



HAL
open science

Pratiques audiovisuelles en Sociologie.

Anne Guillou, Monique Haicault, Pascal Guibert

► **To cite this version:**

Anne Guillou, Monique Haicault, Pascal Guibert. Pratiques audiovisuelles en Sociologie.. LERSCO, LEST et CNRS 1/3 255 p. 1987, Anne Guillou et Monique Haicault 2-86939-023-8. halshs-01539020

HAL Id: halshs-01539020

<https://shs.hal.science/halshs-01539020v1>

Submitted on 14 Jun 2017

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

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

LERSCO

CNRS

LEST



**ACTES DE LA RENCONTRE DE NANTES,
AVRIL 87**

avec le soutien financier du PIRTEM

SOMMAIRE

PRESENTATION

| | |
|---|----|
| Monique HAICHAULT <i>Ce réseau a déjà une histoire.....</i> | 5 |
| Anne GUILLOU <i>Génèse d'un réseau.....</i> | 11 |

* * * * *

| | |
|---|----|
| Jean-Pierre OLIVIER de SARDAN Méthodologies, problématiques en audio-visuel de sciences sociales: Du traitement des corpus aux stratégies de réalisation..... | 19 |
| Michel BURNIER La production vidéographique au service des sciences humaines..... | 33 |
| Bernard GANNE Sciences humaines, image et recherche : Libres propos..... | 43 |

| | |
|--|-----|
| Monique HAICAULT Identifier et montrer des contenus de sens sociologique : la double exigence d'une approche audio-visuelle et ses applications..... | 49 |
| Roger CORNU Vidéo-questionnement et vidéo-questionnaire..... | 69 |
| Philippe BONNIN Etude de cas diachronique : une méthode de film sociologique..... | 85 |
| Michel BOCCARA Le temps d'un rituel Analyse vidéographique de trois cérémonies mayas yucathèques (Mexique)..... | 105 |
| Bruno LEBATTEUX Audio-visuel et recherche action..... | 125 |
| Marie-Claude DUPRE L'homme et la sirène - Commentaire..... | 129 |
| Daniel PELLIGRA La 14 ne périra pas Essai d'analyse diachronique..... | 143 |
| Pascal GUIBERT Réflexions à la suite du tournage sur le travail d'atelier des élèves de L.E.P..... | 157 |

| | |
|---|-----|
| Anne GUILLOU | |
| Anatomie d'un temps de travail | |
| Lecture vidéographique..... | 171 |
| Joël GUIBERT | |
| La collecte audio-visuelle des savoir-faire..... | 185 |
| Phanette de BONNAULT-CORNU | |
| Le film sociologique ou la réalité interprétée..... | 195 |
| Marie CIPRIANI-CRAUSTE | |
| Histoire de parler d'une expérience..... | 205 |
| Patrick DESHAYES | |
| Le retour du regard..... | 219 |
| Monique HAICAULT | |
| L'audio-visuel dans la pratique scientifique | |
| en sociologie | |
| Enseignement et recherche..... | 225 |
| Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE | |
| L'approche audio-visuelle des phénomènes | |
| d'innovation sociale..... | 239 |

CONCLUSION

| | |
|--------------------------|-----|
| Roger CORNU | |
| <i>Prospective</i> | 251 |

CE RESEAU A DEJA UNE HISTOIRE

Les sociologues s'emparent des outils et du langage audio-visuels avec plus de conviction depuis les années 80. Qu'il s'agisse de saisir autrement des dimensions particulières de leur objet d'étude, ou de restituer des connaissances par ces moyens d'expression, ceux qui s'y intéressent sont de plus en plus nombreux.

Ils ont toutefois été précédés, depuis longtemps et de manière plus affirmée, par les ethnologues. Dans la voie ouverte par quelques pionniers, ceux-ci ont montré l'intérêt d'une approche filmique des sociétés ou fragments de sociétés qu'ils observent et étudient.

On pourrait se demander pourquoi la sociologie a pris un tel retard dans le champ large de l'anthropologie visuelle. Pourquoi cette lenteur alors que, dès leur apparition, ces nouveaux outils d'expression et de communication ont très vite été utilisés par des sociologues, comme moyen pour saisir en direct des phénomènes sociaux, ou pour intervenir sur eux ? Pourquoi les recherches sur ces nouveaux langages n'ont-elles pas été poursuivies par les sociologues qui, très tôt, les avaient entamées ? (1)

Comment expliquer l'entrée tardive des sociologues dans un champ et des pratiques qui interpellent aussi directement leurs métiers de chercheurs, d'enseignants ou de

producteurs de connaissances ? Une telle analyse, déjà entreprise ici et là, mériterait d'être développée, elle intéresse l'histoire même de la discipline, et de ses objets (2).

A cette occasion, et sur des points précis, il serait intéressant de repenser les différentes démarches des Sciences de la Société, les unes par rapport aux autres, tant dans leurs manières mêmes de construire leurs objets, que dans leurs méthodes et leurs capacités à transmettre par ces médias, leurs propres savoirs constitués et leurs nouvelles connaissances.

Car les différences entre ces approches portent moins sur les objets que sur les manières de les construire, moins sur les méthodes que sur leurs modes d'utilisation, moins sur les techniques de traitement que sur les catégorisations et les systèmes d'interprétation.

Réfléchir à des questions de cette nature, travailler à plusieurs sur les conditions d'une production scientifique audio-visuelle, est un des objectifs du réseau de praticiens audio-visuels en Sciences de la Société qui se constitue actuellement.

Ce réseau a déjà un passé, une généalogie plus exactement. On peut dégager quelques traits de son histoire ; ils expliquent, pour partie, la manière de fonctionner qu'il désire adopter et développer.

Vers la fin des années 70, des enseignements et des formations à l'analyse des images filmiques, puis aux métiers de la communication audio-visuelle, se sont multipliés dans les universités en France. Certaines, comme Grenoble, puis Toulouse, ont fait tout de suite appel aux réflexions des

linguistes, des philosophes et des sociologues, sur l'image, le cinéma, la civilisation des médias, les nouveaux langages, etc... (3). Dans cette mouvance, l'université de Toulouse a organisé, au Printemps 1983, une semaine de rencontre et de réflexion, de niveau international, sur les nouvelles technologies de la communication, les écoles de formation, l'enseignement et la recherche audio-visuelle en France et en Europe. L'université a notamment pris appui sur ses propres forces ; un enseignement sur le cinéma en lettres modernes, un atelier vidéo en sociologie, une formation universitaire le DIESAV et une analyse filmique en philosophie. Au cours de ces journées, dans un atelier intitulé "*l'audio-visuel dans la recherche sociale et la pédagogie*", on a débattu pendant trois jours de l'état et des enjeux d'une production audio-visuelle en sociologie.

A l'aide de leurs produits, les quarante participants d'alors, dont certains se retrouvent membres du réseau aujourd'hui, se sont demandés à quelles conditions "*une sociologie audio-visuelle était possible*". Animés par Colette Piault, Yvonne Mignot-Lefèvre, Marie-Thérèse Martinelli et moi-même, les débats ont cerné trois niveaux de difficultés : celles propres à la production matérielle et financière des produits, celles relevant du rapport filmant-filmé, enfin, celles liées au produit lui-même par ses genres, sa diffusion et ses publics.

Plus tard, le PIRTTEM (Programme Interdisciplinaire des Recherches Travail Technologie Emploi Modes de vie) du CNRS, intéressé par la question de la production scientifique audio-visuelle, a soutenu le démarrage du réseau, sur la base d'une proposition élaborée par Anne Guillou et moi-même, à laquelle a contribué Roger Cornu, depuis longtemps dans le champ, et qui avait déjà fédéré, de son côté, sur Nantes, des

initiatives audio-visuelles et même de formation et de production.

Qu'attendons-nous de ce réseau ? Au-delà des objectifs précis et engageant des termes plus ou moins longs, sur lesquels on dira quelques mots seulement, il semble que, pour beaucoup d'entre nous, un des enjeux, et non des moindres, concerne la promotion de nos disciplines. Placer la sociologie dans le champ de la communication audio-visuelle n'est-ce pas révéler que de la connaissance sur nos sociétés présentes est utilisée sans être nommée, diffusée souvent sans être respectée, réclamée sans être reconnue comme savoir scientifique ?

A l'horizon de l'Europe, l'urgence de connaissances précises, délivrées des a priori d'opinions, doit renouveler les demandes adressées aux Sciences de la Société, et notamment à la sociologie, celles-ci peuvent y trouver leur légitimité. Dans cette perspective, l'audio-visuel peut favoriser des confrontations et des échanges dont l'efficacité est évidente : rapidité des communications, souplesse des échanges, simultanéité des lectures, retour critique sur les recherches et la pertinence de leurs propos, voire même une validité des résultats.

Les objectifs du réseau, présentement, sont modestes. L'accent est mis sur la volonté de déployer des moyens en formations, pratiques et théoriques pratiques, décentralisées, localisées et très ciblées.

Pour être efficace et utile, le réseau, tout en conservant son autonomie, doit s'articuler aux initiatives déjà prises par les anthropologues, celles du séminaire "Regard sur les Sociétés Européennes" animé par Colette Piault, de Marseille,

de l'équipe Image et Société de l'IRESO et d'autres, que je regrette d'ignorer et de ne pouvoir citer ici, mais qui apporteront, sans doute, leur contribution au projet.

La prochaine rencontre du réseau, à Toulouse, les 20, 21 et 22 avril 1988, au Forum des Cordeliers, aura pour thème "la parole dans le film". Le travail des participants en ateliers, sera animé, à la fois par des professionnels des médias, documentalistes, formateurs, et par des sociologues.

Laissons à ce réseau sa capacité vitale naissante et sa volonté de produire et de communiquer par les images et les sons, son regard sur les sociétés actuelles. Plus attentive sera l'écoute, meilleurs seront les produits, ce qui est le voeu de tous.

Monique HAICAULT
LEST/CNRS - Aix en Provence

NOTES

(1) On pense à "Chroniques d'un été" de Jean Rouch et Edgar Morin, tourné en 1961 en 16 mm, 1 H 25.

Sémiologie et expérimentation audio-visuelle, in Epistémologie Sociologique, Cahiers trimestriels, n° 9-1970, Anthropos, Paris. Articles de Pierre Naville, Colette Piault,

Marie-Thérèse Duflos, Xavier de France, Claude Prelorenzo...

(2) On fait référence notamment au récent article de Jean-Paul Terrenoire dans la Revue Française de Sociologie, Juillet-Septembre 1985, Images et Sciences Sociales : l'objet et l'outil.

(3) On peut consulter, à ce propos, la série de numéros de la Revue Sonovision, consacrés à une étude systématique de ces formations du n° 284 (avril 85) au n° 305 (juin 87).

GENESE D'UN RESEAU

Ce qui réunit les participants aux journées de Nantes, c'est un constat et un regret : les pratiques audio-visuelles dans les recherches en sciences sociales n'occupent qu'une position liminaire dans l'ensemble de la production. Le bref récit des expériences individuelles qui transparait dans les communications rassemblées à cette occasion, montre bien que l'expérience filmique initiale -et initiatrice- ne doit presque jamais rien au cadre professionnel, institutionnel. Elle est, au contraire, le fait d'une décision personnelle, d'une impulsion intérieure et l'auteur semble poussé par l'urgence. "J'ai senti qu'il fallait autre chose" est une phrase qui revient très souvent dans les communications et les interventions orales.

L'assemblée est constituée de chercheurs, d'enseignants-chercheurs, de formateurs, unanimes quant à l'intérêt porté à l'image, mais très divers dans leurs pratiques. En un premier temps, le souhait des organisateurs est de favoriser la réflexion sur l'image dans la famille sociologique, tout en reconnaissant que la pratique (et l'interrogation sur la pratique) avait déjà des repères sûrs dans les disciplines parentes, l'ethnologie en particulier. Aussi, la rencontre de Nantes rassemble-t-elle des praticiens des sciences sociales (ethnologues, anthropologues, sociologues, psycho-sociologues), venus récemment à la pratique audio-visuelle ou, au contraire, familiers du film depuis le

début de leur activité professionnelle. Tous les intervenants ont une expérience filmique cependant et l'originalité de la rencontre repose sur le couplage obligé du produit filmique et du texte écrit.

Les journées de Nantes s'inscrivent dans un calendrier non formalisé de rassemblements de chercheurs interrogeant l'image. Ces rassemblements semblent se multiplier, initiés dans des contextes variés et, souvent, sans concertation préalable à l'échelle disciplinaire ou nationale, ce qui révèle l'intérêt convergent des chercheurs à formuler, en termes de plus en plus rigoureux, l'apport et les limites, les conditions de la production et de la diffusion d'une recherche intégrant la démarche audio-visuelle.

Centrées tour à tour sur un objectif d'intervention sociale, de révélation ou de monstration de la réalité sociale, ces réunions questionnent à la fois les chercheurs sur leurs pratiques, les autorités et les censeurs des oeuvres universitaires, les institutions de recherche et de formation où ces pratiques voient le jour (CNRS, Universités, Formation Permanente, formations spécialisées). Ces assemblées portent le débat au-delà des structures de recherche en sciences sociales et, spécialement, dans le "monde de l'audio-visuel" qui, seul, peut donner à la production filmique des sciences de l'homme, une réelle visibilité sociale.

LES ELEMENTS CONSTITUTIFS

Le noyau initial du réseau constitué est formé d'une trentaine de participants actifs, invités à cette table ronde. Celle-ci a compté cinquante personnes qui ont participé aux débats et remis au groupe, ces jours-là, ou plus tard, leur

position dans les structures de recherche et leur filmographie. Aujourd'hui, le réseau compte donc un nombre conséquent de praticiens de l'audio-visuel dans les sciences de la société. Provenant d'aires géographiques diverses, affichant des expériences inégales en matière de réalisation filmique, tous semblent déterminés à poursuivre une action et une réflexion collectives dans ce domaine. Le groupe est parfaitement équilibré entre hommes et femmes, ce qui est relativement rare dans les structures de recherche.

Les plus nombreux relèvent du CNRS : chargés de recherche, directeurs de recherche, ITA. Ce sont, à une ou deux exceptions près, les plus anciens, non en âge, mais dans la pratique audio-visuelle. A côté d'eux, les universitaires, enseignants-chercheurs de tout statut, quelques étudiants de troisième cycle. Exerçant en qualité de contractuels dans des organismes de recherche ou de formation, des praticiens des sciences sociales appliquées sont présents à côté de chercheurs indépendants travaillant souvent dans des structures de type coopératif. Enfin, on aura noté la participation de professionnels de l'audio-visuel, réalisateurs, monteurs, ayant une expérience de collaboration étroite avec les spécialistes des sciences sociales. Le groupe est essentiellement français, mais les individualités le composant émargent à des instances internationales, quand elles n'en sont pas les principales instigatrices. Par là même, le réseau s'ouvre aux échanges hors de l'hexagone.

Les institutions de rattachement sont les laboratoires de Paris et de la province : laboratoires CNRS proprement dits et laboratoires universitaires associés au CNRS. La plupart de ces établissements sont connus pour leur orientation thématique et, parfois, les choix méthodologiques qu'ils privilégient : sociologie du travail, sociologie urbaine et

industrielle, sociologie de la classe ouvrière (LEST, GLYSI, LERSCO), sociologie du développement (CECOD), recherche sur les logiques sociales (CREL), la sociologie rurale et la recherche appliquée à l'innovation sociale.

