de révéler les forces en présence et d'explorer les raisons structurelles de domination, l'enjeu étant le renforcement du pouvoir de parole des invisibles et des sans-voix (Le Blanc, 2011).

Ainsi, au prisme de la prise de parole, nous tenterons d'éclairer comment se construit le maillage de sens entre l'audible et le visible, dans le cadre du film-recherche en sciences sociales. Afin de répondre à ce questionnement, nous analyserons à la fois les films et leurs histoires génétiques. Dans un premier temps, nous concentrerons notre attention sur la voix comme mode d'appréciation sensible des territoires, puis nous aborderons les rapports de force sous-jacents aux manières de les dire.

## **1. Accéder au sensible : l'émotion par la voix**

Dans son *Essai sur l'origine des langues* (1781), Rousseau soutient que la voix annonce « un être sensible ». Elle suggère une présence au monde singulière. À ce titre, le film-recherche constitue un moyen de donner à entendre, à sentir, un vécu de l'espace. Cette connaissance émotionnelle est relayée par des voix lyriques (déclamation et chant), des données sensibles (odeurs, toucher, etc.) ou des transports (cris, pleurs, rires) qui disent une relation au territoire.

### 1.1. La voix lyrique

Suivant la tradition Rousseauiste, le chant est le langage originel, celui des passions. La phrase de Strabon « Dire et chanter était autrefois la même chose » signale un « langage pur, celui du cœur, des premières passions, celui de la transparence sincère » (Delecroix, 2015 : 18). La voix chantée, cette langue mélodique initiale est présente dans *Na Boca de Fogo* et *Fogo na Boca* de Floriane Chouraqui. La musique occupant une place essentielle dans la vie des habitants du village, et plus généralement, dans la culture capverdienne, il semblait essentiel de l'intégrer aux films. Cette voix lyrique porte une intention discursive à part entière, c'est pourquoi l'ensemble des paroles sont traduites<sup>1</sup>. De plus, les séquences musicales ont été enregistrées sur place, elles proposent ainsi la réunion spatiale du corps chantant et du lieu chanté.

La chanson, mode d'expression du quotidien, ouvre alors à l'intelligibilité de la culture locale (ses perceptions et ses imaginaires). Chants et poèmes portent notamment les « traces » des sentiments ambivalents vis-à-vis du volcan et de l'attachement douloureux d'une communauté à son territoire. Dans son poème, qui clôt le film *Fogo na Boca*, Germano Centeio s'adresse directement au volcan de Fogo, lui reprochant de ne pas avoir donné de signes annonciateurs avant l'éruption de 2014-2015 : « Ô Volcan, cette fois tu es venu sereinement. [...] Même nous, tu ne nous as pas avisés. Cette fois tu voulais nous engloutir ». Dans le même texte, Germano Centeio évoque aussi la relation quotidienne pacifique et heureuse unissant habitants et volcans : « Volcan, tu as fait peur à tes fils, qui tous les jours, passent un peigne blanc dans tes cheveux noirs. [...] Dans tes bras, ils se balancent. Dans tes mains, ils font des maisons ». On retrouve ce même sentiment de respect et d'admiration pour le volcan de Fogo dans un grand nombre de poèmes et de chansons locales.

Dépositaires d'une culture orale, les poètes et musiciens de Chã cultivent le lyrisme propre à la vie dans la caldera. Ces artistes proposent une voix créatrice qui est aussi une voix habitante.

---

<sup>1</sup> La rigueur scientifique du film-recherche implique la traduction de l'ensemble des locuteurs à la différence de certains documents audiovisuels où certaines langues ne sont pas traduites. Ceci apparaît comme une façon de minorer une prise de parole et de relayer des stéréotypes.

Pour reprendre la formule d'Antonella Tufano, leurs œuvres permettent alors d'accéder à une lecture du « paysage émotionnel du volcan » (Tufano, 2016 : 4).

## **1.2. Dire ses perceptions et ses appréhensions**

Outre les voix qui déclament ou chantent, d'autres disent leur milieu familial avec une certaine modulation, un rythme et une intensité. Ces nuances accompagnent les mots pour signifier tantôt des jouissances sensibles, tantôt des inquiétudes. La voix informe des états psychophysiologiques, elle « porte la parole et lui donne un corps, elle mêle le son et le sens à l'affectivité » (Le Breton, 2011 : 34).

Dans la partie 1 de *Pour une définition audiovisuelle des campagnes*, alors qu'une voix<sup>2</sup> dit se sentir « beaucoup plus en accord avec ce [qu'elle] est » à la campagne, elle justifie ce sentiment par un rapport singulier aux couleurs, aux odeurs, aux bruits. Ici, le message donné par les mots est conforté par l'élocution, claire et lente, où le plaisir sensible est prégnant. A contrario, dans la Partie 2 du film, alors que le réalisateur Yves Caumon déclare « la façon dont on traite le paysage c'est juste affreux (...) là où il y avait des champs, des vignes et de belles bâtisses, déjà il y a une autoroute (...) et puis voilà, les structures métalliques, les ronds-points, les parkings, la terre arable qui est recouverte de béton... ». La voix du réalisateur évoquant la transformation progressive du lieu où il vit et filme est chargée d'une colère retenue. Son irritation est révélée par l'accélération de son débit au moment d'énumérer ce qu'il considère comme des atteintes au paysage. L'inquiétude et la colère s'entremêlent, le ton se fait aigre.

La voix est ainsi ce baromètre des humeurs, à l'écoute duquel surgit un foisonnement de nuances émotionnelles.

## **1.3. Les débordements d'émotions**

Si elle recèle une incontestable teneur affective, la description de son chez-soi convoque en temps normal des sentiments tempérés. Néanmoins, face à la menace, à la violence ou au désespoir qui frappe le foyer, l'émotion prend une place exacerbée dans la phonation. Dans ces temps de débordement émotionnel la voix dessine la brutalité des tourments ressentis : les mots peuvent être traduits mais l'empreinte sonore, elle, demeure intraduisible.

Le cri d'indignation d'Alcinda Parmera à la fin du film *Na Boca de Fogo* est un exemple de cette secousse émotionnelle. Contre l'injustice et la violence ressentie, la voix s'emporte : « [Le

---

<sup>2</sup> Le film est constitué d'entretiens audios et de prises de vues des espaces familiaux des différents locuteurs.

mairie] nous a traités comme du gibier ! Comme du gibier d'Afrique ! Il ne nous a pas traités comme des Capverdiens ! Et ce n'est pas comme ça qu'a lutté Amílcar Cabral ! Amílcar Cabral a lutté pour la liberté !». Ce déchaînement de la voix informe la construction d'une identité volcanique. Face à l'agression vis-à-vis du territoire commun, le cri donne ici la mesure de la combativité des habitants. Cette femme par sa présence vocale reprend symboliquement l'ascendant sur ses oppresseurs.

Au début du film *Fogo na Boca*, une voix d'habitante exprime sa douleur face à la destruction de sa maison par des phrases chargées de sanglots. Le recueil de cette expression d'un dénuement et d'une vulnérabilité extrême a été fait ici à sa demande. Toutefois, l'enregistrement des voix et des visages de la souffrance, s'il donne un accès émotionnel à la crise, soulève également des questions éthiques.

Nouvel éclat de voix, le rire, parfois moqueur, vengeur ou simplement d'une liberté insolente peut participer de l'expression de la surcharge des sens.

## **2. Les manières de dire le territoire**

Il est nécessaire de faire un pas de côté afin de distinguer derrière la charge émotionnelle de la phonation, les rapports de force qu'informent la langue et son accentuation. La matière audiovisuelle donne à entendre des particularités linguistiques et prosodiques qui singularisent les lieux. La phonation renseigne la distance ou l'intimité aux lieux mettant en lumière des systèmes relationnels.

### **2.1. Langue et dialectes**

Dans nos films, l'enregistrement et la circulation des paroles de multiples acteurs rend prégnantes les tensions sociolinguistiques. De fait, les films *Na Boca de Fogo*, *Fogo na Boca* documentent la situation de diglossie capverdienne (Duarte, 1998). Cette notion désigne la coexistence sur un territoire de deux variétés linguistiques ayant des statuts et des fonctions sociales différenciés, liés au contexte historique et politique (Calvet, 1993)<sup>3</sup>. En effet, tandis que le *criolo* est la langue maternelle des Capverdiens (celle du quotidien, de l'oralité), le

---

<sup>3</sup> La notion rend compte de phénomènes de domination linguistique, qu'il s'agisse de situations coloniales ou de langues infranationales (Calvet, 1979)

portugais demeure la langue officielle du pays (utilisée à l'école, dans l'administration et les actes officiels). Derrière l'usage du portugais ou du *criolo*, chaque locuteur dessine alors un chez-soi idiomatique.

Dans les films réalisés à Fogo, la langue choisie par les personnes filmées informe des rapports de force en présence sur le territoire. En effet, alors que la majorité des habitants s'expriment en *criolo*, les élus locaux, les responsables du Parc Naturel ou les forces de l'ordre parlent majoritairement le portugais (langue qui leur confère un certain prestige social). Nombreux sont les habitants du village, pas ou peu scolarisés, à ne pas maîtriser cette langue. De leur part, le choix du *criolo* pour s'adresser à la chercheuse-cinéaste constitue une assurance de précision et de justesse dans l'expression de leur sentiment.

Dans ces films, certains intervenants mobilisent également l'espagnol. Cette proposition linguistique renvoie à un autre rapport au territoire, un regard non nécessairement surplombant mais néanmoins distancié. De fait, les témoignages en espagnol sont associés aux paroles de spécialistes (volcanologues canariens). En sortant de la bipolarité linguistique centrale, ces prises de parole induisent une distance voire une posture d'arbitrage.

Dans l'ensemble des films de notre corpus commun, une majorité d'intervenants évoquent (directement ou en creux) leurs maisons, la terre qu'ils cultivent, leurs bétails, leurs métiers, se faisant ils confient leur intimité au territoire habité. En parler, c'est nécessairement parler de soi et le mode d'expression renvoie au registre de l'intime : la prosodie de la langue choisie façonne un autoportrait sonore.

L'outil filmique offre un mode d'expression direct, oral, donc moins discriminant que l'écrit. En français, il est d'usage d'attribuer le nom de langue à une langue normalisée (régulation officielle par un dictionnaire, une orthographe, une grammaire), de dialecte à une forme orale et enfin de désigner par des termes généraux tels que parler patois ou idiome, des systèmes linguistiques restreints fonctionnant dans un espace géographique réduit (Tabouret-Keller, 2006). Ces désignations attestent d'une hiérarchisation qui passe par le rapport à l'écrit. Appuyant cette distinction, les termes qui se rapportent aux dialectes ont des connotations péjoratives. La sémantique informe alors une conflictualité. « Le charabia désigne longtemps pour la bourgeoisie parisienne l'occitan parlé en Auvergne ; le baragouin stigmatise le breton [...]. Cette langue de l'autre est un bruit [...]. Les encyclopédistes nomment « jargon » tous les parler populaires » (Le Breton, 2011 : 203).

Chacun s'identifie à une façon de dire et parfois constate sa disparition. Lorsqu'un des témoins de *Pour une définition audiovisuelle des campagnes* déclare : « En ce moment, ce qui me manque de plus en plus, c'est de pouvoir parler Occitan, enfin, oui le patois, avec plus de gens que je n'en vois de capables », il atteste à la fois de la dimension affective du parler (cette vie de la langue) ainsi que d'un glissement linguistique. L'expression même de ce regret ne se fait pas dans ledit « patois » car il ne serait pas compris de son interlocuteur. L'impossibilité de vivre son identité phonique rend compte de l'aboutissement d'un processus de standardisation. En l'absence de locuteur, ce patois devient un objet patrimonial : on l'évoque, il ne parle plus.

## 2.2. Les Accents

Le film-recherche donne l'occasion aux sujets de se faire connaître *per sona*, c'est-à-dire par les sons émis. Outre le choix de la langue, la voix est habitée par des accents qui renseignent, eux aussi, des rapports au territoire. Ainsi, alors qu'une des voix de *Pour une définition audiovisuelle des campagnes* présente comme référent urbain la ville d'Agen, son accentuation du français a déjà permis de localiser son territoire familial. La voix a une force performative. Par elle, je fais entendre d'où je parle.

En France, « bien parler » c'est parler sans accent. Ne respectant pas les normes de prononciation d'un français dit de « référence », c'est-à-dire un parlé sans accent particulier, ou « celui d'une certaine classe sociale » (Morin, 2001 : 91-135), les accents régionaux sont discriminants. Ils sont sujets au dénigrement et parfois à des formes d'ostracisme.

L'accent, « cette langue sous la langue<sup>4</sup> », renseigne un parcours, les relations entre un corps situé et une identité vocale. Aussi, le désir de neutraliser l'accent, renvoie en définitive à un désir de neutraliser l'espace (Asté, 2018). En définissant leurs campagnes sans déguiser leur accent, chacun peut être cru sur le ton. Une grande part de la créance que l'on accorde à un discours repose, en effet, sur les intonations du locuteur (Nietzsche, 1901). La réalisation, le montage et l'analyse du film-recherche porte ainsi à des questionnements autour de la rhétorique, cet « art de s'exprimer et de persuader » (Robrieux, 1993 : 2).

---

<sup>4</sup> Barbara Cassin, Entretien, [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/barbara-cassin>]. [consulté le 25/08/2020]

Si chaque intonation défend une opinion, le film peut alors être perçu comme une Agora, un lieu de circulation de parole. Dans le jeu rhétorique, en tant que « négociation de la différence entre des individus sur une question donnée » (Meyer, 2004 : 10), l'accent participe du message et informe le point de vue situé du locuteur. D'essence éminemment démocratique l'art rhétorique et sa parole agissante, s'illustre bien dans la séquence du plaidoyer d'Alcinda Parmera (*Na Boca de Fogo*) où la prise de parole rassemble les trois grandes qualités mises en avant par Aristote :

- Tout d'abord, l'oratrice place son propos sous la caution d'un « ethos » (sa sincérité, sa probité et son honnêteté),
- Elle donne à son discours une puissante charge de « pathos » (ses cris, sa révolte, sa tristesse),
- Enfin, elle convoque le « logos », argumente et persuade grâce à ses comparaisons (entre la violence des autorités communales et du volcan), au raisonnement par l'absurde, à des référents historiques communs (comme Amilcar Cabral) et à la répétition de mots ou de phrases.

Son intervention recèle tous les accents d'une vérité sociale, émotionnelle et politique. Elle dit et montre l'iniquité qui frappe la communauté de Chã. Par les intonations de sa voix, les traits de son visage et sa gestuelle, elle incrimine la gouvernance locale. Tout son être a valeur de preuve.

### **2.3. Registres de langues, la voix comme adresse**

Comme nous l'avons noté avec les langues ainsi que leurs accentuations, toutes les manières de dire n'ont pas la même valeur sociale. Dans nos films, ces distinctions apparaissent au gré de la circulation de la parole. Les champs lexicaux, registres de langues ou les postures diffèrent en fonction des statuts sociaux des locuteurs mais aussi, et ceci est fondamental, en fonction de la relation au destinataire du message. Le sujet adresse sa parole, elle se dirige vers quelqu'un. La voix est médiation, direction, elle cherche à atteindre un lieu. La compréhension du discours ne peut se faire sans la saisie des conditions d'énonciations qui orientent son interprétation. En fonction de l'adresse et du contexte, nos voix changent. Dans ses *Essais*, Montaigne mentionne ainsi la voix qui « frappe » et « perce » dont il use pour faire des remontrances à son laquais<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> « Il y a voix pour instruire, voix pour flater ou pour tancer ». (Montaigne, 1969 : 62)

Le registre de langue, le ton et la posture varient selon l'adresse et la relation à l'auditeur donc, dans nos films-recherche, majoritairement en fonction du rapport à la chercheuse. Allant de la plus grande intimité à la simple formalité (la politesse permettant d'établir une distance symbolique), nos films donnent à entendre diverses formes d'adresses. Parmi elles, trois grandes familles se dessinent : la voix qui cherche, la voix qui explique et la voix qui surgit.

La voix qui cherche, parfois indécise ou versatile, traduit un rapport de confiance. Ainsi, dans la première partie du film de Maylis Asté, la familiarité avec la chercheuse autorise les voix à des tâtonnements réflexifs, à la patiente recherche de mots pour renseigner une idiosyncrasie. L'évocation des sensations intimes, des images familières s'écoule naturellement, prise dans le flot et les lieux du quotidien. Ainsi, après de multiples circonvolutions, Roger finit par dire que pour lui la campagne « c'est la liberté surtout », pouvoir s'habiller comme il veut, ne pas avoir à regarder le calendrier, mais ressentir le passage des saisons.

Représentative d'une autre façon de s'adresser à son auditeur, il est aussi possible de discerner une voix qui explique. Cette dernière, souvent sollicitée pour ses connaissances, est une voix assurée et légitimée par son statut. Son propos s'adresse à l'universitaire ou à une sorte de journaliste. Officiel, ce témoignage propose un discours pré-construit et volontiers analytique. C'est la voix du porte-parole, rompu à l'exercice de la communication ; assis à un bureau ou momentanément sur les lieux, cette voix porte mais ne hausse jamais le ton. Ce mode d'adresse est majoritairement le fait de pairs, mais aussi d'autorités politiques, sanitaires et sociales. Dans *Fogo na boca*, Mario Morera, président de la Croix Rouge cap-verdienne explique face caméra le protocole d'assistance aux familles sinistrées sur un ton professoral. Il expose, justifie des choix logistiques et assume une posture d'expert face à la chercheuse, qui semble alors assimilée à un relais communicationnel.

Enfin, ultime grand mode d'énonciation, celui de la voix qui surgit. Celle-ci ne s'adresse ni à la figure familière, ni à l'universitaire. Elle se sert du dispositif audiovisuel comme d'une tribune pour s'adresser au monde. Cette voix éruptive parle de là où elle se tient, du lieu où elle habite. Aux prises avec l'émotion, cette voix s'élève brusquement et rompt avec ses propres habitudes de débit et d'intensité. Faisant fi des normes de la bienséance, elle interpelle des entités absentes ou invisibles. La voix forte de la vieille Verta, assise sur le seuil de sa maison semble ainsi s'adresser à des forces bien plus telluriques qu'académiques. Dépassant la caméra, la cinéaste et même le village, sa voix grimpe vers le cratère.

Dans leurs élans, les manières de s'adresser à un auditeur réel ou supposé font partie intégrante du message. Bien que Floriane Chouraqui ait fait le choix d'insérer des encarts pour renseigner le nom et le statut de l'ensemble des intervenants, la question de leur nécessité nous semble féconde. Certes, ces inscriptions constituent une facilité pour le spectateur, mais ne serait-ce pas stimulant de lui laisser produire l'effort de discerner en fonction des manières de dire et des positionnements, qui défend quoi et depuis où ?

## **Conclusion**

Nos films-recherche ont constitué des opportunités de donner la parole aux personnes traditionnellement tenues à l'écart de la scène politique, dans une démarche d'*empowerment* et de valorisation des savoirs locaux. Car si les nouvelles technologies et la massification du média audiovisuel ont pu donner l'illusion qu'aujourd'hui chacun a le droit d'être entendu (Le Breton, 2011), des inégalités criantes perdurent et la réalité des "sans-voix" demeure (C. Scott, 2008).

Le film permet de rendre à la parole une place comme source à part entière. Les langues, les accents s'hybrident et composent avec d'innombrables nuances une mélodie du lieu. L'attention à ces singularités phonatoires, qu'aucun écrit ne saurait épuiser, est favorisée par la mobilisation de l'outil audiovisuel. Dans son *Phèdre*, Platon conte le refus du don de l'écriture par le roi égyptien Thamous : ce monarque craint que le recours au texte n'efface la mémoire des hommes en l'externalisant. D'autres ont pourtant accepté le don, et aux sociétés de la parole ont succédé celles de l'écrit.

Aujourd'hui encore l'écriture est la voie dominante du partage de la recherche. Pourtant, peu à peu, le champ des sciences sociales s'ouvre à ces mémoires vives et circulatoires que sont les paroles échangées. La matière audiovisuelle apparaît alors comme un support précieux. Trace mouvante des manières de vivre et de dire un territoire, le film porte à appréhender un vécu de l'espace. Il n'en reste pas moins délicat de défendre par l'écrit la profondeur sensible de l'oral sans se sentir chanceler au bord d'un paradoxe.

## Bibliographie

- Almada Duarte D. (1998). *Bilinguismo ou diglossia? : as relações de força entre o crioulo e o português na sociedade cabo-verdiana : ensaios*. Praia, Spleen.
- Aristote. (2007). *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion.
- Bourdieu P. (2003). L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150, p. 43-58.
- Calvet L-J. (1993). *La sociolinguistique*, Paris, PUF.
- Calvet L-J. (1979). *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot.
- Chrétien J-L. (1992). *L'Appel et la réponse*, Paris, Editions de Minuit.
- Delecroix V. (2015). *Chanter : reprendre la parole*. Paris, Flammarion.
- Fontorbes J-P. (2016). Avant-propos, dans Jean-Pascal et Anne-Marie Granié, (dir.) « Chercheurs de champs », *Entrelacs*, Hors-série, n°2, p. 5-9.
- Le Blanc G. (2011). Une voix à soi. p.1-14. [En ligne] : [URL : [http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2011/04/Guillaume-Leblanc\\_Sans-voix.pdf](http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2011/04/Guillaume-Leblanc_Sans-voix.pdf)].
- Le Breton D. (2011). *Éclats de voix : une anthropologie des voix*. Paris, Métailie.
- Meyer M. (2004). *La rhétorique*, Paris, PUF.
- Montaigne M. de. (1969 [1580]). *Essais*, Paris, Garnier Flammarion.
- Morin Y-C. (2001). Le Français de référence et les normes de prononciation. *Cahiers de l'Institut linguistique de Louvain*, 26/1, p. 91-135.
- Nietzsche F. (1901 [1882]). *Le Gai Savoir*. Trad. Henri Albert. Paris, Société du Mercure de France.
- Platon, Derrida J. Brisson L. (2008). *Phèdre Suivi de La Pharmacie de Platon / de Jacques Derrida*, Paris, GF Flammarion.
- Robrieux J-J. (1993). *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod.
- Rousseau J-J. (1993 [1781]). *Essai sur l'origine des langues*. Paris, Garnier-Flammarion.
- Scott J C. (2008). *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*. Paris, Éditions Amsterdam.
- Staszak J-F. (2014). Géographie et cinéma : modes d'emploi. *Annales de géographie*, vol. 695-696, n° 1, p. 595-604.
- Tabouret-Keller A. (2006). À propos de la notion de diglossie. La malencontreuse opposition entre « haute » et « basse » : ses sources et ses effets. *Langage et société*, n° 118, p. 109-128.
- Tufano A. (2016). Les paysages volcaniques vésuviens : un laboratoire des notions de risque, vulnérabilité, résilience. *VertigO, La revue électronique en sciences de l'environnement*, vol.16, n°3.

# **Photos, vidéos, théâtre-forum filmé : Ce que les interactions nous enseignent sur le sensible dans les sciences sociales**

**Sophie Lewandowski**

Socio-anthropologue

Chercheure à l'Institut de Recherche pour le Développement

Laboratoire Population – Environnement – Développement

Aix Marseille Université, Marseille, France

sophie.lewandowski@ird.fr

**Mots clefs** : observation filmante, photo, vidéos, théâtre-forum, transmission des savoirs, interactions, corps, émotions, normes, recherche-action participatives.

**Aire géographique** : Burkina Faso, Bolivie

## **Introduction : enjeux théoriques et méthodologiques**

La communication propose un retour réflexif sur l'usage de la photo et du film en socio-anthropologie des savoirs au Burkina Faso et en Bolivie. Dans ces pays, j'ai étudié les chaînes d'acteurs de l'éducation et du développement qui président à l'élaboration, à la transmission et à la mobilisation des savoirs à l'aide de relevés statistiques, de documents d'archives et d'entretiens, mais aussi d'observations de situations de transmission (familles, écoles, projets « de développement ») et de mobilisation des savoirs.

La communication porte sur les modalités et les effets des observations de transmission, ce que la sociologie britannique des curricula (Forquin, 2008) appelle les « curricula réels »<sup>35</sup>. C'est, en effet, dans la transmission et l'apprentissage « en train de se faire » que la pensée, mais aussi les corps et les émotions se façonnent. Ce modelage social peut être considéré dans une optique proche du déterminisme : pour Bourdieu par exemple, « l'enfant incorpore du social sous forme d'affect, mais socialement colorés, qualifiés » (Bourdieu, 1997, p. 100, cité par Bernard, 2015) ; pour Françoise Héritier, le corps est « le point d'ancrage de la pensée et de l'ordre social »

---

<sup>35</sup> Je définis ici les curricula comme un ensemble de contenus et de pédagogies scolaires organisés dans des cursus. Si les curricula officiels (tels qu'ils sont écrits dans les réformes et programmes scolaires) résultent de négociations entre acteurs dominants d'une époque, les curricula réels (tels qu'il sont activés par les interactions de transmission) témoignent de la sélection opérée des savoirs, mais aussi de normes sociales (« curricula cachés ») effectivement transmises par chacune des situations de transmission constitués.

(Héritier, 2003, p.10, cité par Bernard 2015). Mais une perspective interactionniste reconnaît le poids des processus de reproduction sans en faire un axiome positiviste. Dans cette optique, j'ai considéré que les interactions d'apprentissage pouvaient aussi permettre des opportunités d'hybridation de savoirs et des stratégies de détournement des normes.

Cette marge de manœuvre est particulièrement intéressante à examiner au Burkina Faso ou en Bolivie où les savoirs scolaires et ceux dit « de développement » ont été historiquement importés par la colonisation et entretiennent des rapports complexes avec les savoirs locaux. Ces derniers conservent une vivacité actualisée (et travestie) par leur remise à l'honneur officielle : au Burkina Faso par les organisations internationales et les ONG ; en Bolivie par les intellectuels de la mouvance des *post colonial studies* (Silvia Rivera Cusiquanqui) et le gouvernement Morales (2005-2019) où ils ont constitué l'ossature même des programmes scolaires officiels, sont aux fondements de certaines des écoles alternatives que nous avons étudiées, et mis à l'honneur dans les projets de recherche-action pour le développement.

## **1. Les photos : interactions et corps**

Lors du terrain effectué au Burkina Faso (2003-2007), j'ai réalisé des observations de classe à l'aide de notes, de croquis, de grilles d'observations et de photos<sup>36</sup>. Ont été ainsi observés les interactions verbales et non verbales, les postures de corps, les émotions, la temporalité, l'espace, les objets et les outils pédagogiques dans l'optique de saisir -non pas des ressorts didactiques (Guernier, Sautot, 2010)-, mais des normes sociales et cognitives en train de s'incorporer, de se négocier, ou de se recréer.

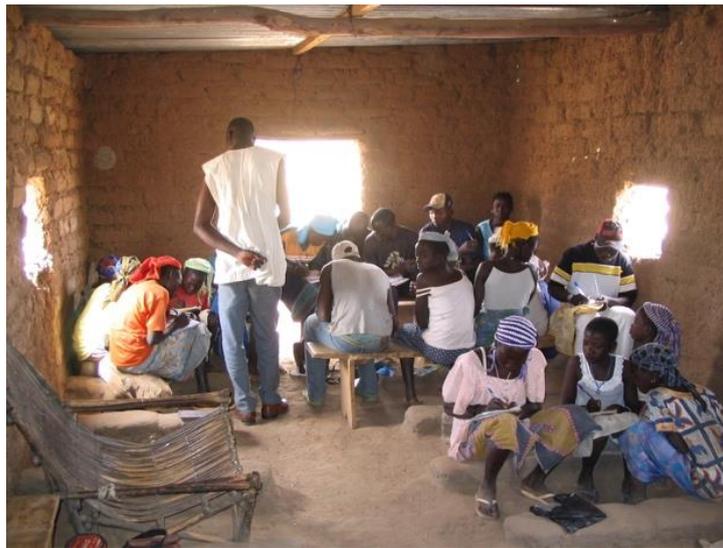
Les photos –outil déjà ancien en anthropologie comme en sociologie (Chauvin, Reix, 2015)-, ont été prises tantôt de manière « déductive » c'est-à-dire guidées par des questions très précises, tantôt inductive, guidé par l'intuition « qu'il se passait là quelque chose ». Cette seconde approche ressemble à « l'observation flottante » telle que décrite par Colette Petonnet pour qui cette approche « consiste à rester disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur une

---

<sup>36</sup> 150 photos ont été réalisées au cours de 83 observations formelles : 23 pratiques de transmission familiale, 50 pratiques en classe (23 écoles classiques, alternatives et centres d'alphabétisation) et 10 de situations pédagogiques diverses. Le terrain, qui a été réalisé dans le pays gourmantché au nord-est du Burkina Faso, province de la Gnagna comprend d'autres matériaux : entretiens, biographies, questionnaire, étude d'archives et de matériel pédagogique.

objet précis » (Petonnet, 1982). La photo devient alors non pas une forme de captation d'un réel extérieur, mais une manière d'éclairer à la fois :

- (1) l'interaction sociale en train de se faire,
- (2) le processus de réflexion en cours du chercheur en train d'observer,
- (3) les relations observés-observateur,
- (4) les relations entre observateurs s'il y en a plusieurs.



*Figure 1. Dictée, alphabétisation 2<sup>nd</sup>e année, Kouri, Burkina Faso, 2006*



*Figure 2. Dictée (groupe de femme et filles), alphabétisation 2<sup>nd</sup>e année, Kouri, Burkina Faso, 2006*

Ainsi, par exemple, dans ces deux photos prises dans un centre d'alphabétisation au nord-est du Burkina Faso, transparaissent à la fois (1) de nombreuses informations sur l'interaction entre le maître mobile, les groupes d'apprenants, et les apprenants entre eux, (2) que la chercheuse s'interroge sur le fait que la lecture et l'écriture semblent rester des actions collectives et a zoomé sur le groupe le plus proche de lui pour mieux comprendre les interactions, (3) que sa présence n'est pas ignorée par deux des élèves en « regard camera » sur la photo 1.

Pour le premier aspect (1), ce travail a permis notamment une analyse des modalités de rejet, de renforcement, d'instrumentalisation ou d'hybridation des savoirs locaux avec les savoirs scolaires. La prise en compte des interactions verbales, mais aussi physiques donnent à voir la manière dont les savoirs locaux sont traités dans les différents dispositifs scolaires. Dans les écoles publiques, les savoirs locaux - supposés valorisés - sont en réalité instrumentalisés au service d'une catégorie cognitive et de comportements exogènes : par exemple, l'instituteur utilise le conte pour mieux apprendre des règles d'éducation civique. Ce ne sont pas les formes de pensée et les systèmes d'organisations sociale gourmantchés qui sont utilisés, mais plutôt des savoirs concrets (exemples de la vie au village, fragments de savoir) qui sont sélectionnés et diffusés. La pédagogie normalise les corps, les interactions et les esprits selon des normes scolaires.

Les trois photos suivantes montrent la transformation du maintien corporel (se tenir droits, les bras croisés pour les enfants, ou rassemblés pour les adultes) et le contrôle des interactions (ne pas interagir avec les autres apprenants, mais seulement avec le maître). Ce façonnage des corps et des comportements est acquis au travers d'apprentissage non verbal ou verbal (discours et écrits du maître), ainsi que de sanctions (« chicotage », exclusions, punitions). Par exemple dans le règlement de ce centre d'alphabétisation pour adultes, les injonctions « ne pas se coucher », ne pas « bavarder », « ne pas sortir en groupe » normalise des rapports orchestrés par un maître dont on doit faire « tout ce qu'il dit ».



Figure 3. Contenir son corps et les interactions, école classique, CP2, Thionguri, Burkina Faso, 2005



Figure 4. Contenir son corps et les interactions, école d'ONG, CNB2 adultes, Piela, Burkina Faso, 2005

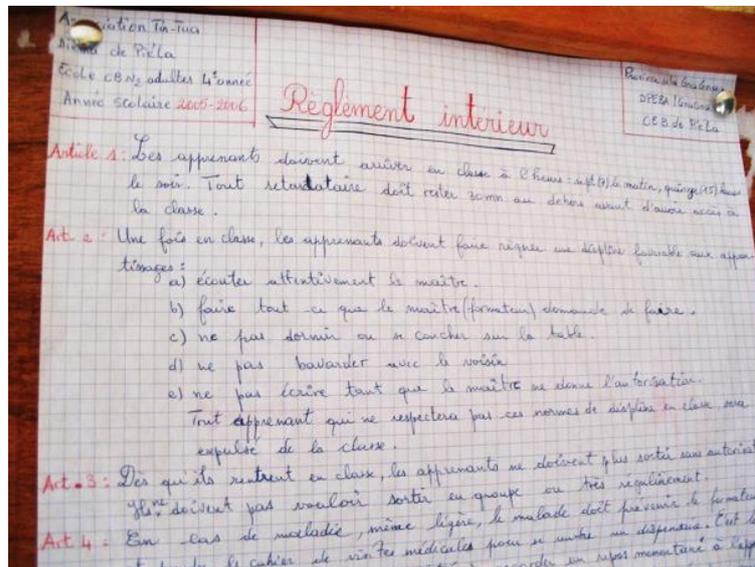
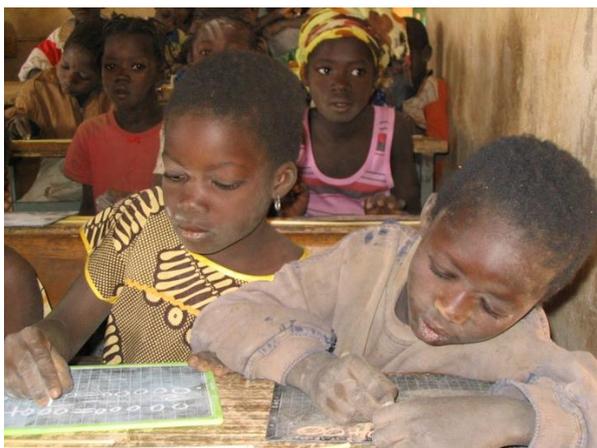


Figure 5. Contenir son corps et les interactions, Règlement, CNB2 adultes, Piela, Burkina Faso, 2005

Le façonnage observé avec les enfants et les jeunes hommes semble induire un rapport au savoir et à l'apprentissage individuel, tandis que la plupart des modes d'apprentissages villageois sont collectifs. Dans les centres d'alphabétisation féminins cependant, les femmes refusent de prendre des cours si elles ne peuvent amener leurs bébés et quittent rapidement l'instruction si les normes sont trop contraignantes. Les responsables d'ONG ont besoin cependant que leurs centres se remplissent : tant pour pouvoir présenter des résultats à leurs bailleurs que pour que les équipes ne se découragent pas. Il est ainsi décidé tacitement que les animateurs d'alphabétisation laissent les femmes s'organiser plus librement : lors des sessions, elles peuvent se coucher si elles sont fatiguées après le travail au champ en pleine chaleur, se lever, se toucher entre elles et rire, allaiter, travailler en groupe... Alors que les enfants des écoles classiques apprennent rapidement un rapport individuel à l'écriture même lorsque la place manque (photos 6), les femmes lisent et écrivent ensemble (photo 7). Ces femmes conservent le rapport à leur corps et à leurs interactions et dévient ainsi les modalités d'apprentissage prévues pour leur instruction. Ce type d'observations photographiées doublées d'entretiens montrent que les modalités d'instrumentalisation des savoirs peuvent s'inverser dans les centres d'alphabétisation (pour aller plus loin, Lewandowski, 2012).



*Figure 6. Interaction pour écrire, école classique, CP, Tangay, Burkina Faso, 2006.*



*Figure 7. Interactions pour écrire, CNB2 adultes, Piela, Burkina Faso, 2006.*

Les photos enseignent également sur l'évolution de mon regard (2). Durant les années où j'ai vécu au village, j'ai tenu un journal de bord où je notais (avec la date) les événements de la vie de la province et en quoi il pouvaient me toucher, m'« affecter » en tant que personne sociale (Slaby, Von scheve, 2019). Lorsque j'ai traité les photos et les grilles d'observations, j'ai

analysé en parallèle le journal de bord pour effectuer des mises en lien et distinguer ce qui appartenait à ma propre subjectivité et ce qui m'apportait des pistes heuristiques. Ma prise de photos présente une évolution vers davantage de vues sur le thème de la normalisation et du refus de la norme. Cette évolution est en partie corrélée au rythme des assassinats perpétrés par les coupeurs de route, par les policiers, ainsi que par la progressive révélation de la complicité des gendarmes avec les coupeurs de route. Le chercheur soucieux de sortir de la dichotomie observateur/observé, penseur/acteur, objet d'étude/sujet pensant, se laisse toucher par ses interactions sur le terrain. Il peut transformer l'interaction autant qu'il peut être transformé par elle. S'il en a conscience, il est alors en mesure de traiter les éléments qui l'ont touché pour y détecter des hypothèses heuristiques et orienter ses objets de recherche.

Enfin les photos renseignent sur les interactions observant/observés (3). Les photos montrent de dos, comme de face, la prise en compte corporelle visible ou plus ténue de la présence de l'étranger « blanc » dans une « école de blanc ». Ici encore, une évolution est visible au cours de mes quatre années de résidence. Seule étrangère avec mon mari dans une province de 350 000 habitants isolée (pas de téléphone, de goudron, d'électricité, ni d'eau courante), nous sommes devenus au fil de notre séjour des « notables » au même titre que les instituteurs, tout en gardant une position à part (pour certaines personnes dans le sens de pouvoir confier à des étrangers « ce qui ne se dit pas ici »). Il me semble que les situations d'observations ont globalement gagné en confiance et spontanéité tant du côté des observés que des observateurs.

Dans les observations photographiées, j'ai noté les approches individuelles et collectives de l'apprentissage, mais j'ai remarqué aussi le rôle des émotions dans l'acceptation ou non de ces normes : par exemple rires (avec gaité ou gêne), peur de la chicote etc. En utilisant la vidéo, je cherche à affiner la manière dont les émotions jouent un rôle dans l'activation ou non de nouvelles normes sociales.

## **2. Les vidéos : interactions, corps, émotions**

Lors du terrain en Bolivie (2015-2017), j'ai conservé la même approche d'observation participante en classe, mais cette fois-ci filmée avec un collègue artiste qui tenait une caméra<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 40 h de rush (observations filmantes dans 11 écoles alternatives, 1 expérience d'instruction à domicile et 3 programmes éducatifs implantés dans des écoles classiques, 61 interview et images de coupe) tournés dans 7 régions de la Bolivie à la ville et à la campagne : sur l'altiplano (autour de Potosi – Potosi et Yachaywasi- et La Paz), dans les vallées (autour de Cochabamba et Samaipata), en plaine (Santa Cruz) et en Amazonie (vers Cobija -Palacio et Montacusal). L'enquête sur l'éducation en

De la même manière, ces observations ont été réalisées tantôt avec des questions précises, tantôt avec un spectre d'attention large. Ce type d'observation participante réalisée « au travers de » la caméra (non pas observer pour filmer, mais filmer pour observer) a été qualifiée par C. Lallier d'« observation filmante » : « l'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite, ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale : d'une manière singulière de se tenir en face-à-face avec le sujet de notre représentation » (Lallier, 2011). Le filmant fait, en effet, partie de l'interaction étudiée, et favorise, en tant que tiers exclu, « l'objectivation et la structuration de l'interaction » (Rogel, 2010). Je reprendrai ici l'analyse du quadriptyque en insistant sur l'évolution de l'interaction entre observateurs.

Concernant l'interaction sociale étudiée (1), sur le terrain bolivien, j'ai observé en particulier les conditions émotionnelles d'apprentissage et la manière dont les écoles abordent les émotions en éducation. Notre enquête a montré que ces dernières sont traitées de manière différentielles selon les écoles : ignorance, moyen d'accéder à des savoirs scolaires ou à des valeurs/normes, ou matière à part entière (connaissance de soi et de ses interactions sociales dans la mouvance du *socio-emotional learning* développé aux USA, puis au Canada). Voici un extrait de film dans la ville de Potosi sur l'altiplano bolivien qui évoque une école pour les enfants de mineurs.



Vidéo 1. Ecole Nidelbarmi, Potosi, Bolivie, 2017, extrait du film « Chemins faisant » Lewandowski, Molina-Valdivia 2020 : 8''57-10''34

---

Bolivie comprend également des matériaux qualitatifs et quantitatifs divers liés à d'autres projets (notamment sur les réformes éducatives nationales et les trajectoires des jeunes).

Dans cette partie du film, le maître évoque les conditions affectives d'apprentissage : selon lui, ce n'est pas la peur des sanctions physiques qui empêche le plus les enfants d'apprendre (comme dans certaines écoles du Burkina Faso), mais l'insécurité affective liée à leur situation familiale en tant qu'enfants de mineurs. L'école a ainsi développé une pédagogie par le jeu et la proximité entre le maître et l'élève. C'est ce que montre l'extrait avec une séance de jeu animée dans la cour où l'on peut observer les contacts physiques, la liberté de mouvement, la posture de l'éducateur qui rit autant que les enfants, etc. Dans cette école, les émotions (rires, colère, inquiétude, etc.) sont accueillies à la fois pour mieux accéder au savoir et pour renforcer les enfants dans la conscience d'eux-mêmes et de leurs trajectoires. La logique prônée est celle de l'*empowerment* influencée notamment par l'église catholique et les mouvements de gauche. Les vidéos que nous avons réalisés dans cette école (dans la cour comme dans la classe) détonnent de celles faites par exemple dans une école classique de Potosi où est développé un programme « d'intelligence émotionnelle ». La prestataire chargée de ce cours fait agir les enfants par punition et récompense (Lewandowski S., Molina Valdivia A., 2018, 4''21 - 4''32) : les émotions y sont davantage provoquées (par les activités) qu'écoutées ; elles sont utilisées pour accéder à des savoirs scolaires et pour façonner les élèves à un modèle de citoyen urbain influencé par le modèle de la classe moyenne et supérieure bolivienne et ses contacts avec les USA.

Alors qu'au Burkina Faso j'avais observé l'instrumentalisation des savoirs locaux et scolaires au profit de modes de pensées et de normes sociales, en Bolivie j'observe l'usage plus ou moins instrumentalisé des émotions au profit de modèles différents. Si je me suis orienté vers ce ressort précis de la construction des normes, c'est car le terrain burkinabè m'avait fait cheminer dans les liens avec les personnes, les situations et les institutions « enquêtées » (2) et dans ma position réflexive au cours de ces relations (3). Il m'est apparu au cours de ces expériences, que la photo comme la vidéo renforçait une posture réflexive tant chez le(s) filmant(s) que les filmés (Hémont, Patrascu, 2016). Ils renforcent aussi une posture plus sensible, en particulier de la vidéo du fait de ce que les images, les sons et les mouvements touchent chez moi et chez les observés lorsqu'ils se regardent à l'écran.

En ce qui concerne les relations entre les observateurs (4), le tournage et le montage ont été riches en micro-négociations entre mon collègue artiste et éducateur bolivien (Alejandro

Molina Valdivia est artiste - théâtre/vidéo - et professeur dans une école alternative de Bolivie) et moi-même chercheuse française résidente en Bolivie. Nos formations, métiers, genres, nationalités, (etc.) induisent des postures sur le terrain, des rapports à la pensée, à l'organisation du travail et à la communication visuelle différentes. Cette différence que nous voyions utile pour entrer en contact sur le terrain par différents biais a effectivement généré des interactions variées avec les éducateurs et les enfants. Elle a aussi transformé nos habitudes de travail respectives. Nous avons fait des « *debriefing* » après chaque interview ou observation filmée pour partager nos ressentis et nos pistes, pris le temps de moment de détente et de convivialité et réalisé des points réguliers tout au long du travail commun. J'ai également tenu un journal de bord du tournage. Cela a permis de réorienter régulièrement le projet et de « murir » notre binôme au fil du temps. Ainsi par exemple, au premier quart du tournage, nous nous sommes accordés pour prendre des images de coupe sur le thème « dedans-dehors » (dans la mine, les maisons, les églises, les rues, les classes, etc.) pour symboliser une approche du processus d'apprentissage actif, partant des apprenants. À l'étape du montage pour constituer le long métrage (Lewandowski, Molina Valdivia, 2020, 47 mn), nous avons fait face à trois défis : coordonner nos approches, trouver « l'incarnation » qui permette de constituer un fil narratif, et suppléer à des manquements lors du tournage. Nous avons opté pour tenter de résoudre les trois questions à la fois en écrivant à deux mains un récit sous forme de « *road movie* » mettant en scène la socio-anthropologue et l'éducateur-artiste aller d'école en école et débattant de l'évolution de leur recherche conjointe.



Dans cet extrait, il est notable que nous avons forcé le trait de la figure de l'artiste qui se met en résonance avec les interviewés, d'une part ; et de la chercheuse qui cherche un cadrage macro d'autre part (alors que nous faisons tous les deux des aller-retour entre le micro et le macro et entre le sensible et la pensée). Nous nous mettons ainsi « en scène » pour rendre visible des éléments qui ont contribué au film. Nous nous montrons également sur le terrain au milieu des photos des personnes et écoles interviewés pour évoquer les relations observés/observateurs. Enfin, le titre du film « chemins faisant » fait autant référence aux nouveaux chemins frayés par les écoles alternatives, qu'à la route réellement effectuée au travers de la Bolivie et aux cheminements personnels et intellectuels durant le projet. Nous assumons ainsi que notre démarche de scénarisation pour le montage et la diffusion est loin de « l'illusion de vérité » tant sur les observés que sur les observateurs (Colleyn, 2011).

Cette expérience a été menée dans le cadre du projet ENSAA « Enfance et savoirs dans les Andes »<sup>2</sup>. Il s'agit d'une recherche-action participative qui aboutit à des publications, ainsi qu'à un réseau d'acteurs éducatifs en Bolivie. Dans ce type de démarche, les oppositions observateurs-observés est davantage déconstruite.

### **3. La recherche-action participative filmée : interactions et déconstruction des dichotomies**

Dans ce volet du projet ENSAA, l'action n'est pas déterminée à la suite d'une recherche menée exclusivement par une chercheuse puisque mon collègue artiste et éducateur (dans une des écoles visitées) co-crée avec moi les objectifs, la définition des thèmes, la méthodologie sur le terrain, le traitement des données et la mise en forme (du moins pour la partie vidéo). Le paradigme observant/observé est déconstruit dès le départ et le savoir est déjà co-construit. En revanche, le projet n'a pas associé l'ensemble des écoles et éducateurs qui ont constitué un

---

<sup>2</sup> Projet ENSAA « Enfance et savoirs dans les Andes », CIDES – UMSA, UNICEF, IFEA, IRD, 2014-2018, Coord. : Lewandowski (LPED) & Cavagnoud (PUCP), Bolivie, Pérou.

« objet d'étude » avant de devenir, seulement dans un second temps, des partenaires dans le réseau.

Dans le projet ECOADAPT (2013-2016, Bolivie, Argentine, Chili), c'est l'ensemble des équipes des institutions de recherche et des ONG qui ont été associées dès le début du projet. Ce dernier (un consortium d'ampleur financé par l'Union européenne) traitait de la gestion de l'eau en situation de changement climatique et je suis intervenue sur le volet des échanges de savoirs relatifs à l'eau. Il ne s'agit pas de transmission scolaire des savoirs, mais de circulation des savoirs relatifs à l'eau au sein du projet constituant ainsi un espace de co-apprentissage. Dans cette optique, nous avons utilisé en Bolivie le théâtre de l'opprimé pour mettre en lien instituts de recherche et ONG. Cette expérience a été filmée et une vidéo pédagogique et réflexive a été faite sur l'approche du théâtre de l'opprimé<sup>3</sup> (Lewandowki, 2013).

Le théâtre de l'opprimé, fondé par Augusto Boal dans la lignée de Paolo Freire, est un théâtre interactif où le scénario (représentant la problématique choisie par les participants) se termine mal. Les spect-acteur sont alors invités sur scène pour remplacer l'un des personnages et tenter de changer le cours de l'histoire. Les *debriefing* permettent à l'ensemble des participants (acteurs et spect-acteurs) d'accroître ensemble leur conscience, leurs compétences et leur pouvoir sur la situation. Le renversement des rapports de force et des normes (lorsque le cours de l'histoire parvient à changer sur scène) se joue sur différents niveaux : cognitif, mais aussi physique, émotionnel et symbolique. Il se décline différemment selon le moment où le cours de l'histoire est modifié et selon quels personnages (représentant des fonctions ou des dynamiques sociales) sont sollicités (Lewandowski, à paraître).

Dans ce travail, le théâtre : (i) est considéré comme une reproduction des interactions sociétales réelles (autour de la gestion de l'eau en Amérique du Sud par exemple), et (ii) de fait instaure des interactions au sein de l'équipe du projet sur cet objet. Filmer le théâtre-forum en recherche-action participative permet d'observer des élans (au sens du *conatus* spinozien, Lordon, 2016), leurs transformations et leurs impacts. Les personnes qui filment font partie du projet, prennent une posture autoréflexive qui les transforme, transforme le groupe et son rapport à la problématique traitée, comme le montre ce témoignage d'un membre d'ONG.

---

<sup>3</sup> appelé théâtre-forum par le projet.



Vidéo 3. Extrait du film « Savoir et pouvoir », Lewandowski S., 2013, partie III, 4'24 - 5'13

Dans ce type d'expériences, le quadriptyque n'est plus nécessaire :

- (1) L'interaction sociale en train de faire inclus le(s) observateurs puisque nous passons à tour de rôle derrière la caméra, puis analysons ensemble les rush (y compris l'animateur de théâtre forum appelé « joker »),
- (2) Le processus de réflexion n'est plus seulement celui du chercheur en train d'observer, mais du/des chercheurs et des acteurs qui participent à une même expérimentation, chacun depuis sa position,
- (3), (4) Il n'y a plus de relations spécifiques entre observateurs et observés ou entre observateurs puisque tous participent au même processus.

L'analyse sera plutôt menée avec une analyse des jeux pratiques et symboliques des acteurs en présence au sein du projet de l'expérimentation en prenant en compte la différenciation des rôles (plus ou moins leader, légitimé ou non, par exemple) dans l'animation de l'expérience.

## Conclusion

Dans mes recherches, à partir d'un cadre historique et statistique à différentes échelles, que je rentre dans une phase de micro-observation : non pour corroborer ce que les grandes lignes structurelles ont montré, mais pour voir ce qui peut se jouer -ou non- à cette étape fine de l'interaction.

Tout comme la photo, la vidéo réalise un zoom dans l'espace où l'on voit de nouveaux éléments. Mais à sa différence, elle procure, en outre, une forme de zoom dans le temps : celui des micro-événements des interactions qui peuvent permettre de la créativité et des marges de jeu. Elle met aussi davantage en exergue comment les éléments corporels et émotionnels activent ou dévient des tendances, tant chez les observateurs, que chez les observés. Ainsi, la vidéo ne permet pas seulement de voir ce que l'on ne voit pas autrement, mais aussi de voir ce qui n'existe pas autrement et à d'autres échelles.

Dans la recherche-action, surtout lorsque l'équipe utilise des outils de co-construction des savoirs et de péréquation des rapports de forces, comme le théâtre-forum, les dichotomies observateur/observé, penseur/acteur, objet d'étude/sujet sont encore davantage dépassées. C'est ce que montrent les vidéos de ces expérimentations qui permettent paradoxalement à la fois une posture plus engagée dans le réel et plus autoréflexive.

Ainsi, l'observation filmante, qu'elle soit de situations « observées » ou d'interactions clairement co-crées, apporte des éléments décisifs pour la socio-anthropologie des savoirs, et plus largement pour les réflexions sur le rôle des dimensions sensibles (corps, émotions) dans l'activation ou la déviation de normes sociales.

## Bibliographie

Bernard J. (2015). Les voies d'approche des émotions. *Terrains/Théories* [En ligne], 2, mis en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 26 février 2020. [URL : <http://journals.openedition.org/teth/196> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/teth.196>].

Bourdieu P. (1997), *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Liber ».

Chauvin P.-M. & Reix F. (dir.). (2015). Dossier Sociologies visuelles, *L'Année sociologique*, vol. 65, Paris, PUF.

Colleyn J.-P. (2011). Présentation, *L'Homme* [En ligne], 198-199, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 01 mai 2019. [URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22658>].

Forquin J.-C. (2008). *Sociologie du Curriculum*, Presses universitaires de Rennes.

Guernier M.-C. & Sautot J.-P. (2010). Observer et analyser les interactions didactiques : Potentialités et limites du film de classe. *Colloque international « Spécificités et diversité des interactions didactiques : disciplines, finalités, contextes »*, Université de Lyon - ICAR - CNRS- INRP, 24-26 juin 2010, LYON, INRP, France. hal-00533719

Hémont F. & Patrascu M. (2016). Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS. *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 9, mis en ligne le 01 septembre 2016, consulté le 27 février 2020. [URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/2178> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.2178>].

Héritier F. (2003). Une anthropologie symbolique du corps. *Journal des africanistes*, n° 73/2, p. 9.

Lordon F. (2016). *Les affects de la politique*, Paris, Le Seuil, 194 p.

Lallier C. (2011). L'observation filmante. *L'Homme* [En ligne], 198-199, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 01 mai 2019. [URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22718>].

Lewandowski S. (2012). Les savoirs locaux face aux écoles burkinabè. Négation, instrumentalisation, renforcement. *L'Homme*, n° 201, p. 85-106.

Lewandowski S. (à paraître). Le théâtre de l'opprimé dans la recherche-action participative : au service des épistémologies radicales ?. *Revue Participations. Epistémologies radicales et recherches participatives*.

Pétonnet C. (1982). L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, tome 22 n°4. *Etudes d'anthropologie urbaine*. p. 37-47.

Rogel T. (2010). Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 07 avril 2010, consulté le 24 février 2020. [URL: <http://journals.openedition.org/lectures/975>].

Slaby J. & Von Scheve C. (2019). *Affective Societies, Key Concepts*, Routledge.

## Filmographie

Lewandowski S. & Molina Valdivia A. (2020). *Chemins faisant, Alternatives éducatives en Bolivie*, LPED-IRD, CIDES-UMSA, 47 mn 20. [En ligne] : [URL : <https://we.tl/t-iB2zC0YX9d>].

Lewandowski S. & Molina Valdivia A. (2018). *L'apprentissage émotionnel et social : nouvelle révolution éducative ? Trajectoires d'éducateurs en Bolivie et ailleurs*. 21 mn, work in progress, espagnol sous-titré français. [En ligne] : [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iXzdccIoni0>].

Lewandowski S. (2013). *Savoir et pouvoir. Une expérience de théâtre-forum en recherche-action*, CATIE, CIRAD, IRD, vidéo. 32 mn. [En ligne] : [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-8P-opQbxv0>].

# Les puissances en marais estuarien

**Éric Collias**

Chercheur et documentariste en humanités écologiques  
Chargé d'enseignement vacataire à Rennes 1 et Rennes 2  
eric.collias@univ-rennes2.fr

**Mots-clés** : estuaire de la Loire, puissances d'agir, collectifs hybrides, humains et non-humains, correspondance, film d'observation, multiversité paludicole

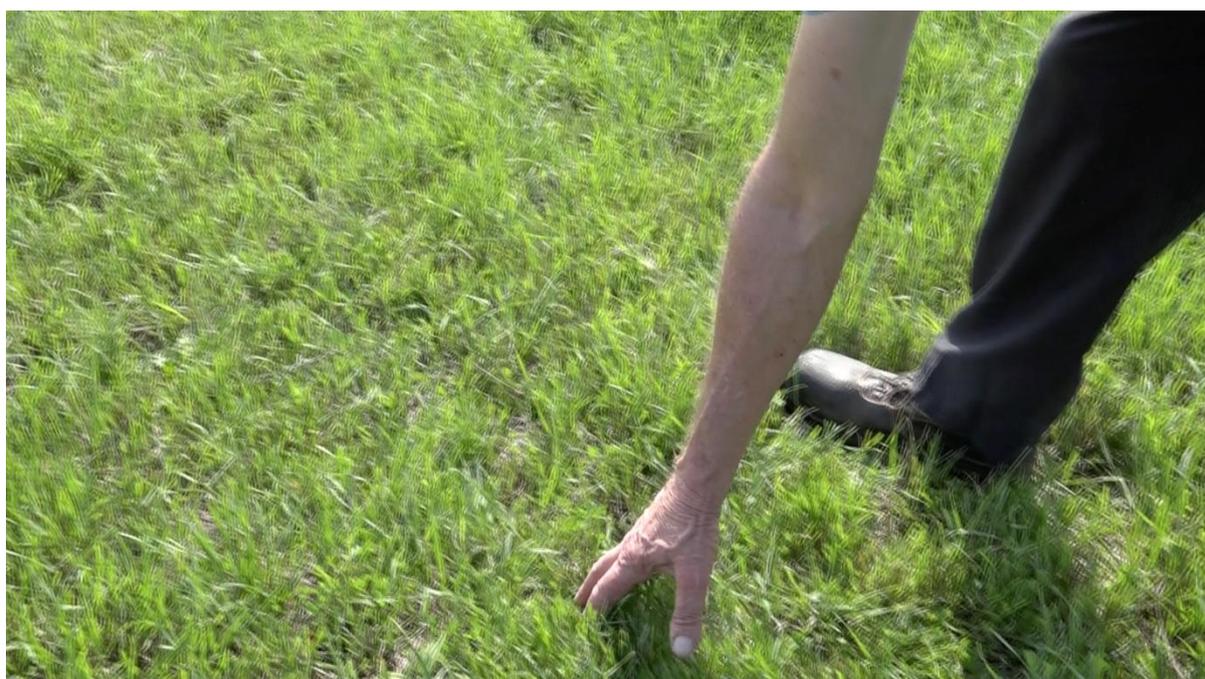
## Contexte

Depuis 2013, je mène une recherche sur la transition en cours dans les marais et les îles de la rive nord de l'estuaire de la Loire (Collias et al., 2020). Il s'agissait au départ de comprendre les conséquences de la substitution du corps de l'éclusier par des dispositifs de mesure de niveau d'eau et de manœuvre à distance des ouvrages qui contrôlent l'eau dans les marais. J'en suis arrivé très vite à rencontrer les principaux collectifs à l'œuvre dans la composition de ces marais, à savoir le flot de la marée et ses dépôts de sédiments, les herbes, les vaches qui les consomment et leurs éleveurs, puis les oiseaux qui y vivent et les ornithologues qui en prennent soin. Cette recherche qui s'apparente à une ethnographie multi-espèces (Kirksey et Helmreich 2010) repose sur le pari qu'une « simple description » peut associer, ajouter du social (Latour, 2014 : 200), c'est à dire relier et soutenir les collectifs déjà à l'œuvre, comme une colle sociale (Leigh Star, 1991 : 32) qui épaissit le monde.

## Argument méthodologique et matière

Est-il possible de traduire seulement en images et en sons, sans commentaires, la vitalité à l'œuvre dans les marais littoraux de l'estuaire de la Loire ? C'est le but de cette proposition de court métrage documentaire qui est inspirée de la méthode du film d'observation de Kazuhiro Soda, dont l'argument principal repose sur la disponibilité aux événements qui se présentent devant la caméra et le filmage en continu de ceux-ci, la construction du film se réalisant après, au montage (Bernard, 2012). C'est après avoir eu la chance en juin 2018 de voir Minatomachi (la Mer Intérieure) de Kazuhiro Soda, et d'être complètement enthousiasmé par son travail, que je me suis dit que je voulais tenter d'employer cette méthode de travail plutôt que de filmer des

entretiens en face à face ainsi que j'avais commencé à le faire au début de mon enquête. Pour disposer d'un équipement adapté à la prise de vue mobile, j'ai fait le choix d'une caméra dotée d'une poignée sur sa partie supérieure afin de pouvoir la tenir au niveau de mon abdomen, et d'un micro hypercardioïde pour sa qualité de prise de son, et je me suis aussitôt lancé à l'aventure. Le manque de maîtrise de cette nouvelle caméra et de ses paramétrages est visible dans la majeure partie de ce documentaire : il témoigne que la rencontre présentée a eu lieu durant cette période d'apprentissage, et que cette rencontre est plus importante à mes yeux que cette maladresse assumée.



*Jean-Pierre Broussard caresse le regain d'herbe issu du baignage © Éric Collias*

Ma chance fut d'être introduit par un agronome de la Chambre d'agriculture de Loire-Atlantique, auprès d'un éleveur qui, m'avait-il dit, générait un regain dans ses prairies avec les marées estuariennes du mois d'août, et y faisait fleurir du trèfle fraise. J'ai ainsi embarqué la caméra pour filmer en continu un périple d'environ quatre heures au cours duquel j'ai accompagné cet éleveur, Jean-Pierre Broussard, dans ses prairies à la découverte de sa manière de cultiver l'herbe au mois d'août grâce au baignage rendu possible par les pleines mers qui gonflent le niveau de l'estuaire et viennent arroser ses prés par le réseau de douves et de rigoles connecté à l'Étier du Port, à Cordemais (44).

Une première vidéo de 9' montée à l'issue de cette observation filmée<sup>1</sup> m'a permis de présenter

---

<sup>1</sup> <https://vimeo.com/292004128>

le travail de Jean-Pierre lors d'un colloque à la Maison des cultures du monde de Vitré (35), puis au sein du carnet de recherche <https://humanpalud.hypotheses.org/>, et à des étudiants que j'ai amenés dans le marais, pour compléter les échanges que nous avons pu avoir avec lui.

Le projet était aussi de présenter ce premier montage au cours d'une soirée « risques de projections » organisée par l'association nazairienne « les pieds dans le Paf », dédiée aux échanges à partir de productions audiovisuelles, qui n'a cependant pas encore été programmée.



*Jean-Pierre prête attention à une possible deuxième naissance © Éric Collias*

### **Court métrage documentaire : de la conversation à la correspondance**

La présente proposition<sup>2</sup> est élaborée depuis ce premier montage pour y joindre d'autres séquences prises au cours de cette observation filmée, ainsi que des plans réalisés dans le marais de Jean-Pierre et dans d'autres, à d'autres occasions, pour composer un court métrage.

Je conçois ce montage de séquences comme une expérimentation anthropologique qu'Ingold (2017 : 32) nomme correspondance : « Expérimenter, c'est tenter certaines choses et observer ce qui arrive. Ainsi, l'art de l'enquête avance et se transforme en temps réel, en se mettant au diapason de la vie de celles et ceux avec lesquels l'enquêteur est en contact, et plus largement du monde auquel tous appartiennent. Plutôt que de leur embrayer le pas en reprenant à son compte leurs plans et leurs prédictions, l'art de l'enquête s'efforce de partager leurs rêves et leurs

---

<sup>2</sup> <https://vimeo.com/463885907>

espoirs. [...] Autrement dit, c'est établir une relation avec le monde que j'appellerai dorénavant de correspondance. C'est en ce sens, me semble-t-il, que l'on peut dire de l'anthropologie qu'elle est un art de l'enquête. » Je suis donc passé de la conversation à la correspondance. « La correspondance, que ce soit avec des personnes ou avec des choses, est un travail dans lequel on met tout son cœur, et qui revient à rendre aux êtres humains et non-humains avec lesquels nous partageons notre monde ce que nous leur devons de notre existence et de notre formation. » (Ingold, 2019)



*Vaches et roseaux du pré de côte de la Goupillais à Bouée (44) © Éric Collias*

## **Relier des plans**

Ce qui m'a inspiré chez Soda est la construction relationnelle qui est établie entre les plans, où un élément de la fin d'un plan est relié au début d'un plan suivant. Cette méthode m'a permis de glisser des ruptures dans la logique temporelle des séquences qui ont été filmées au cours de cette première rencontre, soit à l'aide d'un autre plan réalisé lors d'une seconde rencontre avec Jean-Pierre, soit de plans tournées dans d'autres marais. Il y a bien sûr la relation vitale des matières et des êtres qui circulent depuis le flot de la marée, entre les sédiments, l'herbe, Jean-Pierre, les vaches, le veau, les roseaux et les oiseaux, mais pas seulement. Dans son travail de recherche sur ce qui constitue la grâce de l'art primitif, Bateson (1977 : 179-181) écrit que les caractéristiques des processus primaires, « ces algorithmes du cœur » sont celles de « tout système de communication entre organismes qui ne se servent que d'une communication

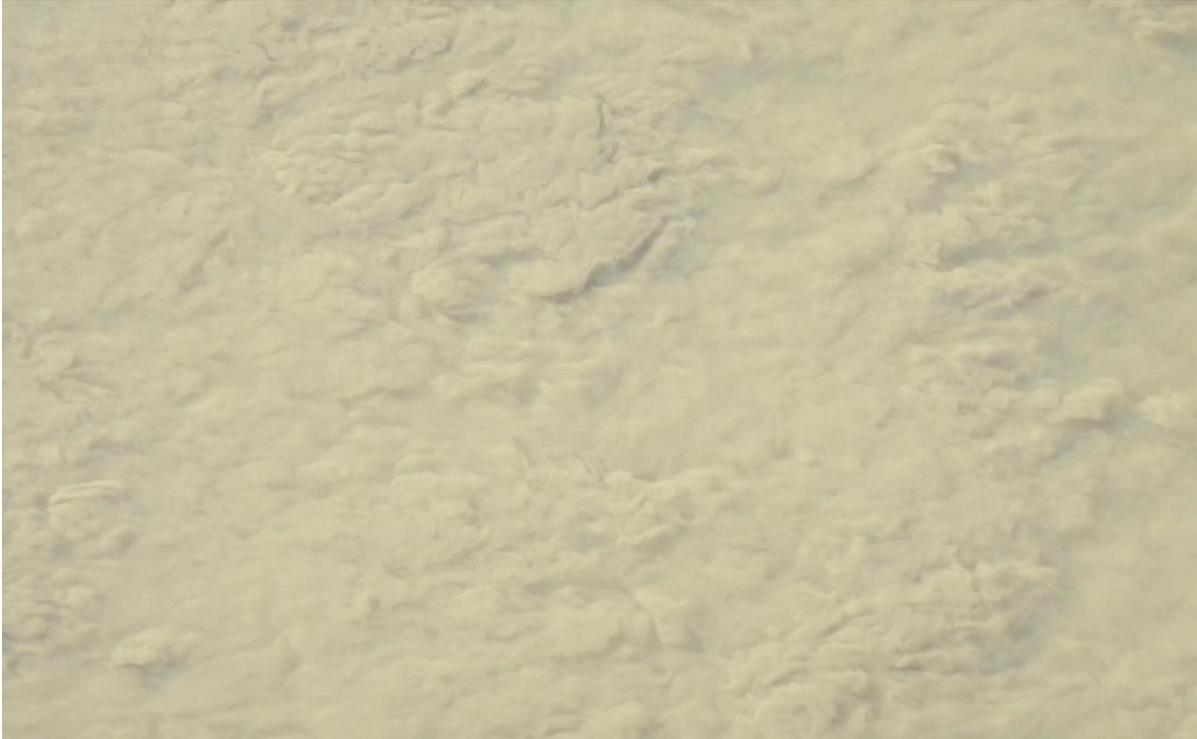
*iconique* ». J'ai choisi ces plans aussi parce j'ai été touché par leur puissance iconique.

## **L'agentivité du dispositif de montage**

Dans cette composition des différents plans, la machine a eu aussi son mot à dire. Que cela soit le fait d'un hasard objectif, d'une synchronicité, le fait est que deux plans prévus dans ce montage n'ont pas été acceptés par le logiciel avec lequel je travaille habituellement. J'ai donc entrepris de laisser de côté ces deux plans et de tester le montage de la fin du film avec un autre outil, qui s'est révélé performant. Puis ma surprise a été de me rendre compte que le premier outil acceptait d'ajouter la seconde partie du film créée de cette manière, et même d'insérer un plan intermédiaire dans la première partie. Alors que j'aurais alors pu réinsérer les deux plans récalcitrants, cette expérience m'a conduit finalement à les abandonner. Je dois avouer que le montage provoque en moi à chaque fois comme une sorte de transe, et je ne suis pas étonné que la machine y réponde de la sorte. Ces plans iconiques supplémentaires ne sont donc pas des virgules visuelles, ni uniquement les éléments d'un discours raisonné, mais aussi une tentative de traduire les expériences émotionnelles que suscitent en moi les puissances du marais et que je souhaite partager, tout en leur donnant une place équilibrée en correspondance avec les propos de Jean-Pierre.

## **Mise à l'épreuve**

J'ai présenté ce court métrage à Jean-Pierre afin d'avoir son sentiment sur la manière dont j'ai ainsi fait correspondre les séquences de nos rencontres qu'il a lui même guidées, avec les apports qui proviennent d'autres marais que celui où il travaille, ou bien du même marais mais à une autre période. Son souci principal était de ne pas s'entendre mettre en cause d'autres personnes, et il a donc conclu à l'issue du visionnage : « ça me convient, c'est la vérité, j'accuse personne ». Notre échange a ensuite porté principalement sur l'identification des lieux où nous circulons en voiture, comme « là on est au pont de La Fenêtre », ou afin d'identifier ou de s'assurer qu'il avait bien reconnu d'autres lieux dans les plans ajoutés. Cela a concerné aussi une demande de ma part pour comprendre le sens de « si on fait ça trop tard, après le 15-20 juin, si il pleut, ça grille tout », qui signifie que dans la prairie, si la plante qui « fait comme une luzerne » est fauchée trop tard, elle perd ses qualités nutritives pour les vaches.



*Sédiments circulants avec la marée dans le bief de la Taillée à Lavau-sur-Loire (44) © Éric Collias*

## **Composer une multiversité**

Ingold (2018 : 97) qualifie la mise en commun d'expériences de multiversité, ça me convient bien de composer ainsi une multiversité paludicole. Après une séquence où le chant de la Bouscarle invite à prêter attention aux mouvements presque imperceptibles de l'oiseau dans les phragmites, le film se conclue par une séquence sans image, avec le seul chant des oiseaux du marais du Linot<sup>3</sup>.

Ce plan sans images fait écho aux saisissements ressentis lors de moments d'écoute du chant des oiseaux au printemps, moments qui furent des jalons de mon expérience d'ethnographe multi-espèces (Collias, 1997). Ce plan est polyphonique : 4 espèces d'oiseaux y contribuent, et deux oiseaux de la même espèce se répondent à distance ; cette polyphonie appelle notre attention aux différents rythmes temporels que suivent ces oiseaux, comme tous les êtres qui œuvrent dans la composition de ce marais.

Sorte d'université buissonnière et buissonnante, laissant la place aux multivers des existants que l'on peut rencontrer dans ces marais, ainsi qu'aux « algorithmes du cœur » qu'ils inspirent, cette multiversité a l'ambition d'y expérimenter les arts de l'attention aux êtres et aux choses qui façonnent le monde (Tsing, 2015 : 159-160). Les étudiants que j'y convie sont pour la

---

<sup>3</sup> <https://ecosemiotic.hypotheses.org/656>

plupart toujours surpris et ravis des rencontres qu'elle permet et qui les transforment.

## Bibliographie

Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Edition du Seuil, 299p.

Bernard, S. C. (2012). *Documentary storytelling: making stronger and more dramatic nonfiction films*. Focal Press.

Collias, E. (1997). *Nature en Ville*. Penn ar Bed, (165-166).

Collias, E., Suard, L., & Danto, A. (2020). Le tissu de matières, de choses, d'êtres et de signes des collectifs paludicoles de Basse-Loire. *Les cahiers du CFPCI*, (8).

Ingold, T. (2017). *Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture* (trad. Afeissa, H.-S., Gosselin, H.). Éditions du Dehors.

Ingold, T. (2018). *L'anthropologie comme éducation*. Presses universitaires de Rennes.

Ingold, T. (2019). Art et anthropologie pour un monde vivant. *Le carnet de Techniques & Culture*. [En ligne :] [URL : <https://tc.hypotheses.org/2055>] Consulté le 25 février 2020.

Kirksey, S.E., Helmreich, S. (2010). The emergence of multispecies ethnography. *Cultural anthropology* 25, 545–576.

Latour B. (2014). *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris, La Découverte.

Leigh Star, S. (1991). Power, technology and the phenomenology of conventions: On being allergic to onions. J. Law (Ed.), *A sociology of monsters*, 26-56.

Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world : On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.

# Une enquête filmée sur l'héritage des victimes de la guerre du Sahara : quelle histoire raconter, comment et pour quel(s) public(s) ?<sup>1</sup>

**Michel Tabet**

Anthropologue et documentariste, chercheur associé CEPED

**Sébastien Boulay**

MCF en anthropologie, Université de Paris et membre du CEPED,  
en délégation CNRS à l'IMAF  
sebastien.boulay@parisdescartes.fr

**Mots-clés :** enquête filmée, Sahara, guerre, ethnographie, mouvement

## Introduction

Ce film de 74' a été réalisé dans le cadre du programme ERC « CapSahara »<sup>2</sup>. Il est le fruit d'une première collaboration entre Michel Tabet, anthropologue visuel (thèse à l'eheSS 2010) formé à l'école Jean Rouch, et Sébastien Boulay, anthropologue dont il s'agissait de la toute première expérience filmique.

Partant de travaux ethnographiques conduits par S. Boulay depuis une dizaine d'années dans cette région du monde (Sahara Occidental et Mauritanie), ce film devait initialement porter sur la fabrique artistique (poèmes et chansons) de figures de martyrs dans les camps de réfugiés sahraouis de Tindouf (Sud-Ouest algérien). Mais l'enquête filmée, réalisée dans des conditions très contraintes, puis le montage ont fait « glisser » ce projet de film vers l'histoire d'un lieu, un centre de réhabilitation pour blessés de guerre et victimes de mines.

Notre communication questionne donc ce glissement, tout d'abord au cours de l'enquête de terrain menée bien plus rapidement que prévu – le tournage n'a duré que 10 jours, dont 5 jours de repérage avant l'arrivée de Michel Tabet et 5 jours de tournage proprement dit, du fait de difficultés d'obtention de visas de la part des autorités algériennes en mars 2019 – mais aussi au cours du montage et des choix de narration qui sont devenus évidents pour nous.

---

<sup>1</sup> SAHARA-*Les voix des martyrs*, 74 mn, 2020, ERC CapSahara et UMR CEPED.

<sup>2</sup> This article is part of the « CapSahara » project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (Grant agreement No. 716467).

## 1. L'expérience du tournage

Avant le tournage, nous n'avions volontairement pas de plan narratif précis, prenant le parti de nous laisser guider par les hasards des rencontres opérées durant l'enquête. Nous souhaitions surtout mettre à l'honneur les artistes et leurs performances. Nous voulions également que ce film restitue ce voyage sous la forme d'un *roadtrip* saharien, au rythme de la guitare électrique saharienne.

Les problèmes administratifs n'ayant pas permis aux deux réalisateurs de partir en même temps sur le terrain, en plein contexte de soulèvements populaires en Algérie, le repérage du film s'est fait durant les 5 premiers jours qui ont précédé l'arrivée sur le terrain de Michel Tabet et de la caméra. Ces 5 jours de repérage ont permis d'identifier des lieux de tournage et de rencontrer de futur·e·s protagonistes du film, de prendre de premiers rendez-vous. Au cours de ces journées de préparation, les sites du centre d'accueil des victimes de guerre et des mines, l'ancien et le nouveau, sont apparus comme des sites clés pour la narration, de par la richesse des rencontres que l'on pouvait y faire et de par l'esthétique des lieux : le nouveau centre est situé sur un petit promontoire au milieu du désert, fait de petits bâtiments fraîchement blanchis, un chef de centre assez charismatique ; l'ancien centre, très décrépi et partiellement en ruines, comme à l'abandon, respirait l'oubli, l'isolement, la monotonie... Ces deux sites permettaient chacun de rencontrer des blessés de guerre, martyrs « vivants » en quelque sorte, et de raconter l'histoire de ce centre « école ».

Au cours de ces journées de repérage, la venue de Michel Tabet est restée très improbable, maintenant le tournage dans l'incertitude, jusqu'à l'annonce du départ de Michel. Une fois sur place, pendant les 5 jours restants, Michel a filmé tout ce qu'il lui était possible de filmer, sans savoir très clairement comment et dans quel ordre nous utiliserions ces neuf heures de rushes. Nous savions toutefois que le temps était compté...

Au cours du tournage, l'idée d'utiliser l'enquête de terrain comme fil directeur de la narration nous est apparue assez évidente, et donc l'importance d'assumer notre présence dans le champ de la caméra et dans les interactions avec les différent·e·s protagonistes du film. De même que l'importance de ce centre d'accueil, que tout le monde connaissait et présentait comme une *madrassa* « école », nous est apparue centrale pour le film et pour traiter de la question de la transmission. Malgré cette idée de *roadtrip*, il nous semblait important d'avoir un lieu autour duquel pourrait se raconter des histoires individuelles et collectives.

Notre premier réflexe a d'abord consisté à filmer la parole des victimes de la guerre, et notamment celle des blessés de guerre rencontrés sur les deux sites. Mais assez vite, c'est également celle des proches de victimes qui nous a semblé intéressante à recueillir. Que font, que disent ces proches du sacrifice des leurs, martyrs, disparus ou blessés de guerre ? Nous avons ainsi consacré un certain nombre d'entretiens avec des enfants de *shuhadâ'* « martyrs » mais aussi avec des personnes vivant aux côtés de leurs parents blessés de guerre, à l'image de cette jeune femme, infirmière de son état, qui consacre la moitié de son temps à s'occuper de son père tétraplégique. Son témoignage a été recueilli sur le vif, sans avoir préalablement discuté avec elle.

Il est clair que le manque de familiarité avec les personnes interviewées a introduit des biais, qu'amplifiait sans doute la présence de la caméra et du micro, dans des discussions qui peuvent aujourd'hui paraître « orientées ». Néanmoins, le fait que Sébastien parle et comprenne la langue des Sahraouis, le *hassâniyya*, et que Michel parle le syro-libanais (dialecte connu des Sahraouis via les feuilletons télévisés), facilitait grandement la mise en confiance et la cordialité des échanges. Ce qui n'a pas empêché toutefois l'enquête de prendre clairement une tournure quelque peu journalistique (succession d'entretiens) du fait de la contrainte temporelle que nous subissions, tournure journalistique qui nous sera reprochée dans les retours que nous recevrons de nos pairs au moment de parachever ce film.

Il n'en demeure pas moins que cette expérience de tournage révèle deux questions essentielles relatives aux tournages en sciences sociales : tout d'abord le fait que l'insertion rapide de l'équipe de tournage dépend grandement de la connaissance préalable du terrain et de l'environnement. Le fait ensuite de filmer en temps de crise implique réactivité et adaptation afin de créer des situations pertinentes de tournage. En ce sens, notre démarche s'inscrit plus volontiers dans le cadre d'une anthropologie visuelle de l'urgence qui a consisté à saisir la moindre brèche et la moindre opportunité pour produire de l'image.

Comme dans tout tournage, des difficultés techniques sont apparues assez vite, dont il nous faut dire quelques mots ici. Notre matériel était réduit à l'essentiel : une caméra Panasonic GH5, un petit vidéo-mic rode sans perche, un seul câble micro qui allait assez vite être endommagé, un objectif encrassé qui nous a obligés à refaire des images, une absence de lumière que nous avons dû gérer lors des tournages en intérieur. L'absence de pied a obligé Michel Tabet à faire tous les entretiens la caméra à la main. Il faut préciser toutefois que Michel est un adepte d'une caméra qui bouge, qui vit... donc cette absence de pied n'a pas été insurmontable. Sébastien a

dû apprendre sur le tas la prise de son. Nous avons souhaité que cette approche soit présente dans le tournage et au montage du film.

Lors du tournage, Sébastien s'est totalement reposé sur le savoir-faire et l'expérience de Michel pour les prises de vues, prenant simplement en charge les prises de son. Il s'est consacré à l'organisation des rendez-vous, à la préparation des entretiens, faisait des propositions de tournage à Michel. De son côté Michel, dont il s'agissait du premier séjour dans les camps de Tindouf, filmait un maximum de choses avec un œil complètement extérieur, faisant souvent des parallèles avec d'autres terrains où il avait déjà tourné (Sud algérien, Tunisie, Liban, ...). Le tournage a été intense et les échanges permanents entre nous. Ndeye, notre accompagnateur et interprète sahraoui, a largement contribué à ces échanges, ce d'autant plus que nous logions dans sa famille dans le camp de Smara, le plus peuplé des cinq camps.

Au cours de cette expérience filmique, Ndeye nous a donné de nombreuses clés de compréhension (sociales, historiques, politiques), a facilité les contacts que nous recherchions. Ndeye a également appris sur sa propre société, lui qui vit en France depuis le début des années 1990 et qui ne passe que quelques semaines par an dans les camps où son épouse vit une partie de l'année, ainsi que ses jeunes enfants scolarisés dans les camps. Ndeye n'en est pas à sa première collaboration avec Sébastien. Ils vivent tous les deux dans la même ville, Le Mans, 1<sup>ère</sup> ville française jumelée avec un camp de réfugiés sahraouis. Ils se sont connus par le biais de ce jumelage et Ndeye a travaillé à plusieurs reprises avec Sébastien sur des traductions de corpus poétiques, de chansons, de discours, d'entretiens. Il était tout naturel pour les réalisateurs que Ndeye participe à ce projet de film, qui s'inscrivait dans la continuité de collaborations antérieures sur le thème des martyrs. Au vu du séjour très réduit, cette collaboration a été décisive pour mener à bien ce « tournage éclair ».

Lors du tournage, nous avons tenté de documenter cette question du martyr, ses différentes facettes : expérience des victimes, vécu de leurs proches, efforts des associations, dispositifs de commémoration, gestion politique des victimes de la guerre et de ses conséquences (dégâts post-conflit des mines), sens du martyr et place de la figure du martyr dans l'islam, mais aussi dans le nationalisme et la révolution sahraouis.

S'est souvent posée la question de la façon dont nous allions filmer les victimes du conflit et des mines, dans leur quotidien, dans leur intimité, dans leurs relations à leurs proches. Comment filmer la parole d'un homme tétraplégique et comment se montrer à l'image dans l'interaction

avec cet homme. Filmer le handicap, le membre mutilé, ou non ? Fallait-il filmer la main de Saïd, tétraplégique que nous rencontrons à la fin du film et qui vit sur un lit depuis 1985 ? quel type de plan privilégier ? Faire intrusion dans le quotidien de « ces personnes » n'allait pas de soi, d'autant qu'aucun lien de confiance préalable n'existait entre nous. Mais nous avons senti chez nos différents interlocuteurs un besoin que l'on parle d'eux « à l'extérieur », que l'on évoque leur situation et leurs conditions de vie. Fallait-il leur donner davantage la parole dans le film, plutôt qu'à leurs aidants et proches comme nous l'avons fait ? Comment ne pas tomber dans une empathie victimaire en présentant nos interlocuteurs comme des oubliés du monde, alors que l'on montre qu'ils sont relativement entourés, sans doute beaucoup plus que des personnes qui se trouveraient dans la même situation médicale en France... Pourquoi éviter à tout prix d'endosser une mission de plaidoyer ? Par crainte d'un film militant qui altérerait le contenu scientifique du film ? comme si engagement et recherche étaient inconciliables ? On reviendra sur cette question dans la troisième partie du texte.

Ces questions, qui se sont posées tant au tournage qu'au montage, renvoyaient sans cesse à celle du ou des publics destinataires du film. Nous faisons clairement « un film de chercheurs », sur un sujet assez pointu et sur un terrain assez méconnu tant des chercheurs que du grand public – la situation du Sahara Occidental et du peuple sahraoui est assez mal connue en France et dans le monde –, mais pour qui ? quel public serait intéressé par ce type de film, de sujet ? Le public académique ? Le monde associatif familial du conflit ? Les Sahraouis et plus généralement la population maure vivant dans tout l'Ouest saharien ? Le monde arabe ? Jusqu'à quel point *faut-il, peut-on* faire vivre un film de chercheurs, quand il s'agit d'abord de répondre aux attendus (les fameux « livrables ») d'un programme de recherche européen ?

## **2. Choix narratifs faits au montage**

Au montage, si l'enquête et son déroulement ont fourni un fil narratif évident, il nous fallait trouver des façons de l'instiller dans le film de telle sorte qu'il soit présent sans « déborder » sur le propos central du film. Notre présence ponctuelle dans les plans, le reflet de Michel filmant dans le rétroviseur de la voiture, les ondes du téléphone portable durant l'entretien avec le qadi, la main de Michel tendue vers nos hôtes, telles furent les différentes manières dont nous avons rendu cette enquête et notre présence.

C'est bien néanmoins la question de la transmission qui est apparue au dérushage comme le thème central du film, thème que nous allions décliner en trois volets clés : la question de la

mémoire du sacrifice et de sa transmission, la question de l'éducation et de la formation des victimes de guerre et de mines, et enfin la question de savoir ce que l'on fait de cette mémoire aujourd'hui, pour quelles nouvelles formes éventuelles de lutte, notamment chez les jeunes générations.

Un premier volet important du film est consacré au sacrifice et à sa signification pour la génération des parents qui ont pris part à l'exode et à la guerre, la centralité des figures de martyrs dans la lutte nationale sahraouie :

- Le film s'ouvre sur la visite du (nouveau) « centre du Martyr Chreif », centre d'accueil des victimes de guerre et des mines, où nous recueillons le récit de deux pensionnaires
- On découvre les dispositifs et modalités de commémoration de ces héros nationaux :
  - On visite le musée national de la résistance avec un groupe de jeunes humanitaires espagnoles >>>
  - On voit le rôle clé du récit quasi-hagiographique des conditions de la mort et des poèmes dans la fabrication et la remémoration populaire de ces figures sacrificielles
- Le sens du martyr dans l'islam et dans la révolution sahraouie, et la différence sémantique avec la figure du « faqîd » (disparu) sont expliqués par un imam et juriste qui a deux frères martyrs
- Dans cette première partie du film, Fatma el-Mehdi, fille de martyr qui fut longtemps présidente de l'Union nationale des femmes sahraouies (UNMS), évoque le vécu des femmes et mères de martyrs durant la Guerre du Sahara et la place particulière réservée aux enfants de martyrs dans la société et par le gouvernement sahraoui en exil : 16'30-17'30

Un second volet important du film revient sur l'histoire du centre de réhabilitation de blessés de guerre, appelé « l'école », créé en 1978 en pleine guerre > on effectue la visite de l'ancien centre avec l'un de ses anciens pensionnaires, aujourd'hui président d'une association de soutien aux victimes de guerre et des mines :

- On apprend que ce centre prenait en charge la convalescence des grands blessés et mutilés, des hommes, et leur offrait une remise à niveau scolaire puis l'apprentissage d'un métier leur permettant d'intégrer de nouvelles fonctions dans le civil au sein de l'Etat sahraoui;

- Le seul nom de ce centre et son souvenir, l'école du martyr Chreif, qu'explore le film avec d'anciens pensionnaires de ce centre, met en avant le rôle de l'enseignement et de la formation professionnelle (ta'hîl) dans la vie des réfugiés et dans la continuité de leur lutte
- Depuis 1993 et la suspension des hostilités, le centre a perdu son rôle pédagogique mais a gardé son nom « l'école du martyr Chreif », rappelant l'importance qu'a revêtu ce centre durant la guerre. Il accueille désormais quelques familles de blessés.
- Longtemps relégué assez loin des camps de réfugiés où vivent les familles des blessés, ce centre vient d'être reconstruit sur un autre site, plus proche des camps de réfugiés, qui disposent de facilités de confort et d'un environnement plus favorable.

La situation des derniers grands blessés de guerre de ce centre contraste avec le discours que tient la fille de l'un d'eux, en présence de son père tétraplégique, sur la nécessité de poursuivre la lutte, mais de manière pacifique « comme cela se fait, dit-elle, dans les territoires occupés » car « la violence n'enfante que la violence ! » selon ses termes. 1h06'24''-42''

C'est la question abordée dans un troisième et ultime volet du film : alors que rien ne plaide pour une solution pacifique au conflit après près de 30 ans d'attente du référendum, beaucoup de parents et de jeunes considèrent aujourd'hui que seul un retour aux armes permettra d'obtenir la décolonisation de leur terre :

- Dialogue intéressant entre Maqeylaha, présidente d'une association et fille de blessé de guerre, qui plaide pour la non-violence, et sa mère, qui intervient spontanément dans l'entretien : fossé générationnel entre les enfants nés à la fin de la guerre et leurs parents
- 1h11'15''-55''>>Maqeylaha rappelle le rôle héroïque joué par les femmes, qui, en l'absence des hommes à la guerre, s'occupaient de la vie dans les camps, ont bâti l'Etat et ses administrations, ont élevé et éduqué leurs enfants, se sont séparées d'eux pour leur permettre d'étudier à l'étranger, et leur ont transmis le dévouement à la cause nationale
- 1h11'55''-1h12'30'' : Sa mère défend le fait que la lutte armée a donné en son temps des résultats contrairement à la lutte non-violente
- 1h12'30''-1h13' : Sa fille défend l'argument selon lequel la lutte non-violente fait beaucoup moins de dégâts (morts et blessés) dans la société, permet véritablement à une société de se construire durablement

Le film se termine sur des images de mariage, de vie, de fête en temps de paix, le monde féminin, la danse et la musique... les femmes qui donnent et perpétuent la vie sociale dans les camps de réfugiés

Le plan final du film est celui d'un homme seul, habillé en treillis, qui rejoint à pied, dans un silence assourdissant, une petite tente installée en plein désert, plan qui resitue finalement le propos du film dans son contexte d'isolement, d'oubli, d'éternité... que pèsent cette histoire, cette mémoire, que pèse le devenir de ces femmes et de ces hommes, quelle portée a leur combat, dans le monde d'aujourd'hui ?

### **3. Réception du film et premiers retours critiques**

Suite au premier montage du film, nous avons souhaité mettre le film en débat en envoyant un lien à un certain nombre de collègues, qu'ils/elles soient ou non familiers de la question et du terrain d'enquête, qu'ils/elles aient ou non des compétences filmiques. Nous l'avons également soumis à quelques proches afin d'avoir des retours de « non-chercheurs ». Notre souhait de vouloir toucher différents publics, familiers et non-familiers du sujet et du terrain d'enquête, chercheurs et non-chercheurs, ne nous a-t-il pas conduits à faire un film hybride, partant dans plusieurs directions, interrogeait une collègue chercheuse et cinéaste, très critique sur le film :

*« Je trouve que le film est hybride : on ne sait pas où vous allez exactement car ce n'est pas vraiment un journal de terrain puisqu'il n'y a pratiquement que des entretiens, et ça fait très journalistique (avec ton micro et finalement le peu de temps passé avec les gens tel que cela apparaît à l'image). [...] il nous manque tout ce qui fait la vie (vos relations etc.), dans ces lieux qu'on a du mal à comprendre... Ce n'est pas non plus un film didactique car il nous manque plein de clés pour comprendre la situation (surtout pour quelqu'un qui n'y connaît rien!). Ce n'est pas non plus un film poétique où l'on partirait dans l'espace onirique des poètes, même si vous y faites allusion... Ni complètement un film politique puisqu'ils te disent merci, donc on sent bien que tu as une position mais elle n'est jamais explicitée... et on ne comprend pas tout de la situation politique ».*

Le retour le plus fréquent en effet chez les personnes non-familières du conflit du Sahara Occidental a été celui d'un défaut de contextualisation du sujet, de précisions historiques sur des personnages, mouvements, etc. Nous avons donc pris le parti d'insérer quelques encarts de texte ponctuellement dans le film, en veillant à ne pas alourdir le propos ou à ne pas faire un film trop didactique en privilégiant l'implicite. Ce problème a été confirmé par le fait que les personnes qui avaient le plus favorablement reçu le film étaient des personnes familières du sujet, ce qui était moins le cas pour des personnes totalement extérieures au terrain d'enquête

qui ne comprenaient pas certaines subtilités du propos : Y a-t-il un État sahraoui dans les camps ? pourquoi ne pas le faire savoir plus clairement ? Pourquoi, à la fin du film, l'un des pensionnaires du centre nous interpelle sur la position de la France ? Qui est Bassiri dont on parle à plusieurs reprises dans le film ? De quoi s'agit-il à la fin du film : meeting politique ? fête de quartier ? mariage ?...

Pour d'autres personnes plus familières du sujet, le fait que le film offre plusieurs pistes de réflexion et une diversité de profils d'interlocuteurs était plutôt un atout :

*« le documentaire propose une production riche avec des scènes de poésie, de tristesse, de tragédie, de politique, et de féminisme permettant d'avoir tous les points de vue de manière claire et organisée sauf celui des enfants qui aurait été aussi intéressant ». « vous posez les bonnes questions même si vous n'avez pas toujours les réponses. Vous choisissez des images et des témoins très variés avec un grand répertoire de thèmes et de points de vue. J'ai hâte de voir le documentaire terminé. J'espère que cette critique puisse être utile pour vous ».*

Cette remarque nous semble essentielle parce qu'elle renvoie peut-être à ce que pourrait être l'essence d'un film de recherche : nous ne savons pas où aller, nous soulevons des questions, mais elles restent sans réponse. En ce sens elles servent à la fois de base pour creuser et approfondir de même qu'elles poussent le spectateur à creuser lui-même des questions.

Plusieurs contributeurs ont pointé l'originalité du sujet, qui n'avait pas été traité jusque-là dans la production scientifique et audiovisuelle. D'ailleurs, le fait que le sujet soit nouveau nous a sans doute conduits à vouloir le traiter dans toutes ses dimensions (politique, sociale, religieuse...), au risque de manquer de profondeur analytique au goût d'un collègue sahraoui en poste dans une université espagnole, dont un frère est tombé en martyr au cours du raid sur Nouakchott le 9 juin 1976.

Ce même collègue, globalement très satisfait du film, nous proposait une autre remarque intéressante : le fait que finalement la figure du martyr passe un peu au second plan dans le film au profit de celle du blessé de guerre, qui devrait selon lui être davantage présente dans le titre du film. Cette remarque nous a également semblé très juste. Effectivement, nous avons dans ce film tenté d'explorer le lien entre les martyrs « vivants » et les martyrs « défunts », cette dialectique, cette tension entre les martyrs, considérés comme tels car morts en héros, mais que l'islam considère comme toujours parmi les vivants, réincarnés en oiseaux (interview de l'imam), et les blessés de guerre, pas encore martyrs car vivants... mais martyrs en devenir.

Un autre collègue nous a interpellés sur le fait que la parole des jeunes hommes, qui pour beaucoup sont partisans de la reprise des armes (effective depuis le 13 novembre 2020), était absente du film au profit d'un discours de lutte non-violente qui pourrait faire illusion. Question très juste il est vrai puisque la majorité des figures de martyrs semblent en effet représentée par des combattants morts les armes à la main, notamment durant la guerre (1975-1991). Il manque au film des discours de jeunes qui veulent s'inspirer du martyr de leurs aînés et reprendre les armes pour à leur tour prendre leur part du sacrifice collectif et assumer leur devoir au service de « la cause ». La question du genre dans le discours de non-violence et du renouvellement des formes de lutte pouvait également être approfondie : la stratégie de lutte non-violente ne touche pas seulement les jeunes femmes ; certains jeunes hommes y sont également sensibles, prenant pour exemple Bassiri, 1<sup>er</sup> leader sahraoui disparu en juin 1970, qui était partisan d'une lutte anticoloniale pacifique. Nous avons bien des interventions filmées de jeunes hommes défendant la lutte non-violente, mais elles ont fait partie des entretiens que nous avons choisi de ne pas exploiter dans le film faute d'espace.

Le même collègue nous a interrogés sur notre choix de mettre en avant dans le film les « ruines » et les corps diminués, au point peut-être de forcer le trait ? Nous voulions effectivement aborder la question du martyr/e sous l'angle de la matérialité, montrer ces camps de réfugiés qui s'éternisent et qui accumulent des « restes », des traces, des vestiges : matérialité de la parole à travers les poèmes déclamés et les chansons dédiées aux martyrs, mais aussi des bâtiments en ruines, murs décrépits, carcasses de voitures jalonnant les espaces habités et parcourus... matérialité des corps amputés dont les photographies et images d'archives gardent la mémoire. A cette question, d'autres retours ont mis au contraire l'accent sur un autre angle n'excluant pas de nombreux signes de transformation : routes goudronnées, réseaux électriques, voitures récentes, écrans de télévision, téléphonie mobile, guitare électrique, etc. qui donnent à voir des camps qui sont ancrés dans le présent, comme le rappelait un jeune Sahraoui faisant ses études en France : « Il est très intéressant de souligner la présence des téléphones. Cela en dit long sur une société sahraouie en pleine mutation dans ce sens ».

Certaines scènes du film ont pu avoir une réception très particulière chez un certain public, réception que nous étions loin d'envisager en intégrant la scène au film. C'est le cas de la discussion que nous avons eue avec le cuisinier du nouveau centre, scène qui a suscité ce commentaire de ce même étudiant sahraoui, dont la mère vit encore dans les camps :

« Je trouve le témoignage de ce personnage exceptionnel. Surtout, le plan dans la cuisine illustre une réalité véritable et souvent négligée, qui ne fait pas la fierté des hommes combattants. À un moment, on le sent gêné d'apparaître, d'être filmé par les caméras dans la cuisine. Toutefois, de nombreux combattants se trouvent dans cette situation, pendant et après la guerre comme il l'affirme lui-même d'ailleurs. A la suite de multiples guerres et de leur retour dans les camps, beaucoup d'entre eux [s]e sont trouvés dans la situation de devoir cuisiner mais cela restait intime car culturellement c'est très mal vu qu'un homme traîne dans la cuisine ».

Ce commentaire illustre à quel point un document audiovisuel peut provoquer une émotion et une compréhension particulières selon l'identité du spectateur, son vécu, etc. et nourrir la portée heuristique d'une production audiovisuelle.