Les champs de recherche privilégiés nous font aller des quartiers urbains aux savoirs traditionnels artisans, des métiers industriels contemporains en voie d'extinction aux savoir-faire de corporations en pleine mutation technologique, des assemblées informelles suscitées par une modification dans un service aux séances d'évaluation d'une innovation sociale. Si l'éclectisme des produits filmiques est souligné ici, il ne fait que refléter l'extrême diversité des champs de la recherche sociale. Il confirme également que l'approche filmique, loin d'être réservée à l'une ou l'autre des formes des sciences sociales, est davantage un nouveau mode de questionnement.

L'importance donnée au rural n'est pas négligeable : le rural français, comme les régions exotiques, ont mobilisé un nombre important de chercheurs sur les savoir-faire, les techniques, les métiers et les traditions. Un regard rapproché sur une société méditerranéenne, bassin de main d'oeuvre pour le Nord, nous renvoie à l'une des réalités contemporaines les plus spectaculaires : écartèlement des familles et célébrations communautaires périodiques alternent.

Quant aux formateurs, ils ont également adopté l'outil audio-visuel dans leur pratique professionnelle : outil pédagogique, instrument médiatique ou de projection de soi, la vidéo s'insinue dans les rapports éducation-travail et soutient les recherches sur l'imaginaire et les représentations.

PROFIL DES OEUVRES

Avant de tenter une synthèse des filmographies qui nous ont été communiquées (manquent quantité de données à ce sujet, et c'est pourquoi il est urgent de constituer cette banque de données), il faut noter que tous les participants à cette rencontre nantaise se sont appuyés sur une aide technique. Les sociologues font appel à des spécialistes de la prise de vue, de la prise de son. L'équipe la plus fréquente est composée de trois personnes : le chercheur, le cameraman et le preneur de son. Parfois s'adjoint un assistant. Il arrive que deux sociologues s'associent pour assurer à la fois la conception, le tournage et le montage du film. Souvent le chercheur est aussi le réalisateur, mais pas obligatoirement. Au tout début de sa pratique filmique, un chercheur a pris en charge la totalité des opérations, faisant seul l'image et le son, l'éclairage et le montage, les préalables et les interviews. Aujourd'hui, cette personne fait appel à une équipe technique. Il convient d'apporter des nuances et de prendre en considération l'inégale compétence des associés, l'inégale aptitude des chercheurs à "partager" la technique, l'inégal souhait des techniciens à entrer dans le projet scientifique.

Il est difficile d'opérer un classement pertinent des films réalisés par les membres du réseau, tant les produits sont divers, tant les démarches se recoupent dans le temps et dans l'espace : films réalisés en France, à l'étranger ; films associés à une recherche en sciences sociales, films "autonomes" ; films d'initiative personnelle, films de commande. Nous ne pouvons, non plus, passer sous silence la nature de l'outil : le super 8 et le 16 mm, puis la vidéo, dont la vulgarisation n'a pas totalement modifié les habitudes des amoureux de la pellicule.

Il faut noter que l'assemblée nantaise ne comptait pas les représentants les plus anciens de ce type de cinématographie, mais de proches associés de ces pionniers. Aussi, n'envisagerons-nous que la période 1970-1987 qui est la période d'activité effective des présents.

Cette période semble marquée par divers événements : j'en soulignerai deux. Sans en faire une séquence historique, on peut noter le retour de certains ethnologues sur le sol français alors qu'ils ont acquis, en d'autres territoires, un savoir-faire cinématographique. En effet, des ethnologues présents affichent des productions en terrain africain, indien ou amazonien.

Un autre facteur important relève du milieu technique. La multiplication des infrastructures audio-visuelles dans les espaces universitaires de recherche et de formation modifie le rapport des enseignants-chercheurs à l'image. A côté des labos de langues, des magnétoscopes qui captent vingt chaînes de télévision, un nouvel appareillage est installé. Avec lui, la distance à l'image s'atténue et l'éventualité d'une production, s'ajoutant ou se substituant à la consommation d'images, apparaît. D'instrument pédagogique préconstruit, le film devient projet, objet ou objectif de certaines pédagogies.

C'est autour de 1980 que cet équipement technique (caméra, banc de montage) se répand et il explique, en partie, la diversification des productions filmiques. Alors que la pratique cinématographique est demeurée longtemps une pratique réservée (des laboratoires spécialisés, des individualités), le développement de la vidéo peut être considéré comme une sorte de démocratisation de la pratique filmique. Ceci explique l'accroissement notable des faiseurs

d'images à partir de cette époque. Les intervenants spécifient bien qu'ils ont, non pour le premier travail mais, par la suite, eu recours aux installations des institutions.

Il en est du film comme du livre, l'art est difficile. La relative maniabilité des instruments vidéo a fait croire à beaucoup que le film était chose aisée puisque les images se ramassent quasiment à la pelle. Surtout, bien des praticiens, derniers venus à la production d'images, ont voulu faire l'économie de l'apprentissage des savoirs traditionnels cumulés depuis trente ou quarante ans de films ethnologiques, ethnographiques, documentaires. Aussi, en est-il résulté, dans les débats de Nantes, quelque impatience chez les plus aguerris, contraints de constater qu'en matière de film, comme en amour, l'expérience des autres est rarement prise en compte. Et de s'interroger sur ce difficile cumul des connaissances dans la démarche filmique. Cette question de la compétence, de la manière de l'acquérir, revient constamment dans les débats.

Par contre, l'arrivée de nouveaux praticiens de l'audio-visuel, en diversifiant les objets, contribue également à renouveler la réflexion. Les films produits par les pionniers, le plus souvent de sensibilité ethnologique, couvrent déjà un champ large de l'activité humaine : la lutte des hommes dans un environnement hostile qui les oblige à composer, la défense d'un territoire contre les dangers modernes de spoliation, les interactions au sein des groupes, la manipulation du sacré ou du symbolique... A cette thématique fondamentale, s'ajoutent des objets tels que les conditions de travail, les rapports de pouvoir au sein des entreprises, la ville qui naît et meurt toujours quelque part, l'inégale distribution des richesses. On ne saurait nier l'influence des courants d'idées sur les produits filmiques et

l'apparition de séries sur le travail des femmes au milieu des années 70, n'est pas le fruit du hasard.

Les nouveaux objets de recherche en sciences sociales multiplient les sujets de films, mais le goût de l'exploration, le désir de montrer une réalité sociale difficilement accessible se perpétue. Le chercheur continue à s'attaquer aux stéréotypes là où l'Histoire fait de l'ombre aux vivants. L'essai de dévoilement des peuples et des réalités par la caméra va se poursuivre. Il est soutenu par cette curiosité interrogatrice sur les dispositions physiques, mentales des hommes. Tout autant des communications que des extraits de films projetés émane une réelle tendresse pour l'ouvrier qui "voit" son bateau dans le croquis sommaire, l'agricultrice qui communique si justement son approche du vivant. Ces émotions sont le fait de gens de terrain qui élargissent plus nombreux à la sociologie des acteurs sociaux, des stratégies, des enjeux sociaux et culturels qu'à la sociologie des systèmes dont les instruments méthodologiques sont autres.

La pratique filmographique est bien constitutive du rapport au terrain. Le va-et-vient des terrains exotiques aux terrains français, l'alternance ou la simultanéité de l'écrit et de l'image comme pratiques de recherche, l'étude rapprochée de groupes sociaux réduits, géographiquement localisés, mais significatifs d'une réalité plus large, ce sont là quelques-unes des caractéristiques du réseau qui s'est formé à Nantes.

Anne GUILLOU
LERSCO - Nantes

METHODOLOGIES PROBLEMATIQUES EN AUDIO-VISUEL DE SCIENCES SOCIALES :DU TRAITEMENT DES CORPUS AUX STRATEGIES DE REALISATION

Deux grandes fonctions de l'audio-visuel en sociologie peuvent être commodément distinguées, selon la place que tient l'audio-visuel dans le processus de la production et de la diffusion des connaissances. Soit l'audio-visuel se situe en amont du produit fini qui reste écrit (livre, rapport, article), et joue alors un rôle dans le processus d'enquête ; soit il constitue lui-même un produit fini, et joue un rôle dans le processus de diffusion. Bien évidemment, les deux fonctions peuvent parfois se combiner, ou avoir un effet de feed-back l'une sur l'autre. Elles n'en sont pas moins le plus souvent distinctes.

1 - L'AUDIO-VISUEL SOCIOLOGIQUE COMME OUTIL D'INVESTIGATION

Conçu comme méthode d'observation, l'audio-visuel doit être mis en balance avec les autres techniques de recueil des données à la disposition du sociologue, en termes d'avantages comparatifs et de rapport qualité-prix. On conviendra facilement que des heures d'interview vidéo peuvent être parfois avantageusement remplacées par le recours à un simple magnétophone à cassettes... Inversement, l'analyse des postures, des gestuelles, des rites d'interaction, par

exemple, a tout à gagner avec les techniques audio-visuelles modernes...

On peut se risquer à formuler quelques remarques générales en ce domaine, sans prétendre être exhaustif :

a) Le problème du traitement des informations recueillies est le problème principal. De même qu'un film "documentaire" ou sociologique (comme produit fini à destination d'un public) nécessite l'écriture préalable d'un synopsis, de même le tournage de "documents de travail" implique que l'on dispose au départ d'une méthodologie d'exploitation de ces documents. C'est bien là que, le plus souvent, le bât blesse... Certes, il existe une interaction entre le tournage et la méthode, et celle-ci se transforme et évolue largement sous forme d'essais et erreurs (de même que le film final n'est jamais identique au synopsis préalable : la pratique introduit une dérive inévitable et salutaire entre le projet initial et le produit achevé). Mais l'on concédera qu'à l'heure actuelle le danger principal n'est pas l'excès de méthode d'analyse des corpus audio-visuels, mais le manque... Il y a un contraste évident entre la masse des informations que le recours intensif à la vidéo légère permet de stocker, et l'usage scientifique effectif que l'on en fait, entre les discours vantant les mérites de la caméra-stylo ou magnifiant les "potentialités" de l'audio-visuel pour engranger des données, et le peu de mise en oeuvre de procédures de traitement de telles données.

b) Seules, en fait, les disciplines très "pointues" ont été capables de véritablement tirer parti de corpus audio-visuels: outre celles que j'évoquais ci-dessus (gestuelle, rites d'interaction...), on pourrait ajouter la technologie comparée

ou les diverses formes de sémiologie de l'image (et pour cause...). Les phénomènes sociaux complexes, dont traitent en général les sciences sociales semblent nettement moins se prêter à des "mises en images" significatives en tant que matières premières du processus de recherche. Le primat en France des problématiques "structurales" ou systémiques (pour ne pas parler de ce qui constitue en fait diverses formes de philosophie sociale...) n'y est sans doute pas pour rien. La sociologie phénoménologique, l'ethno-méthodologie sembleraient par contre plus à même de pouvoir mettre au point des techniques d'interprétation à partir des matériaux spécifiquement audio-visuels.

Cependant, la constitution de corpus nécessairement très ciblés, en vue d'un traitement "méthodique" préétabli, n'est peut-être pas la seule façon possible d'utiliser des données audio-visuelles, si l'on y réfléchit bien. La vidéo ne peut-elle ainsi jouer le même type de rôle que "l'observation", à ceci près qu'elle permet une reproduction indéfinie de cette observation ? Le sociologue de terrain sait bien qu'au-delà des transcriptions d'interviews, des données statistiques et des dépouillements de questionnaire, il y a un "plus" irréductible que lui apporte le fait d'aller "en personne" sur le terrain, et que l'observation qu'il en fait, aussi "informelle" soit-elle, contribue à structurer sa perception de la réalité sociale et à cimenter son appareil conceptuel d'interprétation. Ne pourrait-on concevoir une utilisation "informelle" du même type de la vidéo, avec l'avantage supplémentaire de la reproductibilité ?

Cependant, certaines objections peuvent être soulevées, à partir de la nature même de ce type d'observation. Il s'agit en effet pour l'essentiel de ce qu'on a appelé "l'observation flottante". Ses effets cognitifs sont indéniables, mais ses procédures restent largement inconnues, de même que la

nature de ses interactions avec les outils conceptuels que manie le sociologue. Autrement dit, quel rôle joue-t-elle exactement dans cette très particulière "construction sociale de la réalité" qui est celle du sociologue ? On conçoit que tant d'inconnues ne disparaissent pas si le sociologue se repasse dix fois sur son magnéscope la cassette d'une "observation vidéo-flottante"...

De plus, "observation flottante" et "observation vidéo-flottante" ne sont pas des processus de même nature. Une caméra ne fonctionne pas comme l'oeil d'un observateur. Ce qu'elle emmagasine est plus "cadré", plus sélectif donc d'un côté (si l'on considère le rapport champ/hors-champ), tout en étant moins "partisan", moins sélectif de l'autre (si l'on considère le contenu du cadre cette fois). Autrement dit, un opérateur sera moins disponible à l'ensemble de l'environnement visuel qu'un simple observateur, plus assujéti à l'inertie du cadre, mais le produit de son observation, visionné et revisionné, laissera échapper beaucoup plus d'informations "inconscientes" (mécaniques)... Enfin, on peut penser que l'observation d'un écran de télévision et l'observation directe ne sont pas des processus cognitifs de même nature...

Les inconnues, on le voit, sont nombreuses, et l'on voit mal des chercheurs s'aventurer dans une entreprise de tournage "à l'aveuglette" (si l'on peut dire...). L'observation différée serait donc plutôt, dans le meilleur des cas, un sous-produit de tournages entrepris pour d'autres objectifs, et non une méthode autonome.

c) Un autre parallèle peut être intéressant, entre l'observation "naturelle" et l'observation "filmique", si l'on considère non plus l'observateur mais l'observé. Il s'agit de

"l'auto-mise en scène". Avec l'audio-visuel, celle-ci est nettement plus importante (on l'a nommée "pro-filmie"). Si un observateur produit souvent une modification de comportement chez un observé (plus particulièrement dans une situation d'interview ou de scrutation par un sociologue), une caméra produit presque toujours un effet en général plus important. N'a-t-on pas là un phénomène que, plutôt que de vouloir neutraliser, un sociologue pourrait vouloir utiliser, en tant que révélateur de stratégies "publiques" des acteurs sociaux ?

d) Autre effet sociologique possible d'un tournage, les réactions d'une population quelconque, à l'image qui est présentée d'elle sur un écran. Comme pour la profilmie, mais à un autre niveau, il s'agit de variations autour de l'image animée comme "représentation" (d'un soi, d'un nous), et des enjeux identitaires qui s'y investissent. L'auto-scopie est la technique psycho-sociale qui tire partie de ces aspects. Je ne sais si la sociologie peut bâtir dans ce domaine des procédures spécifiques, ou si, là encore, il s'agira de sous-produits de tournages effectués dans d'autres intentions.

En fait, bien souvent, on l'a vu, c'est à partir d'un objectif du type "produit fini" que s'organisent des retombées méthodologiques largement imprévisibles, dès lors qu'on s'éloigne des quelques rares disciplines très spécifiques qui ont le besoin et la possibilité de recueillir et de traiter de véritables corpus audio-visuels. On peut penser que la plupart des chercheurs en sciences sociales échappent à ces secteurs "pointus" et devront, en conséquence, aborder l'audio-visuel non comme un moyen au service d'un objectif non audio-visuel, mais comme un objectif en soi. Le tournage a dès lors, comme but principal, non pas l'analyse mais la communication. Les "retombées sociologiques" (en termes de

connaissance) de tels tournages ne sont pas nécessairement négligeables, mais ne peuvent le plus souvent être érigées en techniques spécifiques au service d'un écrit ultérieur. Elles peuvent, par contre, bien sûr se combiner à ce dernier, comme deux produits distincts et complémentaires. On peut penser, ainsi que des publications conjointes (livre + cassette) devraient se développer.

2 - L'AUDIO-VISUEL SOCIOLOGIQUE COMME TECHNIQUE DE COMMUNICATION

Non plus conçu comme outil de recueil de données mais comme produit fini s'adressant à un "public", l'audio-visuel soulève d'innombrables questions, portant aussi bien sur le contenu des "messages" que sur leurs formes, leurs circuits ou leurs destinataires. Je me limiterai à un inventaire des problèmes qui m'apparaissent comme principaux.

a) Genres et publics

Les débats concernant l'interaction entre les genres et les publics ne me semblent guère pouvoir être fructueux, une fois constatée la nécessaire diversité des uns et des autres, exprimé le souhait que de plus nombreuses pistes soient explorées, et déploré qu'il y ait à cet égard peu d'incitations et beaucoup de blocages...

Genres : film ethnologique/film sociologique/film documentaire ; film "grand public"/film "pédagogique"/film "militant" ; film-illustration, film-témoignage, archivage de sauvegarde... On peut multiplier à l'envie les distinctions et les typologies, les recomposer ou les dissoudre. Je ne vois guère de normes stabilisées possibles, à l'heure actuelle, à ce niveau.

Publics : étudiants, pairs, téléspectateurs, "public averti", milieu associatif, festivals... Rares sont en fait les publics "ciblés" à l'avance, non seulement parce que l'écart entre le public réel et le public fantasmé est toujours grand, mais surtout parce que le "marché" du film sociologique n'est pas structuré (malgré quelques tentatives récentes, celui du film "documentaire", plus large, ne l'est guère plus). L'absence de circuits de diffusion autonomes du film sociologique, l'inexistence d'un "milieu professionnel" y correspondant, laissent évidemment le champ libre au flou quant à la définition du "produit", quant à son genre et à son public, et permettent une approche totalement subjective des objectifs et des moyens.

b) Le "marché" et la chaîne "production-diffusion"

La démission totale du secteur institutionnel (CNRS et Universités en particulier) pour mettre sur pied des structures de production adaptées et surtout une politique de diffusion (de structuration d'un marché) quelconque (primat à l'équipement, opérations de prestige et clientélisme tiennent lieu de politique audio-visuelle...), les difficultés du secteur associatif pour assumer à long terme et à une échelle suffisante un tel rôle, les enjeux économiques, politiques et corporatistes autour des télévisions, tout cela explique en grande partie le sous-développement en France du film sociologique (et/ou ethnologique, la distinction n'étant pour moi pas fondée). Il n'est guère besoin de s'appesantir sur ce thème.

c) Les normes d'évaluation

A l'absence de structures de diffusion du film sociologique correspond l'absence de normes scientifiques et "audio-visuelles" pouvant fournir des critères d'évaluation d'un tel produit. Coincé entre la "raison scientifique" qui contrôle tant bien que mal la production scientifique écrite et ne peut évidemment s'appliquer à l'audio-visuel en sciences sociales (la pensée dialectique, la critique des concepts ou l'analyse des sources n'étant pas le fort du récit audio-visuel), d'un côté, et de l'autre, les lois diverses du "documentaire" commercial (les normes de communication qui règnent à la télévision et/ou l'esthétique du cinéma d'auteur), le cinéma en sciences sociales n'est pas encore arrivé à se constituer en un "collège informel", un "champ professionnel", ayant en commun un ensemble minimum de normes d'action et de jugement. Mais on voit mal comment celles-ci pourraient être autres qu'implicites, ou déduites a posteriori : nul effort volontariste ne pourrait les dégager, et c'est sans doute à travers les pratiques de réalisation les plus variées qu'elles se dessineront peu à peu en filigrane.

d) Les stratégies de réalisation

Si l'on admet que le problème de la réalisation (la maîtrise d'oeuvre d'un film ou d'une vidéo et donc la maîtrise du langage audio-visuel que cela implique, et la maîtrise corrélative d'une stratégie de communication) restent malgré tout le problème central de notre discipline balbutiante, l'inventaire des possibilités narratives (au sens large) à notre disposition et leur combinaison en "stratégies" de réalisation doit être au centre de nos interrogations. On pourrait risquer le parallèle suivant : les "stratégies de réalisation" sont au cinéma sociologique ce que sont les paradigmes à la sociologie.

Filmer un rituel comme un spectacle déjà mis en scène comme l'opérateur-cadreur d'un metteur en scène "invisible" qui serait "la société", ou "la pensée symbolique", c'est une stratégie de "mise en image". Y ajouter un commentaire à la fois descriptif et emphatique, c'est une stratégie de communication par la bande son. Le tout dessine une stratégie de réalisation dont nous connaissons tous quelques exemples.

Parmi le flux incessant de choix qu'impose la réalisation d'un film sociologique (dont certains sont routiniers, produits d'un savoir-faire ou d'une intériorisation de stéréotypes esthétiques ou d'habitudes culturelles), il en est de plus décisifs que d'autres, dont chacun va entraîner à sa suite une multitude de mini-choix induits, et qui vont donner au film sa "couleur", sa "tonalité". Je voudrais énumérer quelques-uns de ces "choix décisifs", de ces "moments stratégiques" dans le processus de réalisation d'un film.

- Le "sujet" d'un film

A la différence d'un documentariste, qui choisit en général son sujet selon une logique soit d'opportunité, soit cinématographique (la cinégénie d'un sujet), le sociologue est en général contraint par son "terrain". Certains objets de recherche se prêtent mal à devenir des "sujets de films"... De toutes façons, le plus souvent le thème de recherche, choisi pour des motifs qui ont peu à voir avec l'audio-visuel, fonctionnera comme cadre général à l'intérieur duquel devra être sélectionné et "construit" le sujet du film, lequel entretiendra avec la problématique scientifique de la recherche des rapports nécessairement ambigus et parfois fort distants... Une des façons de résoudre cette tension peut être de faire de l'enquête le sujet même du film (le film de "vulgarisation" en est un exemple, mais ni le seul, ni le

meilleur, dans la mesure où le "héros" en est plus le *résultat* de l'enquête que le *processus* même de l'enquête). Une autre peut être d'ignorer l'enquête (qui n'a d'existence que "hors champ", en amont, comme un "repérage" particulièrement approfondi, ce qui n'est, soit dit en passant, pas négligeable) et d'abandonner les références à la méthodologie sociologique "normale" (cf. les films sociologiques "impressionnistes" ou les "portraits"...).

La dominante, dans les films ethnologiques, de "sujets" portant sur les rituels ou les processus technologiques traduit un autre type de stratégie du sujet : limiter au maximum la "réalisation" proprement dite, en filmant des processus répétitifs, linéaires, ayant une unité de lieu et de temps déjà "mis en scène" socialement.

- Les interactions avec les "acteurs"

Celles-ci, dans le cours d'un tournage, peuvent être de deux ordres ; il peut s'agir d'interventions délibérées du réalisateur (effets de reconstruction) ou de réactions spontanées des "acteurs" (effet de profilmie).

Demander à un artisan de recommencer pour la caméra une opération technique, dire à un paysan d'avancer dans le champ (dans les deux sens du mot) à un signal, c'est déjà "reconstruire" le réel en modifiant son cours normal. La reconstruction peut être limitée ou importante (ce qui n'a rien à voir avec la "fidélité" de cette reconstruction, ce qui est un autre problème), elle correspond à une stratégie de réalisation très fréquente qui se situe dans le registre du "faire comme si...".

En fait l'effet de profilmie est du même ordre. La modification du comportement face à une caméra, "l'auto

mise en scène" des "acteurs", n'est-ce pas le fait que les gens, dans un film sociologique, "jouent" leurs propres rôles (à la différence des acteurs professionnels dans les films de fiction qui jouent le rôle des autres ?). Il est vrai que dans la vie quotidienne, dans des situations publiques ou face à un observateur, cette auto-mise en scène existe (cf. Goffman). Mais dans un film elle est en général plus importante (et peut-être, de nature différente), bien que variable selon les situations : "jouer" avec véracité et "naturel" un geste technique routinier est plus facile que "jouer" une scène d'amour avec sa petite amie (effet de "double bind" garanti)...

Il découle de ces deux effets voisins et cumulés une gamme limitée de stratégies de tournage possibles :

- On peut vouloir faire "oublier" la caméra et donc minimiser ou même annuler la reconstruction et la profilmie. Les actions collectives ou les rituels s'y prêtent relativement plus facilement ; les "scènes de vie quotidienne" exigent en général une longue familiarité que seule l'observation participante de type ethnologique permet d'acquérir).

- On peut vouloir "incorporer" la caméra à l'action, l'intégrer en tant que "personnage" dans le quotidien sensible (cf. la lignée Leacock-Pennebaker), la banaliser sans la gommer. A cet égard, l'interview est une forme d'interaction caméra/acteur assumée et explicite, mais dans une situation provoquée et déjà standardisée, voire stéréotypée.

- On peut enfin utiliser systématiquement des techniques de reconstitution. Dans ce cas l'intervention "autoritaire" du réalisateur peut se situer au niveau du plan et sera de forme (début et fin d'une action) ou au niveau de la séquence et sera de contenu (demande de "jouer" une

situation donnée). Mais une fois donné le signal de départ ou le thème de ce qui va être "refait pour la caméra", l'action est filmée en reportage, c'est-à-dire sans "direction d'acteur" à l'intérieur d'un plan ou d'une séquence. Sinon, c'est la véracité du "jeu" qui risque d'être mise en question et l'on sort de la zone de mensonge cinématographique tolérable...

Ces trois grandes options peuvent être exclusives l'une de l'autre (rarement), combinées avec une nette hégémonie de l'une (plus souvent) ou mêlées empiriquement et souvent inconsciemment (cas général d'une stratégie de tournage "de fait", non systématique, non explicite).

- Le commentaire

S'interdire cette dimension de communication, c'est bien sûr une stratégie possible, et liée aux choix précédents. Certains "sujets" sont difficilement traitables sans fournir (en voix off ou par cartons, surimpressions ou déroulants) les éléments informatifs nécessaires à la compréhension de l'image. D'autres, par contre, peuvent être suffisamment "(re)construits", prédécoupés ou montés à la prise de vue, ou encore bâtis sur une interaction caméra/"acteurs" très élaborée, pour pouvoir se passer de commentaire. D'autres, enfin, sont en quelque sorte "muets" par eux-mêmes.

Mais le choix d'un recours au commentaire ouvre à son tour un nouvel éventail de choix : commentaire "objectivant" ou subjectif, purement informatif ou à la première personne, rare ou fréquent, "scientifique" ou "littéraire", distancié ou "engagé"...

Au-delà de ces multiples options, c'est aussi le rapport du sociologue à la parole qui surgit : terrain pour lui plus

familier que celui de l'image, c'est au niveau du commentaire que réside la tentation de rabattre sur l'audio-visuel non seulement les habitudes de langage mais aussi la "raison graphique" qui structure la pratique principale du chercheur.

C'est là aussi, parce que le discours pose directement et à l'évidence des problèmes de communication qui nous sont plus familiers, que se réintroduit plus explicitement le problème du "genre" de film et celui du "public".

D'autres points sensibles des stratégies de réalisation pourraient être énumérés (par exemple, les questions relatives aux raccords, au plan-séquence, aux interviews...). Tous ont en commun de poser plus que des problèmes de "forme", malgré les apparences. C'est que, à la différence du discours scientifique "normal", où les problématiques peuvent être découplées des modes d'écriture, des procédures de réalisation sont, en audio-visuel, autant de contenu que de formes, et prennent en partie la place des "problématiques".

Sans doute n'est-ce pas étranger au fait que, alors que la constitution "d'écoles" est inévitable dans la sociologie normale (et sans doute nécessaire), l'audio-visuel sociologique semble moins structuré par les "orthodoxies", et plus par des "clichés". Ouvrir la gamme des possibilités expressives de l'audio-visuel sociologique, c'est peut-être pouvoir lutter contre les clichés sans risquer de tomber dans les orthodoxies.

Jean-Pierre OLIVIER de SARDAN
CREL-CNRS - Marseille

LA PRODUCTION VIDEOGRAPHIQUE AU SERVICE DES SCIENCES HUMAINES

De nouveaux moyens d'expression apparaissent depuis quelques années, dont l'impact est au moins équivalent à l'écrit, et notre propos est qu'il faut s'en saisir pour un usage scientifique. Outre une diffusion large, ils offrent des terrains d'expérimentation féconds et véhiculent des approches différentes pour les sciences sociales.

Ces moyens sont loin d'être inconnus, comme en témoignent le film ethnologique, les expositions à l'aide de photographies et de bandes sonores ou encore des diaporamas. Nous limiterons ici nos considérations au plus moderne des instruments audio-visuels : l'image électronique matérialisée par la vidéo.

En ethnologie, comme en psychologie sociale ou en sociologie, la technique vidéographique élargit les possibilités de la collecte d'information, son traitement et sa diffusion. D'ores et déjà, de nombreuses institutions constituent des fonds de bandes vidéo (citons le Musée de l'Homme, les Ecomusées, la Maison des Sciences de l'Homme, parmi d'autres). Des entreprises assurent leur formation interne et leur politique culturelle avec la vidéo, des associations se

constituent dans le but d'expérimenter la vidéo dans le champ social.

Pourtant, la réflexion théorique sur les enjeux et les utilisations de la vidéo reste encore très embryonnaire. Il semble difficile, dans un contexte pratique complètement ouvert, de faire la moindre évaluation globale. Nous nous contenterons pour l'instant de livrer des remarques suscitées par des expériences récentes.

Ces notes s'articulent autour de deux axes : d'une part, le champ et les méthodes d'enquête, d'autre part, les buts et les résultats obtenus à l'aide du nouveau moyen d'investigation. Il est certes encore trop tôt pour savoir si la vidéo ouvre un nouveau domaine à la diffusion des travaux ethno-sociologiques et entre à part entière dans la palette de sa méthodologie. Les réticences des scientifiques face à l'image restent fortes : frivolité, perte de la dimension "discrète" de l'investigation, prégnance des problèmes techniques, etc... Mais, pour notre part, la positivité de l'expérience tend, pour le moment, à occulter un peu les inconvénients suscités par le nouvel instrument. Au contraire, les perspectives nous semblent enthousiasmantes, si le but recherché est la diversification des approches, une méthode plus riche de recueil des données et de traitement, et enfin la possibilité d'un retour aux enquêtes et de débats publics.

Cependant, il serait très excessif de diminuer la place de l'écriture dans le processus scientifique : selon nous, cette dernière possède une fonction analytique irremplaçable que l'image ne peut véhiculer. Le langage vidéo (ou cinématographique) est inapte à la catégorisation, au classement minutieux et à la déduction analytique. A l'inverse, ce langage est plus fortement métaphorique et expressif. Il

condense, rend plus sensible à la perception les phénomènes sociaux, étant plus allusif, plus elliptique et finalement plus symbolique. Une minute de film de Jean Rouch en dit plus sur l'Afrique que nombre de livres.