Finalement, en choisissant de mettre en avant dans le film l'enquête anthropologique, n'échouerions-nous pas du fait même des contraintes temporelles rencontrées en montrant davantage une enquête journalistique ? L'ethnographie est, comme nous le faisait remarquer notre collègue chercheuse et cinéaste, bien autre chose qu'une enquête menée au pas de course, consistant à accumuler des entretiens sur un mode journalistique... critique que nous ne pouvions évidemment qu'accepter. A la seule réserve que l'anthropologue peut se retrouver dans des situations d'enquête fort diverses, notamment dans ce type de terrain d'enquête, comme nous l'avons décrypté dans un article récent<sup>3</sup> et que les contraintes propres aux terrains de conflit obligent souvent à travailler autrement qu'en ethnographie classique<sup>4</sup>. Le retour de notre collègue avait néanmoins l'intérêt de souligner un manque de scènes de vie quotidienne dans le film, qui pouvait accentuer l'impression d'assister à une succession d'entretiens. Mais notre choix était autre : nous avons décidé de filmer la parole, ce qui entraînait une série de contraintes et de modalités de tournage particulières. Tout d'abord nous avons décidé de livrer ces paroles dans la continuité, ce qui rendait visible notre façon de travailler. À force de parole, la parole elle-même est mise en question. Elle ne répond pas seulement à des questions mais elle s'assume pour ce qu'elle est. Nous ne l'avons pas entrecoupée par des scènes de la vie quotidienne non seulement parce que nous n'en avons pas filmé (à cause de la brièveté du tournage cela va de soi), mais aussi parce que nous nous sommes concentrés sur la mise en scène de soi que chacun a fait devant la caméra. En ce sens les situations d'entretien filmé

---

<sup>3</sup> Boulay S. (2017). Discomfort in Ethnography. Methodological questions, choices and tools in sensitive contexts. *Prace Etnograficzne Ethnographic Works*, 2017, 45 (2), p. 213–228 [En ligne :] [URL : <http://www.ejournals.eu/Prace-Etnograficzne/2017/45-2-2017/art/10516/> ] Consulté le 30 mai 2018.

<sup>4</sup> Voir notamment sur ces questions : Albera D. (dir.) (2001). Terrains minés en ethnologie. *Ethnologie française*, 2001/1. Ayimpam S. & Bouju J. (eds) (2015). Enquêter en terrains difficiles. *Civilisations*, 64, online (consulté le 22 mars 2016) ; Bouillon F., Fresia M. & Tallio V. (eds) (2006). *Terrains sensibles, Expériences actuelles de l'anthropologie*, coll. Dossiers africains, Paris EHESS.

racontent beaucoup de la présentation de soi en public ; c'est sur cet élément que nous focalisons l'attention.

Le film, quand il n'est pas formaté, relate avant tout une expérience : l'expérience de la situation filmée telle que la vivent les personnes filmées et les personnes qui filment, mais aussi l'expérience de leur rencontre. C'est donc avant tout un document sur ce qui se passe quand deux personnes qui se présentent comme anthropologues en filment d'autres à qui elles demandent de parler de leur vécu et de leur mémoire.

La question de notre positionnement politique aurait-elle dû être davantage expliquée ? assumée ? a-t-on à faire à un film militant ? Dès lors que l'on réalise un film sur des victimes de guerre, et que l'on ne traite pas des victimes « de l'autre camp », un film doit-il forcément être considéré comme « partisan » ? Fallait-il en dire plus sur notre « positionnement » que ce qui est déjà à l'image dans le film ? Fallait-il enlever de la version finale du film le logo « campagne de libération des prisonniers politiques sahraouis » au cours de la visite de l'Association des prisonniers et disparus sahraouis (AFAPREDESA), comme on nous l'a suggéré ? supprimer la discussion avec le pensionnaire du centre Sid Ahmed Errguibi à propos du rôle de la France dans l'irrésolution du conflit ? Fallait-il laisser le « Occidental » de Sahara dans le titre du film ? Ces questions se sont posées notamment avec les responsables de la communication et du service audiovisuel de l'IRD qui nous ont diplomatiquement expliqué qu'ils ne pouvaient ouvertement soutenir la production et la diffusion du film, de crainte de froisser leur partenaire marocain.

Le cas de la scène d'interpellation du gouvernement français par ce pensionnaire de l'ancien centre est justement intéressante relativement à l'expérience de la conduite d'une enquête ethnographique sur des terrains sensibles. Cette intervention a fait irruption dans le tournage, notre interlocuteur saisissant l'opportunité de la présence de la caméra pour exprimer une revendication collective forte. Lorsque l'on est chercheur, qui plus est venant de France, et que l'on mène des enquêtes de terrain dans les camps, on est constamment et toujours très courtoisement interpellé sur le rôle du gouvernement français dans le blocage de la résolution du conflit. L'enquête est un échange : on répond à nos questions et à nos demandes de chercheurs mais on attend en échange que l'on parle de la situation des réfugiés sahraouis, de l'abandon des Sahraouis par la communauté internationale, etc. Le chercheur n'est pas transparent sur le terrain. L'enquête est toujours/souvent (ou pas assez ?) une forme de troc. On attend de nous de jouer notre rôle d'information, de plaider. C'est la raison pour laquelle

cette scène nous semblait avoir toute sa place dans le film, car assez illustrative de la relation d'enquête sur le terrain de l'ethnologue, *a fortiori* sur les terrains dits « sensibles » auprès de populations en attente de droits.

Ces réflexions sur la réception du film ne peuvent que nous encourager à montrer le film dans tous types d'auditoires, et d'assumer ce document audiovisuel, cette histoire que nous avons tenté de raconter, ces paroles que nous avons essayé de faire connaître, comme un support de débat et de nouveaux questionnements.

#### **4. Retour de cette expérience sur nos pratiques de recherche**

Pour Sébastien Boulay, cette expérience filmique a été assez largement de l'ordre de la découverte, relativement aux précédentes et habituelles expériences d'enquêtes. Le sentiment de faire autre chose, de rompre avec ses routines d'enquête. L'enjeu lui semblait, au cours du tournage mais surtout durant le montage, de réussir à raconter une histoire qui intéresse un ou des publics ; c'était une expérience totalement nouvelle car très différente du travail de production scientifique passant par le support textuel. Le peu de temps consacré au tournage a obligé à assumer une enquête menée au pas de course, mais l'était-elle beaucoup plus que lorsque le chercheur ne fait plus que des missions de courte durée ? Certes la caméra introduisait plus de solennité dans les échanges, mais avec le recul, on peut considérer que la présence de la caméra a parfois donné aux chercheurs plus de crédibilité auprès de leurs interlocuteurs, comme si le fait de filmer les entretiens semblait plus professionnel et allait donner plus de portée au propos. Le matériel très sommaire a sans doute permis de préserver l'intimité nécessaire à un entretien qualitatif. Le grand intérêt du support audiovisuel lui a semblé résider dans sa capacité de médiation et de mise en débat d'un sujet, d'une question de recherche, dans sa portée heuristique, mais aussi dans sa capacité à toucher des publics non-académiques, permettant au chercheur de s'inviter dans la cité.

Pour Michel Tabet ce film s'inscrit dans le prolongement de ses travaux sur les situations de marginalisation dans le monde arabe. Il lui a surtout permis de poursuivre ses expérimentations sur les modes de mise en image de la parole. Si de nombreux documentaristes affirment donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, il n'a pas cette prétention. Les paroles sont présentes, implicitement ou explicitement, et le dispositif filmique a pour principale vertu de mettre en place un cadre au sein duquel elle peut se déployer et éventuellement être communiquée à un public plus large. Le défi consiste à trouver à chaque fois la forme et le mode de relation qui

permettent l'échange et la discussion, même quand le contexte complique la démarche. Mais la parole ne donne pas immédiatement à voir et à entendre. Elle suppose un cheminement et elle se construit en même temps que le film. On peut même dire que ce film se résume à ce désir de parler, de discuter et de comprendre. Cette dimension exploratoire a donc été au cœur de la façon dont on a travaillé : il ne s'agit pas d'arriver avec un questionnaire avec des attentes et des réponses toutes faites. Il s'agit plutôt d'ouvrir une brèche pour qu'une parole, un propos et un raisonnement puissent se déployer. Le tournage offre cette possibilité à l'interlocuteur, mais pour cela, il faut poser la caméra d'une façon qui puisse créer les conditions d'une confiance, il ne faut pas harceler l'interlocuteur de questions et il faut s'autoriser, parfois, à cadrer à côté. Le montage, travaille cette parole de façon à la mettre en perspective. Il ne s'agit pas tant de faire écho à des discours qu'à rechercher les moments de silence et d'hésitation ; de voir comment on cherche ses mots, ceux que l'on trouve pour se raconter soi-même et expliquer la façon dont on perçoit le monde. En ce sens, le film que nous avons réalisé ici, par-delà les problématiques concrètes qu'il évoque, interroge plus particulièrement la question de la persistance du témoignage dans un espace qui semble figé par le contexte.

# Une socio-anthropologie du dispositif « Avoir 20 ans », projet mené par l'artiste Wajdi Mouawad dans le cadre de Mons, Capitale Européenne de la Culture

Chloé Colpé

Docteure en sciences de l'information-communication

UCLouvain

chloe.colpe@uclouvain.be

## Introduction

### Le contexte : un projet de médiation inspirant porté par l'artiste Wajdi Mouawad

En janvier 2011, Wajdi Mouawad, artiste et metteur en scène au rayonnement international, associé à Mons 2015 dans le cadre de l'année européenne de la culture, propose un projet inédit à cinquante adolescents<sup>1</sup> originaires de Belgique, de France et du Canada : voyager une semaine par an, tous ensemble, fréquenter les théâtres de leurs villes d'origine, se poser « les questions brûlantes » relatives à cet âge de l'adolescence avec pour ambition d'« apprendre à penser par soi-même ». Le projet « Avoir 20 Ans » (AVA, ci-après) est né. C'est à partir d'une citation de sa pièce *Incendies* (2003) que l'artiste thématise chacune des cinq années du projet « Écoute ce qu'une vieille femme qui va mourir a à te dire : apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends ». En parallèle à cette odyssee, Wajdi Mouawad monte les sept pièces de Sophocle. Les tragédies du poète deviennent la toile de fond de cette aventure qui regroupe les spectacles en trois opus : *Des femmes*, *Des héros*, *Des mourants* donnant lieu à une intégrale en 2015, *Le dernier jour de sa vie*.

En collaboration avec les théâtres coproducteurs des mises en scène des pièces de Sophocle (à Namur et Mons en Belgique, à Nantes et à Saint-Denis de La Réunion en France, à Montréal au Canada), un appel à candidatures auprès des écoles et des associations locales de ces villes est lancé. En avril 2011, cinquante adolescents sont sélectionnés pour leur curiosité, leur personnalité et leur engagement par un jury formé par les équipes des théâtres porteuses du projet. Ils sont prêts à partir chaque été jusqu'en 2015, une semaine avec Wajdi Mouawad et ses invités autour d'un thème correspondant à la ville de destination :

---

<sup>1</sup> L'ensemble du texte est écrit sous la forme épiciène.

- en 2011, ils partent apprendre à lire à Athènes,
- en 2012, à écrire à Lyon,
- en 2013, à compter à Auschwitz,
- en 2014, à parler à Dakar,
- en 2015, lors du dernier voyage, pour apprendre à penser, ils sont envoyés par groupes de sept ou huit (sans accompagnateur) dans sept capitales – Beyrouth, Budapest, Casablanca, Istanbul, Reykjavik, Tirana, Vienne – avec pour mission de développer un point de vue particulier sur la ville pour ensuite le partager à l’ensemble du groupe lors de la seconde partie du voyage, à Athènes, dernière étape de cette odyssée.

Pendant les années scolaires, ils fréquentent les théâtres de leur ville respective près d’une fois par mois aux côtés de deux encadrants liés à l’institution qui est en charge de chaque groupe de dix adolescents. Cette aventure embarque cinquante adolescents à son bord en juillet 2011 dans une auberge de jeunesse d’Athènes. Elle les débarque tous, à deux rues de là, cinq ans plus tard. Pas un n’a quitté le navire. Pourtant, les traversées en adolescence sont souvent chahutées et certains n’ont pas été épargnés.

### **Les enjeux de la recherche**

Une étude est conduite dès janvier 2011 dans le cadre d’une thèse de doctorat en information et communication auprès des vingt adolescents belges. Elle s’étire sur neuf années et s’emploie à comprendre ce que chacun des vingt adolescents est venu chercher mais surtout ce qu’il y a trouvé. Autrement dit, comment ce dispositif original de médiation culturelle interroge de façon profonde les raisons d’être au monde, de construire son identité et de formuler ses choix, de vivre et de rêver sa vie pour ces adolescents confrontés à la découverte et la rencontre ?

Ce travail prend la forme d’une pieuvre, l’image des poupées russes fonctionne aussi. Les multiples bras ou les poupées qui s’emboîtent et se démultiplient sont à l’image de la profusion des enjeux et des problématiques qu’il a fallu identifier, en prenant garde à toujours prendre pour point de départ le projet Avoir20Ans, pour éviter un réel risque de dispersion. Cette démarche a pu éclairer le cœur de la recherche et s’étendre au-delà :

- en posant les enjeux de la médiation culturelle comme un outil d’émancipation,
- en explorant l’univers artistique de Wajdi Mouawad et son positionnement en tant qu’artiste face à la jeunesse,

- en analysant les épreuves auxquelles sont confrontés les adolescents dans nos sociétés contemporaines,
- en interrogeant la place et l'engagement d'une recherche scientifique au sein d'un dispositif culturel tel que celui étudié ici.

### **Les entretiens filmés comme matériaux principaux**

Les matériaux de cette recherche sont essentiellement filmés car chaque année depuis 2011 (jusque 2016 pour le bilan). Un entretien filmé individuel est réalisé en juin auprès de chacun d'entre eux. En novembre 2015, dans le cadre de Mons 2015, la recherche en cours (le terrain s'est terminé en juillet 2015) a été présentée sous forme d'une exposition à destination du grand public. Les soixante heures d'entretiens ont été dérushées et montées pour prendre la forme d'un film documentaire sociologique de 5h30 - soit un portrait chronologique de 20 minutes pour chacun des adolescents – permettant au visiteur d'entrer et sortir de la salle. Ces entretiens constituent le matériau principal de l'étude. Ils nourrissent les vingt études de cas que nous nous sommes attachés à dégager, d'une part en réalisant pour chacun un portrait filmé et une analyse écrite, d'autre part en réalisant une analyse transversale des vingt études. Les questions majeures sont les suivantes :

- À quels types d'épreuves ces adolescents sont-ils confrontés ?
- Quelles stratégies mettent-ils en place pour tenter de les dépasser ?
- Dans cette perspective, est-ce que le dispositif de l'artiste est effectif ? Si oui, comment ?

Les analyses répondant à ces questions ont été restituées aux adolescents devenus de jeunes adultes à la fin du projet sous la forme du film . Cette restitution publique a donné lieu à un ultime entretien, un an et demi après la fin de l'aventure. Ces entretiens « bilan » ont permis de discuter des résultats avec les jeunes gens. Cette confrontation a également donné lieu à un court film et une analyse qui clôturent la dernière partie de l'étude.

À partir de ce travail, voici les trois axes présentés afin de nourrir la réflexion sur les liens entre démarche filmique et construction scientifique.

- Filmer des récits de vie adolescents sur un temps long, quelles spécificités ?
- Réaliser 20 portraits sociologiques composant un film de recherche à destination du grand public, quels enjeux ?
- Co-construire ensemble les hypothèses et restituer la recherche adolescents devenus jeunes adultes de la recherche, quels résultats ?

## **1. Mener des récits de vie filmés auprès d'adolescents : une spécificité ?**

« Chacun se raconte l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit. »

(Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi*, 2004)

Les entretiens filmés démarrent dès le premier voyage en 2011 à Athènes mais de façon très rapide avec quelques questions. En mai 2012, avant le voyage à Lyon, j'interroge cette fois les vingt adolescents belges dans leurs villes respectives (Namur et Mons). L'entretien porte sur deux aspects : quelle définition donnent-ils du projet et ont-ils déjà pu en ressentir les influences ? Ces entretiens durent en général une douzaine de minutes. Au printemps 2013, j'entretiens avec chacun de ces adolescents des entretiens récits de vie qui vont se poursuivre en 2014 et 2015. À partir d'un questionnaire identique pour chacun, je les interroge sur leurs parcours familial et scolaire, sur la manière dont ils traversent leur adolescence, la définition qu'ils en donnent ; puis, dans une seconde partie, est évoqué le dispositif de médiation culturelle depuis ses débuts et ses éventuelles influences sur leurs manières d'appréhender le monde, les autres, eux-mêmes.

### **1.1. Les adolescents, témoins fiables de leur(s) monde(s)**

Le champ des recherches sur l'enfance et la jeunesse apparaît au début des années 1980, principalement dans la littérature anglo-saxonne dans les *Childhood Studies* (Christensen et James, 2000) et dans une moindre mesure dans la recherche francophone. Ce développement est lié à l'émergence d'un nouveau paradigme scientifique poursuivi dans cette recherche, qui encourage la prise en compte de la parole des enfants et des adolescents, les considérant comme des acteurs sociaux compétents et comme des témoins fiables de leur monde. Au moment de réaliser les entretiens vidéo – ils sont encore mineurs – jusqu'au montage des films, se sont posées les « habituelles » questions éthiques, méthodologiques, épistémologiques liées à la pratique du film documentaire et amplifiées par leur jeune âge. En 2013, le premier entretien récit de vie est souvent la première occasion pour ces adolescents de raconter l'histoire de leur vie. À partir de ce socle, les récits se poursuivent, se complètent et s'enrichissent en 2014 et 2015. Produire un récit de vie, comme le montrent Dubar et Demazière dans leurs articles et ouvrages consacrés à la question (Dubar et Nicourd, 2017 ; Demazière, 2003), ce n'est pas « seulement » raconter son histoire mais c'est une manière toute personnelle de dire le monde dans lequel on vit, dans lequel on croit, c'est partager « son » monde en cherchant à le donner à lire avec cohérence. Produire un récit, c'est une prise de position qui traduit une appropriation spécifique de ce qu'il s'est passé. Il y a donc pour chacun une sélection, un agencement et une organisation des épisodes, une articulation des événements qui puissent convaincre son interlocuteur.

## 1.2. Un exercice fragile et délicat

Pour l'adolescent, lui-même engagé dans un processus de construction identitaire, élaborer un récit de vie sur un temps long peut s'avérer être un exercice fragile, délicat et enrichissant. Un double mouvement s'engage car il s'agit de raconter son histoire au moment où, au cœur de soi-même, une transformation physique et psychologique bouleverse tout. Un des enjeux de ce processus identitaire est de savoir comment parvenir à dégager la part de soi inscrite dans la continuité (celle qui est originale et singulière), avec celle présente ou fantasmée dans le regard « des autres ». Comment devenir soi-même est la grande affaire, amorcée à l'adolescence, elle se poursuit toute la vie.

L'exercice d'équilibriste qu'est la production d'un récit de vie donne à voir l'intense débat engagé entre soi et les autres, entre soi et le monde (Le Breton, 2013). Dans ce débat qui est donné à voir dans les films, plusieurs caractéristiques récurrentes ont été observées chez la majorité des adolescents interrogés. Chez tous apparaît à un moment la fragilité, et parfois même le désarroi causé par des ruptures familiales, amicales ou amoureuses, des accidents de la vie ou à cause d'orientations scolaires et professionnelles délicates. Dans le discours, la contradiction qui fait à ce moment-là partie intégrante de la vie émerge dans le discours et certains n'ont aucun problème à l'assumer comme faisant partie de la recherche de soi. Enfin, ce qui frappe surtout, c'est l'intensité des propos et la manière avec laquelle les événements sont vécus.

Les récits produits par les adolescents ont été captés lors de moments charnières, fin juin, juste avant les vacances d'été. Les adolescents donnent à ces entretiens, une forme de bilan de l'année écoulée : ils ont reçu leurs résultats scolaires, passent dans la classe supérieure ou bien redoublent. Ils terminent leur rhéto et c'est le grand saut, ils choisissent de rester vivre chez les parents... Pour la majorité d'entre eux (du moins ce qu'ils en disent rétrospectivement en 2016 et 2017 après s'être découverts à l'image), le moment de l'entretien est un espace où ils se donnent le temps de réfléchir à leur vie du moment. Didier Demazière définit le récit biographique en insistant sur son caractère « bricolé » qui témoigne de la multiplicité des mouvements en jeu :

« Le discours produit lors d'un entretien biographique n'est pas un discours de façade ou un langage de surface, mais il est une matérialisation, souvent hésitante, malhabile, ambivalente, voire contradictoire, d'un cheminement articulant des expériences vécues, engageant des relations avec autrui, des prises de position d'autres significatifs sur sa propre histoire, des enseignements tirés des épisodes passés, des orientations de valeurs et de croyances » (Demazière, 2007).

Les récits adolescents sont d'autant plus puissants ou fragiles, c'est selon, que le sentiment d'identité qui s'élabore est parfaitement neuf. Les récits sont à l'image de ce qu'ils traversent à l'instant « T ». Ce sont des récits à trous, avec des couches de silences, de non-dits, d'événements omis. Ce sont des récits qui aménagent subtilement des zones de flou pour préserver ce qui est impossible à raconter. Parfois, les événements trop compliqués à énoncer créent comme un grand puits silencieux autour duquel s'agrègent les récits. Ce sont des récits fragmentés, parfois exagérés, sans doute réarrangés. En fonction des personnalités, ils sont mis en scène de façon irrésistible car il y a de la séduction, l'envie de se montrer sous son meilleur jour, parfois le pire aussi. Quelquefois, le vernis « craque » et les larmes arrivent, un non-dit planant depuis l'entretien précédent se transforme en un récit qui donne une clé. Ces récits, ici mis bout à bout sur un temps long, forment une trame narrative dans laquelle il faut se frayer un chemin. Celui-ci est émaillé de contradictions. Cette dimension est importante car le récit fait la chasse à la contradiction et, comme le montre Jean-Claude Kaufmann :

« (...) il est justement l'instrument qui permet d'unifier une vie concrète, multiple, hétérogène et éclatée. (...) Donc, première erreur à ne pas commettre : croire que le récit de vie exprime fidèlement la réalité » (Kaufmann, 2004, p. 154).

Le récit doit être considéré aussi comme un moment « idéalisateur et simplificateur ». Dans certains récits d'adolescents, la contradiction est parfaitement assumée. Elle devient parfois même une manière de se définir. Il importe alors de les comprendre comme autant de stratégies de présentation de soi.

## **2. Réaliser le film « Adolescence, la fabrique des héros »**

Le film d'entretiens sociologiques *Adolescence, la fabrique des héros* s'inscrit dans le cadre de la sociologie visuelle définie par Daniel Vander Gucht comme :

« une sociologie par l'image qui emprunte quant à elle au documentaire le souci de documenter, de dévoiler, de témoigner, de comprendre, d'expliquer des situations humaines d'un point de vue sociologique à travers le médium audiovisuel et s'exprime par le biais du langage visuel » (Vander Gucht, 2017, p. 63).

Cette branche de la sociologie, développée du côté anglo-saxon sous le nom de « visual sociology » d'inspiration ethnographique sous l'impulsion de figures comme Howard Becker et Douglas Harper, est centrée plutôt sur la photographie. Relativement émergente donc et encore sujette à débat, elle est définie et débattue notamment par les sociologues Joyce Sebag et de Jean-Pierre Durand. Ces auteurs défendent l'idée qu'il est possible, en se passant de texte écrit, de pratiquer une sociologie faisant l'expérience du monde en images et en sons. Le chercheur est un producteur

d'images et de connaissances et, par le croisement des deux disciplines (la sociologie et le cinéma), il produit du contenu scientifique en images tout en restant fidèle à la pratique et à l'argumentation sociologique.

Notre film appartient à un sous-genre de la sociologie visuelle qui est celui du film d'entretien documentaire (Hamus-Vallée, 2015). Dès le départ, celui-ci pose (aussi) problème aux sociologues français, comme le montre dans son article Réjane Hamus-Vallée, en ce qu'il offre un objet filmique à première vue peu visuel. Pour en résumer rapidement l'histoire, afin de situer notre film dans cette ligne, on peut dater l'émergence du genre avec la réalisation de *Chroniques d'un été* signé par Jean Rouch et Edgar Morin en 1960. Et c'est une exception, car les réalisateurs sont aussi (pour le cas de Rouch et Morin) des scientifiques (ethnologue, anthropologue et sociologue). En général, les films d'entretiens documentaires, considérés comme sociologiques, sont réalisés par des cinéastes (on retient le documentaire de Bertrand Blier, *Hitler... connais pas !*, réalisé en 1963, celui de Gérard Mordillat et Nicolas Philibert en 1978 avec *La Voix de son maître*). À partir des années 1980 jusqu'aux années 2000, un réseau de pratiques audiovisuelles en sciences sociales est lancé pour débattre des enjeux de la sociologie visuelle avec, entre autres, la place de l'entretien dans le film. Les sociologues restent méfiants et très réservés sur la question, n'y voyant pas grand intérêt. Avec l'ère post-internet et la diffusion de la parole sous la forme du « confessionnal », dans les émissions de télé-réalité en particulier, associée à la démocratisation des outils vidéo peu onéreux et faciles à manipuler, l'entretien filmé se multiplie à travers l'essor des web-documentaires. Il devient un genre à part entière. En parallèle, de nombreux films d'entretiens sont réalisés dans le cadre de laboratoires de sociologie et poursuivent l'exploration des enjeux théoriques liés à cette pratique. C'est dans cette perspective que je reprends les principales propositions définissant la sociologie filmique et les enjeux liés au film d'entretien à l'aune de celui présenté ici. Cette analyse permet de comprendre comment s'est déroulée la réalisation des vingt portraits et met au jour les spécificités du film : la dimension du temps, le fait de filmer des individus en devenir et, enfin, l'utilisation de la musique.

### **2.1. Le tournage du film (2011-2015) et la préparation de l'exposition (novembre 2015)**

Au moment des entretiens, je prépare au préalable le matériel, un appareil photo avec une option caméra est posé sur un pied de table disposé juste à côté de moi. La présence de la caméra amène un rituel dans l'entretien. Cet objet placé entre eux et moi signifie, lorsque je l'enclenche, que le temps du « sérieux » de l'entretien commence. Il me semble qu'elle rend la parole importante et, de leur point de vue, digne d'être écoutée. Elle « dramatise » le propos. Lors des derniers entretiens en 2014 et 2015, le « manège » de l'installation vidéo se passe dans la majorité des cas avec un naturel

presque déconcertant : échange de sms sur leur arrivée, on se retrouve à l'endroit fixé, la bise, se débarrasser de ses affaires, le téléphone mis sur silencieux ou posé sur la table, prendre place sur le siège face à moi tout en échangeant les dernières nouvelles pendant que je cadre et fais la mise au point, puis un silence. Je ressens un peu d'appréhension, de la concentration, un léger moment de flottement, on se regarde, signe de la tête, j'appuie sur *play*, on y va. De manière générale, il semble que les adolescents soient plutôt à l'aise face à la caméra, à quelques exceptions près. C'est un outil qu'ils possèdent et maîtrisent, à travers leurs smartphones en tant que producteurs de contenus photo et vidéo (Lachance, 2013) étudiés par Jocelyn Lachance comme des usages sociaux.

Je me demande parfois s'ils oublient la caméra. Pas si sûr. Q. par exemple impose au moins une fois par entretien de la couper car il ne souhaite pas que certaines réponses soient enregistrées ; par contre, il est tout à fait disposé à me répondre : « Ce n'est pas que je ne veux pas te répondre, mais pas devant la caméra, tu sais bien ! », me dit-il. S., en 2013, avant de se lancer dans une explication, me demande qui verra ce que j'enregistre. Je reviens sur les termes de notre contrat, alors elle répond invariablement : « Ah, O.K., parce que si ma mère entend ça, elle va me tuer. ». Lorsque l'entretien se termine, je sauvegarde immédiatement l'enregistrement sur un disque dur, je manipule donc le matériel sans les regarder, les laissant prendre leur veste, se préparer à partir. De nouveau, il y a toujours un moment de flottement, on bavarde encore un peu. Parfois, certains reviennent sur des épisodes douloureux de l'année qu'ils ont survolés dans l'entretien, laissant dans l'ombre certains détails ou développements. C'est ainsi que le « off » commence : l'avortement de S., l'abandon de G. par sa mère, la maladie de celle de Q..

## **2.2. En vue du montage, une place pour la musique**

Je reprends un dérushage « général », c'est-à-dire en revisionnant tous les entretiens depuis le début pour chacun des vingt adolescents en janvier 2015, sachant que le dernier entretien en avril 2015 est encore à mener. L'objectif est d'arriver en salle de montage pour une première étape de travail en mars 2015 avec une sélection de quinze heures de rush sur les soixante heures accumulées. Lors d'une réunion de travail sur l'exposition avec le monteur du film et le graphiste en mars 2015, juste avant de mener les derniers entretiens, je leur explique que d'une façon générale il manque la dimension de la musique. Lors de mes observations au cours des voyages ou lors des sorties, la musique est toujours présente d'une façon ou d'une autre : ils l'écoutent en groupe avec de petites enceintes ou bien seuls, écouteurs vissés sur les oreilles. Elle est importante, essentielle pour certains et nous n'en avons aucune trace dans le dispositif. Une idée émerge : pourquoi, lors du dernier entretien, ne pas leur diffuser leur morceau de musique préféré en les laissant seuls face caméra

pour clôturer la séance. C'est ce que je fais, leur demandant à chacun au préalable et sans en donner la raison, de m'envoyer leur morceau de musique préféré ou du moment par Facebook. Sans la mise en œuvre de l'exposition, je n'aurais pas songé à intégrer cette dimension dans le dispositif de façon si directe. Je les aurais interrogés sur l'importance ou non de la musique dans leur vie mais ne les aurais pas confrontés de cette manière. Je n'en aurais pas eu l'idée, je n'aurais pas osé m'écarter de la sorte de l'entretien sociologique. Le fait d'ouvrir la recherche et de la partager avec des non-scientifiques a permis de sortir du cadre avec des propositions moins conventionnelles.

### **2.3. Dérusher pour déconstruire l'évidence**

Dérusher les entretiens vidéo est une opération laborieuse qui se conduit avec un certain systématisme : on classe, on ordonne, on structure les séquences pour les préparer à une reconstruction lors du montage. Ce qui est fragmenté (à savoir leurs récits) est ordonné pour être à nouveau refragmenté. Pour ce faire, je m'attelle toujours à l'ensemble des vidéos d'une personne à la fois. Je visionne les entretiens par ordre chronologique à maintes reprises pour en choisir des blocs, des extraits significatifs du parcours, des éléments éclairants sur la personnalité, sur la manière de (se) raconter. À l'image, la dimension visuelle intervient : un regard, une gestuelle, une émotion. La combinaison de tous ces éléments intervient dans la première sélection opérée avec pour objectif la découverte de l'intrigue. Le dérushage est la première étape de l'enquête, toutes les pistes apparemment évidentes sont livrées par l'individu qui devient à l'écran un personnage. Au montage, il faut choisir et réorganiser pour traduire la complexité et produire du sens. Dans la méthodologie de l'entretien compréhensif et en particulier du récit de vie, la dimension de l'intrigue est primordiale, il s'agit pour chacun de la déceler, de la mettre au jour en passant à travers le récit produit par chacun. Le dérushage permet de sortir les pièces importantes du puzzle et de les poser sur le métier où intervient le montage des images.

Avant même le début du travail en salle de montage, la question de la forme du film et de sa durée se pose. Au départ, nous imaginons une installation vidéo – plutôt qu'un film – avec un écran éclaté en de multiples écrans avec plusieurs entrées thématiques. Ces entrées, nous les imaginons parfois sous-titrées avec du texte et/ou des photographies. Cette option est balayée au bout de quelques jours face à la force des images. Elles ne supportent pas de sous-titres. Les visages, les corps, les silences, les propos tenus prennent toute la place. Balayée également l'option de travailler en thématiques (identité, famille, école, conflit, corps...). Ce qui fait sens, ce sont les trajets. En composant une sorte de « fresque » par thématique, le risque est grand de tomber dans le cliché, ensuite, d'une année à l'autre, on ne reconnaît pas certains adolescents, tant les changements physiques et de looks peuvent être spectaculaires. Nous décidons de réaliser vingt portraits, de

proposer vingt trajets. Cette option suppose alors d'assumer un film-fleuve : il est nécessaire d'installer chaque personnage dans la durée (entre 12 et 20 minutes en partant de 2011 jusqu'en 2015). Le film composé des vingt portraits dure 5 heures 30. Nous le présentons comme une installation vidéo dans laquelle le spectateur peut entrer et sortir à sa guise. En général, il reste un peu plus d'une heure, le temps de voir trois portraits.

#### **2.4. Le montage pour composer l'intrigue de chacun**

Comme l'indique Daniel Friedmann dans son article consacré au film, à l'écrit et à la recherche :

« Le montage représente l'étape décisive où le filmeur contruit le film par l'expérimentation d'un nouvel espace-temps qui est également une sorte de déconstruction du matériau brut filmé. (...) Le montage construit une narration qui joue à la fois sur le suspense, sur le fait de ne pas tout savoir, de ne pas tout dire tout de suite, et sur l'ubiquité du cinéma » (Friedmann, 2010).

Avec David Jungman, le monteur, nous regardons les rushes sélectionnés pour chacun jusqu'à épuisement de sens et de sensations, à la recherche des fils narratifs qui vont servir l'intrigue. En général, nous écoutons toute la journée les entretiens d'un personnage, inlassablement. Jusqu'au dernier jour du montage, il arrive qu'une parole émerge avec un sens particulier délivré et reçu comme une évidence alors que je connais le dialogue presque par cœur. La répétition à partir d'un certain stade peut révéler la profondeur de certaines paroles. Tout à coup, autre chose fait sens et la compréhension du portrait, du personnage, de l'histoire se fait plus intime. Faisant écho à d'autres portraits, des lignes de force émergent. Parfois, je laisse quelques jours le monteur face aux images, il teste de son côté des assemblages, ce qui donne lieu à de nouvelles discussions, surtout lors des moments de blocages. Ceux-là arrivent soit lorsque le personnage est « trop » riche et qu'il faut resserrer le propos – mais quelles séquences sacrifier ? – soit que le personnage nous semble « pauvre », il semble « ne rien dire » et je sais que, justement, il faut s'interroger sur ce « rien ».

Pour certains portraits, s'est posée la question éthique de ce que nous choisissons de mettre ou non. Certaines séquences sont soit trop intimes et n'ont pas leur place dans le cadre d'une projection publique, soit elles impliquent l'intimité d'autres personnes – amis ou famille. Nous ne nous sommes pas « autocensurés », sachant que les jeunes gens auraient la décision finale sur les images. Nous leur avons donné à voir le film tel que nous l'envisagions, dans sa version « idéale ». Au final, seule une séquence a été retirée au montage.

#### **2.5. Filmer le devenir**

L'écriture sociologique du film fait émerger un personnage supplémentaire : la dimension du temps. Filmer l'adolescence, c'est tenter de capter l'indicible et se saisir de l'outil privilégié (le cinéma) pour capter des transformations tant physiologiques que psychologiques. On est souvent saisi d'une année à l'autre, car certains adolescents sont méconnaissables. La matérialité des visages, le ton et les modulations de la voix, les silences, l'être intime qui se donne à voir fournissent des indications précieuses à l'analyse des trajectoires individuelles. Le cinéma est le médium idéal pour imprimer ce qui est en « devenir » et donc filmer les « grandissants » comme les appelle David Le Breton (Le Breton, 2013). L'entreprise cinématographique inédite du film de fiction *Boyhood* (sorti en Belgique en 2014), qui retrace pendant douze ans le quotidien d'un enfant de six ans entouré de sa famille jusqu'à la fin de son adolescence en temps réel (à raison de quelques jours de tournage chaque été avec les personnages), ne raconte pas autre chose. Plus ancienne, la série télévisée réalisée par Michel Fresnel *Que deviendront-ils ?*, diffusée sur Antenne 2 (devenu France 2), a été diffusée pendant 12 ans, de 1983 à 1995. Elle présentait un portrait chaque année de sept enfants devenant adolescents puis adultes et posait la question du « destin social ». Cette fascination du temps qui passe à l'image, on la retrouve bien sûr chez les principaux intéressés adolescents devenus jeunes gens lorsqu'ils se découvrent à l'image en 2015 mais aussi chez le public créant des émotions puissantes, liant les spectateurs aux personnages. Ces émotions sont une matière incluse dans l'écriture de la recherche. Elles sont sans doute caractéristiques de la démarche du sociologue cinéaste et interviennent moins dans l'écriture papier. Cela pose la question de la relation entre le cinéma et la sociologie, entre ce qui serait de l'ordre de l'émotion et ce qui serait de l'ordre de la raison.

Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand dans leur manifeste pour une sociologie visuelle (en ligne : <https://rt47.hypotheses.org/manifeste>) défendent l'idée que le documentaire sociologique « surmonte la tension entre le langage du cinéma et l'argumentation sociologique ». Le choix de réaliser un film est arrivé au cours de la recherche. Jusque-là, les entretiens étaient filmés dans des endroits relativement calmes, mais il est évident qu'aucune préoccupation esthétique n'a guidé les tournages. J'essayais simplement d'avoir un son correct et une image à peu près nette. À partir de 2014 et 2015, on peut percevoir une attention plus soutenue au cadre et à la mise au net. La seule incursion esthétique a été, à l'issue du dernier entretien, de lancer « leur » musique et les laisser seuls face à la caméra. À ce moment-là, je ne sais pas comment ils vont réagir, s'ils vont accepter de jouer le jeu. Cette expérience va produire des séquences inédites et éloquentes sur ce qu'ils sont ou sur ce qu'ils vivent.

Faut-il les séparer des moments « de la recherche » ou bien les ranger dans son escarcelle de chercheur et faire « feu de tout bois » ? La sociologie visuelle oblige à questionner les frontières et à assumer la combinaison des arts et de la raison (Vander Gucht et Sebag, 2013). En changeant l'angle d'approche, cette expérience musicale ajoute une épaisseur supplémentaire à chacun des personnages.

### **3. Restituer le film « Adolescence, la fabrique des héros » aux enquêtés**

La restitution d'une recherche engage les deux parties : l'enquêteur et l'enquêté. C'est un moment angoissant pour chacun car le chercheur outre ses considérations personnelles (la peur de trahir, la peur de blesser, etc.) va chercher une validation de ses résultats auprès des sujets concernés. Nous nous sommes retrouvés trois semaines avant le vernissage de l'exposition pour visionner le film ensemble. Chacun, en présence des autres a découvert son portrait. Visionner leurs séquences vidéo les a laissés sans voix, pris par l'émotion, la gêne, la honte, la tendresse, le malaise de se découvrir à l'écran. Tous se sont retrouvés tels qu'ils étaient au moment où ils ont été interrogés. Un temps d'échange était prévu juste après. Du temps encore était laissé pour se donner l'occasion d'y réfléchir. Ils ont donné leur accord pour la diffusion publique puis ont de nouveau accepté un dernier entretien vidéo trois ans plus tard qui a permis dans l'ensemble de valider les résultats présentés sous la forme filmique. Le médium du film a permis un accès rapide et sensible aux portraits sociologiques, facilitant les échanges et le partage.

Du point de vue des enquêtés, se voir à l'écran et s'y voir ensemble a été bénéfique pour l'ensemble des participants, semble-t-il. Plusieurs distinctions sont à établir. Pour une bonne majorité d'entre eux, le dispositif est venu confirmer les bienfaits du processus, ils ont bénéficié d'un espace spécifique pour parler et réfléchir à leur vie du moment. Ils se sont vus évoluer, le jour du vernissage, en découvrant les films, leurs parents étaient fiers et émus, ils ont trouvé que cette période reflétait bien ce qu'ils étaient. Pour quelques jeunes, la présence des parents n'est pas souhaitée. Ils ont peur de les blesser. Pour d'autres, confrontés à une situation difficile dans laquelle ils se sentent piégés, ils vont se servir du film d'une manière ou d'une autre. Leur portrait filmé prend la forme d'une prise de conscience pour S., prend celle d'une médiation entre soi et les autres pour L.. Pour M., il s'inscrit dans un travail thérapeutique plus large.

#### **3.1. Le film « Les retours des héros »**

Le dernier entretien vidéo « bilan » (ils ont 22 ans) à propos de la restitution a donné lieu à un dernier film consacré au dispositif de recherche auquel ils ont été soumis pendant 5 ans. Il confirme le critère de vraisemblance et montre comment les adolescents devenus de jeunes adultes se sont emparés des entretiens pour s'aménager un espace réflexif. Pour certains, cet espace a produit un déplacement avec de véritables conséquences sur la suite de leur vie, dans le sillage de la sociologie clinique. Le dispositif de recherche permet une réflexivité, un dialogue intérieur, permet une parole brouillonne, une parole brute qu'il convient ensuite d'interroger – pourquoi j'ai dit ça ? Le dispositif scientifique semble amplifier le dispositif/rituel de l'artiste et semble fonctionner comme une caisse de résonance, qui vient organiser la parole, démêler les fils. Il semble qu'ici nous nous situons pleinement dans un contexte de sociologie clinique car sont mobilisés des principes qui « prolongent le projet compréhensif ». La sociologue clinicienne Fabienne Hanique montre qu'affiliée à la démarche compréhensive, la sociologie clinique affine :

« les “conditions méthodologiques” de la “compréhension du sens du point de vue des sujets” en posant trois principes fondés sur la relation et l'interaction particulières entre le chercheur et la population visée par la recherche » (Hanique, in Vandeveldde-Rougale et Fugier, 2019, p. 607).

Ces principes sont les suivants : la sensibilité et l'implication du chercheur, l'appréhension du sujet comme producteur de connaissances, la co-construction de sens. Le clinicien, comme il est appelé, va « plus loin » que le sociologue. Tous deux accompagnent le « sujet » mais le clinicien tente de l'amener aussi à réaliser cet exercice pratique d'un déplacement « entre la perception du sens de son vécu et la problématisation de celui-ci » (ibid., p. 608).

Dans notre étude, cette invitation à se déplacer est contenue dans chaque portrait vidéo. La dimension visuelle de la restitution est une incitation à la prise de position et au déplacement effectif, comme on l'a vu chez certains. Il semblerait que la restitution filmique ait pu produire un déplacement plus ou moins important en fonction de chacun, situant cette étude dans sa dernière partie dans le cadre d'une sociologie clinique.

## **Bibliographie**

Christensen P. & James A. (dir.). (2000). *Research with Children: Perspectives and Practices*. London, Falmer Press.

Dubar C. & Nicourd S. (2017). *Les biographies en sociologie*. Paris, La Découverte.

- Hamus-Vallée R. (2015). Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie. *L'Année sociologique*, 65(1), p. 97-124.
- Friedmann D. (2010). Sociologie filmique, visuelle et écrit. *La sociologie par l'image. Actes du colloque de sociologie visuelle, les 28-29 octobre 2010. Revue de l'Institut de sociologie*, n° 2010-2011.
- Kaufmann J.-C. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin.
- Lachance J. (2013). Les usages sociaux de la caméra numérique. Autonomisation, interactions, identité. *Agora débats/jeunesses*, 63(1), p. 37-49.
- Le Breton D. (2013). *Une brève histoire de l'adolescence*. Paris, J.-C. Béhar.
- Mouawad W. (2011). *Incendies*, Actes Sud.
- Orofiamma R. (2008). Les figures du sujet dans le récit de vie. En sociologie et en formation. *Informations sociales*, 145(1), p.68-81.
- Vander Gucht D. (2017). *Ce que regarder veut dire : pour une sociologie visuelle*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Vandeveldde-Rougale A. & Fugier P. (dir.) (2019). *Dictionnaire de sociologie clinique*. Toulouse, Erès.

# Capter pour comprendre des pratiques professionnelles et des cours d'action

## *Le chercheur et les coulisses de l'observation filmée de la pratique enseignante*

Noémie Guérif et Estefanía Domínguez

## *Filmer le binôme chef-apprentie en cuisine : enjeux des données filmées pour l'analyse d'interaction en situation de travail-formation*

Clotilde George

## *Le film pour bousculer l'ordre du discours ? Expérience d'une méthode visuelle dans un projet de sélection participative*

Lucile Garçon, Nathalie Couix & Laurent Hazard

## *Observer et décrire une journée de travail. Les apports d'une anthropologie filmique tournée vers l'individu.*

Gwendoline Torterat

## *La trace vidéo de la perspective subjective commentée de l'activité des artistes : vers une nouvelle forme de médiation ?*

Marine Thébault

# **Le chercheur et les coulisses de l'observation filmée de la pratique enseignante**

**Noémie Guérif**

Docteure en Sciences du langage, Aix-Marseille Université  
noemie.guerif@gmail.com

**Estefanía Domínguez**

Docteure en Sciences du langage, Université Sorbonne Nouvelle  
estefania.dominguez.fle@gmail.com

**Mots-clés** : agir professoral, posture de recherche, synopsis, entretien d'autoconfrontation, analyse de données audiovisuelles

## **Introduction**

Notre communication s'inscrit dans le champ de la didactique des langues. Elle s'appuie sur deux recherches doctorales, respectivement soutenues en 2019 et 2020, qui ont eu pour but de documenter le métier d'enseignant de français langue étrangère (FLE) et ses pratiques d'enseignement. La première recherche, menée par Noémie Guérif, s'est intéressée à l'enseignement grammatical et la seconde recherche, menée par Estefanía Domínguez, a porté sur la planification et la gestion des consignes.

Après un bref aperçu de nos deux études, nous aborderons notre posture de recherche, à savoir celle de praticiennes-chercheuses en ce que nous avons partagé le métier des enseignantes-participantes de la recherche. Ensuite, il s'agira de donner à voir les coulisses de l'analyse de données audiovisuelles en nous attardant sur leur mise en texte, cela au travers de l'outil du synopsis. Enfin, nous traiterons de l'entretien d'autoconfrontation (ou EAC) et montrerons comment celui-ci peut enrichir les données audiovisuelles recueillies.

## **1. Aperçu des deux recherches**

Les deux recherches ont un terrain similaire en ce qu'elles interrogent chacune trois enseignantes de FLE expérimentées exerçant dans un centre de langue universitaire en France accueillant entre autres des étudiants Erasmus et des étudiants qui souhaitent poursuivre leurs études en France. De plus, sans omettre que l'(inter)action didactique est co-gérée par l'enseignant et les apprenants, le point de départ des deux recherches a été le travail de

l'enseignant en ce que nous nous sommes concentrées sur ses discours et gestes professionnels ou didactiques. Enfin, notre ancrage épistémologique nous amène à considérer les participantes de la recherche comme porteuses de savoirs, de choix, de représentations et de logiques résultant de multiples facteurs et situations vécues (formation, expériences, etc.) et que nous tentons de mettre au jour dans nos analyses.

La première recherche, menée par Noémie Guérif, s'est intéressée au déploiement didactique de la catégorie verbale dans la classe de FLE. Pour cela, nous avons d'abord procédé à un entretien semi-directif avec les enseignantes qui a permis, d'une part, de mettre au jour les représentations des enseignantes sur leur façon d'enseigner la grammaire (facilités, difficultés, outils utilisés, etc.), et, d'autre part, de recueillir des informations sur leur parcours formatif et professionnel. Ensuite, la deuxième étape correspond à l'observation filmée de plusieurs séances de classes successives et pertinentes par rapport au questionnement de la chercheuse et aux programmes des enseignantes ; les prescriptions institutionnelles indiquant les objets à enseigner (en ce qui nous concerne les temps verbaux) ont permis d'identifier le début et la fin des observations. Enfin, de ces observations de classe ont été sélectionnés des extraits dits *significatifs* contenant des « indices » et des « signes cliniques » pour le chercheur (Leutenegger, 2004). Ces extraits ont montré des gestes didactiques fondamentaux (Schneuwly & Dolz, 2009) qui permettent aux enseignantes de faire exister le temps verbal prescrit et de diriger l'attention des étudiants sur tout ou partie du verbe. Enfin, ces extraits *significatifs* ont été soumis au visionnage des enseignantes lors de deux EAC individuels dont le but était de saisir les motifs et obstacles de l'action enseignante (non perceptibles lors de l'observation).

La seconde recherche, menée par Estefania Dominguez, a porté sur « l'agir prescriptif » enseignant ; cet agir est composé aussi bien de l'activité qui consiste à planifier les consignes que de celle qui consiste à les donner et à gérer leurs éventuels réajustements au contact des apprenants. Pour comprendre cet agir, nous avons mis en place une *démarche réflexive* fondée sur deux visées. D'une part, une visée compréhensive - approfondir la connaissance de l'agir prescriptif et contribuer aux recherches sur l'agir professoral – et, d'autre part, une visée développementale – (trans)former les enseignantes par leur activité réflexive et enrichir leur répertoire didactique (Cadet & Causa, 2005 ; Cicurel, 2011) ; cette visée se base sur la reconnaissance de la pratique réflexive comme outil de développement (Legault, 2005 ; Vacher, 2015). La démarche réflexive est structurée en quatre étapes qui permettent d'allier réflexion et réflexivité individuelles et collectives afin de multiplier les angles d'approche de l'agir prescriptif. La première étape est un questionnaire individuel qui participe à la mise en circulation des représentations des enseignantes. Il est l'occasion de disposer de pratiques

déclarées (sur leur façon de donner les consignes par exemple). La deuxième étape est une réunion-échange qui réunit les trois enseignantes, Elle est scindée en deux parties : lors de la première, les enseignantes sont invitées à échanger autour de la transmission de consignes, lors de la deuxième, à tour de rôle, les enseignantes présentent une situation d'activité de consignes qui leur a posé problème et le dialogue avec les pairs s'ouvre. Cette réunion-échange permet de faire dialoguer les points de vue et vise à mettre au jour des éléments du « genre professionnel » (Clot et Faïta, 2000) lié à l'agir prescriptif. Pour ce qui est de la troisième étape, il s'agit d'un journal de bord tenu pendant deux semaines, afin de relever dans leur mise en récit des savoirs procéduraux et des ressentis. Le cheminement réflexif se poursuit dans la dernière étape, celle des entretiens individuels multiréférentiels. Lorsque les enseignantes arrivent aux entretiens, elles disposent d'un bagage réflexif riche sur leur agir prescriptif. Ces entretiens débutent par un EAC : les extraits de vidéo de cours portent sur des situations où elles ont affaire à des consignes. Les enseignantes commentent et la chercheuse est ici en retrait. L'agir prescriptif se dit, se (re)construit, se conceptualise et des principes, des logiques sous-jacentes font surface. L'EAC est suivi d'un entretien de co-explicitation (Vinatier, 2012) lors duquel la chercheuse – qui a en amont étudié les données des trois premières étapes (questionnaire, réunion-échange et journal de bord) – soumet à l'enseignante des interprétations sur des façons de faire qui semblent propres à l'agir prescriptif de l'enseignante. C'est une étape de dialogue où chercheuse et enseignante comprennent ensemble. Enfin, a lieu un entretien de clôture qui invite les enseignantes à réaliser un retour réflexif sur la démarche réflexive qu'elles ont investie. L'objectif étant de leur proposer un espace où elles puissent parler de leur vécu et des éventuels apports ou changements qu'elles seraient en mesure de formuler.

La méthodologie utilisée dans ces deux recherches a inclus des observations de classe filmées. Toutefois, la place accordée à ces données audiovisuelles n'a pas eu le même poids en ce que la première étude a priorisé l'analyse de l'agir grammatical enseignant en classe via les données audiovisuelles (la visée didactique de l'étude a fondé ce choix puisqu'il s'agissait d'observer les objets grammaticaux tels qu'ils sont enseignés dans le face à face avec les apprenants). Quant à la seconde recherche, elle a traité l'agir prescriptif enseignant via les discours produits par les enseignantes dans les différentes étapes de la démarche réflexive (l'EAC étant un outil parmi les autres), ce choix s'appuyant sur la visée (trans)formative de la recherche.

## **2. Postures de recherche : praticiennes-chercheuses**

L'origine de nos recherches doctorales se situe au carrefour de nos postures d'enseignantes et de chercheuses. Le rôle de chercheuse est contextualisé et légitimé par la recherche, si nous reprenons les propos de Morissette, « le chercheur se situe [...] dans une démarche d'investigation d'un objet de recherche, il est garant du cadre d'investigation, de son élaboration continue, de la démarche susceptible de faciliter la discoursivité du savoir pour la pratique » (2013 : 45). La casquette de chercheuse est, dans le cadre de nos recherches, en dialogue avec la casquette d'enseignante ; cette double appartenance, scientifique-disciplinaire et didactico-pédagogique n'est pas sans effets sur la relation et les interactions entre nous et nos informatrices.

La chercheuse et la participante ont une appartenance commune puisqu'elles occupent ou du moins ont occupé le même métier, précisément celui d'enseignante de FLE. Ce métier en commun résulte en une culture professionnelle partagée (Charmillot & Dayer, 2007 ; Cicurel, 2011, 2013 ; Tardif & Lessard, 1999) qui facilite l'intercompréhension entre les deux individus, notamment par le partage d'un même langage qui se donne à voir durant les entretiens où l'emploi de termes spécifiques (« *métalinguistique* », « *acte de parole* », « *grammaire déductive* », corpus Guérif, 2019) renvoie à des réalités connues et favorise l'analyse du discours de l'enseignante.

Cependant, ce vécu commun peut parfois remettre en cause le statut d'observatrice extérieure de la chercheuse. En effet, lors d'une des séances de classe filmées, l'enseignante Charlotte rencontre une difficulté dans l'explication d'un fait grammatical portant sur le choix d'un temps verbal (imparfait ou passé composé). Pour surmonter cette difficulté, l'enseignante met en œuvre plusieurs « tactiques » (Cicurel, 2011) dont celle de solliciter l'avis de la chercheuse-observatrice : « *alors pourquoi Madame Guérif ? Pourquoi ici imparfait pourquoi, pas passé composé ?* ». Ce vécu commun, qui dans ce cas précis se nourrit également d'un passé interactionnel commun, a conduit à une rupture spontanée et momentanée du cadre observationnel préalablement explicité et construit puisque la chercheuse a répondu : « *bah ça dépend c'est de la description ça dépend en fait* ». Il aurait été préférable que nous ne réagissions pas à l'intervention de l'enseignante, en accord avec notre statut de chercheuse extérieur. L'immédiateté du vif de l'action nous a sans doute poussée à répondre à sa sollicitation et ce, d'une manière réduite et approximative qui reflète la volonté d'en dire le moins possible tout en préservant la face de l'enseignante. Un autre exemple, issu de la recherche de Dominguez (2020), nous permet de montrer autrement la porosité possible des rôles préétablis. Dans l'extrait suivant, issu de l'EAC, Ana vient de commenter longuement un

passage où elle transmet une consigne en donnant de nombreuses informations et en répétant plusieurs consignes et ce à un rythme soutenu :

*Ana : ils savent que là, ils sont dans un moment de consigne et après ils verront bien, ils se rendront compte que le silence que le silence a une visée rôle pédagogique (...) pour différencier les moments de consigne et les moments de non consigne puis ensuite pour qu'après la consigne ils puissent la RÉFLÉCHIR cette consigne qu'est-ce qu'elle a dit ? or on a l'impression que c'est un 78 tours, ça continue, ça continue, ça continue est-ce qu'on s'est posés dans la consigne, ben non ! on dit TOUT, ça c'est::: c'est pas bien !++ non? (A) **t'es pas d'accord***

*Ana : (éclats de rire)*

*Estefania : Je t'écoute Ana (rires)*

*Ana : (continue de rire) bon, (B) c'est bien beau mais là on peut peut-être rentrer dans l'interaction ! (ironise) quand même !*

*Estefania : (C) je comprends, je:: c'est pour justement*

*Ana : non non mais je sais bien je*

*Estefania : moi, j'aimerais TROP parler*

*Ana : mais euh mais OUI tu vois, (D) tu me fais penser à quelque chose, je vais FIXER les moments de consigne et ça restera à l'oral, en disant VOICI la consigne ++ pour annoncer à chaque fois LES consignes, BIEN les distinguer, ça fait partie des moments d'apprentissage donc bien les distinguer du reste et ensuite de laisser + faut que je vois faut que j'évalue le moment de silence mais ils sauront ils VERRONT qu'il y a un moment de silence ils comprendront peut-être pas à quoi ce moment de silence il sert ou peut-être pas tout de suite*

Ana pose un regard critique sur son action (« on a l'impression que c'est un 78 tours »). Nous remarquons ensuite qu'un changement de registre apparaît en (A) « t'es pas d'accord » et se poursuit en (B) lorsqu'Ana invite ironiquement la chercheuse à interagir. Il semblerait qu'Ana convoque ici la chercheuse en tant qu'experte du sujet des consignes ou encore en tant que collègue enseignante. S'agit-il d'un désir d'avis ou de solution ? Nous observons en (C) que la chercheuse réajuste le cadre de parole, négocié en début de protocole, en rappelant son rôle qui est de rester en retrait. L'enseignante reprend la main et cette reprise discursive (D) l'amène à poursuivre son analyse et à apporter elle-même une remédiation à l'obstacle rencontré, à travers un discours prospectif qui énonce une autre façon d'amener sa consigne.

En somme, les exemples de Charlotte et d'Ana illustrent l'imprévisibilité des interactions entre individus. Nous avons vu que malgré le contrat interactionnel préalablement exposé – selon lequel la chercheuse adopte une posture de retrait durant les observations de classe et les EAC – des interventions hors contrat sont possibles. C'est la raison pour laquelle, le chercheur en tant que garant du cadre de la recherche, doit être en mesure de réagir et de recadrer l'interaction

si celle-ci s'éloigne de ce qui avait été établi. Cependant, il peut parfois être difficile de tenir ce cadre tant l'interaction peut surprendre. Nous pouvons également émettre l'hypothèse que le métier commun favorise ces imprévus interactionnels qui mettent à mal la posture extérieure du chercheur.

### **3. La mise en texte de données audiovisuelles**

#### **3.1. Le synopsis : pour réduire les données recueillies**

Le synopsis tel que nous l'avons utilisé dans notre recherche (Guérif, 2019), est un outil méthodologique mis au point par le Groupe de recherche pour l'analyse du français enseigné (GRAFE) de l'Université de Genève et à partir duquel ses chercheurs ont pu montrer le déploiement des objets enseignés ainsi que les gestes didactiques utilisés par les enseignants dans des classes de français en Suisse romande (Schneuwly & Dolz, 2009).

Premièrement, le synopsis sert à réduire une importante masse de données filmées afin de faciliter leur traitement par la suite. Il s'agit là d'un enjeu auquel sont confrontés les didacticiens puisque plusieurs heures de classe sont parfois nécessaires pour observer l'évolution d'un objet ou d'un phénomène en situation d'enseignement/apprentissage. Le schéma suivant montre les diverses réductions ou transpositions entendues comme « le passage entre deux sémiotiques » (Rastier, 2001 : 83<sup>1</sup>) qui ont été réalisées depuis la séance de classe observée jusqu'à l'élaboration du texte final, le synopsis (Guérif, 2019 : 128).

---

<sup>1</sup> C'est à partir de Schneuwly et Dolz (2009) et de Ronveaux (2009) que nous établissons le parallèle avec Rastier (2001).

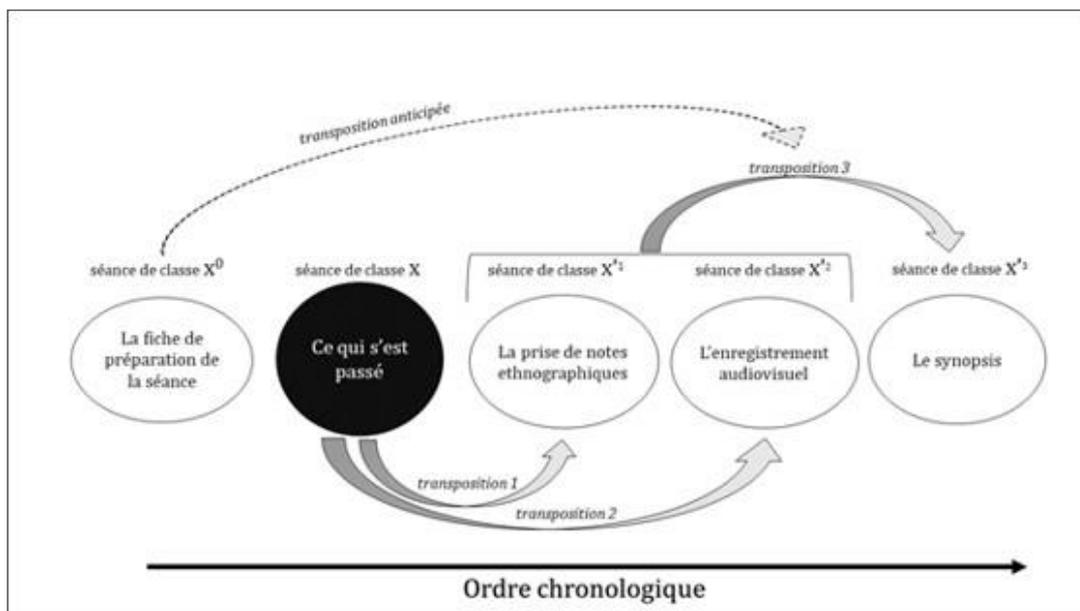


Fig. 1 : Les transpositions sémiotiques, le passage d'un texte à un autre (Guérif, 2019)

Ces différentes transpositions sont des reproductions partielles de la séance de classe, car comme l'indique Rastier, « que l'on change ou non de support, à chaque inscription le texte est modifié : s'il peut gagner ou perdre à la transposition, il reste impossible de le reproduire à l'identique » (2001 : 82). Nous admettons de fait que le synopsis, par ces transpositions successives, est « une performance sémiotique » (Ronveaux, 2009) en ce que nous avons convoqué des « cadres interprétatifs » (*ibid.*) propres à notre recherche pour chacune des transpositions effectuées. Si nous regardons ce schéma de plus près, nous pouvons voir que la planification de la séance réalisée par l'enseignante sous la forme d'une fiche de préparation constitue la séance de classe  $x_0$  (c'est une prévision de la séance de classe  $x$ ) ; il s'agit donc d'une transposition que nous qualifions d'*anticipée* qui nous sera utile pour nourrir et mieux comprendre les transpositions ultérieures. Ensuite, de la séance de classe  $x$  qui s'est déroulée (le cercle noir) s'opère une première transposition sémiotique sous la forme d'une prise de notes ethnographiques (la séance de classe  $x'1$ ). Il s'agit en effet d'un découpage séquentiel qui adhère au plus près de la linéarité des activités scolaires, ce qui a ainsi permis une sémiotisation provisoire (*ibid.*) in vivo utile à l'élaboration ultérieure du synopsis. La seconde transposition change de forme puisqu'il ne s'agit plus d'un support écrit mais d'un support audiovisuel (la séance de classe  $x'2$ ) dont le cadrage est porteur de sens car l'enseignant constitue notre focale principale pour saisir notre objet d'étude. Enfin, une troisième et dernière transposition se nourrit à la fois de la fiche de préparation (la séance de classe  $x'0$ ), de la prise de notes (la

séance de classe x'1) et de l'enregistrement audiovisuel (la séance de classe x'2) ; c'est cette ultime transposition qui conduit concrètement au synopsis (la séance de classe x'3).

### 3.2. Le synopsis : pour regrouper des données multiples

Le synopsis permet également de condenser des données fortement hétérogènes du point de vue de leur nature. D'une part, les séances de classe sont fondamentalement multimodales en ce qu'elles se composent de discours – oral et écrit – mais également de déplacements, de gestes, etc. De fait, le synopsis rassemble et résume cette multimodalité dans une description narrativisée comme nous le verrons ci-après. D'autre part, le synopsis tel que nous l'avons conçu ici, a permis de réunir dans un même texte, non seulement les tours de paroles relatifs aux interactions didactiques transcrites, mais aussi ceux des verbalisations produites en EAC.

Niveau	Repères	FST	Matériel	Description
2	1h21'16- 1h27'12 [5'56]			Conditionnel présent : rappel formation et emplois
2-1	1h21'16- 1h22'20 [1'04] TPs 17-20 V4	Q	Tableau	<b>&gt; Identifier les verbes</b> Dans les phrases a et b (ci-dessus), G demande d'identifier les verbes.
2-2	1h22'20- 1h22'42 [22 sec] TPs 21-25 V4	Q	Tableau	<b>&gt; Trouver l'infinitif</b> G demande de donner l'infinitif des verbes <i>devrait</i> et <i>devraient</i> .
2-3	1h22'42- 1h23'00 [18 sec] TPs 25-28 V4	Q		<b>&gt; Nommer le temps verbal</b> G demande de nommer le temps auquel est conjugué <i>devoir</i> dans ces phrases. Elle demande également si les étudiants connaissent déjà ce temps. Une étudiante répond en donnant la formation du temps (base du futur et terminaisons de l'imparfait).

Fig. 2 : Extrait synoptique (Guérif, 2019 : 131)

Regardons de plus près la forme tabulaire du synopsis. La première colonne intitulée « Niveau » permet de réduire la séance de classe de manière hiérarchisée avec des niveaux englobants (le niveau n subordonne le niveau n qui lui-même subordonne le niveau n-n), ce qui s'apparente à « une logique de dépliage » des activités de la classe (Ronveaux, 2009 : 171). La deuxième colonne « Repères » comporte les indicateurs temporels (début, fin, durée) pour chacun des niveaux identifiés ainsi que les tours de paroles correspondant aux interactions didactiques transcrites et les numéros de verbalisations correspondant aux autocommentaires des enseignantes. La troisième colonne « FST » (formes sociales de travail) renvoie aux modalités de travail appliquées durant les activités scolaires et relève plutôt de la relation pédagogique ; nous les reprenons telles qu'elles sont formulées par le GRAFE (Schneuwly & Dolz, 2009 : 98) : I/ travail individuel, Q/ travail par une démarche question-réponse entre l'enseignant et la classe), C/ correction de travaux, etc. La colonne « Matériel » renvoie à tous les « documents ou objets utilisables par les élèves et par l'enseignant pour servir le processus d'enseignement/apprentissage, en classe » (Le Ferrec & Leclère, 2015, paragr. 3). Enfin, la colonne « description » constitue le cœur du synopsis puisque c'est sur ce récit narrativisé que ce qui se passe en classe est donné à voir.

Le synopsis constitue un outil complémentaire pour donner un cadre interprétatif englobant aux interactions didactiques ainsi qu'aux verbalisations produites en EAC, ce qui facilite leur analyse. Même si la transcription des interactions didactiques donne à voir finement ce qu'il se passe, elle s'avère parfois peu opérante lorsqu'il s'agit de prendre de la hauteur sur le matériau recueilli afin d'obtenir par exemple une vue d'ensemble de plusieurs séances de classe. Ainsi, le chercheur gagne en efficacité car il peut directement s'appuyer sur les niveaux du synopsis et notamment sur leur description sans passer par la lecture des interactions pour faire le lien avec les éléments verbalisés en EAC par exemple.

L'utilité du synopsis réside dans sa capacité à mettre au jour des activités et des contenus issus du milieu observé. Alors que le GRAFE cherche principalement à décrire le déploiement des objets enseignés, plusieurs chercheurs se sont également appuyés sur le synopsis pour décrire les pratiques enseignantes (Blaser, 2009 ; Falardeau & Simard, 2011 ; Lord, 2009 ; Sorignet-Waszak, 2017). Nous nous inscrivons alors dans ces deux perspectives, à savoir de saisir l'objet (le verbe) ainsi que le travail de l'enseignant (ses gestes didactiques).

### **3.3. Le synopsis : modalités d'élaboration.**

Il s'agit donc à présent d'exposer brièvement les modalités d'élaboration du synopsis afin de montrer sa puissance descriptive. Pour découper le matériau filmique sur lequel repose le

synopsis, deux « opérations de base » sont nécessaires (Schneuwly & Dolz, 2009) ; d'un côté le « découpage séquentiel » qui balise chronologiquement le déroulement de la séance (la colonne n°2 « Repères ») et d'un autre côté le « découpage hiérarchique » qui structure le déroulement de la séance selon des niveaux subordonnés (les lignes qui indiquent les différents niveaux : n et n-n) (*ibid.*) ; la finalité étant de « dégager de la linéarité du discours la logique de la séquence d'enseignement » (Ronveaux, 2009 : 161).

Dans une perspective de sémiotisation du matériau (*ibid.*), nous nous sommes d'abord appuyées sur les divers documents de planification des enseignantes afin de suivre au mieux leur propre découpage de la séance ; par exemple les grands titres ou les titres des niveaux n dans l'extrait synoptique ci-après correspondent à ce qui a été écrit dans le programme institutionnel de Céline ou sur sa fiche de préparation (niveaux 1, 2, 3). Notre interprétation est majoritairement présente au niveau n-n lorsqu'il s'agit de donner un titre aux niveaux 2-1, 2-2 et 2-3 : « identifier les verbes », « trouver l'infinitif », « nommer le temps verbal ». Pour cela, nous nous sommes basées sur les interactions didactiques et concrètement sur le discours des enseignantes en ce que ces dernières sont de fait les initiatrices du déroulement de la séance. Nous avons donc repéré les ressources verbales, pédagogiques et didactiques issues des interactions (Schneuwly & Dolz, 2009 : 90) pour procéder au découpage des niveaux n-n.

#### **4. Les discours d'auto-confrontation comme enrichissement des données audiovisuelles : le cas de l'émergence d'un désir enseignant**

Le matériel audiovisuel permet, certes, de disposer de traces de l'action enseignante ; l'EAC quant à lui permet la prise de distance, le pas de côté qui favorise la réflexion et la réflexivité. Nous allons voir comment cette activité discursive peut être forte de réflexivité et de désir de changement, ce qui n'aurait pas eu lieu sans cette activité de mise en miroir de soi.

Dans notre recherche sur l'agir prescriptif (Dominguez, 2020), les extraits de cours proposés pour commentaire aux enseignantes sont préalablement sélectionnés : tous les extraits portent sur des moments de transmission et gestion de consignes. Si les trois enseignantes se livrent à des descriptions, à des explications, à des verbalisations de façons de faire, à des mises en sens entre leur pratique et leur méthodologie d'enseignement, nous avons observé chez l'une d'elle un mouvement réflexif singulier. Lors de l'EAC, l'enseignante Christelle va très précisément adopter une posture critique. Ce qui nous intéresse ici, c'est de souligner que ses verbalisations descriptives et évaluatrices lui permettent au fur et à mesure de dévoiler et de mettre au jour un

agir prescriptif souhaité et en devenir qui n'aurait pas été accessible sans le truchement des données audiovisuelles.

Lors de l'EAC elle exprime un inconfort soulevé par des aspects multimodaux et matériels dans sa transmission et sa gestion de consignes. Précisons que l'enseignante travaille avec un tableau blanc numérique et que les extraits commentés montrent Christelle à son bureau.



Figure 3 : moment de transmission de consignes (Dominguez, 2020)

Elle déclare par exemple : « je pose mes questions sans regarder mes étudiants » ; « j'avais jamais pensé qu'une configuration d'organisation du matériel pouvait avoir une si grande influence là je découvre en regardant [...] ça me gêne ». Ainsi, voir sur la vidéo de ses cours, ce qui ne va pas à ses yeux, l'amène dans une réflexion qui articule discours descriptifs, évaluatifs ainsi que des recherches de solutions. Christelle, à travers cette réflexivité recompose et expose ce que nous avons nommé son *désir prescriptif multimodal*, celui qui consiste à être disponible visuellement, à être libre de contraintes matérielles et à disposer de liberté corporelle. Nous constatons que Christelle aborde l'agir prescriptif par ce qui fait écueil à cet agir. C'est lors que l'analyse des aspects multimodaux montre – par le biais des freins et inconforts exprimés par Christelle – ce qui serait son agir prescriptif souhaité. Cela rejoint ce que signale Cicurel lorsqu'elle déclare que « la mise en mots de l'action d'enseignement par les professeurs permet à ces derniers de découvrir quels liens existent entre les pratiques et les principes : continuité, contradiction, rupture » (2011 : 185). Pour Christelle, la constatation et la verbalisation des écarts durant l'EAC lui ont permis de clarifier son *désir prescriptif multimodal* qui se définit in fine par une disponibilité visuelle et physique.

Ces constats nous amènent à plusieurs réflexions. La première porte sur la mise en relief de l'aspect multimodal du métier. Christelle le constate : elle octroie à la dimension multimodale de son métier un caractère adjuvant et essentiel à une adéquate transmission de ses consignes. Cette constatation est favorisée par le visionnage des données audiovisuelles qui montre le *faire* en interaction. La deuxième réflexion porte sur l'intérêt de la prise en compte des affects. Durant

l'EAC, Christelle traverse l'étonnement, la déception et différentes émotions qui manifestent un inconfort. Ce sont des éléments de première importance, d'une part, pour l'enseignante qui, du fait de se voir, s'engage alors dans des discours à forte valeur réflexive et, d'autre part, pour le chercheur qui a alors accès à une pensée enseignante qui nourrit la compréhension du métier, et dans ce cas, des fondamentaux de la consigne.

## Conclusion

Notre communication s'est intéressée aux coulisses de l'observation filmée de la pratique enseignante en abordant certains enjeux d'abord interactionnels liés à notre posture de recherche puis méthodologiques liés à la densité de données filmiques recueillies ainsi qu'à l'EAC comme enrichissement des données audiovisuelles. En effet, nous avons montré comment la posture extérieure des chercheuses pouvait être mise à mal dans l'interaction avec les participantes de la recherche, que ce soit durant les observations de classe ou les entretiens post-observations. Les sollicitations des enseignantes qui infléchissent le contrat interactionnel préalablement établi pourraient s'expliquer en partie par notre casquette de praticienne-chercheuse. Ensuite nous avons abordé la mise en texte des données audiovisuelles qui constitue une tâche nécessaire pour permettre et faciliter l'analyse de ces données souvent conséquentes. En cela, le synopsis est un outil qui permet de donner à voir, de manière réduite et exploitable, ce qui avait été observé et filmé en classe. Enfin, si les avantages des entretiens d'auto-confrontation ne sont plus à discuter en ce qu'ils favorisent une *mise en miroir* à travers « une remise en situation des acteurs par les traces de leur activité » (Theureau, 2010 : 298), nous avons montré comment l'écart entre ce que l'enseignante pense faire et ce qu'elle se voit faire à l'écran, déclenche une réaction émotionnelle porteuse d'une activité réflexive intense (l'explicitation d'un désir de faire autrement) ; cette activité réflexive enseignante nourrit également l'analyse du chercheur.

Notre contribution participe modestement à rendre visible une partie des coulisses du métier de chercheur lorsqu'il a affaire à des données audiovisuelles et cela dans l'optique de comprendre l'agir professoral.

## Bibliographie

- Blaser, C. (2009). Le synopsis : Un outil méthodologique pour comprendre la pratique enseignante. *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, 12(1), 117. <https://doi.org/10.7202/1017491ar>
- Cadet, L. et Causa, M. (2005). Cultures éducatives et construction d'un répertoire didactique en formation initiale. Dans J.-C. Beacco, J.-L., Chiss, F. Cicurel & D. Véronique (Eds.), *Les cultures éducatives et linguistiques dans l'enseignement des langues (159-181)*. Paris, PUF.
- Charmillot, M., & Dayer, C. (2007). Démarche compréhensive et méthodes qualitatives : Clarifications épistémologiques. *Recherches qualitatives, Hors-série* (3), 126-139.
- Cicurel, F. (2011). *Les interactions dans l'enseignement des langues : Agir professoral et pratiques de classe*. Paris, Didier.
- Cicurel, F. (2013). L'agir professoral entre genre professionnel, cultures éducatives et expression du « soi ». *Synergies Pays Scandinaves*, 8, 19-33.
- Clot, Y. et Faïta, D. (2000). Genres et styles en analyse du travail. Concepts et méthodes. *Travailler*, (4), 7-42.
- Guérif, N. (2019). *L'enseignement du verbe en FLE. Pratiques enseignantes en acte* (thèse de doctorat). Université d'Aix-Marseille.
- Dominguez, E. (2020). *Comprendre l'agir prescriptif enseignant à travers une démarche réflexive. Analyse de paroles d'enseignantes de FLE* (thèse de doctorat). Université Sorbonne Nouvelle.
- Falardeau, E., & Simard, D. (2011). L'étude du rapport à la culture dans les pratiques enseignantes : Le synopsis comme outil de réduction et d'organisation des données. *Recherches qualitatives*, 30(2), 96-121.
- Legault, J.-P. (2005). *Former des enseignants réflexifs : guide d'entraînement à la pratique réflexive dans le cadre des stages en enseignement. Tome 2, Activités*. Éditions logiques.
- Le Ferrec, L., & Leclère, M. (2015). Les supports au cœur des pratiques en classe de langue. *Les Cahiers de l'Acedle*, 12(2).
- Leutenegger, F. (2004). Indices et signes cliniques : Le point de vue de l'observateur. In C.
- Moro & R. Rickenmann, *Situation éducative et significations*. De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.moro.2004.01.0271>
- Lord, M.-A. (2009). Adaptation d'un outil méthodologique pour l'analyse de pratiques enseignantes. *Lidil*, 49, 133-152.
- Morissette, J. (2013). Recherche-action et recherche collaborative. Quel rapport aux savoirs et à la production de savoirs ? *Recherches participatives*, 25(2), 35-49. <https://doi.org/10.7202/1020820ar>
- Rastier, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Presses Universitaires de France.

Ronveaux, C. (2009). Reconstruire les mouvements d'un objet d'enseignement à l'aide d'un synopsis. Dans S. Canelas-Trevisi, M.-C. Guernier, G. Sales Cordeiro, & D.-L. Simon, *Langage, objets enseignés et travail enseignant* (ELLUG).

Schneuwly, B., & Dolz, J. (Éd.). (2009). *Des objets enseignés en classe de français : Le travail de l'enseignement sur la rédaction de textes argumentatifs et sur la subordonnée relative*. Presses Universitaire de Rennes.

Sorignet-Waszak, C. (2017). *Entre contextualisation et actualisation, quelle lecture des romans du 19e siècle à la fin du secondaire ? Etat des lieux et analyse de dispositifs didactiques*. Université catholique de Louvain.

Tardif, M., & Lessard, C. (1999). *Le travail enseignant au quotidien : Contribution à l'étude du travail dans les métiers et les professions d'interactions humaines*. De Boeck, Presses de l'Université Laval.

Vacher, Y. (2015). *Construire une pratique réflexive. Comprendre et agir*. Bruxelles, De Boeck Supérieur.

Vinatier, I. (2012). *Réflexivité et développement professionnel. Une orientation pour la formation professionnelle*, Toulouse : Octarès édition.

# **Filmer le binôme chef-apprentie en cuisine : enjeux des données filmées pour l'analyse d'interaction en situation de travail-formation**

**Clotilde George**

Doctorante en Sciences du langage,  
Laboratoire Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française,  
Université de Lorraine  
clotilde.george@univ-lorraine.fr

## **Introduction**

Dans le but d'observer une interaction spontanée et authentique, deux méthodes de collecte de données sont pertinentes : l'observation directe et l'enregistrement audiovisuel. Toutes deux s'inscrivent dans une approche de type ethnométhodologie de la communication (Winkin, 1996), présupposant un travail de recherche *in situ*.

À l'aide de la présentation de notre terrain de recherche, nous voulons illustrer la potentialité de la méthodologie audio-visuelle dans un cadre ethnométhodologique et les questions que celle-ci soulève pour l'analyse de l'interaction.

Après un bref état de l'art de l'emploi du film dans les recherches en analyse de l'interaction et une présentation des objectifs de notre étude, nous verrons en quoi la méthode audio-visuelle présente des avantages considérables pour l'observation de notre terrain, puis les difficultés et biais que son usage implique ainsi que les possibilités envisagées pour les surmonter.

## **1. Une recherche sur l'interaction « chef-apprentie » en cuisine de restaurant**

### **1.1. L'analyse de l'interaction et la méthodologie audio-visuelle**

L'interactionnisme se fonde sur les travaux de Goffman s'attachant à décrire l'observance de rites par les individus qui sont engagés dans l'interaction (les échanges oraux entre les interlocuteurs) et à en dégager la signification pratique. Son œuvre inspire des écoles considérant le langage comme pratique sociale, à la base de l'ethnographie de la communication (Hymes, 1962) qui met la dimension pragmatique de l'interaction au centre de l'analyse

sociolinguistique, et de théories comme celle des actes de langage (Austin, 1962 ; Searle, 1969) largement développée par Kerbrat-Orecchioni (2001). Les recherches reposent sur l'étude de l'inter-influence entre le contexte et le langage, fondée sur l'analyse d'énoncés et de leurs situations d'énonciation, à la source des travaux de Ducrot (1972) et Grice (1975), qui rédige des principes de la coopération à l'œuvre dans le comportement interlocutif. Cet objectif de dégager les « méthodes » au cœur de la logique de la conversation est central à l'Analyse Conversationnelle – l'AC – (Sacks, Schegloff et Jefferson, 1974), qui exige un travail sur des données naturelles pour décrire des structures, comme l'organisation des tours de parole, dans la production de l'interaction. Soulignant l'organisation des pratiques sociales, l'ethnométhodologie de Garfinkel (1974) propose une recherche empirique de ces méthodes à partir d'enregistrements audio d'interactions naturelles, quand la sociolinguistique interactionnelle (Gumperz, 1982), cherche, à partir d'analyse de corpus, à révéler les phénomènes liés à l'asymétrie interactionnelle et aux variations linguistiques construisant l'« ordre interactionnel », illustrant le pouvoir social et institutionnel que constituent les interactions verbales.

Dans les années 1990, Goodwin s'appuie déjà sur la création de corpus vidéo à des fins d'analyse linguistique, ce qui lui permettra par ailleurs de mettre en avant le caractère co-produit des énoncés des interlocuteurs. Selon Mondada (2008) l'AC permet de traiter ce paradoxe selon lequel l'action est à la fois systématique (son organisation est répétable malgré la variation de contexte) et indexicale (située dans un contexte). Le système interactionnel est dès lors perçu comme reposant sur des structures grammaticales, dont la linguistique interactionnelle s'attachera à décrire le rôle. L'analyse de l'action située est donc à la base du cadre méthodologique de l'AC dans la mesure où il vise « à décrire l'action dans son flux temporel » et ainsi « privilégie des données qui saisissent le déroulement de l'action dans sa continuité » (Mondada, 2006 : 8). Il préconise à cette fin l'enregistrement vidéo à partir duquel le linguiste identifie les éléments du contexte, les détails de l'interaction qui permettent de lui donner sens, par un travail de visionnage et d'écoute attentif.

L'enregistrement vidéo a notamment permis de développer l'analyse de situation de travail et de formation (Filliettaz, Saint-Georges et Duc 2008 ; Kunegel 2011) : c'est dans la mesure où elles s'attachent à décrire la coordination à l'œuvre dans l'action collective que les différentes études vont proposer une centration plus importante sur le langage non-verbal, l'orientation des corps, les regards, les gestes, déplacements et objets manipulés, et développer des méthodes de l'analyse multimodale.

L'ethnographie linguistique (Shaw *et al.*, 2015) illustre le rôle prépondérant de l'analyse détaillée de données linguistiques dans le cadre ethnographique, dans la mesure où elle tente d'établir un lien entre le niveau micro des pratiques textuelles<sup>1</sup> et le niveau macro des pratiques sociales (Koskinen, 2020) Comme le souligne Koskinen en référence au principe ethnographique « follow the actors », « *in linguistic ethnography it is equally important to follow the texts as the participants take efforts to model and mould them* »<sup>2</sup> (2020 : 64) Or il semble que l'enregistrement vidéo soit la méthode la plus pertinente pour « suivre les acteurs » et leurs textes.

Si historiquement l'analyse de l'interaction se fait plutôt à partir de petits corpus et par une approche qualitative, on constate une évolution récente avec l'usage des outils numériques, permettant de traiter de grands corpus avec une approche davantage quantitative. Aujourd'hui la taille des corpus en linguistique varie de quelques minutes à plus de 100000h<sup>3</sup>.

Le travail d'annotation de l'interaction subséquent à l'enregistrement vidéo est facilité par l'usage de logiciels. Les fonctionnalités d'ELAN<sup>4</sup> aident par exemple à rendre compte de la multimodalité de l'interaction : d'une part, la fusion des données primaires (audio-visuelles) et secondaires (annotation) permet d'appréhender simultanément plusieurs types de données, respectant le « principe de disponibilité » (Mondada, 2011), d'autre part, la fonction « défilement » permet de représenter la temporalité de gauche à droite, autorisant l'imbrication d'annotations en autant de partitions que nécessaires sur le plan vertical, comme illustré par l'aperçu ci-dessous :

---

<sup>1</sup> Nous faisons référence ici au « texte » entendu, en linguistique, dans un sens large, englobant l'oral.

<sup>2</sup> « En ethnographie linguistique il est tout aussi important de suivre les textes alors que les participants s'efforcent à les modeler et les mouler », notre traduction.

<sup>3</sup> The Human Speechome Project : <https://www.media.mit.edu/cogmac/projects/hsp.html>

<sup>4</sup> <https://archive.mpi.nl/tla/elan>

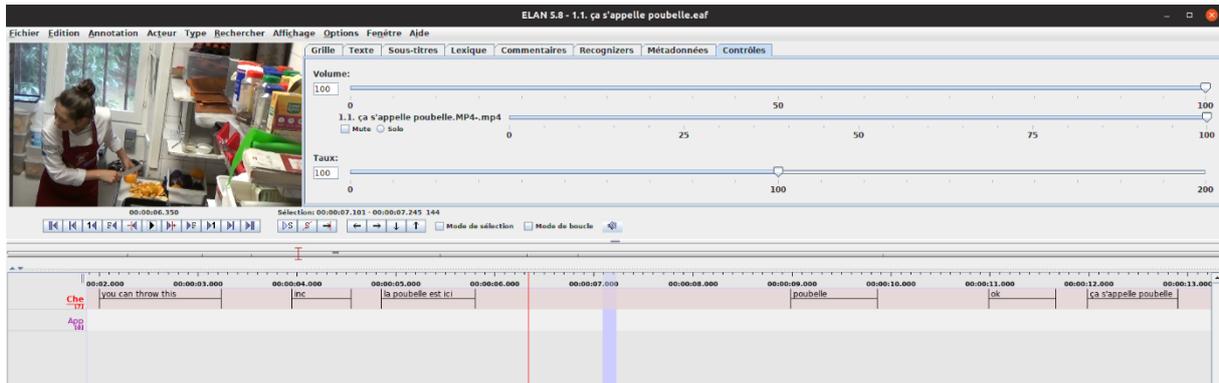


Fig. 1 – Capture d'écran de l'interface ELAN, image issue de notre corpus.

Chacune des partitions peut alors représenter une modalité de l'interaction, qu'elle soit textuelle, phonétique, ou kinésique, qui, considérées ensemble, permettent de lui donner sens. Ce type d'outils facilite grandement l'exploration de corpus en permettant de parcourir de manière automatique à l'aide des fonctionnalités de requête, et la possibilité d'éditer des vocabulaires contrôlés.

Ainsi, le traitement outillé de la donnée vidéo autorise à rendre compte de la nature systématique de l'interaction, par une analyse davantage quantitative, en plus de la nature située de l'interaction, en donnant accès aux détails de son déroulement temporel et spatial pour une analyse davantage qualitative.

## 1.2. Objectifs de la recherche

La collecte de nos données a consisté en l'enregistrement de situations de travail-formation entre un chef et une apprentie à partir d'une caméra fixe dans la cuisine d'un restaurant, orientée vers le plan de travail de l'apprentie. Nous avons constitué un corpus écologique, composé d'une dizaine d'heures (en cinq prises espacées d'un mois chacune) d'interactions naturelles. À partir de ce corpus, et dans une démarche qualitative, nous cherchons à étudier comment se manifestent dans l'interaction les rôles d'une dyade, soit d'un binôme interagissant. Nous avons retenu pour notre analyse trois rôles correspondant à trois dimensions particulières caractérisant la relation des interactants (qui déterminent en partie pourquoi et comment ils interagissent), que nous tentons de représenter par le graphique ci-dessous :

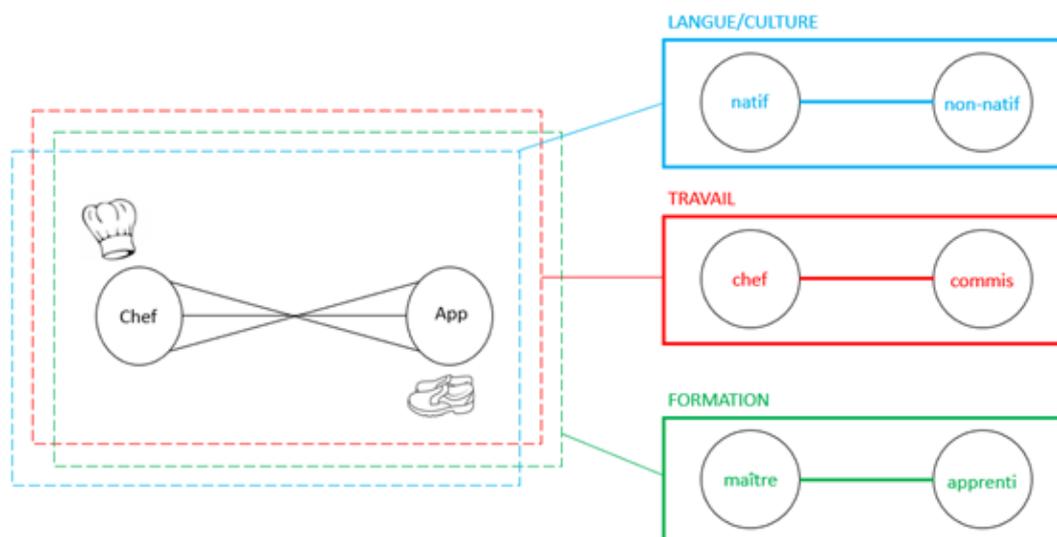


Fig. 2 – Le binôme envisagé selon trois dimensions.

Comme nous pouvons le voir, les rôles se superposent, mais ils sont également mouvants et peuvent se confondre. Ces rôles sont constitués dans les discours et les pratiques à différents niveaux de l'organisation sociale - dans l'espace professionnel, dans l'espace de la formation (organisation de l'apprentissage), et dans l'espace élargi de la « culture », (produits culturels et médiatiques) - et sont susceptibles de se manifester dans la forme même de l'interaction. C'est ce que nous cherchons à observer par l'usage de la captation filmique, pour comparer :

1. ce qui est « dit » des rôles des interactants : analyse des discours sur les rôles
  - a. dans les discours institutionnels et médiatiques (*niveau macro*)
  - b. dans les discours des enquêtés eux-mêmes
2. ce que l'on peut constater des rôles des interactants à partir de l'observation de l'interaction : analyse des données primaires et secondaires (*niveau micro*)

Les observations peuvent éclairer la négociation que font les interactants de ces rôles. Il s'agit alors d'identifier ce qui, dans l'interaction, et parmi l'ensemble de ses modalités, manifeste l'attribution par les interactants des rôles qui leur incombent. On cherche à observer quelles productions verbales ou non verbales permettent, dans le but de protection (en vue de la coopération) ou menace (ignorant la coopération) des faces, non seulement, pour prendre

l'exemple de la dimension exolingue, à l'enquêtée « App »<sup>5</sup> de signifier qu'elle est «non native » et à l'enquêté « Chef » de signifier qu'il est « natif » (auto-attribution des rôles), mais aussi à l'enquêtée « App » de signifier à l'enquêté « Chef » que celui-ci est « natif », et réciproquement (hétéro-attribution des rôles).

Face à l'asymétrie constitutive de ce type d'interaction, quelles sont les ressources déployées par les interactants pour coopérer et mener à bien la tâche de travail-formation pour laquelle ils sont amenés à interagir ? Notre but est de mettre à jour le contrat interactif implicite, négocié par les interactants dans et par l'interaction, et d'entrevoir le caractère dynamique et complexe de ce contrat interactif.

## **2. Approcher l'interaction exolingue chef-apprentie par un dispositif filmique : pourquoi et comment ?**

### **2.1. Un accès à l'action « en train de se faire » et rejouable à volonté**

Parce que celle-ci permet un accès à l'action dans son déroulement, seul l'usage de la vidéo rend possible l'étude de l'interaction dans sa multimodalité, pour une analyse qualitative fine, avec la prise en compte non seulement de la parole mais aussi des mimiques, des gestes, postures, déplacements et manipulations d'objets, autant de modes d'interaction qui, rendus « visibles », rendent compte de sa complexité.

D'abord, pour ce qui est de l'appréhension de la parole, il faut souligner que dans bien des cas le langage verbal prend sens avec le langage non-verbal, soit par la production et la réception par les participants à l'interaction (et non du locuteur seulement) de mouvements corporels qui orientent le cours de l'interaction. D'ailleurs, notons que certaines analyses centrées sur le langage verbal, excluant le langage non verbal de leurs objets, s'appuient sur des corpus de données vidéo (voir par exemple Bigot, 2002), choix justifié par une identification plus aisée et fiable du langage verbal. La donnée audio-visuelle rend accessible la compréhension de ce qui se dit par l'appréhension de l'environnement physique et technique.

---

<sup>5</sup> Nous reprenons ici la dénomination des enquêté-e-s utilisée pour l'annotation dans ELAN.

Cet avantage offert par la dimension visuelle s'illustre particulièrement pour les objectifs de notre recherche et son terrain, qui relève d'un genre de discours spécifique, marqué par une représentation importante :

- de consignes, un genre prédominant dans l'interaction de travail (Koestler, 2010), et omniprésent en cuisine professionnelle (Pang, 2018). D'une part, elles ne sauraient être correctement interprétées sans la prise en compte du contexte dans lequel elles sont émises (Jones, 1992). D'autre part, le nombre des formes qu'elles peuvent prendre (impérative, interrogative ou déclarative) renseigne sur le caractère hiérarchique de la relation et la distinction de pouvoir et de statut (Pang, 2018), et l'enregistrement en permet une meilleure comptabilité.
- de gestes, également particulièrement présents dans l'interaction de travail, qui prennent une mesure particulière dans l'interaction tutorale (Filliettaz, De Saint-Georges, Duc, 2008), mais encore, relèvent d'une importance particulière dans l'interaction exolingue (Tellier, 2015 ; Debras, 2020) Les gestes occupent une fonction référentielle, participant à construire la signification de la parole (McNeill, 2000), mais aussi une fonction pragmatique, participant à la construction de l'action (Kendon, 2004), en plus du rôle qu'ils jouent dans la coordination de l'interaction (Cosnier, 2016).
- d'artefacts, la manipulation d'ustensiles et l'organisation physique des appareils déterminant la dimension praxique de l'interaction (Traverso, 2007).

Ce sont certainement ces caractéristiques qui amènent Galatolo et Traverso à conclure que « *l'activité de "faire la cuisine" ne pourrait pas être étudiée sans le recours à la vidéo* » (2007 : 34), le langage verbal étant le plus souvent opaque, et secondaire dans la coordination. À l'aune du travail d'annotation du corpus, nous avons observé la part restreinte du langage verbal ainsi que la difficulté à l'interpréter sans l'accès à la dimension visible. Grâce aux possibilités de lecture des enregistrements, il est possible de rejouer la bande indéfiniment ce qui assure une acuité de l'observation pour le repérage de comportements. Cela est crucial pour la transcription de l'interaction exolingue en particulier, en ce qu'elle présente davantage de difficultés dans le processus d'intelligibilisation du langage verbal du locuteur non natif. Cette fonctionnalité se révèle d'autant plus indispensable pour la transcription de l'interaction dans le contexte sonore de la cuisine où la perception du signal verbal est dégradée (bruit des appareils et instruments de cuisine).

En outre, la lecture d'un enregistrement donne la possibilité d'une analyse « à la sourde », consistant en un visionnage privé du signal audio, particulièrement recommandée pour étudier le langage proxémique (Forest, 2006) La relecture « à volonté » offre la possibilité de réaliser une analyse qualitative fine, mais aussi de séquencer, catégoriser et annoter dans le cadre d'une analyse quantitative, tandis que la mutualisation des corpus rendue possible par le format numérique autorise la multiplication des analyses à partir d'un même jeu de données.

Cependant, malgré l'intérêt qu'elle présente, la méthodologie audiovisuelle est encore très peu utilisée dans les recherches visant à analyser l'interaction de travail, qui sont essentiellement logocentrées (Pang, 2018).

## **2.2. Une filmante et des filmé·e·s : défis et biais présentés par la méthode de recherche vidéo-ethnographique**

La première difficulté pour l'analyse de situation professionnelle authentique réside dans l'accès au lieu de travail (Roberts, 2010). La présence du chercheur est en effet difficile à instituer, car elle constitue une gêne à la réalisation de l'activité professionnelle, mais aussi parce que l'on peut s'opposer à divulguer des pratiques par souci de compétitivité ou par crainte de l'opprobre. Notre posture de formatrice en FLE dans un CFA nous a permis d'établir une relation de confiance avec les enquêté·e·s, et donc de « rentrer sur le terrain ». Après avoir exposé la nécessité de réaliser une enquête sur les besoins langagiers de l'apprenti allophone en situation de travail-formation, puis présenté l'enregistrement vidéo comme la méthode la plus pertinente à cette fin, un terrain s'est montré propice, les futur·e·s enquêté·e·s ayant déclaré en percevoir la finalité didactique. Concernant l'entrave au déroulement de l'activité professionnelle, et considérant la dimension réduite de la cuisine du restaurant, il a été convenu que la caméra serait fixée « dans un coin », ce qui a donné au dispositif d'enregistrement un caractère peu intrusif.

Cependant cette configuration n'évacue pas la frilosité envers l'approche filmique suscitant des questions liées à la diffusion des données. La crainte concerne, d'une part, la réputation, considérable à la fois pour la clientèle mais aussi pour les pairs, les professionnels de la gastronomie formant une communauté marquée par un entre-soi relativement fort. D'autre part, la crainte de l'utilisation des images dans le but d'une évaluation d'hygiène ou de sécurité n'est pas à exclure, celle-ci ayant été verbalisée par notre enquêté « chef », quoique sur un ton

humoristique. Malgré ces appréhensions, nous avons pu observer que l'enquêté a conscience de son rôle d'informateur : il prend en charge la disposition de la caméra, commente la qualité de la prise, et est désireux d'apporter des informations lors des échanges rapides durant la passation de la caméra, s'inscrivant ainsi dans une démarche de facilitation de l'enquête.

Même si les données brutes ont une valeur de représentation supérieure aux données secondaires seules, dans le souci de l'éthique de la recherche, nous avons évoqué l'anonymisation auprès des enquêté·e·s, et avons choisi de soumettre à autorisation distincte l'accès aux différents types de données, à savoir :

- données primaires *brutes* (films)
- données primaires *transformées* par l'application d'effets
- données secondaires (transcriptions)

Cette flexibilité dans les possibilités d'autorisation d'accès aux données est accrue par la possibilité de définition de cet accès pour chaque type de finalité d'exploitation envisagé, depuis la diffusion la plus restreinte (visionnage par la chercheuse) à la diffusion la plus large (à des fins de recherche/formation professionnelle). Laisser un tel choix impliquait le risque de compliquer le travail d'élaboration de la diffusion de la recherche, mais il nous a paru important que les enquêté·e·s soient conscients et décident du potentiel de diffusion de leur image.