Il n'y a dans ce sens pas de comparaison possible de l'écrit et de l'audio-visuel sur un même plan. Il n'y a ni identité ni opposition mais complémentarité. Les recherches sur les valeurs du langage vidéo sont à peine engagées et seront de grande utilité pour les praticiens. En effet, la vidéo n'est pas le cinéma, loin s'en faut. Surtout avec le développement des "nouvelles" images.

En effet, chacun sait que la vidéo permet la restitution de l'image et du son en temps réel (un super polaroïd) et que les trucages sont plus aisés, mais sait-on que la numérisation du signal vidéo permet d'animer artificiellement les images jusqu'à ce que le faux paraisse aussi vrai que le vrai ? Il est question de faire terminer par *artefact* des films inachevés. Il devient aussi possible de transporter dans l'espace des images tri-dimensionnelles ou encore d'être présent en plusieurs lieux à la fois en tant que représentation visuelle. Le fait est que le cinéma se sait condamné à court terme comme technique de masse ; sans doute restera-t-il comme support artisanal... et il est probable que l'enregistrement au magnétophone semblera aussi archaïque par rapport à la vidéo légère (un seul appareil très maniable).

Mais tout cela est encore projection, la difficulté technique et les coûts restant prohibitifs pour les recherches courantes : il est à souhaiter que, brisant les mentalités féodales, les laboratoires mettent en commun des moyens techniques pour des productions et des post-productions.

Il est encore nécessaire de "décomplexer" la recherche face à l'audio-visuel, et pas seulement la vidéo : la photo, la prise de son, sont des moyens à part entière nécessitant des techniques appropriées. Bien maniées, elles apportent des résultats insoupçonnés. La photo par exemple "fait parler" bien mieux que l'image animée, comme l'ont montré des expériences avec des enfants. Un son bien pris et monté est porteur d'une plus grande faculté explicative qu'un simple décryptage de cassettes.

La recherche doit tenir compte de l'audio-visuel si elle ne veut pas paraître désuète devant les institutions et les individus formés par la haute-fidélité, le cinéma et la télévision.

Dès maintenant, nous pouvons avancer quelques conclusions quant aux résultats de notre travail à l'aide de l'audio-visuel :

- Par la possibilité offerte d'une restitution directe du travail aux acteurs sociaux, un moyen efficace de vérification des hypothèses est mis à disposition : le chercheur est mis face à ses responsabilités et doit défendre publiquement ses points de vue.

- Le rôle des informateurs est enfin reconnu en ethnologie comme en sociologie : il est présent dans l'image ou dans le générique, et surtout l'informateur peut ici réellement accroître son rôle d'organisateur et de chercheur (mise en scène, commentaire, rapprochements thématiques...).

- La vidéo détient intrinsèquement un "effet de vérité" saisissant : l'image est "vraie", ce qui n'est pas le cas de

l'écrit, et donc suscite étonnement, débat et controverses. Cela sera d'autant plus important que le monde sera câblé (fibre optique et transmission hertzienne) et qu'en France s'ouvriront des débouchés pour les productions actuellement confidentielles (Canal Plus, vidéo-clubs au sens des clubs d'informatique, réseaux locaux alimentés par les institutions socio-culturelles et les entreprises -qui se dotent massivement de vidéo-systèmes à l'heure actuelle).

- La vidéo est spectaculaire et lisible par tous ; insister là-dessus signifie pour nous une volonté d'élargir le champ des *acteurs-lecteurs-spectateurs* et donc des recherches elles-mêmes : création d'un besoin d'enquête et d'instruments pour la contrôler ; interaction entre recherche, création, politique et besoins sociaux.

- L'audio-visuel se prête particulièrement bien aux approches du "quotidien" et des milieux les plus divers, d'où il fait surgir les conflits latents avec parfois une incidence qui peut surprendre les néophytes ; révélateur fort efficace, le langage porté par la vidéo pénètre spectaculairement les collectivités de vie et de travail, servant aussi bien le psychologue social que l'ethnologue ou le sociologue. Mais cette approche oblige une participation approfondie aux questions locales. Une "agression vidéo" du type reportage télé ne peut que braquer un milieu alors que la confiance est indispensable aux enquêtes fondamentales ; il faut aussi faire admettre la présence tumultueuse de l'appareillage vidéo, faussement présenté par les fabricants comme léger et maniable (à moins qu'on ne le compare à l'inamovible cinéma professionnel !).

La vidéo saisit non seulement la parole, mais son contexte signifiant riche des gestuelles, des mimiques, des

regards, presque indispensables à l'ethnologue curieux de découvrir les "structures cachées" et l'organisation des rapports de parenté, de pouvoir, etc... En ce sens, la vidéo permet à une société de se donner à voir à elle-même dans un acte de production symbolique, toujours manifeste à l'image. Sa fonction n'est donc pas que de complément à l'écrit : elle revêt un sens propre qui fait d'elle à la fois un instrument et un objet spécifique autonome.

Enfin, il n'y a pas de vidéo-miracle : rien ne permet de sauter l'étape des hypothèses, des pré-enquêtes, de la réflexion proprement analytique sans lesquelles un enregistrement ne produit que des documents inutilisables. Pour parvenir à un résultat significatif, il faut prendre position au départ, écrire un scénario et même un *story-board*, et enfin réintroduire du sens à travers le montage des séquences et leur sonorisation.

Si l'on tient compte de ces diverses contraintes et que l'on accepte d'expérimenter de nouveaux langages, alors on entre dans un domaine totalement ouvert à la créativité et à la communication. Que l'on s'attache à la documentation ou à la conservation, à l'endoscopie ou à l'observation, à la prise de notes pour brouillon ou à la création artistique, la vidéo offre aux sciences sociales des techniques et des débouchés immenses.

RETOUR VERS L'ACTEUR

La science transforme souvent les phénomènes qu'elle approche en codes langagiers irrecevables par les populations concernées. Il lui faut des médiations pour influencer à son tour les événements. Il peut paraître difficile à un

certain niveau d'abstraction de vulgariser les recherches. Pourtant, la plupart des grands scientifiques, d'Einstein à Jacob, réussissent parfaitement à expliquer le sens et la direction de leurs travaux de manière intelligible à tous, ce qui constitue le seul garant d'une participation démocratique à la recherche.

Curieusement, c'est dans le domaine des sciences humaines que les bilans scientifiques sont les moins connus, ou pire, les plus pervers. L'anthropologie a été souvent assimilée à des schémas désincarnés de parenté. La sociologie est ravalée par la presse au rang des sondages d'opinion ou du sens commun. La psychanalyse réduite au complexe oedipien. Plus, les coupures entre disciplines ont acquis la foi du dogme.

L'avènement de la communication de masse et l'interrogation suscitée par les progrès et les impasses du monde contemporain, poussent aujourd'hui les chercheurs à socialiser leurs travaux. Parmi d'autres, le Centre Coopératif de Recherche et de Diffusion en Anthropologie a lancé, ces dernières années, une politique d'expositions et de débats ouverts au plus large public pour faire connaître les avancées de l'anthropologie, dans les sociétés lointaines, comme au coeur des pays industrialisés. Plus largement, le CNRS promet des actions de valorisation de la recherche, relayé par les programmes ministériels de mise en valeur du patrimoine ethnologique, industriel, culturel.

Porter la recherche à la connaissance du public, implique l'usage des moyens de communication les plus variés, du musée à la manifestation culturelle. Mais nous voudrions ici mettre l'accent sur une technique permettant à la fois de produire et de diffuser les enquêtes sociales : la

vidéo. L'unité audio-visuelle du CCRDA a réalisé, en deux ans, trois documentaires, outre les productions adressées à des destinataires plus spécifiques.

Le premier film raconte, à travers la journée d'une employée d'assurances, la vie quotidienne des employés de bureau dans le quartier Opéra-Haussmann à Paris. Des interviews émaillent le récit et lui donnent la vision propre des salariés sur leur milieu de travail, à l'exclusion de tout commentaire superflu. Ce documentaire, intitulé "Triste Tertiaire", a connu un succès inespéré dans le cadre d'une analyse écrite, puisqu'il a été diffusé dans de nombreuses entreprises, centres de formation, universités, touchant une masse de gens non habituée à lire des analyses.

Quelques leçons de ce travail : étant donnée la longueur des documents enregistrés dans les bureaux, leur montage induit un traitement thématique : vie familiale hors entreprise, raisons de l'entrée dans la profession, satisfactions et mécontentements au travail, organisation et conditions de travail, rapports hommes-femmes, rôle de la hiérarchie et des syndicats, à-côtés du travail ; rites de groupes, choix de carrière et résistances à l'exécution des tâches, discours des employés sur eux-mêmes, etc..., toujours sur la trame d'une journée banale.

Obtenir les autorisations de tournage est long et ardu, mais cela fait, les acteurs sociaux se prêtent avec chaleur au travail et confèrent à l'image, le plus difficile à rédiger par la plume : l'ambiance, les émotions, les gestuelles, l'humour, les symboliques non dites. La justesse des valeurs exprimées directement est irremplaçable. Pour parvenir à ce résultat, il faut obtenir la confiance des gens et donc leur expliquer complètement la nature du projet et les résultats escomptés.

Le retour du produit vers les gens n'en sera que facilité.

Le deuxième documentaire, portant sur l'élevage des chevaux de travail dans le Berry, fut le résultat d'une longue étude de Bernadette Lizet (CNRS) sur les milieux du cheval. Il montre spectaculairement la profondeur des rapports entre l'éleveur et ses chevaux, les étapes du dressage des poulains, laissant d'une époque presque révolue, un témoignage émouvant. Ce film accompagne une exposition itinérante sur le cheval de travail.

Le troisième documentaire, produit avec le soutien de la Mission ethnologique, comme les précédents, de la Maison des Sciences de l'Homme et du CNRS-Audio-visuel, ouvre un débat sur l'état de notre civilisation au-delà de ses apparences technologiques, à partir d'un phénomène mal connu des profanes : celui des pèlerinages dédiés à la Sainte Vierge. Parmi les lieux actuels d'apparition de Marie, le plus récent fut choisi : la Talaudière, dans la banlieue de Saint-Etienne. Ici, pas de reconnaissance par l'Eglise, mais un grand nombre de fidèles habitués des lieux miraculeux parsemant l'Europe occidentale et orientale.

Faisant état des divisions entre l'Eglise progressiste et la tendance traditionaliste, de la vitalité du culte marial et de l'immense besoin de foi, des curés et des pèlerins racontent guérisons et miracles. Le personnage central du film est une jeune fille, Blandine, qui explique les messages reçus de la Vierge, alternant douceur et menaces de châtements. Le contexte est illustré par les statues, chapelles et objets liturgiques ; les photographies servant de preuve, et surtout les récits des proches et des travailleurs critiquant ce monde. De cet imaginaire religieux, ressortent des archétypes culturels, produits d'une région en pleine crise, et encore un

éclairage contrasté sur notre propre société.

Diffusé pour le moment dans les festivals de films ethnologiques et sociologiques, ce documentaire contribue à observer la transformation de l'image de la Mère et l'évolution du charisme religieux.

L'expérience de la vidéo appliquée à la recherche ethnologique s'avère fructueuse au point qu'il nous paraît maintenant tout à fait naturel d'associer l'image et le son à l'écrit, tant pour en enrichir et illustrer les analyses que pour assurer la diffusion des résultats auprès des acteurs sociaux et du public. A condition cependant de prendre le parti exigeant du professionnalisme dans l'enregistrement et le montage des documents (vidéographiques, sonores et photographiques) comme dans l'écriture des scénarios de travail provenant des enquêtes préalables et appuyés sur un suivi théorique constant.

Michel BURNIER
CCRDA/MSH - Paris

SCIENCES HUMAINES, IMAGE ET RECHERCHE :

LIBRES PROPOS

Déjà relativement peu développé en France -à quelques brillantes exceptions près- lorsqu'il s'appliquait à des populations lointaines, le film ethnologique paraît de plus en plus marqué par le repli sur l'hexagone des approches anthropologiques, paraissant perdre ses vertus en s'appliquant à des terrains apparemment plus proches : le désenchantement du quotidien semble ainsi n'avoir d'égal que la trop immédiate évidence de l'image qui s'imposait antérieurement au travers des mondes lointains : dans cette situation de repli chagrin et face à l'opacité du présent, seul le passé semble encore pouvoir ménager quelque espace pour cet investissement distancié qui reste l'apanage de l'approche anthropologique... Et le film ethnologique de devenir la nouvelle geste du Patrimoine...

Point n'est dans notre propos de critiquer cet état de fait dont un premier bilan a d'ailleurs été effectué de façon tout à fait intéressante dans un récent numéro de l'AFA (1). Ce que nous voudrions simplement affirmer, c'est que le dilemme dans lequel semble s'enfermer aujourd'hui le film ethnologique en jouant par trop exclusivement de l'étrangeté lointaine ou passée ne nous paraît pas inéluctable : l'étrange nous entoure, pour peu que l'on sache le voir, dans le quotidien, et, précisément, jusque dans la façon dont le

quotidien se donne comme "naturel" (or, l'un des rôles de l'anthropologie n'est-il pas aussi d'opérer cette mise en perspective du "naturel" des règles de notre quotidien... ?) ; le Patrimoine n'est pas que du passé, pour peu que l'on veuille l'appréhender : dans son apparente banalité, la vie sociale actuelle d'une ville moyenne n'est pas moins pleine d'enseignement et de patrimoine sédimenté que celle de la bourgeoisie parisienne ou des couches ouvrières creusotines du XIXe siècle ; à condition précisément de ne pas la "folkloriser", et de travailler sans doute différemment au niveau des rapports à établir entre recherche et image.

On peut en effet se demander si les impasses actuelles où semble s'enfermer le film ethnologique ne tiennent pas, en fait, à la dichotomie entre recherche et image que semblent perpétuer les sciences sociales ; peut-être par manque de maturité...

De "l'image-illustration"...

Dans la démarche la plus classique, l'image ne semble en effet pensée qu'après la recherche, comme une sorte de complément venant traduire et diffuser ce qui a été initialement perçu et analysé de façon autonome : le chercheur initié à l'image pourra éventuellement assumer cette nouvelle phase, mais la division du travail finalement privilégiée (et qui n'a rien de spécifique à la recherche) s'accordera assez bien de la délégation large souvent donnée alors aux professionnels de l'audio-visuel chargés d'ajouter (comme l'on dit) "au poids des mots le choc des photos..." L'image-illustration ne joue alors de son registre propre que pour verrouiller davantage le sens imposé (n'est-ce pas là la démarche des reportages télé ?), ce qui se situe aux antipodes de la démarche anthropologique, plus ordonnée à notre sens

rendre compte de l'épaisseur et de la polysémie des choses. C'est ainsi des films sur la Nouvelle-Guinée qui n'évoquent rien d'autre que le propos appliqué de leur auteur... N'est-ce pas aussi le lot de maintes "reconstructions" effectuées sur le passé au nom de la "sauvegarde" du Patrimoine ? ...

...A "l'image-alibi" ?...

En rupture avec ces perspectives, tout un autre courant ethnologique s'efforcera, au contraire, de privilégier l'image, au risque de la fétichiser. Subjugués peut-être par la découverte récente de ce prisme multiple, conscients également qu'il peut recéler mille fois plus de sens que bien des écrits, soucieux en tout cas d'en exploiter les possibilités variées bien au-delà de la simple réduction monosémique observée précédemment, d'autres anthropologues tendront, au contraire, à poser le primat de l'image (sans d'ailleurs toujours se préoccuper de sa qualité... ne donne pas à voir qui est... et à se retrancher en quelque sorte derrière elle. Le pensant ainsi mieux laisser se manifester le divers et l'étrangeté de leur objet : comme si l'étrangeté pouvait parler elle-même et n'était pas précisément créée par l'acte même qui positionne cet "ailleurs à voir" et qui se trouve ainsi, en fait, subrepticement dissimulé...

Démission de l'ethnologie tentant de faire parler le sonde à sa place et utilisant peut-être la polysémie de l'image pour mieux se disculper d'avoir à investir un sens, à prendre parti dans un sens qui ne restera de toutes façons que limité ?

La question mérite en tout cas d'être posée pour nombre de films ethnologiques qui prétendent uniquement "montrer à voir", esquivant par l'image le problème du type

de regard posé et quêtant par elle l'approbation d'un discours qui n'ose se proférer... Image-alibi ou rideau de fumée jouant subtilement des vraies proximités et des fausses étrangetés pour mieux imposer son évidence ? On connaît sur ce plan le succès bucolique de nombre de films d'ethnologie "rurale" ou "régionale", à l'étrangeté si familière dans leur étonnement codé. Les limites du genre se manifestent bien là : sorti de la Grèce ou de l'Ardèche, le charme n'opère plus : hors de son cadre convenu, la même scène sombre dans la banalité : l'image se révèle alors pour ce qu'elle est : mise en scène de la distance et instrument même de son maintien plutôt qu'outil permettant d'en inventorier la complexité, en s'efforçant de délier la gerbe des significations cachées.

..."Image-illustration" se construisant peut-être trop tard ; "image-alibi" se donnant à voir trop tôt... S'il ne convient pas d'outrer ces oppositions et si, pour nous en tenir au domaine de l'ethnologie plus hexagonale, d'intéressantes expériences ont pu être tentées ça et là pour mettre au point une autre sorte "d'image-instrument" s'efforçant de mieux intégrer démarche filmique et de recherche dans l'approche de notre patrimoine quotidien (cf. des réalisations du type de celle sur "Pascal" de P. Bonnin et quelques autres), on peut en tout cas se demander s'il n'importe pas précisément de développer dans le domaine du film ethnologique, l'approfondissement de démarches moins dichotomiques où l'articulation recherche-image puisse être pensée de pair.

Tenter de mieux articuler recherche et image, c'est peut-être essayer de créer un autre rapport dans l'élaboration et les conditions mêmes de production de l'image que les modèles reconnus (type intervention "télé" par exemple). La spécificité du film anthropologique pouvant être précisément de s'attacher à travailler sur les modalités de

l'intervention filmique par rapport au produit et sur le système de relation s'étant établi et se développant là par rapport à son objet, en n'hésitant pas d'ailleurs à intégrer pour elle-même la dimension temps. C'est peut-être dans ces trois directions qu'il conviendrait de travailler pour échapper aux modèles canoniques habituellement mobilisés actuellement dans la production d'image, modèles dont on sait bien qu'ils ne s'avèrent pas seulement "techniques" mais porteurs également au travers de leur pratique de tout un "projet" sur la façon même dont le social laisse à se donner à voir... : n'est-ce pas à l'anthropologie de se forger alors ses propres outils pour, au-delà des pratiques toutes faites, mieux rendre compte, jusque dans l'image et sa constitution de l'objet, de sa propre démarche en compréhension qui constitue son "donner à voir" spécifique.

B. GANNE
GLYSI/CNRS - Lyon II

(1)AFA "Audio-visuel, anthropologie visuelle", n° 17/18, mai 1984.

IDENTIFIER ET MONTRER DES CONTENUS

DE SENS SOCIOLOGIQUE :

LA DOUBLE EXIGENCE D'UNE APPROCHE

AUDIO-VISUELLE ET SES IMPLICATIONS

(A PARTIR D'UNE EXPERIENCE SUR

LE TRAVAIL A DOMICILE)

La question que je voudrais aborder est celle de la construction d'un langage audio-visuel en sociologie et des opérations que cela implique à mes yeux.

Une opération d'identification. Identifier dans du matériel audio-visuel des contenus de sens sociologique, concept ou connaissance déjà élaborée, acquis de la culture sociologique ou résultats partiels de recherche. Que ce matériau soit ou non recueilli par nos soins donc étroitement lié à une problématique maîtrisée, ou qu'il s'agisse d'un matériau existant, l'opération est la même : reconnaître de l'abstrait sous du concret, reconnaître du langage verbal dans un matériau non verbal.

Une opération de démonstration. Ecrire avec images et sons, de la connaissance scientifique élaborée, cela revient à construire, découper, organiser les images pour communiquer de la connaissance sociologique. Ceci est tout autre chose que donner à voir du social par l'image ou illustrer par l'image un discours élaboré dans le langage verbal, ça n'est pas non plus agencer ensemble des images recueillies sans plan de tournage, espérant qu'elles sauront parler d'elles-mêmes. Ce double transfert avec transformation est pour moi spécifique d'un travail avec et sur les images qui se veut scientifique.

Je vais tenter de livrer des éléments de ma réflexion appuyée d'exemples audio-visuels tirés de travaux récents. Auparavant, il importe de situer l'expérience audio-visuelle de départ.

1 - L'EXPERIENCE DE BASE ET LA NATURE DU MATERIAU D'ANALYSE

J'ai été amenée à tenir plusieurs fonctions liées à une opération de production de films pour une chaîne publique : une série télévisée de trente et un portraits de travailleurs à domicile, en France aujourd'hui, et deux documentaires sur le même thème, tirés des tournages de la série de portraits.

Trois fonctions, l'une de conseil scientifique, une autre de réalisation proprement dite (trois portraits), enfin la réalisation de documentaires conçus à partir des tournages effectués. Il est nécessaire de présenter ces différentes "postures" dès lors qu'on veut comprendre dans quelles conditions le problème que j'évoque s'est concrètement posé

et comprendre comment ces mêmes conditions ont pu contribuer à élaborer des solutions.

a) La fonction de conseil

Je l'ai remplie en suivant le schéma d'une recherche de type classique dans son déroulement. Les quatre réalisateurs (professionnels de l'image et non sociologues) ont fait plusieurs entretiens de travailleurs à domicile dont ceux qu'ils ont tournés, en suivant un guide d'entretien confectionné pour ma recherche antérieure sur le même thème, complété par un texte expliquant ma problématique, le tout appuyé par des discussions et des échanges. Ces interviews ont servi de canevas pour construire leur plan de tournage, mais sans interférer si peu que ce soit sur leur liberté de réalisateur. Chacun d'eux (ils étaient quatre) a reçu des éléments d'analyse de leurs entretiens visant notamment, outre les rubriques classiques, à mettre en relief des traits plus sensibles, propres, à chaque portrait, qui devaient se détacher sur une toile de fond commune à l'ensemble, bien amarrée à la problématique. La phase de post-production n'a pas évacué, quant à elle, le rôle de conseil, mais je me suis gardée d'intervenir dans les montages proprement dits autrement que par des rappels de points importants à ne pas négliger (le travail domestique, la famille, l'espace extérieur, l'histoire individuelle...).

La démarche de conseil, ses difficultés, ses limites mais son utilité, mériterait une analyse plus approfondie, plus interrogative, qui n'est pas à développer ici. Elle nous concerne toutes cependant car les sociologues, déjà aux prises avec la demande sociale, risquent de devoir se confronter à la demande des médias. Une des difficultés, et

non des moindres, consiste à conserver un niveau de scientificité à travers la communication par un langage de médiation entre le nôtre et celui des gens d'images ; on le voit, c'est déjà une opération de décryptage et de traduction, de transposition.

Le guide, considéré ici comme un ensemble de catégories de repérage, a apporté au-delà de la variété des tournages, une homogénéité d'ensemble. Sur cette base, j'ai pu proposer un travail de construction-montage plus scientifique que les portraits, ancré sur des points précis de la problématique, et dont je parlerai plus loin.

La question de l'identification est posée à peu près dans les mêmes termes que pour n'importe quelle recherche : elle revient à construire de bonnes catégories de collecte de données, de repérage. C'est-à-dire à présupposer, faire l'hypothèse que les thèmes retenus sont féconds, riches en information, ici audio-visuelles. La collecte de données audio-visuelles tient une de ses spécificités de la capacité de l'outil à saisir des contenus non strictement stimulés par les questions. Au-delà de ce qui est prévu, il saisit des éléments nouveaux, hors catégories et pour lesquels il faudra construire de nouvelles catégories d'analyse si on ne veut pas les perdre. Par exemple, la gestuelle, le corps au travail professionnel et domestique, les manières d'organiser l'espace domestique pour y inscrire le travail, la circulation, les temporalités de la mobilité et de l'immobilité. le documentaire "d'hier à aujourd'hui" atteste que cette identification, comme part du travail sociologique, porte ses fruits pour peu qu'on le compare avec les portraits, montés avec les mêmes images et dans un autre style. Exemple : les portraits : majorette ou polisseur ou tisserande. L'image a donc une valeur heuristique, elle fait avancer car elle pousse à

reconsidérer nos catégories d'analyse et à en construire de nouvelles.

En conclusion, il faut évidemment de bonnes catégories de collecte de données, un bon tournage, c'est-à-dire un tournage construit et non pas un tournage pour voir. Aussi faut-il se méfier des nouveaux outils dévoreurs d'images qui pourraient entraîner le chercheur à stocker pour voir. La garantie de scientificité repose à cette phase sur la construction du tournage.

b) La fonction de réalisation

La deuxième expérience a consisté à réaliser trois portraits, c'est-à-dire à trouver des travailleurs à domicile, à faire les entretiens et leurs analyses, mais surtout à construire mes propres tournages. Je laisse volontairement de côté d'autres questions propres au tournage, le rapport filmant-filmé notamment, pour centrer ma réflexion sur ce que signifie pratiquement, mettre en images et mettre des idées en images.

Il ne s'agit plus de transposer des éléments de problématique dans une opération de tournage, on vient de voir que c'était là, le travail du conseiller armé de son guide, il indique ce qu'il faudrait filmer mais il ne dit jamais comment. Réaliser, c'est avoir à maîtriser et le quoi et le comment. Avec quelles images, quel type de plan, quel angle, quelle durée (d'où à où) filmer ce que je crois être pertinent de saisir, pour traiter mon sujet. En sorte que dès l'opération de saisie, la forme s'impose comme signification.

L'esthétique, le style, interviennent dans la pertinence

des images, en plus ou en moins, ils font sens. Ainsi un plan en plongée sur le travail connote-t-il en quelque sorte l'écrasement, mais aussi une idée du temps, de la durée ; un gros plan souligne et semble dire : regarder ici. Aussi ne peuvent-ils être utilisés arbitrairement, il faut déjà penser au montage, c'est-à-dire à leur utilisation et place dans l'écriture finale.

A contrario, un plan qui, pour moi, fait sens parce qu'il va donner à voir le coin de garage où une femme travaille par exemple, peut perdre de sa pertinence par l'image elle-même, restée un peu plate ou manquant de capacité d'accrochage, de vigueur (exemple dans le portrait de Colette, le plan de cuisine-garage).

Je vais reprendre plus loin la question comment mettre des idées sociologiques en image en prenant comme exemple le temps.

Pour terminer avec cette fonction de réalisation esquissée à travers la question que signifier et comment, j'ajouterai que cette question n'est jamais posée toute seule, elle en contient une autre, guère plus simple, posée dès le tournage, comment montrer ? En sorte que la double exigence, dégager les champs de réalité pour filmer, identifier et transcrire pour monter et montrer, est présente à toutes les phases d'une construction sociologique audio-visuelle, avec des intensités plus marquées, à certaines phases comme le montage, auquel il faut penser dès le tournage, à la fois en tant que construction d'ensemble et construction d'éléments pertinents.

c) La fonction de construction : les documentaires

A partir des soixante heures de tournage environ, j'ai construit, en collaboration étroite avec une monteuse, deux documentaires sur le travail à domicile.

Examinons brièvement les phases de cette opération.

- *Primo*, elle consiste à décrypter les images, à les classer selon plusieurs critères : des critères propres au travail de montage qui appréhendent en quelque sorte les qualités physiques de l'image, extrêmement importantes à repérer puisqu'elles conditionnent la syntaxe et la grammaire, mais aussi le style et sans qu'il y paraisse à première vue, le sens même de l'écriture qu'est le montage.

Des critères propres au travail de construction qui repèrent dans l'image, les thèmes de la recherche auxquels elle se rattache, mais aussi leur capacité à signifier un contenu de sens sociologique. Par exemple, la posture corporelle dans le travail, la gestuelle ou les outils. Catégories d'analyse qui sont nécessairement plus que des catégories descriptives ou d'inventaire puisqu'elles impliquent une interrogation de l'image, de ses contenus de sens. Par exemple, repérer dans un plan séquence sur un repas de famille dans la cuisine, les catégories rapport de couple, ou travail domestique ou pratiques sociales, ou encore être attentif à repérer dans le désordre des plans tournés, la logique du travail et la succession des opérations.

Le décryptage, nécessairement bi-orienté, a constitué notre bréviaire, notre référence ultime. Il a eu une autre fonction, celle de la mise en mémoire de tout le matériau. Ma propre mémoire devait stocker autant que faire se pouvait, du

sens déjà sociologisé, c'est-à-dire travaillé à l'aide de la théorie et des acquis de la recherche. Celle de la monteuse stockait l'inventaire d'images selon plusieurs caractéristiques et selon leur place exacte sur les bandes de tournage, plus utile encore que le code horaire.

Cette opération d'analyse des rushes a été belle et bien la mise à l'épreuve de la capacité à identifier le sociologique sous l'image, à reconnaître la manifestation cristallisée des rapports sociaux dans la banalité des plans sur les cuisines, les manières de table, l'organisation de l'espace, la position des corps, les gestes autant que dans les flots de paroles, ou le silence.

Plus encore, cette opération de lecture des rushes a repéré les acquis des recherches dans les images, a fait fonctionner la culture sociologique, ainsi les éléments de précarité mais aussi de flexibilité du travail à domicile à travers la décomposition-recomposition des tâches qui se donnent à l'image à travers les plans sur la vie de famille le soir et que, faut-il le redire, l'image seule révèle de la sorte.

- *Secondo*, il faut construire et écrire avec ces images et ces sons-là. J'y vois, pour ma part, l'opération inverse. Sans revenir aux images de départ, celles du tournage, il va falloir faire parler, tenir un discours, signifier des idées précises, des concepts, de l'abstraction par un travail sur l'image, sur les plans et leur capacité, par proximité les uns des autres, à opérer la magie du sens. Non, il n'est pas question d'illustrer comme on le croit encore trop souvent, comme si le sens était produit ailleurs et autrement et que l'image vienne là, répéter d'une autre manière. On peut prétendre parler et signifier par les images elles-mêmes.

Il n'est pas possible d'aborder en profondeur le travail de montage, disons seulement combien il exige de complicité entre le réalisateur et le monteur, car tout ne peut être communiqué entre eux par la parole.

Le montage est une mise en forme, une écriture, une parole avec une langue non verbale. L'image ne raconte, ne représente pas une idée, elle l'hallucine car elle n'est pas réaliste puisqu'elle doit être dans sa fabrication même une transformation, une construction.