La conscience que les enquêté·e·s ont du dispositif filmique est intimement liée à la situation d'enquête et aux regards croisés qu'elle implique. Dans notre enquête, et pour les participants à l'interaction observée, la chercheuse est une *overhearer* (Goffman, 1981), dans la mesure où, accessible visuellement par les locuteurs, sa présence au sein de l'espace interlocutif leur est consciente. Cependant, la présence de la chercheuse est ici manifestée par la présence de la caméra, comme en témoignent les « regards caméra ». Par ailleurs, il faut souligner la différence de la présence de la seule caméra d'avec une présence combinée de la caméra et de la chercheuse sur le terrain. En effet, dans le cas de la présence de la seule caméra, la chercheuse ne participe pas à l'interaction, car les enquêté·e·s ne peuvent la considérer comme une interlocutrice. Cela n'est pas impliqué par la caméra, mais par le dispositif filmique : la chercheuse-filmeuse ne se situe pas dans l'action normalement située des filmé·e·s.

Si cette configuration a pour effet d'induire une moindre modification de l'interaction, il ne serait pas juste pour autant de considérer que l'authenticité de l'interaction n'est pas altérée par le dispositif d'observation. En premier lieu, même médiée par la caméra, la recherche est sujette au problème méthodologique du paradoxe de l'observateur, mis en évidence par Labov (1973),

selon lequel le fait même de se savoir observé induit une « désauthenticité » consistant en moins de spontanéité et davantage de contrôle de la part des « acteurs ». Pour ne pas renforcer ce biais, les finalités de notre recherche ont été explicitées sans que l'objet soit complètement dévoilé<sup>6</sup>. Mais, pour les enquêté·e·s, à travers le regard de la chercheuse se devinent les regards d'acteurs de la recherche scientifique, et aussi, potentiellement, ceux d'acteurs de la formation professionnelle. Face à cette multiplicité des regards, les postures de nos deux enquêté·e·s sont multiples et l'inhibition ou l'exhibition de certains comportements liés aux rôles prescrits de chef et de maître d'apprentissage d'un côté, d'apprentie et d'apprenante de l'autre, n'est pas à exclure. De par la complexité des jeux de regards, la relation des enquêté·e·s à l'enquête n'est pas sans accentuer le biais de contrôle de leurs « faits et gestes », susceptible de renforcer l'asymétrie de l'interaction.

### **2.3. Des écueils de la donnée vidéo... aux solutions qu'elle offre pour les surmonter**

C'est dans le souci de réduire ce biais que la méthode d'observation dite participante est préconisée et de plus en plus adoptée. Toutefois, il nous a semblé préférable d'opter pour la donnée vidéo considérant les avantages représentés pour notre recherche. En effet nous pensons que la participation à l'action en situation de travail-formation, au-delà du fait qu'elle aurait été difficile à mettre en place<sup>7</sup>, et parce qu'elle implique que la majorité de l'attention de l'enquêtrice soit portée à son action dans le cadre participatif, n'aurait pas permis un accès aux détails de l'interaction, à leur collecte et à leur analyse tel que le permet le film. D'autant que, dans le cas de l'observation participante, le biais d'observation – cette fois, relatif à la subjectivité de l'enquêteur – n'est pas réductible, tandis qu'il peut être minimisé dans le cas de l'usage du film offrant la possibilité de visionnage multiple par un ou plusieurs chercheurs (contre-codage). Somme toute, et dans la mesure où une totale objectivation du recueil des données nous semble illusoire, nous préférons penser la supposée modification du comportement des enquêté·e·s comme un travail supplémentaire du « Face Work » conceptualisé par Goffman dans *Les rites d'interaction* (1967), et donc constitutive de ce que nous cherchons à analyser.

---

<sup>6</sup> Il n'a pas été fait mention de l'asymétrie de l'interaction comme objet de recherche, par exemple, tandis que l'objectif de rendre compte des besoins langagiers de l'apprenti·e en situation de travail a été mis en avant.

<sup>7</sup> Il aurait fallu « bien tomber », c'est à dire trouver un emploi en cuisine dans laquelle se déroulerait une situation de formation exolingue.

Au-delà de cet écueil de « ce qui se joue » dans le cadre, il faut ajouter celui du cadre lui-même. La dimension représentative de l'image pose la question fondamentale de la « réalité » de la donnée qu'elle constitue. La mise en garde de Bourdieu sur le risque de « *se tenir au donné tel qu'il se donne* » (1990) est à son tour reprise par Relieu s'intéressant à la réception de l'image ethnographique qui serait à formuler comme une « *image-empreinte de la réalité* » (1999). L'image ne contient pas en elle-même d'information sur la manière dont elle est produite, de sorte qu'il est facile d'oublier qu'elle est le produit d'efforts plus ou moins conscients, et que le cadrage et le montage agissent en circonscription et interprétation du réel. Le film est à la fois le produit de choix ou contraintes dans le placement de la caméra et le montage, délimitant le champ et le hors-champ, distinguant ce qui sera montré de ce qui ne le sera pas.

En ce qui concerne notre enquête, le cadrage est le résultat d'un compromis entre les objectifs de recherche, les possibilités offertes par le terrain et les moyens matériels : la petite taille de la cuisine a obligé à un cadrage serré, le hors-champ représentant la moitié de son espace, ce qui implique que les interactions soient spatialement incomplètes. Et, si nous avons décidé de conserver les enregistrements dans leur intégralité pour la constitution du corpus annoté, nous devons sélectionner des extraits et donc séquencer pour la diffusion de notre recherche, avec une appréciation de la pertinence du découpage temporel qui relève de notre subjectivité.

Enfin, il faut reconnaître l'insuffisance de la donnée vidéo à rendre compte du sens de l'interaction : elle ne permet pas complètement d'accéder à la compréhension du cadre participatif (Goffman, 1981) complexe dans lequel a lieu l'interaction. Elle permet d'appréhender son environnement physique et technique, mais ne permet pas d'approcher son environnement social et culturel, même si celui-ci est susceptible de se traduire en signes perceptibles. L'accord de véracité à l'interprétation du visible doit ainsi être conforté par d'autres approches. Les données issues de la perspective étique, celle du point de vue de la chercheuse, peuvent être confrontées ou complétées par des données issues d'une perspective émique, celle du point de vue des acteurs. Dégager la signification que prend l'action pour les acteurs, à partir de leurs discours, est susceptible d'apporter un éclairage, nécessaire ou supplémentaire, aux données filmées. Dans notre enquête, nous envisageons cette perspective par le biais de données issues d'entretiens auprès des enquêté·e·s, et de l'autoconfrontation, procédé issu de la psychologie du travail (Clot et Faïta, 2000) par lequel les acteurs sont amenés à visionner les enregistrements dans lesquels ils figurent, leurs commentaires étant recueillis dans le cadre de la recherche, et dont la faisabilité relève du format même de la donnée vidéo.

## Conclusion

Le recours au film s'inscrit dans notre tentative de rendre intelligibles des dimensions de l'activité interactionnelle. Sans prétendre à un compte rendu exhaustif du réel, nous souhaitons reconnaître le film comme un outil de son appréhension. Retenons que « ce qui se voit » ne peut être compris comme réalité mais peut aider à en rendre compte. Si les données issues de l'enregistrement audiovisuel sont essentielles à l'analyse de l'interaction en situation de travail-formation, en ce qu'elles permettent un accès à ses détails et à sa multimodalité, il est pertinent de la compléter en les croisant avec des données issues d'une enquête ethnographique plus large, portant sur les discours en circulation dans les espaces institutionnels et médiatiques, afin d'interpréter, nuancer ou confirmer les résultats qu'elles auraient permis d'obtenir.

## Bibliographie

- Austin J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University Press.
- Bourdieu P. (1990). Un contrat sous contrainte. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, p. 34-51.
- Clot Y. & Faïta D. (2000). Genres et styles en analyse du travail : concepts et méthodes. *Travailler*. Paris, p. 7-42.
- Cosnier J. (2016). Les Gestes du dialogue. Dans J-F. Dortier (dir.), *La Communication: Des relations interpersonnelles aux réseaux sociaux*. Auxerre, France, Éditions Sciences Humaines, p. 112-121.
- Debras C. (2020). Informing language training with multimodal analysis: insights from the use of gesture in tandem interactions. Dans B. Dupuy & M. Grosbois (dir.), *Language learning and professionalization in higher education: pathways to preparing learners and teachers in/for the 21st century*. Research-publishing, p. 199-228.
- Ducrot O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris, Minuit.
- Filliettaz L., de Saint-Georges I., & Duc B. (2008). *Vos mains sont intelligentes ! : Interactions en formation professionnelle initiale*. Université de Genève, Cahiers de la Section des Sciences de l'Éducation, 117.
- Forest D. (2006). Analyse proxémique d'interactions didactiques. Dans M. Perrin-Glorian & Y Reuter (Dir), *Les méthodes de recherche en didactiques*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, doi :10.4000/books.septentrion.14900.
- Galatolo R. & Traverso V. (2007). Analyse multimodale d'une activité professionnelle: l'utilisation des bons de commande dans un restaurant. *Bulletin VALS-ASLA*, vol. 85, p. 33-58.

- Garfinkel H. (1974). The origins of the term “ethnomethodology”. Dans R. Turner (dir.), *Ethnomethodology*. Harmondsworth, Penguin.
- Goffman E. (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press.
- Goffman E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris, Minuit.
- Gumperz J. J. (1982). The linguistic bases of communicative competence. Dans D. Tannen (Dir.) *Analyzing Discourse: Text and Talk*. Georgetown University Press.
- Grice P. (1975). Logic and Conversation. Dans P. Cole & J. Morgan (dir.) *Syntax and Semantics*. vol. 3, New York, Academic Press.
- Hymes D. (1962). The Ethnography of Speaking. Dans Th. Gladwin & W.C. Sturtevant (dir), *Anthropology and Human Behavior*. Washington, Anthropological Society of Washington, p. 13-53.
- Jones K. (1992). A question of context: Directive use at a Morris team meeting. *Language in Society*, 21, p. 427-445.
- Kendon A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kerbrat-Orecchioni C. (2001). *Les actes de langage dans le discours*. Paris, Nathan.
- Koester A. (2010). *Workplace Discourse*. Continuum, Londres.
- Koskinen K. (2020). Translational Linguistic Ethnography in Organizations. Dans S. Horn, P. Lecomte P. & Tietze S. *Managing Multilingual Workplaces: Methodological, Empirical and Pedagogic Perspectives*. Routledge.
- Labov W. (1973). Some principle of Linguistic Ethnomethodology. *Language in Society*, 1, p. 97-120.
- McNeil, D. (2000). *Language and gesture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mondada L. (2006). Interactions en situations professionnelles et institutionnelles : de l'analyse détaillée aux retombées pratiques. *Revue française de linguistique appliquée* 2006/2 (Vol. XI), p. 5-16.
- Mondada L. (2008). Documenter l'articulation des ressources multimodales dans le temps : La transcription d'enregistrements vidéos d'interactions. Dans M. Bilger (Dir.) *Données orales, les enjeux de la transcription*. Cahiers de l'université de Perpignan, Presse Universitaire de Perpignan, p. 127-155.
- Mondada L. (2011). Projections, organisation syntaxique, séquentielle et multimodale : le tour comme construction émergente dans l'interaction. Dans G. Corminboeuf & M.-J. Béguelin (Dir.) *Du système linguistique aux actions langagières*. De Boeck Supérieur.
- Pang P. (2018). Directives in Professional Kitchens and Potential Learning Opportunities. *Applied Linguistics* 2018: 1–20, doi:10.1093/applin/amy017.
- Relieu M. (1999). Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales. *Réseaux*, Paris, Hermès.
- Roberts C. (2010). Language socialisation in the workplace. *Annual Review of Applied Linguistics* 30, p. 211–227.
- Sacks H., Schegloff E., & Jefferson G. (1974). A simplest Systematics for the Organization of Turn Taking in Conversation. *Language*, 50, p. 696-735.

- Searle J. R (1969). *Speech Acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge, Harvard University Press.
- Shaw S., Copland F., & Snell J. (2015). *Linguistic Ethnography: Interdisciplinary Explorations*. Basingstoke, Palgrave MacMillain.
- Tellier M. (2015). Le geste pédagogique dans l'interaction exolingue : de la baguette de chef d'orchestre à la béquille linguistique. *Colloque ACEDLE*, Lyon, France.
- Traverso V. (2007). Pratiques communicatives en situation : objets et méthodes de l'analyse d'interaction. *Recherche en soins infirmiers*, 2007/2, 89, p. 21-32.
- Winkin Y. (1996). *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*. Bruxelles, De Boeck Université.

# **Le film pour bousculer l'ordre du discours ? Expérience d'une méthode visuelle dans un projet de sélection participative**

**Lucile Garçon**

Chercheuse en géographie et réalisatrice de documentaires  
lucile.garcon@posteo.net

**Nathalie Couix**

Chargée de recherche INRA en sciences des organisations

**Laurent Hazard**

Directeur de Recherche à l'INRA au département Sciences  
pour l'Action et le Développement

Depuis le début des années 2000 (Collectif, 2015), différents projets de recherche participative ont porté sur des questions de sélection au sein d'espèces végétales variées. Suscités le plus souvent par des politiques de développement de l'agriculture biologique (Wayman, Kucek, Mirsky et al., 2017), ces projets visaient à développer des méthodes de reproduction et d'amélioration des plantes différentes de celles mises en œuvre par les professionnels de la sélection variétale (hybrideurs, éditeurs, ingénieurs, etc.). Dans cette perspective, ils ont rassemblé des chercheur·es (en génétique et quelques fois en sciences sociales), des agricultrices, des agriculteurs, des technicien·nes et des animateurs d'associations militant pour une agriculture écologique et paysanne (Demeulenaere et Goldringer, 2017). Ces configurations originales ont permis d'expérimenter des modes de production et de régulation des savoirs (Sperling, Ashby, Smith, Weltzien, et al., 2001) ouverts sur davantage de diversité que les modèles délégatifs et centralisés hérités de la modernisation agricole (Bonneuil et Thomas, 2009). Toutefois, travaillant depuis plus de dix ans auprès de collectifs œuvrant à la gestion de la biodiversité cultivée, et impliqué·es dans des projets de recherche participative portant sur différentes espèces de plantes, nous avons été frappé·es par l'omniprésence de critères d'évaluation semblables à ceux présidant à l'activité de sélection en laboratoire. Pour favoriser davantage de pluralisme, il nous a semblé qu'il ne suffisait pas d'« élargir le cercle des acteurs de l'innovation » (Bonneuil et Thomas, 2009) ; il importait aussi de questionner la culture scientifique dont nombre de ces acteurs sont empreints.

Dans le cadre d'un projet de recherche participative portant sur la sélection du maïs (CASDAR Covalience), nous avons travaillé en collaboration avec des éleveurs ayant renoncé aux variétés

hybrides pour s'essayer à la sélection de populations<sup>1</sup>, et avec différents acteurs accompagnant ce processus de transition<sup>2</sup>.

Le projet de recherche est né d'une interrogation quant à l'efficacité des pratiques de sélection que les uns mettaient en œuvre sur leurs fermes, et que les autres conseillaient, orientaient, encadraient. Deux principaux axes de travail visaient à instruire la question : l'un consistait à mettre en place une série d'expérimentations permettant de comparer les résultats de différentes méthodes de sélection sur différentes populations, l'autre visait à conduire une enquête pragmatiste sur le processus de sélection en amont de ses conséquences, c'est-à-dire en se demandant quelles valeurs se formaient au gré des multiples prises de décisions qui rythment cette activité.

Au départ, l'idée d'utiliser des outils audiovisuels visait à recenser des façons de faire et explorer ces pratiques, que l'on supposait locales, marginales et méconnues. Toutefois, dès les premières prises de contact avec les agriculteurs impliqués dans le projet, nous nous sommes aperçu qu'elles étaient déjà fortement réglées par des connaissances produites par d'autres, dans d'autres régions de France ou du monde<sup>3</sup>, et qu'elles étaient régies par quelque chose de l'ordre d'une doctrine. Avant même d'accepter le rendez-vous pour un premier tournage, certaines personnes tenaient d'abord à expliquer qu'ils ne faisaient pas exactement « comme il fallait » ou qu'ils n'étaient pas les plus expérimentés du groupe qui les avait désignés. Que nous appelions dans le Sud-Ouest de la France ou dans le Massif Central, un même ensemble de discours y semblait diffus, produisant partout un « double assujettissement : des sujets parlants aux discours et des discours au groupe, pour le moins virtuel, des sujets parlants » (Foucault, 1971). Les personnes invitées à prendre la parole ne le faisaient qu'après d'immenses précautions d'énonciation, rapportant systématiquement leurs propos à une règle, et relativisant ce qu'elles disaient eu égard à ce que pourraient ou non valider les autres partenaires du projet. Loin des enregistrements ethnographiques que nous avions imaginés dans un premier temps,

---

<sup>1</sup> Emblème de la modernisation agricole, le maïs hybride est le produit d'une logique de division du travail tenue pour responsable de la dépendance technique et économique délétère dans laquelle sont prises de nombreuses fermes. Mis au banc des accusés par une diversité de citoyen·nes et de chercheur·es, il est aussi mis au ban de l'espace cultivé par certains agriculteurs qui lui préfèrent des populations de maïs dont ils peuvent assurer la reproduction et la sélection. Autrefois délaissée et confiée à des acteurs extérieurs aux fermes, la sélection devient aujourd'hui une source de questionnement à la fois technique et politique quant à la production et à la transmission de savoirs et savoir-faire.

<sup>2</sup> Plusieurs animatrices, animateurs et technicien·nes assurent la gestion des stocks de semences et assument auprès des agriculteurs intéressés par les populations qu'ils détiennent un rôle de formateur ou de conseiller.

<sup>3</sup> N'ayant pas nécessairement de formation agronomique, e basant notamment sur les travaux conduits par le réseau Semences paysannes ou par l'association AgroBioPérigord, et sur des informations qu'ils ou elles glanent auprès de chercheur·es ou d'expert·es, en France mais aussi en Amérique du Sud. Ils et elles mettent en forme des protocoles guidant la sélection et se rendent dans les champs pour aider à leur mise en œuvre, distribuent des fiches de bonnes pratiques au terme des formations et envoient régulièrement par mail des notes de rappel à leurs adhérents – pour s'assurer qu'ils font un test de germination avant de semer par exemple ou pour transmettre des préconisations d'intervention (arroser, éliminer, trier...) à d'autres moments clés de la campagne.

nous avons finalement utilisé le film pour questionner cette doctrine en suscitant une expression « au ras de l'expérience » (Foucault, 1971), et pour mettre en discussion les fondements de la doctrine entre ceux qui contribuent, de manière plus ou moins consciente, à sa diffusion.

Autorisant une « observation différée et répétée » (de France, 1981) autant que la mise en regard d'une diversité de perceptions d'une même réalité (Olivier de Sardan, 1971), le film nous a semblé part un outil pertinent pour ouvrir la voie à un « empirisme radical » (James, 2007 [1912]). Nous fournissant un matériau facile à faire circuler, nous permettant de partager aisément notre réflexion et espérant ainsi y associer d'autres partenaires impliqués dans le projet, il nous est apparu comme le moyen d'ouvrir un espace d'expérimentation épistémologique et politique intéressant (Buire, Garçon et Torkaman-Rad, 2019).

Après une brève description du dispositif que nous avons déployé et du cadre théorique auquel il se réfère, nous décrirons les surprises, les difficultés et les interrogations qu'a suscitées sa mise en œuvre. Nous verrons, d'une part, comment le film a enrichi et aiguisé l'enquête sur la formation des valeurs au cours du processus de sélection en permettant de pointer un décalage entre les méthodes décrites et les pratiques effectivement réalisées. D'autre part, nous soulignerons l'ambivalence des images en revenant sur différents moments où leur utilisation nous a échappé et a débordé nos intentions premières. Enfin, nous montrerons comment ce dispositif engage à conduire une réflexion éthique et épistémologique quant à la distribution des savoirs et à la construction de l'autorité dans une démarche de recherche collaborative.

## **1. Une méthode originale de recherche collaborative**

Empruntant à l'anthropologie visuelle les pratiques de l'« observation filmante » (Lallier, 2011) pour enquêter au plus près des pratiques, la démarche méthodologique que nous avons mise en œuvre puise également dans les techniques d'auto-confrontation et de confrontation croisée issues de l'ergonomie (Theureau, 2010) pour servir l'ambition d'un partage de l'enquête avec les principaux concernés (Garçon, Couix et Hazard, 2018).

### **1.1. De l'anthropologie visuelle à l'ergonomie : pour un dispositif de recherche collaborative**

Notre approche s'inscrit dans la lignée de travaux en sciences sociales qui bousculent la notion d'objectivité et invitent à reconnaître la présence du ou de la chercheur et de ses instruments dans la construction de l'enquête et dans la mise en visibilité de ses résultats (Haraway, 1988 ;

Daston et Galison, 2007). À ce titre, nous ne considérons pas la caméra comme un instrument de captation du réel mais comme un instrument d'investigation parmi d'autres, qui donne en outre la possibilité de mettre en discussion la production de « données ».

La production d'images n'est pas neutre : elle est informée par un regard qui s'exprime au tournage par des angles et des durées de prises de vues, des mouvements de caméra et des valeurs de plans, au montage par des effets de juxtaposition de séquences ou de superposition entre images et sons. Tel que nous l'envisageons, le film n'est donc pas le miroir du réel, mais le produit d'une observation motivée et cadrée par des questions de recherche. En l'occurrence, ces dernières ont été construites à plusieurs : par les chercheur·es, les paysans, les animatrices et animateurs impliqué·es dans le projet. Le regard est le produit des interactions entre celles qui tiennent la caméra ou les manettes de la station de montage, ceux qui indiquent ce qu'il faut filmer, couper ou garder, et celles et ceux qui ont contribué à l'élaboration du projet dans le cadre duquel le dispositif méthodologique se déploie. Travailler avec et sur les images permet ainsi de compléter une enquête ethnographique classique en mobilisant directement les principaux concernés dans une démarche de description dense (Geertz, 1973).

À la différence de démarches audiovisuelles travaillant à l'élaboration de formes d'écritures inédites à la frontière entre arts et sciences (Poupin, 2018), notre approche ne vise pas à mettre en exergue l'expression d'un regard singulier ou une figure d'auteur. Elle cherche plutôt à croiser des points de vue contrastés au fur et à mesure du processus de recherche. Afin de construire un regard pluriel tout en veillant à enquêter au plus près des pratiques, nous avons puisé dans les travaux de recherche sur l'activité humaine, menés à partir des années 1990 dans le cadre du programme de recherche empirique dit du « cours d'action » (Theureau, 2010). Portant sur des domaines sociotechniques variés, ces travaux considèrent l'activité non pas comme intérieure à l'acteur, mais comme reliant l'acteur et l'environnement dans lequel il se situe. Cette relation se manifeste par la production de traces sur lesquelles il est possible d'enquêter en récoltant auprès des acteurs des données verbales et gestuelles concernant leur activité. Le programme de recherche du cours d'action propose différents outils méthodologiques pour faire revivre à une personne son activité de manière décalée. Parmi les quatre options possibles, nous avons choisi de procéder à des entretiens de remise en situation différée par des enregistrements des comportements<sup>4</sup>. En permettant de s'attarder sur des éléments que l'observation immédiate aurait probablement négligés, l'observation filmée a

---

<sup>4</sup> Nous laissons ainsi de côté les méthodes de verbalisation simultanée, décalée et interruptive consistant à commenter l'activité au moment-même où elle est réalisée, et les méthodes de remise en situation par les traces de l'activité laissées dans les corps mêmes des acteurs. Si nous mobilisons par moment les traces matérielles de l'activité, c'est-à-dire les plantes, les épis et les grains engendrés par le processus de sélection, ces derniers ne sont pas au cœur de notre méthodologie.

permis de conduire l'enquête au-delà de ce qui est le plus aisément véhiculé par la parole ou l'écriture (de France, 2017). Comme dans le cas d'un ethnologue observant un rituel, la chercheuse observant les pratiques de sélection ne comprend pas tout du premier coup et risque que des éléments essentiels n'échappent à son travail de description. À l'inverse, demander des explications au moment même où a lieu l'événement risquerait de contraindre l'action et de donner un pouvoir performatif au propos tenu. Utiliser des enregistrements audiovisuels nous permettait de provoquer des « césures qui brisent l'instant et dispersent le sujet en une pluralité de positions et de fonctions possibles » (Foucault, 1971). Paradoxalement, dissocier dans le temps l'expression verbale de la pratique nous semblait précisément le moyen d'ancrer le discours dans les pratiques, et nous est apparu telle une condition nécessaire pour approcher des dimensions sensibles qui n'étaient guère explicitées jusqu'alors.

## **1.2. Observer, filmer, analyser, questionner : qui fait quoi ? avec qui ?**

Lauréat d'un appel à projets du CASDAR (Compte d'Affectation Spéciale pour le Développement Agricole et Rural) sur la sélection participative, le projet Covalience<sup>5</sup> associe pour une période de quatre ans (de 2018 à 2021) des unités de recherche rattachées à l'Institut national de recherche pour l'agriculture, l'alimentation et l'environnement (INRAE), l'Institut de l'agriculture et de l'alimentation biologiques (ITAB), le Réseau Semences Paysannes (RSP), une école d'ingénieur·es, un lycée agricole et cinq associations locales de gestion de la biodiversité cultivée implantées dans différentes régions de France.

Conçu pour se situer à l'interface entre ces différents acteurs, le dispositif audiovisuel a été élaboré en partenariat avec eux, mais a concerné en premier lieu les agriculteurs impliqués dans le projet. Considérant avec d'autres sociologues et anthropologues s'intéressant aux dynamiques d'innovation en agriculture, que la production de connaissances opère à l'interface entre expérience individuelle et partage de cette expérience à l'occasion de temps collectifs (Darré, 1996 ; Demeulenaere et Goulet, 2012), nous avons mis les agriculteurs au cœur du dispositif, avant de convier animateurs, techniciens et chercheurs à participer. Le dispositif méthodologique se décompose ainsi en plusieurs phases d'interaction autour des films : entre la chercheuse filmant et l'agriculteur filmé tout d'abord, entre les chercheuses impliquées dans la démarche dans un second temps, entre les chercheuses et les membres de chaque collectif (agriculteurs et acteurs de l'accompagnement), et enfin entre l'ensemble des partenaires impliqués dans le projet. Les nombreuses opérations de montage qui marquent le passage

---

<sup>5</sup> « Co-Conception d'outils de pilotage et d'évaluation de la sélection des allogames pour l'adaptation locale et la résilience des agroécosystèmes : cas du maïs »

d'une phase à l'autre et les multiples projections qui rythment la démarche visent à décloisonner l'enquête et à favoriser le croisement des regards pour enrichir la description. Le dispositif procède ainsi de manière itérative (voir Figure 1), dans un va-et-vient entre observation-tournage, analyse-montage et discussion-projection. En faisant du corpus de films réalisés un objet intermédiaire amené à circuler entre les différents cercles d'acteurs, nous souhaitons bousculer la hiérarchie des savoirs et rendre possible l'intrusion de regards inattendus dans des relations de conseil ou de formation préétablies.

# AUTO CONFRONTATION CROISÉE

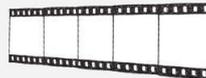


## Observation/Tournage

Capter les gestes, suivre l'activité au fur et à mesure qu'elle se déploie de façon à pouvoir en rendre compte dans le détail

## Restitution du "cours d'action"

Synchroniser images et sons, restituer le cours d'action tout en condensant les actions répétitives pour faciliter la mise en situation et la projection des personnes filmées dans les événements enregistrés sans les ennuyer



## Auto-confrontation

Susciter un commentaire de l'activité, faire expliciter les gestes sans demander de les expliquer

## Analyse/Dérushage

Logiciel de montage et plateforme de commentaires en ligne remplacent les CAQDAS pour l'analyse du corpus d'entretiens filmés : mise en exergue de points de débat

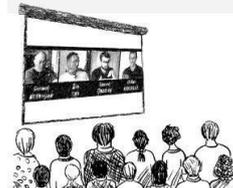


## Confrontations croisées au sein des collectifs

Sur la base d'une sélection d'extraits vidéos, ouvrir un espace de dialogue ancré dans l'expérience

## Montage

Faire résonner des pratiques divergentes, mettre en lumière des pratiques peu décrites, pointer des contradictions



## Confrontation croisée transversale au projet

Ouvrir un espace de médiation et animer une discussion entre les différents partenaires du projet sur la base d'une sélection d'extraits donnant matière à réfléchir

## Analyse/Écriture

Visionnage des enregistrements des séances de confrontation croisée, analyse du corpus au regard des questions de recherche du projet  
Réflexion méthodologique



Fig. 1

## 2. Résultats : ce que le dispositif a produit

Davantage qu'un outil de captation du réel, la caméra s'est présentée tel un moyen d'embarquer dans l'enquête les principaux intéressés, en engendrant des documents qui révèlent le regard des observateurs tout en donnant à ceux qui en sont l'objet la possibilité de le mettre en discussion (Garçon, Couix et Hazard, 2018). Visionner le film en binôme a permis de rectifier les errements de la caméra et de façonner le regard de la chercheuse dont les premiers plans trahissaient un point de vue parfois davantage esthétique que technique. Il arrivait par exemple que la caméra zoome sur un élément qui se révélait en fait anodin ou cadre un plan de telle façon qu'il laissait finalement hors champ des éléments importants. Les premiers échanges ont permis de prendre conscience des différentes façons de voir et d'engager une démarche d'apprentissage réciproque. La chercheuse filmant a résolu de se livrer d'abord sans filmer aux opérations de sélection qu'elle souhaitait observer (en contribuant à marquer, castrer, récolter ou trier le maïs). Il s'agissait ainsi d'abandonner toute position d'expert et de procéder à une suspension du jugement (Lallier, 2011) pour « apprendre en faisant » (Dewey, 1938) avant de déclencher le moindre enregistrement.

À plusieurs reprises, le travail sur les images a donné la possibilité d'approfondir un propos général sur les pratiques, souvent rassemblées sous des termes trop génériques pour en traduire la diversité ou racontées par le biais de structures narratives normées. Projetés lors des séances de confrontation croisée, les extraits d'entretiens filmés ont permis de soulever des quiproquos et de faire discuter les membres d'un même collectif du sens qu'ils donnaient à un terme ou une expression, en l'illustrant immédiatement. Lors de la projection organisée à destination de l'ensemble des partenaires du projet, ils ont également permis de prendre conscience de l'hétérogénéité de situations dans lesquelles étaient cultivées les maïs, et des multiples formes que pouvait prendre une population que tous désignaient pourtant par un même nom.

Le montage nous a permis de nuancer sinon de contredire et d'interrompre des discours qui nous étaient régulièrement répétés sans correspondre aux pratiques que nous pouvions observer. Lors d'une séance de confrontation croisée, nous avons pu opposer au concept de « sélection stratifiée » présenté comme une méthode permettant d'« effacer l'impact environnemental » et ainsi de prétendre à une reconnaissance de la dimension « scientifique » de la sélection mise en œuvre des images obligeant à reconnaître l'impossible réalisation de la méthode en question.

[L'animateur : tu ramasses le même nombre de poupées par rangs. Même en théorie, tu peux aller jusqu'au grain

La technicienne : c'est important !

L'agriculteur : c'est important mais c'est difficile à faire parce qu'il y a beaucoup de végétation donc se rationaliser à dire « on en enlève un tous les mètres » ou quoi, c'est compliqué (...)

La technicienne : C'est vrai qu'on dit beaucoup de choses mais il y a des fois...on fait pas le contraire, mais on fait pas la même chose !

La chercheuse : on s'en est rendu compte...

(ça rigole)]

Reposant sur un bout-à-bout de séquences visant à retracer l'ensemble de la campagne du semis à la récolte, les confrontations croisées ont aussi mis en évidence des lacunes et révélé en creux des moments cruciaux qui n'avaient pas été filmés ou avaient été coupés au montage par les chercheuses. Lors de la séance que nous avons organisée en Loire-Atlantique par exemple, les participant·es ont pointé l'absence de séquences relatives au désherbage qu'ils identifiaient pourtant comme une étape cruciale. Ce manque a suscité une discussion au cours de laquelle ont émergé les notions de « sélection subie » et « sélection choisie », ouvrant ainsi la voie à une vision de la sélection s'éloignant de l'idée de maîtrise. D'une part, cette réflexion a remis au premier plan la relation à l'environnement dans lequel s'effectue la sélection, obligeant à tenir compte d'aléas tels que intempéries ou les ravageurs. D'autre part, elle a montré que la sélection ne pouvait être représentée telle une série d'étapes-clés à l'échelle d'un cycle annuel, mais relevait plutôt d'une trajectoire continue, qui se jouait à tout moment et sur plusieurs années. Suivant scrupuleusement le cours de l'action au cours de chaque étape, les films réalisés pour l'auto-confrontation proposent un ordre narratif qui permet de s'affranchir du souci de mise en cohérence qu'exigerait un compte-rendu strictement verbal. L'entretien d'auto-confrontation offre ainsi la possibilité de saisir « la logique non logique des pratiques » (Lahire, 1998, 20) et de pointer les différentes dimensions d'un processus qui, lorsqu'il est simplement raconté, tend à s'inscrire dans une mécanique toute entière tournée vers un seul et même objectif. Au-delà d'une description fine des gestes de sélection, les entretiens d'autoconfrontation ont été l'occasion pour les agriculteurs de mesurer la distance entre ce qu'ils disent et ce qu'ils font. Dans de nombreux cas, le travail sur les enregistrements a permis aux agriculteurs de prendre conscience de gestes dont ils ne se rendaient pas compte et qu'ils ne savaient pas expliquer a posteriori. Le choc fut parfois tel que certains durent rembobiner la séquence pour en croire leurs yeux. Ces moments de trouble sont cruciaux dans notre processus d'enquête car ils révèlent la complexité du processus de sélection. Le fait qu'un agriculteur garde une plante dont il sait pertinemment que le protocole exige qu'elle soit éliminée par exemple révèle qu'entrent en jeu dans le processus de sélection d'autres valeurs que l'objectif le plus clairement énoncé.

Ce constat, effectué ensemble dans l'interaction, nous semblait pouvoir ouvrir la voie à la mise en commun d'un questionnement sur les modalités d'évaluation au-delà des critères généralement mis en avant pour la décrire. Les discussions entre les participant·es n'ont toutefois pas toujours pris le tour que nous avons imaginé<sup>6</sup>.

### **3. Discussion : ce que cette expérience nous apprend du point de vue méthodologique**

Les difficultés que nous avons rencontrées à travailler en collectif sur la dimension sensible et le caractère tâtonnant des pratiques nous invitent à souligner le statut ambivalent des images dans un processus de recherche et à interroger différentes dimensions de notre dispositif méthodologique.

À la différence d'autres dispositifs fondés sur les méthodes du cours d'action, les séances de confrontation croisée n'ont pas permis la reconnaissance de pratiques minoritaires (Stassart, Mathieu et Mélard, 2011). Nous espérions qu'en mettant en lumière des façons de faire originales, les montages vidéos auraient permis de faire résonner entre elles des pratiques individuelles isolées, et ainsi de leur donner une autre dimension. En réalité, leur réception en a plutôt accentué le caractère marginal. Commentés par des assemblées tendant à reproduire une nette séparation entre hérésie et orthodoxie, le dispositif a finalement donné une occasion de renforcer la doctrine de la sélection.

Aurait-il fallu faire d'autres choix au lancement du projet ? Nous avons imaginé au départ limiter le déploiement du dispositif audiovisuel à un seul collectif afin de filmer plusieurs agriculteurs impliqués au même titre ? On peut penser que la diversité des pratiques aurait ainsi été mieux mise en évidence, l'effet de masse empêchant d'expliquer des pratiques s'écartant de la règle par une fantaisie personnelle. Cette manière de procéder aurait par ailleurs permis de corriger l'asymétrie d'exposition qui caractérise notre dispositif. En effet, il apparaît extrêmement délicat de constituer un groupe de parole où les participant·es ne sont pas tou·tes impliqué·es au même niveau. Tandis que les agriculteurs qui acceptent d'être filmés et de se livrer aux entretiens d'auto-confrontation se mettent à nu, ceux qui sont conviés aux confrontations croisées ne se livrent guère. S'ils évoquent aussi leurs propres pratiques, ils ne

---

<sup>6</sup> « imaginé » au sens strict : nous avons scrupuleusement choisi une série d'extraits et réfléchi l'ordre dans lequel nous voulions les présenter dans le montage pour animer la discussion en fonction d'une suite de questions.

prennent pas le même risque : leur témoignage demeurant strictement déclaratif, ils ne partagent que ce qu'ils veulent.

En choisissant de suivre une personne par collectif, nous avons en outre été confrontées à des enjeux de représentation. Certains des agriculteurs choisis pour être filmés se sont transformés en ambassadeurs du groupe auquel ils appartenaient, s'efforçant d'être exemplaires dans la sélection qu'ils mettaient en œuvre au cours de la campagne, changeant parfois leurs habitudes pour donner à voir des techniques spectaculaires ou des résultats attendus. D'autres revenaient sans cesse sur les règles fixées par le collectif auquel ils appartenaient dans les entretiens d'autoconfrontation, parlant dans un premier temps à la première personne du pluriel. Il fallut régulièrement désamorcer ces effets de pro-filmie en exposant les raisons d'être du dispositif audiovisuel, mais cela ne suffit pas à évacuer la confusion quant au statut des images, oscillant entre support de travail et support de communication. Lors de la projection qui a réuni l'ensemble des partenaires du projet par exemple, la discussion a été en partie happée par des remarques quant à ce que les images réalisées donnaient à voir des collectifs. Certains participants ont ainsi regretté d'avoir sollicité un membre peu expérimenté ou peu impliqué dans les activités collectives pour représenter l'association à laquelle ils appartiennent. D'autres ont exprimé leur déception de ne pas voir certaines images festives illustrer le dynamisme de leurs activités. Comment passer outre ces enjeux de représentation et accéder à d'autres niveaux de discussion à propos des images ? Était-il possible de mieux faire la distinction entre support de travail et support de communication ? Il est probable que la confusion ait été entretenue par la coexistence de plusieurs volets au sein du projet. Parallèlement au dispositif méthodologique que nous avons mis en œuvre, il était en effet prévu de réaliser des vidéos de formation, ainsi qu'un documentaire critique sur la sélection du maïs. Si ces différentes tâches étaient clairement distinctes dans l'architecture du projet, elles se sont progressivement mêlées au gré des avancées du calendrier et au fur et à mesure qu'évoluait le statut des différentes parties prenantes. Ayant l'opportunité d'assister à des événements qui ne se seraient pas reproduits, la chercheuse tenant la caméra a parfois été appelée à filmer dans d'autres circonstances que celles du dispositif méthodologique qu'elle contribuait à mettre en œuvre. Prétendant par ailleurs à la réalisation des vidéos de vulgarisation du projet une fois son contrat de recherche terminé, la chercheuse vidéaste a pu contribuer à ce mélange des genres. Séparer plus distinctement les différentes tâches en organisant leur succession dans le calendrier semble une condition nécessaire pour que l'une nourrisse l'autre et pour que la vidéo soit mobilisée de façon constructive dans un projet.

Le problème de chevauchement et de conflit entre différentes fonctions de la vidéo s'est également posé à plusieurs reprises lors des séances de confrontation croisée. Les animateurs, animatrices et technicien·nes accompagnant les collectifs dans lesquels nous intervenions ont par exemple parfois été tentés d'utiliser les films projetés comme supports de formation, se servant de la vidéo pour pointer les erreurs de la personne apparaissant à l'écran et montrer à l'assemblée ce qu'il fallait absolument éviter. De tels épisodes nous ont questionnées sur la constitution des groupes de personnes que nous avons conviées aux confrontations croisées, et sur la façon dont nous avons animé les séances. Aurait-il mieux valu séparer plus nettement les cercles d'acteurs, et restreindre à un groupe de pairs le collège des participants ? Au moins dans un premier temps ? Cette expérience nous questionne également quant aux perspectives de réutilisation des documents que nous avons produits. Construits pour susciter une réflexion collective et pour prendre du recul vis-à-vis des critères et des règles qui encadrent les processus de sélection, nous avons constaté qu'ils pouvaient aisément être détournés de cet objectif et mis au service de l'apprentissage d'une règle et de l'affirmation de normes. Comment l'éviter ?

## **Conclusion**

Coupler démarche d'autoconfrontation et séances de confrontation croisée nous a permis de créer des espaces favorisant la contradiction, et perturbant les discours habituellement servis pour raconter la sélection. Ouvrant des brèches entre ce qui est dit et ce qui est fait, entre soi et soi, et entre soi et les autres, notre dispositif éclaire des interstices dans lesquels peut se loger une approche pragmatiste pour enquêter sur la formation des valeurs.

En revanche, l'objectif de créer un espace favorable à une recherche collaborative apparaît plus délicat à atteindre, et il semble même que les images puissent l'entraver. Au fur et à mesure que s'est déployé notre dispositif méthodologique, nous avons vu évoluer le statut des enregistrements réalisés. Au départ matériau support d'un travail en binôme ou en cercle restreint, le corpus est devenu un enjeu de représentation au gré des interactions collectives. Les images ont parfois fait écran à l'enquête qu'elles avaient permis d'engager par ailleurs.

Si le dispositif audiovisuel nous a permis de décrire la sélection par-delà les discours bien rôdés qui nous étaient régulièrement servis, il fut difficile d'impliquer dans l'enquête d'autres personnes que celles qui avaient été filmées. Cela nous invite à interroger le film comme support de réflexion collective, lorsqu'il n'est pas le produit d'une approche participative au sens strict, c'est-à-dire lorsqu'il s'insère dans un processus où certains n'ont qu'une position

d'observateurs, et lorsque les personnes apparaissant dans le film ne sont pas dans le public invité à en discuter.

Lors des séances d'analyse des entretiens d'autoconfrontation, nous avons nous-mêmes parfois éprouvé une forme de malaise et des difficultés à nous situer en tant que chercheur·es dans l'enquête. La question s'est notamment posée pour le généticien de l'équipe, invité à participer aux séances de visionnage des entretiens d'auto-confrontation, et à observer des pratiques parfois très éloignées de ce qu'il connaissait. Comment considérer des pratiques erratiques au prisme de nos connaissances académiques ?

Ce malaise nous a conduits à renoncer à une présentation de notre travail dans le champ scientifique au sein duquel évoluent nos questions de recherche. Les pratiques que nous avons enregistrées, de même que les discours tâtonnants qui les accompagnaient faisait courir le risque qu'ils ne soient disqualifiés par les épistémologies modernes et par la hiérarchie des connaissances, y compris par des chercheur·es défendant le pluralisme des sciences. Comment faire résonner des savoirs locaux et particuliers dont la cohérence n'est pas construite a priori, qui ne sont pas légitimés par d'autres que ceux qui les énoncent ? Comment dépasser le partage entre vrai et faux au profit d'un partage de questionnement ou de la reconnaissance de savoirs situés ?

## Bibliographie

Bonneuil C. et Thomas F. (2009). *Gènes, pouvoirs et profits: Recherche publique et régimes de production des savoirs de Mendel aux OGM*. Versailles, Éditions Quae.

Buire C., Garçon L. et Torkaman-Rad E. (2019). Partager la géographie. Regards croisés sur l'audiovisuel participatif. *Revue française des méthodes visuelles*, vol., n° 3. [En ligne] : [URL : <https://rfmv.fr/numeros/3/articles/5-partager-la-geographie/>].

Collectif (2015). *Gérer collectivement la biodiversité cultivée: étude d'initiatives locales*. Éducagri.

Darré J.-P. (1996). *L'invention des pratiques dans l'agriculture. Vulgarisation et production de connaissance*. Karthala. Paris.

Daston L. et Galison P. (2007). *Objectivity*. Zone Books.

Demeulenaere É. et Goldringer I. (2017). Semences et transition agroécologique : initiatives paysannes et sélection participative comme innovations de rupture. *Natures Sciences Sociétés*, vol. Supplément, n° Supp. 4, p. 55-59. [En ligne :] [URL : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2017-Supp.%204-page-55.htm>]

Demeulenaere E. et Goulet F. (2012). Du singulier au collectif. *Terrains & travaux*, vol. n° 1, p. 121-138.

Dewey J. (1938). *Experience And Education*. Free Press.

- Foucault M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.
- de France C. (2017). Introduction. *Cinéma et anthropologie*, Hors collection, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 1-34. [En ligne :] [URL : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/6204>]
- de France C. (1981). Les fondements d'une anthropologie filmique. *Geste et image*, vol. n° 2.
- Garçon L., Couix N. et Hazard L. (2018). Le film comme outil de partage de l'enquête. *Biennale d'ethnographie de l'EHESS*, Paris, France. [En ligne :] [URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02364188>]. Consulté le : 15 mai 2020.
- Geertz C. (1973). Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture. *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York.
- Haraway D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, p. 575-599. [En ligne :] [URL : <https://www.jstor.org/stable/3178066>] Consulté le : 23 avril 2019.
- Lahire B. (1998). *L'homme pluriel : Les ressorts de l'action*. Paris, Nathan.
- Lallier C. (2011). L'observation filmante. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 198-199, p. 105-130. [En ligne :] [URL : <http://lhomme.revues.org/22718>]
- Olivier de Sardan J.-P. (1971). Où va le cinéma ethnographique ? *L'Ethnographie*, vol. n° 65, p. 1-11.
- Poupin P. (2018). Caméra au poing: enquêter sur l'action politique par la vidéo. Une expérimentation pragmatiste à Moscou. *Pragmata*, vol. n° 1, p. 128-179.
- Sperling L., Ashby J.A., Smith M.E., Weltzien E., et al. (2001). A framework for analyzing participatory plant breeding approaches and results. *Euphytica*, vol. n° 122, p. 439-450.
- Stassart Pierre M., Mathieu V.e et Mélard F. (2011). Reflexive audiovisual methodology: The emergence of "minority practices" among pluriactive stock farmers. *Journal of Rural Studies*, vol. 27, p. 403-413.
- Theureau J. (2010). Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche "cours d'action". *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, p. 287-322. [En ligne :] [URL : <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2010-2-page-287.htm>]
- Wayman S., Kucek L.K., Mirsky S.B. et al. (2017). Organic and conventional farmers differ in their perspectives on cover crop use and breeding. *Renewable agriculture and food systems*, vol. 4, n° 32, p. 376-385.

# **Observer et décrire une journée de travail. Les apports d'une anthropologie filmique tournée vers l'individu.**

**Gwendoline Torterat**

Post-doctorante en anthropologie

Membre de l'équipe Ethnologie préhistorique, UMR 7041

gwen.torterat@gmail.com

## **Introduction**

Au regard des théories sociales qui, depuis les années 1980, replacent l'individu au centre des transformations liées à la modernité tardive, la figure d'un « je » post-moderne fait figure d'être protéiforme (Lifton 1993) à la personnalité pastiche (Gergen 2000). Elle domine toutes les autres conceptions possibles de l'individu et concoure à décrire le rythme effréné et les fractures de notre société actuelle (Giddens 1991 ; Bauman 2001 ; Beck & Beck 2002 ; Rosa 2010). Avant tout pensé comme le reflet pathologique d'une identité collective en crise, cet être individuel est à la fois abandonné par son époque (temps historique), absent de tout projet identitaire (temps biographique) et désynchronisé de ses rythmes routiniers (temps de la vie quotidienne). Il serait ainsi devenu tout aussi étranger au temps que déshabitué à sa présence dans le présent. Marquée par les travaux de G. Simmel, cette convergence de constats critiques sur un temps en accélération est aussi le symptôme d'un renoncement à l'étude de l'existence – dont l'accélération est postulée par extension – et à la description d'individus « en temps réel ».

En anthropologie, c'est majoritairement par le biais des histoires de vie que les chercheurs tentent de s'emparer des individus (Smith 1954 ; Shostak 1982 ; van Olesen 1996). Ces études sont bien souvent réalisées grâce à plusieurs dizaines d'entretiens biographiques menés auprès d'individus dont la vie « entière » est narrée à travers certains des événements saillants qui la ponctuent (Shostak 1981). Néanmoins, lorsque l'enquête adopte une observation participante sur le long-terme, celle-ci « cristallise la complexité et la systématisme : les détails, souvent racontés de manière dramatique, ont révélé le tissu de nuances des singularités et la logique qui maintient les choses en l'état » (Biehl 2005 :19). Mais là encore, il semblerait que l'anthropologue s'éloigne de l'individu au fur et à mesure du déroulement de ses enquêtes et ce, au profit de représentants de certains idéaltypes (Nadel 1951: 92). Parce qu'elle consiste d'abord à suivre un individu sur des temps longs, la méthode du shadowing et plus

spécifiquement de la vidéofilature permet d'accéder à un ensemble de détails qu'une observation participante ne permet souvent pas de saisir (MacDonald 2005). Adoptée couramment dans certaines disciplines – principalement communication organisationnelle, sociologie des organisations et *Management Studies* – elle consiste à marcher dans les pas d'une pluralité d'êtres lorsque ces derniers entrent en interaction, qu'ils soient d'ailleurs humains ou non humains (Cooren et Malbois 2019). Elle se rapproche également de ce qui est mis en place dans les recherches d'inspiration ethnométhodologique, en particulier en linguistique interactionnelle (Mondada, 2006 ; Haddington, Keisanen et Mondada 2014). Notons que cette méthode d'enregistrement est déjà utilisée à la fin des années 1950 pour catégoriser des comportements et quantifier les temps de réalisation de tâches types. C'est en particulier le cas en psychologie écologique avec le développement des techniques d'échantillonnage portant sur des enregistrements de journées entières : ‘‘ le résultat est que des échantillons de comportement arbitrairement limités sont souvent comme une partie d'une page déchirée d'un livre’’ (Barker 1955 : 199).

Ces diverses méthodes que les sciences sociales ont développées pour observer et décrire un individu correspondent néanmoins aux différents paradigmes dans lequel chaque discipline s'inscrit, chacune évinçant in fine toute possibilité d'étudier la continuité de l'existence d'un individu pour elle-même. Afin de tenter d'arracher le plus faible nombre de pages possibles d'une description portant sur un individu, je développe une approche méthodologique – ‘‘existence focusing’’ – découlant de la théorie du volume d'être d'Albert Piette (Piette 2019). Ma démonstration la détaillera à la façon d'une notice en décrivant 1. les divers apports du film et des prises de vue continus (y compris dans l'art contemporain) 2. la mise en place de mon dispositif 3. les méthodes du feedback et de l'entretien d'explicitation et 4. l'écriture scénarisée d'une journée d'un individu.

## **1. Prises de vue multiples et plans-séquence**

Suivre un individu en temps réel en ne se concentrant que sur lui est une pratique familière pour bon nombre d'artistes cinéastes ayant popularisé le journal filmé et dont l'un des objectifs principaux était de capter des moments de vie. La durée de certaines expérimentations impressionne, comme pour *Five Year Diary* (1982) – la chronique du quotidien d'Anne Charlotte Robertson long de 36 heures et dont 85 bobines couvrent deux décennies – *Diary* de

David Perlov qui a tourné sur vingt-sept ans (six parties de 52 minutes, 1973-1985) ou *Le filmeur* (2011) d'Alain Cavalier tourné entre 1994 et 2005. Ces années de vie – qui sont donc montées et sans réelle continuité radicale – tiennent le décompte d'un format diffusable grâce au montage qui transforme les années en secondes. Certains ont néanmoins tenté de réduire la durée factice de ce décalage, comme c'est le cas avec les trois "Anti-Films" d'Andy Warhol, *Sleep, Eat & Kiss*. Le premier est un montage de huit heures de plan fixes et de différents cadrages montrant John Giorno pendant son sommeil. Ici, c'est l'expérience de la durée pour elle-même qui est interrogée et moins l'individu qui est visé<sup>1</sup>. Le film *Walden* (1969) de Jonas Mekas (1922-2019) contient par ailleurs un matériel filmique tourné de 1964 à 1968. Lors d'un entretien réalisé le 26 novembre 2012<sup>2</sup>, il disait ceci :

*« Quelque chose se passe, là, devant vous, quelque chose. Je sens que je veux enregistrer ce moment d'humanité répété depuis des siècles déjà arrivé des millions de fois et qui est là, en train d'arriver encore et je veux le filmer, pour une raison inconnue (...). Je ne veux pas filmer les désastres, les grands événements, mais les petits événements, là où on dirait qu'il n'y a rien, mais où il y a quelque chose d'essentiel qui se passe. Je ne comprends pas les grandes choses. Le tsunami au Japon, le 11-septembre. Deux mille personnes, c'est abstrait. Nous ne pouvons pas vraiment le ressentir ou le comprendre. Enregistrer certains moments de l'histoire humaine de tous petits, petits, petits événements les sentiments, les émotions le quotidien. Je dis toujours que je suis peut-être un anthropologue ».*

Si certains artistes vidéastes choisissent bien souvent de couper les longs fragments de la réalité captée, je retrouve en revanche chez certains créateurs de fiction cinématographique la volonté de réaliser les prises de vue – mobiles ou fixes – sans interruption et sur la durée. Il s'agit là du plan-séquence. Tous les atouts de cette technique sont révélés depuis le célèbre film de fiction d'Alfred Hitchcock, *La Corde* (1948). La mobilité est de mise et le cadrage doit s'adapter au script en premier lieu et au jeu des acteurs en second, c'est-à-dire aux individus eux-mêmes. Les plans a priori les plus anodins servent en revanche bien souvent à l'intrigue, y compris de ce type. C'est chez le réalisateur Béla Tarr que je retrouve l'impression la plus radicale de réalisme. Dans *Le cheval de Turin* (*A Torinói ló*, 2011), durant les six jours auxquels correspondent les 146 minutes du film, la vie quotidienne d'un père et de sa fille s'écoule dans

---

<sup>1</sup> La Préface de Catherine Beaugrand (2017) propose une réflexion critique qui a motivé la référence aux approches filmées des artistes vidéastes.

<sup>2</sup> Entretien réalisé à Paris par Arnaud Widendaële (*Débordements*), Louise Delbarre (*Revue Zinzolin*) et Alexandre Prouvèze (*Time Out*). Retranscription: Louise Delbarre. Mise en forme, pour *Débordements* : Raphaël Nieuwjaer Cf. : <https://www.debordements.fr/Jonas-Mekas>

le silence d'une ferme isolée et battue sans relâche par les vents. Il n'y a que très peu d'interactions entre les personnages, quasiment aucun événement hormis deux visites et des actions très sommaires s'étirant sur de longues minutes comme le fait de manger une pomme de terre encore brûlante ou de regarder longuement autour de soi sur une cariole tirée lentement par un cheval. Même si s'inspirer du cinéma de fiction en anthropologie peut surprendre, il y a derrière le travail de ce réalisateur la volonté de ne pas miser sur l'intrigue et de laisser un certain quotidien s'écouler grâce au film. Ses descriptions audiovisuelles ne guettent donc pas, ne recherchent rien de particulier si ce n'est ce qui se passe du point de vue de quelques individus aux rôles difficilement réductibles.

S'appuyer sur certaines techniques audiovisuelles semble finalement indispensable à qui veut traiter avec la réalité, c'est-à-dire au-delà des grandes histoires et plutôt dans le sillage de petits événements du quotidien. Derrière les longs plans séquences qui parcourent les films de Béla Tarr, j'y trouve l'idée que nos existences sont d'abord faites de situations ouvertes qui durent, et non pas d'histoires qui s'enchaîneraient dans un flot artificiel de coupes. De la même manière, mais à partir de matériaux non fictionnels, Jonas Mekas prône un retour vers l'existence humaine sans intervention de sa part, ni création ou invention. Tandis que l'artiste soutient une inconditionnelle fidélité au moment présent tout en regrettant presque de ne pas être anthropologue, j'ai bien conscience en le lisant que l'anthropologie ne progresse encore qu'à tâtons dans cette direction, voire même s'y refuse. Albert Piette en a fait quant à lui sa quête, l'inestimable obsession que notre discipline puisse à son tour prétendre au glanage de la réalité<sup>3</sup>. Avec cette perspective, j'y retrouve un projet simple : observer l'existence humaine et la restituer. Et ce projet doit pouvoir se réaliser auprès des individus sur le long-terme – comme pour les journaux filmés – et se mettre concrètement en place par le biais de prises de vue comprenant le moins d'interruptions possibles – comme les plans-séquence de certains films. C'est l'objectif de cette communication à travers lequel je montrerai qu'une telle opération audiovisuelle permet d'aller au plus loin dans la description de détails pratiques.

## 2. Dispositif technique

---

<sup>3</sup> Comme j'en rediscuterai, Albert Piette a été filmé par Catherine Beaugrand et Samuel Dématraz durant un plan-séquence de 12 heures, c'est-à-dire sans interruption. Cela représente une expérience inédite en anthropologie reprise dans l'ouvrage en français "Le Volume Humain. Esquisse d'une Science de l'Homme" (Piette 2017).

J'ai développé mon propre dispositif méthodologique filmique entre 2012 et 2015 dans le cadre d'une recherche en anthropologie se déroulant sur le chantier de fouille archéologique d'Ormesson, un gisement datant du Paléolithique, en France. J'y ai observé le travail d'une équipe d'archéologues et de fouilleurs bénévoles qui m'apparaissaient très soudés d'année en année autour de découvertes exceptionnelles. Mon objectif était de questionner l'impact de la singularité des individus sur l'organisation collective du travail au cours d'une journée de travail. À la suite d'une enquête déployant les outils qu'offre toute observation participante (principalement des carnets de description manuscrite complétés par des entretiens semi-directifs dans mon cas), j'ai finalement adopté le suivi constant de trois travailleurs en privilégiant la caméra comme mon principal outil de captation (Torterat 2018). Sur le chantier, chacun avait des rôles et une expérience professionnelle bien différentes : Émile<sup>4</sup> (chercheur préhistorien et responsable de l'opération), Isabelle (chercheuse préhistorienne) et Mélodie (néophyte, bénévole et ne provenant pas du milieu universitaire). J'ai donc obtenu les plans-séquence issus de plusieurs jours non consécutifs en les suivant individuellement<sup>5</sup>. Il m'a d'abord fallu expliquer clairement ma démarche à chacun d'eux, à la fois concernant l'anonymat et la non-diffusion des images sans leur autorisation<sup>6</sup> ainsi que la posture qui allait être la mienne – en retrait et silencieuse durant plus d'une dizaine d'heures à les scruter derrière l'écran de mon appareil. Chaque jour et pour chacun d'entre eux, le rapport à la caméra devait se rétablir en se renégociant amicalement. Lorsque les premières heures du suivi filmique étaient passées, je remarquais que ma présence était moins remarquée.

La caméra était sans cesse tenue à la main et non posée sur pied. Ces mouvements permanents impliquaient de faire varier sans cesse les cadrages. Cela impliquait de ne pas perdre l'individu de vue, de se concentrer sur lui ainsi que sur toutes les situations dans lesquelles il était impliqué. Cette intensité dans l'acte de suivre en continu rend cette méthode particulièrement éprouvante au fur et à mesure de la journée. En fonction de sa mobilité, il faut le suivre sans

---

<sup>4</sup> Les prénoms ont été modifiés par souci d'anonymat.

<sup>5</sup> Isabelle a été suivie au cours des 2e et 7e journées de campagne (la 1e a été exclue car il s'agissait de l'installation du camp) ; Émile durant les 3e, 9e, 15e et 21e journées ; Mélodie pendant les 4e, 10e et 13e journées. À raison d'une douzaine d'heures de travail par jour effectuées sur le chantier, la totalité des rushes correspond à une centaine d'heures. La sélection de ces neuf épisodes journaliers a dû se négocier avec les individus filmés qui ont accepté de se prêter au jeu uniquement durant quelques jours chacun. J'ai également souhaité les suivre sur différents temps de la campagne et enrichir le corpus de journées contrastées en termes de rythme et de type de situations de travail. Il fallait enfin obtenir un nombre d'heures de rushes raisonnables à visionner et traiter, celui obtenu étant déjà conséquent.

<sup>6</sup> Un formulaire type d'autorisation et de captation d'images vidéo a été constitué. Il détaille 1. les divers types de moyens grâce auxquels les images vidéos sont susceptibles de circuler publiquement (projection, télédiffusion, etc.) 2. les conditions de reproduction et la conservation archivée de ces enregistrements et 3. stipule que le chercheur réalisateur "s'interdit expressément de procéder à une exploitation des images et enregistrements susceptible de porter atteinte à la vie privée ou à la réputation, à la dignité ou à l'intégrité de la personne". Ce document doit donc être archivé, signé et daté dans le cadre de toute réalisation scientifique de ce type impliquant le droit à l'image des individus suivis.

arrêt. S'il marche, vous marchez ; s'il vous tourne le dos, vous changez d'emplacement pour le voir davantage ; s'il monte dans un véhicule, vous montez dans le véhicule avec lui, etc. Cette mobilité du dispositif rend non seulement possible le suivi attentif des actions en détail et maintient l'intensité de l'observation d'une situation à une autre. Il m'a rapidement fallu préciser et anticiper les différents cadres que je devais m'imposer successivement, au fil des situations. Devais-je par exemple suivre Isabelle de  $\frac{3}{4}$  dos pour saisir son point de vue ou bien de face pour capter l'expression de ses émotions ? Que faire lorsque les deux semblaient nécessaires pour saisir le sens d'un moment ou d'un événement ? Il est possible d'installer une caméra fixe à un endroit jugé stratégique ou une caméra mobile sur l'individu lui-même (lunettes caméra ou eye tracker par exemple). Il est évident que le dispositif tel que je l'imaginai idéalement aurait été de pouvoir multiplier les points de vue, celui de l'individu portant des lunettes caméra et moi-même cadrant la situation un peu à l'écart. A défaut de moyens suffisants, chaque individu a été cadré de l'une des manières suivantes : 1. durant les situations de déplacements d'un point à l'autre du chantier, j'étais placée derrière l'individu, mobile. A chaque arrêt significatif, j'élargissais mon cadre aux éléments sur lesquels l'individu semblait être attentif en me plaçant de trois quarts. 2. durant les situations de travail en position plus ou moins fixe, l'angle de prise de vue était de face ou en plongée ; l'échelle du plan était plutôt moyen, c'est-à-dire à partir de la taille. Ce que l'individu regardait était capté, surtout le sol archéologique tout comme ses mouvements et ses expressions du visage. 3. au cours des temps de travail ou d'arrêt en situation d'interaction, l'angle de prise de vue était placé de face ; l'échelle du plan était plutôt moyen à large. Tous les individus dont la présence avait un impact sur la situation vécue par l'individu suivi étaient placés dans le cadre.

Cette variation incessante des cadres m'a semblé être l'élément technique le plus difficile à tenir tout au long de la journée et ce, malgré la légèreté de la caméra choisie. Cette difficulté liée au fait de travailler seule est aussi une limite importante au dispositif. Au cours de l'expérimentation filmique réalisée en 2016 par les deux artistes vidéastes Catherine Beaugrand et Samuel Dématraz, Albert Piette fut la focale d'un film d'une douzaine d'heures également réalisé sans interruption (Piette 2017). Centré sur lui seul la plupart du temps, il a pour unique unité le temps tel qu'il est pris dans une cascade ininterrompue de lieux divers, de la plus intime sphère d'un salon, chez soi, à l'espace public des transports en commun. Ininterrompue n'est toutefois pas le terme exact, car les vidéastes ont travaillé en duo et effectuaient un relais caméra en conservant une marge suffisante pour ne manquer aucune seconde. L'un des vidéastes précisera qu'il y a eu un incident technique dans les transports, une coupe involontaire. Nous

pourrions également faire cet aveu tant le maintien d'une vigilance constante est impossible durant plus de dix heures consécutives. Il faut aussi signaler les problèmes techniques qui peuvent survenir en raison d'un manque de connaissance de son matériel comme la durée maximale avec laquelle la batterie permet de filmer ou les problèmes de surexposition et l'enregistrement d'images illisibles. Ces limites humaines et techniques donnent au dispositif filmique journalier l'allure d'une performance. Et celle-ci, malgré tout préparatif, s'avèrera tout aussi singulière qu'imprévisible que la journée elle-même.

### **3. L'entretien d'explicitation en anthropologie**

Afin de décrire autrement l'individu, un ancrage méthodologique autrement plus diversifié que ce que nous avons présenté jusque-là – l'unique capture en continu de plan séquences – est nécessaire. L'objectif ultime est de viser à saisir le plus de composants possibles de l'individu filmé, y compris les moins saisissables, compréhensibles ou significatifs pour l'observateur extérieur. Les enregistrements vidéo ont longtemps constitué un important support de recherche, car ils permettent d'enregistrer et transmettre ainsi des images aux acteurs concernés avec rapidité et facilité. Nous proposons ainsi un alliage méthodologique permettant tout autant de recueillir des segments d'existence filmés en continu ainsi qu'un retour d'expérience auprès de l'individu filmé à la suite d'un visionnage complet des rushes. Ce second temps s'inspire des techniques d'entretien déjà mises en place en sciences sociales dans les années 1960 par le biais de photographies nommées les *photo-elicitation interview* et les *talking pictures interview* (Collier 1967). Les chercheurs montrent alors des photographies, présentent des instruments de musique ou d'autres objets, et enclenchent des cassettes audios ou des enregistrements vidéo dans le but de susciter des réactions (Stone et Stone 1981 ; Pauwels 2010). Ces feedback interviews se généraliseront notamment grâce à la popularisation de l'usage de la vidéo en sciences sociales à partir des années 1980.

En étant placés face à certaines images, les participants sont encouragés à parler de tout ce qui leur paraît pertinent, ce qui permet souvent de recueillir des informations ne pouvant pas être obtenues à partir de questions directes comme c'est le cas dans le cadre d'un entretien semi-directif. Ils peuvent également être utilisés pour lancer une réflexion ou une piste de travail sur laquelle le chercheur voudrait réfléchir. Ce sont parmi les points très positifs de ce type d'interview par le biais de l'audiovisuel.

Force est néanmoins de constater que sans un certain guidage de la part du chercheur, les prises de paroles de l'interviewé sont souvent formelles, abstraites et distantes. L'individu s'exprime en effet en s'appuyant sur la savoir qu'il détient sur son action et qu'il découvre dans une forme d'immédiateté. Celle-ci risque souvent d'être sans relation particulière avec ses affects, traitée comme un cas général. Elle s'accompagne alors généralement d'expressions type : en général ; par exemple ; la plupart du temps ; par exemple ; comme je le fais toujours », etc. Les modes de présence de l'individu filmé s'envolent, en faveur de temporalités plus englobantes, généralistes et collectives. Afin de pouvoir recentrer l'individu sur son vécu singulier, l'objectif est de parvenir à le replonger dans l'instant le plus fragile de son expérience.

Pour ce faire, je propose de réaliser ce type de feedback selon une tout autre procédure, c'est-à-dire en deux étapes distinctes. 1. en proposant à l'individu filmé de reVISIONNER entièrement les matériaux audiovisuels tirés de la vidéofilature (une journée à la fois et dans un délai assez court) 2. en réalisant l'interview à partir de questions portant sur des éléments chronologiques de la journée visionnée. L'individu s'est alors remémoré les sensations qu'il ressentait lorsqu'il était filmé – une partie seulement probablement. Bien que différemment, il a vécu et ressenti une seconde fois à travers l'œil de la caméra ce qu'il avait déjà vécu et ressenti une première fois. Cette réitération du flux temporel d'une expérience passée permet l'expression d'une toute autre prise de parole.

Je propose de surcroît de miser davantage sur le vécu de l'expérience dans sa continuité. C'est en grande partie le pari du psychologue Pierre Vermersch lorsqu'il pose les bases méthodologiques de ce qu'il appelle l'entretien d'explicitation. La spécificité première de cet entretien est de mettre l'accent sur la verbalisation de l'action dans son déroulement détaillé afin de revenir à la source d'inférences fiables, retrouver les raisonnements déployés au moment de l'action, identifier les buts réels, repérer les savoirs théoriques dans la pratique, etc. Lorsque l'individu parle de son action passée par le biais de ce type d'entretien, celle-ci est présente en pensée. Il la revit en quelque sorte. « C'est un moment où la situation passée est plus présente pour le sujet que la situation actuelle d'interlocution » (Vermersch 1994 :49). Le vocabulaire y est descriptif, précis et relié à des connotations sensorielles. Il faut réussir à caractériser des catégories de verbalisation au moment où ils émergent dans le discours tout en produisant des relances adaptées qui canaliseront l'intervieweur vers la dimension procédurale de la tâche à spécifier. Verbaliser le vécu d'une action concerne un aspect de ce qui est vécu. Il y a le vécu sensoriel et qui permet d'accéder aux émotions. Il y a également la verbalisation du vécu de la

pensée, c'est-à-dire l'aperception à l'opposé de la perception du monde du vécu précédent. C'est la conscience que nous avons de notre fonctionnement mental. L'intervieweur peut y accéder en demandant par exemple : « Comment tu sais que tu sais ? Comment c'est quand tu y penses ? ».

Un point essentiel démarque ma méthodologie de celle du psychologue qui dit laisser de côté l'usage de la vidéo en raison de la lourdeur d'exploitation de ce type de matériel. Pour lui, un feedback doit être suffisamment rapide dans son exploitation. Il faudrait par conséquent tenir compte des « traces » mémorielles de l'activité, ce qui est selon moi une limite à ce type d'entretien. J'attribue également l'originalité de ma démarche au fait de ne pas m'en tenir aux actions de l'individu. Je le questionne en effet à partir de la totalité du matériel, sur la continuité elle-même, les manières de changer tout en restant le même et cela, sans sélectionner au préalable tel ou tel élément, une action plutôt qu'une autre, un événement saillant plutôt qu'un détail quasiment imperceptible. L'objectif n'est donc pas de retracer le cours des actions dans leur enchainement, puisque la majorité est captée par la caméra, mais de saisir le sens du vécu dans son déroulement. Ce rééquilibrage méthodologique devrait permettre d'atteindre une certaine idée du volume de l'individu et de sa façon de fluer d'un instant vers l'autre.

#### **4. Écrire pour restituer le film**

Dès lors que l'anthropologue dispose de plusieurs dizaines d'heures de vidéo en continu, qu'en faire au-delà des seuls visionnages répétés à la fois pour les entretiens d'explicitation et pour les besoins des analyses ? Lorsque nous publions nos travaux, les revues sont bien souvent calibrées pour l'insertion de seulement quelques fragments exemplaires de descriptions piochés ici et là<sup>7</sup>. Il est pourtant tout aussi expérimental pour un artiste ou un anthropologue de filmer un individu sans arrêt pendant douze heures que de transcrire sous une certaine forme d'exhaustivité le matériau filmique. Comment faire ? L'anthropologie de la danse et la grammaire de la notation Laban pour les mouvements dansés est aussi attachée à traduire l'intégralité non pas du volume humain, mais de ses mouvements, du plus simple au plus complexe. L'intérêt de la cinégraphie de Rudolf Laban (1879-1958) porte en revanche moins sur l'individu en mouvement que sur l'ensemble type que ces mouvements forment ensemble

---

<sup>7</sup> C'est ponctuellement le cas lorsque je sou mets mes propres articles aux appels à publication. Les reviewers me demandent de sélectionner, de rassembler et de donner du sens à mes données en les thématissant, la seule continuité ne suffisant pas, car jugée bien trop banale et répétitive.

en s'enchainant (un ballet, une séance de yoga, une danse folklorique ou ethnique, etc.). Je note néanmoins avec intérêt que l'un des axes de recherche de Laban est la choreutique, c'est-à-dire l'étude des mouvements du corps dans l'espace à partir d'un icosaèdre, un polyèdre à vingt faces dans lequel le danseur est susceptible d'évoluer à tout moment selon les directions de ses mouvements (Laban 1966). Je retrouve l'idée forte de pouvoir littéralement transcrire et représenter un volume sous un certain angle, celui des actions, à nouveau. C'est la dimension temporelle de la transcription que je retiens ici et cette volonté de trouver une technique pour la restituer à l'écrit.

L'existence focusing suppose néanmoins dans l'absolu la restitution de journées entières (une douzaine d'heures de travail dans mon cas) et l'objectif est bien sûr bien plus large que la transcription d'une suite de mouvements. L'idéal est de pouvoir restituer tout ce que le champ audiovisuel permet de capter de l'individu, ce qu'il est visiblement à un instant t, mais aussi ce qui le touche, d'un clignement d'œil plus appuyé en direction d'un rayon de soleil au ton employé lors d'échanges verbaux, de l'impact d'un effort musculaire sur les émotions visibles du visage au silence pesant d'un moment de recueillement. Pour ce faire, je propose un mode d'écriture bien particulier inspiré des scénarios rédigés pour le cinéma. Qui mieux qu'un scénariste pour ne décrire précisément que ce qui doit apparaître à l'image ? Dans le cinéma de fiction, l'écriture est en effet soumise à des codes rigoureux pour qui veut découvrir son scénario mis en scène. Dans notre protocole, les descriptions n'ont aucune prétention littéraire ni la vocation de tourner entre les mains de producteurs, réalisateurs et une pluralité d'acteurs permettant à une œuvre filmique de voir le jour.

La restitution textuelle de l'*existence focusing* veut se rapprocher au plus près de ce qui se déroule devant les yeux de l'observateur, ni plus, ni moins. Elle se veut épurée de tous les éléments périphériques ou inférés des descriptions ethnographiques habituelles (contextuels, jugements, états mentaux induits, etc.). Cela permet ainsi de faire l'économie de toutes les prémisses d'analyse que l'on insère bien souvent avec une facilité déconcertante dans des textes censés décrire simplement les individus. Les formulations telles qu' "il fait cela parce que", "en raison de" fusent souvent tout autant qu' "elle pense à", "il se souvient de", "réfléchit". Le texte est donc ramené aux éléments visibles et audibles qu'une personne visionnant la vidéo et non familier des pratiques archéologiques serait capable de restituer, c'est-à-dire en mesure de percevoir sur l'instant. Les individus entrant dans le cadre au cours de la journée y sont par ailleurs indiqués dans leur ordre d'apparition – s'ils ont un impact sur la situation vécue par

l'individu filmé. Bien sûr, m'inspirer de l'écriture scénaristique ne signifie pas produire un scénario ni écrire une fiction. De plus, contrairement au scénario qui consiste à travailler en amont du visuel, je dispose déjà des images avant de décrire de la sorte.

La dimension temporelle de cette technique scénaristique est l'un de ses atouts majeurs. En anthropologie, l'écriture ne rend classiquement compte du temps qu'en usant d'indices destinés à baliser les différentes échelles utiles à la compréhension du texte (tout à l'heure, hier soir, il y a quelques années, le 7 mars 2017, etc.). L'anthropologue opère donc une sélection de ces balises qu'il juge importante à transmettre et ne restitue pas la part réelle du temps écoulé. Pour l'écriture d'un scénario, c'est donc tout l'inverse, tant dans sa forme que dans ses objectifs directs. En effet, une page produite dans les règles – c'est-à-dire standardisée à partir d'un logiciel d'écriture spécifique<sup>8</sup> – correspond à une minute filmée. Le texte comporte les numéros, le titre et la description des scènes, des didascalies (indications de ce qui se passe) et les dialogues<sup>9</sup>. La présentation est telle que le temps de lecture est approximativement le temps du film. La lecture d'un scénario permet donc de suivre l'écoulement temporel du futur film.

En suivant la codification de la description des logiciels, dix heures de vidéo correspondent donc à 600 pages de manuscrit ; 600 pages pour une seule journée de travail. Lorsqu'Albert Piette s'attèle également à la description de la journée de douze heures durant laquelle il est filmé, il obtient 200 pages, ce qu'il appelle le livre d'un volume. Il est possible d'en imaginer un grand nombre et de bien plus épais si les descriptions sont basées sur la grammaire scénaristique du cinéma. Prenons l'exemple d'un individu vivant sa journée du réveil au coucher durant 16h. Il faudrait environ 960 pages pour ne faire que la décrire. Si les échelles de temps deviennent vite abyssales lorsque l'on continue les calculs – 350 400 pages pour un an de vie, 3 504 000 pour dix ans, 175 200 000 pour cinquante ans – les descriptions que les anthropologues lèguent des vies qu'ils observent semblent bien infimes ; un livre de 300 pages pour une « biographie » par exemple.

L'intérêt ne réside pas uniquement dans cette forme totale de restitution des dialogues et des actions. Il se trouve plutôt dans ce jeu de correspondances entre, d'une part, un texte typographié et mis en page de façon très codifiée et, d'autre part, une durée qui se répète à

---

<sup>8</sup> Parmi les plus utilisés aux Etats-Unis, citons ©*Movie Magic Screen Writer*, mais également ©*Movie Outline*, ©*Scrivener* ou, plus couramment en France, ©*Final Draft*.

<sup>9</sup> Sous une forme dialoguée bien moins détaillée et précise que les transcriptions codées qui sont habituellement utilisées pour les analyses conversationnelles des analyses multimodales employées par les chercheurs affiliés à l'ethnométhodologie.

l'identique. La portée comparative de cette méthode de restitution est indéniable, pour plusieurs individus suivis au cours d'une même recherche. On peut également envisager des comparaisons à plus large échelle, entre chercheurs, à partir de ce matériau. Celui-ci est donc une forme de transcription ambitieuse, une démarche que d'aucun qualifieraient de positiviste, redoutant de faire face à la volonté de décrire toujours plus et accusant ceux qui s'y attèlent de syllogomanie. Cette étape de restitution, bien que laborieuse, est donc aussi liée à des enjeux d'ordre épistémologique. Que s'agit-il de décrire et de conserver de la réalité ?

## Conclusion

À l'inverse, quelle est la part de ce que nous ne décrivons que rarement ? Quels sont les restes ? Les écrire est un premier pas nécessaire afin de les reconnaître et leur donner du sens. Ils sont aussi la clef de voûte d'une autre anthropologie de l'individu, celle qui s'attache à son volume au cours du temps. Ce qui le change reste souvent dans les écrits et la mémoire (les événements, les traumatismes, souvenirs heureux, actions ratées, émotions marquées, etc.). Mais que dire de ce qui ne fléchit pas, ne change que trop peu pour être bien localisé dans le temps et l'espace ? Je fais donc le pari que la permanence et la constance sont à puiser et analyser à partir de ces longues temporalités filmées, revisionnées et réinterrogées par l'individu lui-même avant d'être décrites à la façon d'un scénario.

## Bibliographie

Barker R G. (1954). *Midwest and Its Children: The Psychological Ecology of an American Town*. Row, Peterson.

Barker R G (1968). *Ecological psychology: concepts and methods for studying the environment of human behavior*. Stanford, Stanford University Press.

Biehl J. (2005). *Vita : Life in a Zone of Social Abandonment*. Berkeley, University of California Press.

Collier J. [1967] (1986). *Visual Anthropology : Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

Cooren F & Malbois F. (2020) *Methodological and Ontological Principles of Observation and Analysis : Following and Analyzing Things and Beings in Our Everyday World Paperback*, Routledge.

Depraz N, Varela FJ & et Vermersch P. (2003). *On becoming aware : a pragmatics of experiencing*.

- Haddington P., Keisanen T. & Mondada L. (2014). *Multiactivity in social interaction : beyond multitasking*. Amsterdam.
- Laban R. von. (1966). *Choreutics*. London, MacDonald and Evans.
- McDonald S. (2005). Studying Actions in Context : A Qualitative Shadowing Method for Organizational Research. *Qualitative Research* 5, n° 4, p.455-473. [En ligne]. [URL : <https://doi.org/10.1177/1468794105056923>].
- Mondada L. (2006). Video Recording as the Preservation of Fundamental Features for Analysis, in Knoblauch H., Raab J., Soeffner H.-G., Schnettler, B. (eds.). *Video Analysis*. Bern, Lang.
- Nadel, Siegfried F. 1951 *The Foundations of Social Anthropology*. London : Routledge.
- Pauwels L. (2010). Visual Sociology Reframed : An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and cultural Research. *Sociological Methods and Research* 38 p. 545-581.
- Piette A& et Préfacier Beaugrand C. (2017). *Le volume humain : esquisse d'une science de l'homme*. Lormont, le Bord de l'eau, 2017.
- Shostak M. (1981). *Nisa : the Life and Words of a !Kung Woman*. Cambridge, Harvard University Press.
- Stone R M. & Stone V.M. (1981). Feedback, and Analysis : Research Media in the Study of Music events. *Ethnomusicology* 25(2), p.215-225.
- Torterat G. (2018). *Conjugaisons singulières du passé. Pour une anthropologie filmique du travail sur un chantier de fouille*, thèse de doctorat. Paris, Nanterre.
- Vermersch P. (1994). *L'entretien d'explicitation en formation initiale et en formation continue*. Paris, ESF éd.

# La trace vidéo de la perspective subjective commentée de l'activité des artistes : vers une nouvelle forme de médiation ?

**Marine Thébault**

Doctorante en sciences de l'information et de la communication

Laboratoire Design Visuel et Urbain

Université polytechnique Hauts-de-France

marine.thebault01@gmail.com

## 1. Le mystère de l'acte de création

L'expérience de création artistique s'apparente à une intrigue pour les chercheurs. Nombre d'œuvres voient le jour sans qu'on en ait saisi et sauvegardé l'acte de création éphémère. Au-delà des récits autobiographiques, la recherche sur le processus de création artistique mobilise régulièrement des retours d'expérience, des entretiens, des questionnaires et des observations d'artistes. On constate un intérêt croissant pour les méthodes visuelles dans l'ensemble du champ des sciences sociales. Cette évolution est parfois qualifiée de « tournant visuel » ou *visual turn* (Pauwels, 2000). Néanmoins, il reste difficile de documenter les œuvres et leurs processus de création, mais également de les reprendre, voire de les insérer dans un répertoire. C'est le cas en particulier de la performance qui ne saurait se réduire à sa part de visibilité (Verhagen, 2003). L'expérience de création décrite en première personne par son auteur pourrait permettre de comprendre l'écosystème sensible dans lequel le corps de l'artiste, la trace et le milieu en relation ont interagit. Cependant, demander à un artiste de décrire à haute voix son expérience immédiate comme le fait une approche du type *Thinking Aloud* (Dufresne-Tassé, et al., 1998) l'engage dans une analyse réflexive sur son activité. Varela, Thompson et Rosch (1993, p. 65) rappellent : « Quand le sujet médite ou devient attentif et conscient, il perturbe son mode d'existence normal dans le monde, son implication active et le sens pris pour acquis de la réalité indépendante du monde. » D'autres méthodes comme l'entretien d'explicitation (Vermersch, 1994) permettent d'interroger l'artiste *a posteriori* et d'obtenir des verbalisations d'une grande finesse. Néanmoins, plus l'expérience est longue, plus il devient difficile de se remémorer chaque instant de son expérience.

Dans le cadre du Video Mapping Festival 2018 à Lille, les résidences d'artistes ont été pensées comme des temps de recherche autour de l'acte créatif. Dans une volonté de mémoire du travail de création en train de se faire, nous avons cherché à le saisir au plus près de la pratique quotidienne. Nous nous sommes interrogés sur la pertinence de recueillir une mémoire incarnée de l'œuvre, une mémoire racontée par son auteur pour saisir le sens qu'il donne à ses actes et à

ses choix durant la création : cette mémoire rend-elle compte de l'environnement, de l'activité et des émotions qui accompagnent le processus de création ? La trace vidéo de la perspective subjective commentée serait-elle un outil permettant de rendre compte de la complexité de la création de l'œuvre ?

## **2. REMIND : une méthode audiovisuelle pour approcher l'acte de création**

La méthode REMIND<sup>1</sup> (Reviviscence, Experience, Emotions, Sense making, Micro dynamics), développée et détaillée par Daniel Schmitt et Olivier Aubert (2016) s'appuie principalement sur les théories de l'énaction (Varela, Thompson, & Rosch, 1993) et du cours d'action (Theureau, 2006), c'est-à-dire la dynamique de construction de sens pour l'acteur dans le cours de son activité. Gerhard Nielsen (1962) a introduit les enregistrements filmés, Géraldine Rix et Marie-Joseph Biache (2004) ont identifié la spécificité de la perspective subjective. Cette méthode d'enquête s'inscrit dans le courant des *stimulated recall* initié par Benjamin Bloom (1953) car elle utilise l'enregistrement de la trace vidéo subjective de l'activité (photographie, bande sonore) des personnes enquêtées pour stimuler ultérieurement leur remémoration voire leur reviviscence. Comme Luc Ria, *et al.* (2003), Schmitt et Aubert (2016) ont enrichi le cadre d'analyse de Jacques Theureau (2006) avec la valence hédonique pour identifier l'état de plaisir et de déplaisir des personnes enquêtées puis, ils ont mis en œuvre une perspective subjective à partir d'*eye-trackers* et ont conçu une chaîne d'analyse des entretiens à l'aide du logiciel libre Advène (2012).

D'un point de vue pratique, l'artiste en résidence est invité à prendre part à une enquête sur la perception visuelle, sans être informé du sujet précis des recherches. Nous l'équiperons régulièrement d'une mini-caméra tactique installée à hauteur des yeux ou d'un *eye-tracker* dans le cours de son activité de création pour enregistrer son activité visuelle – et éventuellement, le point de focalisation de son regard (*gaze point*) –, et auditive subjective.

---

<sup>1</sup> Une vidéo décrivant la méthode REMIND est disponible sur HAL : [https://hal.archives-ouvertes.fr/DANIEL\\_SCHMITT/medihal-01899947](https://hal.archives-ouvertes.fr/DANIEL_SCHMITT/medihal-01899947)

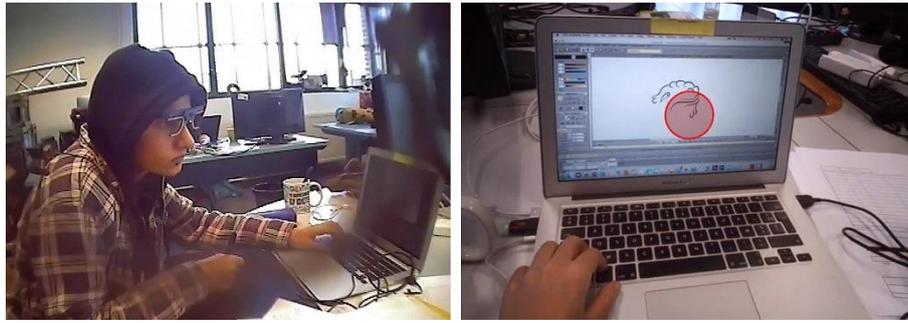


Figure 1. L'artiste, Claudia Cortés Espejo, est équipée d'un eye-tracker. Le cercle rouge au centre de l'enregistrement de sa perspective subjective indique le point de focalisation de son regard<sup>2</sup>.



Cette phase d'équipement est rapide, le dispositif est léger et ne gêne pas ses mouvements. Il fournit des traces et des indices pour comprendre sur quoi porte son attention. Nous avons programmé ces enquêtes sous forme de carottage dans le temps de résidence. Ils ont été équipés en moyenne pendant une heure à trois étapes différentes de leur résidence. L'artiste n'a d'autre instruction que de poursuivre son activité habituelle. Il vit son expérience en situation quasi naturelle, sans la présence du chercheur. À la suite de l'activité équipée, le créateur est déséquipé et placé devant un ordinateur où est diffusée sa vidéo subjective et nous l'invitons à décrire, commenter et raconter son activité. Nous stimulons sa capacité de remémoration pour avoir accès à sa conscience pré-réflexive (Theureau, 2006) en évitant une analyse *a posteriori* ou une explicitation de ce qui n'aurait pas été vécu. Ce qui nous guide, c'est approcher la signification sous-jacente de l'action. Pendant l'entretien, nous cherchons à récolter une description précise de son activité. Ses indications descriptives, ses demandes de pause, retour ou avance des images guident l'échange. La méthode REMIND donne également accès aux états émotionnels des créateurs. Durant l'entretien en reviviscence stimulée, le créateur indique régulièrement son ressenti sur une échelle graduée de -3 (insatisfaction) à +3 (satisfaction) dans le cours de son action. La valeur négative indique un état de mécontentement, la valeur positive indique un état de contentement et le 0 indique un état neutre. Nous utilisons également une deuxième version de l'échelle incluant les notions de corporéité et de communication, sous la forme de pictogrammes exprimant plusieurs états émotionnels et physiques (Thébault, Blondeau & Schmitt, à paraître 2020). Dans ce cas, l'intérêt est porté sur l'identification de l'état physico-émotionnel de l'artiste à un moment *t* de sa création. Ce dispositif nous permet de recueillir le commentaire de l'expérience intime de l'artiste sans lequel nous ne pourrions interpréter les images enregistrées. En effet, la verbalisation *a posteriori* par celui qui a vécu la

<sup>2</sup> <https://hal.archives-ouvertes.fr/medihal-01846105>

situation et qui la revit aux côtés du chercheur nous permet d'accéder aux enchaînements corporels, cognitifs et émotionnels de ce dernier. L'artiste revit très précisément l'action, il nous décrit son activité, ses pensées et ses émotions. À ce stade, le rôle du chercheur est de faciliter la description et les commentaires de l'expérience vécue. L'entretien est enregistré à l'écran et en audio. Les données font ensuite l'objet d'un codage et d'un traitement avec le logiciel Advene (*Annotate Digital Video, Exchange on the NET*).

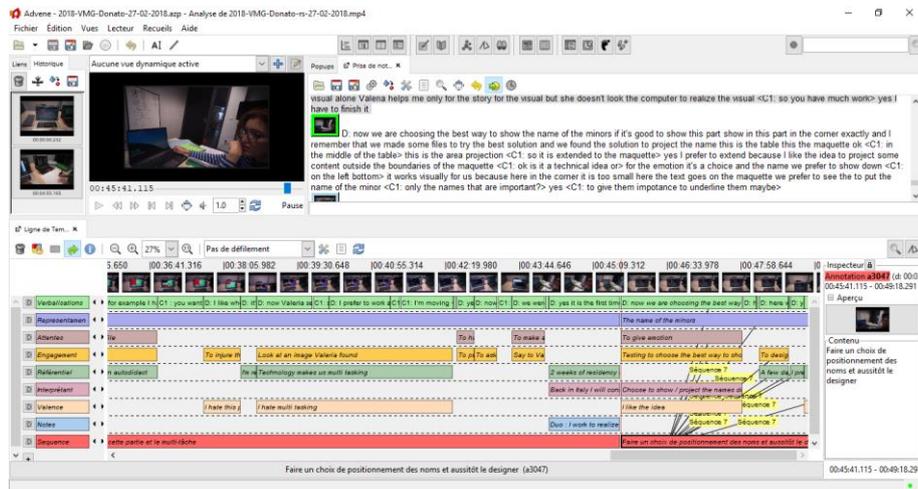


Figure 2. Structure informationnelle du logiciel Advene (Aubert, Prié & Schmitt, 2012) : les annotations sous forme de ligne de temps sont reliées à une séquence dont l'articulation fait sens pour l'artiste.

Dans un premier temps, l'entretien est retranscrit fidèlement dans le logiciel et synchronisé avec la vidéo de l'expérience située à l'aide de marques de temps. Dans un deuxième temps, le même fichier fait l'objet d'une analyse des composantes de l'activité-signé du visiteur au sens de Theureau (2004, 2006). À travers les verbalisations stimulées du créateur, nous identifions : (1) ce qu'il prend en compte dans sa représentation du monde à un moment  $t$  de son expérience ; (2) ce qu'il fait, son engagement ; (3) ses croyances, ses valeurs, ses normes et les savoirs qu'il mobilise ; (4) les attentes qui sont en jeu, ce qu'il espère ou attend, et enfin (5) la valeur de son état émotionnel (valence hédonique). Comme l'a montré Theureau (1992), ce cadre permet d'identifier les séquences élémentaires de l'activité signifiante du point de vue des créateurs enquêtés, puis de reconstruire leur dynamique cognitive et émotionnelle située de l'expérience.

Activité-signe	Identification de la composante
Représentamen	Qu'est-ce qui est pris en compte par l'artiste à cet instant $t$ ?
Engagement	Comment l'artiste se lie-t-il aux représentamens à cet instant $t$ ?
Attentes	Quelles sont les attentes de l'artiste à cet instant $t$ ?
Savoirs	Quelles sont les savoirs mobilisés par l'artiste à cet instant $t$ ?
Interprétant	Quelle est la connaissance construite par l'artiste ?
Séquence	Quelle est la séquence qui fait sens pour l'artiste ?
Émotion	Quel est l'état de plaisir-déplaisir de l'artiste ?

Figure 3. L'activité-signe et ses composantes inspirées du cadre de Theureau (2006) et adaptées à l'étude de l'expérience de création de l'artiste.

### 3. Les apports de la trace vidéo commentée de l'activité du point de vue de l'acteur

L'adaptation aux contraintes techniques, au terrain et la bonne conduite des entretiens, notamment, imposent au chercheur de mobiliser diverses compétences. Lorsqu'elles sont réunies, un premier intérêt de la méthode relève de la mise en relief de phénomènes impossibles à observer directement, en temps réel. Cette méthode visuelle enregistre des dimensions qui échappent aux autres méthodologies de terrain. Précisons que l'enregistrement de la caméra subjective n'est qu'une captation d'un moment. L'image – qui apporte la prise en compte des dimensions spatiales, du corps –, facilite la verbalisation qui est nécessaire pour étudier en détail l'activité des personnes enquêtées. Les traces visuelles ne se suffisent pas à elles-mêmes, mais elles stimulent la parole des créateurs sur leur expérience.

La technique fournit des enregistrements de situations « naturelles » où le sujet n'est pas perturbé par la présence d'un observateur extérieur. En raison de son caractère mobile, l'*eye-tracker* est particulièrement utile pour suivre l'activité de sujets qui se déplacent. Nous n'avons pas relevé d'influence significative du matériel sur le comportement des artistes – seulement des remarques entre duo ou avec des passagers surpris de leur allure –, ni pendant l'entretien. On peut alors considérer que si le sujet a confiance dans les chercheurs et le dispositif, la majeure partie du comportement observé sera spontanée.

Les données visuelles permettent de plonger, littéralement, dans l'activité située du point de vue de l'artiste. Nous avons ainsi pu comprendre les unités élémentaires de l'expérience de l'artiste qui nous détaille ce qui fait sens de son point de vue dans le cours de son activité. Bien entendu, le carottage temporel méthodologique de cette étude rend compte de l'activité uniquement durant les temps où les personnes sont équipées. En employant la méthode REMIND, la perspective subjective reproduit le couplage personne-environnement de manière similaire au couplage qui avait précédemment donné lieu à expérience. Lorsque les entretiens sont bien conduits et que l'on ne mobilise pas leur conscience réflexive, les participants ne regardent pas un enregistrement vidéo, ils revivent avant tout leur propre histoire.

#### **4. Le vidéomapping, support à l'étude des expériences de création**

La phase d'écriture et de production des œuvres vidéomapping réalisées par des créateurs en résidence a fait l'objet d'une étude approfondie. Nous avons suivi et étudié l'activité de 13 artistes de leur point de vue cognitif et émotionnel dans le cours quotidien de leur production de vidéomapping, le tout réuni en 21 enquêtes de type REMIND (Thébault & Schmitt, 2018)<sup>3</sup>. À l'aide de cette méthode, nous avons identifié plusieurs séquences qui découpent l'activité de chaque artiste et nous renseignent sur les stimuli, sur ce qui peut se passer et ce qu'on peut penser durant une expérience de création. Les artistes sont parvenus à verbaliser leur expérience a posteriori avec précision et profondeur comme s'ils la revivaient. Nous avons eu accès à des fragments de leur vécu à partir desquels nous avons pu reconstruire l'articulation de leur propre expérience. Les artistes ont réussi à décrire leur activité, leurs pensées, ce qu'ils percevaient, leurs attentes, les savoirs qu'ils ont mobilisés et les états émotionnels qui ont accompagné leurs réalisations. En cela cette méthode visuelle a pris une dimension inédite et dynamise la recherche sur l'acte de création.

Les entretiens réalisés en reviviscence stimulée ont mis en évidence certaines contraintes spécifiques aux résidences comme le temps, les moyens, les relations entre résidents, l'usage des nouveaux outils, l'isolement et les conséquences de ces facteurs sur le processus de création (Thébault & Schmitt, 2019). Nous avons montré que lorsque ces facteurs s'additionnent, l'expérience des créateurs peut être vécue comme fortement anxiogène et peut inhiber leur processus créatif. Lorsque nous organisons des résidences d'artistes, une attention particulière

---

<sup>3</sup> À titre d'exemple, nous développons le cours d'expérience de 3 artistes en résidence.

devrait être portée aux contraintes et à leurs conséquences sur le processus de création. L'art est vécu par nos créateurs avant tout comme une pratique. Ils produisent des œuvres avec des moyens, des matériaux, des compétences et des opérations spécifiques qui demandent un savoir-faire et un encadrement. Un temps de réalisation trop court, une maîtrise insuffisante des outils et l'isolement scandent l'expérience des créateurs bien plus qu'ils n'exaltent la création. Et lorsque ces facteurs s'additionnent, l'expérience peut devenir anxiogène et inhiber le processus créatif, ce qui dessine également en creux des pistes pour améliorer les conditions de création en résidence. On peut considérer que le fait de pouvoir travailler dans un espace qui correspond aux besoins du créateur et avec les dispositifs de son choix, renouvellerait les créations vidéomapping et ouvrirait des formes d'expression jusque-là non exploitées par le médium. Nous formulons l'hypothèse selon laquelle l'environnement matériel et l'accompagnement technique pourraient favoriser l'évolution créative du vidéomapping. À l'écoute des créateurs, leurs séquences d'apprentissage des outils ne semblent pas avoir contribué de façon significative à leur production : ils les ont vécues comme des obstacles, des freins au processus créatif. Cela signifie aussi que toute contrainte ne sert pas favorablement la création. Le simple achèvement d'une production ne signifie pas que son auteur en a tiré profit.

Rappelons que cette étude a été menée sur des segments courts alors que les temps de création s'étendent sur des temps longs. Ces descriptions de l'expérience ne prennent pas en compte pour le moment ce qui aurait pu émerger à d'autres moments auxquels nous n'avons pas eu accès. Néanmoins, nous ne souhaitons pas avoir accès à la totalité du cours d'expérience qui a conduit à la matérialisation de l'œuvre, mais plutôt à l'articulation récurrente de la construction de sens de l'artiste. Or, il semblerait qu'une façon de se relier au monde dans un empan de temps court pourrait resurgir de façon similaire dans une future activité située dans un même contexte. Si l'artiste a eu telle préférence ou a ressenti telle émotion dans tel contexte, nous pouvons imaginer que si cet environnement non perturbé ressurgit plus tard, l'artiste pourrait réagir d'une façon similaire, car c'est ainsi qu'il construit personnellement du sens dans cette situation. Cette hypothèse reste à vérifier.

Au cours de cette étude, nous avons également recueilli les intentions des créateurs et les effets attendus lors des projections à l'attention du public. La méthode REMIND a été largement déployée pour l'étude des publics dans de nombreuses institutions muséales (Schmitt, 2014 ; 2017). Un retour détaillé sur l'expérience vécue des spectateurs permettrait aux créateurs de nourrir et d'enrichir l'évolution de leur pratique, de proposer aux artistes un retour argumenté

et utile sur la perception et la réception de leurs œuvres par les spectateurs. Ce retour d'expérience des spectateurs mis en perspective avec les intentions des créateurs, permettrait aux chercheurs de mieux comprendre la grammaire expérientielle du vidéomapping. Cette démarche rejoint les travaux d'Adriano d'Aloia et de Ruggero Eugeni (2015) en neurofilmologie, discipline récente qui se concentre sur le spectateur en tant que sujet corporel, cognitif et affectif incarné et propose un feedback de l'expérience des spectateurs aux scénaristes de l'audiovisuel.

## **5. L'enregistrement de la reviviscence : une autre fonction à exploiter ?**

L'audiovisuel constitue un outil du chercheur pour relever des traces avec un point de vue situé. Il dispose d'un instrument permettant de suivre le cours d'action du point de vue de l'acteur, et donc dans sa séquence naturelle. Via les commentaires des artistes, nous pouvons surtout observer de manière détaillée le couplage entre le sujet et son environnement. Via une méthode d'analyse fine qui nous donne accès à une partie caractéristique de l'expérience, nous montrons à travers cette étude qu'il est possible d'accéder significativement à l'articulation corporelle, cognitive et émotionnelle de la dynamique de création. Nous pouvons décrire les « mondes propres » des créateurs et ce, sans introduire de biais significatif. Ainsi, cette recherche ouvre des champs d'études qui pourraient enrichir les méthodes d'analyse de l'expérience de création et remplit notre première ambition de recherche : l'accès en première personne à l'expérience de création des artistes. Il nous semble que l'emploi d'une méthode telle que REMIND au moment même de l'acte de créer permet de comprendre l'articulation de l'acte de création de l'artiste. Elle permet de rendre compte de la genèse de l'œuvre qui peut échapper à l'artiste lui-même. La mise en œuvre d'une telle méthode avec des créateurs permet d'accéder à la dynamique de construction de sens au cours de l'acte de création.

Cette étude permet aussi de construire une mémoire des choix et du vécu techniques et artistiques de l'artiste à la fois pour lui-même dans le cas où il souhaiterait reprendre son œuvre, mais aussi pour en inspirer d'autres. A l'heure où l'on s'interroge sur la pérennité des œuvres numériques, nous identifions un intérêt collectif au-delà de l'intérêt individuel. Les œuvres contemporaines d'art numérique, mais aussi l'art conceptuel, le land art ou encore la performance pourraient s'emparer de cette méthode de description en reviviscence de façon à conserver les intentions de création. Non seulement ce type d'enregistrement vidéographique

peut se révéler un élément de valorisation et de vulgarisation du travail scientifique effectué, mais il peut aussi permettre de constituer un fonds d'archives en vue d'études futures. Les enregistrements de témoins historiques en sont un exemple. À travers ces programmes, il s'agissait de sauvegarder une mémoire orale avant qu'elle ne disparaisse avec les témoins. Le discours tenu par les artistes interrogés sort du cadre habituel des communications formatées ou des publications écrites. Il apparaît dès lors des réflexions différentes des discours publics connus de ces artistes. L'oralité de l'entretien conduit plus à un discours réflexif « instantané », parfois moins étayé, mais aussi très révélateur de la pensée profonde, intime de l'artiste.

La documentation et l'analyse des processus de création faciliteraient leur reprise, voire leur médiation, ainsi que la mise en relation œuvre-spectateur. François Mairesse et Nassim Abouddrar définissent la médiation culturelle comme suit : « Un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel mais aussi un artiste, un animateur ou un proche –, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvre d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation » (2018, p. 3). Les apports de cette méthode pourraient enrichir les œuvres d'un commentaire précieux pour les futures générations. Saisir finement les séquences élémentaires de l'action qui concourent à créer une œuvre permettrait sans doute d'enrichir la recherche des historiens d'art et de soutenir le rôle du médiateur culturel qui fait le lien auprès des publics entre la dynamique créative de l'artiste – qui lui serait désormais très précisément explicitée –, et l'œuvre achevée et exposée. Cette autre finalité de la parole des créateurs, recueillie durant le processus de création, que celle de nos études, pourrait ajouter une dimension peu connue jusque-là aux œuvres et à leur interprétation.

Bien que toute recréation d'un évènement – du moins avec les traces primaires –, semble imparfaitement constituer une mémoire optimale (Bouchez, 2004), les expositions pourraient-elles enrichir l'accrochage des œuvres des témoignages des artistes ? La méthode audiovisuelle de recherche REMIND pourrait-elle être détournée par montage en une forme de médiation ? L'enregistrement de l'entretien en reviviscence stimulée est composé de spirales elliptiques puisque le chercheur procède à des sauts en arrière qui le transforment, l'enrichissent au point de ne plus revoir un extrait de la même manière. Nous pourrions envisager un traitement de ces données ou inscrire dans la méthode une écriture visuelle et filmique pour en faire un autre objet. L'art conceptuel aurait peut-être un nouveau dispositif de médiation en créant un dialogue

entre le procédé de l'œuvre, l'objet qui le symbolise et les publics qui l'observe. Dans le champ audiovisuel, il serait intéressant de réaliser des documentaires à partir de la perspective subjective et de la reviviscence des artistes, voire de leur public. Et si les verbalisations retracent une partie de la réalité, d'un vécu, est-il envisageable de les fictionnaliser pour dérouler la trajectoire de vie d'un artiste ? Enfin, sans chercher à produire une nouvelle œuvre, déposer l'enregistrement des mondes propres de créateurs sur des archives ouvertes pourrait construire et former une trace historique d'un temps donné.

## Bibliographie

- Aboudrar B. & Mairesse F. (2018). *La médiation culturelle*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Aubert O., Prié Y., & Schmitt D. (2012). Advene as a tailorable hypervideo authoring tool: a case study. *Proceedings of the 2012 ACM Symposium on Document Engineering (DocEng)*, ACM New York, p. 79-82.
- Bloom B. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education*, 7, p.160-169.
- Bouchez P. (2004). *Filmer le théâtre : Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant (Thèse de Doctorat)*. Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis.
- D'Aloia A. & Eugeni R. (2015). *Neurofilmology. Audiovisual studies and the challenge of neuroscience*. Milan, Mimesis International.
- Dufresne-Tassé C., Sauvé M., Weltzl-Fairchild A., Banna N., Lepage Y., & Dassa C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. *Revue canadienne de l'éducation*, 23(3), p.302-315.
- Nielsen G. (1962). *Studies in self confrontation*. Copenhague, Munksgaard.
- Pauwels L. (2000). Taking the Visual turn in Research and Scholarly Communication Keys Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science. *Visual Sociology*, 15(1), p.7-14.
- Ria L., Sève C., Saury J., Theureau J., & Durand M. (2003). Beginning Teacher's Situated Emotions: a study of first classroom experiences. *Journal of Education for Teaching*, p.219-233.

- Rix G. & Biache M.-J. (2004). Enregistrement en perspective subjective située et entretien en re-situ subjectif : une méthodologie de la constitution de l'expérience. *Intellectica*, p.363-396.
- Schmitt D. (2014). Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs. *Les enjeux de l'information et de la communication*, p.43-55.
- Schmitt D. (2017). Saisir l'expérience des publics dans les musées : comment construit-on du sens lors d'une visite ? Dans J.-M. Barbier & M. Durand. *Encyclopédie de l'analyse des activités*. Paris, Presses universitaires de France.
- Schmitt D. & Aubert O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*.
- Thébault M. & Schmitt D. (2018). Dans la tête des artistes ? Étude de l'expérience de création artistique située. *ISTE éditions*.
- Thébault M. & Schmitt D. (2019). À l'écoute des créateurs en résidence. Dans D. Schmitt, M. Thébault & L. Burczykowski. *L'image au-delà de l'écran : le vidéomapping*. Londres, ISTE p. 87-106.
- Thébault M., Blondeau V., & Schmitt D. (à paraître 2020). Saisir l'expérience sensible : XEmotion.
- Theureau J. (1992). *Le cours d'action : analyse sémio-logique. Essai d'une anthropologie cognitive située*. Berne, Peter Lang.
- Theureau J. (2004). *Le cours d'action : méthode élémentaire*. Toulouse, Octarès.
- Theureau J. (2006). *Le cours d'action : méthode développée*. Toulouse, Octares.
- Varela F., Thompson E., & Rosch E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris, Seuil.
- Verhagen E. (2003). Au-delà du cadre. L'art de la Performance. *Études*, p.799-808.
- Vermersch P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Paris, Editions Sociales Françaises.

# Les méthodes visuelles pour questionner l'interactivité et l'immersivité

*Méthodologies audio-visuelles hors du film de recherche : questionnements sur l'interactivité*

Jacques Ibanez Bueno

*Immersions dans l'usage : vers la captation de l'expérience spatio-sensorielle de la réalité virtuelle à partir des méthodes visuelles*

Ghislaine Chabert

*Bretez sous l'œil de la caméra : une recherche à double ( r )évolutions*

Mylène Pardoën et Christian Dury

## Méthodologies audio-visuelles hors du film de recherche : questionnements sur l'interactivité

**Jacques Ibanez Bueno**

Professeur des Universités, Université Savoie Mont-Blanc

Laboratoire LLSETI

jacques.ibanez-bueno@univ-smb.fr

**Mots clés :** Interactivité, Hypermédia, Expérience, Documentaire, Virtuel

En 2004, Chris Paterson tente un inventaire des nouvelles pratiques ethnographiques dans *An Overview of Ethnographic Research on New Media*. L'auteur remarque que l'émergence d'Internet et d'autres médias numériques ouvrent la possibilité de travaux ethnographiques, en tant que nouveaux terrains de recherche et qu'ils entraînent également des innovations dans les méthodes de recherche.

Les méthodes visuelles qui utilisent l'image animée ne se limitent plus au format filmique dans sa tradition de la narration cinématographique documentaire. Le développement de l'image numérique puis la domination de cette dernière par rapport à l'analogique font que de nombreux autres formats ont pu naître depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Il n'est point question de *ringardiser* le film documentaire de recherche linéaire, numérique ou sur pellicule, tout comme il serait inadapté de considérer que le film dans l'ensemble des circuits de diffusion (de la salle de cinéma à la plateforme numérique) est voué à disparaître par rapport aux derniers formats numériques. Il s'agit ici de mettre en évidence quelques caractéristiques des formats qui s'ajoutent au format filmique issu de l'histoire d'un siècle et quart de cinématographie, à partir de quelques productions interactives de recherche. Pour cela, il est bien sûr nécessaire de s'appuyer sur le cinéma et précédemment sur la photographie dans leur assise historique et épistémologique, dans la diversité des méthodologies par l'image au sein des sciences humaines et sociales. La prise en compte des apports des pionniers comme Margaret Mead ou Jean Rouch demeure primordial.

Dans le prolongement du Manifeste du *Free Cinema* de 1956 promouvant la pluralité des formes et des tailles d'écran au cinéma, nous adhérons à l'Édito-Manifeste de la *Revue Française des Méthodes Visuelles* (Boulloires, Reix, 2017 & 2018), pour « Explorer les nouvelles expériences liées au numérique en exploitant pleinement les opportunités offertes par l'édition en ligne ».

La vidéo-projection de production de recherches visuelles et interactives<sup>1</sup> et un début d'analyse associé permettent d'illustrer et de compléter les premiers éléments donnés dans ce texte bref et à l'exposé correspondant.

Aux productions telles que le documentaire dans un processus d'art contemporain, le documentaire augmenté, le documentaire transmédia et le webdocumentaire (Sucari, 2012), nous rajoutons sans fermer la liste, les jeux vidéos, les *serious games*, les applications téléphoniques ou les installations de réalité virtuelle (VR) avec casque. Un corpus suffisamment important existe aujourd'hui avec des productions très diversifiées pour s'interroger de nouveau sur les modalités d'interactivité entre le chercheur filmeur, les acteurs objets du projet de recherche en lien avec le réel et le public. Sans nier qu'au cinéma le spectateur n'est pas passif ni pendant la projection, ni après la projection en opposition au modèle télégraphique de la réception des médias (Shannon), les nouveaux formats méritent de s'interroger sur comment le public contribue à interagir dans la recherche, par exemple en rajoutant des contenus audio-visuels dans un webdocumentaire. Les tentatives ne sont pas nouvelles de vouloir cerner les innovations méthodologiques induites par le numérique en référence à l'anthropologie visuelle ou à la sociologie filmique, au risque d'étanchéifier les pratiques de recherche dans des « sous-disciplines ». Par exemple, Sarah Pink le fit à travers un site web dédié à l'anthropologie hypermédia (2005) et les chercheurs lusophones Bairon et Ribeiro (2007) l'ont formalisé cette sous-discipline dans un ouvrage.

Nous interrogeons les interactions offertes entre l'œuvre de recherche et les usagers et questionnons la dimension sensorielle de l'expérience vécue par ces mêmes usagers (Marin Carrillo, 2019). Par exemple, la captation par une caméra 360 degrés dans son insertion esthétique et interactive nourrit la réflexion du chercheur dans son approche corporelle du terrain, tout comme le rendu audio-visuel dans le choix réduit mais manifeste pour l'utilisateur lors du *visionnement* de la production de recherche.

Dans le cas de la manipulation d'un pavé à flèches par un spectateur, ce dernier peut se retrouver dans une situation qui peut s'apparenter à un mouvement panoramique. La sensation produite peut être comparée à une posture sur un axe physique dans lequel le spectateur possède, une opportunité de tourner sur lui-même et de regarder devant lui, mais aussi sur les côtés, voire derrière lui. La *liberté de mouvement et de déplacement* vantée par les fabricants de matériels mérite d'être questionnée. Existe-t-il un effet immersif dans l'approche d'un réel ? Le dispositif

---

<sup>1</sup> [www.visualdistance.com](http://www.visualdistance.com)

permet-il de repérer l'équipe de tournage qui forcément doit être minimalement perçue, pour ne pas tomber dans un excès de mise en scène filmique en respectant le contrat sémiopragmatique (Casetti, Odin, 1990) de réalité entre spectateur et créateur ? L'impression de se perdre, intégrée dans de nombreux dispositifs de réalité virtuelle est-elle compatible avec la quête de la saisie d'un réel, même si l'interactivité doit permettre une liberté supplémentaire d'explorer un réel, liberté supérieure à celle de la narration filmique linéaire ?

Cette fonction *exploratoire* de la représentation du réel se doit d'être caractérisée. Dans l'euphorie de l'offre artistique, muséale ou de divertissement en réalité virtuelle, avec analyses correspondantes, il est également nécessaire d'appréhender les fonctions d'interaction en étudiant les niveaux d'interaction, d'immersion et de performativité. Mouvements et déplacements dans leur perception par l'utilisateur sont à approcher par les chercheurs dans leur dimension sensorielle.

Parmi nos recherches pratiquées sur le terrain et qui se traduisent par des productions visuelles interactives, celle menée sur le jeu vidéo en ligne FIFA commercialisé par Electronic Arts nous semble particulièrement emblématique.

Par son format visuel et interactif final, les résultats de la recherche se trouvent non seulement sur une forme traditionnelle avec des écrits présentés lors de conférences scientifiques (Ibanez Bueno, Petrova, 2017), mais aussi sur la production d'un jeu vidéo ethnographique. Bien que modeste dans sa dimension interactive par rapport aux jeux vidéo commerciaux, il permet non seulement d'accéder à des résultats écrits de la recherche et à des résultats visuels de forme photographique ou vidéo (ce que permet un site web académique), mais aussi une manipulation vidéoludique. L'accès à des éléments informationnels est conditionné à un parcours obligatoire demandant une implication à l'utilisateur par une corporéité interactive. L'utilisateur curieux d'accéder à des connaissances sur des jeux vidéo en ligne doit lui-même pratiquer et devenir un corps projectif agissant (Amato, Weissberg, 2003). Il doit minimalement ressentir un certain nombre de sensations physiques liées à la manipulation du dispositif telles les vibrations relatives au toucher de l'interface. Cette expérience corporelle est en lien avec des résultats de cette recherche sur la dimension corporelle du jeu FIFA. Cette superposition des modalités sémiotiques et des modalités d'usage nous paraît fortement fertile en termes de transmission et d'assimilation du contenu de la recherche. Face à la jeunesse du média et à son succès de masse, cette superposition facilite la prise en compte de « l'indicible, le sensoriel, l'affectif et le « en train de se faire » pour reprendre partiellement l'un des trois axes affichés de ce colloque.

En amont de ces résultats, une étude empirique se revendiquant des méthodes visuelles (Boulloires, Reix, 2017 & 2018) s'est appuyée sur une immersion avec captation visuelle et sonore des usages et leur environnement immédiat de cinq joueuses et joueurs. Dans leur milieu naturel, à leur domicile, les joueuses et joueurs ont participé selon le concept de participation (Ruby, 1996) par une acceptation active et contributive au fait d'être progressivement filmés, en parallèle de la captation de ce qui est visible à l'écran. Ce travail de captation fut complété par des entretiens semi-directifs avant et après les captations pour extraire un verbatim complémentaire aux données visuelles et sonores originales. De l'ensemble de ces données, une synchronisation des caméras a été effectuée avec une analyse des images et des sons et une orientation privilégiée de quête signifiante des mouvements sur corps (des plus amples au plus réduites), en rapport simultané avec le contenu visuel et sonore diffusé par l'interface ludique. A contrario, pour des joueurs expérimentés nous avons observé peu de mouvements corporels. Le niveau d'implication corporelle semble réduit au profit du commentaire verbal. Les joueurs se retrouvent plutôt dans la posture du journaliste ou du consultant télévisuel qui décrit et analyse le jeu, non seulement le jeu d'un footballeur mais d'une équipe toute entière. Il est demandé de nommer cette équipe via l'interface. Le nom donné est souvent en lien avec l'équipe la plus supportée par le joueur du jeu FIFA. Une analyse plus poussée sur deux joueurs remet en question la corporéité élevée souvent avancée (à tort) par le producteur de FIFA. Les paroles sont en correspondance avec une faible activité corporelle et sont des éléments de stratégie managériale d'entraîneurs en amont des matchs, par le choix des joueurs et des techniques de football. De telles observations pourraient remettre en cause les caractéristiques d'hypothèses sur la forte corporéité d'un tel jeu vidéo, au profit d'une proximité avec d'autres catégories de jeu comme les jeux de stratégie.

À l'aide de l'analyse d'autres productions visuelles et interactives de recherche, en particulier lorsqu'il y a intégration de caméras mobiles portées sur le corps (GoPro), il s'agit de se demander si se réduit « *la distance entre l'image et la texture sensorielle de la vie quotidienne* » (Favero, 2016).

## **Références :**

Amato E. A., Weissberg J.-L. (2003). Le corps à l'épreuve de l'interactivité : interface, narrativité, gestualité. Dans *Interfaces, Anomalie digital\_arts*, n°3, 2003, sous la direction de Aktypi M., Lotz S. et Quinz E., p.41-51, édition HXX, ISBN 2-9518811-0-X.

- Bouloires A., Reix F. (2017 & 2018). Édito-Manifeste. *Revue Française des Méthodes Visuelles*, n°1 & n°2. Bordeaux, MSHA.
- Bouloires A., Reix F. (2017 & 2018). Méthodes Visuelles, de quoi parle-t-on ? Images fixes, Images animées, N°1 & N°2. *Revue Française des Méthodes Visuelles*, MSHA, Bordeaux.
- Casetti F., Odin R. (1990). De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique. Dans *Communications*, n° 51, p. 9-26.
- Favero P. (2016). Analogization': Reflections on Wearable Cameras and the Changing Meaning of Images in a Digital Landscape. Dans Gomez Cruz E., Lehmuskallio A., *Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices*, London, Routledge.
- Ibanez Bueno J., Chabert G., Lamboux-Durand A., Wanono N. (Dir.) (2017). *Visual methods and digital worlds*. CNRS, Universités La Laguna, Bourgogne Franche-Comté & Savoie Mont-Blanc, Cuadernos de Comunicacion, Tenerife.
- Ibanez Bueno J., Petrova L. V. (2017). FIFA 16 : un babyfoot en ligne? De la pratique footballistique au jeu vidéo. Dans *Sport et jeu vidéo*, 2<sup>ème</sup> semaine internationale du corps Université Paris Descartes, 28 juin 2017.
- Marin Carrillo A. (2019). *Innovación tecnológica y formas de representación en el documental social. Desde los formatos interactivos hasta las experiencias inmersivas*. Universidad de Sevilla & Université Savoie Mont-Blanc, Cotutelle de thèse de doctorat en communication.
- Paterson, C. (2004). An Overview of Ethnographic Research on New Media. *New research for New Media*, Institute for new media studies / Universitat Rovira I Virgili, Minneapolis/Tarragona, September 30 to October 2, CD Rom edited and on line.
- Pink S. (2003). Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology. *Visual Studies*, Vol. 18, No. 2, p. 179-192.
- Ribeiro Da Silva J., Bairon S. (2007). *Antropologia Visual e Hipermedia*. Edições Afrontamento, Porto.
- Ruby J. (1996). "Visual Anthropology". Dans *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson D. and Ember M., editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351.
- Sucari J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Universitat oberta de catalunya, Barcelona.

# Immersion dans l'usage : vers la captation de l'expérience spatio-sensorielle de la réalité virtuelle à partir des méthodes visuelles

Ghislaine Chabert

MCF HDR Sciences de l'information et de la communication  
Université Savoie Mont Blanc, Laboratoire LLSETI  
ghislaine.chabert@univ-savoie.fr

**Mots clés** : émotions, expériences, usages, méthodes visuelles, numérique, VR methods

## Introduction

Cette recherche vise à comprendre les usages des écrans et des dispositifs tels qu'ils sont vécus de l'intérieur, depuis les territoires numériques et les médias fréquentés par les participants<sup>1</sup>. Cette saisie peut se faire autour de différentes pratiques. Ainsi on a eu l'occasion de nous immerger préalablement, visuellement, dans les pratiques numériques des musées, des jeux vidéos ou de la mobilité mais aussi récemment dans des pratiques numériques immersives autour de la réalité virtuelle. C'est de celles-ci dont il sera question dans cette communication.

« Le lieu d'innovation ne peut être que le contexte d'utilisation et son principal agent, l'utilisateur lui-même » (Cardon, 2005)<sup>2</sup>. Dans le contexte de l'usage généralisé de **plateformes numériques** « clé en main » fabriquant nos récits et nos histoires et proposant une instrumentalisation des émotions et des représentations corporelles associées (Martin Juchat et Staii, 2015), une recherche sur les émotions numériques *in situ* s'impose en effet et mérite toute l'attention critique des chercheurs en sciences humaines et sociales, en particulier sur les expériences vécues autour des dispositifs numériques. Ces enjeux posent d'ailleurs aujourd'hui plus que jamais de nombreux défis à relever dans notre « société en mouvement », aux espaces

---

<sup>1</sup> Employé dans un sens neutre.

<sup>2</sup> Interview de Dominique Cardon, consultée le 11 février 2019, <http://www.internetactu.net/2005/06/01/de-linnovation-ascendante/>

multiples, entrelacés et aux contextes sociaux grandement mis à l'épreuve de la distanciation généralisée.

## 1. Méthodes visuelles immersives et « affectives »

L'objet de cette recherche est bien celui de l'usage des dispositifs numériques que nous considérons comme des dispositifs expérientiels et « affectifs »<sup>3</sup>. Le concept de dispositif a été largement présenté et discuté par le passé, notamment à travers un numéro dédié à cette thématique de la revue *Hermès* (1999) ou encore à travers un ouvrage collectif sur les dispositifs d'information et communication<sup>4</sup> :

« En sciences de l'information et de la communication, le dispositif est une notion clé intimement liée à l'analyse des processus de médiation, analyse qui permet notamment d'associer l'étude de supports médiatiques et technologiques à celle des enjeux et acteurs de situations sociales particulières » (Appel, Boulanger et Massou, 2010).

Cependant nous y ajoutons en nouveauté la dimension expérientielle.

Parmi les travaux théoriques mobilisés dans cette recherche, nous trouvons ceux des sciences de l'information et de la communication (SIC) qui portent traditionnellement sur l'usage et ses mutations (Jauréguiberry & Proulx, 2011), le corps et les médias (Martin Juchat, 2008) mais aussi qui puisent dans l'histoire des émotions dans les changements communicationnels et sociétaux (Vigarello, 2017). On tire également des enseignements des méthodes issues des *Space Studies* (Couldry et Mac Carthy, 2003), des *Visual Studies* (Sumartojo, 2019 & Pink, 2007) et globalement de tout le « sensory turn » (Ferrarini, 2017 ; Pink, 2009). Comprendre les relations intimes et sociales comme des phénomènes sensibles et affectifs (Martin Juchat, 2008 ; Bernard, 2015, Galli, 2018) et chercher les rapports de « sens » émotionnel aux technologies est ce qui nous anime dans cette recherche. Si ces questions ont traversé le champ des sciences de l'information et de la communication de différentes manières, elles sont plus que jamais sujettes à l'interdisciplinarité tant les méthodes pour les comprendre appellent à inventivité et réflexivité permanentes et renouvelées. On ne peut que reprendre les pistes envisagées par Alloing et Pierre (2020) sur l'approche communicationnelle au service de la compréhension

---

<sup>3</sup> Concept de « dispositif affectif » repris par David Galli, 2018.

<sup>4</sup> Le dispositif entre usage et concept, *Hermès* n°25, 1999/3.

des émotions, tout en doublant la proposition par l'inversion du propos à savoir l'approche émotionnelle au service de la compréhension de la communication, à fortiori numérique.

Globalement, cette recherche représente donc un enjeu de recherche sur l'usage, concept cher aux SIC, en le retranchant vers de nouvelles dimensions expérientielles et spatio-sensorielles et en le poussant vers l'exploration de nouveaux outils méthodologiques. Les méthodes visuelles sont-elles alors une piste possible ? Peuvent-elles répondre à cette nécessité de connaissances sur l'expérientiel dans le champ des recherches en communication ?

Nous tenterons d'y apporter quelques réponses en prenant deux exemples de projets (œuvres) de réalité virtuelle (VR) réalisés au sein de notre laboratoire.

## **2. Immersion dans les réalités expérimentées**

Nous avons étudié deux dispositifs numériques développés dans l'équipe de notre laboratoire qui s'appuient sur la technologie de la réalité virtuelle<sup>5</sup>. Notons que ces deux dispositifs ont plusieurs points communs.

En premier lieu, on peut définir les deux projets comme des dispositifs immersifs. Nous entendons ici l'immersion au sens où la conçoit René Bourassa (2014) en tant que concept qui « renvoie à un puissant sentiment d'absorption physique, mental et émotionnel, soit dans une situation de la vie ordinaire, soit au sein d'une représentation ». En effet, avec la réalité virtuelle qui facilite la rencontre corporelle avec un contenu, l'utilisateur ou l'utilisatrice peut se mettre à la place d'autrui et expérimenter des postures inédites, tout comme d'autres formes de réalités. Cette expérience favorise ainsi un "regard à travers soi" et peut-être paradoxalement, par cet enveloppement, un regard plus distancié qu'avec l'immersion dans les formes prises par d'autres médias comme le cinéma ou la télévision.

Secundo, il s'agit de deux projets qui portent sur la mise en valeur d'un patrimoine, l'un pour la valorisation des sites engloutis des lacs de Savoie (projet Réalités impossibles), l'autre pour

---

<sup>5</sup> Les projets ont été menés au sein de l'équipe *Réalités impossibles* du laboratoire LLSETI, par deux enseignantes-chercheuses pour le projet « Réalités impossibles » en 2017 (Chabert & Groupierre) et par une étudiante de master 2 dans le cadre de son mémoire de recherche pour « Nemrut » en 2020.

celle d'un site culturel emblématique et situé en Turquie (projet Nemrut<sup>6</sup>). Chacun des projets s'appuyant sur les légendes immatérielles et les atmosphères qui y sont associées. Premier enseignement sur les approches émotionnelles : cette dimension atmosphérique est un des éléments à prendre en compte dans l'observation des affects numériques et la compréhension des phénomènes communicationnels (Sumartojo & Pink, 2019). Comme le rappelle le philosophe Peter Sloterdijk (2002), il convient de ne pas oublier que « l'homme n'est pas seulement ce qu'il mange, mais aussi ce qu'il respire et ce en quoi il plonge. Les cultures sont des situations collectives d'immersion dans l'air et dans les systèmes de signes (...) L'écume, composée de multitudes de bulles individuelles générant une pluralité d'espaces aux dimensions multiples, se croisant et s'interpénétrant » (Sloterdijk, 2002 & 2005).

Concrètement, ces dimensions expérientielles ont été saisies par une méthode visuelle fortement immersive et impliquante corporellement. Le recours à la vidéo facilitant une immersion empathique dans l'objet étudié a été choisie de préférence :

« The integration of video into this method can serve as a catalyst for creating ethnographic understandings of other people's experiences and representing these experiences to a wider audience » (Pink, 2007, p. 240).

Notre démarche fortement orientée sur les régimes émotionnels du numérique, implique une « saisie de l'usage et de l'émotion en situation, dans les réalités expérimentées propres » (Chabert, 2018, p. 1489). Aussi pour pouvoir capter les différents points de vue sur cette expérience multiple et en épuiser tous les contours, plusieurs vidéos observations représentant les différents espaces de l'expérience ont dû être associées, y compris les espaces immersifs de la réalité virtuelle.

### **3. Filmer l'expérience en double-vue**

Suite à plusieurs séances de captation-observation, s'est posée la question de la représentation de l'expérientiel et des formes esthétiques pour faire éprouver les émotions vis-à-vis de telles images ? Cela revient à poser plusieurs questions : par quels montages d'images (filtres,

---

<sup>6</sup> Aysu Mese, *Nemrut, Essay on the mythological dimension of RV*, mémoire de master 2 recherche, dirigé par Ghislaine Chabert, juin 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=vDKCoazx5oc&feature=youtu.be>

trucages retouches) ? Par quels récits, rythmes et narrations ? Par quels gestes d'analyse (copies d'écran, panoramiques, pauses, réductions, rephotographies) ? Par quelles formes de transmédiatités enfin (régie image, son, données numériques, installations immersives) serait-ce possible de faire vivre une « connivence » avec l'expérience émotionnelle proposée, vécue à l'intérieur de la VR ?

L'expérimentation d'un documentaire journalistique en réalité virtuelle, intitulé *The Enemy* de Karim Ben Khelifa, a été fondamentale sur les travaux autour de ces atmosphères esthétiques. Nous avons eu l'opportunité d'expérimenter le projet VR lors de sa présentation au GIFF (Geneva International Film Festival) de Genève. Dans l'œuvre le visiteur a la possibilité de voir les autres visiteurs directement dans l'univers 3D (figures 1 et 2)<sup>7</sup>.

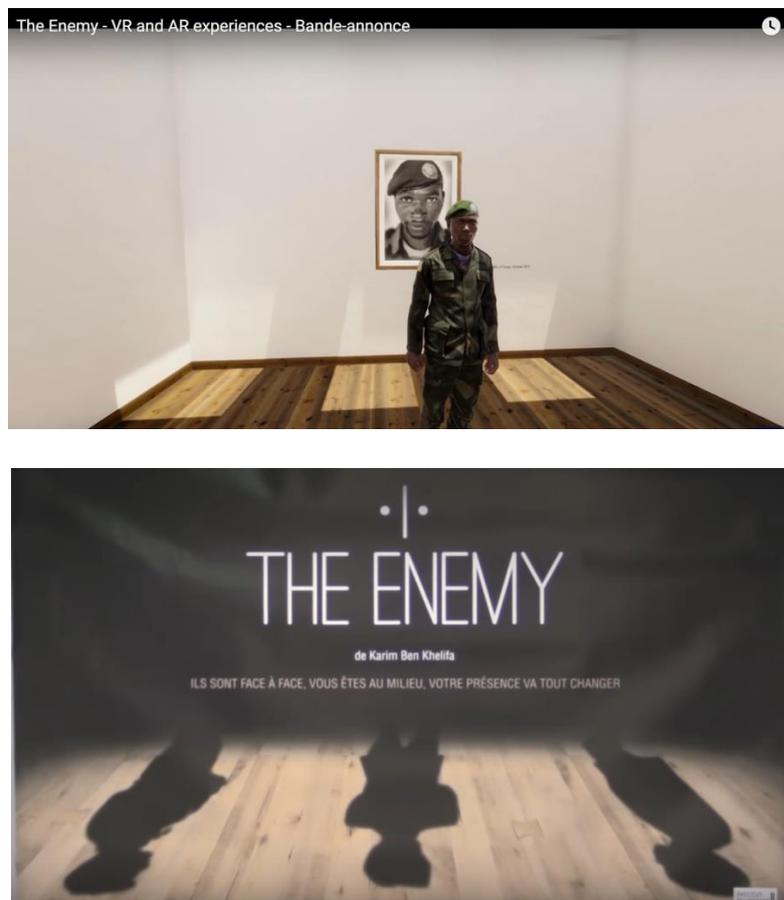


Fig. 1 & 2 / Bande Annonce, Projet *The Enemy*, Karim Ben Khalifa, 2017

<sup>7</sup>Teaser consulté le 2 octobre 2020 sur [https://www.youtube.com/watch?v=Ue5EtGmZ\\_Ig](https://www.youtube.com/watch?v=Ue5EtGmZ_Ig) et interview avec Karim Ben Khalifa <https://www.youtube.com/watch?v=ljPH4qjKcr4>

Le cadrage que nous avons choisi pour filmer l'expérience, avec la complicité des médiateurs du projet permet de voir dans le même plan « le jeu physique des utilisateurs (signes performateurs de l'émotion) et leurs regards et déplacements dans la réalité virtuelle (émotions immergées) » (Chabert, 2018, p. 1487). Il nous a alors semblé utile de proposer un concept pour nommer cette forme de restitution, qu'on a donc défini comme don de « double-vue ». Double-vue pour le chercheur analyste avec en première vue les mouvements du corps de l'utilisateur filmés durant l'expérience et en seconde vue le contenu expérimenté appréhendé par l'enregistrement logiciel. Ce montage permettant par ailleurs aussi au spectateur de visualiser ce film des expériences immersives :

« Du point de vue de la méthode, le cadrage choisi pour filmer l'expérience permet d'expérimenter un dispositif d'observation qui combine, à travers la mise en parallèle de deux plans vidéos, à la fois le jeu physique des utilisateurs (signes performateurs de l'émotion) et leurs regards et déplacements dans la réalité virtuelle (émotions immergées). Cette double vue permet ainsi de dissocier et en même temps d'associer deux formes de réalités et de mondes émotionnels vécus par les utilisateurs et les spectateurs, d'offrir un commun à l'expérience » (Chabert, 2018, p. 1487). Ce format restitue une sorte de « réalité augmentée de l'expérience », avec en **arrière-plan** pour le spectateur la réalité visualisée dans le monde immergé de la VR représentée et en surimpression la gestualité de l'utilisateur en train de faire l'expérimentation et de naviguer dans la réalité virtuelle. Cela produit des formats filmiques qui peuvent ressembler aux figures 3 et 4 ci-dessous :



*Figure 2 / Double vue sur l'expérience (Projet Réalités Impossibles) 2017*

© G. Chabert & K. Groupierre



*Figure 3 / Double vue sur l'expérience (Projet Nemrut) 2020 © A. Mese*

Cette approche vidéo de l'expérience en situation d'immersion dans la VR présente plusieurs avantages. Tout d'abord, elle permet d'étudier une pratique depuis un vécu représenté « de l'intérieur ». Le fait d'associer dans un même plan vidéo à la fois les mouvements corporels des personnes qui expérimentent et le monde visualisé favorise une connivence avec l'activité perceptive (affective) des images de synthèse, rarement repérée dans les formats plus traditionnels. Deux projets artistiques ont inspiré cette forme de représentation, le premier est le projet *Hana Hana* de Mélodie Mousset (2018) et le second est le projet *Archive Dreaming* de Refik Anadol (2017). Dans le premier l'artiste met en scène la présentation de son œuvre VR immersive en demandant aux spectateurs ou spectatrices d'expérimenter l'œuvre en même temps qu'elle la projette sur grand écran de manière à superposer les deux expériences. La seconde est une œuvre en réalité virtuelle qui a intégré l'ombre de dos du visiteur et ses mouvements dans le film de présentation en ligne (figure 5) :



Figure 5 /*Archive Dreaming*, Refik Anadol<sup>8</sup>

Ces démarches sont inspirantes car elles rendent visibles les « différents points de vue découverts pas à pas, expérimentés, s'imbriquant et s'enchaînant pour construire une pensée

<sup>8</sup> <https://vimeo.com/218573298>, consulté le 28 janvier 2021.

cohérente, une vision entre rêve et expérience »<sup>9</sup>. En montrant les différents mouvements produits par le spectateur à la faveur des incitations de la réalité virtuelle, le dispositif permet ainsi de montrer le corps interactif (Mese, *ibid.*, p.32). En outre, en laissant les participants et participantes se filmer eux/elles-mêmes sans leur donner de consignes particulières, on les laisse contribuer librement à la production du dispositif observationnel audiovisuel. Nous avons remarqué lors de différentes sessions expérimentales que certains pouvaient faire le choix de se filmer avec leurs smartphones, tandis que d'autres mettent en place une captation plus professionnelle et complexe avec des caméras ou des webcams ; que certains restent silencieux tandis que d'autres commentent tous leurs ressentis, etc. Par la proxémie choisie au niveau des écrans, selon le choix d'une captation en mode proche ou éloigné, par le choix du format de l'image (mode "insta" portrait ou "cinéma" paysage), leurs regards dévoilent quelques traces de leurs rapports aux images immersives et de aux formes d'intermédialités.

Enfin, le dispositif observationnel mis en place permet de porter un regard spécifique sur le régime émotionnel de l'usage de la VR, qui s'éloigne d'un pas de la définition des émotions, pourtant complexe, donnée par Julien Bernard :

« Des produits du social (les émotions participent aux structures sociales), des produits du décalage entre disposition et position du sujet (l'individu ressent et exprime des émotions en fonction des contextes), des signes performateurs (graphiques, exprimés via une gestuelle), des objets "enjeux de pouvoir" (identifier les émotions chez les autres fluidifie les pratiques sociales) et des phénomènes psycho-physiologiques (repérables via les expressions du visage) » (Bernard, 2015).<sup>10</sup>

Dans notre cas les émotions sont aussi « immergées » et traversent des états manifestés par différents modes corporels, particulièrement ceux du regard qui oscillent entre le « voir, se voir et se voir en train de faire » dans les images (Fourmentaux, 2015, p 408). Alternance du regard qui paradoxalement renvoie avec force au corps propre du spectateur, solitaire et confiné dans la réalité virtuelle, spectateur de sa propre vibration émotionnelle et de lui-même : « en effet, il semble que les utilisateurs se trouvent en un état d'introversio et de retour sur soi doublement

---

<sup>9</sup> En référence aux enjeux du colloque *Texte & Image 5 : Les fabriques des histoires, octobre 2018*. In Chabert & Groupierre, 2019, p. 160.

<sup>10</sup> Définition reprise par Camille Alloing et Julien Pierre à propos des travaux de Julien Bernard sur les voies d'approche des émotions dans l'appel à article « Affects et émotions numériques : matérialité(s) et instrumentalisation(s) », *Communiquer*, 2018.

signé par la coupure d'avec le monde "réel" qu'impose le casque d'une part et par une recherche de corps et de lieu d'autre part » (Chabert & Groupierre, 2019, p. 168). La méthode visuelle présentée ouvre la voie vers la captation et la compréhension des émotions qui peuvent naître avec l'interaction numérique, question qui gagne de plus en plus de travaux de recherche sur les affects dans la communication (Alloing & Pierre, 2020 ; Galli, 2018).

## **Conclusion**

À partir des deux situations évoquées dans cet article nous voyons qu'il y a bien dans les lieux mêmes de l'usage-y compris lorsqu'ils se situent dans l'image - des médiations multiples à explorer et à capter pour rendre compte des dimensions spatio-sensorielles de la communication. Car c'est par la mise en visibilité des expériences-usages à travers des images, des sons, des mouvements, des atmosphères, qu'on peut « faire éprouver » les liens sociaux qui se jouent aujourd'hui à travers les interfaces et les écrans. L'écran en effet ne peut se penser que comme l'expérience d'un espace émotionnel (Chabert, 2018) aux multiples sensorialités. C'est pourquoi nous souhaitons terminer cette présentation en revenant sur la nature expérientielle de l'usage. Nous faisons en effet l'hypothèse qu'un regard multiple porté sur l'écran, favorisé par l'utilisation de méthodes visuelles et audiovisuelle, fait émerger le sens et ouvre les recherches sur les usages en SIC vers ces nouvelles directions. Elles appellent toutes à l'utilisation de l'image et de son expérience comme méthode de recherche, cela dans toute la multiplicité et toute la manipulation possible des réalités digitales qu'elle emprunte.

## **Références bibliographiques**

Alloing, C. & Pierre, J. (2020). Le tournant affectif des recherches en communication numérique. *Communiquer, Affects et émotions numériques : matérialité(s) et instrumentalisation(s)*, n°28, p. 1-17.

Appel, V., Boulanger, H. et Massou, L. (2010). Dispositif[s] : discerner, discuter, distribuer. Dans *Les dispositifs d'information et de communication, concept, usages, objet*. De Boeck Supérieur « Culture & Communication », p. 9-16.

Bernard, J. (2015). Les voies d'approche des émotions. Enjeu de définition et catégorisations. *Terrains/Théories*, 2.

Bourassa, R. (2014). Immersion et présence dans les dispositifs de réalité mixte. Dans *Figures de l'immersion*. Cahier ReMix, n° 4, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. [En ligne :] [URL : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/immersion-et-presence-dans-les-dispositifs-de-realite-mixte>]

Chabert, G. & Groupier, K. (2019). Le dispositif réalités impossibles : au-delà de l'écran, la fabrique des espaces de légendes. Dans Veyrat (Dir.), 5, *Texte & image 5, Les fabriques des histoires*, Chambéry : Couleurs Montagne, p. 159-173.

Chabert, G. (2018). Pour comprendre les usages et les émotions, traverser l'écran. Dans *Revista latina 2018, Méthodes visuelles pour les recherches en communication*, Université de la Laguna, p. 1475-1492.

Corbin, A., Courtine, J-J. & Vigarello, G. (Dir.) (2017). *Histoire des émotions, De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Tome 3. Seuil.

Couldry, N., Mc Carthy, A. (2003). *MediaSpace, Place, Scale and Culture in a media age*. Routledge.

Ferrarini, L. (2017). Embodied Representation: Audiovisual Media and Sensory Ethnography. *Anthrovision*, Varia 5.1, 17 p.,

[En ligne :] [URL : <https://journals.openedition.org/anthrovision/2514>]

Fourmentaux, J.P. (2015). Images performatives : le public à l'œuvre. Arts numériques et anthropologie visuelle. Dans Dubuisson, D. & Raux, S. (Dir.), *A perte de vue, les nouveaux paradigmes du visuel*, Les presses du réel.

Galli, D. (2018). Camille Alloing, Julien Pierre, le web affectif, une économie numérique des émotions. *Questions de communication*, 2018/1, n°33, p. 412-414.

Ibanez Bueno J., Chabert G., Lamboux Durand A. & Wanono N. (Dir.). (2017). *Applying visual methods to digital communication*. La Laguna, Tenerife : Cuadernos Artesanos de Comunicacion.

- Jauréguiberry F. & Proulx, S. (2011). *Usages et enjeux des technologies de communication*. Poche Société, ERES.
- Martin Juchat, F. (2008). *Le corps et les médias, La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*, De Boeck, Culture et Communication.
- Martin Juchat, F & Staii, A. (2016). *L'industrialisation des émotions, vers une radicalisation de la modernité ?*, Paris : L'Harmattan.
- Sloterdijk, P. (2002 et 2005). Sphères I, *Bulles*, 2002 Pauvert & Sphères III, *Écumes (sphérologie plurielle)*, 2005.
- Sumartojo, S. & Pink, S. (2019). *Atmospheres and the experiential world, theory and methods, « ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces »*. Routledge.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography: images, media and representation in research*. London: Sage.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*, London : Sage.

# Bretez sous l'œil de la caméra : une recherche à double ( r ) évolutions

**Mylène Pardoën**

Archéologue du paysage sonore  
USR 2005/CNRS, Maison des Sciences de l'Homme de Lyon Saint-Étienne,  
Mylene.Pardoën@cnrs.fr

**Christian Dury**

Réalisateur audiovisuel  
USR 2005/CNRS, Maison des Sciences de l'Homme de Lyon Saint-Étienne,  
Christian.Dury@cnrs.fr

<https://sites.google.com/site/louisbretez/home>

<https://archeoson.hypotheses.org/>

<https://youtu.be/GYG-cx82wIQ>

Twitter : @projet\_bretez et @mylene\_pardoën

Facebook : projet.bretez

**Mots clés :** médiation audio-visuelle, réseaux sociaux, capsules scientifiques filmées, recherche sonore exploratoire, sensorialité immersive



*Figure 1. Dôme immersif SAT Montréal – 01/04/2019*

L'idée de suivre une recherche en évolution naquit suite à de nombreux échanges informels, notamment lors d'événements tels que les Fêtes de la Science ou la Nuit Européenne des Chercheurs. La Maison des Sciences de l'Homme de Lyon Saint-Étienne (MSH LSE) possédait toutes les ressources nécessaires pour se lancer dans cette aventure : un projet SHS exploratoire (le projet Bretez) et une équipe dédiée à la valorisation par l'image animée (le Pôle Image Animée Audio : PI2A). Dans le propos suivant, c'est donc une plongée au cœur d'une recherche exploratoire en cours d'évolution, adossée à un dispositif filmique qui la suit au quotidien - un

travail en binôme met en perspective l'articulation recherche-film et questionne ~~sur~~ leurs évolutions concomitantes – qui est proposée et qui met en perspectives les évolutions de chacune des équipes et leurs méthodologies.

## **1. Le bras armé du dispositif : le pôle Image Animée et Audio (PI2A) de la Maison des Sciences de l'Homme Lyon St-Etienne**

L'image animée et l'audio s'articule avec la recherche et prend une place de plus en plus fondamentale dans les dispositifs de recherche accompagnant les laboratoires en Sciences Humaines et Sociales. Sur le bassin lyonnais et stéphanois, les SHS ont compris depuis longtemps l'intérêt d'un tel dispositif notamment en sociologie, anthropologie, linguistique ou économie. L'audiovisuel au sens large s'imbrique avec les attentes des recherches et peut être utilisé comme outil d'archivage, de sauvegarde, d'observation et de communication-valorisation-médiation. Placée au cœur d'une recherche en SHS, l'image animée apparaît comme un outil révolutionnaire qui accompagne les chercheurs dans leur volonté de classer et de cibler des comportements visibles sous « l'œil invisible » de la caméra.

Avec une vidéothèque ([25images/SHS](#)), avec un axe formation sur la prise en main d'outils et de méthodologie sur l'image et le son, et avec une réflexion sur l'articulation recherche-image, le PI2A se positionne comme une « cellule de production et de valorisation » articulée à la recherche. Il offre l'opportunité d'utiliser l'outil au cœur même des intentions scientifiques des laboratoires et intègre profondément le travail des axes de recherche de l'USR qu'est la MSH Lyon St-Etienne.

## **2. Le terrain d'expérimentation : L'ORNI Bretez**

Bretez (objet de recherche non [encore] identifié) est un projet SHS exploratoire et transdisciplinaire. C'est une invitation à revisiter le passé et à le découvrir sous l'angle du sensoriel. Cette restitution de Paris au XVIIIème siècle en 5 D (visuelle [3 D], sonore [dimension sensorielle] et dynamique [déplacement à la première personne]), permet de découvrir un quartier de Paris, aujourd'hui totalement disparu, et de l'appréhender par le sensoriel - dans notre cas, l'ouïe est sollicitée.

Projet hors du commun, il bouscule les traditionnelles représentations et lectures de l'Histoire en prenant le parti d'en faire une lecture « sonore » et d'en proposer des modèles audibles. Parti d'un simple constat (pas ou peu de son dans les musées), le projet a évolué jusqu'à s'émanciper de la seule réflexion muséographique et tracer sa route vers la recherche, des captations plus complexes (ambisoniques, binaurales) et des diffusions utilisant les technologies immersives (diffusion multicanale, 5.1, 7.1...). Bretez convoque des disciplines et technologies très diverses, comme l'archéologie du paysage sonore, les technologies de spatialisation (pour la partie sonore) et les technologies immersives englobantes (diffusion visuelle sur full dôme et spatialisation audio sur 153 HP avec la Société des Arts Technologiques - SAT de Montréal).

Dès le début du projet, nous avons pris le parti de redonner à entendre l'histoire quotidienne. Cela nous permet de poser les fondamentaux de cette nouvelle discipline qu'est l'archéologie du paysage sonore et d'éviter les écueils qui jalonnent les parcours de l'Histoire mis à disposition par le cinéma (avec un fort emploi de bruitage) et par jeu vidéo (terrain de jeu du *sound designer*) : anachronismes, amplifications des effets, etc.. Tous deux font la part belle à des restitutions où l'émotionnel est le support, voire le moteur de l'action présentée, dont la part fictionnelle est souvent plus importante que celle narrative. L'archéologie du paysage sonore, pour sa part, donne à entendre des sons du quotidien passé encore présents de nos jours : on ne crée pas de sons. Un son perdu n'est pas restitué. Le challenge est grand : retrouver les bruits et les sons, les acoustiques des lieux pour une période et sur une aire géographique toutes deux contraintes, puis reconstituer des situations sonores (ambiances sonores) proches de ce qu'elles auraient pu être en ce lieu et à ce moment-là.

### **3. Une recherche filmée**

L'évolution du projet Bretez s'accompagne d'une volonté de l'équipe de suivre le projet avec une caméra immergée sur les terrains de cette recherche. Depuis le début de l'évolution internationale du projet, une équipe audiovisuelle accompagne les trajectoires et les réflexions scientifiques en proposant des méthodes visuelles de retranscription et de valorisation de cette recherche. Depuis 2017, régulièrement et à l'occasion d'événements scientifiques, des supports filmiques sont proposés pour médiatiser les questionnements et les avancées scientifiques avec les différents partenaires du projet. Ainsi, sur les événements de médiatisation scientifiques (Fête de la Science, Nuit des Chercheurs...), sur des salons professionnels (Digital Heritage à

San Francisco ou le SITEM à Paris) ou sur du quotidien de recherche-action (à la SAT de Montréal), une caméra fixe et documente le travail des chercheurs en proposant des formats vidéo qui ont évolué, du film classique à une visibilité sur les réseaux sociaux (capsule courte sur Twitter). À l'heure de la montée en puissance de la vidéo sur les réseaux sociaux, l'équipe du projet Bretez s'interroge sur les enjeux et les méthodologies pour écrire, communiquer et valoriser la recherche SHS sur Twitter par exemple, en utilisant les médias sonores et visuels.

L'intérêt de cette collaboration est de montrer tout le travail collaboratif entre une recherche « en train de se faire », une évolution scientifique et une interrogation constante sur la manière de la mettre en lumière avec les outils vidéo. L'articulation recherche-image animée structure depuis 4-5 ans l'évolution de ce projet. L'équipe documente régulièrement les avancées du travail pour en produire des formats vidéo différents (portraits, films, capsules). Une veille technologique permet de cibler les réseaux sociaux comme outil à forte visibilité pour une recherche. De plus, dans une stratégie de visibilité sur les réseaux sociaux, la vidéo se positionne comme un outil de fidélisation et de transmission. L'importance du support vidéo sur les réseaux sociaux a poussé l'équipe à s'intéresser à ce format d'écriture qui offre plusieurs avantages (temps de production court, matériel de tournage léger, post-production quasi simultanée et diffusion à large spectre). Cette réactivité colle parfaitement à la recherche agile, telle celle qui anime Bretez. Le pôle Image Animée et Audio de la Maison des Sciences de l'Homme Lyon St-Etienne a donc orienté sa réflexion sur ~~de~~ la production audiovisuelle visible sur les réseaux sociaux : style d'écriture, choix techniques, planning de tournage, cellule de montage mobile et transfert rapide vers la diffusion). Ainsi, sur des événements de présentation de Bretez, la création de capsules vidéos de format court (moins de 2'20, durée maximale autorisée pour Twitter) nécessite une réflexion dans l'écriture filmique, dans l'habillage et dans le planning de tournage. Écrire, tourner, monter et diffuser devait se passer sur un temps court. L'objectif était de communiquer quasi en direct de la présence de Bretez sur un événement avec un ou deux interviews (peu de question et réponse courte) et quelques images d'illustrations bien choisies pour structurer en mode MOJO (journaliste mobile) une capsule audiovisuelle rapidement diffusable sur Twitter. L'écriture et la mise en image devait aussi s'articuler autour d'une réflexion sur le format de l'image. Sur les réseaux sociaux, les vidéos sont regardées sur smartphone avec le format vertical. Les images ont été réalisées avec des caméras vidéo classiques au début pour continuer à « vivre » en mode horizontale classique pour évoluer doucement vers un dispositif entièrement mobile sur smartphone. Avec l'évolution technique,

il est envisagé de tourner-monter en restant sur mobile (téléphone ou tablette) et de former les équipes de recherche de la MSH Lyon St-Etienne à être autonome avec ces nouveaux outils.



*Figure 2. 80 ans du CNRS à Lyon – 19/09/2020*

#### **4. La double ( r )évolution : une progression en double hélice**

Aujourd'hui, Bretez se décline sur différents supports : audio-visuel, audio (spatialisation, ambisonie, binauralité), sur support nomade et ceux immersifs. Son équipe explore les nouvelles voies de la communication, les nouveaux médias tels les conférences immersives englobantes interactives initiées à la SAT Montréal et dont une première diffusion publique était prévue en avril 2020 et qui est reprogrammée pour mars/avril 2021.

Parallèlement à ces évolutions scientifiques, l'équipe travaille aussi à modéliser une captation/visualisation/médiatisation de ces recherches. L'équipe s'interroge sur les moyens d'analyser/restituer/communiquer/valoriser avec l'image animée et l'audio autour de la thématique du projet Bretez. Fort de la vidéothèque de la Maison des Sciences de l'Homme Lyon St-Etienne (reconnue comme plateforme technologiques Audio-Visio du RnMSH) et de comptes sur les réseaux sociaux (principalement sur Twitter), l'équipe s'interroge sur la pertinence de l'image animée. Elle réfléchit sur l'évolution de ses dispositifs filmiques et de ceux audio. Elle remet en question sans cesse ses méthodologies de restitution pour

communiquer sur une recherche en train de se faire en suivant les évolutions du monde audiovisuel et celles de Bretez.

Fort de cette expérience, ce dispositif gémellé effectue des missions de captations l'emmenant hors des sentiers battus, telle la couverture de la captation de l'acoustique de Notre-Dame (l'équipe de la MSH LSE participe au Chantier Scientifique de Notre-Dame) ou cette mission menée à Sens les 9 et 10 septembre 2020. Cette campagne de captation a permis de tester des mises en situation extrêmes – tant pour l'équipe audio que pour l'équipe vidéo. Cette première sortie en autonomie de l'après Covid19 fut longuement préparée par les deux parties. En dehors des conditions d'accès pas très aisées (surtout pour l'équipe vidéo), toutes deux ont également pu faire des captations inhabituelles et ainsi tester une sorte de « double autonomie imbriquée » par l'action et les prises de décisions devant se prendre très rapidement.



*Figure 3. Sens, Cathédrale, captation ambisonique de la cloche des Morts – 10/09/2020*



*Figure 4. Montée au beffroi par une « échelle de meunier » – 10/09/2020*

## **En guise de conclusion**

Ce dispositif de captations audio-visuelles suivant le quotidien d'un projet exploratoire permet de saisir et de conserver les moments clés de son évolution, en même temps de documenter de manières différentes une recherche atypique. Il interroge le chercheur sur sa manière de communiquer, de transmettre et de valoriser son travail tant auprès de sa communauté scientifique que celle du grand public. Mais il permet également au réalisateur de changer son

propre regard sur son art, de le faire évoluer et muter. Ainsi, ce dispositif ressemble-t-il à cet escalier à double révolutions : une progression à la fois individuelle des 2 partis et pourtant intrinsèquement liée. La réussite de chaque opération ? Beaucoup de dialogue et d'écoute afin que chaque équipe puisse prendre en compte la situation de l'autre : ce n'est pas seulement la couverture d'un événement (avec l'acteur principal celui qui est filmé), mais bien un couple – le « filmeur » et le « filmé » - qui doivent avancer de concert.



Figure 5. Salon SITEM à Paris – 28/01/2020

## Bibliographie

Bretez II. (2019). « Restitution d'un paysage sonore de Paris au XVIIIe siècle », *Paysages sensoriels*. Lorient, PUR.

L'archéologie du paysage sonore : de la théorie à la pratique/The Archaeology of sound landscape: from theory to practice. [En ligne] : [goo.gl/8jVp3Y]. Pages 183 et suivantes.

(2017). Mémoire sonore, *Les Carnets de Versailles*, n°12. Paris, EPV.

(2017). L'archéologie du paysage sonore : Reconstruire le son du passé. *Revue de la BNF*, n° 55. Paris, BnF Éditions.

## Liens

<https://sites.google.com/site/louisbretez/home>

<https://archeoson.hypotheses.org/>

<https://25images.msh-lse.fr/Portails/exprim/fr>

## La rencontre chercheur/réalisateur

*Filmer des consultations en santé mentale auprès de demandeurs d'asile : dialogue entre une équipe de recherche spécialiste des études interactionnelles et un réalisateur*

Antoine Dubos, Emilie Jouin, Justine Lascar, Vanessa Piccoli & Véronique Traverso

*« Terrain d'entente ». Récit d'une expérience de réalisation documentaire à partir d'une enquête sociologique sur les pesticides*

Gasc Gaelle, Etienne Amiet et Damien Pelletier-Brun

*Quand l'ethnographie rencontre le cinéma – l'exemple du documentaire « Chez Narcisse »*

Audrey Tuailon Demésy et Hélène Michel-Béchet

# **Filmer des consultations en santé mentale auprès de demandeurs d’asile : dialogue entre une équipe de recherche spécialiste des études interactionnelles et un réalisateur**

**Antoine Dubos**  
Réalisateur

**Emilie Jouin**  
Ingénieure d’étude CNRS en production, traitement et analyse de données de terrain  
UMR 5191 ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissage, Représentations)

**Justine Lascar**  
Ingénieure d’études CNRS en conception et traitement des corpus oraux  
UMR 5191 ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissage, Représentations)

**Vanessa Piccoli**  
Docteure en sciences du langage et post-doctorante  
UMR 5191 ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissage, Représentations)  
vanessa.piccoli@live.it

**Véronique Traverso**  
Directrice de recherche au CNRS, HDR  
Institut Français du Proche-Orient  
UMR 5191 ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissage, Représentations)

## **Introduction**

Entre 2016 et 2020 le projet de recherche REMILAS (*REfugiés MIgrants et leurs LANGues face aux services de Santé*) a étudié les dynamiques de la communication entre demandeurs d’asile et professionnels de la santé dans la région Auvergne-Rhône-Alpes. Ce projet, financé par l’Agence Nationale de la Recherche et porté par le laboratoire ICAR (ENS de Lyon) en collaboration avec l’Orspere-Samdarra (Centre Hospitalier Le Vinatier) a réuni des équipes de linguistes, sociologues et psychologues intéressé·e·s à comprendre comment, dans des consultations médicales plurilingues, les participants arrivent à atteindre une compréhension mutuelle par différents moyens. Un intérêt particulier a été porté au travail de l’interprète, au rôle précieux qu’il joue non seulement comme passeur linguistique, mais aussi comme coordinateur et médiateur culturel (Wadensjö 1998, Baraldi & Gavioli 2012, Ticca & Traverso 2017a entre autres).

Pour saisir les mécanismes de ce type de communication triadique, les linguistes du projet REMILAS ont notamment eu recours à la méthodologie de l’analyse conversationnelle

multimodale (Sidnell & Stivers 2013). Se fondant sur l'observation d'interactions naturelles enregistrées en vidéo, cette approche permet d'analyser dans le détail l'ensemble des ressources sémiotiques que les participants mobilisent dans la communication (parole, gestes, regards, positionnements du corps, etc.). Elle permet également de s'intéresser à l'affectivité des participants, en prenant en compte les manifestations émotionnelles perceptibles dans l'interaction – des émotions dites ou suggérées verbalement aux manifestations incarnées, telles que soupirs, pleurs, froncements de sourcils, repliement du corps... – et d'observer l'émergence de phénomènes de convergence ou divergence émotionnelle qui se co-construisent au fil de l'interaction (Plantin, Doury & Traverso 2000, Peräkylä & Sorjonen 2012 entre autres). Parmi les recherches menées dans le cadre de REMILAS, un nombre important de travaux a été dédié à l'analyse de consultations en santé mentale avec des réfugiés et des migrants (Ticca & Traverso 2017b, Piccoli 2019, Piccoli & Traverso 2020). Au-delà de son intérêt sur le plan scientifique, la communication en santé mentale avec des demandeurs d'asile constitue un enjeu majeur pour la société actuelle. C'est pour cette raison que les chercheuses du projet REMILAS ont souhaité collaborer avec un réalisateur professionnel pour concevoir un documentaire qui puisse toucher un large public. Le résultat de cette collaboration est « Avec les mots des autres », un film documentaire qui sera lancé à l'automne 2020.

## **1. Histoire d'une collaboration**

La collaboration entre les chercheuses de REMILAS et Antoine Dubos a démarré en juillet 2018. Antoine avait déjà réalisé deux documentaires concernant les migrations (« L'attente », 2017 et « Exils Adolescents », 2018), mais il n'avait jamais travaillé avec des chercheur·e·s. Dès les premières rencontres, une convergence de valeurs et d'objectifs a émergé. Notamment, les chercheuses et le réalisateur partageaient une volonté de rendre visible des situations complexes en s'attachant aux détails, aux gestes, aux mots du quotidien, loin de tout sensationnalisme.

Assez rapidement, il a été décidé que le film se concentrerait sur un terrain spécifique, le Centre Hospitalier Spécialisé de la Savoie, à Chambéry, et qu'il documenterait le travail de l'Équipe Mobile Psychiatrie Précarité (EMPP). Cette équipe, avec qui les membres du projet REMILAS avait déjà eu de fructueux échanges, à travers la réalisation d'un important corpus de films de consultations (le corpus REMILAS), accueille depuis des années un public migrant allophone

en situation de précarité. A partir de janvier 2019, Antoine Dubos a commencé des repérages, puis en septembre 2019 le filmage, pendant 5 mois.

A travers cette collaboration, les chercheuses et le réalisateur ont pu interroger leurs démarches respectives et, tout en reconnaissant une convergence de fond, mettre en avant des éléments qui différencient les deux produits audiovisuels (le corpus REMILAS et le film documentaire) et qui les rendent adaptés à des objectifs spécifiques. Nous poursuivons ci-dessous cette réflexion sur la frontière entre les deux démarches. Il faut préciser qu'en abordant le travail des chercheur-es, nous ne parlerons que de l'aspect "données pour l'analyse", et pas de la valorisation des corpus et des projets qui, elle, peut parfois recourir à des procédés plus proches de ceux du documentariste.

## **2. Deux regards, deux méthodes**

### **2.1. Le regard des chercheures**

La confection du corpus de données occupe une place très importante dans la démarche interactionniste. Dans cette approche, on considère essentiel que les interactions enregistrées soient naturelles et pour préserver l'écologie de la situation – c'est-à-dire, ne pas modifier le déroulement usuel des activités – les dispositifs d'enregistrement sont normalement de petite taille, et ils sont placés de manière à être peu visibles par les participants. En même temps, ceux-ci doivent être informés de l'étude en cours et donner leur consentement, pour des raisons éthiques et juridiques.

Dans le projet REMILAS, la recherche visait à documenter une variété de situations de communication entre intervenants en santé et publics allophones (demandeurs d'asile et réfugiés) et les moyens qu'ils mettent en œuvre pour se comprendre. Le corpus final est constitué de 91 entretiens qui diffèrent selon : les lieux (4 villes, 7 services), les langues parlées (16), les professionnel·le·s rencontré·e·s (psychologues, psychiatres, médecins généralistes...), ainsi que la présence, ou non, d'un interprète (professionnel·le ou non professionnel·le).

La situation d'interaction est filmée sous plusieurs angles à l'aide de plusieurs caméras placées sur des trépieds, avec un cadrage fixe et continu sur les interactants. Les prises de vue sont choisies avant tout pour rendre possible l'analyse détaillée de l'interaction, ce qui implique que le cadre participatif entier soit visible (tous les participants, leurs expressions faciales, leurs gestes, les objets manipulés...). Afin d'avoir une meilleure qualité de son, des micros cravates

HF sont placés sur les participants ou à défaut sur la table devant eux afin de recueillir leurs propos. Les caméras ne sont pas opérées et une fois l'enregistrement lancé, l'équipe de tournage sort de la pièce. Elle peut néanmoins avoir accès à ce qui se passe pendant les entretiens grâce au monitoring des micros HF dans une salle voisine. Si, en amont, le·la chercheur·e tisse des relations avec les acteurs sur le terrain, pendant la phase de filmage, tout est fait pour se rendre le plus discret possible (physiquement et techniquement) afin de ne pas créer de biais dans la situation observée.

Le traitement audiovisuel des corpus commence par la synchronisation des différentes pistes audio et vidéo afin de créer un événement unique avec un timing commun. Il n'y a pas de montage, pas de coupe, entre le début et la fin de l'évènement, la temporalité originelle de la situation est conservée pour les besoins de l'analyse. Seules opérations réalisées, les pistes sons des caméras sont remplacées par le son des micros et on opère un montage multiscopes des vidéos.

La captation multivues répondent à une exigence de globalité du regard. Cette globalité, considérée comme une garantie d'objectivité de l'analyse, permet au·à la chercheur·e d'adopter une perspective émique (c'est-à-dire, d'adopter le point de vue des participants) conformément aux principes de l'analyse conversationnelle. A partir du visionnage des données (200 heures d'enregistrements pour le projet REMILAS), émergent des phénomènes interactionnels, par exemple les incompréhensions et les stratégies mises en œuvre par les interactants pour les résoudre (comme l'utilisation de Google Traduction ou le passage par l'anglais...). Ces phénomènes sont parfois de granularité très fine, comme des bribes de mots, des hésitations, ou des reformulations. En se focalisant sur des phénomènes spécifiques, et en créant des collections d'attestations, l'analyse construit un point de vue possible sur ce qui s'est passé dans l'interaction. Ces observations sont décrites via la rédaction d'articles ou la présentation de diaporamas ; si les extraits audiovisuels sont la base des analyses, ils en restent un support toujours associé au discours du·de la chercheur·e, écrit ou oral.

Au moment de la diffusion des données, dans une conférence ou un article, elles sont anonymisées, conformément aux obligations légales<sup>85</sup> qui sont spécifiées dans les autorisations

---

<sup>85</sup> Droit au respect de la vie privée, article 9 du code civil, Loi n° 78-17 du 6 janvier 1978 relative à l'informatique, aux fichiers et aux libertés, règlement n° 2016/679, le RGPD, règlement général sur la protection des données (UE) 2016/679 du Parlement européen et du Conseil du 27 avril 2016, relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel et à la libre circulation de ces données.

d'enregistrement et d'exploitation signées par les participants. Leur caractère sensible conduit notamment les chercheurs à appliquer un filtre sur les images. Le filtre "sketch", à l'allure de bande dessinée, permet néanmoins de conserver les détails des interactions, les regards, les postures, les gestes – éléments sur lesquels portent les analyses – qui seraient rendus indisponibles sous des effets de flous gaussiens habituellement utilisés pour anonymiser les visages en audiovisuel. De même, la tonalité des voix est modifiée, mais sans excès afin d'en garder les contours. A cela s'ajoute la pseudonymisation (changement des données permettant l'identification des personnes telles que les noms et numéros de téléphone) dans les transcriptions écrites des interactions. Par ces différents procédés, l'identité des participants est effacée, permettant par ailleurs une certaine distanciation émotionnelle par le chercheur.

## **2.2. Le regard du réalisateur**

Dans cette partie consacrée au regard du réalisateur, on voit l'importance, partagée mais pourtant distincte, parfois opposée, accordée aux mêmes composantes de la situation et de l'interaction.

Les premiers repérages ont d'abord permis de s'imprégner des lieux, des ambiances et de tenter de comprendre ce qui se jouait dans cet espace. Être là et regarder. Être attentif aux détails, au motif papillon d'un chemisier, à une cicatrice, à un trieur rouge posé sur les genoux, aux croix dessinées par centaines dans un carnet. Observer les yeux bleus d'un jeune Ukrainien qui semble plonger son regard au-delà de son interlocuteur, comme pour mieux regarder à l'intérieur de lui-même.

Regarder l'interprète qui engage son corps tel un acteur. Observer ses gestes. Regarder les visages muets. Écouter les paroles, les intonations qui fluctuent, les voix qui se brisent. Écouter les silences. Être silencieux mais présent. Être déjà avec. Être saisi par un regard absent, être saisi par le récit des cauchemars.

Noter des bribes de paroles, des moments fugaces. Des notes qui permettent d'écrire un premier texte qui servira de fil rouge pour le tournage. L'écriture est alors un matériau provisoire qui permet de modeler les saillances du film, ses points d'ancrage, sa tonalité. Il faut rester attentif à ce que l'écriture ne fige pas le film à venir. Être conscient que les moments écrits sont déjà évanouis, et que l'on en filmera de lointains échos.

Préparer l'espace. Dans la salle de consultation principale, il y avait beaucoup de réverbération, nous avons décidé avec l'ingénieur du son de tendre de grands draps blancs afin d'atténuer ces

résonnances. Cela donnait au plafond une allure de tente ou de voilier. Pour permettre une prise de son qui garde l'acoustique de la pièce tout en étant le plus proche possible des patients, nous avons installé un microphone au-dessus du bureau de consultation, que nous avons camouflé dans un abat-jour vide. Cette installation ne visait pas à dissimuler le dispositif aux personnes filmées, puisque nous leur présentions l'installation technique avant de les filmer, mais à empêcher que leur regard ne vienne accrocher ces éléments durant la consultation.

Pendant le tournage, l'ingénieur du son suivait depuis la pièce voisine les enregistrements de ce microphone et des micros sans fil installés sur les soignants et les interprètes.

Filmer les corps. Être présent dans la pièce, derrière la caméra. Être un corps qui filme, qui accompagne la consultation par les mouvements de caméra. Filmer sans pied. Tenir la caméra dans ses mains, tendues vers les personnes filmées. Tenir son cadre, comme on tiendrait un objet fragile au creux de ses paumes.

Rester silencieux, attentif, à l'écoute. Choisir ce qui dans la scène servira de pivot et permettra de guider le cadre : le regard absent d'un patient, le corps d'un interprète, le téléphone posé au milieu du bureau, la prescription du médecin, les médicaments que l'on répartit dans un pilulier. Cadrer pour raconter.

S'il y a eu très peu de regards caméras sur la cinquantaine d'heures de rushes, les personnes filmées avaient toujours conscience que ce qui se disait-là était adressé à une audience plus large. Ainsi, ce jeune homme qui raconte à nouveau sa traversée à l'infirmière comme si c'était la première fois, afin de laisser l'empreinte de ce récit dans les rushes du film, comme une adresse plus large, une adresse à un destinataire inconnu. Ainsi, cette jeune femme qui, pendant la consultation filmée, reste muette devant certaines questions posées par l'infirmière et qui lui répondra à la consultation suivante, dans l'intimité, hors du tournage. Ces consultations filmées doivent rester des espaces transformés, recréés, où le patient dépose ce qu'il veut et où il garde la maîtrise de ce qu'il révèle.

Le montage a quelque chose à voir avec la sculpture. D'un bloc d'une cinquantaine d'heures, nous avons, avec la monteuse, enlevé peu à peu la matière, pour laisser apparaître des scènes, des instants, qui trouvaient alors leur autonomie, leur forme, leur singularité. Nous n'avons pas cherché à recréer par le montage la dynamique d'une consultation dans sa globalité, mais nous nous sommes attardés sur un moment précis.

Nous nous sommes attachés à donner corps à ce qui pouvait être parfois invisible, en montant des plans de regards, les voix mixées de manière lointaines, comme déconnectés des

consultations, telle une galerie de portraits muets, absents. Nous avons également cherché à recréer les nuits où se racontent les cauchemars par des plans de la montagne nocturne qui environne Chambéry, et en montant en OFF les récits des cauchemars faits par les patients. Le film déborde alors le huis-clos des scènes de consultations pour donner à sentir l'état mental dans lequel peuvent se trouver les patients. Le travail de création sonore a été très important, tant pour retrouver le bon timbre, le bon équilibre de chaque voix enregistrée, que pour recréer une ambiance qui permette l'écoute. Nous avons notamment monté des sons d'aiguillages et de trains, si présents dans l'environnement du centre d'hébergement où les patients passaient leurs nuits, comme un motif entêtant qui parcourt tout le film. A travers ces séquences, il s'agit d'assumer un peu plus la subjectivité du regard et la construction que demande la *représentation* de ces consultations. Prendre le risque de la création pour tenter de raconter fidèlement ce qui a été observé.

### 2.3. Regards croisés

Le corpus vidéo REMILAS et le film documentaire *Avec les mots des autres* – sont deux objets audiovisuels qui traitent tous deux de la communication médiée avec des personnes allophones, et qui, par des procédés différents, s'attachent à regarder les mêmes composantes de l'interaction dans l'objectif de les restituer ensuite à leur public. L'empreinte du spectateur sur la réalisation du produit audiovisuel se traduit à la fois pendant la phase de prise de vue, pendant le montage pour le film documentaire et lors de la diffusion scientifique pour le corpus. De cet écart entre les destinataires naissent des démarches différentes qui prennent notamment en compte le fait que les personnes filmées seront reconnaissables ou non (fig.1 vs fig. 2). Sans trop caricaturer, on peut dire que le réalisateur utilisera plutôt la suggestivité et la subjectivité, alors que le chercheur-e mènera une démarche d'objectivisation à partir des données brutes recueillies.



Figure 1. Capture d'écran d'un extrait du Corpus REMILAS

Figure 2. Capture d'écran du film documentaire d'Antoine Dubos *Avec les mots des autres*

### 3. Une sélection d'images

Comme le réalisateur déruse ses prises de vue, et réalise un montage des séquences afin de mettre en récit ce qu'il a à raconter, le·la chercheur·e va lui·elle aussi procéder à une sélection des passages qui l'intéresse afin de créer une collection montrant un phénomène interactionnel récurrent. C'est en effet par l'analyse répétée de ce phénomène que le·la linguiste peut parvenir à en caractériser les usages. Donc dans les deux cas, la démarche est la même : le visionnage de l'ensemble des vidéos puis le repérage des séquences intéressantes pour l'objectif. Le sens du récit et de l'analyse émerge de la sélection d'images.

#### 3.1. Un intérêt pour la communication multimodale

La recherche REMILAS comme le documentaire, au nom évocateur *Avec les mots des autres*, traitent tous deux de la communication plurilingue. Il est alors peu surprenant de constater un intérêt commun pour la communication sous toutes ses formes (parole, regards, gestes, positionnements...). Ainsi, les deux scrutent les mêmes détails de l'interaction, tels que la construction des tours de parole dans la relation triadique (médecin, patient et interprète) : direction des regards, reprise du rythme intonatif de l'intervenant en santé par l'interprète, reprise des gestes du patient par l'interprète, importance des bribes de mots qui traduisent les émotions... Alors que le réalisateur va jouer sur la suggestivité des images en utilisant des gros plans ou des plans ciblés pour rendre évocateurs ces détails, c'est le discours du chercheur sur les images brutes qui va permettre de les mettre en lumière.

#### 3.2. Des points de vue différents

Si la prise de vue objective et le point de vue holistique sur les échanges sont à la base de la démarche des chercheur·e·s interactionnistes, le réalisateur choisit lui l'objet de son regard au fur et à mesure qu'il filme. Ainsi, par exemple, dans un extrait d'*Avec les mots des autres*<sup>86</sup>, la prise de vue laisse certains participants hors-champ en se concentrant d'abord sur le binôme patiente-interprète (Fig.3), puis seulement l'infirmière (Fig.4), puis à nouveau le binôme et

---

<sup>86</sup> Extrait du documentaire accessible à l'adresse : <https://vimeo.com/458512840> avec le mot de passe FRESH.

enfin la patiente seule (Fig.5). L'interprète, au moment de traduire, dirige son corps et son regard vers la patiente, puis l'accent est mis sur la parole de l'infirmière en gros plan à l'écran, puis s'opère un glissement sur la réception de ces propos par la patiente. Les différentes configurations d'échanges – interprétariat entre le binôme patiente/interprète puis intervention de l'infirmière – sont transposées à l'écran. Le réalisateur choisit de mettre le focus sur la production ou la réception des échanges du point de vue d'un des participants, ici la patiente.



Figure 3.



Figure 4.



Figure 5.

Dans l'extrait du corpus REMILAS<sup>87</sup>, on assiste à une situation similaire, filmée en plan fixe par deux caméras aux cadrages complémentaires (Fig.6 et 7), qui permettent d'analyser le jeu des regards et des postures entre les différents participants. Il n'y a pas de focalisation par l'image, seulement dans l'analyse des extraits.



Figure 6.



Figure 7.

#### 4. L'importance des petits bruits

Les propos des personnes filmées sont évidemment au centre de ces deux produits audiovisuels. D'où l'importance accordée dans chacun à la prise de son et aux micro-phénomènes

---

<sup>87</sup> Extrait du corpus REMILAS accessible à l'adresse : <https://vimeo.com/458513193> avec le mot de passe FRESH.

interactionnels comme les silences ou les souffles, qui sont souvent des manifestations des émotions des participants, et qui participent de la théâtralisation des propos par le réalisateur. Par ailleurs, capter le détail micro a parfois ses limites dans une démarche qui se veut la plus objective possible. En effet, les dispositifs d'enregistrement de plus en plus précis permettent de percevoir aussi des phénomènes qui passent inaperçus par les participants à l'interaction – par exemple, les inspirations qui sont rendues très audibles grâce à des microphones cravates – et dont le statut pose problème : faut-il les prendre en compte dans l'analyse ? Que faire si on entend davantage un participant qu'un autre à cause de l'emplacement du micro ? Le réalisateur, pour sa part, statue sur la pertinence de différents sons et les harmonise en phase de mixage. Il peut par exemple décider de rendre presque inaudible l'un des participants afin de se concentrer sur un autre, et insister ainsi sur sa solitude.

## 5. L'accès aux propos par la traduction

Tant pour le réalisateur que pour les chercheur·e·s, l'objectif est de donner accès à ce qui se passe dans l'interaction, d'où l'importance de faire traduire les propos qui ne sont pas compréhensibles par l'auditoire. Cependant, la tension entre subjectivité et objectivité qui caractérise les deux approches se manifeste également dans le choix de faire apparaître ou non les sous-titrages. Là encore, l'analyste est censé·e avoir et donner accès à tout ce qui se dit. Dans le documentaire, le réalisateur choisit quand et si sous-titrer les échanges, et ainsi il fait en sorte que le spectateur revive l'expérience d'un participant plutôt que d'un autre. Par exemple, dans l'extrait déjà mentionné, le spectateur suit l'expérience de la patiente, en ayant accès au sens des échanges avec l'interprète (Fig.8), sous-titrés, puis on entend les propos de l'infirmière en français, mais pas la traduction, et on voit la patiente en gros plan à l'écran (Fig.9) écouter.



*Figure 9. Gros plan sur la patiente pendant les propos de l'infirmière en français*

## Conclusion

Un corpus audiovisuel est un outil de recherche qui se veut le plus écologique possible pour permettre une analyse de la parole spontanée. Il ne cherche pas à créer de l'empathie à l'égard des participants, mais il doit montrer l'empathie qui peut exister entre eux (ou leur indifférence – voire leur antipathie). Dans un documentaire, au contraire, l'intérêt est justement que le spectateur puisse s'identifier aux personnages, ressentir leurs émotions. Cependant, la frontière entre ces deux objets filmiques n'est pas toujours nette. L'objectif dans les deux cas est d'avoir une approche émiqque sur les données filmées, c'est-à-dire montrer aux observateurs par l'analyse, ou aux spectateurs par le montage, les points de vue des personnes filmées.

Creuser les divergences entre ces deux démarches permet de comprendre comment les faire interagir au mieux. A l'heure où la recherche est de plus en plus sollicitée pour faire de la valorisation, notamment en faisant découvrir les recherches au grand public (voir clips issus de corpus, Piccoli & Ursi 2015), le rapprochement avec des professionnels devient particulièrement nécessaire et enrichissant.

## Remerciements

Nous tenons à remercier tout d'abord l'Agence Nationale pour la Recherche pour le financement du projet de recherche REMILAS de 2016 à 2020, projet qui a inspiré cette collaboration entre la recherche et Antoine Dubos.

Nous remercions également la société de production, La Société des Apaches, qui a permis la production du documentaire *Avec les mots des autres*, ainsi que des financeurs qui ont soutenu ce projet : le LabEx ASLAN, le centre Hospitalier le Vinatier, l'Agence Régionale de Santé, le Ministère de la Culture, la Préfecture Auvergne-Rhône-Alpes, la Région Auvergne-Rhône-Alpes, le Centre National du Cinéma, Lyon Capitale TV.

## Bibliographie

Baraldi C. & Gavioli L. (Eds). (2012). *Coordinating Participation in Dialogue Interpreting*. Amsterdam, John Benjamins.

Labov W. (1972). *Sociolinguistic patterns*. University of Pennsylvania Press Philadelphia.

Piccoli V. (2019). (Re)transmettre la souffrance émotionnelle : une analyse interactionnelle de consultations entre soignants, demandeurs d'asile et interprètes en France. *Langage et Société* 167/2, p.175-198.

Piccoli V. & Traverso V. (2020). Quels mots pour dire les mots de l'autre ? Les désignations d'émotions et leur traduction dans les interactions en santé mentale. *Rhizome*, p. 75-76(1), p. 77-85.

Ticca A. C. & Traverso V. (2017a). Participation in bilingual interactions: Translating, interpreting and mediating documents in a French social centre. *Journal of Pragmatics* 107, p. 129-146.

Ticca A.C. & Traverso V. (2017b). Parole, voix et corps : lorsque l'interprète et le soignant s'alignent dans les consultations avec migrants. L'autre – clinique, culture et société, dossier « Des interprètes pour mieux soigner », Vol. 18, n°3.

Peräkylä A., Sorjonen M.-L. (dir.) (2012). *Emotion in Interaction*. Oxford University Press : Oxford.

Piccoli V. & Ursi B. (2015). Le projet « Petits Films » : du retour aux participants à la valorisation des données. In Colón de Carvajal I. et Maître J.-P. (Eds). *Actes du colloque ICODOC 2015*.

Plantin C. Doury M. & Traverso V. (dir.) (2000). *Les Émotions dans les interactions*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Sidnell J. & Stivers T. (2013). *The handbook of conversation analysis*. Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell.

Wadensjö C. (1998). *Interpreting as interaction*. London, Longman.

**« Terrain d'entente »<sup>1</sup>**

**Récit d'une expérience de réalisation documentaire  
à partir d'une enquête sociologique sur les pesticides**

**Gaëlle Gasc**

Consultante en sociologie, spécialiste des questions agricoles et environnementales. Formée à la prise de vue numérique, *Terrain d'entente* est son premier film  
gaelle.gasc@lilo.org

**Etienne Amiet**

Chercheur indépendant en sciences sociales, il travaille sur les enjeux sanitaires-environnementaux liés aux pesticides depuis 2017  
etienne.amiet@gmail.com

**Damien Pelletier-Brun**

Opérateur image et réalisateur formé à l'anthropologie  
pelletierbrundamien@yahoo.fr

*Nous proposons un témoignage sous la forme d'une discussion à trois voix (réalisatrice, sociologue, opérateur image) sur les enjeux de l'adaptation d'une enquête sociologique en une création filmique à vocation documentaire, sur la base de l'expérience de l'écriture et du tournage de notre projet. La trajectoire empruntée par ce projet en cours de réalisation est indissociable de son ambition et de sa dimension collaborative : répondre aux exigences de cinéma, tout en gardant un propos basé sur une analyse scientifique. Pour tenir cet équilibre, nous avons d'emblée fait le choix de travailler avec des techniciens qualifiés. Suite à une première phase d'écriture de janvier à mars 2019, un tournage a été entamé en avril 2019 et prendra fin en novembre 2020. En parallèle plusieurs démarches de recherches de financements auprès de différents « guichets » cinéma sont en cours avec le soutien de la société de production Cicada.*

## **1. Le passage d'une écriture sociologique à une création filmique : un travail d'affinage**

---

<sup>1</sup> *Terrain d'entente*, 52mn, Cicada Production. Bande annonce : <https://vimeo.com/439269367/1809f0a8db>

## 1.1. À l'origine du film : une enquête sociologique « classique »

Depuis plusieurs années, les nombreux signalements et alertes de riverains préoccupés par leur exposition aux pesticides révèlent la montée en puissance d'un enjeu sanitaire environnemental majeur. Dans le département du Rhône, l'expression de ces nuisances alerte des maires, associations, ONG et représentants de la profession agricole. Ce phénomène est renforcé par l'étalement urbain dû à la pression démographique de Lyon et la montée en puissance du cadre de vie résidentiel dans les espaces ruraux environnant. L'arrivée de populations venant des pôles urbains s'accompagne d'une reconfiguration des normes relationnelles préexistantes, pouvant contribuer à l'accentuation des sources de tensions et de conflits (entre *eux* et *nous*, agriculteurs et « néoruraux »). Ajoutées aux contraintes économiques et foncières, les difficultés liées au mitage périurbain provoquent un sentiment de malaise chez les agriculteurs, qui vient renforcer les tensions entre fonctionnalités productive et résidentielle de ces espaces.

Dans ce contexte de reconfiguration territoriale et de remise en cause des activités agricoles de traitement phytosanitaires, Etienne Amiet réalise en 2017 en région Rhône-Alpes une analyse exploratoire des enjeux sanitaires-environnementaux et de régulation des risques liés aux impacts des pesticides pour les populations riveraines de cultures traitées, du point de vue conjugué d'agriculteurs et riverains, mais également de multiples acteurs (associatifs, ONG, services déconcentrés de l'Etat, chercheurs). Ce travail montre comment, d'une part, les doutes et incertitudes sur les risques liés à l'exposition aux pesticides favorisent un climat de tensions entre producteurs et consommateurs, et, d'autre part, comment les lacunes juridiques et politico-administratives en matière de régulation de ces risques impactent les relations entre agriculteurs et riverains, alors laissés seuls face à leurs propres craintes et angoisses.

À partir de cette enquête (Amiet, 2018) le film traite des relations entre agriculteurs et riverains exposés aux pesticides en abordant le sujet sous l'angle des perceptions, sensations et représentations associés à ces substances. Le film se focalise sur Pommiers et le Bois d'Oingt, deux villages du sud Beaujolais.



## **1.2. Les motivations à l'origine du projet de film-documentaire (Gaëlle Gasc, réalisatrice)**

Le pari de ce film repose sur l'idée que le terrain d'enquête d'Etienne présente des conditions intéressantes pour l'utilisation d'un dispositif filmique : une très bonne connaissance de terrain et une analyse fouillée, une relation de confiance entre Etienne et ses enquêtés, des personnes ne craignant pas la caméra car souhaitant faire connaître leur posture / enjeux / questions : des riverains voulant faire valoir la légitimité de leurs attentes et/ou mécontentement, des agriculteurs souhaitant donner à voir leurs contraintes.

En effet, le regard aiguisé d'Etienne ainsi que sa proximité avec les gens qu'il côtoie sur le terrain offre une matière filmique subtile et une authenticité de parole très complexe à obtenir sur ce sujet qui reste très tendu localement et avec lequel les acteurs de terrain sont très prudents. Son travail sur les relations entre agriculteurs et riverains permet d'aborder ce sujet sous l'angle de la subjectivité des individus et m'a inspiré un travail de l'image donnant à voir les perceptions, les sensations, et les représentations associées à ces substances.

Nous avons choisi comme personnages pour le film une majorité de personnes qu'Etienne connaît depuis 2017 et avec qui il entretient des rapports de confiance et de complicité. Dans la pratique cette hypothèse de départ s'est avérée juste : nous n'avons reçu aucun refus de la part des personnes que nous souhaitions filmer, peu de doutes ont été émis sur nos objectifs, ce qui a offert un confort de travail inestimable.

Inspirée des films de Dominique Marchais (2009 ; 2014), François-Xavier Drouet (2018) et Ariane Doublet (2015) je conçois un film documentaire qui donne une place importante à la parole et donne à voir la multiplicité des points de vue sur une problématique territoriale.



### *Écrire le film*

Au départ du projet nous disposions d'une analyse écrite consignée dans le manuscrit d'Etienne. Pour écrire le film il a fallu passer de cette analyse à une narration. Un premier rôle a consisté pour moi à apporter un regard extérieur sur l'analyse d'Etienne, ma pratique de consultante dans le domaine m'aidant à y voir des « points saillants » à mettre en avant, en épurant le propos. En effet, l'écriture permet un ordonnancement de la réalité et la mise en place d'une logique de présentation (contexte, points de vue, éléments d'analyse) qui ne constitue pas une narration filmique viable.

Nous nous sommes employés à isoler les éléments explicatifs de la situation décrite par Etienne dans son analyse (situation économique, développement territorial, aspect sanitaire...) et à les décrypter un à un du plus simple au plus complexe afin de trouver leur incarnation dans la situation : est-ce dans un discours, une interaction, des actions, une conséquence territoriale

(observable dans le paysage) que l'on pourrait donner à voir ? Puis, nous avons œuvré à repérer des personnages parmi la pluralité des enquêtés. Pour cela nous avons élaboré des catégories (encore non existantes) d'enquêtés et avons choisi de réaliser 1 ou 2 portraits d'acteurs par catégories en considérant que leur faible nombre ne les rendrait pas représentatives, mais que ces portraits seraient « caractéristiques » d'une posture.

Sur cette base, mon travail a ensuite été de proposer un agencement, une organisation du propos sous forme de narration qui permette d'évoquer l'ensemble des sujets creusés par l'incarnation de personnages. L'ambition était grande : il ne s'agissait pas (ou pas uniquement) de mettre des visages sur des propos, mais aussi de chercher à « donner chair » à l'analyse : donner à voir, être dans la démonstration et non pas dans l'illustration (d'où le choix d'emblée de n'avoir ni voix off ni sous-titrage), travailler sur l'implicite et faire en sorte par le cadrage et par le montage de peser sur l'interprétation qui sera faite par le spectateur. Il fallait également tenir dans l'équation des aspects concrets : nombre de jours de tournage, budget, contraintes techniques anticipées.

Ce travail de tri destiné à resserrer le propos n'a pas conduit à une « perte » d'analyse, au contraire il nous a poussé, à deux, en réfléchissant à une narration « logique » et en cherchant à la rendre la plus efficace possible, à rendre l'analyse plus subtile et plus saillante, notamment en trouvant un « angle » (à la manière d'une caméra) qui englobe l'ensemble du champ en laissant de côté des éléments « hors champ » évoqué avec incidence, voire abandonnés, car considérés non déterminants.

La recherche de cette narration a posé d'emblée la question du format et du montage du film qui ont été une préoccupation tout au long de la réalisation et en ont conditionné les choix. S'est alors posée la question du « fil de narration » à choisir pour faire comprendre les analyses sociologiques : faut-il créer une narration qui accompagne le spectateur à penser ou bien faut-il piquer sa curiosité ? Ou bien encore le "provoquer" en jouant sur des préjugés que l'on connaît ?

En parallèle nos recherches de subventions et de sociétés de production nous ont poussé à affiner cette narration vers toujours plus d'efficacité du propos pour répondre aux exigences des dossiers de cinéma : raccourcir le propos, « pitcher », développer un langage filmique, affirmer plus clairement des choix de réalisation, donner à voir des images de repérages... A ce titre un certain nombre d'ambitions sociologiques ont dû être « masquées » des dossiers de demande d'aide, car jugées trop lourdes et un travail a dû être fait pour les rendre « attrayantes » aux yeux

d'un potentiel « grand public ». Le choix de faire apparaître le sociologue à l'image a été fait en partie pour répondre à cet enjeu : permettre un « fil conducteur » et donner le « mouvement du film » en passant d'un personnage à l'autre et en circulant sur le territoire, mais aussi assurer en partie un travail de pédagogie vis-à-vis du futur spectateur.



### *Passer à la réalisation*

Le travail de réalisation s'est ensuite poursuivi autour d'une question centrale : comment utiliser la dimension sensible du film pour donner à voir l'analyse sociologique, tout en tenant compte des contraintes techniques ? Ce travail a demandé un va-et-vient entre sociologie et technique qui était d'autant plus explicite que chacun d'entre nous avait un rôle distinct et pouvait faire valoir ses contraintes aux autres. A ce titre, mon travail de réalisatrice a souvent été à la charnière entre Damien et Etienne.

Pour rendre compte de l'analyse sociologique il a été nécessaire d'effectuer des choix de réalisation. En l'occurrence, l'omniprésence du doute et le changement de regard auquel il conduit est ce qui m'intéresse de traiter dans ce film. La perception de la « Nature », du paysage et même de l'Autre, est entachée par ce doute constant. L'aspect vaporeux et imperceptible des pesticides qui se propagent dans l'air accentue cet effet : un même paysage, une même activité peut être regardée et jugée totalement différemment si on suspecte ou non la présence d'un risque. Rendre compte de cette réversibilité du regard et du jugement est un des objectifs de

réalisation. Pour ce faire, le choix a été fait de donner une place importante aux éléments extérieurs : paysage de vigne, bâtiments, jardins, route... perçus du point de vue des protagonistes (depuis la fenêtre, la terrasse...). Ces points de vue subjectifs du paysage permettent également de montrer la proximité physique entre parcelles agricoles et habitations : étroitesse des chemins, des haies encadrant les vignes... Enfin, pour incarner l'omniprésence du paysage comme cadre de vie et lieu de travail, les entretiens en extérieur ont été cadrés de manière à ce que le contexte paysager soit (quasi) toujours présent en arrière-plan : pas de flous ni de plans trop rapprochés (gros plans).



## 2. Jeu et enjeux d'une sociologie collaborative au service de la création

### 2.1. Impacts du film et de son dispositif sur le terrain (Etienne Amiet, sociologue)

#### *Quand l'écriture documentaire renouvelle l'enquête*

Habitué à présenter le sujet dans sa complexité (à travers des échelles multiples et une diversité de points de vue), la réduction du « terrain » pour le tournage à deux villages et un type de culture<sup>2</sup> m'a paru de prime abord conduire à une forme d'appauvrissement ; je craignais que ce recadrage ne déforme le propos sociologique originel... Cependant, le regard extérieur et neuf qu'a porté Gaëlle sur le terrain et mes analyses a largement facilité ce travail réflexif de sélection, en même temps qu'il a renouvelé mon appréhension du sujet en focalisation mon regard sur des situations spécifiques. Ce travail en entonnoir, de tri et d'épuration du matériau de base, m'a permis de reconnaître que la « complexité » ne dépendait pas seulement de l'amplitude du cadre d'analyse, mais peut se retrouver depuis l'entrée micro (un focus sur des situations particulières) renouant ainsi avec une méthodologie ethnographique.

En effet, la caméra permet de capter toute la richesse contextuelle des situations : chaque détail devient l'objet d'une attention particulière (les parcelles, les vignes, la météo, les machines, l'intérieur des maisons, les interactions, les expressions de chacun, etc.). Des informations qu'il serait plus laborieux de décrire en recourant à l'écrit. Aussi, la caméra peut rendre compte du rapport émotionnel et de la part du sensible (associée aux substances, au doute, aux relations) qui permet de se figurer ce que vit l'autre. En accédant ainsi à ce qui est indicible à l'écrit, la caméra se révèle être un outil spécifique d'observation où l'on peut comprendre des subtilités émotionnelles et sensorielles que les outils sociologiques (telles que les descriptions, les typologies) ne peuvent pas toujours saisir dans leur finesse.

#### *Évolution de l'enquête, nouveau rapport au terrain*

---

<sup>2</sup> L'enquête originelle concernait également l'arboriculture.

En cours de tournage, de nouvelles opportunités de travail se sont présentées, notamment l'accompagnement d'une initiative associative visant à établir un dialogue entre agriculteurs et riverains autour des pesticides dans la commune du Bois d'Oingt. En filmant leurs réunions, nous documentons l'évolution de leur démarche. Chaque détail capturé dans l'interaction (entre habitants riverains et viticulteurs) manifestait les efforts entrepris par chacun pour dialoguer (visibles à travers une forme d' « autocontrôle », une écoute attentive et ostensible, une courtoisie dans l'échange), et révélait l'ampleur de la distance qui peut les séparer (à travers la méconnaissance de l'Autre, de son activité, ses usages, représentations et attentes). Ici, le dispositif filmique intervient comme instrument de légitimation de leur démarche, et montre comment des habitants déconfinent le « problème pesticides » des rapports de voisinages pour le faire reconnaître comme un enjeu territorial.