La découverte et la production du sens sont deux moments jubilatoires. Le fait de voir des contenus de sens sous l'analyse des images, de les savoir stockées là, à l'abri, en attente d'écriture ; le moment où au montage deux ou trois plans, coulés l'un dans l'autre, parlent, énoncent des idées sociologiques sans que les coutures du patchwork n'apparaissent. Ainsi, la circulation des compétences qui s'énonce à l'image avec trois plans. Un gros plan sur les doigts de la dame lunettes de ski qui tapote en toute dextérité les bandes de mousse collées sur l'armature plastique du masque, un plan rapproché sur elle dans sa cuisine fronçant du même visage sa pâte à tarte, un troisième gros plan sur l'opération suivante de montage du masque où elle ajuste et tapote les autres bandes de mousse.

Cette séquence prend au montage vingt deux secondes, combien me faudrait-il de temps, de lignes pour l'écrire ? Et elle le sait, hélas, sans être le moins du monde certaine de vaincre. L'image est sans aucun doute, par elle-même, un langage, expression et communication, un langage non verbal, à enrichir par le travail sociologique. Gageons que malgré les résistances que ce travail rencontre, il finira par être reconnu.

Le produit final est donc une métamorphose, celle d'idées en concret audio-visuel. La diversité manifestée des rapports sociaux apparaît sous des formes travaillées de sorte qu'elles nous poussent à voir. L'accord entre le sociologue et la monteuse porte à mon avis, sur l'image comme signe linguistique, c'est-à-dire sur la mise en rapport d'un signifiant et d'un signifié. Mon signifié est-il trop personnel ? "Il n'y a que toi qui vois cela !", bien, cherchons d'autres signifiants ou une autre construction, le tout peut concerner seulement deux plans de cinq à huit secondes chacun. Les échanges sont permanents et pas à pas, un réel travail d'équipe, de mise en relation, de compréhension porte ses fruits.

Il reste encore à évoquer une dernière phase, commune à tout produit, sa compréhension par d'autres. Mais si tout le monde sait lire, tout le monde ne sait pas lire la sociologie dans les images, car on est en présence d'un nouveau langage. Le récepteur doit développer des compétences pour lire et pour bien lire ; hélas, les médias font peu ou pas ce travail de recherche d'écriture et de lecture, si bien que l'exigence et la vigilance nécessaires à la pratique audio-visuelle en sociologie peuvent paraître difficiles ou superflues.

2 - ANALYSE DES RAPPORTS SOCIAUX ET CATEGORIES DE LA PRATIQUE AUDIO-VISUELLE EN SOCIOLOGIE

A partir de la triple expérience audio-visuelle présentée, je vais donc, pour reprendre mon propos, montrer sur deux thèmes, l'espace et le temps, comment se pose concrètement le problème. D'un côté, celui de la

connaissance-reconnaissance de contenus sociologiques dans du matériel audio-visuel, qui se double, pour le montage proprement dit, de la question inverse : signifier avec des images et des sons, des idées, des contenus de recherche.

a) L'espace : catégorie de tournage et expression matérielle (spatiale) des rapports sociaux

Les rapports sociaux sont présents et inscrits dans l'espace. Dans quel espace ? Ne se donnent-ils pas à voir dans un lieu plutôt que dans un autre ? Peut-on filmer n'importe quoi, en escomptant que l'image parle d'elle-même et détienne la vertu de transparence ou d'efficacité d'un filet de pêche, qualités que beaucoup ont attribuées aux différentes techniques de collecte des données et que d'autres aujourd'hui, de façon récurrente, affectent à des traitements mathématiques sophistiqués de données, sans interrogation préalable et seulement pour voir ? D'elle-même l'image n'est ni exigeante, ni pertinente, elle est bavarde, vaine et gratuite: pour la rendre informative, il faut la construire comme telle.

Son information s'appuie sur le savoir sociologique accumulé et sur ce que nous décidons de prendre de ce savoir, tout comme dans n'importe quel travail de recherche, mais ce choix fait hélas ! partie des non-dits du travail scientifique.

Pour ce qui est de l'espace en tant que dimension pertinente du travail à domicile, j'ai opéré un découpage en catégories de tournage, servant ensuite à l'analyse et que je reconstruis ainsi :

- un plan sur l'environnement local : le travail à

domicile est ancré dans les sites et les bassins d'emploi, l'environnement exprime comment cette forme d'emploi s'inscrit dans le territoire, en milieu rural principalement et puise de cette inscription des caractéristiques sociales de sa main d'oeuvre ;

- **un plan sur l'habitat** : le travail à domicile a son habitat propre, souvent en propriété, mais ça n'est pas le pavillonnaire des ouvrières des industries automobile ou électronique. (J'avais déjà abordé la dimension habitat dans des recherches précédentes). La construction est de type artisanal, ou rénové par le mari. La maison "aménagée" de l'extérieur et de l'intérieur exprime là des éléments de la division du travail domestique dans le couple, elle est de plus un moyen de travail à domicile (aménagement) et la manifestation concrète de l'apport économique du travail à domicile. Madame lunettes de ski cumule de manière exemplaire son professionnel et son domestique dans un espace de Propre Total : un chalet construit par son mari. L'image montre cette cohérence intime du dedans et du dehors, l'ordre des choses qui garantit les bonnes travailleuses à domicile, un profil social, une filière d'emploi ;

- **l'intérieur et le lieu du poste de travail** : le rapport des sexes à l'espace ou la dimension spatiale de la division sexuelle du travail s'exprime à l'image. Les femmes à domicile occupent un coin, dans la cuisine, dans la salle à manger ou le garage (le plus souvent, à côté de la voiture). Les hommes s'installent et occupent une pièce, un atelier. Exemple : dans "d'hier à aujourd'hui", le lapidaire, le polisseur de fourchettes, l'électronicien. Les femmes domestiques marginalisent d'elles-mêmes leur activité, la plupart en bordure, à la lisière de leur rôle. Exemple : dans le même documentaire, la cravatière, la maroquinière, la

documentaliste INA et son mari. Les hommes expriment une fois de plus leur identité sociale par le travail quand bien même s'exercerait-il "à la maison". Ainsi, alors qu'on montre de l'espace, ce sont aussi des représentations qui s'expriment. Tous ces éléments contribuent à construire les traits du profil de cette main d'oeuvre, dont la compétence ainsi formée et recyclée offre de bien meilleures garanties que les diplômes.

Mais l'image (le tournage) apporte son lot d'informations nouvelles, elle nous montre par exemple le caractère stratégique de l'emplacement du poste de travail. Qu'en est-il? les réalisateurs ne l'ont pas vu au tournage, ils ne sont pas sociologues, ils ont filmé le poste de travail, mais à l'analyse de l'image, une autre donnée plus complexe se fait jour qu'il conviendra de ne pas laisser de côté au montage. De là où elles sont les femmes voient, entendent et contrôlent tout : les enfants, la soupe qui cuit, le voisinage. De là où ils sont, les hommes sont protégés de tout, les enfants, les bruits domestiques, les injonctions temporelles. Exemple : Madame G., documentaire 1 et tous les travailleurs à domicile du documentaire 2 (lapidaire, polisseur...). En sorte qu'au montage, il faudra si on en fait le choix, mettre cette idée en scène, la montrer ; encore faudra-t-il que cette idée puisse prendre place dans la construction d'ensemble qui doit être narrative et non successive, fût-elle avec les idées, les meilleures, encore faut-il que l'image par sa texture, sa forme même autorise ce montage. On ne peut par exemple couler ensemble deux images prises sous le même angle et le même cadrage même si leurs contenus diffèrent, elles deviennent incohérentes, il faut changer d'angle, mais alors conserve-t-on l'unité de lieu recherchée ? Une question entraîne une autre qui trouve sa solution et crée, en suivant un autre problème, ou peut désorganiser le sens des plans précédents et déjà montés.

S'il faut savoir identifier, avec de bonnes catégories de repérage les contenus sociologiques dans du matériau divers, il faut savoir briser, découper, bousculer pour reconstruire du sens par ce langage particulier qu'est l'audio-visuel sociologique.

b) Une approche audio-visuelle des temps sociaux et des temporalités de la pratique est-elle possible ? Comment le travail audio-visuel contribue à aborder autrement la notion de temps

Tenter une appréhension du temps par l'image remet en question la notion elle-même. Depuis longtemps cette "dimension", à défaut d'un autre mot, est au coeur de mon travail et de mes préoccupations. Je suis convaincue aujourd'hui qu'il faut construire l'objet temps et cette construction passe nécessairement par une déconstruction des catégories du sens commun, y compris en sociologie, où la notion est prise. L'image fait progresser dans cette direction.

Le temps est multiforme et élastique, matière transformable, transmutable et relative. Sociologiquement, il est une production culturelle et non, comme le pense notre culture, transcendant à toute société. Le temps est structuré par les pratiques et n'existe pas hors de ces processus structurants. Les temps sociaux de notre système de société sont constitutifs et produits du mode de production. L'apprentissage d'un temps nouveau marque le XIX^{ème} siècle ; un temps qui s'est imposé en dominant les autres. L'heure de la montre, la mesure arithmétisée du temps, condition du rapport salarial, exprimant les systèmes industriels et l'hégémonie de leur système temporel.

Halbwachs et Gurvitch ont affirmé jadis le caractère culturel du temps, Stanley T. Hall plus récemment a développé cette idée à partir de la richesse des comparaisons interculturelles.

La sociologie utilise très fréquemment la dimension temporelle mais sans s'interroger sur la nature du temps qu'elle véhicule et met en oeuvre dans ses analyses.

Je ne peux ici aborder la question de la déconstruction-reconstruction de la notion, je veux toutefois rendre sensible l'apport du travail *avec* et *sur* les images et les sons de cette démarche.

Reprenons le problème double que je me suis posé. Comment identifier le temps dans des rushes et comment en dire quelque chose de sociologiquement construit avec des images et des sons uniquement.

Je parlerai à la fois du tournage et du montage qui posent les mêmes problèmes et s'apparentent à ceux posés par nos entretiens. Il est possible de distinguer deux types d'approches :

- L'approche directe du temps : elle consiste à saisir à l'image, des durées de temporalités et à faire parler les gens sur des déroulements, des fragments de cycle de vie ou de journée. Dans le cas présent, comme je l'ai dit plus haut à propos du travail de conseiller, on propose au tournage, de filmer la journée de travail. Cette catégorie de repérage notamment du temps, draine avec elle bien d'autres choses. Outre la successivité et les durées, elle permet de mettre en évidence du temps cumulé, condensé dans la superposition

des tâches par exemple ; de plus, elle met directement en scène le corps, la gestuelle dans un espace qui lui aussi signifie. En sorte que, à l'insu même de celui qui tourne, du temps, de la temporalité vont pouvoir être analysés dans les images ainsi recueillies, et servir de matière à une analyse d'un autre niveau.

Mais les catégories de signification de cette approche directe ne sont pas encore très rigoureuses : il faut déceler à l'image plusieurs éléments afin d'effectuer une mise en rapprochement pertinente, constructive. Visionner les images en défilement lent apporte sa contribution à cette opération de lecture que nous avons appelée identification.

J'y verrai pour ma part, l'équivalent de ce qu'une lecture répétitive et collective d'entretiens approfondis prétend faire produire à l'analyse : une nouvelle mise en relation d'éléments généralement classés dans des champs séparés. Ces nouveaux rapprochements sont féconds, ils bousculent les cloisons internes aux champs, voire aux disciplines, ils conduisent alors à proposer de nouvelles catégories d'analyse.

Quels résultats fournissent cette approche directe du temps ? Elle donne à voir et à entendre les femmes à domicile caler leur travail dans les creux des temps sociaux et des temps domestiques contraints ; on peut ainsi mettre en évidence les débordements sur le temps du repos, du sommeil, du loisir, "*à cinq heures du matin, ce qui ne gêne plus personne*" déclare avec simplicité la brodeuse sur machine au mètre. "*Jusqu'à onze heures ou minuit*" répond Madame G., qui compense ainsi le temps perdu dans la journée avec un enfant, le cumul est plus difficile, qu'il n'y paraît. On peut voir par contre les hommes à domicile caler leurs horaires de travail sur ceux de l'usine, sans débordements ni cumuls.

Si tout cela peut être identifié dans les rushes, grâce à nos lunettes d'analyse, il est toutefois plus difficile de l'exprimer avec des images. Le travail effectué au montage sur le temps peut le montrer, mais est-ce lumineux ? Ne faut-il pas le souligner quelque peu, pour forcer le regard qui naturalise toujours le social avec complaisance !

- **L'approche indirecte** du temps repose sur une idée déjà énoncée, sa capacité à se métamorphoser. Aussi faut-il chercher ses empreintes, ses signes dans des matières : le corps, l'espace, l'argent.

Je terminerai cette rapide approche du temps, par quelques exemples de médiation par le corps, les corps, en montrant comment nous avons voulu signifier cette identification du temps au montage, à l'écriture.

Le corps est appréhendé sociologiquement ici comme inscription (langage) et force productive concrète. Inscription, du fait qu'il est façonné par le temps (temps sociaux, temporalités de la pratique) qui lui confèrent sa forme particulière et identifiable. Plus que support des pratiques, le corps est une matérialisation des pratiques, pratiques temporelles notamment liées au travail et à la procréation-éducation des enfants (en ce qui concerne nos ouvrières à domicile). En celà, il est force productive concrète (socialement située par un certain nombre de paramètres dont le sexe, l'âge, l'appartenance sociale...).

Partant de là, comment le temps peut-il être montré par le corps ? Comprendre bien qu'il ne s'agit pas d'illustrer les effets du temps sur le corps, mais de montrer en quoi le corps et le temps signifient pour partie quelque chose de la

problématique des sexes, ici coexplicative du travail à domicile en tant que forme particulière d'emploi.

Les formes sociales de capture du temps des femmes passent par leur corps. Capture directe du corps par l'enfant, qui va servir de base à l'édification de la relation des femmes au temps. La multiplicité des pratiques socialement attribuées aux femmes pour socialiser (alimenter, soigner, éduquer) l'enfant, passent toutes par le corps et la proximité corporelle. Leurs dimensions temporelles variées devraient pouvoir être lues et par conséquent être montrées avec et par l'image. L'image du corps, le leur et l'autre, celui de l'enfant.

Ainsi avons-nous tenté (la monteuse et moi) de construire une image-signe ; c'est-à-dire une image qui soit un rapport entre un signifiant, l'image elle-même dénotée, et un signifié, le contenu sociologique. Le signe pourrait être en quelque sorte un code sociologique : assignation sociale première à l'enfant corps et temps.

Une telle image-signe ne peut tenir que dans un seul plan, un plan séquence ou un plan fixe, mais certainement pas dans deux plans rapprochés, car ils construiraient déjà une narration ; le signe ne doit pas raconter, il doit produire l'équivalent de ce que produit le concept, c'est-à-dire "la perception d'un objet dans son essence". L'image, ensemble d'éléments concrets, doit produire de l'abstrait. Ça serait ce type même d'opération à maîtriser pour écrire avec et par l'image. Parvenir à construire (montage) des images abstraites avec les images concrètes recueillies et analysées au tournage.

Que voit-on à l'image ?

Une femme qui fait son travail à domicile avec un enfant dans le champ. L'image doit signifier *avec* et non *et*. Le corps de la femme se répand sur l'écran, le corps de l'enfant s'incruste sur cette même surface car il importe de donner la profondeur, l'inclusion sans indiquer qui inclut l'autre produirait l'image recherchée.