### ***L'impact du dispositif filmique sur les interactions et situations***

La présence du dispositif filmique sur le terrain éprouve la relation chercheur / acteurs. Les contraintes imposées par la présence de la caméra (gérer son image, travailler son langage, gérer les éventuels problèmes techniques qui interrompent l'interaction, négocier avec le personnage le temps d'installation et l'attente, etc.) peuvent rigidifier la relation, contraindre la parole et rendre l'enquête moins spontanée et exploratoire. Pour autant, et dans la majorité des situations lors de notre tournage, le dispositif ne vient pas « réifier » les interactions, dont la « qualité » dépend peut-être moins de la présence de la caméra, que de la relation elle-même (du rapport de confiance mutuel entre le chercheur et l'enquêté). D'autre part, si la présence de la caméra peut biaiser le « naturel » des discours qui pourraient être obtenus hors caméra avec les enquêtés

ethnologisés-filmés, l'enquête initiale me permettait de mesurer ce décalage, facilitant ainsi le travail de relance et de recadrage dans l'échange en situation d'entretien.

Pour les *enquêtés ethnologisés-filmés* (Michau, 2017) il y avait des situations qui devaient rester hors caméra (le local à phytos pour un viticulteur, la préparation de la « bouillie » pour un autre) et d'autres pour lesquelles ils formulaient le souhait d'être filmés, car jugées plus valorisantes (les pratiques agroécologiques et le travail mécanique du sol) ou probantes (un riverain nous montre sur son ordinateur les images prises à la dérobee avec son smartphone d'épandages à proximité de son habitation). Aussi, j'ai été surpris de la réaction positive d'un viticulteur à l'idée d'être filmé, le préjugant inaccessible et fermé depuis nos dernières interactions en 2017. Au contraire, ce dernier nous a accordé sa confiance et une grande liberté en nous permettant de le filmer en train de traiter durant toute une journée.



### ***La production d'images consiste en une forme d'intervention sociologique***

Sur le terrain, la présence de la caméra est souvent associée à la télé. Chez les agriculteurs, cette réaction révèle en creux que le regard posé par autrui sur leur activité est souvent négatif : régulièrement perçus comme « pollueurs », ces derniers se sentent ainsi accusés de tous les maux par les médias qui donnent très souvent une image tronquée de leurs pratiques et font peser la responsabilité des pollutions sur leur activité. Les réactions provoquées par la présence de la caméra manifestent cette stigmatisation vécue comme injuste : cacher ce qui relève du

« sale boulot » (le local à phyto, la préparation de la bouilli), utiliser la caméra pour « faire passer un message ».

Je me suis alors retrouvé à devoir affirmer ma posture de sociologue, en étant plus simplement dans la collecte de « données de terrain » et dans la généralisation, mais en étant acteur avec et grâce à la caméra d'un rôle de reconnaissance et de légitimation des enquêtés. Après des *enquêtés ethnologisés-filmés*, j'affichais la dimension « impliquée » du film : que nous nous intéressions moins aux pesticides qu'à leur vécu, leur point de vue sur l'impact du doute et des incertitudes qui pèsent sur leurs pratiques et son impact sur leurs relations sociales. Cette facilité avec laquelle nous nous déplaçons sur le terrain – et en n'essayant aucuns refus – est sans doute liée à ma proximité avec le terrain (relationnelle et cognitive), mais semble aussi garantie par notre démarche et notre posture portée sur la reconnaissance de chaque acteur et la légitimation de leur point de vue.

La caméra a ainsi été utilisée par les acteurs pour « faire valoir » leurs positionnements. En étant utilisée et appropriée par les personnages, la caméra est devenue un tiers, partie prenante des interactions et situations, plus seulement machine mais outil de justification et de démonstration aux yeux des autres, de la même manière que le sociologue peut être « pris à parti » lorsqu'il est sur le terrain.



### **3. Une enquête séparée de sa mise en images**

#### **3.1. Exigences d'un tournage cinéma (Damien Pelletier-Brun, chef opérateur image)**

Pour comprendre ma relation à ce projet, quelques mots tout d'abord sur mon parcours. Dans le cadre de mon travail de réalisateur j'élabore des dispositifs de tournage à la manière de méthodes d'enquêtes. Ma recherche s'étale donc autant sur des questions de pratiques d'enquêtes que sur la fabrication d'images. Ainsi, dans mon travail le tournage et l'enquête ne sont qu'un seul et même objet. La négociation de la présence de la caméra est toute autre selon que l'enquête « préexiste » à la prise de vue ou que la présence de la caméra crée elle-même l'enquête.

Pour ce film, même si mon rôle a évolué au fil de notre collaboration, il s'agissait pour moi de me mettre au service d'une enquête et d'une analyse préexistante. La division du travail a donc toujours été claire et, en tant qu'opérateur image, elle a été pour moi l'occasion de me reposer à nouveaux frais des questions de cinéma : comment accompagner une enquête avec une caméra ?

Le fait que l'enquête soit « déjà là » a été un vrai confort de travail. Nous trouvions systématiquement ce que nous venions chercher. Les repérages autant visuels que de discours ont été très efficaces et précis. Cela nous a permis de perfectionner le rendu visuel plus qu'il ne l'est souvent possible. Gaëlle et Étienne ont été particulièrement sensibles aux nécessités pour moi de me projeter dans le terrain, de faire des repérages et de maîtriser visuellement le terrain. La position du soleil, le positionnement de la parcelle en fonction du type de culture qui y est faite, l'aménagement d'une bordure ou la perspective d'une maison en arrière-plan sont autant de critères qui nous ont permis de « penser l'image ».

Nous avons pu composer presque « à la carte » les entretiens du film et leurs mises en scènes. Proche de ses enquêtés, Etienne a su déplier la parole avec intelligence et rendre les discours fluides.



### *Tout film détermine des choix*

Pour moi la préparation de ce tournage a débuté sur le partage d'un constat : le cinéma peut déceler une variété importante d'interactions, de gestes, d'attitudes et de discours, mais il ne peut le faire en même temps. On ne filme pas des gestes (techniques) comme on filme des paroles, ni comme on filme des interactions, ni comme on filme des plantes, une architecture ou un paysage. Basculer d'un mode de tournage à l'autre prend du temps et nécessite une attention différente.

Filmer, n'est pas une expérience naturelle tout comme le fait de parler un carnet à la main. Inévitablement l'appareillage d'enregistrement donne plus d'inertie et formalise. Ceci fait que le cinéma est une affaire de choix. C'est en cela qu'il est un outil de pensée. Pour moi, l'ensemble de l'appareillage technique contraignant du cinéma n'est pertinent en sociologie qu'à partir du moment où il devient un moteur et une motivation de choix. Certains choix se font après, comme dans le processus de maturation d'une enquête, mais d'autres, déterminent le tournage et se font en préparation de l'enregistrement. La question qui en découle est : quels critères sont retenus pour faire ces choix ? C'est là le cœur du problème qui donne toute sa matérialité au film en train de se faire. Il ne faut pas se tromper, des dispositifs en apparence

simples telle que la caméra à l'épaule, demandent beaucoup de choix (distance, positionnement, cadrage...). Si ceux-ci ne sont pas explicités et conscientisés en amont, ils se feront par défaut et potentiellement à l'insu de l'enquête.



Cela crée un « vertige » entre une pratique sociologique de terrain et celle d'un appareillage technique qui réside dans le désir de « tout saisir ». Or, en cinéma, tout est saisissable ou presque mais pas en même temps. Cette peur de « manquer des choses » : une lumière, un geste, une remarque, une intonation, un regard en coin, une tournure de pensée, c'est la « maladie des réalisateurs·trice·s ». Elle est présente sous différentes formes, en fiction comme en documentaire ; c'est un classique du tournage.

### *Construire l'image de l'enquête*

Mon rôle comme opérateur a été de livrer à Gaëlle un certain nombre de contraintes et de paramètres que l'on peut prendre en compte et anticiper pour identifier les choix et les expliciter. En cherchant moi-même à comprendre comment filmer, j'ai parfois malgré moi poussé à faire plus de choix qu'on ne l'avait anticipé. Gaëlle et Etienne ont été très à l'écoute de mes problématiques techniques et visuelles vis à vis du tournage.

Avec *Terrain d'entente*, mon souci a été de traduire visuellement des interactions sociales et leurs inscriptions territoriales. L'articulation du cadrage associé au montage construit l'imaginaire du spectateur donc les enjeux de visibilisation ou d'invisibilisation sont forts. Les équilibres de composition doivent en prendre compte. Pour ce film, dans l'idée d'une démarche sociologique, j'ai recherché une image descriptive et englobante. Par soucis de clarté, j'ai posé des cadres clairs, nets dont le sujet est centré ou mis en évidence, où le bord cadre ne parasite pas la lecture et où j'évacue les perspectives fuyantes et le ciel en les rendant lointains ou hors champs. La prise de vue était frontale ou de trois-quarts pour étaler et déplier les perspectives et le territoire. J'ai le plus souvent eu recours à des plans larges ou moyens, à hauteur du regard pour saisir l'expérience qu'en ont leurs habitants et toujours garder un œil sur le contexte.



### **Conclusion : une richesse de collaboration conduisant à une réflexivité accrue**

Dans le cadre d'une création filmique l'appréhension du terrain ne peut plus avoir la dimension « exploratoire » d'une enquête sociologique classique car un certain nombre d'éléments doivent être connus, anticipés, et des résultats précis sont attendus pour le tournage.

De ce fait, la recherche de notre posture d'équipe vis-à-vis du terrain a constitué en elle-même une recherche collaborative dont la problématique pourrait être la suivante : où mettre le curseur entre le besoin d'anticipation et de préparation réclamé par les exigences techniques et la nécessaire spontanéité et dimension « exploratoire » de la conduite d'enquête ? Cette question est devenue d'autant plus épineuse au fil du tournage que des situations « inédites » voyaient le jour auprès d'enquêtés non connus d'Etienne ou lors de nouvelles situations de terrain. Plusieurs configurations ont été expérimentées selon les scènes à tourner, donnant tantôt plus de place à la préparation technique, tantôt à l'enquête sociologique, avec des résultats inégaux en terme d'images. De longs débriefs nous ont permis de peaufiner cette posture. Ces tâtonnements expérimentaux qui ont fait la richesse de la création documentaire en cours ont été permis par un parti pris : se répartir des rôles clairs tout en partageant une culture socio-anthropologique commune. En effet, le fait que chacun de nous dispose de compétences en sociologie / anthropologie nous a permis de partager les ambitions du film en termes de contenu et de rigueur vis-à-vis de l'analyse et de la démarche d'enquête. Aussi, le fait que nous ayons chacun des enjeux différents à défendre auprès de l'équipe, du fait de nos rôles spécifiques sur ce projet (sociologue, réalisatrice, opérateur image), nous a permis de maintenir cet équilibre subtil qui consiste à vouloir à la fois se positionner dans le champ de la sociologie et dans celui du cinéma. Le travail de réalisation a sans doute été d'être à la charnière de ces deux visions et de les faire s'accorder, de trouver un « terrain d'entente » où satisfaire leur double exigence.

Mais multiplier l'équipe du film c'est également multiplier les angles morts, en même temps que l'on augmente (potentiellement) le champ de vision. La répartition des tâches, a créée des angles morts pour chacun de nous. L'avantage était de pouvoir, à plusieurs, aller plus loin en se concentrant sur ses propres tâches. Les angles morts, quant à eux, poussent chacun à verbaliser et donc à analyser son action au sein du groupe. C'est en soi une démarche sociologique de réflexivité au sein d'une enquête sociologique.

### **Filmographie de référence :**

Brunier S.et Pons C. (2013). *Le nom des fleurs*.

Doublet A. (2015). *La terre en morceaux*.

- Drouet F.-X. (2018). *Le temps des forêts*.
- Kronlund S. (2016). *Journal Breton, Les pieds sur terre*. France culture.
- Laurent G. (2015). *La terre abandonnée*.
- Marchais D. (2014). *La ligne de partage des eaux*.
- Marchais D. (2009). *Le temps des grâces*.
- Nossiter J. (2003). *Mondovino*.
- Peschet M. (2012). *L'enfer vert des bretons*.
- Petric B. (2018). *Château Pékin*.
- Rineau Y., Dreyfus A. (2019). *Fos-sur-Mer : les révoltés de la pollution*.
- Zonga Plájás I. (2015). *Swamp Dialogues*.

## **Bibliographie :**

- Amiet E. (2018). *La riveraineté à l'épreuve des pesticides*, La Discussion.
- Amiet E. (2019). Le cadrage des relations agriculteurs et riverains en image : immersion sur un territoire aux prises avec la gestion d'un trouble. *EHESS 2019 : « L'objet « pesticides » dans les SHS. Quels savoirs pour quelle transition écologique ?*
- De Latour E. (2018). La fausse bataille de l'art et de la science. Mise en scène cinématographique en ethnologie. *Revue française des méthodes visuelles*.
- Jouzel J-N., Prete G. (2015). Mettre en mouvement les agriculteurs victimes des pesticides. Emergence et évolution d'une coalition improbable. *Politix*.
- Jouzel J-N. (2019). *Pesticides, comment ignorer ce que l'on sait*. Presses de Sciences.
- Lamine C. (2017). *La fabrique sociale de l'écologisation de l'agriculture*, La discussion.
- Michau N. (2017). Gros plan sur les mutations agricoles. *Études rurales*, 199 | 2017, p. 71-90.
- Nicourt C. (2013). *Être agriculteur aujourd'hui. L'individualisation du travail des agriculteurs*. Paris, Éditions Quæ.

## Quand l'ethnographie rencontre le cinéma : l'exemple du documentaire *Chez Narcisse*

**Audrey Tuillon Demésy**

Docteure en sociologie, Maître de conférences en STAPS

Université de Franche-Comté

audrey.tuillon-demesy@univ-fcomte.fr

**Hélène Michel-Béchet**

Réalisatrice et scénariste

*« La ressemblance entre projet artistique et ethnographique est accentuée par la négociation réflexive à laquelle se livrent les deux disciplines dans le but de matérialiser un objet et un espace-temps de recherche »*

(George E. Marcus, 2017, p. 128)

*Chez Narcisse* est un espace de culture alternative en milieu rural depuis plusieurs dizaines d'années. Cette salle de concert située au Val d'Ajol, petit village vosgien de 4 000 habitants, est connue en France pour être un haut lieu de la culture punk française depuis les années 1980. L'histoire commence en 1897 (Tuillon Demésy et Grosjean, 2019), lorsqu'Alfred, alors maréchal-ferrant du village, décide d'ouvrir un débit de boissons attenant à sa maréchalerie. Quelques années plus tard, Narcisse, son fils, reprend l'entreprise familiale et construit une salle de cinéma dans son jardin. Le cinéma ferme après la Seconde Guerre mondiale, mais le débit de boissons est maintenu et l'histoire familiale continue. En 1986, la petite-fille de Narcisse utilise cette salle pour organiser des concerts. Le 21 février 1990, le premier groupe d'importance nationale est programmé : Les Sheriff. C'est le début des concerts punk en ce lieu et toute la scène alternative des années 1980-1990 passera Chez Narcisse (Parabellum, Molodoï, Les Garçons bouchers, Les Wampas, etc.). Aujourd'hui, le débit de boissons et la salle sont tenus par les arrières petits-enfants de Narcisse. Outre la culture punk toujours présente, Chez Narcisse est aussi, plus largement, un lieu de sociabilité quotidienne. Le bistrot est ouvert en dehors des temps de concert et fait partie du temps long (Zonabend, 1999) de la vie villageoise.

Dans ce contexte, un travail de terrain ethnographique est réalisé sur place depuis 2017. Il vise à mieux comprendre le fonctionnement de cette salle de concerts et de cet espace villageois, ainsi que les imaginaires en jeu et les représentations du temps afférentes à la culture punk contemporaine (Robène et Serre, 2016 ; Raboud, 2016). La recherche rencontre le film documentaire début 2019. Une autre page de l'histoire commence alors à s'écrire. Les premiers échanges entre la sociologue et la documentariste révèlent un intérêt partagé pour cet objet atypique et « *une proximité de regard sur le monde social [...], [qui] semble pouvoir s'expliquer, au moins partiellement, par des proximités de positions sociales et de prises de position politiques* » (Mariette, 2011, p. 448). La création qui découlera de cette rencontre n'est pas un film ethnographique car ce n'est pas le chercheur qui tient la caméra. Ancré dans une approche compréhensive de la réalisation, c'est un « *film de paroles* » (Mohammed, 2012, p. 171) qui associe une écriture d'après un travail de terrain et une mise en forme esthétique propre au documentaire cinématographique.

Des « *temporalités hétérogènes* » (Dubar, 2004, p. 119) s'exposent dans la mise en œuvre du documentaire. D'abord, lors de l'écriture, autrement dit avant le temps de présence de l'équipe sur le lieu du tournage. En effet, il s'agit de concilier dans un temps restreint et contraint (52 minutes) une démarche esthétique avec la mise en avant de mécanismes sociaux (Christin et Pasquali, 2011) observés sur le long terme. Ensuite, durant le tournage, différents temps sont pris en compte : celui du documentaire, mais aussi le temps des fêtes annuelles du lieu et celui des événements (les concerts). Enfin, une fois le tournage achevé, le montage est une autre façon de retravailler le temps exposé des interactions filmées au présent. Ainsi, tout au long des étapes de production (de l'écriture à la diffusion), différentes temporalités s'entremêlent. Si le temps est une construction abstraite et structurelle (Dubar, 2004 ; Guy, 2019), les temporalités peuvent être pensées comme des appropriations sociales et culturelles, autrement dit comme des systèmes du temps ayant chacun leurs propriétés, « *avec lesquelles on peut jouer* » (Dubar, 2004, p. 128). Il s'agit ainsi de comprendre comment, au cours de la production d'un film, co-existent plusieurs temporalités : certaines longues (notamment pour les temps d'écriture), d'autres plus courtes et davantage contraintes par un calendrier (temps festifs) ou par des logiques de production (temps du tournage).

Par ailleurs, en creux, ce questionnement invite à penser comment démarche ethnographique et création documentaire se répondent constamment dans la production filmique. En effet, alors que le premier projet était une mise en image de résultats, le documentaire finalement réalisé, loin de simplement décrire une recherche, contribue aussi à proposer d'autres manières de percevoir les situations sociales en jeu Chez Narcisse. Entre recherche-résultat mise en images et nouvelle création permise par la scénarisation, ethnographie et réalisation se répondent et se complètent. La collaboration entre une chercheuse et une documentariste conduit à des créations inédites : des images, du son, mais aussi de nouvelles façons de présenter le quotidien de ce bistrot de village. C'est cette expérience croisée que nous souhaitons présenter ici. De surcroît, ce documentaire a aussi permis l'émergence de nouveaux questionnements, notamment sur les temporalités en jeu dans la recherche *in situ* lorsque l'ethnographie rencontre le cinéma.

## **1. Du terrain à la mise en narration du film**

Cette première partie expose « l'avant » du tournage, qui a nécessité une première approche du lieu avant de parvenir à la rédaction d'un récit, nécessairement contraint par une mise en scène correspondant aux codes cinématographiques. Précédant le documentaire, la recherche réalisée Chez Narcisse prend la forme d'une monographie. Caractérisé par une temporalité longue (Zonabend, 1985), ce type de travail ethnographique induit une présence soutenue du chercheur sur le lieu étudié. À l'automne 2018, une première phase d'écriture du documentaire a été initiée après plus de deux années de terrain. Elle reposait sur une pensée sociologique, mettant en avant la méthodologie de la recherche et les analyses afférentes. En d'autres termes, la recherche académique a d'abord permis de savoir quoi filmer (Tilman, 2018) et quels éléments raconter.

À ce temps monographique, répond le temps de l'écriture filmique. La rencontre entre la sociologue et la documentariste – ainsi que le tournage qui en découlera – donneront lieu à une double écriture et à une nouvelle appropriation du projet. La documentariste va retranscrire une pensée académique en narration cinématographique. Il s'agit de passer des concepts de l'écriture sociologique (les temps en jeu dans la scène punk, la culture de la participation, etc.) aux images et aux sons. La problématique de la recherche n'étant pas celle du documentaire, deux registres différents ont été articulés : celui des analyses et celui de la création artistique. L'objectif du film est de faire découvrir le lieu en passant par le registre des émotions, tout en

donnant à voir (et à comprendre) des actions, des interactions, des événements et le sens (Ganne, 2012) que les acteurs sociaux leur donnent. Dans cette optique, la documentariste passe plusieurs mois à travailler sur le projet, avec des venues fréquentes sur le lieu de tournage. La mise en récit analytique devient une mise en scène (Mariette, 2011). L'écriture du film se transforme sous ces différents regards, de même que le projet initial, notamment parce que la réalisatrice ne connaît, au départ, ni le lieu, ni le sujet de l'étude, ni la musique punk. Ce nouveau temps d'écriture réinterroge les modalités de l'histoire racontée, et notamment la fonction du film et la place du spectateur, que l'écriture ethnographique ne prend que rarement en compte.

Ainsi, le temps de l'écriture est pluriel. D'abord celui de la recherche, il devient ensuite une histoire destinée à des spectateurs. Le travail conjoint entre la chercheuse et la documentariste mène à la conception d'un récit commun sous forme d'une narration cinématographique, qui exprime aussi en creux un temps long (celui de l'étude sociologique et documentaire du lieu, ainsi que le quotidien Chez Narcisse).

## **2. Le tournage : un deuxième temps au cœur du film**

Le temps du tournage est court et contraint. Il articule plusieurs temporalités distinctes (temps des cycles, des fêtes, temps ethnographique, temps des prises de vue, etc.) et nécessite une organisation tripartite, entre la documentariste, les acteurs de Chez Narcisse et la chercheuse. L'un des objectifs du film est de montrer l'ensemble du lieu, entre le débit de boissons, l'extérieur et la salle de concert. Le cadrage apparaît alors comme « *une opération structurante* » (De Latour, 2018, p. 172).

Cette phase de la réalisation s'effectue en temps limité, en particulier parce qu'elle a un coût de production important. La préparation du tournage est une manière d'anticiper le réel, en sélectionnant en amont qui sera filmé (les personnages), ce qui sera cadré (les espaces) et quand (à quels moments). Des sélections sont effectuées et des temporalités choisies (au café un samedi soir, un dimanche matin, en salle durant les concerts, etc.) permettant de rendre compte de (presque) tous les temps de la vie sociale du lieu. Au total, douze journées ont été nécessaires pour recueillir les matériaux utiles au film. Les prises de vue ont eu lieu entre fin juillet et début décembre 2020. L'enjeu était de faire une captation de la « vie » au quotidien et d'enregistrer

le temps présent, qui devient permanent. Le tournage est un présent vécu mis en scène. Diverses temporalités se sont enchevêtrées au cours du tournage. D'abord, les temps festifs des événements musicaux s'apparentent à des temps forts du cycle annuel car les concerts Chez Narcisse ont lieu entre l'automne et le printemps. À ces fêtes du cycle annuel répondent les événements du cycle de vie (Fournier, 2013) qui se déroulent au bar et qui ont pu être filmés (un apéritif de mariage, par exemple). Alors que le temps contemporain est rythmé et codifié par les horloges, le film présente d'autres temporalités : celle de la fête des soirs en salle, celle du quotidien au café le dimanche matin et, plus largement celle des cycles (annuel ou de vie).

Enfin, ce temps du tournage s'organise comme un « *jeu à trois* » (Pasquali, 2011, p. 359), entre les personnages/enquêtés, la documentariste et la sociologue. Des rôles sont délimités pour chacun et le travail en binôme en amont du tournage (par exemple pour le choix des enquêtés, la préparation des grilles d'entretiens, etc.) est complété au présent par une collaboration orchestrée par la documentariste qui pilote l'ensemble de l'équipe de tournage (preneur de son, caméraman, « personnages », etc.). En somme, le tournage comprend différentes temporalités : celles du lieu au quotidien, celle du travail documentaire en cours de réalisation et celle de l'ajustement des pensées académiques et artistiques.

### **3. Le montage : modeler le temps**

Après le tournage, le montage est une troisième phase d'écriture, dans laquelle le temps du réel va être modifié, compressé et redéfini. La matière recueillie était composée de 50 heures de rushes, qu'il a nécessairement fallu réduire. Pour ce faire, l'histoire racontée est aussi une réécriture temporelle du réel filmé en amont.

D'abord, le film monté est une présentation à un moment donné et il isole un fragment de temps : il raconte une histoire au long terme (le bistrot a fêté ses 120 ans en 2017) en 52 minutes. Le temps exposé au spectateur dans le film est comme figé en un instantané. La temporalité des cycles s'arrête : elle est saisie dans le documentaire et mise en scène comme une histoire indépendante, avec un début, un milieu et une fin. Ce temps immobilisé « sur le vif » forme un récit, sorte de métaphore d'une vie humaine transposée au sujet du documentaire.

Le temps tel qu'il se construit lors du montage est non seulement arrêté à un moment donné mais aussi « compressé ». Le rythme du film est une dynamique essentielle à son esthétique, telle que voulue par la documentariste. Alternant des moments musicaux forts en émotions et des temporalités quotidiennes avec les cycles de vie au bistrot, par exemple, le rythme est une façon d'adapter le scénario aux propos recueillis (Durand et Sebag, 2015).

Enfin, le temps créé dans et par le film est aussi une production nouvelle : la construction d'un hors-temps, autrement dit, d'une achronie. Le réel est reconstruit en cohérence avec une narration pensée pour traduire un message. La chronologie du tournage, déconstruite et reconstruite au montage, invite à une forme de voyage dans le temps qui sert le propos principal du film. Le temps exposé est comme aboli, permettant de mieux faire ressortir les idées principales définies lors de la phase d'écriture : l'indépendance dans la création, la résistance face aux modèles dominants, le désir de faire par soi-même, etc. Au final, le travail de terrain de la sociologue et le regard porté sur Chez Narcisse par la documentariste se complètent et le film achevé donne à voir une création mêlant l'artistique et l'académique (Maresca, 2007).

En conclusion, le documentaire Chez Narcisse est une co-construction qui articule une approche cinématographique et une pensée sociologique. La narration finale du film oscille entre des temporalités quotidiennes exposées à travers la vie du bistrot et des moments festifs, les soirs de concert. Par le biais de la musique, l'accent est mis sur les émotions ressenties par les acteurs du lieu et transmises aux spectateurs. Associés à divers imaginaires (la culture punk, le temps de l'enfance, etc.), les propos du film font ressortir les spécificités de Chez Narcisse et la création d'un « monde » (Becker, 2010) autour d'idéaux d'indépendance et de résistance.

### Références bibliographiques

Becker, H. (2010 [1982]). *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion.

Christin, A. et Pasquali, P. (2011). Caméras, terrains et sciences sociales. *Revue de synthèse*, vol. 132, n° 3, pp. 1-6.

De Latour, E. (2018). La fausse bataille de l'art et de la science. Mise en scène cinématographique en ethnologie. *Revue française des méthodes visuelles*, n° 2, pp. 165-191.

Dubar, C. (2004). Régimes de temporalités et mutation des temps sociaux. *Temporalités*, n° 1, pp. 119-129.

- Durand, J.-P. et Sebag J. (2015). La sociologie filmique : écrire la sociologie par le cinéma ? *L'Année sociologique*, vol. 65, n° 1, pp. 71-96.
- Fournier, L. S. (2013). Les temporalités multiples de l'anthropologie. Dans Claude Dubar et Jens Thoemmes (dir), *Les temporalités dans les sciences sociales*. Toulouse, Octarès, pp. 99-106.
- Ganne, B. (2012). La sociologie au risque du film : une autre façon de chercher, une autre façon de documenter. *Ethnographiques.org*, n° 25. [En ligne :] [URL : <https://www.ethnographiques.org/2012/Ganne>]
- Guy, B. (2019). Remarques sur ce qui est appelé « perception du temps » en psychologie et neurophysiologie ». HAL, [En ligne :] [URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02195919>].
- Marcus, G. E. (2017). La Green Room : les coulisses de la performance et des rencontres ethnographiques. Dans Bernard Müller *et al.*, *Le terrain comme mise en scène*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, pp. 127-137.
- Mariette, A. (2011). Documentaire et ethnographie. Proximité du regard et différence de méthode. *Revue de synthèse*, vol. 132, n° 3, pp. 443-448.
- Mohammed, M. (2012). De la sociologie et du documentaire : retour sur une expérience. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, hors-série vol. 12, pp. 167-178.
- Pasquali, P. (2011). Caméras sur le terrain. Enquêter pendant un tournage. *Revue de synthèse*, vol. 132, n° 3, pp. 351-367.
- Raboud, P. (2016). L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-81). *Volume !*, vol. 13, n° 1, pp. 47-59.
- Robène, Luc et Serre S. (2016). « On veut plus des Beatles et d'eux musique de merde ! ». *Volume !*, vol. 13, n° 1, pp. 7-15.
- Tilman, A. (2018). Cadences. Retour sur la fabrique d'un film documentaire dans le cadre d'une thèse de sociologie. *Revue française des méthodes visuelles*, n° 2, pp. 81-99.
- Tuaillon, Demésy A. et Grosjean, V. (2019). Chez Narcisse. Dans Serre, S. et Robène, L. (dir.), *Punk is not dead. Lexique franco-punk*. Paris, Nova, notice 029.
- Zonabend, F. (1999). *La Mémoire longue*. Paris, Jean Michel Place.
- Zonabend, F. (1985). Du texte au prétexte. La monographie dans le domaine européen. *Études rurales*, n° 97-98, pp. 33-38.

# Expériences cinématographiques du réel

*La « chance » du réel. Considérations en marge de Bijay's Treasure.*

Luigi Storto

*« Nostalgie du Brésil »*

Erika Thomas

*Un recorrido. Septiembre 2016 Agosto 2018 Un voyage dans la crise sociétale, Maracaibo, Venezuela.*

Stéphanie Pryn

*De l'autre côté du miroir. Le récit de soi dans le film de chercheur. Le cas de mon film Travelling.*

Ons Kamoun

# La « chance » du réel. Considérations en marge de *Bijay's Treasure*.

**Luigi Storto**

Doctorant au Laboratoire de Recherche en Audiovisuel – Savoirs, Praxis et Poïétiques en Art  
Université Toulouse Jean Jaurès  
luigi.storto@etu.univ-tlse2.fr

Cette intervention constitue l'essai d'une approche critique et théorique sur *Bijay's Treasure*, un court métrage que j'ai réalisé en tant que film conclusif du Master of Arts suivi à l'Université Royal Holloway de Londres.

## 1. Questions terminologiques préalables

La première question que je voudrais aborder est relative à la nature même du film : s'agit-il d'un documentaire ou d'une fiction ?

En voulant donner une réponse simple, je peux dire qu'il s'agit des deux. En effet, j'ai voulu faire coexister deux approches qui, au lieu de constituer une antinomie, peuvent dialoguer en donnant lieu à des formes filmiques nouvelles dans un certain sens, surtout si elles sont comparées à la standardisation dont le marché audiovisuel est otage.

Cependant, la terminologie impose de réfléchir sur quelle utilisation faire du mot « documentaire », surtout en relation aux domaines nécessitant un lien « fort » au réel – y compris les sciences sociales –, ce qui implique des références ponctuelles et inévitables au réel référentiel<sup>1</sup>. Néanmoins, j'estime nécessaire de souligner le fait qu'une approche basée exclusivement sur les données factuelles, sur l'immédiateté du référentiel, risque de faire glisser dangereusement le produit final vers les territoires de l'enquête journalistique, également banalisée par la propagation des formats télévisuels.

À ce propos, la distinction opérée par Comolli dans l'introduction à l'édition italienne de *Voir et pouvoir* semble pertinente, dans le sens où il oppose les « logiques de l'information, qui sont actuelles, affirmatives et cumulatives, voire normatives » à celle du cinéma, « plutôt dubitatives

---

<sup>1</sup> Je renvoie à ce que Marie-Laure Ryan définit en tant que « discours référentiel », reposant sur le fait que « l'acte de référence présuppose l'existence d'un objet dans le monde actuel » (Ryan, 2002).

et suspensives, du côté de l'ambiguïté, de la dissimulation des indices, de la mise en doute des données et des certitudes » (Comolli, 2004/2006, p. 3-4).

En outre, parler de documentaire peut renvoyer à son étymologie impliquant la notion de *docere*<sup>2</sup>. De plus, la notion plus récente de non-fiction, comme justement souligné par Adriano Aprà, semble travailler « en négatif » pour exclure tout accès à une quelconque idée de médiation et donc de mise en scène (Aprà, 2017, p. 125).

Les « logiques affirmatives et cumulatives » évoquées par Comolli imposent, dans un certain sens, un point de vue ne se prêtant à aucun doute, lorsque le terrain du cinéma semble être plus « accidenté », plus favorable à engendrer des interrogations rebondissant du film au spectateur et *vice versa*, en établissant ainsi un dialogue qui constitue déjà une réflexion sur le réel.

Daniele Dottorini, en avançant l'idée d'un « cinéma *pour* le réel » (Dottorini, 2013, p. 18), souligne une interrogation autour de quelque chose (le réel) qui ne doit pas être considéré comme déjà acquis. De même, une confrontation attentive au réel impose également une pleine conscience de son « inamendabilité », en vertu de laquelle il s'oppose à tout effort pour le saisir et le représenter<sup>3</sup>.

La forme hybride trouve probablement sa raison d'être, là où même le terme « documentaire » semble n'être plus suffisant, dans l'effort de soustraire le film des contraintes d'une restitution immédiate (dans le sens spécifique de *non-médiée*)<sup>4</sup>. Toutefois, la liberté évoquée doit être entendue entre guillemets, dans le sens où l'acte de restitution est issu d'une confrontation liée à l'impératif de l'authenticité.

À cet égard Jean-Louis Comolli affirme :

---

<sup>2</sup> L'histoire et la théorie du cinéma de non-fiction sont souvent focalisées sur cet aspect. Si d'un côté Vincent Pinel définit le documentaire comme « film de caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité » (Pinel, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 92), d'autres ouvrages soulignent le fait que le mot « document » a affecté, souvent de façon négative, la liberté et la popularité de cette forme filmique : ainsi, par exemple, Jean Breschand rappelle que l'étymologie du terme en question « désigne un écrit qui sert de preuve ou de renseignement, il appartient à une conception de la vérité d'origine juridique et religieuse » (Breschand, J. (2002). *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Cahiers du cinéma – CNDP, p. 6). Sur ce même aspect Marco Bertozzi signale que le terme *dokument* est « près des actes supposés de certification » [vicino a supposti atti certificativi] (cf. Bertozzi, M. (2018) *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Venezia, Marsilio, p. 15), lorsque François Niney propose un excursus qui retrace l'origine latine (*documentum*) en mettant en évidence l'étroite liaison existante entre le documentaire et la propagande, ce qui a impliqué des hauts et des bas pour ce qui concerne la popularité de cette forme filmique (cf. Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris, Klincksieck, 2009, p. 13-15).

<sup>3</sup> L'« inamendabilité » du réel est une notion clé dans la théorie du « nouveau réalisme » préconisée par Maurizio Ferraris, lequel attribue à la réalité un caractère d'indépendance et d'altérité à l'égard du langage (Ferraris, 2014).

<sup>4</sup> Roger Odin a identifié en tant que formes hybrides les films « à l'intersection de deux (ou plusieurs) ensembles cinématographiques, des films qui entrelacent deux (ou plusieurs) consignes de lecture » ; également, il identifie en tant qu'ambigus les films « qui ne donnent pas des consignes claires à leurs lecteurs (= qui ne permettent pas de déterminer à coup sûr quand, et s'il convient de fonctionner sur le mode documentaire ou sur le mode fictionnel) [...] » (Odin, 1984, p. 274).

« La dimension de fiction cinématographique intra-documentaire ne se substitue pas au monde, elle en fait valoir, tout au contraire, l'étrangeté, l'autonomie, l'indiscipline, la non-malléabilité. Nous trouvons là, cinéastes, la butée de réel qui nous évite de basculer dans l'illusion des illusions que le monde serait pliable et adaptable à merci. L'image, le son, oui, dans certaines limites. Le réel référentiel, non » (Comolli, 2019, p. 135).

## 2. Restituer ou re-présenter ?

En établissant un récit à mi-chemin entre restitution et invention narrative, je me suis interrogé sur la légitimité de mettre en scène des épisodes non liés à des événements factuels mais issus de mon imagination.

La théorie audiovisuelle a abandonné les positions les plus radicales exprimées, par exemple, pendant les années 1990 au sein de la culture académique anglo-saxonne<sup>5</sup> – une attitude presque *ségrégationniste* (Pavel, 1988, p. 19) – en reconnaissant la nécessité d'une différenciation non simpliste ou catégorique entre « réel » et « fictionnel », mais plutôt dans l'effort de contextualiser ce rapport et d'en saisir la portée culturelle et philosophique.

Georges Didi-Huberman affirme que « L'inquiétude du contact entre l'image et le réel, n'est autre [...], qu'une accession à la dimension politique des images » (Didi-Huberman, 2006), en entendant la tâche de témoignage dont l'image est porteuse.

Dans le domaine audiovisuel, Luca Malavasi a individué cette inquiétude comme la pratique de « raconter le réel et, dans le même temps, *le libérer* de l'image. Un double effort, qui connecte un élan herméneutique (décrire, explorer, témoigner les nuances du réel) et un élan éthique (affirmer des parcours du regard qui remettent en cause notre rapport à la réalité médiée par les images) » (Malavasi, 2013, p. 74-75)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Je me réfère spécifiquement à des théoriciens tels que Bill Nichols et Noël Carroll. Le premier, en réclamant une sorte de « supériorité morale » du documentaire par rapport à la fiction, octroie au langage documentaire les caractéristiques spécifiques du journalisme et de l'enquête (Nichols, 1991, p. 108-109) ; Carroll, de l'autre côté, affirme que « nous convenons sur le fait qu'il est difficile d'assurer l'objectivité ; mais elle est toujours une possibilité pour le cinéma de non-fiction si elle l'est aussi pour la science ou l'histoire » (Carroll, Noël. « Nonfiction film and Postmodernist Skepticism » dans (Bordwell et Carroll, 1996, p. 300) [we can all agree that objectivity might be difficult to secure; but it is still a possibility for nonfiction film if it is also a possibility for science or history] ; traduction du rédacteur.

<sup>6</sup> [raccontare il reale e, insieme, *liberarlo* dall'immagine. Un duplice sforzo, che accoppia uno slancio ermeneutico (descrivere, esplorare, testimoniare le sfaccettature del reale) e uno slancio etico (affermare dei percorsi di sguardo che rimettano costantemente in gioco il nostro rapporto con la realtà mediata dall'immagine)] ; traduction du rédacteur.

Il s'agit donc de reconsidérer le statut même de l'image en partant, comme le suggère Pietro Montani, « d'une confrontation active entre les différents formats [...] ainsi qu'entre ses différentes formes discursives (fictionnel et documentaire, par exemple) » (Montani, 2010, p. XIII)<sup>7</sup>. Par conséquent, Montani souligne la subordination de la « prestation référentielle » de l'image – et de son rôle de témoignage – à une condition d'altérité que le mode réel nous impose et qu'il faut justement sauvegarder<sup>8</sup>.

L'idée d'une pure restitution apparaît ainsi au moins utopique, surtout en tenant compte du fait que le statut primordial de l'image est déjà l'indice d'une absence dont le sujet nous est présenté une seconde fois<sup>9</sup>.

En plus, la notion de représentation transparente du dispositif – entendue en tant qu'absence de filtre – appartient à un idéal qui remonte au développement du cinéma direct, une pratique désormais rendue stérile et inerte par le langage télévisuel<sup>10</sup>.

### 3. Quelque note de tournage

« La réalité est l'objet d'un partage entre Objet et Sujet » (Girard, 2016, p. 127) ; sur ce principe, j'ai procédé en profitant de ce qui se passait autour de moi, dans le but d'établir une progression narrative correspondant à une structure classique en trois actes. J'ai essayé, en plus, de raconter surtout à travers l'action plutôt que de faire appel à la parole. De mon point de vue, il était essentiel d'éviter la pure exposition des faits, en privilégiant une modalité de récit qui se présente sous forme d'«histoire» plutôt que comme « discours »<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> [un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine [...] e tra le sue diverse forme discorsive (fanzionale e documentale, per esempio)] ; traduction du rédacteur.

<sup>8</sup> « Cette altérité du monde est la condition incontournable de la référence [...], mais elle ne serait pas vérifiable à moins d'une médiation réflexive et différentielle qui prend en charge la façon dont les formes linguistiques et sémiotiques recadrent le monde, tout en préservant son dif-férence. Qu'en serait-il du monde, s'il était parfaitement traductible dans un simulacre ? Et qu'en serait-il de la référence, si elle était exercée sur un monde reconduit au Même : un monde in-différent ? » (Montani, 2010, p. 20) [Quest'alterità del mondo è la condizione imprescindibile del riferimento [...], ma essa non sarebbe attestabile a meno di una mediazione riflessiva e differenziale che prenda in carico il modo in cui le forme linguistiche e semiotiche ritagliano il mondo, preservandolo nella sua dif-ferenza. Che ne sarebbe, infatti, del mondo se esso fosse compiutamente traducibile, punto per punto, in un simulacro? E che ne sarebbe del riferimento se si esercitasse su un mondo ricondotto al Medesimo: un mondo in-differente?]; traduction du rédacteur.

<sup>9</sup> Louis Marin, en théorisant l'*être de l'image*, pose l'accent sur son statut de « présence seconde – secondaire », dans la mesure où elle *re-présente* (présente une deuxième fois) une absence, une perte, exactement comme l'ange du sépulcre annonce la résurrection du Christ en affirmant simultanément son absence : « Il n'est pas là » (Marin, 1993, p. 10 – 11).

<sup>10</sup> Sur ce point je renvoie à Jean- Louis Comolli (2004), notamment p. 256-262.

<sup>11</sup> Sur ce point je me réfère à la distinction opérée par Christian Metz entre le film qui se donne comme *discours* ou comme *histoire* : en s'appuyant sur Benveniste, le théoricien souligne comme les formes filmiques les plus traditionnelles, à savoir les fictions, sont organisées en tant qu'*histoire*, alors que l'organisation structurale plus typique pour la forme documentaire est

Dans cette optique, en définitive, j'ai utilisé l'élément constitué par la fête foraine, un épisode né pratiquement par hasard, mais dans lequel j'ai aperçu la clé dramaturgique principale. À la fin du troisième jour de tournage, après une pluie plutôt violente annonçant le début de la mousson, Bijay m'a demandé de l'accompagner au parc d'attraction. Le marais causé par la pluie avait transformé le manège en un endroit abandonné, à l'allure vaguement sombre et mélancolique. Aussi bizarre que cela puisse paraître, peu « conforme » aux préceptes éventuels d'une « bonne pratique » documentaire, la vision du parc inondé m'a rappelé la séquence d'un feuilleton télévisuel très populaire en Italie, *Les aventures de Pinocchio*, quand le protagoniste et son ami Lumignon se réveillent au Pays des jouets avec les oreilles des baudets.



*Fig. 1 Les aventures de Pinocchio*



*Fig. 2 Bijay's Treasure*

---

celle de *discours* (Metz, 1977, p. 111). En plus, Roger Odin est revenu sur le même sujet, en consacrant une longue analyse aux différences (ou aux similarités éventuelles) entre documentaire et fiction (Odin, 2000, notamment p. 127 – 140).

La déluision de l'enfant, qui aurait sûrement voulu passer du temps au manège, a attiré mon attention. De ce détail est née l'idée de structurer le récit autour de ce désir inassouvi et la courte séquence tournée à cette occasion est devenue le segment conclusif du court métrage.

Cet élément représente donc la partie de « mise en fiction », lorsque l'élément relatif au vol d'argent est une sorte de « voie médiane », un compromis entre donnée factuelle et invention narrative : l'enfant, pendant les premiers jours de tournage, a avoué avoir parfois détourné de l'argent pour acheter des bonbons. Ces deux points sont ainsi devenus la base sur laquelle organiser la structure dramaturgique.

Tout le reste, par contre, est issu d'une approche liée à l'observation directe où j'ai essayé d'adopter autant que possible une attitude mimétique, discrète, voire « transparente ». Une approche probablement facilitée par le fait que je ne connais ni l'hindi ni le bengali, ce qui m'a obligé à faire appel à un assistant local et ce qui m'a souvent empêché de participer à plusieurs situations de vie quotidienne de Bijay et ses proches.

Néanmoins, je crois que cet obstacle a contribué en quelque sorte à la création d'une « distance empathique », au moins à l'égard de Bijay, que j'ai essayé de décrire en évitant un piétisme facile et hypocrite par rapport à sa condition de pauvreté. En revenant un instant sur le conte de Pinocchio, j'ai eu l'impression d'être face non pas au protagoniste du livre de Carlo Collodi mais plutôt à Lumignon, le complice des bravades qui le convainc de le suivre au Pays des jouets.

#### **4. Le réel comme « chance »**

Les lignes sur lesquelles j'ai développé la structure narrative – inspirée en partie par un conte pour enfants – m'ont amené d'un côté à refuser un enregistrement simpliste des faits, tout en m'imposant d'un autre côté de veiller à ne pas excéder dans ce que je craignais être un piège éventuel pour le spectateur.

Néanmoins, le rapport entre documentaire et fiction remonte au cinéma muet, donc celle qui à première vue pourrait apparaître comme une relation dichotomique est plutôt à entendre comme *« le signe d'une éthique testimoniale de la forme, dont dépend l'existence même d'une invention »*

*narrative et fictionnelle, c'est-à-dire d'une récupération, du reste nécessaire, de la poïesis* »<sup>12</sup>. Par ailleurs, comme précisé par Montani, le concept d'imagination n'est pas à identifier avec une idée générique de « fantaisie » ; il faut plutôt l'entendre comme une « *intermédiation originarie* [...] entre quelque chose qui est donné et quelque chose qui a du sens [...], entre ce qu'il y a de "factuel" et ce qu'il y a de "fictionnel" » (Montani, 1999, p. 14)<sup>13</sup>.

L'acte d'intermédiation est à entendre, je crois, dans les mêmes termes utilisés par Gadamer lorsqu'il nous parle de jeu dont « Le sens tout à fait premier [...] est le sens moyen (*mediale*) » (Gadamer, 1996, p. 177). Il s'agit donc d'un *acte de médiation* (une métamorphose) « qui fait entrer dans le vrai » (Ibid., p. 190). Une médiation qui peut être appliquée également aux « structures duelles » identifiées par Thomas Pavel, à l'intérieur desquelles nous trouvons « les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit » (Pavel, 1988, p. 76).

Dans ces termes, je me permets par conséquent de parler de réel entendu en tant que « chance », opportunité d'expérimentation, chemin praticable. En accordant une priorité ontologique aux éléments factuels – référentiels (l'« ordinaire » de la vie de Bijay) sur la structure narrative (le faire-semblant du désir inassouvi de l'enfant), j'ai essayé de profiter autant que possible des situations même les plus « simples », y compris le comportement tyrannique de la mère ou le rapport de Bijay avec son frère, alternant arrogance et tendresse ; ou encore, l'élément même de la pluie – pratiquement quotidienne – qui m'a permis d'introduire la séquence finale en justifiant le déluge de la fête foraine.

La ductilité que j'ai poursuivie était due essentiellement au fait que je ne voulais pas ennuyer ou fatiguer Bijay, en risquant ainsi de perdre un sujet et un personnage à mon avis très intéressants. En outre, cette approche m'a également permis de « jouer » avec des situations quotidiennes en leur donnant un sens d'inachèvement que j'ai saisi seulement avec un certain recul temporel, une fois le montage terminé. Je me réfère notamment à la façon dont j'ai fait suivre les deux premières séquences concernant la fête foraine par des séquences où Bijay dort, lorsque quand il arrive au parc d'attraction la troisième fois, il le trouve inondé. Est-ce qu'il s'agissait d'un rêve ? Est-ce que Bijay a réellement visité le parc d'attraction où il l'a seulement imaginé dans son sommeil, pour le retrouver enfin inondé par la pluie ?

---

<sup>12</sup> Montani, Pietro. « Art et technique. Le cinéma entre fiction et témoignage », dans (Careri et Rüdiger, 2008, p. 63).

<sup>13</sup> [intermediazione originaria [...] tra qualcosa che è dato e qualcosa che ha senso [...], tra alcunché di «fattuale» e alcunché di « finzionale »] ; traduction du rédacteur.

Il s'agit de questions auxquelles il me semble superflu de répondre, dans le but de laisser quelque chose d'inexpliqué voire d'« incomplet ».

Cette dimension d'incomplétude constitue d'ailleurs l'« horizon de futur, de possibilités désirées ou redoutées, en tout cas de possibilité encore en suspens » (Gadamer, 1996, p. 190) que Gadamer identifie en tant que base de la réalité. Une réalité probablement imparfaite, qui par contre nous offre, parfois, une ouverture complétant le sens du jeu dans les modalités de la représentation :

« Or, si exceptionnellement un ensemble signifiant se donne dans le réel clôture et accomplissement, de telle sorte que les visées de sens cessent de déboucher sur le vide, la réalité même est comme un jeu, un spectacle (*Shauspiel*) » (*Ibid.*, p. 191).

J'ai donc essayé de pratiquer une « recherche du réel » dont l'aboutissement n'était pas le réel en tant que tel – ce qui est probablement impossible<sup>14</sup>. Plutôt, elle m'a permis d'explorer et de mettre à l'épreuve des nuances donnant un sens, je crois, à un réel que j'ai voulu nourrir – autant que j'ai pu – d'invention narrative.

## Bibliographie

Aprà, A. (2017). *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*. Alessandria, Falsopiano.

Bordwell, D. & Carroll, N. (edited by) (1996). *Post – Theory : Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

Careri G. & Rüdiger B. (2008). *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*. Paris, Archibooks.

Comolli J.-L. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier, 2004 [éd. Italienne : *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma, Donzelli, 2006].

Comolli J.-L. (2015). *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Lagrasse, Verdier.

Comolli J.-L. (2019). *Cinéma, numérique, survie. L'art du temps*. Lyon, ENS.

---

<sup>14</sup> À ce propos je trouve particulièrement efficace ce que Comolli affirme en parlant du cinéma en tant que « chantier ouvert » (Comolli, 2015, p.105).

- Dottorini D. (Dir.). (2013). *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*. Udine, Forum.
- Ferraris M. (2014). *Manifeste du nouveau réalisme*. Paris, Hermann.
- Gadamer H.-G. (1996). *Vérité et méthode*. Paris, Seuil.
- Girard J.-Y. (2016). *Le fantôme de la transparence*. Paris, Allia.
- Malavasi L. (2013). *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*. Torino, Kaplan.
- Marin L. (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Gallimard.
- Metz C. (1977). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- Montani P. (1999). *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*. Milano, Guerini e Associati.
- Montani P. (2010). *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Roma – Bari, Laterza.
- Nichols B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts of Documentary*. Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press.
- Odin R. (Dir.) (1984). *Cinémas et Réalités*. Saint-Etienne, CIEREC.
- Odin R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles, De Boeck.
- Pavel T. (1988). *Univers de la fiction*. Paris, Seuil.

## Webographie

- Didi-Huberman G. (2006). S'inquiéter devant chaque image, in *Vacarme*, n° 37. [En ligne :] [URL : <https://vacarme.org/article1210.html>] Consulté le 26 mars 2021.
- Ryan M.-L. (2002). Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? Dans Audet, R. & Gefen, A. (Dir.). *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux. [En ligne :] [URL : <http://books.openedition.org/pub/5681>]

## À propos de *Nostalgie du Brésil*<sup>1</sup>

**Erica Thomas**

Professeure des universités en cinéma et audiovisuel  
FLSH, Université catholique de Lille  
erthomas@nordnet.fr

**Synopsis :** *Du 10 au 22 mai 2019 je suis partie Fortaleza. Je souhaitais voir ma sœur pour évoquer avec elle ce qu’aurait pu penser notre père – mort en 2016 – de la situation brésilienne qu’il avait prédit. Au cours de ces douze jours tout a été prétexte à tournage : ah mes sœurs et mes frères...ne voyez-vous rien venir ?*

### Introduction

J’ai été formée aux Ateliers Varan à Paris en 2017. Après avoir fait un doctorat en cinéma et avoir eu un poste à l’université où j’enseigne toujours aujourd’hui, je souhaitais ardemment repenser de fond en comble le cinéma documentaire à partir d’une pratique personnelle du « cinéma direct », « cinéma vérité », « cinéma du vécu », bref, de ce cinéma qui considère à la fois l’Autre, le réel et le quotidien. Si j’ai été parfois déstabilisée par cette expérience, je n’ai pas été déçue !

De cet apprentissage aux Ateliers Varan je retiens aujourd’hui un des axes de poursuite de création documentaire : celui de l’exil, du déracinement. Mon film de fin de formation *Traversées de la mémoire* (2017, Ateliers Varan, 27 min) m’a fait rencontrer la communauté portugaise. Dans ce même axe, j’ai réalisé depuis *A bientôt Aiko (Lettres à Sandor)* (Erica Thomas, 23 min, 2018) livrant le quotidien d’une vieille dame japonaise vivant entre souvenirs et instants présents entre deux mondes.

Des Ateliers Varan, je retiens aussi la consolidation – non plus seulement théorique mais également pratique – de mon vif intérêt pour deux de mes références cinématographiques :

---

<sup>1</sup> Pré-sélectionné pour *Images en Bibliothèque* (commission du 26 juin 2021) ; Sélection *Media Library* 2020 *Visions du Réel*, Festival International de Cinéma Nyon, Suisse 2020 ; Sélection *Constanta International Film Festival*, Roumanie, May 2021 ; Sélection *LatinoDocs*, Toulouse, France Novembre 2020 ; Sélection officielle *New York Movie Awards*, USA Novembre 2020 ; Sélection officielle *Barcelona Indie Filmmakers Festival* (BARCIFF) Espagne, Novembre 2020

d'une part Jean Rouch, sur lequel j'ai écrit à l'occasion d'une direction de revue sur le documentaire<sup>2</sup> et dont l'héritage m'a inspirée pour la réalisation de *Baba Egum, souvenir du Bénin* (Erika Thomas, 16 min, 2019) ; d'autres part Chris Marker ayant fait l'objet d'une création artistique que j'ai élaborée pour rendre compte de mon vécu de formation à Paris<sup>3</sup>. Un cinéaste qui a également inspiré la forme de *A bientôt Aiko (lettres à Sandor)*.

À la suite de ces expériences, il fallait m'engager sur une nouvelle étape de la réalisation documentaire. Mais avant d'en venir aux détails dans les prochaines pages, j'aimerais vous donner quelques éléments de mon histoire personnelle afin de rendre compte d'un terreau personnel.

Je suis née au Brésil à l'époque de la dictature militaire. Mes parents se sont exilés en France lorsque j'avais deux ans. Mon père était un militant communiste. Puis, vient le jour compliqué du retour. De cette époque, je garde encore aujourd'hui des amis d'enfance avec lesquels j'allais à l'école et je jouais insouciant malgré l'époque trouble qui planait encore. Puis je suis revenue ici. Depuis les années quatre-vingt j'habite en France et le Brésil est devenu pour moi un terrain de recherches anthropologiques et cinématographiques.

En octobre 2018, un président d'extrême droite, Jair Bolsonaro, est arrivé au pouvoir. Après un retour à la démocratie en 1985, après l'élection de Lula – homme de gauche et ancien syndicaliste – en 2003, voici aujourd'hui le retour d'un état très préoccupant.

J'ai pensé à ma sœur et à mes amis vivant cette situation préoccupante dans une ville devenue depuis quelques années l'une des villes les plus dangereuses du Brésil. J'aurais aimé en parler à mon père. Mais il est mort en 2016. Ce projet documentaire est alors né dans mon esprit. Il était temps pour moi de m'attaquer à ce que j'avais abordé, approché – notamment à travers l'exil, les origines et la mémoire - dans mes précédentes créations documentaires. Il était temps de faire un film toujours ouvert sur l'Autre mais à la première personne.

## **1. Contextualisation du sujet**

---

<sup>2</sup> Erika Thomas (issue director, 2018) *Studies in French Cinema*, Special Issue Documentary, Volume 18 issue 3 July, Routledge, Taylor & Francis, 2018 ISSN 1471-5880. Edito Spécial Jean Rouch: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2017.1382250>

<sup>3</sup>Erika THOMAS (2017), *Passagère – Brèves rencontres avec le fantôme de Chris Marker*, (Livret-DVD), Alternatives Artistiques, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 54 pages, court métrage *Trois Plans Lumière*, (3 min). ISBN 978-2-918779-06-3 <http://erikathomas.free.fr/ouvrages.php#eur>

## **1.1. Les intentions : entre film de famille et documentaire**

Depuis plusieurs années je retourne très régulièrement à Fortaleza, ma ville de naissance. J'ai été témoin de son urbanisation croissante, de l'accroissement de la violence, de celle des inégalités sociales. J'ai été témoin de l'espoir qu'a suscité le retour à la démocratie, l'élection de Lula, ancien syndicaliste et homme de gauche, puis – avec les diverses affaires de corruptions qui ont entachées son mandat – la déception qui a suivi. Ma sœur Nathalie et mes amis qui vivent à Fortaleza s'adaptent – même si cela les indigne - progressivement à la violence, à tous ces changements urbains qui déforment l'espace et toutes ces désillusions politiques.

Lors des élections d'octobre 2018, la victoire de Bolsonaro m'a profondément choquée. D'abord en tant que citoyenne, ensuite en tant que fille d'ancien exilé politique ayant dû fuir la dictature : comment Bolsonaro, un homme ouvertement sexiste, homophobe, raciste, rendant un hommage appuyé aux anciens tortionnaires de la dictature militaire pouvait-il arriver à la tête de ce pays ? Décidée à tourner, je suis partie au Brésil en mai 2019. Ce déplacement – de quelques jours chez ma sœur qui habite à Fortaleza – a consolidé l'idée d'un film documentaire singulier : à la fois personnel et relié à une dimension sociopolitique de ce moment. La violence et la façon dont les personnes tentaient de s'en protéger m'ont sautées aux yeux. Je ne voyais que ces immeubles – du plus modeste au plus luxueux – grillagés, un portier armé, une double entrée pour certains. Je voyais les rues souvent désertes – car le risque d'agression devenait de plus en plus important.

## **1.2. La délimitation d'un sujet**

Il ne s'agirait surtout pas de faire un film sur l'arrivée de Bolsonaro au pouvoir, ni sur la violence à Fortaleza. Il s'agirait de saisir ce moment comme l'occasion de penser, avec ceux de ma génération, à ce que nous avons traversé dans cette ville. Et ce que nous avons à en dire aujourd'hui, dans le contexte qui est celui de la violence et de l'extrême droite au pouvoir. Ce contact avec le réel post-électoral m'a permis de réfléchir à ce que je souhaitais en termes d'écriture, de cadrage, de mobilité. La ville étant devenue un espace d'enfermement, ces résidences – dont celle dans laquelle habite ma sœur Nathalie – m'ont parues être un point de départ original : *comment pense-t-on le réel et l'horizon (personnel, collectif, politique...) derrière les barreaux d'une résidence ?* L'espace exigü de son appartement restituant

également un sentiment d'oppression m'a conduit à penser cet espace clos comme espace à partir duquel pourrait s'ouvrir et se refermer toute cette réflexion filmique. En contrepoint de ces espaces fermés (ceux du présent et les plus nombreux dans le documentaire) des images issues d'albums ou de films de ma famille (des images du passé) exposent des espaces ouverts.

Au-delà de la confrontation des espaces (et des genres filmiques) il s'agissait pour moi de penser les images documentaires, ce qu'elles racontent, ce qu'elles deviennent et ce qu'elles finissent par représenter avant d'être gagnées par la dégradation (certaines sont en mauvais état) et l'oubli. Le film « en train de se faire » est également une donnée énoncée dans le documentaire. Il est un objet de discours et un marqueur de ma présence dans la discussion que j'ai avec les uns et les autres. Quant aux images d'archives historiques (celles de la dictature) elles viendront contextualiser une histoire politique rappelant que derrière la « nostalgie » il n'y a pas de méprise.

### **1.3. L'inscription de l'histoire personnelle dans l'histoire politique**

Lorsque j'ai réalisé au sein des Ateliers Varan *Traversées de la mémoire* (2017) j'ai rencontré le photographe Gérard Bloncourt qui m'a montré ses archives photographiques de l'immigration portugaise. Ces photographies sont, me semble-t-il, un temps fort de mon documentaire. Quand j'ai tourné *A bientôt Aïko (lettres à Sandor)* (2018) j'ai eu accès aux albums photographiques d'Aïko et j'ai confronté ses images à celles des archives de l'INA racontant le Japon occupé et la France des années 60. Cette mise en tension m'a incitée à prendre le parti de l'inscription des histoires individuelles au cœur des histoires politiques. Dans ces deux cas, il s'agissait de filmer des déracinés vivant à Paris mais l'espace à partir duquel s'énonçaient les discours des uns et des autres était finalement, je m'en rends compte aujourd'hui, assez peu traité.

Avec ce projet documentaire portant sur le Brésil, une nouvelle étape s'imposait à moi: il fallait prendre le territoire et l'espace (enfermant et exigu dans ce cas de l'appartement de ma sœur Nathalie) et ce qu'il procure en termes d'expériences et de pratiques sociales comme véritable point de départ pour penser la traversée personnelle, familiale, collective. Dans cette nouvelle étape, les images d'archives personnelles et familiales ne se contentent pas d'illustrer un passé, elles racontent également un rapport entre un sujet et son espace, entre un sujet et sa ville.

## **2. Les choix de réalisation : un point de vue à affirmer**

### **2.1. L'enfermement et la perte du lien social**

Fortaleza (dont le mot signifie *forteresse* en portugais) est devenue une ville où chacun se barricade dans la crainte d'agressions symboliques où réelles. Cette situation de crainte physique, sociale, et maintenant politique, possède sa traduction urbaine : *ces immeubles gardés par des grilles et des portiers armés.*

Montrer ces grilles, ces barreaux, ces espaces semi-publics à l'intérieur des résidences vides est une façon d'illustrer un prix à payer qui est celui de la brisure du lien social. Le choix de filmer ces espaces avec caméra sur pied soulignera (contrairement à ce qui se passe derrière la caméra mobile) une forme d'absence de lien entre le filmeur (moi) et cet espace devenu un espace étranger.

### **2.2. L'espace comme matrice de l'oubli**

En considérant que l'espace est porteur de mémoire, les transformations des lieux et des traces de mémoire qu'ils contenaient ont également eues *des effets sur la mémoire individuelle et collective.*

Confronter les images du documentaire en cours de tournage à des images d'archives issues de photographies familiales ou de films de famille sera une façon de témoigner d'une mémoire familiale qui accède, du même coup, à un autre statut que celui de simples archives de famille. En se mêlant aux images du documentaire ces images familiales imparfaites se constituent – comme les personnages du film et leurs discours – comme un témoignage sur un lien à l'espace. En se mêlant aux images d'archives politiques, les images familiales deviennent elles aussi des articulations narratives chargées d'émotions qui parlent du temps qui passe et qui luttent contre l'oubli.

### **2.3. Les systèmes de valeurs et leurs conditionnements**

La propagande – notamment véhiculée par les grands médias brésiliens - ayant été une donnée importante de la campagne présidentielle, accéder aux points de vues personnels, aux gestes du

quotidien, à la parole et à l'émotion me semble être un moyen d'accéder aux systèmes de croyances, de valeurs, aux idéologies et aux *ressentis face au contexte actuel*.

Donner à voir et recueillir le sentiment de ceux qui vivent à Fortaleza (qu'il s'agisse de ma sœur, d'amis, de familiers – comme la femme de ménage qui travaille dans la famille depuis 27 ans - ou de simples rencontres - comme c'est le cas des travailleurs de la résidence) est une façon à la fois de confronter des réalités sociales et de prendre le temps de la discussion. Ne souhaitant pas faire un film d'entretiens j'ai opté pour un petit groupe de personnes. Le choix de filmer ces proches en caméra mobile témoignera de ma présence derrière la caméra et m'autorisera au dialogue avec eux.

### **3. Organisation générale du film et quelques décadrages explicatifs**

Le générique d'ouverture est, comme il se doit, une entrée en la matière : le tampon du Brésil sur mon nom fait office d'un franchissement de frontière, d'un seuil permettant l'accès au territoire, d'abord présenté à travers le carton introductif :

En octobre 2018 un candidat d'extrême droite, Jair Bolsonaro, a été élu président du Brésil, mon pays de naissance, d'une partie de mon enfance et d'une partie de mon adolescence.

Le Brésil - qui avait connu dès les années 60 une dictature et des années de plomb - était de nouveau tenté par la figure de l'extrême.

J'ai pensé à ma sœur et à mes ami-e-s vivant à Fortaleza. Et à la nostalgie d'un possible horizon que dessinaient les désormais lointaines années de redémocratisation du pays.

Fortaleza, lever du jour. Grilles d'entrées de la résidence « Fortune ». Cabine du portier où l'on découvre les écrans caméras partout dans la résidence. Long couloir. Grille d'entrée devant la porte de l'appartement de ma sœur. Des rideaux au vent dévoilent le grillage de la fenêtre donnant sur d'autres immeubles bouchant la vue à l'horizon. La voix de Nathalie se fait

entendre en portugais, elle parle à une de ses amies au téléphone de mon projet documentaire. Je la retrouve dans la cuisine où elle prépare le petit déjeuner. Sur la table le roman écrit par mon père. Nous nous installons en face-à-face et parlons de la situation brésilienne, du souvenir de notre père mort en 2016, ancien militant du parti communiste ayant dû fuir la dictature et de son exil français à partir des années 60. Elle indique pouvoir contacter Helena une ancienne camarade de mon père, ex opposante à la dictature pour qu'elle participe au tournage. Une première photographie surgit dans le film : celle de ma sœur qui nous rappelle une forme de préciosité : nos parents, dès lors qu'ils ont divorcé ont jetés tous les albums de famille. Une tragédie pour moi qui aime tant ces traces du « ça a été ». Seules quelques diapositives ont pu être retrouvées dans l'appartement de mon père.

*Quelques secondes d'insert de d'images d'archives familiales : des diapositives des années 60 où ma famille, exilée, est à Paris.*

En regardant ces *slides* insérées dans le documentaire, je repense aujourd'hui à une évidence rappelée par l'artiste Christian Boltanski : « *On dit qu'on meurt deux fois : une première fois, puis une seconde fois quand on voit une photo de vous et que plus personne ne sait qui vous étiez* ».

Quoi qu'il en soit, les photographies sont vouées à se dissoudre dans l'oubli.

Le documentaire sera ensuite structuré en trois parties inégales annoncées par des cartons noirs ou inserts : 1- (in) soumissions ; 2- gardien/nes de la mémoire ; 3- l'oiseau en cage.

**Décadrage explicatif** : ces trois inserts délimitant les parties du film fonctionnent comme des seuils textuels venant faire écho aux nombreuses grilles et portes montrées dans le documentaire. Je pénètre chez ma sœur par étape et notamment via les caméras du système de sécurité filmant l'ascenseur débouchant sur un long couloir et sa porte grillagée. Le tête-à-tête instaure l'intimité dans le lieu investi en ce début de journée : la cuisine. Elle est étroite, le carrelage mural forme d'autres lignes qui se croisent. L'idée de parler de choses personnelles dans ce lieu exigu tient à sa symbolique et à ce qui s'y déroule. La cuisine (qui reviendra à deux autres reprises dans le documentaire) est un lieu de partage social où l'on puise de l'énergie pour démarrer la journée et, dans ce cas précis, la préparation du documentaire. L'importance de la figure paternelle dans la naissance du projet, la rencontre avec la militante Helena Serra Azul, la disparition des photos de familles (laissant entrevoir un goût dès lors prononcé chez

ma sœur et moi pour les archives). Tout cela est annoncé dans ce lieu. Ici, la caméra est mobile – contrairement à celle qui filmait les espaces – et ma voix se fait entendre : une présence physique (via les mouvements de caméra) et sonore sera dès lors adopté.

### 3.1. Carton titre : (in)soumissions

#### 3.3.1. Les travailleurs et le dialogue avec Lucia

Lever du jour dans la résidence vide. Un employé sort les poubelles de la veille, un autre lave un couloir. Ces « invisibles » travaillent six jours sur sept dans ces résidences souvent loin de chez eux. Tous travaillent en silence. Les habitants de l'immeuble ne les regardent pas et le plus souvent ne répondent pas à leurs bonjours. Les espaces vides de la résidence font écho à une forme d'isolement.

Dans l'appartement de Nathalie, l'interphone se fait entendre : le portier prévient que Lucia la femme de ménage arrive. Lucia repasse du linge devant la caméra. Elle travaille pour ma famille depuis vingt-sept ans. Elle accepte d'être filmée. Elle m'explique ses difficultés quotidiennes : la peur que son fils rejoigne les factions armées qui pullulent à Fortaleza, ses difficultés financières. Je lui demande si elle a voté et si je peux lui demander pour qui. Elle répond avoir voté pour Bolsonaro le président d'extrême droite car son église a appelé à voter pour lui. Elle explique qu'elle aurait préféré que l'ancien président de gauche, Lula, soit candidat. Comme adepte de l'église évangélique elle précise qu'elle a dû se soumettre à la consigne de vote pro-Bolsonaro de l'église. Dans son témoignage, il est possible de repérer la campagne de *fake-news* à l'encontre du candidat du Parti travailliste et la prégnance toujours actuelle de Lula dans les milieux très populaire.

#### 3.1.2. Manifestation dans les rues et discussion entre vieux amis, Nathalie, Abelardo et Ely

Une manifestation contre Bolsonaro : union des étudiants – qu'on disait apolitique – et des travailleurs – qu'on disait soumis -. Je m'installe au cœur des groupes qui défilent pour saisir ces revendications de ce 15 mai 2019: des slogans sur des banderoles, des drapeaux qui flottent au vent, le PCB, le « Lula Livre » et bien d'autres groupes qui scandent leurs revendications. A l'image Nathalie et Abelardo, un ami d'enfance, se trouvent dans la manifestation. D'autres plans des manifestations : « *Bolsonaro, fora !* » Bolsonaro dehors !

Dans l'appartement de Nathalie, elle et Abelardo préparent maintenant le déjeuner en évoquant la situation politique du Brésil. La transformation de Fortaleza, devenue une ville dangereuse

et inégalitaire. Abelardo, enseignant, raconte qu'un de ses amis a eu des problèmes en évoquant dans son cours d'histoire les années de dictature. Nathalie rappelle qu'une députée a mis en place une ligne directe pour que des élèves puissent dénoncer les professeurs de gauche. Abelardo évoque sa peur et sa façon d'ouvrir tout de même l'esprit de ses élèves est de traiter de la littérature brésilienne des années 30 où le contexte était similaire : les écrivains en faveur des droits humains et d'une plus grande justice sociale étaient taxés de communistes et risquaient la prison.

L'interphone se fait entendre : le portier prévient de l'arrivée d'Ely. Elle entre dans l'appartement. Elle est très émue de nous revoir. Déjeuner et conversation autour de la situation politique du Brésil. Les amis en sont au café. Je rappelle (toujours derrière la caméra) à Abelardo sa venue en France à la fin des années 90 – période de redémocratisation du pays – conjointement avec une association de droits humains, il s'agissait d'un projet co-financé par la France et le Brésil avec le soutien de la commission européenne. Il précise le contexte. *Quelques secondes d'insert d'images d'archives personnelle : des photos en NB d'Abelardo et moi dans mon appartement en France, un verre à la main.* Retour à l'appartement de Nathalie, les amis nous disent au revoir et quittent l'appartement.

**Décadrage explicatif** : les espaces vides de la résidence se dévoilent comme ce qui est gardé à l'abri de l'inconnu, du vandale, par les grilles et les portiers. J'ai choisi de les montrer comme des espaces de solitude arpentés par ceux qui les entretiennent tristement (tête baissée). Ceux qui ont appris à ne pas poser de question, ceux qui préfèrent garder le silence face à cet Autre qui appartient à une classe sociale qui ne sera jamais la sienne. La « bonne » ou « l'employée de maison », Lucia, est des leurs. Sa parole doit faire écho à la leur, notamment lorsqu'il s'agit d'expliquer pourquoi elle a voté pour Bolsonaro. Ils ont été nombreux ces travailleurs pauvres à voter pour ce candidat soutenu par leurs églises évangéliques. Même si la région du Nordeste est la seule du pays à avoir mis le parti travailliste en tête. Ainsi, à Fortaleza – capitale d'un des états du Nordeste, le Ceara, le deuxième tour des élections présidentielles a placé Bolsonaro en 2<sup>e</sup> position, derrière le candidat du parti travailliste, Haddad : ils ont obtenu un peu plus de 55% pour l'un et un peu plus de 43% pour l'autre. Un autre élément, anthropologique ou social celui-là, mérite une attention particulière : l'embrassade de ma sœur Nathalie à Lucia lorsque cette dernière franchit la porte. Une chaleur humaine très perceptible mais autre chose aussi. Une manière toute brésilienne de traiter assez souvent les employées de maison, et qui a été étudiée par l'anthropologue brésilien, Luiz Eduardo Soares dans un article intitulé « Raizes da

violência » (*Bravo*, août 2006) : revisitant le mythe de la cordialité brésilienne il met en perspective le langage paradoxal faisant de l'employée quelqu'un qui serait « pratiquement de la famille » mais avec lequel – de par la nature du contrat existant – s'établit inévitablement la relation dominé/dominant. A cet égard, je me pose la question suivante : Lucia avait-elle le choix de ne pas se laisser filmer et interroger ? Contrairement à tous les autres têtes-a-têtes, j'ai choisi de poser la caméra sur le trépied. Elle devait rendre compte de cette distance.

La manifestation qui suit est le contrepoint de son adhésion à Bolsonaro. On y retrouve ma sœur (pour une unique fois dans la rue, mêlée à la foule) et Abelardo, mon ami d'enfance – amitié inscrite dans la pellicule photographique de 1996 et dans le film actuel. La préparation du déjeuner dans la cuisine fait de ce moment un double marqueur temporel : nous repensons aux temps d'avant et le repas de midi marque l'avancement de la journée.

### **3.2. Carton-Titre : Gardien/nes de la mémoire**

#### 3.2.1. Un lieu de mémoire : Nathalie, Bernard et le petit musée de monsieur Nirez

Dans la voiture qui nous mène au centre de la ville, les rues défilent. Nous arrivons chez M. Nirez, un vieux monsieur de plus de 80 ans, passionné d'objets et d'Histoire. Nous arrivons devant chez lui : une maison simple, aux murs hauts. Nathalie sonne à la porte. Nirez ouvre et nous invite à entrer chez lui. Les pièces sont encombrées d'objets : des pochettes de vinyles s'empilent jusqu'au plafond, des cartons de photos, des gramophones. Il explique ne bénéficier d'aucune aide pour maintenir cette mémoire de la ville et nous fait une visite guidée chez lui. Pendant quelques secondes il laisse un vieux disque se faire entendre sur le premier gramophone arrivé à Fortaleza. A l'image je saisis l'émerveillement de Bernard (qui m'accompagne en tant qu'assistant sur ce projet) face au son du disque. Dans une petite salle M. Nirez nous montre ensuite des photos d'une ville qui n'est plus : le littoral de Fortaleza a complètement changé. Nathalie essaie de reconnaître des lieux. Les villages de pêcheurs. *Images vidéo d'archives de famille années quatre-vingt. Un petit documentaire que Bernard et moi avons réalisé pour montrer les gestes du travail : les pêcheurs arrivant sur les jandagas (bateau typique du Nordeste) au bord de la mer, la vente des poissons.*

**Décadrage explicatif** : c'est dans cette partie du documentaire que se trouvent rassemblés deux éléments liés entre eux : les films d'archives et la voix *off* (la mienne) qui s'adresse au

spectateur. M. Nirez en gardien bénévole de la mémoire – aucune aide de l’Etat ou d’une fondation quelconque ne l’aide à maintenir son « musée » ouvre la voie à une mémoire plus intime bien que patrimoniale. Ainsi à ses photos de *Jangadeiros* et de *Jangadas* – ces pêcheurs du Ceara et leurs embarcations typiques – succède le film réalisé par Bernard et moi en 1985. La situation des pêcheurs du littoral aujourd’hui est d’une extrême fragilité. Si je m’avance en disant en *off* que cela a disparu c’est pour pointer la désolation de leur condition. Un article du *Diario do Nordeste* daté du 13 août 2019 donne la parole à ces pêcheurs ou anciens pêcheurs pour évoquer la concurrence déloyale de l’industrie, le manque d’équipement, la nécessité de trouver un autre travail pour certains. J’ai acheté un jour au feu rouge des bananes vendues par un homme qui m’a raconté être un ancien pêcheur « *la mer me manque. La jangada me manque* ». A peine arrivée chez moi j’ai recherché compulsivement ce vieux film sur les pêcheurs de Fortaleza. Dire que « *Cela n’existe plus* » n’est alors qu’une façon de faire un bond dans le temps. Il n’y en a plus pour très longtemps.

### 3.2.2. Retour sur le sujet d’un roman et mémoire d’ancienne militante

J’avais oublié cette archive : nous sommes en 1990, j’ai 26 ans et je passe à la télévision brésilienne pour parler d’un roman que j’ai écrit sur la dictature brésilienne (« *L’oiseau blessé* ») et qui a remporté en France le *Prix de l’étudiant écrivain* Maxi-Livre 1990. Le magnétoscope de mes parents ne marche pas, alors on filme la télévision car je veux garder la trace de ce moment. Même les traces s’effacent de nos souvenirs si notre mémoire n’est pas sollicitée. Je suis heureuse d’avoir retrouvé ces images !

À ces images d’archives personnelles et télévisuelles suivent *d’autres images d’archives : celles des années de dictature : la répression dans la rue, les slogan « Dictature non » tagué sur les murs.*

Helena Serra Azul, une ancienne camarade de notre père, nous montre des photos, des livres, des journaux et nous raconte son histoire : elle est entrée en clandestinité à 19 ans en 1968. Elle a été capturée alors qu’elle était enceinte et a eu son fils en prison. Son témoignage, notamment sur les tortures subies, se trouve dans le premier livre sorti sur le sujet lors du retour à la démocratie en 1985 : *Brasil nunca mais*. Ce livre a d’ailleurs été une de mes sources bibliographiques lors de la rédaction de mon roman.

Elle raconte sa militance et celle de son mari, mort il y a plusieurs années. Devant un café, elle analyse la situation actuelle du Brésil comme un approfondissement de la dictature de l'époque. Une dictature déguisée mais tout aussi dangereuse. Nathalie et moi dialoguons avec elle sur la façon dont le parti des travailleurs a été mis hors d'état pour permettre l'arrivée de l'extrême droite et de son projet ultra-libéral. La nuit est tombée.

**Décadrage explicatif :** un deuxième film d'archive personnel – montrant mon interview à la télévision – suivi des images cachées de la dictature brésilienne – la protestation, les manifestations, les morts – tout comme la séquence chez Helena illustrent l'intérêt que j'ai depuis bien longtemps pour cette époque de l'Histoire du Brésil. J'avais vingt-cinq ans quand j'ai rédigé ce roman et de longues années plus tard, c'est en tant que chercheuse que j'analyserai les représentations de la dictature. Cette séquence fait écho aux propos d'Abelardo racontant la mésaventure d'un enseignant face à un élève qui nie la réalité historique de la dictature militaire. Cette négation n'est qu'un symptôme de la société brésilienne. Lorsque, il y a quelques années de cela, j'avais visité le Musée d'Histoire National (*Museu Historico Nacional*) à Rio de Janeiro, j'avais été frappée de voir le peu de place accordée à l'histoire de la dictature dans ce musée. Aujourd'hui, un courant de la société brésilienne est clairement révisionniste et conteste la véracité des faits et l'horreur de cette époque. En novembre 2019, le député Eduardo Bolsonaro, fils du président, a évoqué la possibilité de mettre en vigueur un nouvel *Acte Institutionnel n°5* (faisant référence à celui de 1968 privant les Brésiliens de tous les droits fondamentaux, des libertés constitutionnelles et instaurant la terreur) : « *Si la gauche se radicalise il faudra y répondre. Cette réponse peut être un nouvel AIS* » (*Le Point*, 1 janvier 2019). Le ministre de l'Économie Paulo Guedes a repris cette menace à son compte. Si ces deux personnages méprisables ont fait machine arrière prétendant avoir été mal compris, cette menace semble avoir déjà pour premier objectif celui de susciter l'effroi dans la société brésilienne.

### 3.2.3. Retrouvailles avec une amie d'enfance : la douloureuse mémoire de Valeria

Je suis au 12<sup>e</sup> étage d'un immeuble de Fortaleza, toujours accompagnée de Nathalie à l'image. Une porte s'ouvre. Valéria souriante nous invite à entrer. Nathalie sort de son sac des photos issues des archives de Nirez qu'elle a fait agrandir et les montre à Valeria en lui racontant ce petit musée que nous avons visité. Valéria ne le connaît pas mais semble très intéressée par les

photos. Elle évoque le changement de la ville, non pas seulement en termes d'urbanité mais de violence. Elle raconte une agression subie avec des hommes armés. Le vol de sa voiture et la menace de mort. La dépression qui en a suivi. Je lui rappelle (derrière ma caméra) qu'à l'âge de 10 ans nous allions à l'école ensemble, que mon père l'emmenait avec nous car nous habitions la même rue. Nous reparlons alors de ma maison d'enfance. Elle nous propose d'y retourner car elle connaît la personne qui y habite. Elle nous précise que la maison a beaucoup changé car elle a été cambriolée plusieurs fois : les murs sont très hauts, il y a un grillage électrique.

La nuit est tombée. *Images archives de famille. Un film de famille, un dimanche après midi de juillet 1990 à Fortaleza : la maison familiale ouverte, la quiétude. Plus loin l'espace ouvert d'une nature luxuriante. Une famille de travailleurs prépare la noix de cajou de façon artisanale. Autre petit film sur les gestes du travail.*

**Décadrage explicatif :** l'après-midi du jour où j'ai tourné la séquence chez Valéria, je suis partie visiter avec elle, avec Bernard et avec Nathalie, la maison de mon enfance que nous avons tous connus. Quel choc de voir comme elle s'était transformée en prison (avec des grillages à l'intérieur même des espaces de la maison). Elle faisait écho aux propos de Valeria sur la violence grandissante à Fortaleza. *Le Rapport de la Violence 2019 (Mapa da Violência)* montre qu'en 2017 la région métropolitaine de Fortaleza a enregistré 86,7 homicides pour 100 000 habitants. L'Etat du Ceara possède le taux le plus important du pays. En 2017, 63 880 homicides ont été recensés au Brésil, faisant de lui l'un des dix pays les plus dangereux du monde (*Rapport du forum brésilien de sécurité publique 2018*). C'est notamment sur la promesse d'éradication de cette violence que le candidat Bolsonaro a construit sa campagne. Pour répondre à la violence sa proposition était simple : armer la population. La vente d'arme – désormais libre et légale - a explosé depuis son arrivée au pouvoir !

### **3.3. Carton titre : l'oiseau en cage**

Dans l'appartement de Nathalie. A travers la fenêtre, derrière les grillages, la pluie. Au loin dans la rue, une femme se dépêche de se mettre à l'abri. Le temps s'étire. Une petite cage avec un oiseau qui s'envole d'un côté puis de l'autre. Nathalie regarde l'horizon. Je filme le livre de Lévi-Strauss que je feuillette : *Saudades do Brasil*. A l'image les pages de textes et celles des photos d'Indiens, tandis que la voix de ma sœur au téléphone avec une de ses amies se fait entendre. Je me trouve ensuite dans la cuisine : en gros plan je filme du maïs en train de cuire.

Ma sœur, Nathalie, entre dans la cuisine ouvre le frigo et m'indique qu'il faut maintenant arrêter de filmer en précisant que Bernard boucle les valises et craint de rater l'avion. Nous avons juste le temps de manger le maïs me dit elle en s'installant à table après avoir mis le maïs dans les assiettes. Je lui dis (toujours derrière la caméra) que je vais arrêter de filmer mais que j'ai une dernière réflexion à lui faire : moi j'ai quitté le Brésil à l'âge de 17 ans. Elle y est restée et elle s'est habituée à cette vie derrière les barreaux, ce qui me paraît très angoissant. Elle me répond que oui mais que moi je me suis aussi habituée à quelque chose qui lui paraît très difficile en France : la froideur des rapports humains, le manque de chaleur. Je ris. Il faut maintenant arrêter de filmer pour de bon !

**Décadrage explicatif :** nous voici de retour dans la cuisine où tout a commencé. Le séjour de douze jours ressemble à une longue journée bien dense : un petit déjeuner avec ma sœur avant l'arrivée de Lucia et de notre participation à la manifestation, un déjeuner tardif avec Abelardo et Ely qui se joignent à nous. Un café chez Helena, un saut chez Valeria. Puis un dîner léger, du maïs, avant de prendre l'avion. Cette organisation illustre une conception du temps – plusieurs fois objet de discours dans le film – qui passe vite, qui est dense et changeant. L'ouvrage de Lévi-Strauss visible à l'écran est un clin d'œil au titre du documentaire : *Saudades du Brésil* veut bien dire « Nostalgie du Brésil ». La nostalgie était déjà là, elle sera toujours déjà là. En réalité la nostalgie n'a pas d'objet réel, juste un objet aussi imaginaire qu'évanescent. Le dialogue avec ma sœur illustre une fois de plus le paradoxe brésilien. Cet « *homme cordial* » conceptualisé par le sociologue Sergio Buarque dans son ouvrage *Raizes do Brasil* en 1936, guidé par l'affect, subjectif, positif et en proie à ses impulsions parfois très violente. En effet « la chaleur humaine » tranche avec la violence sociale du quotidien. Un quotidien protégé derrière les voitures blindées et les grilles des immeubles.

### **En guise de conclusion : le Brésil comme objet filmique et littéraire**

Les douze jours passés chez ma sœur Nathalie à Fortaleza ont été d'une densité extraordinaire. Du matin jusqu'au soir je pensais à ce documentaire en cours, à ce que je voulais raconter. Le défi étant de rapporter une matière en rentrant en France. Je ne voulais pas que le projet s'éternise et que les tournages se multiplient. Aujourd'hui – en considérant cette urgence – je me rends compte que mes liens à ma terre natale irriguent mon travail. Dès 1985, à l'achat de ma première caméra, le Brésil est devenu pour moi un objet filmique.

Ce documentaire en témoigne par son sujet – le Brésil d’aujourd’hui tel qui est vécu et/ou ressenti – et par les images d’archives qu’il contient : pêcheurs et travailleurs de la terre préparant des noix de cajou illustrent la dimension culturelle du Nordeste et de ses travailleurs. La nature et ses fruits : la richesse de la terre.

Au-delà de ce documentaire, d’autres réalisations ont spécifiquement portées sur le Brésil : *Archéologie de l’Amazonie, la mémoire de la terre* (2011), *Candomblé l’héritage africain* (2018). Un autre projet ancré sur l’Histoire et l’anthropologie culturelle est actuellement en cours d’écriture, nous espérons, Bernard et moi qui travaillons si souvent ensemble, pouvoir initier des repérages filmiques en août 2020.

Au-delà de la création filmique, le Brésil est également un objet de création littéraire. Comme en témoigne le documentaire à travers une archive de 1990, j’ai écrit un roman sur la dictature brésilienne et ses conséquences : *L’oiseau blessé* (Maxi Livre, 1990). Pour rédiger cet ouvrage, je me souviens avoir sollicité, en 1989, les archives d’*Amnesty Internationale* et c’est grâce à toute la documentation mise à ma disposition que j’avais pu structurer et enrichir le propos de mon roman.

Je laisse de côté mes recherches académiques – débutant par mon mémoire DEA suivi par ma thèse de doctorat portant sur le cinéma brésilien et jusqu’à mon Habilitation à Diriger des Recherches – interrogeant de façon régulière le Brésil et ses objets culturels, sociaux politiques.

Préciser ces éléments en conclusion est une façon d’illustrer le lien très profond qui m’unit à ce pays qui est le mien. En faire un « objet » est sans doute un compromis trouvé ici en France pour « habiter » de façon filmique, créative ou scientifique, ce pays. Une façon aussi de donner à voir le désarroi qui me saisit parfois en regardant en face – notamment à l’heure actuelle – son actualité. Mais peut-être que comme disait Stefan Zweig, quelques jours avant son suicide dans ce pays : « *Quand on décrit le présent du Brésil, c’est déjà, sans le savoir, du passé qu’on parle* ». Croyons alors en un horizon différent de celui que semble vouloir écrire la politique actuelle.

**Un Recorrido. Sept 2016 Agosto 2018.**  
**Un voyage dans la crise sociétale, Maracaibo, Venezuela.**  
Suivi de  
**Los que llamamos “los caminantes”,**  
**celles et ceux qui quittent le pays en marchant, sur les routes**  
**colombiennes, au Páramo de Berlín.**

**Stéphanie Pryen**  
Enseignante-chercheuse en sociologie  
Université Lille Clersé  
stephanie.pryen@univ-lille.fr

[Un recorrido. Septiembre 2016 Agosto 2018](#) (film poème, novembre 2018, 30 mn)  
Un voyage dans la crise sociétale, Maracaibo, Venezuela.

Ce montage d'images et de sons produits par moi (avec ou sans vocation initiale à être montrés) et par d'autres (journalistes, experts et artistes) propose un voyage dans la crise sociétale vénézuélienne (2016-2018). Il fait entrer dans la ville et sa modernité en ruines, en tension avec son passé réifié ; propose de se confronter à des analyses d'experts et des relations dessinées au monde ; invite à ressentir la violence de la crise économique et pétrolière ; à éprouver la résistance politique ; à recevoir de front le cynisme des gouvernants ; à percevoir les souffles de la quête de subsistance // flanc à flanc à la dignité des « vies minuscules » (Guillaume Le Blanc). Il se termine sur l'exil majeur que vit aujourd'hui le Venezuela.

[On les appelle 'las y los caminantes' // celles et ceux qui marchent](#) (court-documentant, Septembre 2019, 8 minutes 30 s, publié dans la revue en ligne *Métropolitiques*)

C'est l'un des montages sons et images-sons courts réalisés en 2019 documentant l'exil vénézuélien (avant la crise pandémique). Il invite à prendre la route, à entrer dans le paysage, accompagnant souffle à souffle les corps en marche. C'est la voix de Vladimir qui accompagne le regard. Jeune musicien parti tenter une chance vers le Pérou avec ses seules maquettes de chansons sur Youtube, il chante pour se donner du courage et commente avec énergie la route du *Páramo de Berlín (Colombie)*, à plus de 3500 mètres d'altitude, avec ses compagnes et compagnons de marche. Il n'a qu'une seule chose à dire, mais il pense pouvoir le faire entendre au monde entier grâce au micro tendu vers lui tandis qu'on aligne les pas le souffle un peu court : *qu'on leur offre une nouvelle opportunité.*

Aide-nous à faire entendre sentir imaginer comprendre savoir voir ressentir percevoir  
ce qu'on vit « ici »

et peut-être par suite, même en trébuchant,

pourquoi et comment on part « là-bas »...

*Mon travail d'écriture.s,  
réponse fragile à cette demande  
entendue au Venezuela.*

## 1. Une immersion dans une société en crise, et une réponse à une question : aider à faire comprendre, à rendre sensible

Entre octobre 2016 et mars 2018, j'ai vécu à Maracaibo.

Ville pétrolière, aux formes américaines.

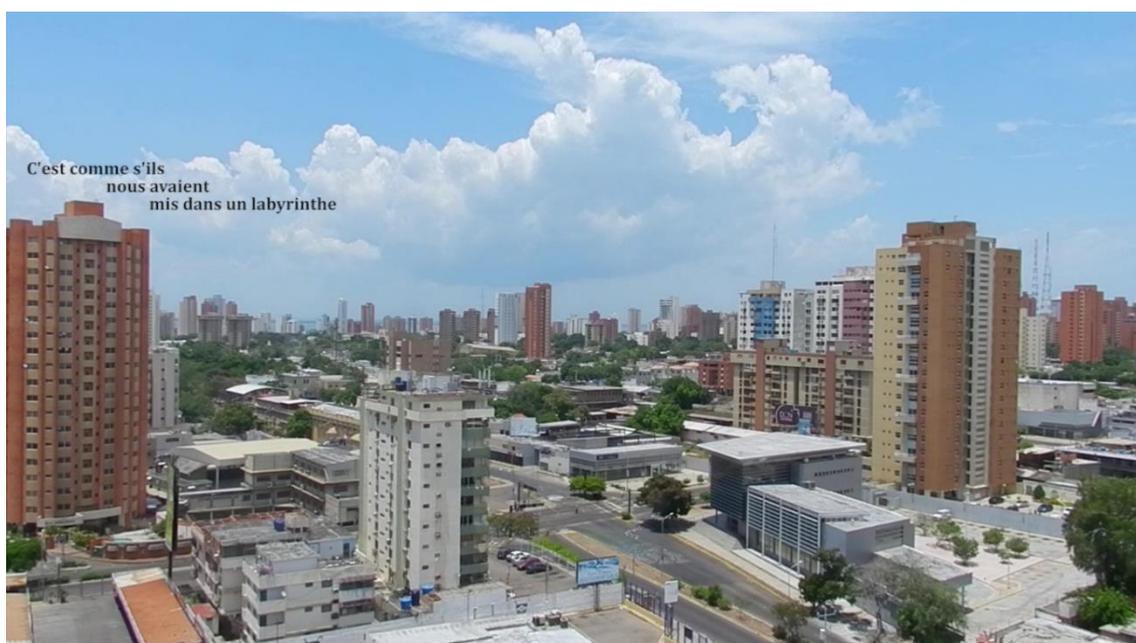
Deuxième ville du Venezuela.

Reliée // séparée du reste du pays par [son pont emblématique de 8.678 mètres](#) faisant passer les véhicules sur l'autre rive du plus grand « lac » d'Amérique latine.

Je suis entrée dans la « matière » vénézuélienne en dehors de toute perspective professionnelle, à un moment de dégradation dramatique des conditions de vie socio-économiques et sanitaires, d'hyperinflation délirante on en a le hoquet<sup>1</sup>, de durcissement de la situation politique depuis la victoire de l'opposition aux élections législatives de décembre 2015<sup>2</sup>.

Venue pour des raisons personnelles, accompagnant le projet d'un autre, j'ai d'abord même souhaité ne pas « travailler sur » le Venezuela.

C'était trop gros. Trop énorme.



*Capture d'écran du film « Un recorrido »*

---

<sup>1</sup> A plus de 1.000.000% en 2018 [https://www.lemonde.fr/international/article/2019/05/29/venezuela-l-inflation-a-ete-de-130-060-en-2018\\_5469091\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2019/05/29/venezuela-l-inflation-a-ete-de-130-060-en-2018_5469091_3210.html) Le salaire minimum était en août 2018 à 30 dollars ; il était à 2 dollars en oct 2019 (<https://www.laopinion.com.co/frontera/venezolanos-buscan-remesas-en-cucuta-para-comprar-sus-alimentos-185073#OP>).

<sup>2</sup> Pour une analyse de la complexité de la situation vénézuélienne, voir Paula Vásquez Lezama, *Pays Hors Service. Venezuela : de l'utopie au chaos*, Buchet Chastel, 2019.

Je m'y suis impliquée.

J'ai rencontré et échangé avec des collègues anthropologues dont le toit de leur université leur tombait (pour de vrai) sur la tête, et qui continuaient à œuvrer vaillamment<sup>3</sup>.

J'ai arpenté la ville à pied, en bus et en *carrito por puesto*, ces larges voitures taxis rouillées jusqu'à s'effondrer sur elles-mêmes.

J'ai accompagné des ami.e.s aux options politiques diverses mais toutes opposantes dans les manifestations contre le gouvernement de Nicolás Maduro en octobre 2016, puis entre avril et août 2017<sup>4</sup>, cherchant à saisir la complexité des sentiments éprouvés.

Participé à la vie culturelle de la ville et passé du temps avec des acteurs culturels et artistiques proches d'une Alliance Française active dans ce domaine.

Toqué à la porte de la fédération *Fe y Alegria* (Foi et Joie), même sans partager leurs croyances religieuses, pour diversifier mes engagements<sup>5</sup>.

J'ai passé du temps avec l'équipe de Médecins Sans Frontières qui était encore en place dans la ville, avant qu'elle ne soit chassée du (vrai) jour au (vrai) lendemain du pays par le gouverneur de la région du Zulia au prétexte d'afficher qu'il n'y aurait nul besoin d'aide humanitaire.

Vu du pays. Le plus possible. Tant que c'était encore possible.

Il ne s'agissait pas de protocole de recherche formalisé.

Quelques jours avant de partir, j'ai proposé à quelques personnes de mon entourage de « dessiner » la manière dont iels (se) voyaient (dans) la situation<sup>6</sup>. Jusque-là, je n'avais pas su comment proposer des entretiens « formels », enregistrés, sans contribuer à faire ressasser, sans participer à souffler sur les braises/plaies de la litanie envahissante sur la crise toujours plus forte. Les dessins ont ouvert une porte, donnant sens et rendant sensible autrement l'expérience vécue par celles et ceux qui ont accepté de se lancer, invitant à suivre leurs tracés

---

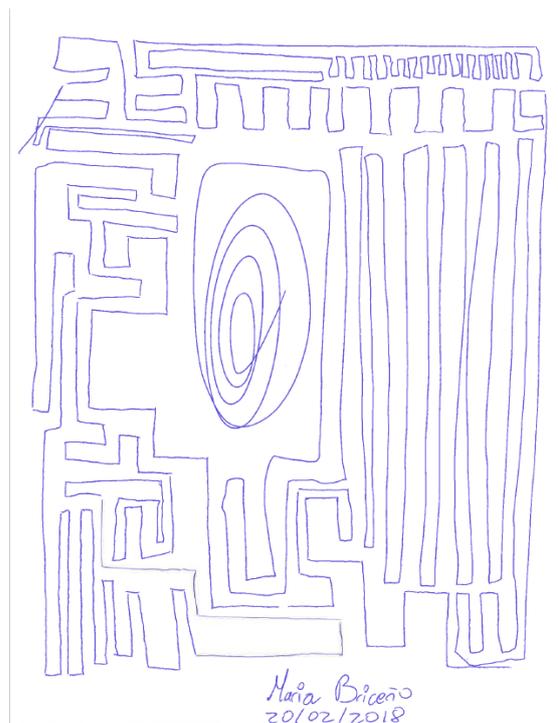
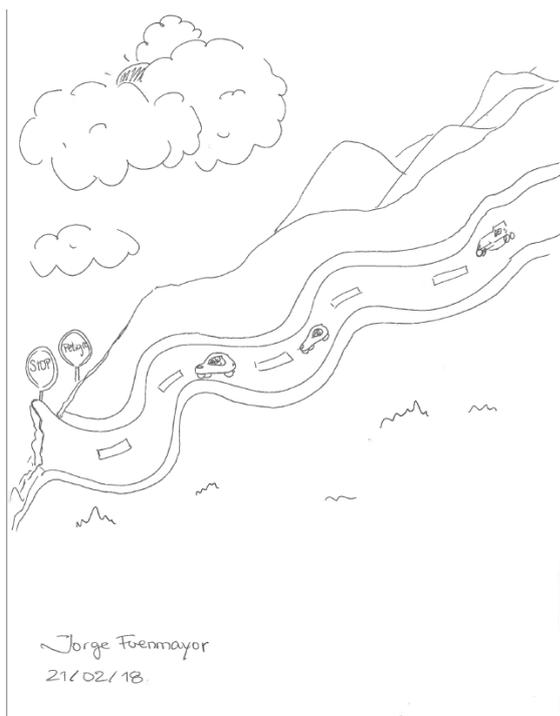
<sup>3</sup> Je remercie Gustavo Chourio (aujourd'hui aux Etats-Unis) qui a été présent au début de mon séjour pour me guider dans la compréhension de la ville, et très chaleureusement Nelly García (aujourd'hui à Barcelone) pour ses invitations généreuses à rencontrer ses collègues dans ses séminaires (j'indique les villes dans lesquelles les personnes citées se trouvent aujourd'hui quand elles ont quitté Maracaibo pour donner l'idée sensible de l'ampleur des départs).