A ces images de corps, comme emboîtés l'un dans l'autre, reliés et co-présents, nous voulons exprimer l'idée que l'enfant est la condition spatio-temporelle du travail à domicile pour les femmes. Le signe se répète pour fonctionner comme un code. Il répète que le temps du travail à domicile, c'est le corps de la femme au travail et en surveillance telle que l'image le donne à voir. Sa double temporalité, celle du temps alloué, le salaire, sous menace du temps domestique, présent lui à l'image par le corps de l'enfant, toujours prêt à interférer et déranger le corps transitif de la mère (qui transforme et agit comme dit R. Barthes).

La recherche est à poursuivre, elle commence à peine dans cette direction. Comme j'espère l'avoir fait comprendre, s'agit d'écrire avec des images les plus concises possibles, les plus justes, c'est-à-dire ajustées au sens.

Faut-il pour conclure, redire que ce travail avec et sur image m'apparaît fécond pour les concepts eux-mêmes, ceux que nous utilisons notamment ; voilà en définitive le fond de la question proposée ici à partir d'une démarche à mes yeux enrichissante.

Monique HAICAULT
LEST/CNRS - Aix-en-Provence

VIDEO-QUESTIONNEMENT ET VIDEO-QUESTIONNAIRE

L'histoire des rapports de la sociologie et de l'audio-visuel mériterait d'être faite et serait à coup sûr très révélatrice de l'histoire de la sociologie. Il est en effet étonnant que, malgré l'utilisation du film par une discipline voisine, l'ethnologie, la sociologie soit restée indifférente sinon hostile aux techniques audio-visuelles ou simplement visuelles. Quelques dates suffiront : en 1960, Edgar Morin tourne, en collaboration avec Jean Rouch, "Chronique d'un été", film symbole du cinéma vérité. Il y a là un tremplin pour la réflexion sur l'utilisation du film en sociologie. Au cours de l'année universitaire 1961-1962, R. Aron animait un séminaire sur l'image, où le cinéma et la télévision tenaient une place importante. En 1965, Pierre Naville lançait un groupe cinéma dans le cadre du Centre d'Etudes Sociologiques. C'est ainsi que les sociologues verront en projection privée, avant sa sortie, "Masculin, Féminin" de J.-L. Godard, film qui se veut témoignage sur cette période historique, qui veut décrire "les enfants de Marx et du Coca-Cola", et dont l'objectif sociologique est affirmé par Godard : "Pour moi, il faudrait qu'il y ait une vingtaine de films comme ça, sur des milieux très divers, en province, dans le nord, dans le sud". Malgré ces tentatives, il faut bien constater que vingt ans plus tard, la sociologie, malgré des

moyens techniques plus accessibles et plus adaptés, n'a toujours pas intégré l'audio-visuel.

Il me semble, que dans la pratique, le recours à l'audio-visuel ne découle pas simplement de l'idée que ce type de technique pourrait apporter quelque chose de nouveau dans le domaine sociologique. Encore faut-il que le sociologue considère qu'il ne peut décidément pas continuer à travailler avec ses outils actuels, qu'il doit, coûte que coûte, en créer d'autres s'il veut collecter de nouvelles données inaccessibles par les moyens traditionnels, s'il veut mieux contrôler son travail sur le terrain. Encore faut-il que lui soit offerte, et c'est une autre condition essentielle au démarrage, la possibilité d'utiliser des moyens audio-visuels, et par la suite, la possibilité de faire entrer le travail audio-visuel dans le débat scientifique.

L'insatisfaction dans le travail conduisant à l'utilisation de l'audio-visuel peut concerner soit la restitution des résultats -qu'il s'agisse d'une meilleure restitution des résultats (présenter ce que l'écrit ne peut pas rendre) ou d'une diffusion dans un public plus large, peu habitué à la lecture des rapports scientifiques-, soit le travail d'investigation et la collecte de nouvelles données. C'est ce dernier point que je retiendrai ici (1).

1 - INSUFFISANCE DES OUTILS DU SOCIOLOGUE

Il est nécessaire de rappeler ici que le sociologue n'a jamais créé un seul outil qui lui soit propre. Il a par contre fort bien su emprunter des outils autour de lui, que ce soit chez les ethnologues, les historiens, les journalistes, les démographes, les psychanalystes, etc... et les adapter à sa

opre démarche, en créant les procédures nécessaires à
ir adaptation. Je retiendrai deux types de questions :

a) Qu'en est-il du questionnaire et de l'entretien, ces
deux outils privilégiés utilisés pour caractériser le
sociologue dans une certaine imagerie d'Epinal ?

b) Face à certaines questions, le sociologue se trouve
dépourvu d'instruments : que fait-il alors ?

a) Le questionnaire et l'entretien

Le questionnaire, qui apparut comme l'outil le plus
standardisé du sociologue, s'est révélé, à l'usage, infiniment
plus complexe qu'il n'y paraissait au premier abord. A la fin
des années 50, on apprenait encore à construire un
questionnaire avec double formulation des questions, afin
que la personne interrogée puisse avoir recours à la seconde
formulation si la première ne lui paraissait pas claire. Ceci
impliquait que la question devait être comprise de la même
manière par le sociologue et les personnes interrogées, quel
que soit leur milieu social. Par la suite, on en est venu à
considérer que les enquêtés pouvaient ne pas comprendre la
question ou plus exactement que c'est à partir des réponses
que l'on pouvait comprendre à quelle question les enquêtés
avaient répondu. Enfin, d'autres vérifications ont permis de
constater que le sociologue ne comprenait pas nécessairement
les réponses qui étaient données (cas des questions ouvertes).

Le questionnaire doit être alors interprété comme un test
de Rorschach : peu importe le sens de la question, ce qui
importe ce sont les regroupements d'individus autour de
certaines réponses (2). A partir de là, la présentation de
quel stimulus est recevable. Pourquoi pas les

vidéo-objets ?

L'entretien pose tout autant de questions. Nous nous contenterons ici d'un seul aspect. Sous sa forme la plus "rigoureuse" et, théoriquement, la plus contrôlable, l'analyse de contenu, le traitement des données se fait sur la base de la transcription écrite et évacue de ce fait toute une partie de l'information collectée au cours de l'entretien, information que P. Guiraud regroupe dans trois catégories : la kinésique (geste et mimique), la proxémique (gestion du temps et de l'espace dans la situation d'entretien), la prosodique (mélodie et rythme qui donnent sens à la phrase) (3). C'est pourtant souvent en prenant en compte, plus ou moins consciemment, ces éléments mémorisés que le sociologue traite les entretiens qu'il a réalisés lui-même, sachant que le véritable sens de ce qui a été enregistré se situe dans la combinaison de l'énoncé, de la prosodique, de la kinésique et de la proxémique. Si l'on a recours à l'entretien de groupe, l'information qui ne passe pas par l'énoncé est encore infiniment plus importante. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles cette forme d'entretien est peu utilisée, alors même qu'elle vient de combler un vide dans la démarche sociologique. Avec l'accent mis sur le questionnaire ou l'entretien individuel, le sociologue va tenter de reconstruire des phénomènes collectifs ou structureaux. Il va souvent se trouver obligé d'articuler des données individuelles et des données structurelles sans avoir de données collectives nécessaires à l'articulation entre l'individuel et le structurel. L'entretien de groupe fondé sur des groupes réels, permet de combler partiellement ce vide. Mais ici, l'enregistrement au magnétophone se révèle totalement insuffisant. Seul un enregistrement audio-visuel permet de trouver un début de solution. Ce qui fait la valeur du questionnaire, de l'entretien, comme d'ailleurs des statistiques ou des ensembles

documentaires, dans le travail scientifique, c'est la possibilité, pour d'autres personnes que celles qui les ont collectées, d'analyser ces données et de permettre ainsi la confrontation scientifique. A partir du moment où l'on connaît l'importance du "langage silencieux" ou de "la dimension cachée", la simple transcription d'un entretien n'est plus un document fiable. L'enregistrement audio-visuel d'un entretien individuel ou collectif permet de sauvegarder les différentes dimensions de l'entretien, facteur important pour la progression des connaissances. Si l'on accepte le terme de "fouille" pour parler de l'entretien, on peut reprendre ici la remarque de A. Leroi-Gourhan : "Il (le cinéma) permet de calmer le grand remords de tout préhistorien consciencieux en conservant la possibilité de restituer toutes les étapes de la fouille, de la refaire à volonté, de revoir ce que le travail détruit irrévocablement". (4)

b) Le bricolage sociologique

Bien souvent, sur son terrain, le sociologue n'a pas recours à des outils standardisés, mais plutôt à une sorte de bricolage où l'imagination sociologique triomphe, mais dont les produits peuvent difficilement être traités par d'autres que ceux qui ont fait le travail de terrain (ici l'on doit croire le sociologue sur parole tant qu'une autre étude ne vient pas confirmer les conclusions). Dans ce bricolage, le questionnement visuel intervient fréquemment. Si l'on prend l'œuvre de G. Friedman, rares sont ceux qui remettent en cause son travail et demandent à voir les données utilisées. On peut imaginer le sociologue Friedman visitant les entreprises, parcourant les ateliers et questionnant ouvriers, maîtrise ou direction, en montrant des machines, des opérations, des organisations de l'espace, ou des hommes,

autant d'éléments visuels qui servent de base au questionnement.

Au cours d'un entretien, une photo de classe ou de première communion, prise sur une cheminée, permet de savoir ce que sont devenus les individus d'une même génération. Mais en même temps, le questionnaire est visuel ; une photo dont on se plaît à dire la complexité de lecture ; qu'est-ce que la vue de la photo introduit dans l'entretien ?

Un autre moyen fréquemment utilisé en sociologie rurale pour collecter de l'information : la visite du cimetière avec un informateur. Là encore, que se passe-t-il dans cette ville des morts, où les tombes ne sont pas distribuées au hasard ? Chacune contient une symbolique sociale que l'informateur est accoutumé à lire, et la distribution de l'espace renvoie à celui du village. Questionnement visuel encore que l'on utilise sans en contrôler les paramètres.

Il est communément admis d'utiliser de telles techniques sans trop s'interroger sur leur bien fondé. Le recours à l'enregistrement audio-visuel oblige à interroger notre pratique de sociologue-bricoleur et nous donne les moyens de produire les documents nécessaires pour y voir plus clair.

Si le questionnement peut être visuel, les réponses elles-mêmes peuvent être visuelles. Par exemple, la plupart des enquêtes sur le travail industriel se passent à l'extérieur des lieux de travail. Au sociologue à essayer d'imaginer ce que peut être cet univers. A la personne interrogée d'essayer de faire comprendre ce qu'elle fait, dans quel espace, avec quels outils, dans quel environnement physique et humain, etc... Et, très souvent, l'explication s'accompagne de langage

gestuel, de dessins ; on va chercher des photos, voire même un film. Le sociologue doit enregistrer l'information contenue dans ces documents, qu'il ne pourra conserver, et la plupart du temps qu'il ne pourra même pas emprunter. Que va-t-il alors enregistrer avec son papier, son crayon et son magnétophone ? Est-il préparé à analyser si rapidement des documents visuels ?

J'ai laissé volontairement de côté tout ce qui rapproche le travail des sociologues de celui des ethnologues, et qui a conduit ces derniers à avoir recours au cinéma, qu'il s'agisse de l'enregistrement du monde matériel, du rapport de l'homme à la nature, des différentes formes d'activités. Notons, au passage, que la faible prise en compte de ces données dans le domaine de la sociologie, rend cette dernière très "dématérialisée".

Ce qu'il m'importait de montrer ici, c'est que, quel que soit le statut que l'on accorde à l'audio-viduel en sociologie, son utilisation enrichit le corpus des données conservables et transmissibles, oblige à approfondir les questions liées aux pratiques du sociologue aussi bien du point de vue théorique que dans la standardisation des procédures.

2 - UNE EXPERIMENTATION AUDIO-VISUELLE

On peut toutefois rester dans ce flou critique, dans cette indétermination. L'occasion de pouvoir utiliser la vidéo pour rendre à la population de Port-de-Bouc une part de la recherche-animation (5) m'a conduit à utiliser par deux fois l'outil audio-visuel, tout en me posant à chaque étape la question de son utilisation. Le questionnement était d'autant plus riche que je n'étais pas le seul à l'utiliser (6). Nous étions

sur un terrain où la mémoire était un élément essentiel, puisqu'il s'agissait, de 1979 à 1983, de faire parler une population à propos d'un chantier naval fermé depuis une quinzaine d'années, dont les bâtiments étaient en cours de destruction. Il s'agissait, pour nous, de retrouver le travail aussi bien sous sa forme concrète, la construction d'un bateau, l'organisation du travail et les savoir-faire, que sous sa forme de rapports entre patrons et ouvriers, ouvriers et maîtrise, de conflits, etc... et d'essayer de comprendre la fermeture du chantier.

Au cours de ce travail, je voulais voir dans quelle mesure les thèmes d'Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire pouvaient être transformés en procédures d'investigation et par là même testés. Tout partait du principe de remettre en place des points de repères spatio-temporels et sociaux permettant la réactivation de la mémoire et la production des souvenirs. D'où, par exemple, la participation à ce que l'on a appelé la journée des corporations, et qui a consisté à rassembler une centaine d'ouvriers en les regroupant par corporations tels qu'ils étaient organisés à l'époque où le chantier fonctionnait. C'est ce que nous appelions, plus haut, les groupes réels, à partir desquels se faisaient les entretiens de groupe. Dès le départ, un ensemble d'informations passait par le langage silencieux ; la façon dont les ouvriers s'étaient habillés pour l'occasion, la façon dont le contremaître était reçu, etc... ; puis au cours des entretiens, l'explication gestuelle, le recours au dessin, etc... Dans un second temps, les corporations furent réunies pour décrire la construction du bateau, et cette fois, ce furent les relations entre les corporations qui surgirent et les conflits selon leur place dans le temps et l'espace par rapport à la construction. Pendant cette journée, l'équipe de Didier Bonnel filma, sans plan préétabli, sans concertation avec les

sociologues. C'est ce qui a donné le film : "Nous construisions des bateaux", qui nous apportait une foule d'informations.

L'Education Nationale ayant apporté sa part de financement à l'opération sous forme de moyens audiovisuels mis à disposition, je pouvais à mon tour expérimenter. Tout est parti d'entretiens avec des riveurs qui, considérant qu'ils ne nous faisaient pas bien comprendre leur métier, proposèrent de nous le montrer, sachant où trouver les outils. D'où l'idée d'enregistrer comme des ethnologues une technique aujourd'hui disparue, en la reconstituant. De plus, je savais, à la suite d'enquêtes antérieures, que les entretiens faits avec des outils-en main se révélaient plus riches, et nous retombions à nouveau sur les théories d'Halbwachs. Pour construire le film, j'ai procédé à un double questionnement : ramener les riveurs et d'autres ouvriers dans le chantier létruit pour leur faire "reconstruire" ce chantier, et se situer dans l'espace. Ici, l'espace et les restes d'objets servent de questionnaire. Nous avons alors filmé une partie de ce parcours pendant lequel ils retrouvèrent des objets et essayèrent de reconstruire gestuellement des machines à partir de traces inscrites sur le sol.