<sup>4</sup> Elles feront plus de 140 morts

[https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2017/07/22/plus-de-cent-morts-au-venezuela-depuis-le-debut-des-manifestations-anti-maduro\\_5163661\\_3222.html](https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2017/07/22/plus-de-cent-morts-au-venezuela-depuis-le-debut-des-manifestations-anti-maduro_5163661_3222.html)

<sup>5</sup> L'équipe de direction du service de recherche en sciences de l'éducation m'a reçue avec une grande générosité et j'ai participé amicalement à certains de ses projets, essentiellement : les accompagner dans leur démarche réflexive sur leur projet culturel communautaire ; sur l'empowerment des femmes vivant dans le quartier de leur siège régional ; sur un projet contre les inégalités de genre dans les lycées professionnels.

<sup>6</sup> De *Fe y Alegria*, l'équipe de direction du centre de ressources, Beatriz et Marielsa (qui est aujourd'hui à Barranquilla en Colombie) ; à l'Alliance Française : Mauricio un jeune serveur à la cafeteria (parti mais je ne sais pour où) ; Katy employée comme agent d'entretien ; Atilio aux services techniques ; José comme vigile (aujourd'hui au Panama) ; Maria Alejandra, une amie photographe ; Maria la jeune chargée de communication en formation ; des enseignant.e.s de français de plusieurs générations et statuts : Jorge, jeune étudiant diplômé dentiste (Bogota) ; Diego, étudiant en anthropologie ; Lorena, aidant la moitié de son temps professionnel au secrétariat de la clinique de son époux (Madrid) ; Francisco, coordinateur pédagogique.



Captures d'écran du film « Un recorrido »

J'ai été prise. Affectée<sup>7</sup>.

Cela m'a amenée à explorer plus avant une posture déjà empruntée auparavant<sup>8</sup> // celle de ne plus trop pouvoir « écrire sur » si non que « écrire depuis », « dedans »<sup>9</sup>.

J'ai d'abord écrit des textes entre octobre 2016 et août 2018. Des textes qui disaient ce que je comprenais ou ce que je ne comprenais pas de ce qui s'éprouvait autour de moi, mais aussi de ce qui s'éprouvait en moi, et de ce qui passait à travers moi.

Des textes qui se voulaient, comme le reste de ce qui suivra de mon travail de montage, chambres d'échos, de résonance, laissant passer à travers moi sensations, émotions, perceptions ; sans forcément chercher à les refroidir, à les mettre en ordre ou en catégorie. Sans chercher nécessairement à résoudre les lieux et moments de tensions.

<sup>7</sup> Si ces termes, qui me semblent complètement appropriés pour décrire ce qui s'est joué pour moi, font bien sûr référence dans le monde anthropologique aux travaux de Jeanne Favret-Saada, il me reste à faire un travail plus approfondi pour dérouler les conséquences et déplier les enjeux de leur usage.

<sup>8</sup> Notamment pour « [On ne peut pas être ami avec un Rom](#) »

<sup>9</sup> Écriture non académique pourtant toujours partagée et discutée avec mes collègues universitaires en France (du laboratoire Clersé), et avec des chercheu.se.s spécialistes de la situation vénézuélienne, au tout début Jean-Marc Fournier qui avait longuement travaillé sur Maracaibo (*L'autre Venezuela de Hugo Chávez, Boom pétrolier et révolution bolivarienne à Maracaibo*, Paris, Karthala, 2010) ; puis très vite, Paula Vásquez Lezama que j'entendais régulièrement sur les radios nationales et internationales proposer ses fines analyses et ses riches mises en perspective, et dont les interviews à France Culture mais également par la suite ses messages de voix personnels intercontinentaux nourriront le film. Je la remercie tellement particulièrement.

*je vois des voitures déglinguées, des routes défoncées, des gens amaigris effleurer des obèses, des voitures de luxe débarquer leurs bourgeois au "Club", des magasins d'Etat angoissants, des restaurants pleins de consommateurs aisés, des vendeurs à la sauvette qui sont seulement occupés à glaner quelques billets sur le coin des avenues ou à l'endroit des "gendarmes couchés" quand les voitures sont obligées de quasiment s'arrêter - proposant des rouleaux de papier toilette des biscuits peu goûteux un cafecito tiré de leur thermos, la femme de ménage de l'Alliance française partir à 17h prendre son bus improbablement encore sur roues rejoindre sa deuxième équipe de travail - municipale - pour nettoyer la place de la Chinita jusque 22h parce qu'avec un seul boulot on ne peut pas (sur)vivre, deux ingénieurs pétroliers français vieilliss avant l'âge qui pensent qu'aimer c'est rigoler et picoler et que l'Alliance française c'est bien parce que ça occupe "leurs épouses", des familles se réjouir le dimanche en allant au restau discothèque sur le bord du lac manger du poisson contaminé et tremper les pieds dans l'eau toxique avec un chanteur qui donne toute sa voix sur la scène, des amis tout neufs se faire prendre corporellement et vivement par un dégoût social et moral quand je leur dis avoir été à las playitas - simple marché informel qui ressemble à un souk et dont on sort tout aussi propres et tout aussi saufs qu'on y est entrés, le soleil écraser la ville, quelques traces d'une époque faste mais sans doute dans le même temps de joyeux déni, les maisons repliées derrière murs et clôtures électrifiées, les immeubles s'en sortir par le haut, la jeunesse s'en aller, le désastre écologique en courant le long du lac improbable zone immense de nature complètement exploitée suant le pétrole exemplaire de la logique de prédation,*

*j'expérimente des canons qui me rendent transparente je n'ai pas les seins assez refaits pas les lèvres assez rouges pas les talons assez hauts, on ne me regarde pas, on ne me parle pas, c'est un affront qui comprend-contient tous les affronts de la domination des canons, envie de les éclater avec brutalité,*

*mais aussi la bienveillance, l'attention, méfiez-vous, faites attention, prenez soin de vous,*

*cette méfiance qui entre dans les corps, paradoxalement très liée à la bienveillance, comment pourra-t'elle se transformer ? comment sortiront-ils sortirons-nous de cette tension constante qui ne permet plus ou si peu de circuler, de traverser, d'essayer, de penser, de se froter ?*

*Le nez dans le sinistre écologique et économique, plus de place pour la poésie réclamée dans le manifeste pour les « produits » de haute nécessité au moment des grèves dans les Antilles françaises (Patrick Chamoiseau, janvier 2009). Plus de temps. Le temps est spolié. On fait la « cola » - la queue. La cola pour prendre de l'argent au distributeur ; pour acheter pour payer parce que les lignes pour les terminaux bancaires sont archaïques ; pour recharger sa carte téléphonique ; pour aller au magasin d'Etat. Et les gens attendent... Ce temps, ce temps privé, ce temps pris, ce temps volé. Volontairement spolié. C'est le temps de la pensée. De la résistance. De l'organisation collective. Une file, c'est une ligne. Ce n'est pas un rassemblement.*

*(début du texte 1, écrit en mars 2017)*

Des lecteurs de ces textes m'ont proposé d'aller sur la piste d'un « webdocumentaire » « ou quelque chose comme ça ».

Dans le mouvement de cette écriture, j'ai alors expérimenté des formes de production et de partage de sens qui m'étaient nouvelles<sup>10</sup>.

J'ai plongé mains tête et sens (les six) // corps // dans des images et des sons. Fragilement d'abord. Entrant dans des matières. Dans des temporalités et des rythmes. Entrevoquant progressivement et vertigineusement les potentialités heuristiques du travail de montage.



*Capture d'écran du film «Un recorrido»*

Ce sont les mots des sept textes écrits entre mars 2017 et août 2018 qui soutiennent donc les différents moments du film.

Au fil du travail de montage, laissant entrer plus pleinement les autres perceptions sensorielles, ces textes se sont épurés, dégraissés. Essorés.

Laissant venir le silence. L'absence d'image. Les poèmes.

Laissant place aux confrontations. Aux tensions.

A la suspension. Aux ruptures.

Ne cherchant pas à tout dire ; à fermer ; à asséner.

---

<sup>10</sup> J'ai pu contribuer auparavant à plusieurs projets documentaires. Mais je restais « la sociologue du projet ».

Car comment répondre à la question initiale // aide-nous à...// faire mesurer l'ampleur du cynisme et de la violence des gouvernants // rendre sensible l'effondrement de structures de production d'une société qu'on disait moderne et la plus riche au monde de ressources pétrolières // faire percevoir le burlesque mortifère de l'hyperinflation // faire entendre l'inouï...

Laisser respirer puis s'étouffer d'avoir retenu son souffle. Reprendre une inspiration soudaine et brusque.

Donner le temps de se demander ce qui se passe ; de ne pas savoir de suite ; peut-être même jamais.

Avec peut-être la chance de ne pas avoir « fait trop d'images ».

De ne pas avoir pu en faire toujours.

D'en avoir fait parfois sans intention.

La chance d'avoir des images. paysages devant lesquelles je m'étais posée longtemps, devant lesquelles il était alors devenu possible au moment du montage d'inviter à se poser, même inconfortablement, même précairement [la ville imperceptiblement immobile en grève (une minute) ; les balancines filmées en plan fixe pendant 13 minutes parce que c'est la durée de l'un des morceaux de musique expérimentale du musicien lillois Ivann Cruz qui semble avoir été fait pour elles ; la longue traversée de ce pont emblématique de la ville, conditionnée par un autre des morceaux de ce même musicien<sup>11</sup>].

Ouvrir à des détours, pour mieux regarder, ou pour permettre le regard qui serait sinon impossible [la figure de Charlot // l'insurrection et la dignité des vies minuscules // pour dire la violence des conditions sociales, économiques et politiques<sup>12</sup> ; les peintures noires de Goya ; les poèmes de Sophie G. Lucas sur la ville de Detroit lus « dans » Maracaibo, provoquant une tout aussi étrange résonance que la musique d'Ivann<sup>13</sup>].

Avoir le sentiment parfois qu'on compose une musique<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> J'ai cherché longtemps et fiévreusement une solution de montage pour mettre en tension électrique [la ville moderne, idéalisée et réifiée] // [la ville contemporaine, angoissante et effondrée]. J'avais filmé la traversée du pont emblématique de la ville un jour où la musique composée par Ivann Cruz (lillois) emplissait l'habitacle de la voiture parce qu'elle était apparue étrangement comme faite pour ce passage. Retrouver par hasard cette vidéo de quelques minutes m'a ouvert une solution. Aidée par les *relámpagos*, ces éclairs qui illuminent et définissent aussi la ville, que nous étions allés voir de plus près au sud du lac à l'endroit au monde où l'activité électrique est la plus importante.

Pour faire entrer dans les dimensions étranges, quasi fantastiques, épiques ?, de l'expérience urbaine de Maracaibo.

<sup>12</sup> Le Blanc Guillaume, *L'insurrection des vies minuscules*, Paris, Bayard, 2014.

<sup>13</sup> Sophie G. Lucas, *No Town*, éditions La Contre Allée, 2017.

<sup>14</sup> « Le montage est une activité de composition au sens musical, qui va donner la mesure, la tonalité de la frappe qui organisera les possibilités d'une réception ouverte. [...] Il ne faut pas que le tout du sens soit joué. Autrement dit, le montage est une opération de mise en activité du regard auquel on s'adresse. Il s'agit de mettre en activité un regard qui reste mobile, non assigné à résidence et disposant de sa pleine capacité de penser, de juger. Le métier de monteur se trouve donc dans la situation d'une profession politique puisqu'il s'agit bien de proposer au spectateur les conditions de son émancipation, de lui permettre d'en disposer librement » ([Mondzain Marie-José, Le blog documentaire, Temps et montage, 2011](#)).

Nommée film-poème pour marquer l’endroit d’une recherche-crédation<sup>15</sup>.

[Projeté la première fois en février 2019](#) dans une séance du laboratoire de recherche Clersé résolument ouverte au « tout-public », conférence-débat à deux voix avec Paula Vásquez Lezama.

## 2. Celles et ceux qui marchent. Une situation migratoire inédite

Fin 2019, on parle de 5 millions de Vénézuélien.ne.s ayant quitté leur pays, 15% de la population<sup>16</sup>. Des projections annonçaient 6,5 millions pour la fin de l’année 2020 (avant la pandémie, qui a bouleversé les continent sud-américain et fait rentrer au pays quelques milliers de personnes, dans une plus grande vulnérabilité encore).

Le nombre des départs s’était significativement accéléré depuis 2015<sup>17</sup>. C’est la crise migratoire la plus importante au monde après celle liée au conflit syrien. Elle est dite inédite, pour un pays qui ne serait pas en guerre (même si là-dessus, certain.e.s débattent), et qui n’a pas subi de cataclysme naturel.



(carte UNHCR de février 2019 // si les chiffres ont continué d’augmenter (et souvent sous-estimés), cette carte nous montre toutefois bien les proportions et les dynamiques)

<sup>15</sup> « Comme la poésie – ou comme poésie -, le montage nous montre que « les choses ne sont peut-être pas ce qu’elles sont [et] qu’il dépend de nous de les voir autrement » (Maurice Blanchot, « L’effet d’étrangeté », cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, éditions de minuit, 2009, p.77).

<sup>16</sup> Le HCR annonçait plus de 4,5 millions sur son site.

<sup>17</sup> Andréani Fabrice, Laplace Lucie, « Quand la (contre-)révolution vote avec ses pieds : penser l’explosion migratoire vénézuélienne », *Hérodote* 2018/4 (N° 171).

Depuis l'étranger, cette crise est d'abord supportée par la Colombie<sup>18</sup>, qui avait plutôt jusqu'ici l'habitude de voir partir ses compatriotes du fait de la guerre civile et de la crise économique, et non de gérer l'arrivée (surtout si massive et en si peu de temps) de ses voisins-cousins à l'histoire d'accueil migratoire aujourd'hui radicalement inversée<sup>19</sup>.

A partir de 2017, le caractère massif et populaire de la crise migratoire, déjà visible dans les grands centres urbains du continent sud-américain du fait de la place prise dans l'économie informelle, s'inscrira de manière sensible dans les paysages.



*Capture du court montage «Las y los caminantes*

---

<sup>18</sup> 1,77 millions de Vénézuélien.ne.s sont recensé.e.s résidant en Colombie en décembre 2019 (William Mejia Ochoa, conférence sur le net en avril 2020). Sur le site du HCR, en juin 2019 : « environ 1,3 million de ressortissants vénézuéliens se trouvent actuellement en Colombie, 768 000 au Pérou, 288 000 au Chili, 263 000 en Équateur, 168 000 au Brésil et 130 000 en Argentine. Le Mexique ainsi que les pays d'Amérique centrale et des Caraïbes accueillent également un nombre important de réfugiés et de migrants en provenance du Venezuela » <https://www.unhcr.org/fr/news/press/2019/6/5cfa75aba/nombre-refugies-migrants-venezueliens-atteint-4-millions-hcr-oim.html>

<sup>19</sup> Les gens sur la route répètent combien iels se retrouvent encore tout abasourdis d'avoir eu à prendre la route. Iels n'ont jamais eu l'idée de quitter leur pays qui a vu depuis son indépendance, et pendant longtemps, arriver des migrants de partout dans le monde « paupérisés, aventuriers et/ou persécutés » y cherchant l'Eldorado (Andréani Fabrice, Laplace Lucie, « Quand la (contre-)révolution vote avec ses pieds : penser l'explosion migratoire vénézuélienne », *Hérodote* 2018/4 (N° 171)). Parmi elleux, celles et ceux qui sont nommé.e.s *los retornados*, des Colombien.ne.s qui avaient été déplacé.e.s par la guerre civile ou par la crise économique, qui avaient construit au Venezuela une vie qu'iels quittent aujourd'hui.

Parce que, depuis 3 ans, la situation s'est tellement dégradée au Venezuela qu'on quitte ce pays pour survivre et aider à survivre, même si on n'a pas les moyens de se payer un ticket de bus pour faire ce chemin.

On part même sans documents officiels, parfois *sin destino*, ou pour rejoindre l'un.e ou l'autre membre de la famille parti.e devant quelques mois ou années plus tôt, qui a assuré qu'ils se débrouilleraient bien ensemble et feront bien une petite place dans des espaces pourtant déjà tendus et précaires à Cali, Bogota, Quito (Equateur), Lima (Pérou), Santiago de Chili...



Capture du court montage «Las y los caminantes»

On la prend donc aussi à pied, cette route incertaine, après avoir passé la frontière vénézuélienne à l'un des points de passage possibles parmi bien d'autres<sup>20</sup>, mais emblématique<sup>21</sup>, celui du pont Simón Bolívar, à Villa de Rosario, à 5 kilomètres de Cúcuta (Colombie).

---

<sup>20</sup> 2.200 kms de frontière commune avec la Colombie ; autant pour la frontière avec le Brésil. <https://www.courrierinternational.com/article/migrants-le-bresil-envoie-larmee-sa-frontiere-avec-le-venezuela> <https://www.lemonde.fr/ameriques/infographie/2015/09/16/venezuela-colombie-une-frontiere-sous-haute-tension><sup>20</sup> (ils ont donné lieu à des participations à des séminaires, à des publications. [n-politique\\_4759278\\_3222.html](https://www.lemonde.fr/politique/4759278_3222.html)

<sup>21</sup> Le pont Simón Bolívar est traversé nécessairement à pied depuis son interdiction aux véhicules depuis 2015. Chaque jour (avant la crise pandémique), 50 à 60.000 personnes la traversent et la retraversent pour chercher des moyens de survivre (des médicaments, des pièces de rechange, de la nourriture dans les « soupes populaires », la possibilité de vendre ce qu'il reste à vendre). Quelque 2000 personnes la traversent pour quitter leur pays. Parmi elles, quelque 500 prennent la route à pied.

## Comment je documente l'exil vénézuélien

Après mon départ du Venezuela, j'ai fait cinq voyages à partir de la Colombie. En août 2018 et en février 2019, à Cúcuta, Pamplona et Bucaramanga (Colombie), tissant les premiers liens avec des associations locales d'aide aux personnes migrantes nommées *caminantes* (celles et ceux qui marchent)<sup>22</sup>. En avril 2019, reprenant les liens sur cette route et la prolongeant en bus depuis Cúcuta jusque Quito (Equateur) rencontrant des Vénézuélien.ne.s en exil<sup>23</sup>. En août 2019, voyageant en bus depuis Cúcuta cette fois jusque Santiago de Chili, réalisant [des montages sonores hispanophones](#)<sup>24</sup>. J'y suis retournée en février mars 2020, juste avant le confinement.

En septembre 2019, j'ai monté de courts objets images et sons sur la frontière et [« on les appelle 'las y los caminantes' // celles et ceux qui marchent »](#).

Ce court montage invite à entrer dans le temps de la marche.



*Capture du court montage «Las y los caminantes» (c'est Vladimir enroulé dans le matelas)*

---

<sup>22</sup> Que je remercie vivement, et qui continuent à œuvrer dans des conditions encore plus difficiles aujourd'hui : les plus proches, Gisela et José (Manitas Amarillas à Cúcuta), Adriana et Alba (Entre dos tierras à Bucaramanga), Rosa (Uniandes dans le Tachira (Venezuela)), Leonor Peña (Pamplona), Alans (Los caminantes tricolores à Cúcuta).

<sup>23</sup> qui a donné lieu à [Caminar Aguantar, sur les routes de "los caminantes"](#) (montage images et sons, 15 mn), montré au 57<sup>ème</sup> congrès de la société québécoise de science politique les 22-23 mai 2019, et à Ottawa le 29 mai 2019.

<sup>24</sup> Les formes sont diverses quant à la durée (de 2 mn à 14 mn) et quant aux parti-pris de montages et font entrer dans des thématiques différentes (des analyses de la situation vénézuélienne, l'épreuve de l'exil, l'expérience de la route, les passages // blocages aux frontières andines). Ces objets ont été montés au cours même du voyage, pour les partager au plus vite avec les personnes elles-mêmes, et avec les associations au travail avec lesquelles j'ai pu tisser des liens forts.

Ils ont circulé, ont été repris par un réseau de journalistes radio vénézuéliens et colombiens travaillant sur la frontière, par un site militant à Madrid, par les associations colombiennes lors de leurs débats pour appeler à lever des fonds, par des artistes travaillant sur les questions de l'exil (dont une exposition à la Maison des Métallos, *No Frontiers Festival*, Paris, 27 septembre 2020).

## Ce jour d'août

Je m'étais dit jusque-là que ça n'avait pas de sens de marcher avec elles et eux.  
Enfin.. que ça aurait été comme indécemment.

Ces deux jours d'août 2019, j'étais venue rencontrer les gens du refuge, la veille au soir déjà.  
J'avais dormi dans un motel routier plus loin au bourg, et j'étais revenue le matin. [Je voulais prendre des sons de la vie du refuge.](#)

Et puis ça s'est fait. J'ai marché. Sans préméditation. Non pas parce que j'aurais pensé qu'ainsi je pourrais partager quelque-chose de plus de leur expérience. Mais simplement parce que c'était juste, de rester le micro tendu vers Vladimir, on s'était déjà parlé la veille au soir avant le coucher, qu'il avait recommencé à parler ce matin-là sans même que je ne lui donne de consignes qu'il s'est mis en route qu'il a chanté et parlé sans relance aucune pendant 14 minutes jusqu'à dire simplement bon ça y est là j'ai fini.

Mes pas s'étant ajustés aux siens, voilà déjà quinze minutes que je marche. Le refuge est derrière moi. La ville aussi. Voilà, je suis en route aussi. Simplement aux côtés.

sans poser  
de questions

prenant ces images et ces photos  
sans beaucoup parler  
sans beaucoup demander

sans qu'on me demande  
beaucoup non plus

on était tou.te.s occupé.e.s à marcher



*Collage des portraits pris sur la route ce jour d'août 2019*

# **De l'autre côté du miroir. Le récit de soi dans le film de chercheur : le cas de mon film *Travelling*.**

**Ons Kamoun**

Docteure et enseignante en cinéma

École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma (ESAC), Tunisie

Chercheure associée à Institut de Recherche sur le Maghreb contemporain (IRMC), Tunisie

ons.kamoun2018@gmail.com

## **Résumé**

« On peut mesurer le degré d'évolution de la pensée verbale au travers des œuvres de la pensée manuelle » (Leroi-Gourhan, 1982), ainsi exprimait André Leroi-Gourhan l'inséparabilité des deux pensées. L'art pariétal est une manière que l'homme a eue de proclamer sa présence et de témoigner donc de penser : rendre perceptible, au fond, sa présence au monde (Chapouillie, 2005). Le cinéma est une manière d'articuler la pensée. Les cinéastes pensent avec des images et des sons (Deleuze, 1983) et proposent le film en tant que construction intellectuelle. Marcel Pagnol pousse les limites de cette définition en déclarant que « le cinéma est l'écriture presque définitive ».

Mon film de recherche se définit justement dans le prolongement de cette pensée : il est effectivement le produit d'un rapport avec la trilogie du désert du réalisateur tunisien Nacer Khémir que je pense révéler en progressant dans mon travail de recherche, mais je vais enseigner le cinéma à Gabès, une ville du sud tunisien, où avec mes étudiants nous produisons une centaine de films... dans le(s) désert(s). Le désert est un « détecteur de mensonges » : il me contraint, moi, observatrice/conceptrice, pour me dévoiler sa vérité, à m'inclure dans l'observation et la conception. Il exige de moi « une inclusion » « en dedans » et non « de mimer ». À force d' « avoir horreur du vide » et de le refouler, le « Grand vide » a fini par me happer. En voulant l'acquérir, il m'a acquis, et sur le chemin de sa connaissance, je me suis connue moi-même, puisque comme l'a affirmé Edgar Morin « la connaissance nécessite l'auto-connaissance ». Le processus de production n'est pas proposé ici comme un processus d'apprentissage, mais véritablement comme un processus de recherche, une recherche en tant que tâtonnement. Ce film recherche que j'ai intitulé *Travelling* a une place conséquente qui m'a permis d'avancer sur l'identification d'autres formes de représentations possibles du désert.

Dans cette création-recherche, j'ai dû gérer deux ambivalences : celle de l'expérience cinématopédagogique et celle du désert, qui m'ont fait accéder, néanmoins, à un « état d'âme libérateur » et m'ont permis grâce aux possibilités qu'offrent les images et les sons d'inclure dans le champ scientifique ce qui en avait en a été longtemps exclu, par exemple l'émotion en tant que traduction du sensible.

## **Synopsis**

Une enseignante de la capitale, nommée dans le sud tunisien, s'évertue envers et contre tout et malgré les questionnements à produire des films avec ses étudiants. Cette expérience de la traversée du désert est une initiation qui transforme la volonté de combattre en désir d'être.

## **Biographie**

Ons Kamoun est réalisatrice, scénariste et productrice tunisienne. Elle réalise en 2017 son premier long-métrage *Travelling / H'yem*. Elle est conférencière et docteure en Cinéma, diplômée de l'Université de Toulouse Jean Jaurès. Sa recherche porte sur la représentation du désert dans le cinéma. De 2009 à 2016, elle a enseigné à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès dans le sud tunisien, où elle a produit une centaine de courts-métrages pour ses étudiants. Actuellement, elle enseigne le cinéma à l'École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma de Gammarth et l'Anthropologie audiovisuelle à l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis. Elle est chercheuse associée à l'Institut des Recherches sur le Maghreb Contemporain où elle a initié « l'Atelier Écriture et réception sur l'esthésie » et « l'Atelier du Film de Chercheur » dans lequel elle accompagne des chercheurs en sciences humaines dans la réalisation de leurs films. Elle s'intéresse particulièrement aux questions du genre, du récit de soi au cinéma en plus du film de recherche.

## Filmer à l'épreuve de l'intime (corps et parole)

*Filmer la vie. Vie quotidienne, mucoviscidose et transplantation pulmonaire*

Gilles Raveneau, Maï le Dû et Despina Liolios

*Mettre en récit, donner à voir et partager les expériences vécues post-amputation : l'expérimentation d'un dispositif filmique ethnographique au sein de l'ADEPA*

Paul-Fabien Groud

*Animer des paroles intimes, dessiner une recherche, écouter des voix. Retours sur la réalisation du film d'animation sociologique « Les Filles, c'est fait pour faire l'amour »*

Jeanne Drouet et Emmanuelle Santelli

## **Filmer la vie.**

# **Vie quotidienne, mucoviscidose et transplantation pulmonaire**

**Gilles Raveneau**

Professeur d'université  
Université Lumière Lyon 2  
Environnement Ville Société, UMR 5600  
gilles.raveneau@univ-lyon2.fr

**Maï le Dû**

Postdoctorante  
UPL, Université de Paris Nanterre  
associée au LESC, UMR 7535  
mailedu.lesc@gmail.com

**Despina Liolios**

Maîtresse de conférences  
UPL, Université de Paris Nanterre  
despina.liolios@parisnanterre.fr

Nous proposons de présenter la construction d'un film ethnographique et l'élaboration d'un scénario dans le rapport direct avec une jeune personne atteinte de mucoviscidose, son entourage et les soignants qui l'accompagnent. Pour cela, il nous a fallu nouer une relation approfondie et établir une relation de confiance, suffisamment forte, pour partager le quotidien et des moments d'intimité et de fragilité que la maladie qui s'aggrave et qui conduit progressivement à la greffe suscitent inévitablement. Il s'agit, dans la perspective définie par « l'ancêtre fondateur » du film ethnographique, Flaherty, de commencer par filmer, sans attendre de penser et de réfléchir au film pour filmer ensuite. Il faut filmer d'abord, puis organiser la réflexion à partir de l'image que la caméra donne, sans préjuger a priori de l'importance de ce qui est à filmer, du moins dans un premier temps de la recherche filmique. En un mot, le projet de recherche engagé est l'élaboration du film dans la rencontre avec la jeune femme atteinte de la maladie, à travers la réflexion qui émerge dans cette rencontre et qui relève alors du dialogue et de la co-construction avec la jeune adulte.

Ce qui est central est que le tournage est considéré comme une « observation-filmante » (Lallier, 2011), comme une rencontre avec cette jeune femme et que le montage lui est subordonné. L'observation filmée ne consiste pas à simplement observer avec une caméra. Elle

ne relève pas d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique d'enquête et d'une relation sociale avec les sujets enquêtés. Dans cette perspective, nous construisons une relation de face-à-face avec ceux que l'on filme, afin de saisir et comprendre ce qui se produit dans les situations d'échanges observées et vécues. L'ethno-cinéaste filme pour observer (Wiseman, 1986). Il s'implique personnellement dans les situations observées parce que les séquences filmées découlent de la relation sociale établie entre lui, observateur-filmant, et les personnes filmées. On peut ainsi parler d'observation filmante, au même titre que l'observation participante définit une certaine pratique du terrain d'enquête ethnographique et anthropologique (Lallier, 2011). À ce titre, le montage se situe dans le cadre général de la recherche de ce qui a été élaboré préalablement dans le suivi ethnographique filmique, dans les observations directes et participantes réalisées et dans le cours des entretiens longitudinaux comme dans les observations filmantes et le tournage lui-même. La fabrication du film ethnographique est à considérer comme une recherche à proprement parler, comme une exploration, une découverte. Elle est liée à la nature même du projet de recherche envisagé, qui implique que l'on doive rester disponible à l'inattendu, à l'imprévisible, à ce qui arrive de vivant qui habite toujours la rencontre avec les personnes saisies dans leur vie quotidienne, plus encore lorsqu'elles sont atteintes d'une maladie chronique comme la mucoviscidose, maladie qui se joue des prévisions et du contrôle.

Bien entendu, un film n'existe en tant que film que lorsqu'il est structuré par un scénario, qui va constituer sa cohérence. Le scénario ici s'élabore progressivement dans le cadre de la rencontre avec cette jeune atteinte de la mucoviscidose et dont l'aggravation conduit progressivement vers le projet de transplantation pulmonaire ; et cette rencontre intervient dans le cadre de l'enquête préalable et des observations filmantes, du tournage. Il est possible de ce point de vue de rapprocher la démarche anthropologique de celle du film documentaire ethnographique. La première vise à la production d'un sens du point de vue des acteurs observés, en quelque sorte « du dedans ». De manière identique, dans le film ethnographique, l'ethno-cinéaste élabore le scénario progressivement, au fil de l'enquête générale et des observations filmantes. C'est ainsi que le suivi du quotidien routinier d'une personne atteinte de la mucoviscidose s'est mué au fil des événements en vécu d'un parcours de transplantation pulmonaire mêlant les pre-, per- et post-greffe, incluant au fil de l'eau de nouveaux protagonistes et de nouveaux lieux.

L'objectif principal, à travers cette recherche filmique, est de donner à mieux comprendre le quotidien des jeunes atteints de mucoviscidose depuis leur point de vue, dans la vie ordinaire, et à donner à voir leur parcours lorsque la maladie s'aggrave et que la transplantation pulmonaire devient une nécessité vitale. Mais il s'agit de le faire en s'intéressant au corps et aux expériences du corps, ici abordé comme « un ensemble de relations » (Breton et alii, 2006). Le corps relationnel dont il est question est le corps doté de l'ensemble de ses facultés de ressentir et d'agir aux situations et aux êtres, dans les multiples interactions dans lesquelles il est impliqué. Une telle perspective opère un décentrement qui conduit à porter attention aux détails et aux affects et à considérer non plus seulement le seul jeune et son rapport à la mucoviscidose, mais aussi l'ensemble des relations qui le lient à celles et ceux qui participent à sa « transformation » vers le passage à l'âge adulte et vers la transplantation pulmonaire.

Il s'agit donc, à travers la réalisation d'un film ethnographique visant à raconter une histoire et centré sur un personnage central, de donner à voir et à comprendre la vie quotidienne d'une jeune femme atteinte de mucoviscidose, ses affects, ses questionnements, ses doutes, ses peurs, ses espoirs, ses traitements et ses hospitalisations, depuis son parcours pré, per et post transplantation pulmonaire, de le faire en plaçant la caméra toujours du côté de la vie et de la personne filmée. L'objectif est de rendre compte des « vérités » qui ne sont pas simplement de l'ordre individuel du personnage central du film, mais des réalités, des expériences qui sont aussi des vérités collectives traversées par les adolescents et les jeunes adultes atteints de mucoviscidose. La nécessité d'un film ethnographique est de raconter une histoire, mais le récit visé ici est transpersonnel (Ernaux, 1994). Il cherche à saisir la vérité « objective » d'une condition au-delà de la particularité d'un « cas » personnel en utilisant le biographique, mais en faisant le pari qu'au-delà du cas individuel, le récit a une validité pour une majorité de ces jeunes malades et qu'il pourra signifier pour tous, de manière universelle, malades comme bien portants.

Nous proposons à cet effet un montage de 24 minutes choisies parmi les rushes dont nous disposons que nous avons bricolé avec « les moyens du bord » afin de rendre plus concrète cette communication et au-delà ce que nous cherchons à réaliser. Interviennent ainsi des proches de la jeune femme mais aussi des membres d'équipes hospitalières. Les scènes, au gré du parcours personnel et thérapeutique, sont tournées dans l'intimité de son domicile, de ses chambres

d'hospitalisation, dans un café, et dans des lieux aussi atypiques qu'une salle d'endoscopie ou un box de réanimation, autant d'ambiances différentes correspondant à chaque fois à des étapes marquantes de cette aventure de vie extraordinaire.

# Mettre en récit, donner à voir et partager les expériences vécues post-amputation : l'expérimentation d'un dispositif filmique ethnographique au sein de l'ADEPA

**Paul-Fabien Groud**

Docteur en Anthropologie, Post-doctorant  
Laboratoire S2HEP EA 4148  
Université Claude Bernard Lyon 1  
paul-fabien.groud@univ-lyon1.fr

## Introduction

La présente contribution s'attache à décrire et analyser l'expérimentation d'un dispositif (Aumont et Marie, 2008) filmique menée au sein de l'Association de Défense et d'Études des Personnes Amputées (ADEPA) au cours d'une recherche en anthropologie sur les expériences et récits de vie post-amputation des personnes amputées et appareillées des membres inférieurs en France. Dans le cadre d'une enquête ethnographique, deux courts-métrages, *Ma vie prothésée* (11m, 2018) et *Quelques pas de côté* (10mn, 2018), ont été coréalisés par l'ethnologue et des membres de l'ADEPA. En relation avec la démarche de soutien et d'accompagnement par les pairs (Gardien, 2017) mise en place par l'association, l'objectif principal de ces films est de porter à l'écran et de faire partager aux pairs nouvellement amputés<sup>1</sup> les expériences corporelles, prothétiques et du handicap vécues par des pairs amputés « expérimentés » (cinq personnes amputées depuis plusieurs années et membres de l'association).

Proche d'une anthropologie partagée (Rouch, 1979), les deux courts-métrages sont le fruit d'un travail de collaboration entre l'ethnologue et ces personnes. Pour ce projet audiovisuel, la démarche ethnographique de collaboration s'est articulée sur l'imbrication de deux procédés méthodologiques. Par-delà la captation filmique, par l'ethnologue, des membres de l'ADEPA dans leur quotidien et au cours des entretiens, la particularité du premier procédé se situe dans l'implication des personnes amputées dans l'élaboration et le déroulement des trois temporalités

---

<sup>1</sup> Via la diffusion de ces films en centre de rééducation lors d'intervention de membres de l'association ou directement par un accès libre sur le site internet de l'ADEPA.

du dispositif (Boukala, 2009) aussi bien lors du tournage (choix des plans, élaboration des items des entretiens filmés), montage (séquences qui doivent être coupées/conservées au montage) que lors de la restitution et de la diffusion des images (usages et diffusion des vidéos par l'association). Dans une approche méthodologique voisine de la *photo elicitation interview* (Harper, 2002), la spécificité du second procédé renvoie à l'utilisation des deux courts-métrages comme support d'échanges et d'analyses par la réalisation d'entretiens post-visionnage avec les personnes amputées qui ont participé à ce projet audiovisuel. L'intérêt du procédé est de prolonger tout un pan de l'analyse liée à l'implication des personnes concernées et à questionner la diversité des regards et points de vue sur les deux films.

Ce dispositif filmique ethnographique suscite différents questionnements, analyses et réflexions féconds au sein de la discipline anthropologie et, plus globalement, au regard des sciences humaines et sociales : qu'est-ce que les membres de l'association, dans leur travail de collaboration avec l'ethnologue, choisissent-ils d'évoquer et de montrer à l'objectif de la caméra quant aux expériences post-amputation vécues quotidiennement ? Bien au-delà du simple support illustratif, quels regards portent-ils sur les différentes séquences et le montage final des deux films ? Selon eux, quelles revendications et quels enjeux individuels et/ou collectifs sont portés par la diffusion de ces deux films ?

Cette contribution s'articulera en deux parties. Dans un premier temps, les points saillants des expériences post-amputation que les coréalisateurs ont choisi de tourner, monter et montrer à l'écran au sein des deux courts-métrages seront étudiés. En lien avec la réalisation d'entretiens suite à la restitution filmique finale, une seconde partie analysera les regards, discours et critiques des membres de l'association, également protagonistes de ces films, vis-à-vis de ces deux courts-métrages, ainsi que leurs points de vue concernant leurs apports dans le cadre de la démarche de partage d'expériences entre pairs.

## **1. Faire émerger et partager la diversité des expériences post-amputation**

Avec une part de subjectivité inhérente au choix du dispositif filmique et dans une logique de partage d'expériences aux pairs nouvellement amputés, les courts-métrages abordent l'enchevêtrement de diverses expériences corporelles, prothétiques et du handicap. À partir d'une sélection de séquences des deux films, trois points ressortent du vécu post-amputation et

seront décrits et analysés au cœur de cette première partie.

La notion de singularité est mise au premier plan dans plusieurs séquences, plus particulièrement de façon emblématique au sein de la séquence d'ouverture de *Quelques pas de côté*. Elle montre à l'écran un membre de l'association, face caméra et en plan fixe, assis sur le canapé. Il s'exprime d'un ton posé et évoque la singularité de chaque personne amputée :



« Tant que l'on n'y est pas, on ne peut pas se mettre à la place des personnes qui sont amputées. Chaque amputation est aussi différente. Un amputé fémoral ne peut pas se mettre à la place même d'un amputé tibial. Il pourra avoir une idée, mais il ne pourra pas se mettre à la place. Et aussi, par exemple, un amputé de membre supérieur. Là aussi, on ne pourra pas du tout se mettre à leur place. Chaque cas est particulier » (52 ans, amputé traumatique et fémoral, depuis 8 ans ; *Quelques pas de côté*, 2017).

Figure 1. Capture d'écran n°1. Expériences post-amputation et singularité

La séquence ancre d'emblée la diversité des expériences post-amputation comme fil conducteur du film et donne à penser l'intérêt du partage des expériences entre pairs. Par la comparaison effectuée entre personne amputée des membres inférieurs et supérieurs, puis celle entre personne amputée tibiale et fémorale, le discours tenu souligne le caractère expérientiel et surtout singulier de chaque vécu post-amputation. La comparaison est explicitée avec justesse, car elle permet de déconstruire toute tentative de réductionnisme des personnes amputées appareillées en une unité qui agrégerait l'ensemble de ces individus. Les propos donnent à saisir, à un double niveau, les enjeux liés à l'expérience et à son partage entre pairs. En premier lieu, en rapport à son propre vécu ; la personne aborde l'expérience de l'amputation comme source de connaissance. Elle met en évidence la nécessité de passer par celle-ci pour saisir en profondeur ce que représente la réalité de l'amputation (« Tant que l'on n'y est pas, on ne peut pas se mettre à la place des personnes qui sont amputées »). La personne densifie ensuite son propos en soulignant la nécessaire prise en compte de la notion de singularité (« Chaque cas est particulier ») avec, en écho, celle de diversité. La séquence pose le prisme de l'expérience singulière et le croisement de ces diverses expériences comme source de savoirs et connaissances à partager entre pairs. Elle réfute la reproduction d'un simple modèle à suivre linéairement. Elle invite le spectateur à la découverte de la diversité des expériences et revendique sa prise en compte comme champ des possibles (Gardien, 2016).

L'alliance corps amputé/prothèse et ses différentes facettes entre potentialités, limitations et intimité, constituent un second point saillant. La première facette, celle des potentialités, est en filigrane dans *Quelques pas de côté* et au centre de la première partie de *Ma vie prothésée*. Les courts-métrages s'appliquent à mettre en mots et en images l'apport fonctionnel que génère le port de la prothèse :



Descendre/monter les escaliers  
(*Quelques pas de côté*, 2017)



Effectuer les gestes du quotidien  
(*Quelques pas de côté*, 2017)



Marcher/se déplacer  
(*Ma vie prothésée*, 2017)

Figure 2. Captures d'écran n° 2 à 4. Le corps prothésé capacitaire

Couplés au sein du montage par l'ajout de séquences du quotidien, les extraits d'entretiens évoquent le caractère primordial et la source de potentialités à de multiples niveaux que permet l'usage de la prothèse. L'indépendance fonctionnelle retrouvée et la capacité d'agir représentent des apports essentiels soulignés dans les discours des protagonistes et que les séquences filmées (Cf. CE n°2 à 4) donnent à voir. Objet « salvateur » pour reprendre le terme employé dans *Ma vie prothésée*, l'usage de la prothèse est évoqué comme impactant positivement le quotidien. Il permet de (re)mener un ensemble d'activités, de recouvrer la station debout, de rétablir les interactions et relations sociales, de retrouver une place aux niveaux familial, professionnel ou dans la reprise d'activités de loisirs ou sportives.

Dans une logique de partage d'expériences réfutant toute forme d'angélisme en rapport à la réalité du quotidien post-amputation, les deux films se sont aussi appliqués à traiter des complications et limitations inhérentes à l'amputation et à l'usage de la prothèse :



« Les aspects négatifs sont qu'une prothèse n'est jamais complètement au point. Le moignon n'arrête pas de bouger, d'évoluer, aussi bien dans la journée qu'au fil des semaines, des mois et des ans. Donc, la prothèse passe son temps à se désadapter » (64 ans, amputé traumatique tibial, depuis 9 ans ; *Ma vie prothésée*, 2017).

Figure 3. Capture d'écran n°5. Les limitations du corps prothésé.

Par les choix d'agencement au montage, plusieurs séquences du film *Ma vie prothésée* traitent des difficultés sous-jacentes au port de la prothèse. Les personnes amputées rappellent qu'elles font partie intégrante de leur vie et ont des retentissements sur leur quotidien. Elles partagent face caméra leurs expériences de fluctuation du moignon et de son inadéquation à l'emboîture, de désadaptations récurrentes de l'emboîture et des éléments prothétiques, de douleurs ressenties au contact et au port prolongé de la prothèse. Dans *Quelques pas de côté* dont la thématique centrale est l'expérience du handicap post-amputation, les membres de l'ADEPA détaillent aussi les situations de handicap vécues lorsque la prothèse ne peut être portée suite à diverses complications ou parce que l'environnement n'est pas adapté.

Les deux court-métrages abordent aussi la facette singulière de l'intimité et du rapport au corps amputé. Exemple de la démarche revendiquée, une séquence de *Ma vie prothésée* explore notamment le rapport et vécu intime vis-à-vis du moignon :



« Quand j'enlève la prothèse, en fait, souvent, réapparaissent des fourmillements importants, et qui se tassent dans la demi-heure qui suit. J'aime bien... j'ai l'impression que ces fourmillements sont... disparaissent plus rapidement quand je touche mon moignon et quand j'applique des pressions dessus » (48 ans, amputée traumatique et tibiale, depuis 7 ans ; *Quelques pas de côté*, 2017).

Figure 4. Capture d'écran n°6. Le rapport intime au corps amputé/prothésé.

La particularité du témoignage tient à ce que la personne amputée livre au spectateur le rapport tactile, et plus globalement sensoriel, qui s'est mis en place, au fil de son expérience post-amputation, pour calmer certaines sensations ressenties au niveau du moignon. Par le contact, par des pressions tactiles et des automassages, la personne expose son propre protocole pour dissiper ces ressentis particuliers et sources de gêne. Par le travail de montage, le double intérêt de la séquence est d'évoquer des situations intimes, rarement abordées, de l'expérience corporelle post-amputation et de montrer le moignon sans filtre et sans tabou par le recours à l'image. Le second intérêt est de faire saisir aux personnes amputées que chaque individu peut réussir à s'adapter aux bouleversements corporels post-amputation et à la nouvelle composante corporelle qu'est le moignon (Cf. le paradoxe du moignon, Groud, 2019), chacun à sa manière, avec ses ressentis et ses méthodes.

Partager son expérience et montrer aux pairs nouvellement amputés que l'on peut se reconstruire et vivre avec la perte du membre est au cœur du film *Quelques pas de côté* et représente un dernier point saillant. Tout au long du film et plus fortement encore au sein du montage de la dernière séquence, les possibilités propres à chaque individu à faire face aux différentes situations de handicap sont montrées et explicitées :



« L'amputation n'est pas un stop, un arrêt. C'est une évolution de sa vie, avec laquelle on va composer [...] On vit différemment après qu'avant. C'est un changement bouleversant. Cela, incontestablement. Mais en aucun cas, c'est un arrêt. En aucun cas, cela limite. Cela oblige à faire les choses différemment, à les penser plus, à les préparer plus » (48 ans, amputé traumatique et tibial, depuis 7 ans, ; *Quelques pas de côté*, 2017).

Figure 5. Captures d'écran n° 7 à 11. Faire face au handicap (*Quelques pas de côté*, 2017).

L'évocation, voire la revendication, d'une adaptabilité et de stratégies à mettre en place pour faire face aux situations de handicap constituent la trame narrative et le cœur du film. Ancrée dans l'expérience post-amputation de la prothèse et du handicap, la possibilité de s'adapter, de penser et d'agir donne à voir et à entendre la capacité à réussir à mener une vie autre, certes différente, mais décrite comme tout aussi riche et intense. Par le travail de montage et avec comme ligne directrice le témoignage d'un des protagonistes, elle est montrée à l'écran de manière volontairement redondante par différents plans des personnes amputées en train d'avancer dans différentes situations. Le choix de clore le film *Quelques pas de côté* par cette

séquence laisse ouvert un ensemble de perspectives aux pairs nouvellement amputés. Il constitue un dernier élément emblématique du discours basé sur les expériences vécues par les personnes amputées qu'elles souhaitent transmettre aux pairs.

## **2. Restitution, élicitation et retours d'expériences**

Un autre versant de l'ethnographie, construit en lien avec le dispositif filmique, a conduit à interroger les regards que les protagonistes des films portent sur la coréalisation de *Ma vie prothésée* et *Quelques pas de côté*. Basée sur une série d'entretiens menés post-visionnage avec les membres de l'association impliqués dans le projet audiovisuel, la démarche d'élicitation est venue questionner les différentes étapes du processus filmique et recueillir les critiques concernant la retranscription à l'écran des expériences vécues et leur partage audiovisuel aux pairs. Dans la continuité des propos de Marie-José Mondzain (2003 : 194) pour qui « voir ensemble ne veut pas dire voir la même chose tous ensemble comme un œil cyclopien », l'intérêt pour l'ethnologue était de déconstruire l'« œil cyclopien » et l'illusion d'un « voir ensemble » uniforme pour étudier certes les convergences mais également les divergences de regards et de points de vue vis-à-vis des films et plus globalement du projet audiovisuel.

Le travail d'élicitation a permis de recueillir les avis des membres concernant le montage final des films. La mise en avant de la diversité des expériences post-amputation a été un thème central évoqué à plusieurs reprises dans les entretiens :

« Ce qu'ont dit les autres, ça m'a confirmé dans le fait que chacun a vraiment un ressenti différent. Il y en a un qui insiste sur l'esthétique, l'autre qui insiste sur le confort, que chacun vraiment avec cette prothèse construit un vécu particulier ». (Entretien post-visionnage n°1)

« J'ai trouvé vraiment déjà très intéressant de voir les aspects que chaque personne qui a témoigné, en fait parlait de la même chose, mais de manière différente. Beaucoup de témoignages se rejoignent, mais exprimés de manière différente ». (Entretien post-visionnage n°2)

Les extraits d'entretien confirment en partie le but atteint de monstration à l'écran des expériences post-amputation, considéré dès en amont comme un objectif essentiel du projet. Ils sont importants pour l'ethnologue, car ils donnent une validité, actée par les personnes concernées elles-mêmes, à la démarche de « retranscription » du terrain et de mise en lumière par l'utilisation de la caméra des divers fragments des expériences post-amputation. Pour autant, l'analyse croisée de ces entretiens fait également émerger une critique et un questionnement sur ce qui a été donné à voir et ce qui a été narré dans les deux films. La confrontation de différents points de vue par entretiens interposés a permis d'interroger

« jusqu'où » le dispositif filmique allait dans les récits de l'expérience post-amputation et, plus particulièrement, sur le possible manque de récits d'expériences plus délicates et/ou douloureuses :

« On peut se dire qu'on a l'impression que c'est facile la vie d'une personne amputée. Est-ce qu'on est allé chercher, allé montrer, entendre les moments plus galères ? » (Entretien post-visionnage n°1)

« Je pense qu'il ne fallait pas insister trop là-dessus parce que le but de la manœuvre c'est quand même de montrer aux gens qu'il y a une vie qui continue, qui est une autre vie, mais qu'elle continue. Et donc, il ne faut pas trop leur mettre la tête sous l'eau, au départ, en disant : "Vous allez voir, ça va être difficile" parce que ce n'est pas le but qu'on recherche. Au contraire, c'est de leur dire... on ne va pas leur dire que ça va être tout rose non plus. Mais bon, essayer de leur dire qu'ils vont pouvoir accomplir des choses que peut-être ils n'avaient même pas envisagé de faire avant ». (Entretien post-visionnage n°3)

La mise en dialogue de ces extraits permet d'évoquer les limites des films. La critique ici émise est de ne pas avoir abordé les versants les plus sombres de l'amputation, « les moments galères », pour reprendre l'expression employée. Malgré une attention portée lors du tournage et du montage à évoquer les difficultés-limitations de l'appareillage et les situations de handicap rencontrées, ces deux films, qui s'adressent en particulier aux personnes nouvellement amputées, se sont focalisés sur les adaptations et les possibilités de vie post-amputation ; ils ont certainement omis d'aborder certains moments plus durs et anxiogènes (aussi bien au niveau physique que psychologique). Comme souligné dans le second extrait, l'une des raisons qui peut expliquer ce choix est la volonté d'entraide de l'association ADEPA à l'égard des personnes nouvellement amputée en montrant, par l'utilisation de ces deux films, « que la vie continue ». En cela, la critique met en évidence les limites que peut revêtir ce projet audiovisuel, dans sa difficulté à conjuguer une double approche : d'un côté, une démarche ethnographique de captation des expériences post-amputation et de l'autre une volonté la plus constructive et pragmatique possible, dans une démarche associative et d'entraide, de diffusion de ces expériences afin de soutenir au mieux les pairs nouvellement amputés.

Les entretiens ont aussi donné la possibilité de réinterroger les protagonistes sur les motivations qui les ont amenés à s'impliquer dans ce projet :

« C'est plus de la transmission de l'expérience, du vécu, de comment on fait pour les gestes simples de la vie. [que] Oui, c'est possible de le faire ». (Entretien post-visionnage n°3)

« J'ai avalé quelques couleuvres dans ce parcours (*de l'amputation*) et j'aimerais que mon expérience serve aux autres. C'est-à-dire que les enseignements que moi j'ai tirés, puissent être transmis et qu'on ne se laisse pas marcher sur les pieds comme moi je me suis laissé faire au début ». (Entretien post-visionnage n°4)

La revendication d'une volonté de transmettre son expérience dans l'optique d'aider les pairs à faire face à l'amputation est l'argument principal souligné par les personnes impliquées dans

ce projet pour justifier leur participation. La démarche de partage et plus exactement, pour reprendre le terme utilisé par les membres de l'association dans leurs discours, de « transmission » d'expériences revêt plusieurs facettes selon les entretiens : dire et montrer qu'il est possible de se relever du traumatisme bio-psycho-social qu'est l'amputation, transmettre les adaptations et les pratiques permettant de vivre de la manière la plus efficiente au quotidien (rapport au moignon, potentialités/limitations de la prothèse, réadaptation de l'environnement), mais aussi, comme énoncé dans le dernier extrait, souligner la nécessité d'une autodétermination et d'un *empowerment*<sup>2</sup> (Gardou, 2012) aussi bien à titre individuel qu'à une échelle associative.

Outre la démarche de transmission, les protagonistes ont enfin souligné les apports générés par la participation à ce projet :

« Moi, j'ai trouvé très intéressant le recul, de voir un peu le ressenti, même de... On se découvre un peu plus, bien qu'on se connaisse depuis dix ans. Je veux dire, quand tu es interviewé et que tu réponds à des questions, tu te dévoiles un peu plus que quand tu discutes entre potes. Tu apprends des choses que tu ne connaissais pas » (Entretien post-visionnage n°5)

« Cette idée de témoignage pour moi, elle... Plus ça va, plus que je trouve qu'elle déclenche, elle fait avancer, à la fois nos interlocuteurs et j'allais dire, assez égoïstement, ça me fait avancer et ça m'a nourrie dans l'acceptation de l'amputation, qu'il y a eu du chemin parcouru, qu'il y en a encore à parcourir. Donc j'allais dire, si c'est bon pour les autres, c'est bon pour moi ». (Entretien post-visionnage n°1)

Les extraits amènent à traiter les possibles effets et apports de la coréalisation de ces films pour les protagonistes eux-mêmes. Les entretiens menés suite à la restitution et à la diffusion mettent en avant une prise de recul, une meilleure connaissance des expériences vécues par les autres membres, mais également une source de connaissance plus aiguisée de soi. Dans une volonté de transmettre leurs expériences vécues, la participation à ce projet audiovisuel et la mise en récit et à l'écran de ces expériences apparaissent dans les discours des films comme étant bénéfiques et source de cheminements, à titre personnel, dans leur propre trajectoire de vie post-amputation.

## Conclusion

Au prisme de l'anthropologie audiovisuelle, le travail de description et d'analyse du dispositif filmique ethnographique a permis d'explorer et de mettre en lumière, au cours de cette

---

<sup>2</sup> « On parle d'*empowerment* pour désigner l'estime de soi, la compétence personnelle, le désir de participation sociale et la conscience critique. Ce processus ne relève pas seulement de caractéristiques personnelles, il dépend d'un environnement familial, communautaire et social ; il repose sur les ressources et les droits de la personne et de sa communauté d'appartenance ». Gardou C. (2012). *La société inclusive, parlons-en !*. Paris : Éditions Érès, p. 96.

contribution, diverses expériences post-amputation (singularité, potentialités-limitation-intimité, capacité à faire face au handicap). Outre l'analyse et les réflexions développées sur ces expériences post-amputation sélectionnées au montage, ce sont aussi les apports de ce travail de coréalisation pour les protagonistes du film, les enjeux de partage d'expériences entre pairs et les questionnements et les réflexions sur les limites du dispositif filmique, qui ont été mis en lumière par les entretiens post-visionnage.

En sus de ces éléments, l'intérêt du projet audiovisuel est de permettre de garder une trace et de constituer un apport tant pour l'ethnologue que pour l'association. Comme l'a évoqué l'une des personnes amputées lors de l'entretien post-visionnage : « ça t'a permis toi, d'avoir de la matière pour ton sujet d'étude et pour l'ADEPA d'avoir des éléments récents et que l'on peut utiliser [...] ça permet aussi de garder quelque chose quoi, d'avoir un reste ». Le caractère de don et de contre-don (Mauss, 2006) entre l'ethnologue et les membres de l'ADEPA, la démarche « donnant-donnant » entre travail de recherche et démarche associative d'entraide, est source d'apports mutuels et de réciprocité entre les différents acteurs du dispositif filmique. Pour Laurence Pourchez (2004 : 97), « si les nouvelles technologies modifient le regard anthropologique porté sur l'autre, l'anthropologue-cinéaste [...] œuvre à la conservation d'une mémoire, à sa transmission par le biais d'une association avec ceux qui étaient auparavant simplement ses "informateurs" ». Par le travail en commun avec ces cinq membres de l'ADEPA qui dépassent le simple statut « d'informateurs » devenant collaborateurs, la coréalisation de *Ma vie prothésée* et *Quelques pas de côté* laisse pour l'association une trace mémorielle, une « conservation » des expériences vécues post-amputation et un support à la transmission aux pairs. Pour l'ethnologue, elle constitue une précieuse trace ethnographique, productrice de réflexions et de connaissances au sein des champs d'étude, vastes et complexes, de l'amputation, de l'appareillage prothétique et du handicap.

## **Bibliographie**

Aumont J. & Marie M. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Armand Colin.

Boukala M. (2009). *Le Dispositif cinématographique, un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris, Téraèdre.

Gardien E. (2016). De la liberté corporelle en situation : l'exemple de la résistance des personnes handicapées au validocentrisme. *Corps : Revue interdisciplinaire*, 14 (1), p.105-114.

- Gardien E. (2017). *L'accompagnement et le soutien par les pairs*. Presses Universitaires de Grenoble.
- Gardou C. (2012). *La société inclusive, parlons-en !*. Paris, Érès.
- Groud P-F. (2019). Appréhender la vie après l'amputation : expériences corporelles, prothétiques et du handicap, *Cultures-Kairos : Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, n°10, Paris, MSH-Paris Nord.
- Harper D. (2002). « Talking about pictures: a case for photo elicitation », *Visual Studies*, vol. 17, n°1, p.13-26.
- Mauss M. (2006,[1950]). *Sociologie et anthropologie* (11e éd.). Paris, Presses Universitaires de France.
- Mondzain M.-J. (2003). *Voir ensemble*. Paris, Gallimard.
- Pourchez L. (2004). Construction du regard anthropologique et nouvelles technologies : pour une anthropologie visuelle appliquée. *Anthropologie et Sociétés*, 28 (2), p. 83-100.
- Rouch J. (1979). « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*. De France, C. (Ed.). Paris, Éditions Mouton, p. 53-71.

## Filmographie

- (2018). *Ma vie prothésée* . 11mn. Disponible sur le site de l'association ADEPA. [En ligne] : [URL : <https://www.dailymotion.com/video/x6boaxp>].
- (2018). *Quelques pas de côté*. 10mn. Disponible sur le site de l'association ADEPA. [En ligne] : [URL : <https://www.dailymotion.com/video/x6boa98>].

**Animer des paroles intimes,  
dessiner une recherche, écouter des voix**  
**Retours sur la réalisation du film d'animation sociologique**  
*Les Filles, c'est fait pour faire l'amour*

**Jeanne Drouet**

Anthropologue, ingénieure CNRS, Centre Max Weber  
jeanne.drouet@ish-lyon.cnrs.fr

**Emmanuelle Santelli**

Sociologue, directrice de recherche CNRS, Centre Max Weber  
emmanuelle.santelli@ish-lyon.cnrs.fr

**Mots clés** : film d'animation ; parole ; sexualité conjugale ; émancipation féminine



*Dessin : Jeanne Paturle*

« C'est vrai que moi je ne suis pas tellement portée sur ça, je n'ai jamais ressenti de manque vraiment [...] mais lui par contre il a toujours envie de moi, tous les jours, tout le temps [...] s'il devrait y avoir un problème entre nous [ce serait ça][...] J'ai quand même envie de lui, je dis "sur le moment j'en ai pas envie", et puis finalement... quand il vient vers moi, ça vient, finalement ça se fait [...] peut-être que vu que c'est un homme il a peut-être d'autres besoins, enfin ça vient plus facilement ce besoin-là, alors qu'une femme, peut-être ça vient moins [...] c'est lui qui initie, mais c'est moi qui modère le truc on va dire »

(Annabelle, 26 ans, profession paramédicale, en couple depuis 5,5 ans)

Les propos d'Annabelle sont recueillis par Emmanuelle Santelli en 2016, lors d'une recherche intitulée *Former un couple aujourd'hui*. Dans cette recherche, la sociologue intègre un questionnaire relatif à la dimension sexuelle de la relation conjugale, démarche peu fréquente en sociologie du couple. L'enquête révèle que si durant leur « jeunesse sexuelle » les pratiques des femmes tendent de plus en plus à converger avec celles des hommes, une fois en couple et au terme de quelques années, une majorité d'entre elles cherchent à espacer les rapports sexuels et déclarent préférer la tendresse à la sexualité. Plus largement, cette position de retrait les fait se sentir en décalage avec les attentes de leur conjoint. Un tel écart pourrait s'expliquer par le fait que les femmes ont moins été habituées que les hommes à explorer la dimension désirante de la sexualité.

Face à ces résultats, et constatant qu'ils peuvent éveiller de l'intérêt en dehors de la sphère académique, naît l'idée de faire un film sur le sujet. La présence de Jeanne Drouet, ingénieure en méthodes visuelles dans le laboratoire, rend ce projet réalisable.

La réalisation de ce film est envisagée comme l'un des axes de travail d'une nouvelle recherche initiée en 2019, qui s'intitule *Sexualités Ordinaires. Pratiques conjugales, normes médicales, une approche socio-historique*<sup>1</sup>. Rapidement, la richesse du matériau collecté dans ce cadre, – à savoir des paroles confiées lors d'un entretien biographique concernant la sexualité dans le cadre conjugal –, mais aussi le caractère sensible de ces données, nous pousse à aller vers une forme filmique spécifique, à savoir un court métrage d'animation allié à une bande-son documentaire.

---

<sup>1</sup> Si cette recherche s'inscrit dans le prolongement de la première, s'y ajoute également des dimensions nouvelles : une perspective historique, une perspective statistique approfondie (prise en charge par Marie Bergstrom, de l'INED), une perspective en sociologie des professions (les professionnel.les de santé qui prennent en charge la sexualité dont traite Gwénaelle Mainsant).

Le film en cours de création traite de la construction de la sexualité féminine. Ce sujet fait écho à l'actualité et donne lieu, depuis quelques années, à une prolifération de productions (ouvrages, films, productions télévisuelles). Toutefois une création issue d'un laboratoire de sociologie semble pouvoir apporter des éléments nouveaux au débat en cours. En effet, l'exercice d'enquête fait naître une situation de paroles assez atypique que l'on ne retrouve que très rarement sur les écrans ou dans les livres produits en dehors de la sphère académique. De la sorte, on donne accès à une parole intime, mais aussi très réflexive.

À la différence d'une démarche d'enquête menée en images et en sons pour laquelle la valeur instrumentale du médium filmique se joue sur les plans de l'exploration ou de l'analyse sociologique, ici, le film est vu comme instrument mis au service de la diffusion de la recherche. Cela dit, nous nous engageons dans l'aventure en considérant d'emblée qu'un film peut être bien plus qu'un support de valorisation scientifique. Le principal enjeu de notre démarche se situe dans le giron de ladite sociologie publique (Burawoy, 2009), autrement dit « du choix de s'adresser au public le plus large possible pour répondre à la demande diffuse de description et d'explication des phénomènes sociaux. » (Hirschhorn, 2018). Néanmoins, ce travail va conduire à revoir, approfondir, saisir autrement le matériau qu'Emmanuelle Santelli a l'habitude de recueillir et de traiter. Cela devient également un « outil » supplémentaire de réflexion. Dans cette communication, en écho aux questionnements soulevés dans l'axe 2 de l'appel, notre interrogation porte sur l'association dessin/parole/sujet intime et sur la façon dont ce trio vient opérer de façon singulière sur la triangulation filmeur-filmé-spectateur (Raoulx, 2018).

## **1. Le choix du documentaire animé, ce que le dessin fait dire à l'image**

L'essor du documentaire animé est plutôt récent. Bien que plusieurs films du « genre » aient été réalisés précédemment, l'engouement pour cette forme est souvent associé à la sortie du film d'Ari Folman *Valse avec Bachir*, en 2008<sup>2</sup>. Malgré la multiplication de ce type de films, ils restent encore peu nombreux au regard du nombre de documentaires produits. La sollicitation du dessin pour appréhender le réel reste donc minoritaire dans la production documentaire. Dans le champ des productions filmiques réalisées par des chercheurs en SHS (et en excluant les réalisations ressortant plutôt de démarches de communication) il est, à notre

---

<sup>2</sup> On trouve par exemple la mention de ce film dans l'article web dédié au sujet sur le site du festival la Rochelle cinéma (<https://festival-larochelle.org/fr/festival-2016/le-documentaire-anime>), ou dans un billet sur le site de Télérama (<https://www.telerama.fr/cinema/festival-d-animation-d-annecy-documentaire-anime,98522.php>).

connaissance, quasi-inexistant<sup>3</sup>. À la différence de l'image photographique ou filmique, le dessin n'est pas directement arrimé au réel (comme le dirait les sémiologues, il ne s'agit pas d'une image indicielle). On peut faire l'hypothèse que c'est là une des raisons de l'absence de précédent en la matière ; la plupart des chercheurs étant encore timides face aux formes d'expression plus libres et affichant plus clairement la part de « subjectivité » de leurs auteurs. En outre, se lancer dans la réalisation d'un film d'animation n'est pas aisé car cela exige de se doter d'une nouvelle série de savoir-faire et reste, de plus, très coûteux à mettre en œuvre. De fait, nous défrichons ce domaine du côté scientifique, avec néanmoins des inspirations provenant des expériences de création de bandes dessinées sociologiques<sup>4</sup>, et devons inventer, chemin faisant, une méthodologie de travail adéquate.

Mais avant d'en arriver là, explicitons ce qui précède, à savoir ce qui motive le choix de ce format et en quoi il répond aux « besoins » initiaux exprimés par la sociologue Emmanuelle Santelli pour faire connaître ses résultats de recherche. Revenons donc d'abord sur le choix de ce format filmique en se demandant en quoi le documentaire animé peut être vu comme une forme adéquate pour traiter de l'intime.

Rappelons que le cinéma ouvre des possibilités – notamment depuis l'avènement du « cinéma direct » dans les années 1960 – pour considérer d'une autre façon la parole des « enquêtés », comme l'affirme Marc-Henri Piault : « Nous avons entendu parler de l'autre, parler pour l'autre, désigner l'autre, l'interroger pour entendre enfin sa propre voix. Et puis il a été question d'entendre non seulement le son de sa voix mais d'accepter sa parole, d'entendre directement sa parole et non plus de la transcrire et de l'interpréter » (2008 [2000] : p. 174).

Cette approche coïncide avec celle d'Emmanuelle Santelli. Cette dernière pourrait être définie comme une sociologue « passeuse de paroles », et elle désire, par le biais de ce film, faire entendre de la façon la plus juste possible ce qu'ont à dire les femmes qu'elle a reçues en entretien. Dès le départ, il va de soi pour la sociologue que la matière du film, son armature, sera constituée par la parole de ses enquêtées. Nous choisissons donc de créer un dispositif très simple de prise de son à partir d'un enregistreur numérique de bonne qualité (les entretiens sont par ailleurs conduits de façon tout à fait habituelle). Nous prévoyons aussi en amont un protocole *ad hoc* pour d'obtenir l'accord des enquêtées pour l'usage de leur voix dans le film. Vient ensuite une phase de sélection drastique car nous disposons de plus de 40 heures de

---

<sup>3</sup> À l'exception de la démarche décrite par Masahiro Ogino (2012), dont l'intérêt semble plutôt résider du côté de la *vidéo élicitation*.

<sup>4</sup> En effet, les bandes dessinées sociologiques se multiplient, notamment avec la collection Sociorama chez Casterman (cf. <http://ses.ens-lyon.fr/articles/entretien-avec-yasmine-bouagga-autour-de-la-collection-de-bd-sociorama>)

rushes<sup>5</sup> dont il ne pourra rester qu'une infime partie, et ce, quel que soit le format choisi.

Le choix de l'animation advient en parallèle de cette réflexion sur les entretiens. Considérant que notre base sera constituée par les paroles de femmes, que montrer à l'image ? Jeanne Drouet, maîtrisant l'ensemble du panel de possibilités qu'offrent le cinéma documentaire, se met rapidement en recherche de films du genre relevant de tels défis. Nous en visionnons plusieurs. Deux d'entre eux nous interpellent tout particulièrement. Il y a d'abord le dispositif ingénieux de *karaoké domestique* (2013) d'Inès Rabadan<sup>6</sup>, un film basé sur les témoignages croisés entre des employées de maison, et les femmes qui les emploient. La réalisatrice se trouvait dans une impasse car plusieurs des femmes qu'elle avait interrogées ne souhaitaient pas apparaître à l'écran. Pensant initialement embaucher des comédiennes pour porter leurs propos, elle réalise au préalable une bande démo en mimant, à la façon d'un karaoké, chacun des témoignages qui lui ont été confiés. Le résultat est une telle réussite qu'elle décide de réaliser l'intégralité de son film sur ce principe. De cette création, nous retenons l'idée de conserver la voix des enquêtées, mais pas l'image. En effet, cela permet de profiter de la force du matériau documentaire (de telles paroles sont difficiles à « rejouer » avec justesse pour un comédien) tout en exposant moins fortement les enquêtées ; aspect d'autant plus important lorsque l'on s'invite dans le domaine de l'intime.

Le second film qui retient notre attention est réalisé par Cécile Rousset et Jeanne Paturle, et s'intitule *Et la prostate, ça va ?* (2015)<sup>7</sup>. Ce court métrage d'animation comporte une bande-son documentaire. Il s'agit d'une conversation entre deux amies, l'une rapportant à l'autre un échange qu'elle a pu avoir avec son père au sujet de sa prostate. La façon dont le dessin vient éclairer et dialoguer avec cette bande-son nous interpelle fortement : nous y voyons un énorme potentiel car le dessin permet tout à la fois de rester au plus proche du matériau sonore collecté, tout en offrant de vrais apports discursifs et narratifs supplémentaires. Deux discours se tressent véritablement : l'un sonore, l'autre visuel. En transposant la formule à notre cas, on peut imaginer à la fois partir et bâtir autour du matériau d'enquête tout en enrichissant les propos collectés sous le mode allusif, par le dessin, sans pour autant les alourdir d'un propos de chercheur qui s'énoncerait « par dessus ». Nous sommes conquises par cette forme, qui semble correspondre points par points à notre projet filmique.

Mais comment faire pour mettre en œuvre un tel projet ? Tout comme il semble logique aux

---

<sup>5</sup> Il y a même plus de 80 heures de rushes si l'on compte les entretiens réalisés avec les hommes, mais ils seront rapidement écartés car ils nous mènent vers un autre sujet de film.

<sup>6</sup> La bande annonce du film est visible en suivant le lien : <https://youtu.be/AYDtF8M6fU>. On trouvera aussi en ligne un entretien de la réalisatrice : <https://www.youtube.com/watch?v=GFkITxGSBwY>.

<sup>7</sup> Un extrait du film est visible au lien suivant : <https://vimeo.com/157413786>

directrices de collection de Sociorama de faire appel à un auteur graphique (Bailly, Camara, 2017), il semble essentiel que nous comptions dans notre équipe une personne ayant les compétences *ad hoc*. À notre grand plaisir, Jeanne Paturle, la réalisatrice de *Et ta prostate, ça va ?* (2015)<sup>8</sup>, accepte de nous accompagner dans l’aventure dès son démarrage et de co-construire ce film avec nous. Cécile Rousset, son binôme, nous rejoindra un peu plus tard, lors de l’élaboration du story board et de l’animatique. La collaboration avec les deux réalisatrices est source de bien des apprentissages, à commencer par comprendre « *qu’un son ne doit jamais venir au secours d’une image, ni une image au secours d’un son* » (Bresson, 1975). Alors que nous débutons le travail de création du story board, nous comprenons mieux comment s’instaure ce dialogue et, plus précisément dans notre cas, comment opère le dessin par rapport à la parole des femmes.

Dans notre film, les dessins donnent à voir, alternativement :

- **la situation de parole** (l’entretien sociologique), qu’elle peut nous évoquer de façon économe, en montrant simplement un stylo grattant un papier, et/ou apportant un élément significatif non perceptible au son, par exemple en visualisant une mimique de gêne sur le visage, un geste de stress avec les mains, un moment de réflexion avec un grattage des cheveux...

« - Ouais, c’est marrant tout ce que ça fait jouer tout ça (rire), ce qu’on se permet de dire en tant que femme, ce qu’on se permet ou pas de refuser des fois... »

« - Est-ce que vous voulez que je baisse ?  
- Ouais, du coup, sinon je vais me retrouver... (rire et tousser) »



Une femme joue avec sa bague, regard baissé, elle se livre à une introspection. Eblouie par le soleil, on baisse le store. Son visage entre dans la pénombre.

Fig. 1. Extrait de story board du film *Les filles, c’est fait pour faire l’amour*.

Dessins : Jeanne Paturle et Cécile Rousset

- **la situation évoquée dans le témoignage**, quand c’est le récit de l’enquêtée qui est mis en images. La majorité des séquences animées ressortent de ce second cas de figure. Là, une multitude de possibilités s’offrent à nous. Les dessins peuvent soutenir un propos de manière métaphorique, poétique, décalée ou abstraite. Par exemple, des paroles évoquant l’émancipation peuvent être imagées par une mue, une chrysalide.

<sup>8</sup> Elle a réalisé aussi de plusieurs autres films du genre, notamment *Le C.O.D et le coquelicot* (2013).

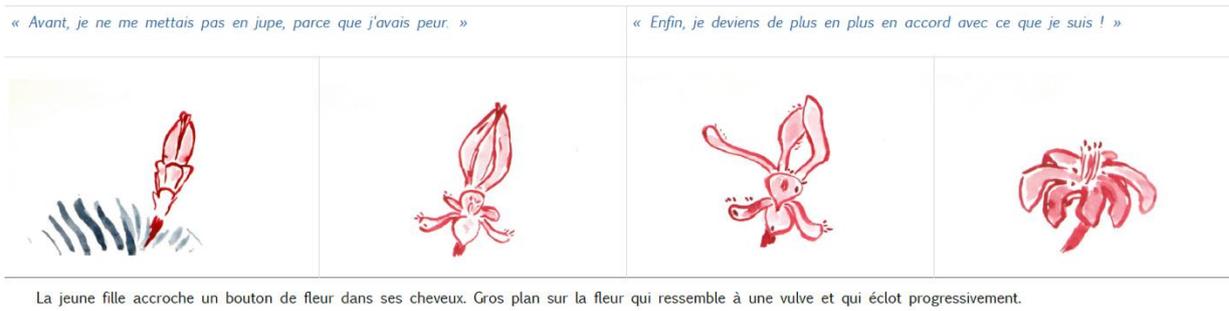


Fig. 2. Extrait de story board du film *Les filles, c'est fait pour faire l'amour.*

Dessins : Jeanne Paturle et Cécile Rousset

L'évocation de scènes d'amour peut être portée à l'image de façon à montrer le malaise ou, au contraire, la satisfaction qui semble poindre dans les propos des femmes.

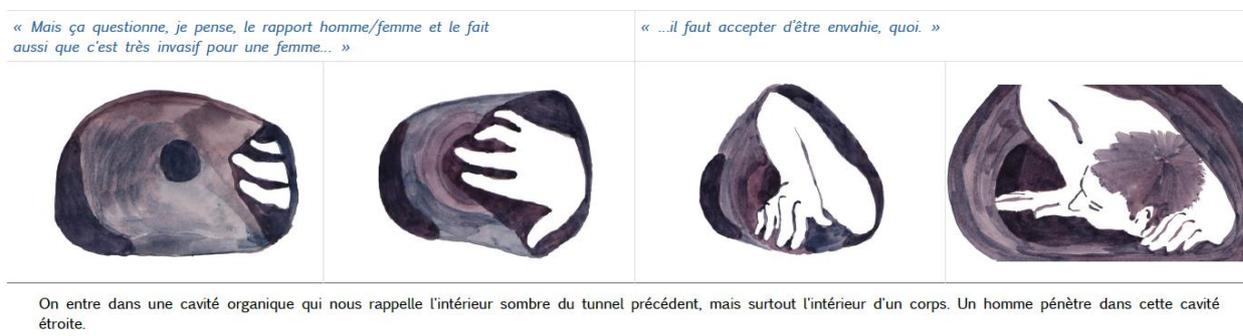


Fig. 3. Extrait de story board du film *Les filles, c'est fait pour faire l'amour.*

Un peu d'humour permet aussi parfois de mieux faire passer le propos du film, comme dans l'exemple qui suit.

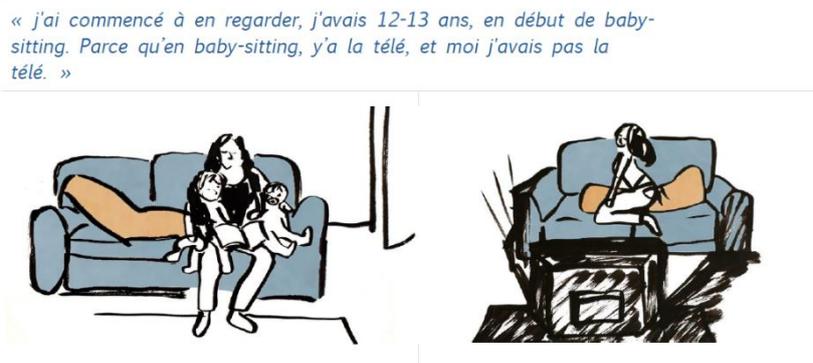


Fig. 4. Extrait de story board du film *Les filles, c'est fait pour faire l'amour.*

Dessins : Jeanne Paturle et Cécile Rousset

- **des éléments connectés au témoignage** mais qui n’y sont pas contenus. Autrement dit, des éléments extra-diégétiques. Les scènes décrites vont ainsi parfois jouer d’images stéréotypées (référence aux publicités...). D’autres fois, les dessins intègrent des images d’archives dans l’idée de contextualiser les propos tenus.



Fig. 5. Extrait de storyboard du film *Les filles, c'est fait pour faire l'amour*.

Dessins : Jeanne Paturle et Cécile Rousset

Pour synthétiser la façon dont le dessin opère dans ce film, on peut d’abord dire qu’il procède de manière simplexe. Voici comme le physiologiste Alain Berthoz décrit de tels cheminements : « Elles facilitent, dans l’intersubjectivité, la compréhension des intentions d’autrui. Elles maintiennent ou privilégient le “sens”. De telles solutions ne dénaturent pas la complexité du réel. Elles ne sont ni des caricatures, ni des raccourcis, ni des résumés » (2009 : p. 17).

Effectivement, nous n’aurons de cesse, au sein de notre petite équipe, de veiller à ce que les dessins ne viennent jamais ni caricaturer, ni court-circuiter le propos des femmes. Et c’est la forme même de notre collectif de travail, composé d’une sociologue, d’une anthropologue et de deux réalisatrices d’animation qui en offre la meilleure garantie : les unes « corrigeant » les travers dans lesquelles les autres pourraient tomber. Les réalisatrices veillent par exemple à ce que l’image ne soit jamais seulement illustrative du propos. Quand, côté recherche, nous sommes attentives à la bonne et juste contextualisation des dires et au fait que l’image vienne traduire le propos sociologique.

L’autre principe actif du dessin sur la parole est la *saillance* (Landragin, 2004). Il apparaît en effet que le dessin a le pouvoir de « *mettre en avant un élément du message* » en « *dirigeant l’attention du sujet* », en l’occurrence, le futur spectateur. On l’observe par exemple dans l’extrait du storyboard (figure 3) montré plus haut. Ici, le mot « envahie », prononcé par l’enquêtée, prend une ampleur tout à fait différente grâce au dessin.

## 2. La construction narrative, ou le défi du chercheur

Quittons les considérations relatives au format choisi pour s'attarder à présent sur la structure narrative adoptée pour ce film. Ce travail de mise en récit est particulièrement intéressant – tout autant que perturbant – pour le chercheur.

Dès les premières réflexions autour du montage sonore de ce film, une tension apparaît entre les indispensables ressorts narratifs à établir pour réaliser un film et les pré-requis éthiques propres à la recherche sociologique. Il est à la fois indispensable de se donner les moyens de faire naître un processus d'identification chez les futurs spectateurs que de rester le plus proche possible de la réalité dense, nuancée, complexe, observée dans le cadre de la recherche. Il s'agit de « tenir les deux bouts », sans jamais baisser notre exigence d'un côté ou de l'autre.

Concevoir une production sur la base de la parole de ses enquêté.es est déstabilisant pour un.e sociologue car le schéma habituel est inversé. C'est un peu comme s'il était exigé d'écrire un article composé majoritairement de verbatim et duquel les éclairages analytiques adviendraient en creux, par la structure et l'agencement de ces propos entre eux. Il convient donc de commencer à se détacher de ses habitudes de chercheurs pour adopter une nouvelle logique. Notre expérience résonne fortement avec les propos de Benoît Raoulx lorsqu'il affirme :

« Le documentaire travaille à l'inverse de l'écrit académique : alors que le chercheur agrandit le champ, étoffe, développe, le cinéaste le réduit, le concentre, le ramasse. Alors que le chercheur voudrait tout faire rentrer dans le cadre, le geste documentaire se construit sur les bords, dans la tension entre le champ et le hors-champ. Un seul personnage parfois, un lieu réduit, peuvent suffire » (2018).

Par ailleurs, passer de 40 heures d'entretien à un montage de 10 minutes est un processus difficile. Du point de vue du chercheur, il faut accepter de couper, tronquer les paroles, en veillant à ce que de telles manipulations ne trahissent pas le propos livré initialement (propos, qui, rappelons-le, ont pris le temps de se déployer durant un entretien de plus de 2 heures). L'autre difficulté consiste à cerner une problématique spécifique au film, problématique qui dialogue avec celle de la recherche mais ne s'y réduit pas. Ces différents éléments en tête, nous décidons de conserver la parole de 3 femmes sur les 24 interrogées. Comment choisir ? Parfois le déclic se fait lors de l'entretien : on perçoit la force émotionnelle de ce qui vient d'être dit.

D'autres fois, c'est parce que ce qui est dit témoigne d'un processus, d'une idée que l'on retrouve dans plusieurs entretiens. Enfin parce que les entretiens retenus, ensemble, se répondent, ils permettent d'évoquer le récit que l'analyse sociologique avait commencé d'esquisser.

Vient ensuite la construction narrative, qui, ici, s'établit dans un premier temps au travers d'un montage sonore. Les premiers montages réalisés par Jeanne Drouet restent proches de la logique de la recherche : 3 portraits de femmes se succèdent, et chaque portrait déploie le parcours d'une femme, en suivant la logique temporelle adoptée lors de l'entretien (à savoir de la jeunesse sexuelle au couple actuel). Pour se détacher de cette structure, il nous faudra l'aide d'une professionnelle, qui découvre avec des oreilles « neuves » les 3 heures de rushes que nous avons sélectionnées pour elle. Au terme de plusieurs semaines de travail avec cette monteuse, nous trouvons une écriture plus satisfaisante sur le plan cinématographique, mais aussi très juste sur le plan sociologique.

Le choix retenu : raconter un parcours d'émancipation féminine à partir de l'entrelacement de 3 voix. Les femmes qui parlent sont âgées d'une trentaine d'années et proviennent de différents milieux sociaux. Ce sont pour nous 3 personnages qui permettent de donner une idée du parcours que les femmes ont à accomplir pour devenir désirantes. Mais il s'agit moins de dresser le portrait de chacune que de tresser leurs témoignages pour ne former qu'un chemin, celui du film. Pour autant, leur singularité reste perceptible dans le film et agissent comme trois petites pulsations intérieures au sein d'un mouvement plus large. Les paroles, dans le film, prennent le temps de se déployer avec des silences, des souffles qui nous plongent dans l'intimité de l'échange.

Dans la narration adoptée, on retrouve une logique de parcours, qui est celle adoptée par Emmanuelle Santelli en tant que sociologue (2019). Sont évoqués différents aspects du parcours de vie sexuelle : l'éducation, l'entrée dans la sexualité, la mise en couple, les relations conjugales, les pratiques sexuelles. À l'image, le film se détache parfois de ce qui est dit pour évoquer un cheminement historique des représentations sociales ou imaginaires qui entourent la sexualité féminine : de l'allusion aux sociétés patriarcales jusqu'aux mouvements récents (#Metoo...) en passant par mai 68 et les années 80/90. Le film progresse vers des postures féminines de plus en plus émancipées, désirantes. La progression est soutenue par le travail sonore, en particulier la musique qui le ponctue et le dynamise. Graphiquement, il est traduit par une évolution au niveau des couleurs (un univers de plus en plus coloré, et une scène finale

sous forme d'explosion de couleurs).

Paul Ricoeur (1988), parlant de mise en intrigue, dit que dans ce processus s'opère « *une synthèse de l'hétérogène* ». C'est exactement l'idée que nous reprenons pour penser cette structure narrative. Nous veillons à ce que, dans chaque témoignage retenu, rien ne soit jamais « joué ». Les femmes qui paraissent plutôt « libérées » éprouvent aussi des difficultés pour se montrer désirantes, et celles qui au contraire sembleraient a priori confinées dans le rôle des « désirées » apparaissent parfois plus audacieuses qu'on ne le croirait. Il s'agit, ici, de faciliter le travail d'identification chez le spectateur lors du visionnage du film. Ces paroles et la façon dont elles sont amenées à nos oreilles, doivent conduire chacun·e à se poser la question : « et moi, ça se passe comment dans mon couple ? »

Tout au long de la construction de l'histoire du film, l'équilibre précaire dans lequel nous nous trouvons revient à « aider » le travail d'imagination et d'identification du spectateur sans jamais s'éloigner de la valeur documentaire du témoignage. Le choix du titre du film – *Les filles, c'est fait pour faire l'amour* – traduit bien cette tension. Selon la personne qui l'énonce et la façon dont il est énoncé, il ne signifie pas du tout la même chose... Cela indique que le film parle autant des difficultés à sortir d'un modèle patriarcal que de la volonté d'émancipation féminine à l'œuvre actuellement.

## **Conclusion**

Nous voudrions conclure cette communication non pas sur les défis à relever (bien qu'il en reste encore beaucoup, ce travail de réalisation ne faisant que démarrer), mais plutôt sur les aspects prometteurs que nous pressentons autour d'une telle entreprise. Alors que le film et sa diffusion pourrait être présentés comme l'aboutissement du travail de production scientifique, il nous semble qu'il marque aussi un nouvel élan pour la recherche.

Sur un plan scientifique, indéniablement, ce travail va conduire à approfondir et saisir autrement le matériau qu'Emmanuelle Santelli a l'habitude de recueillir et de traiter. Cela devient un « outil » supplémentaire de réflexion. Il influence ainsi l'analyse dans son ensemble : il s'agit moins de « mettre une analyse en film », que de produire une analyse empreinte du travail de production et réalisation filmique. Grâce au caractère collectif et interdisciplinaire de l'expérience, se réunissent des sensibilités et subjectivités différentes autour du même matériau

d'enquête. Chaque point de vue exprimés apporte potentiellement des éléments qui peuvent nourrir la recherche. Lors des séminaires internes à l'équipe, le « volet film » a toute sa place dans les débats, au même titre que les autres aspects de la recherche (le vécu biographique, le traitement statistique, les professionnels de santé).

Pour l'instant, le plus marquant sur le plan des apports scientifiques de l'expérience, est que le processus du film nous conduit à avoir une attention accrue aux paroles livrées, et ce, à une échelle tout à fait microscopique (10 minutes de paroles). À l'inverse de la logique plus classique en sociologie où le verbatim constitue la base de l'analyse, il ne devient ici qu'une sorte d'outil de repérages dans les rushes. La matière du film est sonore et ce sont donc les « façons de dire » la sexualité conjugale autant que les mots mobilisés pour ce faire qui revêtent de l'importance. Mylène Pardoën, chercheuse spécialiste du son, s'associe également ponctuellement à l'équipe du film et vient justement nous aider à observer et documenter le processus en train de se faire en analysant, d'un point de vue sonore, les paroles recueillies et leur traitement pour le film. Dès le début du projet, cette dernière a mis en évidence qu'il serait fécond de réfléchir à la tension existante entre « la façon de le dire » et le « propos tenu ». Cette tension émerge au fil de l'écoute : tandis que ces femmes livrent des éléments de leur intimité, on entend aussi qu'elles hésitent à le dire, qu'elles oscillent entre une posture qui consiste à retenir et le lâcher-prise. Mylène Pardoën rend visible cette oscillation en capturant et légendant un petit morceau du spectrogramme d'un des entretiens mobilisé pour le film (cf. figure 6). Ce va-et-vient est palpable et participe aussi à comprendre la complexité du sujet abordé. Ainsi une sorte de nouvel éclairage de l'objet d'étude semble peu à peu advenir *par* le travail sur le film... Gageons que la suite de nos aventures apportera encore d'autres belles surprises !

## De l'intime à la représentation

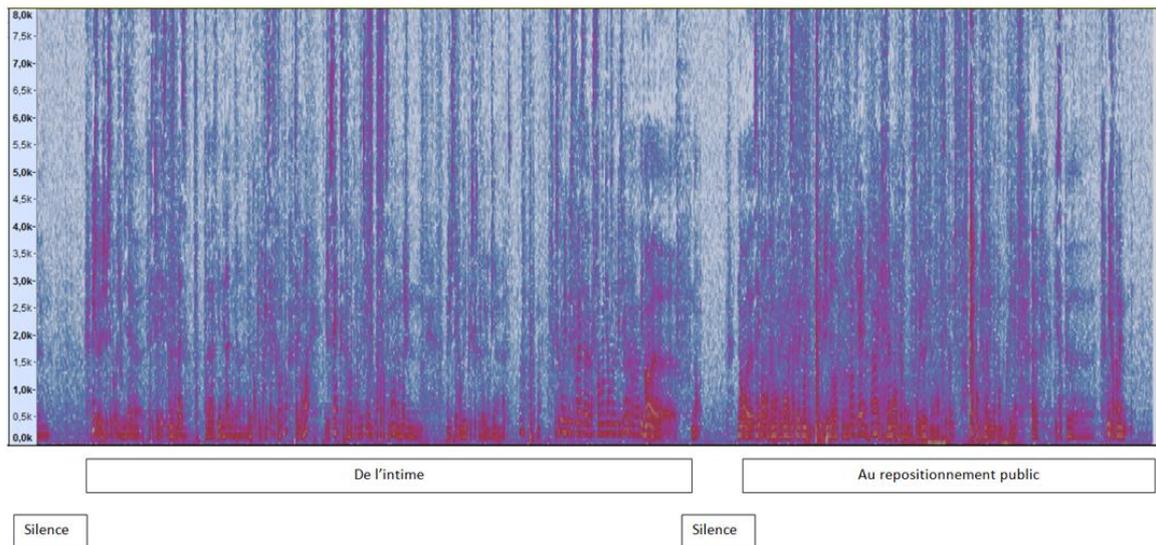


Fig. 6. Spectrogramme capturé et légendé par Mylène Pardoën

## Références bibliographiques

- Bailly B. et Camara T. (2017). Une BD sociologique est-elle possible ? *Re/lire les sciences sociales* (blog). [En ligne :] [URL : <https://relire.hypotheses.org/490>]
- Berthoz A. (2009). *La simplicité*. Odile Jacob.
- Bresson R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. éditions Gallimard, Folio n°2705.
- Burawoy M. (2009). Pour la sociologie publique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2009/1 (n° 176-177), p. 121-144. [En ligne :] [URL : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2009-1-page-121.htm>]
- Hirschhorn M. (2018). Comment faire de la sociologie publique ? *Sociologies pratiques*, 2018/2 (N° 37), p. 105-115. [En ligne :] [URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologies-pratiques-2018-2-page-105.htm>]
- Landragin F. (2004). Saillance physique et saillance cognitive. *CORELA*, t. 2, no 2. [En ligne :] [URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=603>]
- Masahiro O. (2012). L'approche sociologique de la violence des enfants par la production d'un film d'animation. Dans *La sociologie par l'image* (sous dir. Daniel Vander Gucht), Revue de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles 2010-2011.
- Mazurette M. (2019). Pourquoi les femmes arrêtent-elles de faire l'amour ? *GQ Magazine* | 10 juin 2019. [En ligne :] [URL : <https://www.gqmagazine.fr/sexe/article/pourquoi-les-femmes-arretent-elles-de-faire-lamourjuin-2019>]

Paturle J. et Rousset C. (2015). *Et ta prostate, ça va ?*, France, 3 min.

Paturle J. et Rousset C. (2013). *Le COD et le coquelicot*, XBO Films, France, 24 min.

Piault M. H. (2008 [2000]). *Anthropologie et cinéma*. Téraèdre.

Rabadan I. (2013). *Karaoké domestique*. CBA, Belgique, 35 min.

Raoulx B. (2018). L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire. Retour sur l'expérience du programme FRESH. *Revue française des méthodes visuelles*. [En ligne :] [URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/02-creation-en-cinema-documentaire-et-recherche-en-shs/>] Mis en ligne le 12 juillet 2018.

Ricoeur P. (1988). L'identité narrative. *Esprit*, No. 140/141 (7/8), pp. 295-304.

Santelli E. (2018). De la jeunesse sexuelle à la sexualité conjugale, des femmes en retrait. *Genre, sexualité & société* [Online], 20 | Automne 2018. [En ligne :] [URL : <http://journals.openedition.org/gss/5079>] Mis en ligne le 1<sup>er</sup> janvier 2019.

Santelli E. (2019). L'analyse des parcours. Saisir la multidimensionnalité du social pour penser l'action sociale. *Sociologie*, vol. 10, n°2, p. 153-171.

# Réflexions sur la construction filmique

## *Penser ensemble, en faisant des films. Retour sur une semaine de résidence à Lussas*

Olivier Labussière, Laure Brayer, Edith Chezel, Marc Higgin, Alice Lenay, Stephen Loye, Sarah Mekdjian, Coralie Mounet

## *À l'ombre des champs. De la construction paysagère à la construction filmique*

Olivier Bories, Jean-Pascal Fontorbes, Elsa Pibou

## *Filmer pour rendre compte des émotions suscitées par la transformation d'un paysage : la vidéo « Sur les bords » dans le suivi de l'arasement des barrages de la Sélune*

Marie Anne Germain et Olivier Thomas

## *Le montage d'archives filmiques afin d'enseigner l'histoire. De la trace du passé à l'apprentissage de l'histoire. Une expérimentation auprès d'élèves du primaire*

Dominique Briand

## **Penser ensemble, en faisant des films. Retour sur une semaine de résidence à Lussas**

### **Laure Brayer**

Maîtresse de conférence des ENSA (ATR)  
AAU-CRESSON, Grenoble  
laure.brayer@grenoble.archi.fr

### **Edith Chezel**

Post-doctorante à Pacte et  
Maîtresse de conférences associée à l'ENSAG  
ENSAG, Grenoble  
edith.chezel@umpacte.fr

### **Marc Higgin**

Post-doctorant CNRS, projet SENSEA  
Pacte, Grenoble  
marc.higgin@umpacte.fr

### **Olivier Labussière**

Pacte, Grenoble  
Chargé de recherche CNRS  
olivier.labussiere@umpacte.fr

### **Alice Lenay**

Docteure en art et philosophie des médias et artiste  
Litt&Arts, Grenoble  
alicelenay@gmail.com

### **Stephen Loye**

Artiste et vidéaste, Dignes  
stephen.loye@hotmail.fr

### **Sarah Mekdjian**

Maîtresse de conférences en géographie sociale  
Pacte, Grenoble  
sarah.mekdjian@univ-grenoble-alpes.fr

### **Coralie Mounet**

Chargée de recherche CNRS  
Pacte, Grenoble  
coralie.mounet@univ-grenoble-alpes.fr

**Mots clés :** résidence filmique, retour d'expérience, penser ensemble, approche pragmatiste (Dewey), hypothèse formelle

**Résumé :** Ce colloque interroge les écritures documentaires et leur capacité à ouvrir la

recherche à des constructions moins « linéaires », « surplombantes », à instiller chez les chercheurs de nouvelles « boucles réflexives », collectives. Cette proposition de communication souhaite partager une expérience en cours mêlant chercheur.e.s, artistes et cinéastes, et caractériser les formes réflexives qu'elle suscite en lien avec une diversité de projets filmiques.

L'expérience a débuté en 2016, à Grenoble, par l'initiation d'un atelier-vidéo ouvert aux chercheur.es de plusieurs laboratoires. Un partenariat avec la Cinémathèque de Grenoble lui a permis d'accroître ses relations avec une diversité de sensibilités et d'expériences dans le champ du cinéma. Cet atelier a procédé selon trois visées : l'invitation de chercheur.es et vidéastes à venir présenter leurs expériences filmiques, l'apprentissage par la pratique à la réalisation et au montage de films, enfin, l'organisation d'une semaine de résidence à Lussas pour soutenir le développement de 6 projets filmiques en 2019. Si ce bref historique apparaît a posteriori bien ordonné, l'importance des prémices de cet atelier est à noter : la plupart d'entre nous débutait complètement en matière de vidéo, nous ne savions pas comment nous y prendre, ni jusqu'où nous souhaitions aller. Nous voulions faire quelque chose de nouveau par rapport à nos pratiques habituelles d'entretien et d'écriture, et surtout nous voulions faire ensemble et apprendre par ce « faire » (Ingold 2017). Notre première expérimentation pratique a été de nous filmer les uns les autres en pelant des pommes ! Dès lors nous avons pris l'habitude de nous poser les questions ensemble, d'oser faire, d'oser dire, d'oser nous montrer nos productions. C'est ainsi que nos pratiques et notre collectif, tous deux à échelles très variables, se sont entretissés, chemin faisant, le long de nos lignes de recherche et de nos bandes d'enregistrement.

Cette communication se concentre sur l'expérience récente de résidence filmique qui s'est tenue à Lussas en décembre 2019. Une particularité de cette résidence réside dans son format. Celui-ci a été conçu en dehors de l'économie classique du film documentaire (une résidence d'écriture précède un dialogue avec d'éventuels producteurs) et de celle du projet de recherche (un horizon scientifique balise ce qui est à penser et à (dé)montrer). Ce choix n'est pas fortuit. Il répond à la volonté de faire justice à l'expérience d'atelier décrite auparavant, marquée par des projets de films à différents stades de maturité (écriture, repérages, premières images, premiers montages).

Dans un premier temps, cela a conduit à refuser une proposition de formation dissociant écriture

et montage. La semaine a été co-conçue entre les chercheur.es, la responsable formation de Lussas, Chantale Steinberg, et deux accompagnateurs, Vladimir Léon pour l'aide à l'écriture et Agnès Bruckert pour le montage. Ensemble nous avons opté pour un dispositif expérimental de résidence. L'idée même d'organiser une progression de l'écriture vers le montage sur la semaine a été abandonnée pour partir des matériaux filmiques et des intentions de projet qui étaient là. Les échanges et les accompagnements furent inventés chemin faisant en fonction des besoins du groupe et des personnes. Nous tenons cette expérience collective pour une approche singulière de recherche-crédation. Les expertises des membres n'ont pas été mobilisées pour créer des objets mixtes (comme si nous avions pris part à un projet de recherche), mais elles ont été mises en partage pour soutenir les projets de chacun et ont parfois été interrogées à cette occasion. On pourrait résumer cette démarche expérimentale (Manning & Massumi, 2018) en disant qu'il s'est agi de *penser ensemble, en faisant des films* :

1. « Penser ensemble », cette dynamique amorcée au travers de l'atelier-vidéo a permis d'apprendre à formuler des questionnements qui font écho à nos recherches respectives à partir de matériaux et d'expériences filmiques (visionnage, discussions collectives à partir de rushes, invitations et échanges de cinéastes). À Lussas, l'attention portée aux images encore incertaines de chaque participant.e (souvent des rushes) ne nous a pas placés en situation d'expertise mais d'appropriation de problématiques via l'objet film, et de fabrication de questions communes autour de nos recherches.

2. « En faisant des films », cette forme d'échange collectif a initié en retour les participant.es à apprendre à formuler pour eux/elles-mêmes ce que nous appelons ici des "hypothèses formelles". Ces "hypothèses formelles" ne sont ni une idée de la forme du film que nous considérons toujours en mouvement, ni un cadre théorique qui déterminerait le sens du film. Elles procèdent d'une expérience collective de pensée qui a permis à chacun de former un point de vue nouveau à partir de multiples matériaux et réflexions sur son projet de film. Cette perspective tierce consiste en un infra-langage formé au plus près du matériau filmique.

Nous proposons un abord pragmatiste de ce processus d'expérimentation à partir d'« hypothèse formelle », avant d'en donner quelques exemples à partir de projets de film en cours.

La mise à distance permise par les images a fait de l'écran un laboratoire de discussions. Les

temps de partage (visionnages, discussions) inscrits dans la durée de la résidence ont contribué à déplacer activement le regard de celui ou celle qui a produit et pensé les images, en soulevant des questions de cadre, d'atmosphère ou encore de points de vue. Cette expérience renouvelée des images a produit des déplacements narratifs et formels. Discuter des images ensemble accroît leur résistance à l'élaboration de récits trop faciles en même temps que cela augmente le pouvoir de composition à partir de ce qui est là. Nous reprenons ici à notre compte l'idée pragmatiste selon laquelle l'expérience (celle des images) n'est jamais close et ses conditions jamais entièrement explicitées. L'expérience a toujours un « surplus » (in-perçu, in-qualifié) qui l'informe (Dewey, 2005). Il y a là une « boucle réflexive » que permet l'image animée, non en soi, mais en tant qu'elle est mise en dormance et en germination au travers du groupe qui s'en approche, la partage, se laisse affecter par elle, en propose des développements qui participent de l'exploration de ses devenir possibles. Cette expérience de réflexion collective fait naître des formes intermédiaires que nous nommons « hypothèses formelles ».

Ces « hypothèses formelles » ont un statut particulier. Contrairement à ce que suggère la notion d'« hypothèse » en science, qui précède un processus linéaire de mise à l'épreuve et d'analyse, une « hypothèse formelle » permet aux projets filmiques d'avancer en tenant ensemble des questions d'écriture et de montage. Cette inséparation, qui était un principe constitutif de la résidence, se retrouve activée au niveau même des projets filmiques. Il n'y a pas un état du film qui aurait raison des autres. Une « hypothèse formelle » ouvre des points de passage entre eux, et des façons de tester celle-ci par aller-retour entre ces pratiques. Un autre aspect intéressant est qu'une « hypothèse formelle » résulte d'une activation puissante d'un collectif et de conditions d'expérience. Elle procède de la possibilité de jongler dans un même espace / temps entre l'écriture et le montage, des temps individuels et des temps collectifs, des temps accompagnés et des temps autonomes. Si une « hypothèse formelle » guide le travail après la résidence, elle montre aussi la difficulté à retrouver de semblables conditions d'expérience pour continuer à « faire ensemble ».

Plusieurs projets de film en cours témoignent de l'expérience décrite et donnent quelques exemples d'« hypothèse formelle »:

- « Une géographie animale des lieux » : ce premier projet de film conduit par Coralie et Marc porte sur la montagne de Séchilienne (Alpes). Il rend compte de différentes

manières sensibles d'habiter ce lieu, au travers de trois portraits d'habitants. Le visionnage collectif des rushes a interrogé nos pratiques usuelles de recherche. Habitué aux entretiens semi-directifs centrés sur les « verbatims » comme preuve d'authenticité du terrain, nous avons accordé moins d'importance au cadrage des personnages. Le "mauvais" cadrage est ici apparu riche de sens. Le matériau filmique constitue une matière qui résiste à la volonté de mise en forme de l'enquêteur et demande d'adopter une toute autre démarche. Les rushes que nous donnions à voir montraient plus souvent les animaux que les humains et des humains mal cadrés. Les discussions collectives ont débouché sur une hypothèse formelle, celle d'un film portant sur une géographie animale des lieux. Cette hypothèse nous a amenés à devenir attentifs à la narration que nous pouvions établir à partir des rythmes, des présences que recèle le matériau filmique, à partir de ce que disent les images plutôt que ce nous voulions faire dire aux images.

- « Les chercheur.es Robinson » : cet autre projet de film conduit par Olivier porte sur un éleveur, Michel, sa relation à ses vaches et ses luttes écologiques. Cette ligne était guidée par un premier montage qui voulut témoigner d'une expérience collective plus ample - de chercheur.es enquêtant sur des luttes écologiques situées dans l'Allier, mais se heurta à une logique narrative trop linéaire et didactique. L'apport de la résidence a été d'introduire dans ce projet de film des questions ancrées dans un registre de fiction (Qui sont les personnages ? Que font-ils ? Que vivent-ils en dehors de leur présence à l'écran ?...) mais qui ont eu le mérite d'ouvrir un autre point à partir duquel regarder ce projet. Cet autre point, cette « hypothèse formelle » s'est cristallisé autour d'une forme littéraire : la robinsonnade, en particulier celle écrite par Michel Tournier. Il ne s'agit pas de faire de ce film un ersatz de naufrage et d'île déserte. Il s'agit de prendre appui sur cette matrice narrative pour se poser des questions nouvelles, très proches de celles qui sont au coeur du film : comment les chercheur.es « débarquent » ils sur le territoire et comment vont-ils s'y ancrer, comment un personnage (l'éleveur) devient « agent de métamorphose », ce personnage pré-existe-il à l'arrivée du groupe ? Ces questions ne sont pas que d'écriture, elles offrent aussi une autre façon de dérusher, de trouver dans certains plans un potentiel pour raconter une ambiance, singulariser la démarche d'enquête des chercheur.es devenant alors des Robinson potentiels.

- « Going through », traverser ensemble les mondes Ingoldiens, est une troisième proposition de film de Laure et Edith. En arrivant à Lussas nous avons beaucoup de concepts en tête de l'anthropologue écossais Tim Ingold, mais nous n'avons qu'une sélection restreinte d'images. Nous n'avons même jamais entièrement dérushé les heures tournées par les membres de l'atelier-vidéo deux ans plus tôt lors d'un séminaire organisé avec lui. Cette journée avait été pensée pour approcher de différentes manières ses idées et trouver différentes manières d'échanger (par la marche, la danse, l'exposé et la discussion, la lecture et la conversation) mais comment transmettre ce qui s'était passé lors de cette rencontre ? Comment faire revivre l'expérience aux spectateurs ? Que nous reste-t-il et que leur reste-t-il au-delà de l'expérience ? L'enjeu de valorisation par le film était donc de laisser une trace qui ne veut pas évacuer les expériences sensibles vécues et partagées et qui en propose d'autres. Grâce à Vladimir et Agnès et à tout notre petit collectif, nous avons pu faire émerger une hypothèse formelle consistant à structurer l'écriture et le montage du film autour de l'histoire choisie et lue par Ingold en fin de journée (La chasse à l'ours). Reprenant sa structure comme fil de narration et de réflexion nous avons pu la faire dialoguer avec les images et les expériences sensibles de la journée. Chemin faisant, l'histoire du livre – qui est une ritournelle – nous fait relire et retravailler nos images et nos sons : par le rythme et la répétition (et par l'humour lié), la progression et gradation (des différentes traversées) et l'immersion sensible (s'attacher aux gestes, regards, milieux...). Enfin, la question de la marche arrière proposée à la fin du livre, permet de s'interroger sur ce que nous vivons pendant le montage, lorsque nous rembobinons cette journée, et sur ce que nous pouvons partager et transmettre par le film.

## Bibliographie

Dewey J. (2005). *La réalité comme expérience*, trad. de Pierre Saint-Germier et Gêrôme Truc. *Revue Tracés*, n°9.

Manning E. & Massumi B. (2018) *Pensées en actes*. Les Presses du réel.

Ingold T. (2017). *Faire Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* (2013), Dehors.

# À l'ombre des champs. De la construction paysagère à la construction filmique.

## **Collectif écriture filmique**

UMR CNRS LISST-Dynamiques rurales  
École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole

## **Olivier Bories**

MCF en Aménagement de l'espace  
UMR CNRS LISST-Dynamiques rurales  
École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole  
olivier.bories@ensfea.fr

## **Jean-Pascal Fontorbes**

MCF HDR en Cinéma  
UMR CNRS LISST-Dynamiques rurales  
École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole

## **Elsa Pibou,**

MCF en Sociologie  
UMR CNRS LISST-Dynamiques rurales ENSFEA  
École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole

Notre film-recherche *À l'ombre des champs* (Bories et Fontorbes, 2020) met à l'écran l'agroforesterie, une pratique de complantation de haies ou d'arbres dans les parcelles agricoles. Il donne à voir les relations entre l'action et l'acteur, entre le travail et le geste, et l'inscription paysagère de ces relations : « le travail est un rapport au corps du pays et ses gestes habitent le paysage » (Lafon, 2013). Cette recherche audiovisuelle interroge la construction d'une figure de paysage dans l'espace géographique et le résultat esthétique d'une intervention agro-écologique. C'est à travers le paysage produit que l'on s'intéresse aux « paysans » agroforestiers qui le fabriquent et plus particulièrement à la dimension sensible de leur engagement. Nous pensons que le paysage est une mise en image paysagère de ce qu'ils sont en tant qu'hommes, des valeurs qu'ils revendiquent et que leurs gestes sont une manière de nous en parler sans rien dire, d'en écrire une trace concrète, géographique et territoriale. C'est un film-recherche interdisciplinaire qui fait du paysage un personnage (Bories, 2019). Il convoque la géographie des émotions, les trajectoires de vie et la sensibilité paysagère comme déclencheur de paroles géographiques et sociales.

Le film-recherche *À l'ombre des champs* répond scientifiquement en images et en sons à nos questionnements de recherche, notamment sur les liens interactionnels qui existent entre

pratique agroforestière, alternative agricole, et profils paysans. Cette problématique revisite la construction de projet de paysage. Notre pratique filmique est questionnée dans différentes dimensions et notamment dans la manière de rendre compte des gestes techniques, des émotions qui les motivent et des valeurs qui les sous-tendent. Les choix d'écriture d'une continuité problématisée en images et en sons traduisent l'interdisciplinarité (audiovisuel-géographie-sociologie) en action, ainsi que les choix du dispositif de tournage et, in fine les échanges au montage à partir des images et des sons prélevés. Notre film recherche traduit pas à pas la construction du lien qui relie le chercheur au terrain géographique et sociologique qu'il étudie. L'écriture filmique et la réalisation d'un film-recherche transcendent véritablement le rapport au territoire et à ses habitants. C'est une histoire de rencontre (Fontorbes, 2013), sensible avec le paysage et ses producteurs agroforestiers, qui dans le film-recherche « À l'ombre des champs » nous invite à la compréhension et à la contemplation : « c'est par la contemplation que nous pouvons percevoir les origines, l'histoire et le sens de ce qui nous entoure » (Noacco, 2013).

Nous proposons dans cette communication de présenter les articulations que nous opérons entre notre sujet de recherche et l'écriture audiovisuelle des résultats, de discuter de notre méthode filmique, d'interroger nos choix audiovisuels et techniques, qu'il s'agisse de l'usage de plans longs pour signifier le temps de l'arbre, de l'agroforesterie, d'une autre agriculture, de l'attention particulière portée à la musique du territoire sans ajouter sur les images une autre couverture musicale : « cette fréquentation de la musique est dangereuse, car elle risque d'altérer notre approche du silence, sans lequel aucun son ne serait audible. Le silence est en effet le berceau de la musique » (Demetrio, 2012) ou bien encore de l'utilisation de la photographie par les agroforestiers qui nous renseigne sur leurs représentations de leur espace de vie et de travail. Leurs émotions et leur sensibilité sont lisibles et visibles dans la photo qu'ils choisissent pour rendre compte de leur rapport à leur paysage. La camera installe l'agroforestier dans sa parcelle comme les arbres qu'ils y ont plantés. Dans cette communication nous proposons de discuter à travers la méthode audiovisuelle d'espaces vécus par le chercheur, de paysages partagés avec quelques agroforestiers le temps d'un film-recherche, sur une année et quatre saisons. Nous avons fait le choix de travailler avec un petit corpus, de privilégier l'entrée micro. Nous travaillons à une échelle humaine et sensible, avec le souci d'une proximité au lieu, à ces acteurs qui nous a permis cette complète immersion filmique dans les paysages agroforestiers et ceux qui les défendent.

## Bibliographie

Bories O. (2019). Faire du paysage un « personnage ». Les atouts de la méthode filmique dans la production d'images paysagères, *Revue française des méthodes visuelles*, n°3 [En ligne].

Demetrio D. (2012). I sensi del silenzio. Quando la scrittura si fa dimora, 60 p.

Fontorbes J-P. (2013). *La mise en scène des identités. Constructions scientifiques au croisement de mon cinéma et d'une sociologie*, UT2 ESAV, Tome 1, 92 p., Tome 2, 100 p., Tome 3 ,217 p., 3 films recherche.

Lafon M-H. (2013). *Traversée*. Ed. Créaphis.

Noacco C. (2013). *La force du silence*. Ed. Transboréal.

# **Filmer pour rendre compte des émotions suscitées par la transformation d'un paysage : la vidéo « Sur les bords » dans le suivi de l'arasement des barrages de la Sélune**

**Marie-Anne Germaine**

Enseignante-chercheure en géographie  
Laboratoire Mosaïques UMR LAVUE 7218 CNRS, Université Paris Nanterre  
marie-anne.germaine@parisnanterre.fr

**Olivier Thomas**

Chercheur associé au programme FRESH  
Docteur en géographie de ESoCaen UMR 6590 CNRS

Construit dans le cadre d'un programme de recherche portant sur le suivi d'un effacement de barrages, le film « Sur les bords », non prévu initialement, cherche à témoigner de la relation intime des habitants et usagers avec la rivière Sélune et les lacs au moment où la vallée se transforme. Nous proposons de retracer les raisons qui nous ont conduits à réaliser ce film en parallèle de recherches de terrain plus classiques puis les choix opérés au cours du tournage et du montage ainsi que les difficultés rencontrées. Enfin, il s'agira de revenir sur la place occupée au final par ce dispositif dans le programme de recherche.

## **1. L'évidence du besoin de filmer**

D'une durée de 39 minutes, « Sur les bords » est le premier film que nous avons réalisé. Celui-ci s'est imposé face au sentiment que les entretiens enregistrés et les photographies ne suffisaient pas à transcrire le bouleversement en cours.

### **1.1. Conflits et bouleversements paysagers liés à la suppression des barrages de la Sélune**

Les opérations de suppression de barrages, ou plus souvent de seuils associés à des moulins, se multiplient depuis les années 2010 du fait de l'inscription des principes de restauration écologique dans les politiques de gestion des cours d'eau. Celles-ci visent à rétablir la continuité écologique afin de garantir la libre circulation des poissons migrateurs ainsi que le transit sédimentaire. Remettant en cause certains usages et reconfigurant les paysages par la disparition des retenues d'eau, ces opérations sont souvent conflictuelles (Barraud et Germaine, 2017). Annoncé fin 2009 par le gouvernement, la suppression des barrages de la Sélune fait partie des

projets contestés. Piloté par l'Etat et financé par l'Agence de l'Eau Seine Normandie (AESN), ce chantier a d'abord été rejeté par les élus locaux arguant du fait que les lacs, amenés à disparaître, constituent un outil clef du développement économique (une base nautique intercommunale, la Mazure, est notamment installée au bord du lac de Vezins). Si le projet technique est aujourd'hui bien avancé – le barrage de Vezins a été démoli entre l'été 2019 et le printemps 2020 tandis que le barrage de la Roche-qui-Boit devrait être démoli au printemps 2021 – cette opposition initiale a largement ralenti la construction d'un projet de territoire visant la reconversion paysagère, économique et identitaire de la vallée. Sur le plan social, la réussite de ce projet annoncé comme devant être « exemplaire » dépendra de la capacité des élus locaux et de l'Etat à proposer un projet approprié par les habitants. La suppression des barrages doit en particulier permettre la restauration en amont de frayères faisant de la Sélune une des premières rivières françaises pour le saumon (Thomas et Germaine, 2018). La valorisation de la pêche et d'une destination nature constituent des éléments forts pour envisager le devenir de la vallée mais les enquêtes de terrain montrent qu'une forte attention doit aussi être accordée au paysage (Germaine *et al.*, 2019), dans ses deux dimensions, matérielle et sensible (Bertrand, 1978 ; Besse, 2018).

## **1.2. Du constat des limites des méthodes classiques pour rendre compte du sensible ...**

La dimension inédite des ouvrages supprimés fait de la Sélune une opération emblématique à l'échelle nationale et européenne : la suppression des barrages de Vezins et de la Roche-qui-Boit, hauts de 36 et 16 m, va libérer 200 ha de fond de vallée. En 2012, un programme de recherche pluridisciplinaire ambitieux<sup>1</sup> a été initié afin de fournir un retour d'expérience qui fait défaut (Morandi *et al.*, 2014). L'AESN est le principal financeur de ce programme construit selon une temporalité inhabituellement longue (> 10 ans). Il réunit de nombreux naturalistes mais comporte également un volet dédié aux dimensions sociale et géographique.

Dans la dynamique générale de suivi scientifique organisée en phases (avant/pendant/après travaux), cette équipe a participé à rendre compte des paysages, des usages de la vallée mais aussi des représentations des acteurs locaux avant de suivre leurs transformations dans le temps (fréquentation de la rivière, changement des pratiques de l'espace, réorganisation des politiques de gestion, définition d'un nouveau projet, ...). Plusieurs démarches ont été développées dans une logique d'observatoire. L'outil SIG a notamment été mobilisé pour dresser des inventaires :

---

<sup>1</sup> <https://programme-selune.com/fr/>

plus de 100 cabanons de pêche ont ainsi été recensés sur les berges des deux lacs témoignant de leur appropriation par les pêcheurs (Germaine *et al.*, 2016). Un observatoire photographique du paysage<sup>2</sup> (OPP) a été mis en œuvre en partenariat avec le Syndicat Mixte du Bassin de la Sélune : il est composé de 90 points de vue reconduits à chaque saison depuis l'été 2013 dont 16 vues sur le lac de Vezins re-photographiées tous les mois depuis la vidange (03/17-08/18 puis 01/19-07/19). C'est un outil performant pour enregistrer les évolutions liées à l'abaissement du plan d'eau, la reconquête de la végétation ou l'installation de nouveaux usages (Dérioz *et al.*, 2010 ; Le-Dû Blayo et Guittet, 2016). Il a également été pensé initialement comme un support de dialogue mais sa valorisation reste limitée<sup>3</sup>.

Parallèlement, les jeux d'acteurs ont fait l'objet d'une analyse fine mobilisant la théorie de l'acteur-réseaux pour reconstituer les différentes étapes du processus de construction du projet d'effacement depuis les premières discussions (début des années 1990) jusqu'à la suppression du barrage de Vezins (Germaine et Lespez, 2014 et 2017). Ce travail s'est appuyé sur des entretiens longs, et parfois répétés, avec des acteurs locaux (élus, gestionnaires, présidents d'associations, agents des services de l'Etat) et sur une démarche d'observation participante qui ont permis d'identifier les acteurs, humains et non humains (saumons, lacs, ...), jouant un rôle dans les réseaux sociotechniques pro ou anti arasement. Les valeurs et représentations défendues par les différents acteurs ont ainsi pu être mises en regard pour mieux saisir les ressorts du conflit ainsi que les défaillances du processus de gouvernance à faire dialoguer expertise et savoirs locaux.

Plusieurs éléments se sont alors imposés. D'abord, il est apparu que le paysage occupait une place prépondérante dans ce conflit. D'une part, le paysage joue un rôle clef par sa dimension matérielle puisqu'il constitue l'objet qu'on transforme (Bigando, 2006). Or, l'OPP s'est révélé insuffisant pour retranscrire les changements en cours. Ces séries de photographies n'incarnent pas le paysage : il y manque les ambiances sonores (le bruit de l'eau, des oiseaux mais aussi du chantier) et les mouvements (de l'eau, des arbres, des gens surtout qui circulent, pêchent, etc.). L'OPP ne permet pas de rendre compte des bouleversements à l'œuvre (ambiance du chantier, variation du niveau de l'eau, ...). D'autre part, le paysage joue également un rôle décisif à travers l'attachement que les habitants et usagers portent aux lieux. Si des articles et schémas

---

<sup>2</sup> Voir ici : <https://selune.hypotheses.org/la-selune/paysages/observatoire-photographique-des-payages>

<sup>3</sup> La mise à jour des clichés et leur publication sont assurées par le SMBS (voir ici : <http://bassin-selune.fr/content/suivi-photographique-de-la-vidange-des-barrages-de-la-s%C3%A9lune>)

peuvent aider à restituer des phases de mobilisation et décrypter les étapes d'un conflit, il est plus délicat de rendre compte de l'attachement à un espace vécu (Frémont, 1972). Or, cette relation intime et l'émotion exprimée par les usagers rencontrés lors d'entretiens sont des moteurs de cette mobilisation (Sébastien, 2016). Filmer est alors devenu une évidence pour capter ce qui était en train de se jouer et saisir cette dimension sensible.

### **1.3. ... à l'émergence du projet de film**

Si le film n'était pas prévu, une forte attention a, en revanche, été accordée dès le départ aux interactions entre la recherche et les acteurs locaux. Plusieurs formes de restitution ont été mises en œuvre (blog de recherche dédié<sup>4</sup>, exposition de 12 panneaux suite à l'enquête auprès des habitants et usagers, réunion publique). Des approches participatives ont été développées pour impliquer les habitants dans la construction et le partage de connaissances sur la vallée (atelier habitants en novembre 2017 avec une vingtaine de participants, interventions auprès d'enfants en juin 2018).

L'engagement dans cette dynamique et la proximité développée avec le terrain nous ont encouragés à envisager un projet de film documentaire au milieu de l'année 2016. La vidange du lac de Vezins (03-17 à 08/18) a constitué un prétexte pour passer à l'action. Cette période de transition était l'occasion d'aller vers les personnes qui vivent et fréquentent la vallée pour leur donner la parole. L'objectif était d'interroger les regards multiples que les habitants et usagers peuvent avoir sur cet espace du fait de leurs pratiques – quotidiennes ou ponctuelles, individuelles ou collectives – et de leur attachement à la rivière et/ou aux lacs. La vidange n'est pas l'objet central du film : l'abaissement du niveau d'eau du lac de Vezins et la transformation des paysages sont mobilisés pour déclencher la parole. Il s'agit d'abord d'aller à la rencontre de celles et ceux pour qui la vallée de la Sélune est constitutive de leur espace vécu. L'objet du film est aussi de témoigner de la disparition annoncée des lacs et, à travers eux, de l'effacement d'un paysage remarquable et singulier en Normandie. Ainsi, la perspective de la destruction des ouvrages de Vezins et de la Roche-Qui-Boit constitue la toile de fond du film et le lien entre les personnages. En contrepoint des souvenirs nostalgiques, apparaissent au fil des rencontres les craintes mais aussi les attentes suscitées par cette transformation.

---

<sup>4</sup> <https://selune.hypotheses.org/>

Ce projet a bénéficié de deux supports importants. Nous avons bénéficié d'un accompagnement à l'écriture dans le cadre d'un atelier du programme interdisciplinaire FRESH (Films et Recherche en Sciences Humaines et sociales )2017-2018 alors que le tournage débutait. Les rencontres, avec B. Raoulx (géographe), C. Richard (réalisatrice), J.-M. Vinclair (Maison de l'image Basse-Normandie) et les autres participants, ont été cruciales pour la maturation et l'écriture du projet. Parler du projet, montrer nos premières images, découvrir les projets d'autres réalisateurs ... ont permis de déterminer notre chemin. Cette clarification a de nouveau été nécessaire lors de la phase de montage. Ne pouvant pas assurer cette partie du projet seuls pour des raisons de temps et de compétences, nous l'avons confié à F. Leterrier., réalisateur qui participe au programme FRESH. Les rushes accumulés étaient alors nombreux (80 sorties de terrain) et il était indispensable de faire des choix. La nécessité du dialogue entre nous a constitué un tournant dans le projet puisqu'il nous a obligé à abandonner définitivement certaines pistes pour nous recentrer sur le message central du film.

#### **1.4. Un objet encore peu traité sous un angle social**

À l'image de la littérature scientifique, les barrages occupent dans les films documentaires une place spécifique. C'est la construction de ces gigantesques infrastructures qui retient l'attention des vidéastes rendant compte sur le vif ou a posteriori des conséquences de ces vastes chantiers de construction d'ouvrages d'art. Comme le retranscrit particulièrement bien le film « Still life » de Jia Zhang Ke (2006) qui a pour décor le chantier du barrage des Trois Gorges en Chine, l'engouement de la vallée fascine particulièrement tout comme l'histoire engloutie sous les eaux (Ain : Ciechelski et Mikles, 2004 ; Espagne : Boyer, en cours). Les plus grands ouvrages retiennent le plus l'attention conduisant à porter le regard sur l'ampleur des travaux (Chine : Weiss, 1959), le déplacement de populations (Chine : Li et Yan, 2005 ; Inde : Cohen et Ott, 2012) ou encore la brutalité et le traumatisme du changement (Cher : Cornuau, 1996 ; Beaufortin : Garnier, 2010 ; USA : Paulson, 2016). Les regards sont souvent critiques mettant en exergue les conséquences environnementales ou politiques (Martin-Ferrari, 1998) ou documentant la mobilisation des habitants contre ces projets (Portugal : Bouvret, 2013). Bien que cela ne soit pas son objet central, le film « La ligne de partage des eaux » de D. Marchais (2014), qui constitue une vraie leçon des enjeux de gouvernance de l'eau incarnés par des rencontres d'acteurs le long d'un cheminement de l'amont vers l'aval de la Loire, aborde, lui aussi, les conséquences des barrages qui rompent la continuité des eaux vives. Dans le film « La Dordogne vue par ses habitants » de la géographe E. Crémin (2017) qui compile les discours d'habitants sur la rivière collectés au cours d'entretiens mais aussi d'ateliers participatifs,

l'aménagement de la rivière par une succession de barrages occupe aussi une place importante : référence au patrimoine local englouti et souvenirs du déplacement des populations se mêlent à la description du rôle social de la rivière.

Les films évoquant la suppression de barrages sont en revanche rares. Née aux Etats-Unis, la politique de « dam removal » est active outre Atlantique depuis les années 1990 (Barraud, 2011). Les films sur le sujet sont avant tout des œuvres militantes dont la plus connue est *DamNation* (Rummel et Knight, 2014) qui contribue à imposer la suppression de barrages comme un courant dominant. Partant du cas des Etats-Unis, le film documente le changement de valeurs opérée par la société depuis la glorification de la maîtrise de la nature par l'homme à la dénonciation des impacts des barrages, notamment sur les premières nations et les populations piscicoles. Un autre film « *Return of the river* » s'appuie sur le cas emblématique de la restauration de l'Elwah où plusieurs barrages ont été supprimés (2016). D'autres vidéos sont produites par des associations militant pour le retour à des rivières sauvages mettant en scène des paysages de rivières souvent dépourvus d'hommes ou même de traces humaines (Laforge, 2013 pour *Rivières Sauvages*)<sup>5</sup>. Les institutions en charge de la gestion des cours d'eau ont par ailleurs de plus en plus recours à la vidéo comme outil de communication. Que ce soit à l'échelle nationale (Office Français de la Biodiversité), régionale ou départementale (Agences de l'eau, fédérations de pêche, etc.) ou locale (collectivités, syndicats de rivière), des vidéos sont mises en ligne : elles mettent en scène les opérations de suppression d'ouvrages hydrauliques en reconstituant par exemple en accéléré les travaux (timelaps) ou à travers des vues de drone, mais beaucoup plus rarement à travers des retours d'expérience donnant la parole aux acteurs impliqués.

Si les barrages sont bien présents dans la production documentaire, le traitement sous l'angle social de leur suppression est pour l'instant discret en particulier en France. Qu'il s'agisse de la construction ou de la démolition d'un barrage, le sujet de la disparition et du remplacement d'un paysage est central tandis que les notions de progrès, d'une part, et d'enjeux écologiques, d'autre part, occupent une place variable selon les périodes ou aires géographiques. L'opération Sélune elle-même a fait l'objet d'une vidéo consacrée aux « Barrages de Vezins et de Poutès, deux projets exemplaires de restauration de la continuité écologique » issue d'une collaboration entre l'AESN, EDF (propriétaire et exploitant des ouvrages) et l'Office National des Eaux et

---

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'épisode consacré à l'eau de la série « *My Planet* » lancée par WWF sur Netflix fin 2019 dont la majorité des images est tournée en drone.

des Milieux Aquatiques (Onema). Confié à une agence de production, ce film de près de 22 minutes (dont 12 consacrées à la Sélune) donne la parole à des acteurs institutionnels interrogés dans leurs bureaux (Ministère, Edf, Onema, AESN, INRA) qui viennent compléter le descriptif de l'opération narrée par une voix extérieure à l'aide de cartes, de modélisations et d'images de paysage lointaines (drone) et rapprochées (notamment subaquatiques). Jamais présenté sur place, ce film donne une vision très institutionnelle et technique de l'opération. Le film américain « Mending the line » (Waller, 2014) met en scène F. Moore, un pêcheur à la mouche passionné âgé de 90 ans, à qui l'on propose de réaliser son rêve : revenir sur les bords de la rivière Sélune, où durant l'été 1944 il a repéré de magnifiques saumons après avoir débarqué en Normandie quelques semaines plus tôt. Ce retour a lieu quelques mois avant la vidange du lac.

## **2. Une construction du film au fil de l'eau**

Le tournage a donc démarré à l'occasion de la vidange sans que nous ayons fixé le cadre précis du produit final. Plusieurs choix se sont ainsi faits au fur et à mesure amenant à préciser les contours de ce premier projet filmique.

### **2.1. Mobilisation collective vs. attachement intime**

Très marqués par l'analyse du conflit toujours en cours, qui constituait une grille de lecture importante de notre travail de chercheur, nous avons longtemps essayé de filmer le collectif en lutte. Pour cela, nous avons suivi des manifestations, assisté à des assemblées générales de l'association « Les amis du barrage » qui milite contre l'arasement ou aux autres moments collectifs organisés par l'association (fêtes de l'eau, chantiers de débroussaillage). Or, ces images n'apportaient pas d'éléments utiles à la compréhension de cette mobilisation. Ce constat a permis de définir l'objet du film soit la relation intime d'individus à leur espace vécu. Si la vidéo offre un « *outil puissant d'incarnation de processus sociaux* » (Chénet, 2019), ce sont bien ces autres subjectivités que nous voulions montrer. Rendre compte du rapport des individus à leur territoire et à l'espace de la rivière, des lacs, de la vallée s'est donc imposé. Les séquences privilégiées sont donc celles s'inscrivant dans une géographie à l'échelle de l'individu plus à mêmes de rendre compte de l'indicible et du sensoriel (Raoulx, 2018).

La motivation première du film était de donner la parole aux habitants, de les laisser témoigner du changement en cours et livrer leurs émotions. Le choix des « personnages » mais aussi de leur nombre s'est rapidement posé avec le souci permanent du chercheur en sciences sociales de la représentativité et de la légitimité de chacun. Concrètement, le film accompagne finalement 6 personnages principaux (dont un couple) : ils ont été rencontrés et filmés plusieurs fois lors de rencontres souvent longues. Ils expriment des relations distinctes à la rivière et des attitudes variées vis-à-vis du projet qui se répondent et se complètent. D'autres habitants ou usagers apparaissent de manière secondaire dans le film. D'autres personnes n'ont pas été retenues au montage. Il est apparu moins intéressant de construire un film choral que de se concentrer sur quelques personnages incarnant une relation forte à la vallée pour mettre en miroir leurs discours et activités. Certains choix se sont imposés facilement : les entretiens très « posés » de personnes occupant une position institutionnelle ou un rôle d'expert (élus, techniciens, agents de l'Etat, scientifiques) permettaient d'apporter un éclairage technique et d'explicitier les modifications visibles sur les plans paysage, mais ils n'incarnaient pas cette relation intime qui échappe justement aux procédures qui dominent la construction des décisions d'aménagement des territoires. Nous avons donc privilégié les personnes ayant développé une relation intime forte aux lieux que celle-ci s'inscrive dans une histoire familiale, un investissement physique via la pratique d'un sport ou la construction d'un lieu de vie, un investissement associatif ou professionnel, etc. Ces personnes qui pratiquent la vallée et observent la vidange nous emmènent dans des lieux porteurs de sens pour eux. Les entretiens « réels » ont été privilégiés : nous avons, dans certains cas, participé à des activités avec les personnes filmées : c'est le cas du pêcheur par exemple ou du kayakiste que l'on suit le long de la rivière. On entre parfois dans leur intimité comme à l'intérieur de la cabane de pêche (Vidéo 1).



*Vidéo 1. Des rencontres dans l'intimité des lieux de vie et de loisirs*

Il nous semblait néanmoins important de conserver des moments collectifs et de sociabilité qui ont pour partie émergé avec la mobilisation contre la suppression du barrage, en complément des temps individuels consacrés à chacun des personnages. C'est une caractéristique que les entretiens avaient mis en évidence : les lacs sont à la fois un lieu de refuge confidentiel et caché, mais aussi un endroit où on se retrouve entre amis ou en famille, et la perspective de l'arasement est associée pour certains à une mort sociale de la vallée (Germaine *et al.*, 2019). Il s'agissait donc de trouver un équilibre entre ces deux temporalités / relations à la vallée. Les événements organisés par les Amis du barrage incarnent cette sociabilité.

## **2.2. Saisir la transformation en cours d'un paysage ... sans perdre le spectateur**

Le paysage constitue un autre personnage clef du film (Bories, 2019). Filmer l'opération de vidange du lac de Vezins consistait à introduire une succession de tableaux depuis le début des travaux pendant l'hiver 2016-17 jusqu'à la phase d'assec en 2018. Le film propose d'en rendre compte à la manière d'un OPP dynamique par l'insertion de plans fixes sur les mêmes lieux à des moments différents. Plusieurs plans révèlent l'abaissement du niveau de l'eau laissant apparaître de nouvelles berges sur lesquelles la végétation s'installe ou les traces des niveaux successifs du lac sur la roche des versants les plus escarpés (Vidéo 2).

Ces intentions ont été bouleversées par les rebondissements du calendrier de l'opération. La vidange devait en effet être suivie du chantier de démolition du barrage de Vezins mais la remise en cause du projet fin 2018 a retardé la publication d'un arrêté de destruction qui n'est finalement intervenu qu'en mai 2019. Le barrage n'étant pas construit pour être vide d'eau et, EDF, chargé de la surveillance de l'infrastructure jusqu'à sa démolition, n'étant pas favorable à une gestion d'un niveau de l'eau fluctuant au grès des épisodes pluviométriques, la retenue d'eau a été recréée. Alors que le niveau de l'eau ne devait plus remonter, l'agenda politique a entraîné un retour en arrière paysager qui a rendu difficile le montage chronologique des plans

paysagers. Ces variations du niveau du lac ont pourtant constitué le quotidien des habitants et alimenté le contexte d'incertitude vis-à-vis du devenir des barrages. Elles peuvent aussi perdre le spectateur mais nous avons choisi de ne pas indiquer de date, de lieu ou d'explication pour accompagner ces plans ou de voix hors champ explicitant les étapes de la vidange afin de laisser chacun réagir spontanément face aux pontons perchés au-dessus de l'eau ou aux bateaux échoués sur les berges.



*Vidéo 2. La transformation des paysages appréhendée via l'abaissement du niveau de l'eau*

Ce choix correspond aussi à la volonté de coller au vécu des habitants et à l'expérience corporelle des lieux. Pour cette raison, nous avons abandonné deux pistes explorées au fil du montage. Chaque barrage doit être inspecté pour des raisons de sécurité tous les 10 ans : la vidange constitue un événement exceptionnel, et la dernière remontait à 1993. Cette vidange représente un tournant car elle s'est mal passée (transport d'un grand volume de sédiments vers l'aval provoquant une dégradation des milieux aquatiques et du fond de vallée jusqu'à la baie) et a déclenché les premières réflexions sur la pertinence du maintien des barrages (Germaine et Lespez, 2014). L'exploitation d'images anciennes collectées dans les archives d'EDF a été envisagée pour mettre les deux périodes en perspective. Parallèlement, une mission de survol des lacs par un drone a été organisée lors de l'assec. Ces images nouvelles et permettant d'accéder à des secteurs en gorges que seul un bateau permet d'atteindre n'ont finalement pas été exploitées. Nous avons préféré conserver des vues correspondant à l'expérience qu'un individu peut avoir de cet espace par ses activités (pêche, randonnée, ...). Les paysages des lacs ont en revanche été filmés de façon mobile à l'occasion de déplacements en bateau. Cette expérience, qui n'est plus possible, était importante à retranscrire : si elle est réservée aux propriétaires de bateau, souvent pêcheurs, c'est une pratique inhérente aux lacs et le seul moyen de découvrir les paysages des lacs (Germaine *et al.*, 2016).

Le film comporte aussi plusieurs séquences montrant le chantier de gestion sédimentaire. Ces plans sont importants car ils montrent l'ampleur des travaux. La restauration écologique de la

Sélune, parfois nommée « renaturation », prend place avec des engins (pelleuses, dragues, ...). Les ambiances sonores sont transformées. La vidéo permet aussi de montrer les différentes étapes de la restauration : sur l'Yvrande, un affluent de la Sélune contaminé aux métaux lourds, le lit a été déplacé sur le pied de versant et des casiers ont été créés pour stocker les sédiments pollués (Vidéo 3). Ces images permettent de resituer le « spectacle » observé quotidiennement par les habitants. Elles permettent de saisir la brutalité des travaux ainsi que le décalage entre l'ambiance champêtre de la vallée ou pittoresque des gorges et ces formes transitoires de paysage. Elles témoignent aussi du contraste entre la manière dont la restauration, parfois aussi nommée renaturation, est présentée et la réalité du chantier. Au final, il s'agit de rendre compte d'un lieu qui progressivement s'efface du paysage : le tournage a consisté à filmer le temps qui passe et accompagner ce qui peut potentiellement disparaître.



*Vidéo 3. La transformation des paysages : un chantier conséquent*

### **3. Le retour vers le territoire : une programmation difficile**

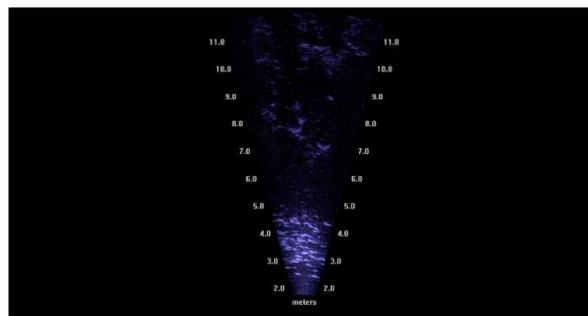
L'objectif du film s'est donc affirmé au cours du tournage puis du montage. L'intégration du film dans une approche plus globale a rendu moins difficile le deuil de certaines séquences (Chouraqui, 2019) et révélait la complémentarité des approches déployées. Il était également évident que ce film devait être montré ensuite comme un témoignage de la nécessité de tenir compte de la dimension sensible (Michelin, 1998 ; Marshall, 2009 ; Bories, 2019) et des émotions (Guinard, 2016).

#### **2.3. La place du chercheur dans le processus filmique**

Le tournage du film a parfois été difficile. Notre position de chercheurs impliqués dans un programme financé par l'AESN, également promoteur de l'effacement des barrages, a généré la défiance, voire le rejet, des défenseurs des barrages. Nous nous sommes continuellement

efforcés de ne pas prendre parti mais d'affirmer notre engagement sur une autre dimension en affirmant qu'il était nécessaire qu'une concertation se mette en place et que les habitants soient à la fois informés et entendus. Le montage du film a alors suivi cette ligne directrice en respectant ce fragile équilibre : donner la parole sans prendre position.

Si l'effet taille suscite l'intérêt des équipes scientifiques ou des communautés étrangères qui s'intéressent à la restauration des rivières comme le démontre l'organisation du dernier colloque d'European River Network sur la Sélune en septembre 2019, ce caractère nouveau génère plutôt de la méfiance de la part des habitants et usagers. Ces derniers ont le sentiment d'essayer les plâtres et d'être des cobayes. Le fait d'être filmés n'a pu qu'accentuer cette impression d'être prisonniers d'un bocal ou de faire partie d'un laboratoire géant, d'une « réserve d'indiens » scrutés par des experts venus de l'extérieur comme nous l'ont dit certaines personnes lors d'entretiens. L'absence d'information quant au projet (Drapier, 2019) mais aussi au programme scientifique renforce cette situation d'incompréhension retranscrite par un des personnages dans le film. Des images enregistrées par une caméra acoustique plongée dans l'eau en aval des barrages sont utilisées à deux reprises dans le film comme une métaphore de cette situation d'habitants placés sous l'objectif de chercheurs au même titre que la faune piscicole (Vidéo 4).



*Vidéo 4. Un laboratoire à taille réelle où les habitants sont observés comme les poissons ?*

#### **2.4. La projection, un moment attendu d'interaction**

Le support vidéo a été ici utilisé comme un outil permettant de compléter les enquêtes auprès des habitants / usagers. Il s'insère dans la démarche de recherche comme un moyen de restituer des résultats sous une forme complémentaire et plus universelle. Le film est donc envisagé comme un outil de dialogue s'adressant à des publics non spécialistes sur place mais aussi ailleurs ainsi qu'aux acteurs institutionnels participant à ce type de projet. La vidéo est apparue comme une opportunité plus efficace de témoigner du cœur de nos travaux vers les gestionnaires et décideurs : écrire qu'il est important de tenir compte des relations des riverains

et usagers au territoire n'est peut-être pas aussi fort que de le montrer à travers des portraits en donnant plus directement la parole aux habitants. Les projections sont pensées comme un prolongement de la démarche de recherche. Construit sans sous-titres, sans présentations explicites des personnages et seulement introduit par quelques brefs éléments de contexte, le film invite chacun à découvrir la complexité de l'opération directement à travers les discours des personnages rencontrés. Ces choix nous ont paru importants pour favoriser le dialogue. Tout en proposant un point de vue, le film vise à susciter de nouvelles interactions avec le public (Chouraqui, 2019).

La programmation de ces temps souhaités comme des moments de dialogue est rendu difficile par les calendriers distincts du chercheur (temps long du tournage mais aussi du montage), des défenseurs des barrages (urgence du combat), des élus (plusieurs élections) et des services de l'Etat (calendrier des travaux). Achevé fin 2019, le film a finalement été présenté en juillet 2020 en comité restreint après avoir été contraints de repousser plusieurs fois la projection (organisation du colloque ERN en septembre, élections municipales, pandémie COVID 19). Cette projection restreinte aux personnes apparaissant dans le film a débouché sur une discussion sur leur envie d'accompagner le film auprès des gestionnaires et surtout des élus pour témoigner de leur colère sur la faible attention accordée aux habitants et leur désir d'une meilleure intégration de leurs attentes à l'avenir.

## **Conclusion**

Bien que la projection puisse être source de déceptions (Chouraqui, 2019), d'autres projections seront organisées auprès des habitants, élus et gestionnaires afin de proposer un témoignage, que nous pensons complémentaire aux écrits scientifiques, et que nous espérons utile pour faire passer des messages aux gestionnaires et ainsi contribuer au débat public sur la prise en compte des habitants dans les projets d'aménagement du territoire (Bacqué et Sintomer, 2011).

## **Bibliographie**

Bacqué M.H. & Sintomer Y. (2011). *La démocratie participative. Histoire et généalogie*.

Barraud R. & Germaine M.-A. (2017). *Démanteler les barrages pour restaurer les cours d'eau : controverses et représentations*, Paris, Quae, coll. « Update Sciences and Technology », 260 p.

- Barraud R. (2011). Rivières du futur, wild rivers ? *VertigO, revue électronique en sciences de l'environnement*, Hors-série n°10, fleuves et cours d'eau – représentations et pratiques, 12 p.
- Bertrand G. (1978). Le paysage entre la nature et la société. *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest. Sud-Ouest Européen*, 49(2), p. 239-258.
- Bigando E. (2008). Le paysage ordinaire, porteur d'une identité habitante. Pour penser autrement la relation des habitants au paysage, *Projets de paysage*, n° 1.
- Besse J.-M. (2018). *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 125 p.
- Bories O. (2019). Faire du paysage un « personnage ». Les atouts de la méthode filmique dans la production d'images paysagères, *Revue française des méthodes visuelles*, n°3, p. 55-69.
- Chenet M. (2019). Pour une géographie incarnée et singulière-De la pratique du cinéma documentaire en géographie. *Revue française des méthodes visuelles*, n°3, p. 19-32.
- Chouraqui F. (2019). Le « bonheur » de la thèse. Pourquoi faire une thèse en images et en sons quand on est géographe ? *Revue française des méthodes visuelles*, n°3, p. 71-92.
- Dérizot P., Béringuier P. & Laques A.-E. (2010). Mobiliser le paysage pour observer les territoires : quelles démarches, pour quelle participation des acteurs ? *Développement durable et territoires*, Vol. 1, n° 2. [En ligne] : [URL : <http://developpementdurable.revues.org/8682>].
- Drapier L. (2019). Approche géographique comparée du démantèlement des seuils et des barrages sur les deux rives de l'Atlantique : projet écologique, politiques publiques et riverains (Sélune, Orne, Musconetcong, Wood-Pawcatuck, Mousam), *Thèse de Géographie*, Université Paris Est Créteil.
- Frémont A. (1976). *La région, espace vécu*, Presses universitaires de France.
- Germaine M.-A., Viry M. & Menozzi M.-J. (2016). Construction des lieux et rapports à la nature. Cabanons et pêcheurs des lacs du Sud Manche, *Norois*, 240, p.77-100.
- Germaine M.-A., Drapier L., Lespez L., Menozzi M.-J. & Thomas O. (2019). Entre désir de nature et peur de l'abandon : quelles attentes paysagères après l'arasement des barrages hydroélectriques de la Sélune ?, *Projets de paysage*, [En ligne] : [URL : [http://www.projetsdepaysage.fr/fr/entre\\_d\\_sir\\_de\\_nature\\_et\\_peur\\_de\\_l\\_abandon\\_quelles\\_attentes\\_paysag\\_res\\_a\\_pr\\_s\\_l\\_arasement\\_des\\_barrages\\_hydro\\_lectriques\\_de\\_la\\_s\\_lune\\_](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/entre_d_sir_de_nature_et_peur_de_l_abandon_quelles_attentes_paysag_res_a_pr_s_l_arasement_des_barrages_hydro_lectriques_de_la_s_lune_)].
- Germaine M.-A. & Lespez L. (2014). Le démantèlement des barrages de la Sélune (Manche). Des réseaux d'acteurs au projet de territoire ? *Développement durable et territoires*, vol. 5, n°3. [En ligne] : [URL : <http://developpementdurable.revues.org/105251>].
- Germaine M.-A. & Lespez L. (2017). The failure of the largest project to dismantle hydroelectric dams in Europe? (Sélune River, France, 2009-2017), *Water Alternatives*, n° 3, vol. 10, p. 655-676.
- Guinard P. & Tratnjek B. (2016). Géographies, géographes et émotions. Retour sur une amnésie passagère, *Carnet de géographes*, 9. [En ligne] : [URL : <https://journals.openedition.org/cdg/605>].

Le Dû-Blayo L. & Guittet C. (2016). Un projet partagé au service des acteurs : la plateforme des Observatoires photographiques du paysage en Bretagne (POPP-Breizh), *Projet de paysage*. [En ligne] : [URL : [http://www.projetsdepaysage.fr/un\\_projet\\_partag\\_au\\_service\\_des\\_acteurs\\_la\\_plateforme\\_d\\_observatoires\\_photographiques\\_du\\_paysage\\_en\\_bretagne\\_popp\\_breizh\\_](http://www.projetsdepaysage.fr/un_projet_partag_au_service_des_acteurs_la_plateforme_d_observatoires_photographiques_du_paysage_en_bretagne_popp_breizh_)].

Michelin Y. (1998). Des appareils photos jetables au service d'un projet de développement : représentations paysagères et stratégies des acteurs locaux de la montagne thiernoise ». *Cybergeog: European Journal of Geography*, document 65, [En ligne]. Mis en ligne le 07 décembre 1998. [URL: <http://journals.openedition.org/cybergeog/5351>].

Morandi B., Piégay H., Lamouroux, N., & Vaudor, L. (2014). How is success or failure in river restoration projects evaluated? Feedback from French restoration projects. *Journal of environmental management*, 137, p.178-188.

Raoulx B. (2009). Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (Essai sur la démarche géodocumentaire), in Bastian S., Bulot T., Burr E. (Éds). *Sociolinguistique urbaine et développement urbain (enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones)*, München : Martin Meidenbauer Verlag, p. 245-269.

Raoulx B. (2018). L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire. Retour sur l'expérience du programme FRESH. *Revue française des méthodes visuelles*. [En ligne]. Mis en ligne le 12 juillet 2018.

Sébastien L. (2016). L'attachement au lieu, vecteur de mobilisation collective ?, *Norois*, 238-239, p. 23-4.

Thomas O. & Germaine M.-A. (2018). De l'enjeu de conservation au projet de territoire : Le saumon atlantique au cœur des débats, *Vertigo*, 2018/02. [En ligne] : [URL: <https://journals.openedition.org/vertigo/22259>].

## Filmographie

(2016). *Return of the river*. [En ligne] : [URL : <http://www.elwhafilm.com/index.html>].

Bouvret J.-L. (2013). *Bagarre au barrage*. Le Miroir, CNRS Images, Cinaps TV, France 5. 52 min. [En ligne] : [URL : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/45611\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/45611_1)].

Boyer A.-L. (en cours). Atlas Oculito.

Mikles L. & Ciechelski O. (2004). *De profundis*. 52 min. En ligne : [URL : <https://www.tenk.fr/brouillon-d-un-reve/de-profundis.html>].

Cohen G. & Ott M. (2012). *Narmada*. TS Productions, CNRS Images, Play Film.46 min.

Cornuau B. (1996). *Chroniques de la vallée – Histoire d'un barrage annoncé*. Beta Production, France 3 Limousin-Poitou-Charentes, France 3 Auvergne Rhône-Alpes.26 min.

Crémin E. (2016). *La Dordogne vue par ses habitants*. Géolab, Université de Limoges. 61 min.

Engman S. (2013). *Mending the line*. Uncage Soul Productions. 50 min.

Garnier M. (2010). *Roselend, mémoires du barrage*. Les productions de la lanterne. 50 min

- Laforge. (2013). *Des rivières sauvages et des hommes*. Anaïs production, 17 min. [En ligne] : [URL : <https://www.rivieres-sauvages.fr/film-rivieres-sauvages-et-hommes/>].
- Li Y. & Yan Y. (2005). *Before the flood*. Icarus films. 147 min. [En ligne] : [URL : <http://icarusfilms.com/df-befor>].
- Marchais D. (2010). *Le temps des grâces*. Capricci Films. 123 min.
- Marchais D. (2014). *La ligne de partage des eaux*. Films du Losange. 108 min.
- Martin-Ferrari D. (1998). *La guerre de l'eau : les grands barrages*. Agence Environnement et développement / La Cinquième. 52 min. [En ligne] : [URL : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/6382\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/6382_1)].
- Paulson J. (2016). *Conowingo dam: Power on the Susquehanna*. Maryland public television, 56 min. [En ligne]: [URL : <https://www.pbs.org/video/mpt-specials-conowingo-dam-power-susquehanna/>].
- Rummel T. & Knight B. (2014). *DamNation*. Patagonia. 87 min.
- Waller. (2014). *Mending the line*. Uncage the Soul Video Productions. 50 min.
- Weiss L. (1959). *Le barrage des treize tombeaux*. Telouët films. 17 min. [En ligne] : [URL : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/37268\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/37268_1)].
- Zhang Ke J. (2006). *Still Life*. Bo Dan. 108 min.

# **Le montage d'archives filmiques afin d'enseigner l'histoire. De la trace du passé à l'apprentissage de l'histoire. Une expérimentation auprès d'élèves du primaire**

**Dominique Briand**

PRAG formateur à l'INSPE, université Caen Normandie

Docteur en sciences de l'éducation

dominique.briand@unicaen.fr

**Mots –clés :** Archive. Montage. Histoire. Enseignement. Didactique.

Aujourd'hui étudiées comme sources normales de l'histoire les archives filmiques connaissent un engouement auprès du public qui accède assez facilement, d'un clic, en allumant un écran, à des images du passé qui sont devenues des archives. Ces usages et découvertes des archives filmiques concernent la classe. D'abord parce que l'enseignant est un spectateur et un usager des images. Comme tous les autres spectateurs il parvient, via ses écrans domestiques, à toutes sortes d'images et notamment à des enregistrements visuels du passé. Cet accès facile se fait sans vrais repères sur ce que sont ces films, sur leurs auteurs, sur les raisons des prises de vues. Nous faisons l'hypothèse que le professeur peut rapidement penser à un usage en classe de ce qu'il a vu et qui l'a intéressé. En pédagogue, il en voit l'intérêt didactique par sa culture et sa formation professionnelle. Mais nous savons aussi que la lisibilité apparente de ces images est trompeuse. Lisibilité parce que depuis que le cinéma existe, celui-ci capture le monde tel qu'il se présente devant l'opérateur et sa caméra. Une sortie d'usine filmée est bien un lieu où des femmes et des hommes ont travaillé. Cette captation est devenue un film et une archive. Lisibilité trompeuse car nous savons aussi que les vues célèbres des frères Lumière sont aussi une mise en scène, il suffit de regarder les circulations des femmes et hommes, les vêtements de ces filmés, d'observer les regards de celles et ceux qui passent devant la caméra. Ajoutons qu'il existe plusieurs versions de la même situation tournée en 1895. La première a-t-elle pour autant plus d'authenticité que la dernière ? Ces films, ces archives, enrichissent différemment la captation d'un groupe, d'un lieu, d'une situation, elles sont en quelque sorte complémentaires pour faire l'histoire du premier tournage et celle des travailleurs de cette célèbre usine. Le quotient de réalité que nous attribuons facilement à l'image doit être revisité à l'aune de toutes les traces et indications gardées avec ces films célèbres ou non. Cela constitue une tâche compliquée et chronophage pour préparer un enseignement de l'histoire avec ces documents.

L'enseignant passera en classe, si besoin, un film auquel il accède via un moteur de recherche. Un enregistrement du passé trouvé sur YouTube se présente sans beaucoup d'indications sur l'auteur, le tournage et les conditions de conservation de l'archive, il est même parfois sonorisé sans indications sur ce choix.

Nous sommes entrés dans un nouveau régime documentaire dans lequel les archives filmiques sont montées de manière problématique. Ce que sait l'enseignant du passé, ou ce qu'il pense savoir, vient aussi des nouvelles formes télévisuelles et cinématographiques initiées depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces formes neuves proposent des images recadrées, sonorisées et le plus souvent colorisées. Ces films à succès s'imposent au détriment des documentaires sans « reconditionnement » des archives. Les diffusions de ces derniers sont rejetées vers des plages horaires tardives. Le public, les enseignants, leurs élèves, découvrent une vision formatée de l'histoire afin de rendre le passé « plus présent » nous disent auteurs, producteurs et diffuseurs. Il n'est pourtant pas impossible de donner un réel intérêt auprès du public, des enseignants et des scolaires, aux images non formatées par ces usages. Il s'agit de trouver d'autres modalités d'accès, de présentation et de diffusion, qui rendent compte des conditions des captations filmiques du passé. Des institutions dédiées à la conservation et à la diffusion de ces documents existent. Depuis 2016 en Normandie une expérimentation est menée avec l'appui de trois structures détentrices et conservatrices d'archives filmiques il s'agit de : Normandie Images, La Fabrique de patrimoines de Normandie, Les archives départementales de la Manche. Cette action permet de présenter et de transmettre la connaissance du passé par un montage filmique à des élèves. Elle est coordonnée dans le cadre de la formation des enseignants de l'INSPE sur un site celui de l'antenne universitaire de Saint-Lô. Cette expérimentation propose une approche singulière des archives filmiques pour apprendre l'histoire. Le montage, construit par des intervenants des trois structures citées, est diffusé à des classes d'une école primaire, exploité dans des ateliers organisés par de futurs enseignants. La communication permettra de rendre compte de cet usage d'images du passé, de proposer quelques résultats de ce dispositif à partir des données recueillies durant les expérimentations auprès de classes de cycle 2 et cycle 3 qui ont découvert ces films qu'il faut comprendre avec toutes les traces laissées par leurs auteurs.

### **1. Le montage d'archives filmiques : une écriture de l'histoire.**

Construire un montage d'archives filmiques afin de préparer une situation d'enseignement et d'apprentissage de l'histoire procède d'une forme d'écriture de l'histoire (De Baecque, 2008). Comme le souligne cet historien rompu aux usages de l'archive dans l'exercice de ces

recherches, mais aussi à l'approche critique du film documentaire ou de fiction afin accéder à la compréhension du passé, une production cinématographique peut devenir une forme de l'histoire, voire une écriture cinématographique de l'histoire. Le montage d'archives filmiques procède de deux catégories identifiées par Antoine De Baecque. Car chaque unité qui constitue la proposition faite à des classes expose une captation de vies et de lieux du passé. Un embaumement du réel, en quelque sorte, non sans éventuels essais de mise en scène de ces situations d'hier (De Baecque, 2008). Parce qu'il est un film de montage destiné, c'est l'objectif, à faire apprendre « L'école autrefois » (le projet 2016), « La Reconstruction en Normandie » (projet 2020), cette proposition faite à des futurs enseignants et à des scolaires présente une visée didactique. La sélection des archives, phase laborieuse et chronophage en raison de la multitude de traces possibles, l'organisation en thématiques plausibles en termes d'exposition de l'histoire, ces deux temps en amont des pratiques constituent une écriture de l'histoire (De Baecque, 2008). Il y a des intentions et une interprétation du passé par le montage. Cette forme voulue et assumée par l'équipe en charge du projet, aide à la présentation, exposition du film mais aussi à son usage en classe. Le séquençage des activités d'apprentissage de l'histoire en ateliers encadrés est directement tributaire du plan qui organise le film d'archives. Enfin précisons encore que ce montage est historicisable. Comme l'explique Laurent Veray, la notion de « film de montage » fut à l'origine une proposition discursive qui est apparue après la Grande Guerre (Veray, 2019, p. 459-460). Elle procède d'une intention mémorielle venue dès 1920. C'est le produit de la créativité des auteurs du cinéma durant l'entre deux guerres, en France, mais aussi hors de ce pays comme dans la jeune Russie soviétique<sup>1</sup>. Le film de montage aura un succès certain pendant et après la Seconde Guerre mondiale par l'usage de captations très proches des spectateurs car mettant en images des faits récents. Enfin les réalisations connues ou méconnues furent parfois identifiées comme des œuvres avec de vraies qualités artistiques (Veray 2019). La différence majeure avec ces propositions anciennes et la nôtre, réside dans la dimension évidemment non politique du projet. Le film proposé aux élèves ne procède pas d'une volonté d'idéaliser, de valoriser, faits et événements du passé. En l'occurrence l'après-guerre en Normandie. La sobriété de la forme, pas de bande son, pas de recadrage, pas de colorisation, affiche l'origine de la trace sans remaniements ultérieurs excepté le montage nécessaire pour entrer dans la proposition didactique.

Cela oblige à comprendre et faire comprendre à celles et ceux qui voient le film ce qu'est l'archive. Une captation d'événements minuscules, ordinaires, de personnages communs (Farge

---

<sup>1</sup> Laurent Veray donne l'exemple des recherches de Vertov ou d'Esther Choub p. 460-461.

1989). C'est ce que des cinéastes amateurs ont su capturer devant leurs objectifs, le plus souvent. Parfois se glisse un fait majeur, un personnage de l'Histoire. C'est le cas dans la proposition de montage en 2020 sur la Reconstruction puisque De Gaulle, Montgomery ou encore Eisenhower se sont interposés entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Dans notre réalisation ils sont présents lors de commémorations, ils tiennent leurs places d'acteurs de la guerre et de sa mémoire. Mais les faits et les acteurs mineurs de ce passé font la forme et la force du montage. Ces vies et ces lieux captés, puis assemblés, font sens, donnent une autre représentation de l'histoire. Ils attendent d'être exposés et interprétés comme traces du passé capable de produire un récit sur celui-ci. C'est le propre du travail d'histoire habituel mais méconnu des élèves. D'habitude ils ne voient que l'organisation finale dans les étapes de compréhension / interprétation de l'histoire. Interrogés en classe par leurs enseignants, les élèves qui ont vu ces films ignoraient tout des archives, ils les pensaient comme des objets, dans les musées. Ils ne savaient rien de la matérialité des pellicules qui ont permis de produire ces images ni de leur conservation en des lieux dédiés pour les faire durer. Nous reviendrons plus loin sur les enjeux de la connaissance de l'archive dans un projet d'enseignement et d'apprentissage destiné à de jeunes publics.

Le contexte n'est guère favorable à cette démarche, mais il la rend utile et probablement nécessaire. À l'heure de la diffusion numérique d'images du passé souvent altérées la démarche engagée par l'équipe à l'origine du projet semble presque dérisoire. La circulation intensive avec parfois des succès d'audience sur les chaînes de la TNT en « prime time » écrase d'emblée l'ambition de telles démarches. Mais l'obstacle permet aussi d'entrer dans une éducation aux images. Même isolé dans le courant des formes visuelles, et pas encore très connu des publics, le film de montage d'archives devient une alternative, il participe d'une résistance aux usages publics qui falsifient, simplifient<sup>2</sup>. Le travail de diffusion reste à faire même si une présentation a déjà été proposée aux Rendez-vous de l'histoire à Blois en octobre 2019 afin de faire connaître cette démarche didactique<sup>3</sup>.

Il reste à expliquer encore un dernier point avant d'entrer dans les questions didactiques propres au projet. Il s'agit de souligner l'approche sensible de l'histoire ainsi mise en images. Le monde du passé découvert ainsi est en noir et blanc, il est muet, les élèves y voient des hommes, des femmes, des enfants, qui regardent les objectifs des caméras, parfois en souriant. Car beaucoup se savent filmés comme les ouvriers des usines Lumière captés en 1895. Des inconnus de

---

<sup>2</sup> Sur cette question l'ouvrage de Sylvie Lindeperg et Ania Szczepanska offre un programme d'action et une synthèse très utiles notamment les pages 128-140.

<sup>3</sup> Il s'agissait du montage d'archives filmiques sur « Filmer la guerre en Normandie. Cinéastes amateurs, opérateurs militaires derrière la caméra ». Tout un programme pour accéder à une connaissance du conflit vue d'un territoire.

l'histoire apparaissent pour la première fois pour des enfants du XXI<sup>e</sup> siècle, et cela sans les filtres des formes documentaires ordinaires. Cette situation n'est pas sans créer de l'émotion, elle se manifeste par les rires ou les exclamations de ce nouveau public. La forme cinématographique si différente de celle qu'ils connaissent, fictions plus captivantes et sidérantes, nécessite des efforts pour comprendre le l'histoire, mais la situation laisse passer des réactions de surprise. Apprendre le passé n'est pas incompatible avec un jeu d'émotions produit par cette projection dans un temps révolu rendu présent. Nous y reviendrons.

L'histoire que ces classes ont pu apprendre nécessite en amont du projet, pendant la phase d'expérimentation avec les groupes de scolaires, un travail professionnel conséquent. Il relève d'opérations des didactiques. Didactique de l'histoire et didactique professionnelle doivent être appropriées afin de rendre possible cette transmission disciplinaire. Savoir transposer le savoir historique, trouver les gestes d'enseignant capables de le rendre compréhensible, accessible, cela relève de la formation au métier de professeur. Ce sont ces activités pensées à hauteur d'apprenants qui rendent les enseignants passeurs d'histoire et d'images du passé. Or les jeunes adultes sont eux-mêmes sous le régime actuel des images. Ils ne savent pas grand-chose de ces archives filmiques. Ce sont pour eux, d'abord, sous leur forme numérique des « vidéos ». Une vraie difficulté professionnelle identifiée depuis quelques années doit être prise en compte. Nous allons exposer une méthodologie d'appropriation du montage construit pour ces futurs enseignants professeurs des écoles.

## **2. Une approche en SHS : faire apprendre l'histoire.**

Accéder à des archives filmiques consiste à en faire déjà des documents d'enseignement. Car enseigner avec l'archive filmique semble au premier abord facile. Il est assez simple d'accéder à beaucoup d'archives filmiques en ligne. Sur des sites dédiés comme ceux des institutions en charge de leur conservation et de leur accessibilité auprès du grand public. Mais ces images restent souvent en libre accès via les trop connues plateformes proposant des milliers de « vidéos », un terme générique qui mêlent toutes les captures d'images animées et provoque cette confusion. L'archive filmique ainsi mise en ligne se trouve aux côtés des formes fictionnelles, documentaires, télévisuelles ; elle devient une vidéo banalisée par cette pluralité générée par fournisseurs d'accès aux images. Trop souvent, enseignants parlent eux aussi de « vidéos » en classe sans penser à faire le travail sémantique, nommer précisément ce que nous

voyons. Sans penser l'activité d'indexation qui permet de donner des informations vérifiées sur celles-ci. C'est comme cela que les élèves peuvent comprendre ce qu'ils voient<sup>4</sup>.

La fabrique du projet d'enseignement en histoire, comme dans toute autre discipline, peut se faire avec un usage raisonné, une didactisation<sup>5</sup>, des archives filmiques en ligne. Il paraît évident que la critique des sources, pratique ordinaire de l'exercice du métier d'historien et d'enseignant de l'histoire, cette critique oblige à récupérer le plus de connaissances sur ce qui peut être montré aux élèves. Cela prendra plus de temps, cela peut être parfois impossible car les sites dédiés ne communiquent pas toutes les informations sur leurs fonds pour un usage rapide en classe. Cependant il existe des corpus assez faciles à pratiquer via des ressources comme *Jalons*<sup>6</sup>. Ils ont aussi leurs limites : images connues, thématiques habituelles et peu référées à l'histoire locale. D'autre part les non-historiens que sont les professeurs des écoles connaissent mal ces ressources. Il est donc tentant pour l'enseignant de mobiliser vite et simplement la ressource la plus accessible et de lui adjoindre, à partir de sa représentation et connaissance de l'histoire, une présentation plus ou moins complète de ces documents. Car l'enjeu est peut-être plus de « montrer le passé » que de l'expliquer et le faire comprendre par ces archives récupérées sur ces sites. Ce qui nous amène à rappeler une vieille croyance affectée aux films. Ils seraient capables de fournir des « preuves », en quelques sorte, sur le passé, ils le donneraient à voir directement<sup>7</sup>. Les vertus illustratives des films restent très présentes dans les pratiques usuelles enseignantes. Celles-ci ont leur intérêt : donner une première vision du passé, mémoriser des faits et des acteurs grâce à des images connues. Elles permettent de montrer ces femmes et hommes du passé, de mettre des images sur leurs lieux de vie, sur les actions accomplies, célèbres ou non. Cette approche très scolaire a ses limites aussi. Faut de problématisation des ressources visuelles ainsi mobilisées dans ce type de projet d'enseignement, les archives s'offrent comme des images évidentes et lisibles d'un monde d'hier. Nous savons que ce n'est pas le cas. Ces captations doivent être lues avec d'autres approches nourries d'interprétations historiennes. Nous ne reviendrons pas sur cette fausse lisibilité déjà évoquée. Il s'agit d'en faire prendre conscience les enseignants, d'abord, car certains pensent de cette manière les films qui ont capté le passé. Quant à « la vision du monde » ainsi proposée à la classe, elle reste univoque si elle n'est pas soumise à un minimum de critiques interne et externe. Les stéréotypes sur le

---

<sup>4</sup> Constat fait au quotidien en formation, en observation de cours et durant l'expérimentation du projet 2020 exposé ici.

<sup>5</sup> Didactisation, donner un usage scolaire à une forme, une production culturelle qui n'a pas été pensée pour le public du premier ou du second degré.

<sup>6</sup> Sur le site de l'INA : <https://institut.ina.fr/actualites/jalons>

<sup>7</sup> Sur ce sujet nous renvoyons la lecture au livre de Christian Delage qui a su montrer que cette interrogation s'est posée. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage sur le procès de Nuremberg, le procureur en charge du procès s'était posée la question. Delage C., 2006, *La vérité par l'image*, Paris, Denoël

passé sont établis et diffusés par les documentaires à succès par ce processus. Un autre point doit encore être intégré dans cette approche didactique. Il s'agit de l'émotion inhérente aux archives filmiques, il s'agit des réactions déclenchées par leur découverte lorsque des enfants, des femmes et des hommes du passé bougent sur les écrans d'aujourd'hui et que parfois ces personnes d'hier nous regardent.

Les archives filmiques sont source d'émotion comme nous le rappelle Laurent Veray (2011, p. 7). L'apparition à l'écran des femmes et des hommes du passé produit cela : des vies reviennent, des visages se tournent vers nous, ils regardent enfants et adultes, leurs descendants. Ces non-acteurs ne jouent pas, les opérateurs qui filment captent leurs vies. Ce n'est pas rien de faire vivre cela en classe ou en d'autres lieux, de faire constater ces regards caméra. Rires, silences, surprises, se produisent durant l'expérimentation menée en 2020. Des images de fêtes de villages ou de villes montrent des Normands déambulant devant nous, souriant. Ce sont des moments forts, vécus comme spectateur, formateur et enseignant. Les didacticiens ont théorisé sur l'intérêt de l'émotion pour faire apprendre aux élèves. François Audigier rappelle la méfiance ordinaire des pédagogues lorsque les enseignants les prennent en compte dans leurs pratiques en histoire<sup>8</sup>. Il conclut sur leur nécessaire prise en charge dans la classe puisqu'elles participent des savoirs et contribuent à organiser des représentations du passé. La Seconde Guerre mondiale et son cortège d'événements forts, massacres, occupations/libérations, victoires/défaites, reste un bon exemple de cette fabrique des émotions par les archives filmiques, enregistrements de ces temps violents. Les images de la Reconstruction produisent elles aussi des temps forts. À l'écran apparaissent les acteurs inconnus, ouvriers du bâtiment, employés de commerce, badauds dans la rue sans autre accompagnement. Nous savons qu'insérées dans les formes documentaires télévisuelles spectaculaires, la musique et le commentaire off fabriquent d'autres émotions par amplification et manipulation des images. L'élève en classe le sait et voit ces films ordinaires avec ces prismes. Leur montrer des images filmées par des amateurs c'est aussi changer la focale de perception. Nous l'avions constaté en proposant à des scolaires en 2018 un montage d'images tournées par des amateurs et des opérateurs de l'armée des États-Unis. Ces films devenaient moins spectaculaires que ceux qu'ils connaissaient<sup>9</sup>. La guerre au quotidien était au rendez-vous, ce quotidien pouvait apparaître bien banal. Repas, jeux de société en soirée, vie à la campagne... Enseigner le passé avec un montage d'archives filmiques produit des attentes et probablement des déceptions et des surprises. Car

---

<sup>8</sup> Audigier, F. (2004). Rien ne sert de nier les émotions, mais.. Dans *Les émotions à l'école*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université de Québec, p. 75-99.

<sup>9</sup> Un projet construit avec les mêmes partenaires institutionnels et les mêmes ressources que ceux présentés dans ce texte.

les images découvertes n'entrent pas dans les formes habituelles du « prime time ». Notre projet expérimenté offre une autre forme au passé, il est inédit. Cet usage social de l'histoire par la pratique dont il est question ici permet d'apprendre autrement et autre chose. Des non-événements, des vies quotidiennes, des femmes et des hommes au travail, des itinéraires et des faits capables d'éclairer autrement l'histoire de nos prédécesseurs. Cela doit contribuer à défaire les « vulgates » de l'histoire si souvent mobilisées dans des temps commémoratifs par les journalistes et les auteurs de documentaires usuels. Pour faire un bilan sur ces questions essentielles à la transmission de l'histoire nous allons insister sur l'utilité du montage d'archives filmiques dans un projet d'enseignement et d'apprentissage de la discipline. Le corpus de film, fut-il modeste, constitue un ensemble de documents, l'ensemble fait aussi « un document ». « La Reconstruction en Normandie » dans le projet expérimenté en mars 2020 a donc été appris ainsi. Ce montage devenu une ressource scolaire fait donc contraste avec le cours transmis par le professeur, ou par le texte principal du manuel. Ajoutons qu'il n'existe peu de tels matériaux scolaires sur cet objet d'historique si singulier et globalement absent des programmes. Comme l'explique Henri Moniot dans son ouvrage pionnier en didactique de l'histoire, une gamme de stratégies semble possible pour installer le document dans un enseignement de cette discipline<sup>10</sup>. Dans l'expérimentation décrite ici, par usage du montage d'archives filmiques, structure la séance pratiquée par les étudiants mobilisés pour une pratique auprès d'élèves de cycle 2 et 3<sup>11</sup>. C'est aussi la conséquence des modalités d'installation de la situation déterminée par le formateur qui a en amont produit l'élémentation des connaissances qu'il est potentiellement possible de transmettre avec ce montage<sup>12</sup>. La stratégie pédagogique générale qui s'impose alors est de prendre ce document comme une source. Il est présenté pour ce qu'il est : une trace du passé de la Reconstruction en Normandie. Puis, il s'agit d'amener les élèves à apprendre cette période par la mise en scène, ou didactisation, construite par les usages que les étudiants en font avec les enfants durant le temps d'atelier. Cela les oblige à installer par un jeu de questions un aller-retour entre le présent, la salle de classe en mars 2020, et les questions posées sur la ressource, et le passé incarné, littéralement, par l'assemblage d'archives cinématographiques. Avec de très jeunes enfants tout autre forme de fonctionnement serait difficile. Une projection de 45 minutes suivi d'activités sur ce qui a été vu serait compliquée ; l'attention aurait été vite perdue face à ce temps long d'une diffusion d'images sans sons et pour la plupart en noir et

---

<sup>10</sup> Moniot H. (1993). *Didactique de l'histoire*, Nathan, p.172.

<sup>11</sup> Certains ont même proposé d'ajouter d'autres documents au montage de 45 minutes déjà très riche en connaissances historiques transposables. Preuve qu'enseigner ainsi reproduit des réflexes venus des formats scolaires habituelles.

<sup>12</sup> L'annexe 1 reproduit le document de travail que nous avons établi afin de guider les étudiants sur les connaissances d'histoire présentes dans le montage.

blanc. Un « choc » pour les enfants vivant en 2020, impossible probablement de capter longtemps l'attention d'un public dans un tel cadre pédagogique.

Même des adultes risqueraient de perdre le fil de ce qui est été construit par cette assemblage de films amateurs<sup>13</sup>. L'expérimentation a donc été conçue dans une forme différente, des ateliers dans lesquels les élèves sont en petit nombre, moins de 10. Ils sont encadrés par plusieurs étudiants créant des interactions entre ce que les apprenant découvrent à l'écran pour la première fois et ce que ces derniers pensent comprendre de ce passé en images. Il s'agit maintenant d'explicitier la forme adoptée, le travail en atelier.

Expérimenter une pratique d'enseignement de l'histoire avec un montage d'archives filmiques oblige à entrer dans l'histoire, à penser son enseignement, autrement. Cela s'impose aussi à ces futurs professeurs. Le document pour enseigner doit d'abord être découvert, compris par ces encadrants d'ateliers. Le travail de sélection des archives a mis en exergue les faits, les acteurs, les temps de la Reconstruction. En historien la lecture et l'interprétation du document constitué doit faciliter la tâche des étudiants en charges des ateliers, un fichier synthétique leur est destiné afin de s'appropriier ces contenus<sup>14</sup>. L'outil de travail répond aux trois parties du film :

- commémorer pour ne pas oublier.
- visages et corps de la Reconstruction : des hommes et des lieux.
- processions, carnivals, cavalcades : des formes traditionnelles aux formes modernes de la fête.

Ces trois parties décidées par un travail en équipe, avec les partenaires du projet, est aussi une relecture de l'objet historique : La Reconstruction. Le plan de montage, la sélection des films, guident la découverte et l'apprentissage que peuvent en faire les enfants. En amont de l'expérimentation les encadrants des ateliers, étudiants du master MEEF en deuxième année, ont écrit un scénario pédagogique afin de solliciter les élèves et créer par cette modalité des interactions nécessaires à la compréhension de ces images du passé. Pour « faire parler » les archives filmiques, il faut aussi faire parler les enfants afin de savoir comment ils identifient faits, lieux, acteurs de cette période. En observateur les pratiques en place nous constatons que ces images muettes, seulement accompagnées des cartels qui les présentent, ne sont pas bonimentées<sup>15</sup> par les étudiants. Nous n'en avons pas parlé avec eux, ils n'en pas vu la nécessité dans les dispositifs adoptés, des dispositifs inscrits dans un modèle socio-constructiviste où

---

<sup>13</sup> La première expérimentation en mars 2016 avait été conçu dans une salle accueillant une soixantaine d'élèves avec quelques coupures lors de la projection. L'attention s'est vite diluée.

<sup>14</sup> L'annexe 2 présente le dispositif créé pour encadrer les 57 élèves de Ce2, cm1, cm2, accueillis sur le site de l'INSPE.

<sup>15</sup> Ce qui renverrait aux origine du cinéma muet mais accompagné de paroles, celles des responsables de ces salles fixes ou ambulantes, et accompagnées parfois de musiques jouées en direct.

l'apprenant doit faire émerger son besoin d'apprendre sans être tributaire d'une transmission directe des connaissances. C'est aussi la forme construite et installée dans les différents blocs du master MEEF, ils se forment au métier selon ce processus. La phase finale des ateliers consiste à construire avec les élèves un bilan de ce qui a été appris à partir de ces quelques heures consacrées aux archives filmiques. Dans la majorité des huit ateliers créés les étudiants utilisent le plan du montage pour organiser les temps d'échanges et l'organisation du scénario pédagogique. Ils ajoutent, sur les indications des enfants, quelques connaissances validées par les questions et les réponses, par les mises au point qu'ils ont régulièrement transmis. Un schéma servant de bilan final matérialise cette production de connaissances, il est lu devant l'ensemble des classes. Cela permet de clore la matinée consacrée à ces images de la Reconstruction en groupe entier avec les deux classes concernées.

### **Quel bilan peut-on faire de ces expérimentations sur un usage singulier des archives filmiques auprès d'élèves ?**

Le temps scolaire organisé en 2020 entre dans un processus entamé depuis 2016 avec des partenaires spécialistes des archives. Notre projet et ses modalités se trouvent dans une situation probablement inédite et difficilement reproductible dans d'autres contextes. Il s'agit d'un temps rare où des images d'époque sont montrées à des élèves sans traitement postérieur et accompagnées d'informations précises. C'est aussi une situation nouvelle, inédite, pour les étudiants en charge des ateliers. Ils découvrent les films amateurs, apprennent sur le passé autrement que dans les formes universitaires. Pourront-ils, sauront-ils la réutiliser dans leurs pratiques de professeurs des écoles avec des ressources en lignes fiables comme nous l'avons indiqué ? Nous n'en savons rien. En guise de bilan provisoire nous insisterons sur les opportunités didactiques qu'offre le cinéma afin d'apprendre l'histoire, et notamment dans cette proposition, avec le film amateur. Il y a quelques années nous avons fait cette expertise à propos du cinéma de fiction plus généralement<sup>16</sup>. Nous reprenons les catégorisations de cette analyse didactique dans ce cadre nouveau : faire apprendre avec des films amateurs montés autour d'une thématique. Nous essayons de démontrer ce que cette forme du cinéma, construit intentionnellement, peut faire apprendre à des publics non connaisseurs du passé comme le sont les élèves avec lesquels nous avons travaillé. Cette question s'applique à d'autres publics qui

---

<sup>16</sup> « Critiques des usages cinématographiques du passé et apprentissage de l'histoire », in Ethier M.A., Lefrançois D., Audigier F. (dir.) (2018). *Pensée critique, pensée historienne et enseignement de l'histoire et de la citoyenneté*, De Boeck, p.119-129.

n'entrent pas dans cet écrit. Pour autant nous n'ignorons pas la question du public adulte qui peut découvrir ces archives filmiques.

Le tableau qui suit constitue une mise au point théorique dans le cadre de la didactique de l'histoire.

<b>La fonction épistémique du cinéma en matière de transmission de l'histoire auprès du spectateur.</b>	<b>Les fonctions narratives et critique du cinéma en matière de transmission de l'histoire auprès du spectateur.</b>
<p>Le spectateur du film doit être actif afin d'entrer dans le récit qui lui est proposé par le film et il doit notamment accepter d'adhérer (ou non) à la représentation du passé qui lui est proposée.</p> <p>L'histoire à l'écran, un récit dans un temps passé, peut le faire entrer dans la compréhension de l'histoire comme discipline.</p> <p>La forme « atelier » en petit groupe est une modalité afin de rendre les apprenants actifs.</p>	<p>Pour comprendre les hommes et les sociétés du passé, les historiens mobilisent un mode de raisonnement proche de celui que les profanes appliquent à la vie sociale. Il relève du raisonnement naturel : il y a des faits qui s'enchaînent avec une logique propre. Cette logique dans l'expérimentation est produite par le montage issu d'une sélection thématiques des films dont les auteurs sont des amateurs.</p>
<p>Le film propose un récit, c'est-à-dire un contenu d'événements et une manière de les raconter : l'énoncé narratif. Le film qui aborde le passé offre une multitude de formes afin de faire le récit du passé dans l'œuvre cinématographique.</p> <p>Le spectateur est sensible à ces formes, y adhère ou non. Le cinéaste donne forme à l'histoire (de Baecque, 2008). Le récit produit à l'écran propose des « changements », une intrigue que suit ou subi le spectateur. Les thématiques du montage structurent ce récit filmique.</p>	<p>La compréhension et l'explication du passé se font par une compréhension narrative qui organise les événements. Ils sont organisés et narrés de manière à décrire un changement.</p> <p>L'écriture de l'histoire produit une intrigue (Ricoeur, 1983). Dans le cadre de l'expérimentation menée l'intrigue tient plus par l'idée que la Reconstruction c'est aussi le retour des fêtes et moments partagés. C'est un élément capable de produire l'intrigue du montage qui fait document dans sa totalité et fait un « film de montage » à visée didactique (Veray 2019).</p>
<p>Le temps de la projection en atelier, avec des coupures et des échanges, puis celui de l'après-projection peuvent amener le spectateur à se poser des questions sur ce qu'il a compris du passé à l'écran. C'est le temps de l'analyse formalisée ou non. Qu'est-ce qui est vraisemblable et pourquoi ? Ces opérations cognitives sont menées en fonction de ce que sait le spectateur « avant » la situation et de ce qu'il recompose après ce qu'il vient de voir et d'entendre. Il peut identifier, ou non, un usage de l'histoire intentionnellement produit par les cinéastes et les auteurs du montage d'archives.</p>	<p>Pour penser en histoire, il faut mettre à distance cette pensée naturelle à l'œuvre et historiciser ce que l'on comprend sur le passé dont il est question. Il s'agit d'identifier des situations historiques, de critiquer les sources. Il faut, en outre, distinguer les usages qui peuvent être faits de l'histoire écrite par les historiens. Or, cette question est de plus en plus nécessaire à l'heure d'une mémoire de plus en plus présente et souvent confondue avec l'histoire (Nora, 2011).</p> <p>Les films documentaires proposés dans les moments de fortes audiences télévisuelles diffusent et organisent une version commune du passé que le montage de films d'amateurs peut en quelque sorte amender ou contredire en partie.</p>

À l'issue de ce travail nous ne savons ce que l'expérimentation produit à moyen terme auprès de ces enfants et de ces adultes encadrant les ateliers mis en place. Comment verront-ils les archives noyées dans les documentaires accessibles ? Et surtout, quelles pratiques ces futurs enseignants décideront-ils ? Peut-être que certains des professeurs, des élèves, capables de

supporter un montage d'archives filmiques, seront plus curieux à l'égard de l'histoire à l'écran ? Peut-être chercheront-ils à voir d'autres images sur des sites dédiés comme celui de l'INA ou celui de Normandie Images ? Le schéma produit en annexe tente de résumer les enjeux didactiques, pédagogiques et sociaux de la situation créée par cette expérimentation singulière<sup>17</sup>. Cette tentative, construite avec un riche partenariat constitué de spécialistes des ressources visuelles et de leurs diffusions, est devenue au fil des années une transmission du goût de l'archive filmique pour paraphraser un célèbre texte d'histoire (Farge, 1989). Et ce n'est pas rien face aux usages dominants qui « lessivent » celles-ci comme nous l'explique Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska et Laurent Veray. Recadrées, sonorisées, accompagnées de discours imposés par une voix off, colorisées, ces images deviennent autre chose que des traces authentiques du passé. Dans le cadre de cette expérimentation nous avons essayé de leur rendre leur vérité auprès d'enfants qui les découvraient pour la première fois.

## Références bibliographiques

Briand D. (2010). *Enseigner l'histoire avec le cinéma*. Caen, CNDP.

Briand D. (2013). *Le cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de la France ?* Caen, CRDP.

Cariou D. (2012). *Écrire l'histoire scolaire. Quand les élèves écrivent en classe pour apprendre l'histoire scolaire*. PUR.

Carnel J.S. (2012). *Utilisation d'images d'archives dans l'audiovisuel*. Cachan, Lavoisier,

De Baecque A. (2008). *L'histoire-caméra*. Paris, Gallimard.

Farge A. (1989). *Le goût de l'archive*. Seuil.

Gautier C., Lescot D., Veray L. (Dir.) (2008). *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-2008, à l'écran et sur scène*. Paris, Complexe.

Houssaye J. (1988). *Le triangle pédagogique*. Berne, Peter Lang.

Jadoulle J.L. (2015). *Faire apprendre l'histoire. Pratique et fondements d'une didactique de l'enquête en classe du secondaire*. Namur, Erasme.

Lindeperg S et Szczepanska A. (2017). *À qui appartiennent les images ?* Paris, Éditions maison des sciences de l'homme.

Maeck J. et Steinle M. (Dir.) (2016). *L'images d'archive. Une image en devenir*. Rennes, PUR.

Martineau R. (2012). *Fondements et pratiques de l'enseignement de l'histoire à l'école*, Québec,

---

<sup>17</sup> Voir l'annexe 3.



## Annexe 2. Le dispositif avec les deux classes.

**S3. 425b. Jeudi 12 mars 2020.**

**Enseigner l'histoire à des cycle 2, cycle 3 avec un montage d'archives filmiques.**

**Thématique : la Reconstruction.**

*Un texte de présentation.*

*Aujourd'hui étudiées comme sources normales de l'histoire les archives filmiques connaissent un engouement auprès du public qui accède assez facilement, d'un clic, en allumant un écran, à des images du passé qui sont devenues des archives. Cet accès facile se fait sans vrais repères sur ce que sont ces films, sur leurs auteurs, sur les raisons des prises de vues. Mais nous savons aussi que la lisibilité apparente de ces images est trompeuse. Lisibilité parce que depuis que le cinéma existe, celui-ci capture le monde tel qu'il se présente devant l'opérateur et sa caméra. Des formes neuves présentées en « prime time » donnent à voir des images recadrées, sonorisées et le plus souvent colorisées.*

*Depuis 2016 notre projet propose à tous les publics, et notamment aux scolaires, un montage qui ne reconconditionne pas l'archive filmique. En 2020 nous projeterons les publics dans la Reconstruction, avec des images capables de nous expliquer l'histoire de la Normandie. Les cinéastes amateurs ont su capter le retour à la vie, le besoin d'avenir; en filmant commémorations, reconstructions de lieux ordinaires et emblématiques, et bien sûr les fêtes qui ont marqué ces temps forts. Des corps et des visages au travail, dans l'émotion, sont les traces de ce passé. C'est avec ces traces que nous écrirons cette page d'histoire en donnant à toutes et tous le goût de l'archive filmique.*

**8h45. Nous nous retrouvons dans l'amphithéâtre.**

En préambule. Amener ordinateur et montage d'archives filmiques sur clef usb. Lien vidéo ?

Voir, revoir, le montage d'archive afin d'identifier le savoir historique en jeu dans chaque partie du corpus. (voir outil). Vous aurez en amont, en équipe, écrit le scénario pédagogique destinée à faire apprendre avec la ressource cette histoire de la Reconstruction.

Vous répartir les tâches :

- pilotage de l'atelier, prise de paroles sur les temps possibles,
- prise de notes de ce qui se dit, de ce qui est appris ou non,
- affiches, ordinateur, fichiers, gestion matérielle.

**Introduction 9H.**

*Accueil des 57 enfants, vous présenter. Constitution des groupes, répartition dans les salles : dans le bâtiment habituel ( 12, 13, 11, 14), dans les salles de la BU.*

Nos effectifs sont : 57 élèves de l'école de Saint Georges Montcocq en **8 groupes**.

*Prévenir les enfants de l'absence de son.*

*Ils ont été sensibilisés à ce que sont les archives filmiques.*

*Présenter les archives en les fractionnant.*

Organiser votre protocole d'atelier (scénario pédagogique) auprès du groupe en charge:

- introduction de la question d'histoire de l'atelier,
- problématiser le contenu historique l'atelier, poser les questions qui le permettent,
- noter les restitutions et ce qui semble « bien appris » sur une affiche, autre support.

**Apporter les connaissances historiques, autres connaissances (sur le cinéma et le film) qui permettent de comprendre les images, si besoin. Exploiter le document scientifique lu et relu.**

**1. Phase de sollicitation : Nous partons de leurs connaissances : que savez -vous de...**

Temps 1.

Première partie du montage : *Commémorer pour ne pas oublier.*

! **Penser à poser des questions sur : qui filme ? Pourquoi ? Comment ?**

**Des indices à trouver en regardant ces images d'archives.**

Temps 2.

*Visages et corps de la Reconstruction : des hommes et des lieux.*

Temps 3.

*Processions, carnivals, cavalcades : des formes traditionnelles aux formes modernes de la fête. 15 minutes.*

Temps 4.

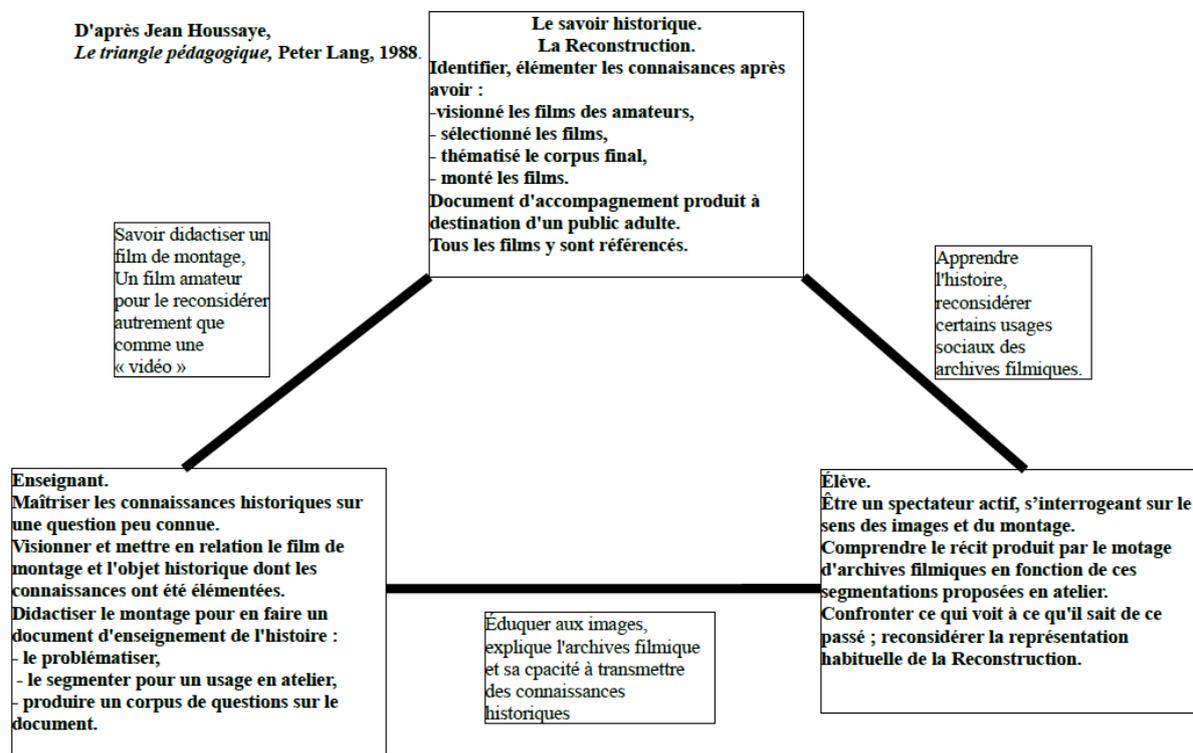
**11h30.** Dresser un bilan de ce qui a été appris pour le restituer aux autres dans l'amphithéâtre à cette heure de 11h30.

Affiches constituées en conséquence, prise de parole des élèves du groupe encadré.

**11H50. Retour des élèves.**

**PLACER UNE PAUSE !  
20mn maximum.**

### Annexe 3. Faire apprendre l'histoire avec un montage d'archives filmiques.



# Démarches audiovisuelles et dimensions spatiales du social

*Au-delà de l'illustration et de la description, le film comme sociologie. L'exemple de « Bonjour Bonsoir » – film de recherche sociologique sur les effets sociaux de la rénovation urbaine en ville moyenne*

Emilie Balteau

*Expérimentation de la sociofilmie sur le terrain d'une socio-anthropologie urbaine : Habiter, co-habiter, agir en commun dans les copropriétés de la Reconstruction à St Nazaire*

Elise Roy et Claire Beauparlant

*Médiations entre chercheurs et acteurs du territoire autour du média télévisuel Retours sur la réalisation du magazine géographique ID-îles*

Laura Corsi

*Le web-documentaire entre la transdisciplinarité universitaire et les SHS*

Réda Sebih

*Donner à voir et à entendre l'espace vécu : La mobilisation de l'approche filmique dans une recherche-intervention au sein d'une collectivité*

Nicolas Kühl

**Au-delà de l'illustration et de la description,  
le film comme sociologie**  
L'exemple de *Bonjour Bonsoir* – film de recherche sociologique sur les effets  
sociaux de la rénovation urbaine en ville moyenne

**Émilie Balteau**  
Docteure en sociologie  
Chercheuse associée au CPN – Université d'Évry Paris-Saclay  
Co-responsable du Groupe de travail Recherche et création de l' AISLF  
ebalteau@yahoo.fr



© Emilie Balteau

*La communication propose de revenir sur la manière dont se construit le propos sociologique dans le film, notamment à travers le montage, et sur les conditions de cette construction.*

*Bonjour Bonsoir*, film documentaire de 54 minutes, constitue l'un des deux volets d'une thèse portant sur les effets de la rénovation urbaine contemporaine sur les populations des quartiers visés par cette politique d'ampleur<sup>1</sup>. Ce questionnement s'ancre dans la monographie du quartier des Brichères, situé

---

<sup>1</sup> Le film est publié et consultable en ligne dans la revue *Métropolitiques* et le magazine *Mondes sociaux*.

à la périphérie de la ville moyenne d'Auxerre, qui a vu ses trois tours emblématiques remplacées par un tissu de type pavillonnaire. L'enquête de terrain proprement dite, qui articule entretiens et observations, se penche avant tout sur les pratiques et les représentations des habitants des nouveaux logements : quels rapports ces derniers entretiennent-ils avec leur cadre de vie, profondément transformé dans sa morphologie physique comme dans son peuplement ?

Le film confère son originalité à la recherche. Son existence s'ancre dans le souhait non seulement d'enrichir la connaissance sociologique mais aussi d'élargir au-delà du monde académique la diffusion de cette connaissance et des débats auxquels elle est susceptible de donner lieu. C'est bien comme un mode de connaissance – différent et complémentaire du texte écrit – que le film, ici, se conçoit. Il est envisagé comme une forme de sociologie à part entière, une manière de faire de la sociologie : en images (et en sons). Si le tournage reste « un moment de la recherche » (De Heusch 1962, p. 37), pour l'essentiel les images visent à *exprimer* les résultats de la recherche par le biais d'un film qui puisse en rendre compte dans toute leur épaisseur : intelligibles et sensibles à la fois.

Et en l'occurrence, le film donne à penser la question des effets sociaux de la rénovation urbaine en termes de changement et de continuité mêlés. Manifestement, la transformation de leur cadre de vie provoque pour les habitants un ensemble de changements qui se révèlent notamment dans la manière dont la rénovation urbaine tend à diviser l'espace local. Au travers de ces changements, cependant, émergent aussi un certain nombre d'aspects plus permanents, de l'ordre de « ce qui ne change pas ». Il en va ainsi de l'étroitesse des ressources économiques et de l'importance que conserve (malgré tout) la sociabilité locale. Or ce faisant le vécu des habitants pointe des spécificités qui tendent à réaffirmer leur appartenance commune aux classes populaires.

Arrimé au « parti pris épistémologique fort » (Tissot et Poupeau 2005, p. 8) selon lequel les logiques globales se manifestent dans les traits empiriques et leur donnent sens, le film est donc loin de se cantonner à l'illustration d'un texte écrit ou à une simple description. Il prend ainsi en charge les mécanismes structurels et les concepts qui y réfèrent – qu'il cherche à exprimer. Ici, l'espace se conçoit et se donne à voir comme une dimension de la réalité sociale : à rebours des interprétations spatiales dominantes, il s'agit d'« intégrer pleinement l'espace [...] sans contribuer à évacuer les rapports sociaux structurels, opérant à diverses échelles » (Ripoll et Tissot 2010, p. 5).

\*

Dans *Bonjour Bonsoir*, c'est à bien des égards le montage qui construit le propos sociologique. **La parole** des habitants en constitue la matière première, elle-même née des dizaines d'heures de paroles échangées et enregistrées. Car la connaissance préalable de l'objet d'étude et du terrain – y compris dans leur dimension physique (émotions, corps et décors) – constitue la condition indispensable pour que se déploie une parole incarnée et réflexive, qui sorte les enquêtés de l'anonymat (De Heusch 1962) et leur restitue une pensée (Sebag 2012, p. 299). Dans *Bonjour Bonsoir*, les silences et les émotions figurent parmi les éléments qui témoignent le plus clairement de la manière dont la dimension sensible participe de la connaissance sociologique. Ils renseignent de façon éloquente sur le vécu de la démolition et du relogement et sur l'attachement au quartier. De même, les corps et les décors viennent questionner l'appartenance sociale comme les aspirations des individus.

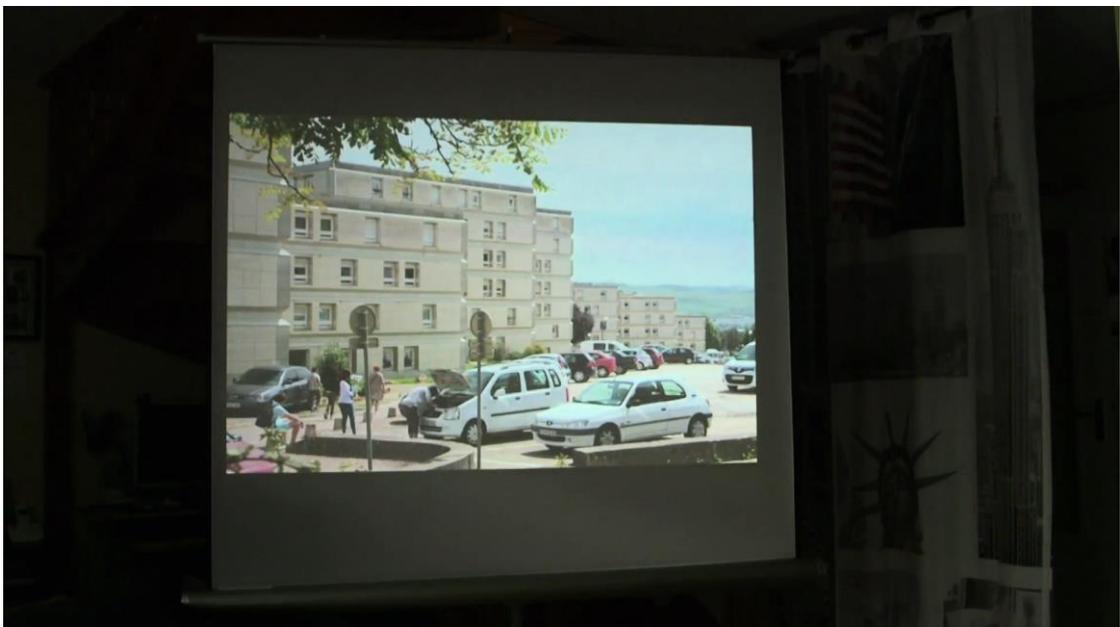
Ainsi, le montage procède-t-il fondamentalement de la parole.

Si la parole fonde le montage, ce dernier prend également appui sur deux dispositifs plus formels, mis en place **au tournage**, qui visent à faire émerger la parole puis à la *faire circuler* afin de la rendre « visible ». À l'attention portée aux enquêtés et aux relations tissées dans l'enquête (j'y arrive) répond en effet la considération portée à la réceptivité du spectateur, dans un souci fondateur de voir se diffuser les résultats de la recherche scientifique et les débats qu'elle est susceptible d'ouvrir au-delà des « murs confortables » de l'université (Sebag *et al.*, 2018, p. 27). Or « ni le regard ni l'écoute ne vont de soi » (Comolli 1995, p. 20) et si les images possèdent *a priori* un grand potentiel en termes de diffusion et de réception élargies, ce ne sont que *traitées* aux différentes étapes du film qu'elles sont susceptibles de déployer le regard sociologique<sup>2</sup>.

Le premier dispositif mis en place au tournage consiste à convier l'image sur « grand » écran pour stimuler une parole réflexive et enrichir la discussion : c'est tout le principe de la photo-élicitation, qui s'appuie ici sur les images des logements et des lieux que les habitants ont occupés et ont dû quitter.

---

<sup>2</sup> Pour le tournage, j'étais accompagnée par Alexandra Tilman (prise de son) et Anna Salzberg (prise de vue). Le film a été monté par Marie Bottois.



*La photo-élicitation. © Emilie Balteau*

Le second parti pris, intimement lié au premier, consiste à montrer la mise en place de ce dispositif de photo-élicitation, autrement dit le temps de préparation qui précède l'entretien à proprement parler. Ce dispositif construit une mise en condition de la parole (un temps d'accoutumance à l'appareillage technique notamment) et rend compte, dans un souci de réflexivité, de la méthode. Il suscite aussi (et surtout) des échanges dont la teneur et la tonalité donnent à sentir la relation, à travers les mots que nous échangeons et la manière dont les enquêtés prennent part activement à la préparation du tournage. Or, montrer la relation contribue à faire science, de deux manières au moins. D'abord, la relation d'enquête

figure parmi les différents aspects qui confèrent au film sa dimension sensible – dimension sensible qui fait précisément la spécificité du film (et des arts visuels plus largement) comme mode de connaissance « qui est d’abord reconnaissance » (De Heusch, 1962, p. 65). Ensuite, la relation d’enquête donne à voir un élément qui fait partie entière du contexte d’interprétation de la réalité étudiée dont le film cherche à rendre compte : l’échange – la familiarité mais aussi les différences sociales qu’il véhicule – fait partie intégrante du contexte d’émergence et de compréhension des paroles des enquêtés. Ajoutons qu’en donnant à voir la relation d’enquête, on se prémunit sans doute de trop la fantasmer et on travaille à adoucir « l’asymétrie des expertises » (Despret et Porcher, 2007, p. 90).



*Montrer le dispositif. © Emilie Balteau*

Ainsi fondé dans la parole et nourri de dispositifs de réalisation, **le montage** peut s’emparer de la matière pour travailler à son tour à la faire entendre et à la faire voir. Le film prend ici la forme d’un film choral : *Bonjour Bonsoir* met en scène plusieurs personnages, d’importance relativement égale, dont les histoires parallèles se rejoignent (en l’occurrence autour de la rénovation urbaine et de leur destinée résidentielle). Dans un montage alterné, il échafaude la thèse à travers les singularités et rend compte d’une histoire commune bien que diverse. Le montage, en outre, est progressif : les questions globales que soulève la rénovation urbaine, d’abord discrètes, se font de plus en plus présentes. Il déroule ce faisant la manière dont la rénovation urbaine porte ses effets sur les ressources économiques et sociales des habitants et

dont elle révèle par conséquent l'étroitesse des ressources qui sont les leurs, elle-même liée au statut (et à la trajectoire) qu'ils tiennent sur le terrain du travail et de l'emploi.



*Le montage sous forme de film choral. © Emilie Balteau*

À côté des entretiens, le montage incorpore deux autres types de séquences qui enrichissent la parole à la fois par mise en perspective et contextualisation et par « respiration » : des plans de l'espace bâti, du quartier et de scènes ordinaires qui y prennent place, d'un côté ; des images d'archive qui donnent à voir l'élaboration du projet de rénovation urbaine, de l'autre.



*Contextualiser. Les plans de l'espace extérieur. © Emilie Balteau*



*Mettre en perspective. L'élaboration du projet par les archives. © Emilie Balteau*

C'est ainsi que le montage du film déploie l'argumentation et véhicule le point de vue sociologique.

## Bibliographie

- Comolli J.-L. (1995). « No lipping ! ». *Images documentaires*, n°22 (La parole filmée. « Un regard qui force l'écoute »), 13-24.
- De Heusch L. (1962). *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique*. Document spécial de sciences sociales n°16, Paris, Unesco.
- Despret V., Porcher J. (2007). *Être bête*. Paris, Actes Sud.
- Ripoll F. et Tissot S. (2010). La dimension spatiale des ressources sociales. *Regards Sociologiques*, n°40, 5-7.
- Sebag J. (2012). De la sociologie visuelle à la sociologie filmique. Dans Gehin J.-P. et Stevens H., *Images du travail, travail des images*, Rennes, PUR, 291-300.
- Sebag J., Durand J.-P., Louveau C., Queirolo Palmas L., Stagi L. (dir.) (2018). *Sociologie visuelle et filmique. Le point de vue dans la vie quotidienne*. Gênes, Genova University Press.
- Tissot S. et Poupeau F. (2005). La spatialisation des problèmes sociaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 159, 4-9

# **Expérimentation de la sociofilmie sur le terrain de la recherche urbaine : Habiter, co-habiter, agir en commun dans les copropriétés de la Reconstruction à St Nazaire.**

**Claire Beauparlant**

Sociologue et vidéaste, chercheure contractuelle au CRENAU  
beauparlant.claire@wanadoo.fr

**Élise Roy**

Maitre de conférence à l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes (champ SHSA) et  
chercheure au laboratoire Ambiances Architectures Urbanités  
(AAU- UMR 1563 CNRS/MCC/ECN), au sein de l'équipe CRENAU  
elise.roy@crenau.archi.fr

**Mots clés** : recherche urbaine, socio-anthropologie de l'habiter, observation filmante, entretien filmé, film de recherche.

C'est le mouvement de transformation du centre-ville de St Nazaire et particulièrement de son parc de copropriétés hérité de la Reconstruction qui fait l'objet de notre recherche. Ce territoire est constitué de petits ensembles d'habitat collectif, inscrits dans de petites unités foncières, offrant un cadre de vie de qualité reconnu par leurs habitants, en contre-pied d'une mauvaise presse auprès du grand public. Cependant, ces immeubles sont touchés par un vieillissement technique, qui vient s'ajouter aux inconforts phoniques et aux problèmes d'isolation thermique, typiques de ces constructions des années '50. En même temps, la population qui y réside tend à vieillir et à se paupériser, même si l'occupation de ce parc semble appeler à évoluer par renouvellement générationnel. Le lancement en mars 2016 par l'Agglomération de St Nazaire d'un appel à projets de rénovation de son parc du centre-ville à destination des copropriétaires a dessiné un contexte privilégié pour conduire une recherche sur ce terrain, en recourant aux méthodes socio-anthropologiques et en expérimentant la sociofilmie<sup>1</sup>.

Un de nos partis pris a été d'investiguer ce terrain autant comme un espace vécu et investi par ses habitants, que comme un objet de politique de transformation spatiale. D'une part, il nous tenait à cœur de « documenter » ces logements, dans la tradition de l'approche ethnographique

---

<sup>1</sup> Cette recherche a été menée de 2016 à 2019 par deux sociologues de l'urbain attachées au laboratoire AAU-CRENAU (UMR 1563) de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes. Ce projet a été soutenu par le programme de recherche Mecenat de la CDC (2016-2019), et par la Carene.

de l'habiter ; et de percevoir les phénomènes dans leurs dynamiques d'évolution (Bonnin, 2002 ; Haumont, 2001 ; Iorio, 2013 ; Pinson, 2016). Nous souhaitons identifier un peu des impacts sociaux de cette politique sur la condition des habitants de « nos » copropriétés, approchée au prisme des enjeux de domination, de compétences et de ressources. (Lebihan *et ali*, 2010; Sirna, 2004).

D'autre part, nous souhaitons apporter un éclairage sur les ressorts et enjeux de ces nouvelles politiques urbaines expérimentales et incitatives à destination des copropriétaires. Il s'agissait alors d'analyser dans le feu des actions de médiation et d'accompagnement, les épreuves de concrétisation d'un projet éminemment collectif, qui en passe par la mobilisation de ces partenaires « profanes » que sont les copropriétaires. Ce travail s'inscrit ici dans le champ des travaux de sociologie de l'urbain portant attention aux processus et politiques de transformation urbaine. Nous y sommes entrés en prenant pour intrigue les ficelles d'un « agir en commun » (Bourdin *et ali*, 2006), qui allait se jouer, d'une part, dans des interactions entre la collectivité, ses prestataires et les copropriétaires référents pour l'appel à projets, ainsi qu'à l'échelle des communautés de copropriétaires. Nous avons ainsi observé en filmant pendant près de 3 ans des relations de travail ou de coopération entre différents protagonistes de ce que nous avons un temps appelé « l'aventure collective de la transformation du parc des copropriétés de la Reconstruction ».

Cette expérimentation de la recherche en filmant inscrit notre travail en proximité avec des travaux donnant à lire des phénomènes spatiaux et socio-urbains par le biais du documentaire d'observation (Balteau 2017, Bories-Cazenave 2017, Ravelli 2017). Il est important de souligner, la nature expérimentale de ce projet que nous avons mené avec entrain, en étant travaillées simultanément par l'ambition et l'humilité.

Afin de questionner les enjeux associés au documentaire de création dans un projet de recherche, ce texte fait retour sur la conduite de cette recherche réalisée en filmant (partie 1). Dans un deuxième temps, nous tentons de qualifier les rapports particuliers « au terrain » entretenus dans cette expérience (partie 2), avant d'analyser le double mouvement qui consiste à penser la recherche par le film et penser le film par la recherche (partie 3).

## **1. La mise en œuvre d'une sociofilmie sur le terrain d'une recherche urbaine**

## 1.1. Intentions premières

*« Le réalisateur, dans le cas du sociologue, se sert-il de la camera pour mieux voir, observer et analyser certaines situations ou interactions sociales et réunir des documents qui ont une valeur sociologique pour qui saura les interroger et les interpréter à l'aide d'une théorie ainsi mise à l'épreuve des faits ? Veut-il lui-même effectuer ce travail d'interprétation et de théorisation suivant une méthode inductive en produisant alors un film sociologique sous forme documentaire ? ou veut-il avant tout par ce moyen apprendre quelque chose et répondre ainsi à une curiosité scientifique en posant à la réalité sociale une série de questions ciblées qui vont constituer un protocole de recherche et tester une ou plusieurs hypothèses théoriques ? »*

Reprenant le questionnement que soumet D.Vander Gucht (2017) au chercheur qui se déciderait à mettre en œuvre une sociologie visuelle, notre travail nous paraît avoir été traversé de toutes ces intentions et avoir pris le parti ambitieux de les tenir ensemble au long de notre parcours .

Les raisons qui ont guidé cette approche faisant du film un outil de réflexion et de formalisation sont multiples. Elles relèvent d'un désir de faire recherche un peu autrement et reposent sur l'hypothèse que la vidéo peut contribuer à une meilleure compréhension des processus de transformation spatiale, en ce qu'elle inscrit le chercheur, et à terme le spectateur, dans l'espace sensible (dans une sorte de *On y est*). Le contexte particulier de mise en mouvement des copropriétés à l'incitation et avec le soutien de la collectivité se prête idéalement à la mise en œuvre d'un suivi filmique et à l'observation à l'épreuve du temps. S'ouvre aussi à nous la possibilité d'enquêter sur l'habiter, de documenter des intérieurs et d'incarner des conditions habitantes. Si un scénario ne pouvait s'écrire au commencement de cette aventure, nous avons d'ores et déjà devant nous des personnages, des décors, des potentialités situationnelles et interactionnelles constituant des scènes et mises en scène de l'habiter et de l'agir en commun.

Nous avons également en tête que la caméra est un médium agissant, instaurant une relation spécifique entre filmeur (-chercheur) et filmés (acteurs du processus). Il nous importait de questionner cette relation non pas seulement dans sa capacité à faire émerger des connaissances nouvelles sur nos objets de recherche, mais aussi au travers des effets de profilmie, c'est-à-dire des impacts potentiels du médium vidéographique sur le système d'action analysé lui-même.

Enfin, à partir de « nos prises » nous entendions développer une autre écriture que nous souhaitons pouvoir partager au-delà d'un cercle restreint d'experts.

## **1.2. Les cadres d'enquête et dispositifs filmiques**

Notre terrain est constitué de différentes scènes : celles rattachées à la conduite d'un programme d'action piloté par des acteurs publics d'une part ; celles afférentes aux espaces habités, cohabités, racontés et projetés par leurs occupants d'autre part. Nous avons, en effet, cherché à créer les conditions pour naviguer entre le collectif et l'individu, l'espace privé et l'espace du commun, nous permettant de percevoir, dans leurs dynamiques, des manières de faire, des relations, des représentations, des appropriations, des stratégies d'acteurs, d'habitants, de voisinage... Nous avons ainsi mis en place plusieurs dispositifs s'appuyant sur le médium vidéographique empruntant à la fois à l'analyse descriptive et à une approche compréhensive des phénomènes sociaux.

Dans les situations collectives (les ateliers réunissant l'ensemble des lauréats de l'appel à projet, les rencontres entre copropriétaires au sein de l'immeuble, les instances de suivi politique et technique de l'expérimentation), nous avons mis en œuvre une observation filmante (Lallier, 2011, 2018). Nous observons « *par ce (parce) que nous filmons* », à l'instar de F. Wiseman qui déclare « *Je filme pour observer* »<sup>2</sup>. Dans cette situation, il nous faut trouver notre juste place parmi l'assemblée en recherchant la distance adéquate – ne pas gêner l'action sans chercher à dissimuler notre travail d'observation qui participe de l'expérimentation – nous tenir attentifs et choisir sur le vif les angles de vue et les cadrages qui nous paraissent pertinents.

Nous avons également mené des entretiens filmés, dans le cadre qui relie chacun des protagonistes au contexte de l'action (celui du logement pour les habitants mobilisés dans le cadre de l'Appel à projet et celui du bureau pour les professionnels qui les accompagnent). Les entretiens filmés chez l'habitant sont menés selon deux procédés, d'une part dans un format classique en face à face qui invite l'interlocuteur à la réflexion et d'autre part en mouvement, en le suivant à travers son logement et l'immeuble, qu'il nous raconte en mettant en relief ce qui compte pour lui dans l'expérience concrète et sensible qu'il a des lieux.

---

<sup>2</sup> Extrait du documentaire de Michel Gayraud lui étant consacré « Wiseman USA » (1986)



*« Ma chambre. C'est ce que j'expliquais en fait, on voit bien j'ai mis du liège de 1 cm d'épaisseur, parce qu'il y a plusieurs épaisseurs qui existent mais je voulais vraiment quelque chose d'efficace donc j'avais mis 1 cm. Donc j'avais mis en plus de la pâte pour boucher les trous, puis après j'ai mis une tapisserie mais bon c'est pas hyper bien fait. Donc du coup c'est pour ça que j'ai mis ma tête de lit comme ça je vois pas le papier en permanence, qui est un peu décollé, qui est pas très beau. »*

L'enquête filmée épouse la temporalité du processus d'accompagnement qui constitue le cadre circonstanciel au travers duquel nous observons les copropriétés, telles des organismes vivants qui s'organisent, évoluent, montent en compétence, prennent des décisions ou n'y parviennent pas.

### **1.3. Le redoublement perceptif**

Dans notre approche le recours à la caméra nous sert d'abord à observer des faits sociaux que nous saisissons au moment où ils se produisent, lors du tournage. Nous faisons de la sociologie avant de faire du cinéma. La perception de ce qui se joue dans la séquence filmée tient à deux moments distincts. Le premier est simultané à la situation observée et repose sur l'attention soutenue aux événements, pour en capter la teneur (par exemple, lors d'un atelier d'échange l'expression inopinée d'un désaccord entre professionnels et habitants quant à la valeur esthétique de l'architecture d'après-guerre) et aussi sur la disponibilité à se laisser prendre par la situation (à l'exemple du savoir être et faire de cet ingénieur qui s'adresse à un auditoire néophyte d'habitants de façon simple mais sans simplification, pour expliquer la démarche d'audit technique). La consolidation des intentions qui guideront l'écriture filmique reste longtemps suspendue, remise à plus tard, afin de se rendre pleinement disponible au présent des situations.

Le second moment de perception procède d'une ré-observation, différée et distanciée, par le visionnage des rushes lors duquel peuvent parfois s'observer des détails signifiants ayant échappé au filmeur. Le

visionnage rapproché des séquences filmées avec chacun de nos trois copropriétaires référents, nous a ainsi révélé des figures d'engagement, en observant notamment les positions différenciées des corps – en retrait ou gesticulant-, en étant sensible à ce que laisse entendre la voix – celle réservée, changeante, tantôt rieuse tantôt tremblante traduisant une sensibilité à fleur de peau, celle forte et joviale d'une passionaria du « Nous » militante dans l'âme, celle encore teintée d'humour et de connivence d'un copropriétaire aguerri au soft management – (Friedmann, 2006). Ces observations par l'images et le son nourrissent des intuitions pour l'écriture à venir.

## **2. Effets du film sur le terrain et dans le rapport au terrain.**

*« Le terrain est un lieu, un lieu défini par une question de recherche, délimité et identifié par les contours, pas nécessairement définitifs, de cette dernière. (...) [le travail de terrain consiste en ] une rencontre, une tentative d'abolition des distances et de création d'un lieu d'investigation ; la mise en pratique d'une méthodologie »* (Steck, 2012) Nous partirons ici de cette définition du terrain pour revenir de manière réflexive sur les rapports que nous avons tissés avec « notre terrain » au long de ce travail de recherche. En effet, il nous apparaît que le recours à la sociofilmie vient étendre « ce qui fait terrain » par une activité de « retour vers le terrain » qui s'impose dès le démarrage d'une recherche filmée, avec la construction d'une relation de confiance entre enquêteurs et enquêtés filmés. Ce retour « au terrain/vers le terrain » se fait urgente quand sont en jeux les règles de droit à l'image, et qu'il s'agit de présenter une première formalisation du documentaire de recherche. Ainsi, l'expérience de cette recherche nous mène à mettre en exergue la création d'un dialogue entre chercheurs et enquêtés plus soutenu qu'à l'habitude. Au-delà, il apparaît que l'horizon d'un partage des résultats de recherche facilité par la forme filmique participe bien à la nature plus soutenue de cette relation.

### **2.1. Une entrée sur le terrain facilitée par un film à faire**

Sur le terrain, l'adhésion des acteurs au suivi filmé de l'expérimentation urbaine a été sans réserve. La perspective qu'existe un film donnant à voir des copropriétés qui s'engagent dans des projets de rénovation entre en résonance avec des principes qui sous-tendent cette politique : transformer un centre-ville en agissant par l'exemple, reconnaître les copropriétaires comme des partenaires de cette transformation. Pour autant, c'est bien en tant que chercheuses que nous avons été accueillies. Nulle condition ne nous a été imposée. Aucun droit de regard

n'a été exigé. Notre rôle d'observateur indépendant est accepté et reconnu comme tel par nos instruments.



*Photogrammes extrait de la séquence « réunion de lancement de l'AAP » .*

*La scène : des élus s'adressent à l'assemblée des copropriétaires lauréats de l'Appel à Projet. La puissance publique se met en représentation pour solenniser l'engagement réciproque à agir à l'amélioration et la valorisation du centre-ville, considéré à la fois comme un espace habité et une vitrine de la ville.*

Notre introduction sur le terrain par l'intérêt porté à l'expérimentation collective a constitué un ticket d'entrée nous permettant d'enquêter sur le sujet plus intime de l'habiter. Nous avons choisi d'opérer un suivi resserré sur trois copropriétés lauréates de l'appel à Projet, un nombre restreint qui nous permettait d'approfondir l'enquête, tout en rendant possible la mise en œuvre socio filmique.

Les habitants que nous avons sollicités se sont volontiers prêtés au jeu de l'entretien filmé et ont facilement accepté que la caméra puisse circuler dans les espaces privés et communs de leur immeuble. Il nous est devenu possible d'appréhender au plus près la matérialité des espaces, leurs qualités perçues – esthétiques, fonctionnelles et sensibles – mais aussi les inconvénients qui les caractérisent et qui pèsent sur le quotidien de leurs occupants. L'habitant devient un personnage que l'on suit dans son « aventure » tantôt à travers la mise en récit de son expérience habitante et de son engagement personnel dans la vie de l'immeuble, tantôt quand il prend part à un collectif qui se questionne et est appelé à prendre des décisions.

Plus qu'une simple acceptation d'être filmés, on observe chez nos interlocuteurs une forme d'adhésion au projet de faire un film ; adhésion que peut traduire leur réactivité infaillible à chacune de nos sollicitations, ou encore le fait que bien plus souvent que lorsque nous menons des recherches de manière classique, ils expriment leur attente de voir le résultat produit par ce que nous fabriquons avec eux. Il nous semble également qu'en tant que chercheur/filmeur, nous sommes « partie prenante » (Hamus-Vallee, 2015), car investis d'un rôle de tiers dépositaire : on nous confie à visage découvert le récit d'une

expérience, à la fois collective et personnelle, avec ses espoirs, ses inquiétudes, ses déceptions, ses petites victoires.

Le film à faire, en même temps qu'il participe à reconnaître l'intérêt de ce qui va se jouer se présente aussi comme la promesse de se retrouver au bout de l'aventure avec quelque chose de commun à partager. Il nous apparaît que la synchronicité des deux expériences inédites – celle de s'avancer collectivement dans un projet de rénovation pour les acteurs filmés et celle de réaliser un documentaire pour le chercheur qui filme – crée entre eux et nous un double lien invisible qui soutient un engagement réciproque à partager l'expérience<sup>3</sup>.

### **2.1. Profilmie et autres effets du film sur le terrain et sur la recherche**

Lorsque l'interviewé filmé raconte au chercheur mais aussi à un tiers absent-présent (le futur spectateur), l'émotion peut soudain surgir sans prévenir. Il se peut que l'attention portée par le chercheur, doublée par la présence de la caméra exacerbe l'expression des sensibilités en jeu. Ainsi lors d'un premier entretien, une de « nos » habitantes revient sur son histoire personnelle. Elle a grandi en hlm avec « *un père qui travaillait la nuit. Il ne fallait jamais faire de bruit.* » Elle explique ainsi sa grande sensibilité au bruit. A mesure qu'elle raconte son quotidien dans l'immeuble - le bébé d'anciens voisins qui pleurait toutes les nuits, les contraintes qu'elle s'impose elle-même : « *marcher à pas de chat* », « *jusqu'à perdre le son de sa voix* » pour ne pas gêner l'autre, ce nouveau voisin calme qu'elle voudrait voir rester - sa voix se met à trembler, elle est au bord des larmes. Elle livre alors l'explication de son engagement pour améliorer le confort de son immeuble et de son désir de témoigner : si ça peut servir à faire évoluer les choses, « *qu'on prenne mieux en considération l'acoustique dans la réalisation des constructions, je serais très satisfaite* » nous dit-elle.

Une émotion ou un petit événement inattendu (comme un appel téléphonique pour organiser l'apéro entre voisins prévu le soir même), s'ils peuvent venir incidemment perturber la continuité d'un récit en cours donnent aussi à voir et ou à entendre de manière impromptue du signifiant très utile à la compréhension de ce qui se joue pour soi et avec les autres. Dans le cadre d'un entretien classique, ces faits pourraient être pris en note mais en surgissant dans le champ de la caméra et ainsi saisis au vol et enregistrés, ils s'impriment avec une force particulière dans l'esprit du chercheur.

---

<sup>3</sup> La séance de premier visionnage du film par les protagonistes a d'ailleurs été l'occasion pour nos 3 copropriétaires référents de faire l'hypothèse que notre suivi filmique a peut-être participé à leur ténacité dans la démarche, quand d'autres copropriétés ont jeté l'éponge après deux années d'accompagnement.

L'auto-représentation de soi chez soi, dans les récits filmés que nous livrent nos interlocuteurs produit un sur-effet de dévoilement de leur personnalité qui joue pleinement dans le projet qu'ils ont à mener avec leurs voisins. Au près d'eux, en tant que référent du projet, ils ont un rôle à tenir et ce rôle semble spontanément se rejouer lors des entretiens. Ainsi l'un d'eux mettra en avant la convivialité à entretenir au quotidien au sein de la copro pour être en capacité d'agir de concert quand il le faut ; une autre révélera une sensibilité aigüe au respect de l'intimité de chacun ; un autre encore fera montre de ses dispositions à analyser les situations pour manager des troupes.

### **3. Penser la recherche par/avec le film, penser le film par/avec la recherche**

Dès le démarrage de la recherche, nous avons fait le choix de tenir ensemble approches filmique et académique et de restituer nos résultats sous la forme d'un film et de textes. Notre processus de recherche a ainsi été nourri de ces deux régimes de travail de nos données. Nous tentons ici d'analyser comment se sont agencés ces deux pans de cette recherche au fil de la démarche.

#### **3.1. Aux prémices du travail d'interprétation des données**

Notre travail de terrain produit un corpus filmique, sorte de carnet de terrain constitué de rushes hétérogènes. À l'état brut, cette matière s'avère difficilement appropriable.

Pour mener l'analyse, dans une perspective académique, nous avons fait face à la densité du matériau récolté que nous avons traité comme nous l'aurions fait avec un matériel sonore, assorti de notes d'enquêtes, mais avec une attention plus soutenue à la spatialité et au non verbal. À l'issue de notre première année de terrain, nos premiers résultats ont été exprimés sous la forme textuelle, en restant proche de la construction initiale de notre *mise en intrigue* des réalités sociales observées (Lemieux, 2012) organisée en 3 axes, l'un portant sur l'habiter des copros ; le deuxième s'attachant aux interactions engagées dans la démarche d'accompagnement initiée par la collectivité ; le dernier travaillant sur la construction de ces nouvelles politiques urbaines<sup>4</sup>.

Chemin faisant, la place du film à réaliser est venue bousculer nos manières de faire recherche. Enthousiasmées par la richesse et la saveur de nos rencontres de terrain mais parfois déstabilisées devant

---

<sup>4</sup> Axe 1 : les copropriétés nazairiennes, espaces investis, espaces habités. Conforts et inconforts habitants; Axe 2 : Mobiliser et agir en commun pour renouveler le cadre de vie offert par les copropriétés nazairiennes; Axe 3 : Pour un urbanisme discret... Vers des politiques urbaines en transition.

notre matériau lors du visionnage des rushes, saisies maintes fois par les doutes quant à la possibilité même d'en faire quelque chose (de cinématographique) ou *a contrario* par l'impression de se trouver débordées par l'étendue des possibilités... Dans cette expérience filmique, nous sommes en effet confrontées de manière exacerbée à la fabrication ardue d'un regard sociologique qui prendra la forme d'un film. Le dérushage est un travail long et parfois déroutant qui se mène entre chaque tournage. Dans la perspective analytique, il est d'une richesse immense, révélant les nuances et la complexité des rapports sociaux. Dans la perspective du montage, il oblige autrement. Jeter ce qui ne pourra être utilisé faute d'une qualité technique satisfaisante, renoncer à ce qui ne passerait pas à l'écran<sup>5</sup>, choisir, réduire,... C'est là une particularité de la recherche comprenant une réalisation documentaire : la contrainte créative est forte. Mais si elle donne du fil à retordre au chercheur, elle lui ouvre aussi un espace d'expression convoquant sa sensibilité.

### 3.2. Un moment clé

C'est au terme de notre deuxième année d'enquête que la fabrication concrète du film s'est engagée, concomitamment avec le travail de réagencement des questions de recherche de notre entreprise ethnographique. C'est sans doute ce moment-là de notre processus de recherche (JAY, 1998) qui est *a posteriori* le plus signifiant pour ce qui concerne ce mouvement créatif entre recherche académique et recherche par le film. Nous pouvons reprendre ici un extrait de notre rapport écrit à mi-chemin de nos travaux :

« Nos 3 axes de recherche dessinés au démarrage de ce travail continuent de guider nos investigations et nos attentions. Au fil de l'avancée de l'expérience étudiée, au fil de nos découvertes et à mesure que notre regard s'affûte, nos questions de recherche ont progressé, et nous arrivons à un moment de notre travail où nous sommes en capacité de construire un propos d'ensemble qui rend intelligibles les enjeux sociaux attachés à ce qui nous est donné à observer. »

On y formule aussi que la question de l'écriture filmique de notre travail « constitue un fond de plan à cette réflexion ». Celle-ci se structure, en effet, selon un fil narratif principal dont la définition allait nous mener à faire des choix et à mieux circonscrire et hiérarchiser nos objets. Ces choix de réalisation se sont définis en creux - en excluant ce que nous ne voulions pas - en même temps que par l'adoption progressive d'un point de vue. Nous avons ainsi pris le parti de resserrer la focale sur l'objet qui nous semblait le plus important et que le film peut être mieux qu'un écrit pouvait montrer. Nous avons pu

---

<sup>5</sup> Nous faisons ici notamment référence aux instances de suivi que nous avons filmées. Si ces séquences donnent à comprendre comment se fabrique, s'interroge et s'adapte une politique, leur longueur, leur rythme propre, leur caractère statique et leur décor (lumière blafarde ou faible, bruit de fond d'un vidéoprojecteur) en font des pièces cinématographiquement ingrates.

mener ces opérations à la lumière du travail scientifique d'interprétation des résultats mené par la rédaction.

Nous avons entrevu l'écueil d'un reportage sur une expérimentation urbaine, dans lequel nous ne voulions pas tomber. Nous avons, rapidement évacuer l'idée de faire le récit de l'expérimentation urbaine en cours en l'envisageant comme une aventure collective et individuelle faisant en soi scénario. Il nous est vite apparu que la mise en avant de nos observations sur l'habiter et le vécu de cette expérience par nos enquêtés ne suffirait pas à éviter l'écueil de « la belle histoire » dans la réception de nos productions.

Nous avons alors posé que ce qui devait être mis en avant concernait « nos habitants » dont nous voulions rendre intelligibles le vécu et les expériences, afin de porter éclairage sur leur condition habitante. Ce que le film peut mieux qu'un écrit c'est incarner, révéler l'espace et restituer des ambiances. Nous allions donc entrer sur le terrain de la restitution de nos résultats avec eux. Habiter serait notre sujet premier. Il fallait vite lui adjoindre les usages de la co-habitation, forme d'habiter incontournable dans ces petites copropriétés. La question de « l'agir en commun » fortement activée par l'appel à projet viendrait compléter l'écriture en triptyque de notre principale interprétation du terrain. *Habiter, co-habiter, agir en commun* : c'est le titre que nous avons finalement retenu pour la conclusion de notre rapport intermédiaire et pour le film qui allait s'organiser en chapitres thématiques. Les éléments de connaissance hors de ce propos principal seraient traités sous la forme de modules filmiques annexés au film principal<sup>6</sup>, et sous la forme d'un article portant sur la construction et les épreuves de réalisation de l'expérimentation urbaine, notamment quotidiennes.

### **3.3. Cheminement et apports croisés**

Le travail majeur d'interprétation des résultats et la conception du film ont été menées en parallèle, et nos séances de travail ont été riches. La dimension heuristique est telle qu'on ne saurait pas toujours dire si telle interprétation de nos données nous vient de la réflexion sur le film ou d'une opération scientifique.

---

<sup>6</sup> comme l'engagement dans l'action des cadres techniques et des élus ; comme « énergétique acoustique la lutte des causes ». D'autres modules présentent de manière plus extensive des séquences de la démarche, comme les restitutions d'audit technique réalisées au sein des copros.

Ainsi, dans notre processus de recherche, le travail d'écriture académique nous a paru essentiel pour conduire notre « raisonnement sociologique » et mener « l'ensemble des opérations » que réclame cette entreprise (Paugam, 2012). C'est en écrivant que nous avons pu transcrire nos résultats et réajuster notre mise en intrigue de départ. « *C'est le travail de réécriture et de clarification qui permet au sociologue de comprendre quelles sont les intentions exactes qui l'animent* » (Lemieux, 2012). L'écriture académique est bien un instrument d'analyse des résultats. En produisant ces textes nous nous inscrivons, en outre, pleinement dans le champ scientifique de la recherche urbaine et soumettons notre travail « à l'épreuve du jugement par des pairs ».

De son côté l'écriture filmique, a été source d'une interprétation plus sensible des réalités sociales observées, révélant des « manifestations de l'inconscient social » (Friedmann, 2006). Le travail de montage ouvre sur un mode de découpage et de classement du matériau sociologique plus « plastique », ou intuitif. En outre, cette écriture a maintenu jusqu'au bout un lien étroit avec le terrain, où nous sommes revenus régulièrement faire des images qui entraient en résonance avec ce qui s'écrivait au montage ; et les premières projections devant nos acteurs ont encore prolongé la réflexion qui reste ouverte.

Sans citer ici l'ensemble des résultats de cette production scientifique fabriquée et restituée par une double écriture, nous en évoquerons quelques-uns afin d'illustrer l'enjeu de leur transmission. Notre recherche permet de porter un regard nouveau sur « le monde de la copropriété » souvent approché sur le terrain de la grande copropriété « à problèmes », ou bien jugé tout bonnement inintéressant. Il s'y joue pourtant une ville et une urbanité du quotidien auxquelles nous avons intérêt à porter attention et dont la mise en exergue peut venir soutenir des politiques de l'habitat discrètes qui font la ville. Il s'agit parfois seulement de redonner les clés et le goût des usages sociaux de la copropriété. Au-delà d'une réhabilitation symbolique des copropriétés et de nos copropriétaires nazairiens, notre travail donne également à voir un engagement du quotidien de la part de professionnels et de petits propriétaires qui œuvrent discrètement à la réhabilitation d'un patrimoine décati et de quartiers qui sont au cœur de certaines villes, dans l'ombre des grands projets urbains.

## **Conclusion**

Au-delà des apports distincts des modes de restitution de la recherche par la forme académique, ou documentaire, nous percevons bien, au terme de cette analyse, comment notre processus de recherche a été influencé par notre entreprise filmique. Il faut en effet compter avec l'intensification de la relation au terrain et aux enquêtés. Par ailleurs, la captation filmique des réalités sociales offre un matériau épais doté d'une dimension sensible inédite, en même temps que cet enregistrement permet d'y revenir plusieurs fois, et d'en tirer une analyse fine. Enfin, nous avons pu souligner les aller-retours féconds entre conception du film et travail d'interprétation des données, en éclairant un peu notre cheminement de chercheurs.

Pour conclure, nous pourrions dire que nous avons « joué sur deux tableaux » en misant sur le film pour qu'il transmette des phénomènes difficiles à restituer dans un texte, et en nous assurant que le texte nous permettrait d'aller au bout de notre raisonnement.

Finalement, il s'agit d'aborder la question de l'écriture en sciences sociales. Si l'écrit est « l'outil de travail » du chercheur (De La Soudiniere, 1994), reste qu'il existe une grande variété de styles d'écriture et de « façons d'écrire ». Dans le champ de l'anthropologie, on peut par exemple distinguer « écriture savante ou académique et écriture plus subjective, plus lisible, plus accessible ou plus littéraire » (Jay, 1998). A ces jeux d'écritures textuelles, on peut ajouter l'écriture filmique, et interroger alors les rapports entretenus entre « écriture filmique » et « écriture textuelle ». Au cours de la réalisation de ce travail de recherche nous avons pu parfois nous demander s'il pouvait exister une forme de concurrence entre écrit filmique et écrit académique. La rédaction d'un article intitulé comme le film a ainsi pu faire débat au sein de notre duo. Le médium filmique devait-il avoir l'exclusive de la dimension anthropologique de notre travail ? Nos livrables pouvaient-ils ainsi entrer en concurrence ? Nous pensons plutôt qu'ils se complètent, s'étayent ou sont en connivence tout en restant possiblement indépendants. Il nous restera à suivre ce que la vie des articles et du film pourra nous révéler à ce sujet.

## **Bibliographie et médiagraphie**

Balteau E. (2017). « *Bonjour-Bonsoir* », *Des habitants face à la rénovation urbaine*, Film documentaire de 54' réalisé dans le cadre d'une thèse de sociologie France/Belgique.

Bories O. et Cazenaves J.M. (2017). *Des champs et des maisons*, film de recherche de 75', relevant d'une géographie visuelle.

- Durand J.-P., Sebag J. (2015). La sociologie filmique : écrire la sociologie par le cinéma ? *L'année sociologique*, Presses Universitaires de France, Vol.65, p.71-96.
- Friedmann D. (2006). Le film, l'écrit et la recherche. *Revue Communications*, numéro thématique : Filmer, chercher [Numéro dirigé par Daniel Friedmann], N°80, p.5-18.
- Hamus-Vallee R. (Dir.) (2013). *Sociologie de l'image - sociologie par l'image*. CinémAction Ed. Corlet.
- Lallier C. (2015). L'observation filmante – Une catégorie de l'enquête ethnographique. *Revue l'Homme* N°198-199, De l'anthropologie visuelle, p.105-130.
- Lallier C. (2018). La pratique de l'anthropologie filmée – retour sur “le terrain” de l'élève de l'Opéra ». *Revue française des méthodes visuelles* (en ligne) N°2 I 2018 (<https://rfmv.fr>).
- Raoulx B. (2018). L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire – Retour sur l'expérience du programme FRESH (Film et Recherche en Sciences Humaines). *Revue française des méthodes visuelles* (en ligne) N°2 I 2018 (<https://rfmv.fr>).
- Ravelli Q. *Bricks*. Film documentaire de 83' associé à un travail de recherche sociologique sur la crise immobilière en Espagne.
- Tilman A. (2014). *Cadences*. Film de 37' réalisé dans le cadre d'une thèse de sociologie.
- Vander Gucht D. (2017). *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*. Bruxelles, Les impressions nouvelles, Coll. « réflexions faites ».
- Beaud, S., Weber, F. (2012). 11 – Le raisonnement ethnographique. Dans *L'enquête sociologique*, Presses Universitaires de France, p. 223.
- Biau V, Tapie G. (Dir.) (2009). *La fabrication de la ville : métiers et organisations*. Marseille, Éd. Parenthèses.
- Bonnin P. (Dir.) (2002). Manières d'habiter. *Communications*, n°73.
- Bourdin A., Lefeuvre MP, Mele P. dir, (2006). *Les règles du jeu urbain : entre droit et confiance*, Paris, Descartes & Cie, DL.
- Driant JC. (2014). Les enjeux sociaux et urbains des parcs privés des années 1950-1970. Dans *Urbanisme*, HS N°48.
- Gravari-Barbas M., Renard C. (2010). Une patrimonialisation sans appropriation ? Le cas de l'architecture de la reconstruction au Havre. In *Noroi*, 217 | 2010, p.57-73.
- Haumont B., Morel A. (Dir.) (2005). *La société des voisins : Partager un habitat collectif*. Éditions MSH.
- Haumont N. (2001). *Les pavillonnaires : étude psychosociologique d'un mode d'habitat*. Paris, L'Harmattan.
- Iorio A. (2013). Espace pensé, espace rêvé. *Journal des anthropologues* [En ligne], p.134-135.
- Jay, M. (1998). Sur l'écriture en sciences humaines. *Journal des anthropologues*, 75-76(4), p.109-128.

- Kilani, M. (1987). L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie. *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, 5, p.39–78.
- Le Garrec S. (2014). Les copropriétés en difficulté dans les grands ensembles. Le cas de Clichy-Montfermeil. In *Espaces et sociétés*, 2014/1, n° 156-157.
- Lebihan B., Leloup X., Martin C. (2010). Le logement et l'habitat : enjeux politiques et sociaux. *Lien social et Politiques*, Numéro 63, printemps 2010.
- Lemieux, C. (2012). 18 – L'écriture sociologique. Dans *L'enquête sociologique*, Presses Universitaires de France, p.377.
- Paugam, S. (2012). Introduction – L'enquête sociologique en vingt leçons. Dans *L'enquête sociologique*, Presses Universitaires de France, p. 1.
- Pinson, D. (2016). L'habitat, relevé et révélé par le dessin : observer l'espace construit et son appropriation. *Espaces et sociétés* 164–165, 49.
- Richard H. (2013). Gérer son immeuble comme une « affaire » ? Dispositions économiques et réticences à la « mise en copropriété » de l'habitat collectif en Russie postcommuniste. In *Politix* 2013/1, n° 101.
- Sirna F. (2004). Quand le classement des uns fait le déclassé des autres. Dans *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la république*, Éditions La Découverte.
- Steck, J.-F. (2012). Être sur le terrain, faire du terrain. *Hypothèses* 15, 75–84.

# **Médiations entre chercheurs et acteurs du territoire autour du média télévisuel**

## **Retours sur la réalisation du magazine géographique ID-îles**

**Laura Corsi**

Post-doctorante Labex Dynamite, LGP

laura.corsi.iles@gmail.com

« “Tout est médiation”, et de médiation, il est question partout. Si le concept de médiation reste assez flou voire assez imprenable, il n’en est pas moins parfaitement opératoire, aussi bien pour les chercheurs que pour le grand public. Comment vous situez-vous par rapport à cela ? » C’est par cette question provocatrice que débute un entretien avec trois spécialistes des questions de médiation dans l’ouvrage *Médiations et médiateurs* (Thonon, 2003). Elle permet d’aborder de front l’une des principales difficultés de la notion de médiation : de par sa diffusion très large dans des milieux à la fois professionnels et académiques, dans des catégories d’emplois et des disciplines extrêmement variés, le sens du terme de médiation s’est progressivement dilué. Alors, comment définir cette notion pour penser certaines utilisations du film dans la pratique des sciences sociales ? En quoi ce type de pratiques audiovisuelles enrichit une recherche ?

Cette contribution se propose de nourrir le questionnement sur la conception des films comme outils de médiation en sciences sociales à partir du retour sur une expérience menée dans le cadre d’un doctorat en géographie. Elle se positionne dans la continuité de réflexions menées par Benoît Raoulx sur les relations entre chercheurs et participants à la recherche au cours d’un projet filmique, notamment marquées par l’implication accrue des acteurs du territoire devenus protagonistes du film. Ce questionnement sur les liens tissés au cours de la réalisation conduit à la définition du film de recherche comme « une triangulation entre chercheur-réalisateur, le filmé, le spectateur » (Raoulx, 2018). L’article d’introduction du dossier thématique « Géographies audiovisuelles » publié par la *Revue Française des Méthodes Visuelles* en 2019 s’appuie sur cette définition pour proposer une distinction entre trois types de positionnements de projets filmiques en fonction des relations qu’ils entendent privilégier : les films de création, de participation et de médiation (Corsi et Buire, 2019).

Dans cette réflexion, les films de création documentaire privilégient la relation entre le chercheur-réalisateur et les spectateurs : le film doit partager au public la subjectivité propre à l'auteur, qui est certes marqué par ses compétences et son travail de recherche sur son objet, mais aussi par une sensibilité propre et un mode d'expression cinématographique. Le public visé est avant tout celui des cinéphiles, au cours d'un circuit de diffusion notamment jalonné par des projections en festivals. Le second type de posture identifié est celui des films de participation, qui densifient principalement la relation entre les chercheurs et les participants à la recherche. La particularité de cette approche est de croiser les méthodes audiovisuelles et les méthodes participatives pour mener une coréalisation du film par les chercheurs et participants. Selon ce modèle, les choix d'écriture, de réalisation, de montage et de diffusion sont soumis à une discussion collective. Le processus collaboratif est l'objectif principal du projet, car cette mise en situation permet au chercheur d'analyser en finesse les représentations, les valeurs et les discours liés à sa question de recherche, abordée par le film. Mais au-delà de cet apport au travail d'observation participante sur le terrain, le processus de réalisation est également l'occasion d'une transmission et d'un partage de compétences, puisque chercheurs et participants échangent notamment leurs savoir-faire techniques. Le scénario, la caméra ou l'ordinateur constituent alors des artefacts permettant d'expérimenter d'autres équilibres entre chercheurs et participants à la recherche. Enfin, le troisième type de posture identifié est celui des films de médiation. L'écriture audiovisuelle est ici mobilisée pour faire circuler des savoirs et points de vue, entre différents acteurs impliqués dans la problématique traitée par la recherche. L'objectif principal est que le film produit soit approprié par des spectateurs qui partagent un intérêt ou des caractéristiques sociogéographiques avec les participants à la recherche. Il constitue un ressort permettant de faire évoluer la recherche ou les actions qui lui sont liées. Le film est pensé comme un média permettant d'effectuer un retour des travaux de la recherche vers la société, et éventuellement d'induire d'autres réactions dans l'espace social. Comme le rappelle l'article proposant cette distinction entre différents projets filmiques, « cette typologie permet de penser la diversité des approches. Les trois catégories ne sont toutefois évidemment pas cloisonnées. Elles sont plutôt à penser en termes de polarités, qui orientent les intentions de réalisation, mais sont vouées à évoluer à différents stades d'avancement du projet » (Corsi et Buire, 2019). De ces différents types de motivations à mobiliser l'écriture filmique au cours d'un projet de recherche découlent des choix de méthodes audiovisuelles, marquant le processus de réalisation, mais également sa diffusion ou ses interactions avec le processus de production de nouvelles connaissances.

En ayant vocation à partager des savoirs par l'écriture filmique, les films de médiation présentent le risque de se rapprocher d'un style de films généralement décrié : celui des « documentaires d'exposition » selon la typologie développée par Bill Nichols. « Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serves a supporting role (...) (They) treat knowledge as disembodied or abstract ideas, concepts or perspectives » (Nichols, 2017). Ce type de films se caractérise par la place prédominante accordée à un texte écrit, ce qui crée une proximité avec les formes d'expression plus académiques, qui est ensuite lu, enregistré et illustré par des images. Les critiques portent moins sur le côté écrit du commentaire, qui marque également certains films de création, que sur son côté omniscient, désincarné et ainsi dominant : c'est la voix *off* « *voice-of-god* », dont l'incarnation archétypale est celle des documentaires animaliers (Colleyn, 2009). Ce type de films marqués par un genre didactique est généralement évoqué avec le terme de reportage. Il est problématique tant du point de la recherche, puisque le savoir n'est pas situé et justifié, que du point de vue filmique, car les images filmées n'ont qu'un rôle d'illustration.

Le projet audiovisuel sur lequel revient cette contribution s'inscrit dans le champ des films de médiation. Il a été développé dans le cadre d'un programme de recherche-action consacré aux Initiatives et au Développement dans les îles du Ponant (ID-îles), c'est-à-dire aux dynamiques socio-économiques des treize communes insulaires situées sur la façade Manche et Atlantique françaises<sup>1</sup>. Avec le déclin des activités primaires et maritimes notamment, leur population a quasiment été divisée par deux au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'activité économique est aujourd'hui spécialisée dans le secteur touristique. L'attractivité des îles pour les visiteurs continentaux induit pourtant différents phénomènes territoriaux et sociaux qui fragilisent les possibilités d'y maintenir une vie à l'année. Ce sont notamment les prix du foncier et sa raréfaction, la forte saisonnalité, la pression anthropique sur l'environnement ou l'existence d'un fossé économique entre certains résidents secondaires et habitants à l'année. Ces phénomènes, communs à de nombreux autres espaces touristiques, ressortent avec une force spécifique en raison du caractère limité et clos du territoire insulaire. Le programme ID-

---

<sup>1</sup> Du Nord au Sud : Bréhat, Batz, Ouessant, Molène, Sein, Groix, Belle-Île-en-Mer, Houat, Hoëdic, île d'Arz, Île-aux-Moines, île d'Yeu, île d'Aix.

îles interroge pourtant l'émergence de nouvelles dynamiques socio-économiques initiées par l'installation de néo-habitants, attirés par la qualité de vie insulaire. Une première étude exploratoire de deux ans a permis de caractériser leurs parcours migratoires et motivations : si la majorité est composée de retraités, une part d'actifs d'origine insulaire ou pas, s'installent et développent des projets entrepreneuriaux, afin de pouvoir concrétiser le projet de vie d'habiter une île. Ce faisant, ils développent des activités qui renouvellent la définition du travail et de l'économie insulaire. Au cours de cette première étape, quarante portraits filmiques de 4-5 minutes ont été réalisés selon un dispositif filmique très simple : l'entretien semi-directif est filmé, puis monté par séquences thématiques et illustré par des photographies de la personne dans son activité. La diversité des quarante portraits fait écho à celle des profils et enjeux analysés. Ces films sont utilisés au cours des séminaires de travail avec les différents acteurs du territoire impliqués dans la recherche-action, afin de donner des exemples concrets des problématiques soulevées par l'installation de ces néo-entrepreneurs. Ils permettent notamment aux élus de regarder et écouter autrement les habitants de leur territoire et de s'inspirer des projets menés sur les autres îles.

À partir de ce travail, une seconde phase est engagée. Il s'agit d'une part de poursuivre la recherche en approfondissant certains aspects des interactions entre environnement socio-économique et entrepreneuriat insulaire, comme celle des transports et des nouvelles technologies. D'autre part il s'agit de mettre en œuvre les actions pour soutenir les initiatives individuelles et collectives favorisant une vie à l'année sur les îles, telles que la création d'une marque territoriale. Le choix est fait collectivement de poursuivre l'utilisation du film, non plus comme un outil de travail favorisant les échanges entre les différents acteurs impliqués dans la co-construction du projet, mais comme une réponse à un frein identifié dans la recherche exploratoire. Celle-ci a montré combien un demi-siècle d'exode et de spécialisation touristique a construit chez les îliens une image figée de ces territoires, les limitant à leur fonction d'espaces de loisirs saisonniers, condamnés à perdre progressivement des habitants. L'écriture filmique devient alors le moyen de documenter les dynamiques à l'œuvre, pour restituer aux îliens et aux personnes intéressées par les îles une image des mouvements qui animent ces territoires.

Un contrat de thèse CIFRE (Convention Industrielle de Formation par la Recherche) est établi avec Tébéo, la chaîne de télévision locale finistérienne. Ce partenariat permet de financer le

projet, mais également de répondre aux besoins en formation en audiovisuel et en diffusion des productions, que la première expérience d'utilisation du film a permis de bien identifier. L'objectif du partenariat est que je réalise, en tant que doctorante financée par le média local, une série de magazines dédiés aux îles du Ponant. Le contexte de la télévision locale assure une certaine liberté, car le manque de moyens implique de travailler en autonomie, sans qu'une équipe de professionnels de la télévision s'approprie le processus de réalisation. Mais il implique également différentes contraintes influençant profondément le travail. Ce sont principalement des exigences en termes de format, puisque les productions doivent par exemple correspondre à la durée standard des 26 minutes pour intégrer la grille de diffusion. Mais elles marquent surtout le style de réalisation, qui doit respecter les codes du magazine télévisé, incarné par un personnage de présentateur et structuré par une alternance de séquences relativement courtes de type reportages et de discussions dites en plateau, entre le présentateur et les intervenants. Ainsi, si ce contexte fournit une belle expérience d'utilisation du langage audiovisuel dans un projet de recherche-action, ce partenariat avec une télévision renforce le risque de produire des reportages d'exposition, problématiques tant du point de vue de la présentation du savoir que du point de vue du langage audiovisuel.

Dans la perspective du programme de recherche, ce partenariat correspond au volet médiation scientifique : les magazines sont conçus comme le moyen de transmettre au grand public l'analyse des dynamiques socio-économiques insulaires. Cependant, l'expérience démontre rapidement que bien d'autres relations se nouent autour des films, au-delà de celle unidirectionnelle de transfert d'un savoir du monde universitaire à la société civile. Le cadre théorique choisi est donc élargi à celui de la médiation, tel que développé par les sciences de l'information et de la communication. La définition retenue de cette notion est proche de son étymologie, qui vient à la fois du terme *medius*, c'est-à-dire la manière d'être entre, et *mediare*, la division, la séparation entre deux parties : « la médiation est entendue au sens de relation, d'interface dont l'identité peut varier selon les domaines de recherche, les terrains d'application » (Liquete, 2010). La médiation est comprise comme une action de rapprochement, de création de liens entre différentes entités, et par différents moyens.

Alors, entre quelles entités les films permettent-ils de faire médiation ? Quelles sont les méthodes audiovisuelles utilisées pour favoriser cette création de liens ? Comment se

positionner en tant que chercheur-réalisateur lorsque l'objectif du projet filmique est d'établir des relations entre une diversité d'acteurs ? Quelles sont les médiations observées au cours de ce projet ? Comment le projet filmique a-t-il influencé les dynamiques de recherche et d'action ? Comment articuler un projet audiovisuel dans lequel la circulation des savoirs est centrale, avec la volonté de ne pas reproduire les travers des documentaires d'exposition ?

## Liens :

Corsi, L. (2020). *Réaliser un magazine géographique sur les îles du Ponant: médiations entre recherche, territoires et télévision*. Université de Bretagne Occidentale, Brest, 467 p. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03145370/document>

Tous les magazines réalisés dans le cadre de la thèse :

<https://www.youtube.com/channel/UCUbP8k3Sy-pMrHQaEbfFS5g>

## Bibliographie :

Corsi, L. et Buire, C. (2019). *Géographies audiovisuelles - Des géographes-réalisateur.rice.s entre création, participation et médiation*. [En ligne :] [URL : <https://rfmv.fr/numeros/3/introduction/>]

Liquète, V. (2010). *Médiations*. Paris, CNRS.

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Third edition., Bloomington, Indiana University Press, 258 p.

Raoulx, B. (2018). *L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire – Retour sur l'expérience du programme FRESH*. [En ligne :] [URL : <https://rfmv.fr/numeros/2/articles/02-creation-en-cinema-documentaire-et-recherche-en-shs/>]

Thonon, M.(ed.) (2003). *Médiations & médiateurs*. L'Harmattan., Paris, (coll. « Médiation et information »).

# Le webdocumentaire entre la transdisciplinarité universitaire et les SHS

**Réda Sebih**

Maître de conférences en sociolinguistique  
Université de Bouira  
sebihreda@yahoo.fr

**Mots clés :** webdocumentaire, sociolinguistique, SHS, corpus, transdisciplinarité.

Après la mise en ligne du Webdocumentaire « *Dans les murs de la Casbah* »<sup>1</sup> (Grand Prix du Festival du Film Universitaire Pédagogique à Paris le 25 octobre 2013) dont je suis coauteur, j'ai intégré dans mes cours de sociolinguistique l'usage des ruches du tournage. Il s'est avéré que les situations les plus utiles pour les thèmes sensibles comme la représentation sociolinguistique, l'appropriation de l'espace, la territorialisation, la mémoire collective voire l'oubli collectif ont trouvé tout leur sens dans les scènes qui n'ont pas été sélectionnées pour la diffusion parce qu'elles font parties des ruches dans lesquelles des situations réelles et inattendues s'étaient produites. En effet, à mon sens, le naturel se produit mais ne se reproduit pas et c'est justement dans les scènes naturelles ou du moins celles qui ne sont pas prévues par le réalisateur que les éléments constitutifs de ce réel apparaissent.

À titre d'exemple, pour illustrer l'appropriation de l'espace, dans une séquence du tournage, l'équipe (composée du chercheur et des documentaristes) appliquait la technique d'enquête « le parcours commenté »<sup>2</sup>. Arrivée à une ruelle étroite avec des fresques qui semblaient celles d'un amateur, Céline Dréan (la réalisatrice) a demandé au guide ce qu'il en pensait. Le jeune qui avait peint cette fresque était par coïncidence juste à côté de la scène. Quand il a vu que l'équipe s'intéressait à son œuvre, il a interrompu le guide et le tournage pour venir apporter des détails qui ont rendu très simple l'explication de la notion d'appropriation de l'espace pour mes étudiants à travers le marquage du territoire. Voici une image de la scène.

---

<sup>1</sup> R. Sebih. 2012, C. Dréan, T. Bulot, *Dans les Murs de la Casbah*. Web-documentaire (3h00) : mise en ligne le 04 avril 2012. Disponible sur <http://casbah.france24.com/>

<sup>2</sup> Une technique d'enquête en sociolinguistique qui consiste à parcourir la ville avec un guide qui parle de la ville, des habitants, de la mémoire collective...



*Figure 1. Ruche servant l'illustration de l'appropriation de l'espace.*

Dans une autre ruelle, le même guide croise un jeune casbadji<sup>3</sup> avec qui il a échangé quelques idées. Quelques minutes de discussions rendent largement compte des représentations sociolangagières. En effet, l'ouverture de l'échange s'était produite lorsque le guide avait fait une remarque sur la façon de parler du jeune homme. Le contenu de la scène est fort utile dans l'explication des représentations à travers le discours mais aussi à travers les tenues vestimentaires des deux interlocuteurs comme cela apparaît dans l'image suivante :



*Figure 2. Ruche servant l'illustration de la notion de représentation sociolangagière.*

Ma communication s'inscrira donc dans le premier axe : *L'audiovisuel comme dispositif méthodologique pour approcher l'indicible, le sensoriel, l'affectif et le « en train de se faire ».*

En ce sens que je tenterai d'étudier comment le documentariste et le chercheur peuvent-ils se rejoindre pour permettre au réel de se construire et non d'être reproduit.

---

<sup>3</sup> Qui est de la Casbah.

La logique, si logique il y a, veut que le réel que tente de comprendre le chercheur doit d'abord être cerné par le documentariste de façon à pouvoir l'immortaliser dans son milieu naturel. La combinaison de deux ou plusieurs méthodologies filmiques et scientifiques doit être suffisamment équilibrée pour que chacun puisse retrouver son corpus et sa matière brute.

Ainsi, un corpus pluriel construit comme fait social, ne peut être approché qu'à travers une approche méthodologique et scientifique plurielle. Benoit Raoulx (2015 : 233) explique le terrain sur lequel pourraient se rejoindre le scientifique et le documentariste : « *La subjectivité revendiquée du cinéma documentaire (le point de vue du réalisateur) peut rejoindre les préoccupations actuelles de la pratique des chercheurs, autour de la problématique du regard et de la résonance entre le chercheur et la société.* », c'est donc une relation qu'il est nécessaire de développer et d'actualiser dans le but de pouvoir produire ce qui pourrait être scientifiquement crédible et cinématographiquement accessible.

Par ailleurs, le Webdocumentaire se prête aussi bien à l'inter/pluri-disciplinarité qu'à la transdisciplinarité du chercheur dans la mesure où l'adaptation des concepts théoriques et techniques peut être explicitée et son incidence est immédiatement consultable. Mieux, la rencontre du chercheur et du documentariste facilite la mise en valeur d'une approche *interventionniste* (Bulot, 2011). En effet, par son avantage d'être consulté par tous, à tout moment et d'une manière quasi personnalisée, le webdocumentaire peut offrir, par son approche compréhensive et même écologique (puisque'elle met en mots et en images ce qui se dit entre les gens et la manière avec laquelle ils le disent), la possibilité aux différents acteurs d'agir et d'intervenir quand cela est nécessaire comme c'est le cas dans les situations socio-spatiales alarmantes et dans bien d'autres.

L'objectif de ma participation est d'exposer, non seulement l'utilité du webdocumentaire dans les approches méthodologiques du chercheur, mais aussi d'aborder la manière avec laquelle la « recherche-crédation » pourrait être utile dans la triangulation chercheur-réalisateur-public (cible).

La problématique principale pour un travail commun entre le chercheur et le documentariste est de trouver la bonne combinaison qui permet au réel/naturel de se construire et non de se

reproduire. Quelle place pour la caméra dans l'intrusion d'un espace dit naturel ? Comment approcher un corpus inévitablement pluridimensionnel ?

Enfin, en plus d'une présentation du webdocumentaire, de sa conception, de sa réalisation, et de son exploitation, je détaillerai toutes les étapes par lesquelles nous sommes passés, moi et Céline Dréan, avant de trouver un terrain commun pour la réalisation sur les deux plans scientifique et filmique.

## **Bibliographie**

Bulot T. (2011). Sociolinguistique urbaine, Linguistic Landscape Studies et scripturalité : entre convergence(s) et divergence(s). *Cahiers de Linguistique*, EME, 37/1. [en ligne] : [ffhalshs00654813f. 5-15].

Raoulx B., Bulot T., & alii (2015). Nouvelles écritures documentaires audiovisuelles et recherche interdisciplinaire en géographie sociale et sociolinguistique urbaine. *Actes du premier congrès national des Maisons des Sciences Humaines*, Paris/MRSH Caen, Réseau National des MSH.

Sebih R. (2012). Les circuits touristiques de la Casbah d'Alger ou les chemins de l'oubli forcé d'une mémoire et d'une identité en crise, dans Laurent Bourdeau, Pascale Marcotte et Mohamed Habib Saidi (dirs.), *Actes du colloque international : Routes touristiques et itinéraires culturels, entre mémoire et développement*, en ligne 2012, ISBN est : 978-2-7637-1789-0.

Sebih R. (2017). Citadinité/urbanité dans le monde maghrébin : cas de la Casbah d'Alger. *Revue socle*, n°10, p.173-186.

Sebih R. (2017). Proposition d'une nouvelle technique d'enquête : le récit de vie sur carte géographique. *Revue Maarif*, n°21.

# **Donner à voir et à entendre l'espace vécu : La mobilisation de l'approche filmique dans une recherche-intervention au sein d'une collectivité**

**Nicolas Kühl**

Doctorant en sociolinguistique et géographie sociale  
Prefics EA 7469, Université Rennes 2  
ESOCaen, UMR 6590 CNRS, Université de Caen-Normandie  
n.kuhl@protonmail.com

## **Introduction**

Dans cette communication, je propose de rendre compte de la mobilisation de l'approche filmique dans le cadre d'un travail de doctorat qui visait à interroger, à travers et à partir d'une recherche-action au sein d'une collectivité, les discours et les représentations dominantes vis-à-vis de trois quartiers dits prioritaires. Ce travail a pris la forme d'une recherche-intervention au sein de Rennes Métropole dont l'enjeu était notamment de s'inscrire dans une perspective de transformation sociale (Bonny, 2015 : 34). Cette perspective doit se comprendre à l'aune de deux aspects : d'une part, une demande sociale de la part de la collectivité de pouvoir être interrogé et dérangé quant aux présupposés implicitement partagés sur les quartiers dits prioritaires, d'autre part, mon inscription dans une posture épistémologique où la recherche est comprise comme un « fait social total » qui « engage le chercheur à être aussi un intellectuel, une ressource sociale, un acteur potentiel du mouvement social » (Bulot, 2008b : 2).

Ces aspects m'ont conduit à penser dans cette recherche une posture de chercheur-médiateur qui renvoie à un double enjeu que je me suis efforcé de tenir dans ce travail : un enjeu de recherche et un enjeu de médiation. Il semble utile de préciser ici que ces deux enjeux n'ont jamais été considérés comme séparés dans ma recherche. Il n'y a pas d'un côté, un enjeu de recherche (de dévoilement et d'explicitation) et de l'autre un enjeu de médiation (et de transformation sociale). Ce sont au contraire deux aspects qui doivent se comprendre conjointement tant ils se sont nourris mutuellement tout au long de ma démarche de recherche.

Ce travail de recherche-intervention, et cet enjeu de recherche-médiation qui en découle, m'ont incité à réfléchir à une autre manière de faire de la recherche, de l'écrire et de la rendre accessible. C'est dans cette perspective que j'ai notamment réalisé un film documentaire afin de questionner le regard porté sur « les quartiers », d'appréhender l'espace vécu, et de devenir un support d'intervention et de médiation sociale (Raoulx, Chourio, 2012 : 224-225). Dans le cas des quartiers dits prioritaires, la mobilisation de l'approche filmique est d'autant plus pertinente qu'elle permet de rendre compte d'une dimension sensible qui peut difficilement être retranscrite à l'écrit (Hémont, Patrascu, 2016). Or, cette dimension sensible fait directement écho au vécu d'une injustice spatiale par les habitant·e·s du fait d'une construction socio-discursive de ces espaces urbains qui assigne, dans l'espace (géographique mais aussi et surtout social) et par l'espace (considéré comme un attribut du social), les places de chacun·e (Dikeç, 2009 ; Rancière, 2009). C'est ainsi un processus de stigmatisation par l'espace qui se met en place et qui peut se laisser à voir et à entendre dans un travail filmique ethnographique.

Cette manière de penser le documentaire offre alors la possibilité de penser le film documentaire comme une modalité possible de recherche-action qui permette d'interroger la collectivité à travers l'organisation de projections-débats. C'est ce que j'appellerai des médiations filmiques. L'enjeu de cette communication est de pouvoir rendre compte des projections-débats organisées dans l'optique de mettre en lumière les potentialités de médiation d'un tel travail de recherche. Il s'agit ainsi d'interroger ce que les projections-débats peuvent révéler, questionner ou encore ce qu'elles peuvent faire « avancer » dans une perspective de transformation sociale. Le documentaire sur lequel se sont appuyés les projections-débats a été réalisé sur la dalle Kennedy dans le quartier de Villejean à Rennes<sup>1</sup>. Le choix de ce lieu n'est pas anodin et il s'est appuyé principalement sur deux raisons : c'est un lieu qui questionne la collectivité quant à son fonctionnement social et c'est un lieu qui cristallise les discours et les représentations « négatives ». Le film s'intitule *Entre 4 tours*.

## 1. L'impasse de la représentativité

---

<sup>1</sup> Le film est disponible dans son intégralité ici : <https://tube.nocturlab.fr/videos/watch/52cffcc0-3c26-47ed-919b-a4e2ec9645c6>

Plusieurs professionnel·le·s ont pu signaler lors de différentes projections-débats la bonne « représentativité » du film eu égard à leurs expériences quotidiennes. Le film a permis de poser, à sa manière, certaines problématiques auxquelles ces professionnel·le·s sont confronté·e·s mais également de les rendre « accessibles » à d'autres qui ne travaillent pas directement sur le quartier de Villejean. Pour autant, et dans l'autre sens, c'est également une « non-représentativité » du film qui a pu être exprimée lors des projections-débats du fait notamment de l'approche micro prônée par le film documentaire. « *Abdoul il a parlé mais pour moi il n'est pas représentatif de la vie du quartier / je pense qu'il y aurait pu avoir d'autres personnes* » (professionnelle du centre social de Villejean). Ainsi, plusieurs professionnel·le·s ont pu s'attarder dans les échanges sur le « non-représentativité » des personnages du film et plus globalement sur le fait que le film documentaire ne reflète pas la « réalité » au regard de leurs expériences professionnelles mais aussi personnelles. De manière générale, le manque de représentativité a pu être mis en avant par deux « catégories » de professionnel·le·s :

- On retrouve tout d'abord des professionnel·le·s qui ont un lien fort et direct avec le quartier de Villejean. Ces personnes semblaient particulièrement investies émotionnellement dans leur travail mais aussi dans le quartier de Villejean. Le film venait alors parfois entrer en contradiction avec leur expérience subjective de la dalle Kennedy. Le paradoxe tient alors au fait que face à la subjectivité du film, ils en « appelaient » à une plus grande objectivité qui semblait en réalité devoir correspondre à leur expérience subjective.
- Le manque de représentativité a également été mis en avant par des personnes pour lesquelles le film venait entrer en contradiction avec leurs représentations sur la dalle Kennedy (cette « catégorie » de personnes peut également se recouper avec la « catégorie » précédente). Si le rôle questionnant du film peut être perçue comme bienvenue, il est aussi parfois source de tensions puisqu'il tend à remettre en question tout un socle de représentations qui permet à la personne de donner du sens au travail qu'il réalise et plus généralement au monde qui l'entoure. Il y a alors un temps de « digestion » nécessaire pour pouvoir cheminer, assimiler de nouvelles représentations, et parfois accommoder les schèmes représentationnels déjà présents chez chacun·e.

Le travail autour d'un film documentaire a ceci de difficile qu'il est largement associé dans les représentations des personnes au « reportage » journalistique. Le documentaire réalisé était ainsi souvent nommé « reportage » et cela n'est pas anodin puisque le reportage renvoie

directement à l'idée d'une représentation de la réalité qui pourrait et devrait être objective. Le reportage renvoie alors, et le mot l'indique bien, au fait de « rapporter » de l'information au prisme d'une illusoire neutralité. Le film documentaire tend alors à être uniquement vu comme un outil de captation du réel qui semble alors condamné à être incomplet car caractérisé par des manques multiples. Or, l'une des caractéristiques fondamentales du documentaire est le point de vue avec lequel il a été réalisé. Dans le film *Entre 4 tours*, je ne « rapporte » pas d'informations, je ne rends pas compte « objectivement » de la réalité, je cherche au contraire à interroger le réel à partir d'une subjectivité assumée. « Le langage courant repère bien la différence essentielle en disant qu'on "informe sur", alors qu'on "fait un film avec" » (Niney, 2009 : 121). J'ai réalisé « un film avec » Abdoul, le personnage principal du film.

La mobilisation du film documentaire dans un travail de médiation permet ainsi de révéler avec d'autant plus d'acuité la tension qui est au cœur du documentaire de création en SHS : la dimension « document » qui renvoie au recueil d'une information dans le cadre d'une méthode de recherche et la dimension « documentaire » qui renvoie à la subjectivité propre au regard cinématographique (Raoulx, 2009 : 9). Pour le chercheur-médiateur, il s'agit ainsi de composer avec cette tension en explicitant la démarche de recherche filmique et l'intention qui lui préside. Dans cette perspective, j'ai fait le choix de poser ma présence dès le début du film afin de rendre compte de mon implication, de ma relation « engagée » au terrain et de la subjectivité qui en découle. Le film s'ouvre ainsi sur une déambulation à la première personne avec un cadre qui bouge volontairement et une voix extra-diégétique (voix off) qui explicite certaines intentions et marque mon positionnement (extrait du film présenté lors de la communication).



*Figure 1. Capture d'écran montrant la scène d'ouverture du film à la première personne.*

La subjectivité est ainsi assumée dès le début et cette scène d'ouverture visait à poser le fait que l'idée n'est pas de décrire ce qui relèverait d'une réalité objective, mais davantage d'interroger un réel qui procède nécessairement d'un regard. Autrement dit, le film documentaire tend à poser des questions plutôt qu'à apporter des réponses.

La demande de « représentativité » par certain·e·s professionnel·le·s m'a également incité à venir travailler et structurer un temps de présentation en amont du visionnage du film. Ce temps de présentation du film, et plus globalement l'accompagnement du film réalisé par le chercheur-cinéaste, s'est avéré essentiel dans les projections-débats afin d'explicitier l'intention du film, l'approche micro qu'il mobilise et le travail sur le hors-champ qu'il permet. Par ailleurs, il est essentiel de pouvoir disposer d'un temps suffisamment long pour les échanges après la projection du film afin que la dynamique de réflexion collective puisse se mettre en place. Ce temps est d'autant plus important qu'il s'agit dans une perspective de médiation d'éviter au maximum de s'enfermer dans ce que j'ai nommé « l'impasse de la représentativité ». Cette impasse est caractérisée par les différents éléments énoncés précédemment et pourrait se décrire de la manière suivante : en fonction des représentations et des expériences de chacun·e, et bien que cela ne soit pas l'objectif du film, il manquera toujours quelque chose (lieu, personne, discours) qui empêche au film documentaire d'être représentatif. Le risque est alors que l'ensemble des discussions se cristallisent uniquement autour de ces manques et que certain·e·s

professionnel-le-s ne puissent pas « faire le pas de côté » nécessaire à son utilisation comme support d'interrogations et de réflexions collectives. Le chercheur doit alors être ici médiateur du film.

## **2. Le film comme support d'interrogations des dynamiques socio-spatiales**

La richesse du film dans un travail de médiation provient également de la multiplicité des interprétations qu'il permet du fait, d'une part, de la polysémie des images, et d'autre part, des expériences subjectives et des représentations de chacun-e. Cette multiplicité est porteuse de divers questionnements sur la forme comme sur le contenu du documentaire. Chaque personne tend en effet à interpréter le film documentaire et à retenir telle ou telle séquence spécifique de celui-ci en fonction de son cadre de référence qui renvoie le plus souvent à son statut socio-professionnelle. Les personnes travaillant dans le secteur de l'habitat tendent ainsi à focaliser leur attention sur la thématique du logement et l'occupation des halls d'immeuble. Les personnes travaillant en lien avec les projets d'aménagement urbain s'attardent le plus souvent sur l'urbanisme de la dalle Kennedy et ce qu'il peut provoquer. Les personnes travaillant en lien avec le secteur jeunesse se focalisent quant à elle notamment sur la catégorie « jeunes » à laquelle est inévitablement réduite Abdoul, le personnage central du film.

Cette variabilité dans l'interprétation des images est ce qui rend le travail de médiation filmique si riche et intéressant dans un travail de recherche. « The same image may simultaneously be given different meanings in different (but often interconnected) situations, each of which has ethnographic significance » (Pink, 2013 : 153). Dans un processus « d'interpellation réciproque » (Nicolas-Le Strat, 2018, p. 23-24), les projections-débats organisées ont été l'occasion pour moi de confronter les intentions qui ont présidé à la réalisation du film documentaire aux interprétations des personnes présentes. Les remontées du terrain « ré-ouvrent la réflexion » face à des problématisations qui semblaient déjà acquises pour le-la chercheur-se (Nicolas-Le Strat, 2018 : 38). À cet égard, le travail de médiation filmique fait bien partie à part entière de mon travail de terrain puisqu'il m'a permis dans un double mouvement, d'une part, d'identifier les « situations-problèmes » pour les professionnel-le-s, et d'autre part, d'élaborer et d'affiner, ma compréhension des dynamiques socio-spatiales qui étaient au cœur de mes questionnements de recherche.

Lorsque je parle à Abdoul dans le film documentaire du fait de « *squatter les halls d'immeuble* », ce dernier me répond qu'il n'appelle pas « *ça squatter parce qu'en fait on est chez nous tu vois* » (extrait du film présenté lors de la communication). Cette dynamique d'appropriation a été notamment reçue comme « contre-intuitive » par les professionnel·le·s confronté·e·s à travers le film à des vécus de l'espace différents. Le documentaire a permis ainsi d'appréhender dans les discussions la différence entre l'espace conçu et l'espace vécu, mais aussi indirectement entre la propriété de l'espace, qui renvoie à une dimension juridique, et l'appropriation de l'espace, qui renvoie à une dimension nécessairement sociale et symbolique. Le sentiment d'appartenance mis en avant par plusieurs habitant·e·s dans le film a également été interrogé par nombre de professionnel·le·s. Celui-ci apparaît en effet largement ambivalent et c'est donc une dynamique à nouveau « contre-intuitive » qui s'offre aux yeux et aux oreilles des professionnel·le·s : un sentiment d'attachement fort au quartier du fait notamment de la sécurisation sociale que celui-ci permet et une volonté de partir de « ce quartier de merde » puisqu'il est associé au vécu subjectif d'une dépréciation sociale (extrait du film présenté lors de la communication).

Les dynamiques d'appropriation sont aussi au cœur des interrogations des professionnel·le·s parce qu'elles viennent questionner l'occupation de l'espace public. Le film a ainsi permis de porter à la réflexion collective le « piège contradictoire » dans lequel sont pris plusieurs professionnel·le·s : réaliser et penser des aménagements urbains pour que les gens se sentent bien et refuser les regroupements considérés comme « problématiques » (extrait du film présenté lors de la communication). « *notre conception de l'espace public ne permet pas des appropriations d'usage de certains groupes / c'est vraiment ce qu'on ne souhaite pas [...] après l'aménagement de la dalle il a été bien fait pour que les gens s'y sentent bien / et là on y arrive et ah bah non on veut pas de ces gens-là [...] on est aussi pris dans notre piège contradictoire* » (professionnelle travaillant en lien avec les projets de renouvellement urbain à Rennes Métropole)



Figure 2. Capture d'écran montrant une occupation « problématique » de l'espace public

Il est à noter que ces questionnements sont d'autant plus intéressants à mettre en lumière qu'ils font directement écho à mon travail de terrain sur les trois quartiers concernés par cette recherche et non uniquement au seul quartier de Villejean. À cet égard, le travail sur le hors-champ que permet notamment le film documentaire, a pu être mis en avant à plusieurs reprises par les personnes présentes aux projections-débats. « *bon nous on travaille sur le quartier de Bréquigny [...] il y a plein de moments où j'ai repensé à des trucs vécus sur le quartier ou dans les relations qu'on peut avoir avec les personnes* » (professionnelle travaillant dans une structure socio-éducative).

### 3. Le film apporte une dimension sensible

J'ai parlé précédemment d'une interpellation *réci-proque* et ce choix n'est pas anodin. En effet, de la même manière que le film et les médiations filmiques sont venus me questionner, plusieurs professionnel-le-s présent-e-s lors des projections-débats ont également pu mettre en avant la possibilité offerte par le film de se décentrer vis-à-vis de ses propres représentations. Et ce décentrement semble être notamment rendu possible, ou tout du moins favorisé, par la dimension sensible sur laquelle le travail filmique permet de travailler.

La dimension sensible que le film permet notamment de travailler se laisse tout d'abord appréhender à travers le rapport des personnes à l'esthétique du film. Il est, en effet, apparu à plusieurs reprises un aspect que je n'avais pas nécessairement anticiper lorsque je me suis engagé dans ce travail filmique : l'importance de l'aspect esthétique dans le processus de stigmatisation/déstigmatisation de la dalle Kennedy, et plus largement des autres quartiers dits prioritaires. L'image de Villejean, en termes de représentations, et l'image de Villejean, en termes esthétiques, semblent ainsi s'entre-alimenter constamment dans un principe récursif. L'image « négative » de Villejean tend ainsi à induire une image esthétique elle-aussi « négative ». Ainsi, plusieurs personnes ont pu signaler lors des discussions après le visionnage du film, leur surprise quant à la « beauté » des images et du quartier. L'imaginaire autour de cet espace urbain semble ainsi agir sur la perception visuelle de celui-ci et inversement. « *je pensais qu'il était en fait plus dégradé et en fait non* » (*professionnelle de Rennes Métropole travaillant sur les projets de renouvellement urbain*). À sa manière la médiation filmique a donc joué un rôle inattendu, celui d'une forme de déstigmatisation du quartier par l'esthétique. Cela semble se jouer notamment autour du regard « extérieur » que propose le film sur un espace certes connu, et pratiqué parfois, mais pour lequel il est difficile de se départir de ses représentations au vu de l'univers discursif négatif très prégnant autour de cet espace urbain.

L'apport de la dimension sensible du film est également perceptible à travers d'autres réactions. « *il est vraiment passionnant ce film / il est très bousculant en fait* » (*élue travaillant en lien avec la politique de la ville*). « *ce qui m'a marqué c'est la perception de la stigmatisation* » (*professionnel d'une structure socio-éducative sur Villejean*). Le film est « bousculant », « marquant », car il permet de « ressentir » le vécu de la stigmatisation. Ce qui a été mis en avant ici, c'est le choix du dispositif filmique avec la déambulation filmique aux côtés d'Abdoul. La mise en récit de cette déambulation semble alors avoir permis une forme d'indentification au personnage qui favorise la compréhension d'un vécu subjectif (extrait du film présenté lors de la communication).



Figure 3. Capture d'écran du film lors d'une déambulation avec Abdoul

L'espace vécu n'est plus seulement dit par des mots, il est incarné par des personnes et rendu audible et visible par le film documentaire. Le documentaire de création en SHS permet ainsi de rendre compte d'une dimension sensible que l'écrit peut difficilement retranscrire : le vécu quotidien des personnes, les sentiments, l'inscription du corps dans l'espace, etc. (Hémont, Patrascu, 2016 : 14). Cet aspect est primordial puisqu'il donne au film un pouvoir « interrogateur » d'autant plus fort du fait de l'entrée du·de la spectateur·rice dans une forme de « compréhension subjective » : cette compréhension est le « fruit d'une compréhension de sujet à sujet, qui permet, par *mimesis* (projection-identification), de comprendre ce que vit autrui, ses sentiments, ses motivations intérieures, ses souffrances et ses malheurs » (Morin, 2006 : 139-140).

#### **4. Le film comme support de médiation habitant·e·s / professionnel·le·s**

Les discussions après le visionnage du film ont enfin pu mettre en évidence le rôle de médiation, ici entre habitant·e·s et professionnel·le·s, que le film peut jouer. En effet, à la suite du visionnage du film, beaucoup de professionnel·le·s ont questionné le lien à l'institution des habitant·e·s et leur part de « responsabilité ». « *En fait ces personnes-là c'est que tu arrives à*

*toucher qu'on arrive à entendre via ton film Nicolas / c'est des gens en fait avec qui les institutions la collectivité Espacil ne sont pas en fait du tout en contact / bah il y a une distance avec eux ils nous perçoivent comme les "ils" les autres » (professionnelle travaillant sur les projets de renouvellement urbain à Rennes Métropole).* Ces retours viennent ainsi confirmer la potentialité que j'avais entrevu au commencement de ma démarche de recherche filmique : le documentaire de création en SHS peut permettre de faire « dialoguer » des personnes qui ne se rencontrent pas ou peu. « *Le film a justement le mérite de nous mettre en valeur aussi des personnes qu'on n'a pas l'habitude de rencontrer en tant qu'institution élu et direction de quartier » (élu de quartier).* Il devient ainsi un intermédiaire permettant de faire dialoguer différents vécus, différentes perceptions et d'interroger par la même occasion les représentations de chaque personne. Le film permet ainsi « de jeter des ponts entre des mondes sociaux qui s'ignorent » (Raoulx, 2009 : 9).

Si le « mur » entre des habitant·e·s et les institutions dont parle Abdoul dans le film avait déjà pu être conscientisé par plusieurs professionnel·le·s avant le visionnage du film, ce dernier a semble-t-il permis « d'alerter » sur l'importance de se questionner collectivement sur ce lien entre les institutions et les habitant·e·s, et de penser ainsi un changement de posture professionnelle. Le visionnage du film dans les projections-débats de travail semble ainsi avoir induit un ensemble de réflexions sur la manière d'être et d'entrer en contact avec les habitant·e·s. Cet aspect a peut-être été d'autant plus prégnant chez les professionnel·le·s qui ne sont pas ou peu en contact direct avec des habitant·e·s des quartiers dits prioritaires, et cela bien que leur travail soit en lien avec ces espaces urbains.

Dans cette perspective, ce qui a été également souligné, c'est l'apport spécifique du chercheur qui possède un certain nombre de « compétences » ethnographiques. Et qui lui permet ici de « toucher » des personnes avec lesquels l'institution ne parvient pas nécessairement à entrer en contact. La démarche filmique mise en œuvre a ainsi permis de donner une forme de visibilité, voire de légitimité, à mon travail de recherche. Le film, et les médiations filmiques organisées, sont, en effet, venus mettre en lumière avec encore plus d'acuité peut-être l'intérêt et l'importance de mon travail de recherche-action au sein d'une collectivité.

L'appel vers un changement de posture professionnel a permis de mettre en lumière un aspect paradoxal du film documentaire. Comme précisé ci-dessus, le film permet de rendre compte et de donner à voir le travail ethnographique du·de la chercheur·se. Cependant, le montage final du film tend paradoxalement à invisibiliser dans le même temps le « savoir-faire » nécessaire à un tel travail ethnographique. La capacité à entrer en contact avec des personnes sur l'espace public, à mener un entretien avec elles, à créer une relation de confiance. Dans le cas de cette recherche, et plus spécifiquement de la dalle Kennedy, ces compétences sont d'autant plus essentielles que l'entrée en contact avec certain·e·s habitant·e·s présent·e·s dans le film est rendu particulièrement difficile par un vécu prégnant de la stigmatisation. Cet aspect rend d'ailleurs encore plus difficile la sortie d'une caméra sur la dalle Kennedy. Or, le film documentaire dans sa version finale tend à renvoyer le fait que « *cela paraît facile de filmer et d'échanger avec les gens* » (*professionnelle travaillant en lien avec les projets de renouvellement urbain*).

Tout comme mon expérience de terrain a été jalonné de moments de tensions qu'il fallait savoir désamorcer, l'expérience de certain·e·s professionnel·le·s est aussi caractérisée par une réelle difficulté à « gérer » certaines tensions qui sont notamment dues à l'identité sociale qui leur est attribuée : celle de fonctionnaire et de représentant·e de cette institution qui met à distance « en utilisant les meilleurs mots de la langue de Molière » comme le dit Abdoul dans le film. Face à cette situation, les professionnel·le se sentent alors parfois seul·e·s car ils·elles ne sont pas « *formés ni dans la posture ni dans la méthode ni dans le vocabulaire* » (*professionnelle travaillant notamment sur la tranquillité publique à Rennes Métropole*). Et « *on n'offre pas d'espaces de debriefing de ça* » (*professionnel occupant une place de direction des services à Rennes Métropole*). Les médiations filmiques ont ainsi permis aux professionnel·le·s de pouvoir s'exprimer et d'échanger avec d'autres collègues sur ce qui peut les interroger ou les difficultés rencontrées dans leur travail. Dans ma position de chercheur-médiateur, je me suis alors efforcé à donner, quand cela était possible, des clés de lecture quant à certains phénomènes sociaux. Ces temps ont permis alors une prise de recul qui était semble-t-il bienvenue pour les personnes présentes : « *ça permet de mettre des mots derrière des choses qu'on peut ressentir qu'on peut commencer à conscientiser / c'est vrai que le travail de structuration autour de concepts et de mots nous aide à mieux / mieux percevoir la réalité / on n'a pas les solutions mais on met les mots derrière un problème* » (*élu de quartier*).

## Conclusion

Le documentaire de création en sciences humaines et sociales n'est pas seulement « outil ». C'est une formidable méthode pour faire du terrain, se questionner sur son expérience vécue, ce qu'elle peut révéler et ce qu'elle peut faire avancer dans sa réflexion scientifique. En plus de tous ces aspects heuristiques pour une recherche, l'originalité de ma démarche filmique tient certainement à son utilisation en tant que support d'intervention sociale et de médiation au sein d'une collectivité. Tout l'enjeu était ainsi d'interroger « l'utilité » d'une telle démarche, ce qu'elle peut provoquer et ce qu'elle peut révéler. Au vu des retours des projections-débats, qui mettent notamment en avant le côté « bousculant » et « interrogeant » du documentaire, cette expérience de recherche tend à encourager son renouvellement dans d'autres contextes et selon d'autres modalités. Le·la chercheur·se « doit être de son temps et contribuer à la prise de conscience collective et à la solution des problèmes de sociétés » (Frémont *et al.*, 1984 : 125). La mobilisation de l'approche filmique peut à n'en pas douter l'aider dans cette voie.

## Bibliographie

- Bonny Y. (2015). Les recherches partenariales participatives : Ce que chercher veut dire, dans Les chercheurs ignorants, *Les recherches-actions collaboratives : Une révolution de la connaissance*. Paris, Presses de l'EHESP, p. 6.
- Bulot T. (2008b). Une sociolinguistique prioritaire. Prolégomènes à un développement durable urbain et linguistique. *Agir ET penser - Les Rencontres de Bellepierre*.
- Dikeç M. (2009). Space, politics and (in)justice [L'espace, le politique et l'injustice]. *justice spatiale / spatial justice, 1*.
- Fraser N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale ? reconnaissance et redistribution*, Paris, Éd. la Découverte, 182 p.
- Frémont A. et al. (1984). *Géographie sociale*, Paris, Masson, 387 p.
- Hémont F. et Patrascu M. (2016). Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 9, p. 20.
- Morin E. (2006). *La méthode. 6. Ethique*, Paris, Seuil, 271 p.

Nicolas-Le Strat P. (2018). *Quand la sociologie entre dans l'action : la recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*. Paris, Éditions du Commun, 232 p.

Niney F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck.

Pink S. (2013). *Doing visual ethnography: images, media, and representation in research*, London, Thousand Oaks, Calif, Sage, 238 p.

Rancière J. (éd.). (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 699 p.

Raoulx B. (2009). Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la démarche "géodocumentaire"). *Sociolinguistique urbaine et développement urbain (enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones)*, München, Martin Meidenbauer Verlag, p. 245-269.

Raoulx B. & Chourio G. (2012). La démarche géodocumentaire : de l'idée au film et à sa diffusion. L'expérience du film Las Playitas (Venezuela). *Amato (F.), ed., Spazio e Societa : geogra e, pratiche, interazioni. Napoli, Alfredo Guida Editore*, p. 223-239.

# Table des matières

<b>Sommaire .....</b>	<b>5</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>Réflexions sur les liens entre démarche filmique et construction scientifique .....</b>	<b>15</b>
Sous l'emprise du réel : comment construire la connaissance scientifique ? .....	16
Incarner plutôt que démontrer ? Proposition d'évaluation de la scientificité des films réalisés par les chercheurs en SHS .....	25
La voie audiovisuelle en sciences sociales Donner voix par le film, donner corps à la recherche ....	30
Photos, vidéos, théâtre-forum filmé : Ce que les interactions nous enseignent sur le sensible dans les sciences sociales .....	41
Les puissances en marais estuarien.....	56
Une enquête filmée sur l'héritage des victimes de la guerre du Sahara : quelle histoire raconter, comment et pour quel(s) public(s) ? .....	63
Une socio-anthropologie du dispositif « Avoir 20 ans », projet mené par l'artiste Wajdi Mouawad dans le cadre de Mons, Capitale Européenne de la Culture .....	77
<b>Capter pour comprendre des pratiques professionnelles et des cours d'action .....</b>	<b>91</b>
Le chercheur et les coulisses de l'observation filmée de la pratique enseignante .....	92
Filmer le binôme chef-apprentie en cuisine : enjeux des données filmées pour l'analyse d'interaction en situation de travail-formation.....	106
Le film pour bousculer l'ordre du discours ? Expérience d'une méthode visuelle dans un projet de sélection participative.....	120
Observer et décrire une journée de travail. Les apports d'une anthropologie filmique tournée vers l'individu. ....	134
La trace vidéo de la perspective subjective commentée de l'activité des artistes : vers une nouvelle forme de médiation ?.....	147
<b>Les méthodes visuelles pour questionner l'interactivité et l'immersivité .....</b>	<b>158</b>
Méthodologies audio-visuelles hors du film de recherche : questionnements sur l'interactivité ....	159
Immersions dans l'usage : vers la captation de l'expérience spatio-sensorielle de la réalité virtuelle à partir des méthodes visuelles .....	164
Bretez sous l'œil de la caméra : une recherche à double ( r )évolutions .....	176
<b>La rencontre chercheur/réalisateur .....</b>	<b>183</b>
Filmer des consultations en santé mentale auprès de demandeurs d'asile : dialogue entre une équipe de recherche spécialiste des études interactionnelles et un réalisateur.....	184
« Terrain d'entente » Récit d'une expérience de réalisation documentaire à partir d'une enquête sociologique sur les pesticides.....	196
Quand l'ethnographie rencontre le cinéma : l'exemple du documentaire <i>Chez Narcisse</i> .....	213
<b>Expériences cinématographiques du réel.....</b>	<b>220</b>
La « chance » du réel. Considérations en marge de Bijay's Treasure. ....	221
À propos de <i>Nostalgie du Brésil</i> .....	230

Un Recorrido. Sept 2016 Agosto 2018. Un voyage dans la crise sociétale, Maracaibo, Venezuela. Suivi de Los que llamamos “los caminantes”, celles et ceux qui quittent le pays en marchant, sur les routes colombiennes, au Páramo de Berlín. ....	245
De l’autre côté du miroir. Le récit de soi dans le film de chercheur : le cas de mon film <i>Travelling</i> .....	259
<b>Filmer à l’épreuve de l’intime (corps et parole).....</b>	<b>261</b>
Filmer la vie. Vie quotidienne, mucoviscidose et transplantation pulmonaire .....	262
Mettre en récit, donner à voir et partager les expériences vécues post-amputation : l’expérimentation d’un dispositif filmique ethnographique au sein de l’ADEPA.....	266
Animer des paroles intimes, dessiner une recherche, écouter des voix Retours sur la réalisation du film d’animation sociologique <i>Les Filles, c’est fait pour faire l’amour</i> .....	277
<b>Réflexions sur la construction filmique .....</b>	<b>291</b>
Penser ensemble, en faisant des films. Retour sur une semaine de résidence à Lussas .....	292
À l’ombre des champs. De la construction paysagère à la construction filmique. ....	298
Filmer pour rendre compte des émotions suscitées par la transformation d’un paysage : la vidéo « Sur les bords » dans le suivi de l’arasement des barrages de la Sélune.....	301
Le montage d’archives filmiques afin d’enseigner l’histoire. De la trace du passé à l’apprentissage de l’histoire. Une expérimentation auprès d’élèves du primaire .....	317
<b>Démarches audiovisuelles et dimensions spatiales du social .....</b>	<b>332</b>
Au-delà de l’illustration et de la description, le film comme sociologie .....	333
Expérimentation de la sociofilmie sur le terrain de la recherche urbaine : Habiter, co-habiter, agir en commun dans les copropriétés de la Reconstruction à St Nazaire.....	341
Médiations entre chercheurs et acteurs du territoire autour du média télévisuel Retours sur la réalisation du magazine géographique ID-îles.....	356
Le webdocumentaire entre la transdisciplinarité universitaire et les SHS.....	362
Donner à voir et à entendre l’espace vécu : La mobilisation de l’approche filmique dans une recherche-intervention au sein d’une collectivité .....	366
<b>Table des matières .....</b>	<b>380</b>



Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne  
USR CNRS 3549 - Université Rennes 2  
2, avenue Gaston Berger  
CS 24307 – 35043 Rennes cedex  
Tél.+33(0)222514400