Pour la reconstitution de l'opération de rivetage, la réparation même fut source d'informations. Les ouvriers avaient où se trouvaient la forge, le pistolet à river et le tas, les pinces, etc... Ils rassemblèrent les objets sans vouloir révéler leur provenance. Ils trouvèrent de même l'atelier où tourner. Tout cela était traces de la "survie" du chantier dans la ville. Le riveur et l'aide, assurant à la fois la chauffe des rivets et la place du teneur de tas, avaient travaillé ensemble jusqu'en 1953. Cette reconstitution permettait d'enregistrer des formes de communication non verbales, que ce soit le langage gestuel ou le langage codé par percussions du

marteau à river sur la tôle, et de saisir la dépendance de l'aide à l'égard de l'ouvrier. C'est la manière de notre film "On les appelait les sauvages". Dans ces deux composantes, le questionnement est visuel ou matériel, mais la vidéo ne sert qu'à l'enregistrement du protocole de recherche et des réponses apportées. Les images tournées devinrent à leur tour source de questionnement. Lors de la diffusion du premier montage que nous avons fait, les ouvriers spectateurs du film réagirent en disant que ces riveurs ne travaillaient pas, qu'ils "s'amusaient", que ce n'était pas le bruit réel, etc... autrement dit, c'est la notion de travail et de situation de travail qui fut approfondie. Cela nous permettait en même temps d'apprendre les avatars du montage.

Avec le second film, nous étions amenés à aller plus loin. Là encore, deux systèmes d'interrogation, toujours en référence aux cadres sociaux de la mémoire, ont été utilisés. Au moment de la fermeture du chantier, en 1966, la lutte contre la liquidation s'était faite autour d'un navire en construction. Or, en 1983, nous apprenions que ce navire allait être désarmé à Marseille, en attendant d'être vendu. Pourquoi ne pas utiliser le navire lui-même pour réactiver la mémoire ? C'est ainsi que nous avons emmené sur le navire d'anciens ouvriers et leurs femmes, que nous avons filmé leurs réactions et enregistré leurs commentaires. Par ailleurs, nous avons obtenu de l'INA les archives du journal télévisé concernant la fermeture du chantier. Une large part des bandes était dépourvue de son, d'où la nécessité de les faire commenter par ceux qui avaient participé au conflit. Nous avons envisagé la question de façon large : plusieurs personnes que nous connaissions se trouvaient sur les bandes d'archives. Nous les avons alors réunies et leur avons projeté l'ensemble, en l'utilisant comme un questionnaire. Nous avons suivi le processus suivant : 1°) une lecture des

bandes nous a conduits à sélectionner des séquences à partir desquelles nous voulions interroger les personnes ; 2°) nous avons projeté l'ensemble et noté les endroits où ils réagissaient ; 3°) nous avons repassé les bandes en nous arrêtant soit aux endroits où ils avaient réagi, soit à ceux que nous avons choisis. Dans un tel processus, le film joue à la fois un rôle de questionnaire, de moyen d'enregistrement, et de produit à analyser.

3 - UN CERTAIN NOMBRE DE PROBLEMES

Je crois qu'il n'est pas de recette précise pour utiliser l'audio-visuel en sociologie, pas plus d'ailleurs que pour l'utilisation des autres outils du sociologue. C'est plus le type de problèmes traités, la forme d'enquête choisie et les rapports que l'on entretient sur le terrain qui sont déterminants.

Le sociologue doit-il tenir la caméra ? Pour le type de recherche que je faisais, je ne pouvais à la fois faire mon travail de sociologue et tenir la caméra. De plus, comme nous étions dans une situation où nous ne savions pas précisément ce qui allait se passer, il fallait essayer de mettre en place un dispositif permettant de parer à toutes les éventualités.

Chaque situation que je viens de décrire nécessitait le travail d'un ou plusieurs sociologues avec une équipe technique. Pour travailler ensemble, il faut que le (ou les) sociologue connaisse les possibilités du matériel, les habitudes de l'équipe technique, que les techniciens sachent ce que le sociologue cherche, ce qu'il veut, etc... tout cela avant même d'aller sur le terrain. Il faut aussi que les membres de l'équipe technique soient capables de nouer des

relations rapides sur le terrain, par l'intermédiaire du sociologue. Au moment du tournage, chacun doit être capable d'agir de façon autonome.

L'expérience du travail de terrain doit aussi nous conduire à être prudents dans la collecte de l'image. Dans l'entretien, ce n'est pas au moment où les choses se disent que l'on se rend compte de ce qui a été réellement dit et surtout de ce qui est important, mais seulement lorsque l'on en analyse le contenu. Lorsqu'il travaille avec une caméra, le sociologue envisage la prise de vue d'une certaine façon ; celui qui filme peut avoir une autre idée, et les enquêtés peuvent aussi avoir leur idée. Il me semble nécessaire, dans ce cas, d'enregistrer, quand cela est possible, les points de vue de chacun. C'est au cours de l'analyse des bandes de tournage que l'on sélectionnera. De ce point de vue, pouvoir filmer toujours avec la même équipe serait l'idéal, afin de cumuler les expériences.

Le type de travail que nous avons décrit demande une infrastructure relativement lourde : une caméra s'est souvent révélée insuffisante. Au moment du "vidéo-questionnaire", nous avons trois caméramen et deux sociologues. Dans tous les cas, la situation nécessitait un travail collectif qui devait combiner autonomie et coordination.

Dans le cadre que nous avons décrit, la vidéo ne peut être introduite dès le départ. Il faut une connaissance suffisante du terrain et du problème que l'on veut traiter, pour savoir où, quand et comment utiliser le vidéo-questionnement. Il faut, en second lieu, dans la mesure du possible, avoir débroussaillé le terrain avec les personnes interrogées, pour pouvoir prévoir en gros ce qui va se passer

et obtenir un document dense, riche en informations.

Le recours à l'audio-visuel oblige le chercheur à clarifier son rapport avec la population enquêtée, et révèle ce qui était latent : la nécessité de rendre en priorité aux enquêtés le résultat de la recherche. Par ailleurs, c'est pratiquement une obligation de le restituer sous forme de film monté ; ils comprendraient mal que l'on vienne les filmer simplement pour avoir des documents de travail.

Ceci nous amène à la question derrière laquelle les sociologues se sont souvent réfugiés : l'anonymat. Lorsqu'on a recours à l'image, l'anonymat n'est plus possible. C'est donc sur une autre base que doivent se constituer les rapports entre l'enquêteur et l'enquêté. Le sociologue ne peut plus cacher la façon dont il traite les informations qu'on lui a transmises, dans la mesure où il montre l'informateur en train de s'exprimer.

Le changement est plus évident encore du côté de l'enquêté. Agissant et parlant devant la caméra, il s'adresse non pas au sociologue, mais à toute personne qui verra le document. Dans ses paroles et ses actes, il engage infiniment plus sa responsabilité. Dans le vidéo-questionnaire du "Coeur d'une ville", nous allions les faire s'exprimer sur un conflit dont personne ne parlait ouvertement. Il y avait consensus pour faire le silence, pour ne pas aborder un sujet conflictuel. C'est dans ce cadre, et sachant bien que le film serait projeté dans la ville, qu'ils commentèrent les bandes d'actualités et remirent à jour les ambiguïtés du conflit et les tensions internes encore vivantes aujourd'hui. Il faut enfin souligner que la projection du film monté sur le terrain d'enquête, relance le travail de l'enquêteur, fait surgir des questions nouvelles et est susceptible de remettre en question

le film lui-même.

Ce ne sont là que quelques aspects du travail vidéo en sociologie, et je terminerai par un exemple, le seul qui me laisse un peu pessimiste : le questionnement du milieu sociologique par le film vidéo, qui se traduit bien trop souvent par une fin de non recevoir ou par un renvoi dans le secteur de la "diffusion de l'information scientifique et technique", pour utiliser l'appellation riche, ou de la "vulgarisation", si l'on utilise le terme dépréciatif. Une telle attitude conduit à ne pas dégager les moyens matériels et financiers nécessaires à une expérimentation correcte. On a alors le choix entre abandonner temporairement l'outil, en attendant des jours meilleurs, ou bricoler dans son coin, ce qui amène à la production de documents qui ne peuvent tenir la comparaison, du point de vue technique, avec ceux des spécialistes de l'audio-visuel, et qui sont produits dans des formats qui leur interdisent la diffusion publique par l'intermédiaire des médias.

Roger CORNU
LERSCO - Nantes

NOTES

) J'ai déjà traité du problème de l'audio-visuel dans :

Cornu Roger : "Comment accommoder les rivets de Port-de-Bouc" dans *Technologies, Idéologies, Pratiques*, 1980, t. 2, p. 63-80.

Cornu Roger : " De la mise en mots à la mise en scène" dans *Le chantier naval à la ville, LEST - Ministère de la Culture*, n. 1984, p. 13-30.

) - Cornu Roger : "Remarques sur l'indice psychologique coût de la vie", in F. Chazel, R. Boudon, P. Lazarsfeld, *L'analyse des processus sociaux* éd. Mouton, 1970, p. 41-49.

Mathieu-Batsch Colette : "La notion d'originalité", in, *Art et Sciences "De la créativité"*, UGE coll. 10/18 1972, p. 210-224.

Voir :

Hall (E.T.) "Le langage silencieux" Le Seuil, coll. Point, 1984.

Hall (E.T.) "La dimension cachée" Le Seuil, coll. Point, 1971.

Guiraud P. "Le langage du corps" PUF, Que sais-je ?, 1980.

Leroi-Gourhan : "Le fil du temps" Fayard, 1983, p. 106.

(5) Voir :

- "Recherches et travaux sur la mémoire ouvrière du chantier naval de Port-de-Bouc" Technologies, Idéologies, Pratiques, 1980, vol. 2 n° 3-4, 121 p.

- "Le désert éclaté, pays de l'industrialisation sauvage", Sociologie du Sud-Est, n° 31-32, 1982, 152 p.

- "Du chantier naval à la ville : la mémoire ouvrière de Port-de-Bouc", LEST - Ministère de la Culture, 1984, 241 p.

(6) 4 films ont été réalisés :

- "Nous construisons des bateaux" U-Matic 3/4 de pouce, 30 mn, Réal. D. Bonnel, Prod. COL-IMA-SON, Office Culturel de Port-de-Bouc, 1981.

- "On les appelait les sauvages", U-Matic 3/4 de pouce, 45 mn, Réal. R. Cornu, Prod. CPMI-Istres, 1982.

- "Le coeur d'une ville", U-Matic 3/4 de pouce, 57 mn, Réal. R. Cornu et J.-C. Garnier, Prod. LEST-CNRS, CRDP Marseille, INA Provence Côte d'Azur, 1983.

- "Des traces en mémoire", U-Matic 3/4 de pouce, 35 mn, Réal. Ph. de Bonnault-Cornu, Prod. CPMI-Office Culturel de Port-de-Bouc, 1983.

ETUDE DE CAS DIACHRONIQUE :

UNE METHODE DE FILM SOCIOLOGIQUE

1 - DE QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LE FILM SOCIOLOGIQUE

Un film sociologique ne peut, de toute évidence, être envisagé au même titre que les produits courants de l'industrie du cinéma, quand bien même il est tributaire de celle-ci pour sa facture matérielle. Ces produits sont destinés à satisfaire, attirer, conquérir *très* rapidement un immense public (une durée de vie économique de quelques semaines tout au plus) ; puis, la plupart du temps, à tomber aux oubliettes. Tout simplement : le film sociologique ne répond pas *en priorité* à une logique économique, mais à une logique de la connaissance, de la thèse, de la proposition scientifique.

De ce seul fait découlent de nombreuses conséquences, tant pratiques que méthodologiques, et qui ne sont pas encore toutes identifiées.

- Le discours scientifique tire sa parcelle de vérité, on le sait, du fait même qu'il est réfutable, qu'il offre lui-même les moyens de sa réfutation en exposant sa genèse, le détail de sa construction, de sa démarche (i.e. ce n'est pas un discours

inspiré, auto-justifié, une pure intuition poétique ou littéraire, malgré la grande valeur de celles-ci par ailleurs).

- Or, cette réfutation relève elle-même des règles de la démarche scientifique : elle est lente et laborieuse, ce qui implique une durabilité très conséquente de l'accès au film-source (que tous les supports ne garantissent pas).

- Certes, le film garde en lui-même, pour qui sait les lire, de nombreuses traces très explicites de son élaboration ; mais il paraît cependant préférable qu'il soit accompagné d'annexes écrites :

- . le projet
- . la description du dispositif utilisé
- . le décryptage plan par plan
- . le décryptage de la bande-son

C'est à cette condition (l'expérience l'a largement montré), et à celle d'un visionnement réitéré, qu'un débat scientifique peut s'instaurer.

- Le découpage de l'objet filmé par rapport à la réalité complexe à laquelle il est lié et dans laquelle il prend place (contexte, déterminants, arrière-plan), par le cadrage et le montage, est simultanément indispensable à la constitution et à la structuration d'un discours, et néfaste à la critique (masquant les choix opérés). Il me paraît alors indispensable de travailler avec un "cadrage" thématique autant que visuel plus large qu'apparemment nécessaire : l'arrière-plan, les hors-champ deviennent ici essentiels.

Quant à la question de l'esthétique et des codes (dominants ou non) utilisés, elle apparaît rapidement, à

l'examen, comme mal posée. En effet, de la même manière qu'un texte sociologique, s'il veut être transmissible pour accomplir sa fonction, doit obéir aux lois élémentaires de l'énonciation, de l'écriture, de la lisibilité, aux codes grammaticaux fort souples de la langue (à moins qu'il ne vise précisément au terrorisme intellectuel pour s'auréoler, au bénéfice du doute, des qualités présumées de la théorie transcendante et de la création), et posséder un minimum de qualités littéraires et stylistiques.

De même, le film doit obéir à un minimum de codes en vigueur, souples, évolutifs eux-aussi, mais qui nécessitent un apprentissage pour être maniés avec quelque dextérité.

Il ne faut cependant pas établir de confusion : pas plus qu'il n'existe un seul type d'écriture (le roman d'aventure ou d'imagination par exemple) qui imposerait sa forme et ses codes aux écrits sociologiques, pas plus le film n'est soumis à un seul type d'exposition, même dominant (comme le scénario hollywoodien). L'image comme l'écrit possède un riche éventail de styles d'énonciation, qui sont choisis en fonction de leur champ de circulation : produits techniques, diffusions restreintes ou grand public, etc... Les déboires ou les inquiétudes rencontrés par certains ne proviennent bien souvent que d'une mauvaise appréciation du champ où ils voudraient se situer (plus ou moins consciemment). Tout exposé exhaustif, écrit ou imagé, lassera ou endormira un public non averti, même s'il comble le "narcisse" qui l'a produit.

La question des éléments signifiants qui sont mis à l'oeuvre et articulés dans le film est, elle, d'un plus grand intérêt et d'une plus grande difficulté. Il faudrait, à mon sens, remonter aux prémisses de la construction de la

discipline pour avoir quelques chances de la résoudre.

La sociologie est, indéniablement, une science de faits concrets observables, une science empirique, quand bien même elle n'est pas expérimentale au sens strict. Elle prend pour référent un réel, même si l'établissement, la caractérisation des faits constitue déjà un problème non négligeable. C'est sans doute précisément à ce problème que s'attaque le cinéma sociologique.

L'acquis des théories existantes repose sur une longue et laborieuse abstraction, jamais achevée, tributaire des conjonctures historiques et culturelles où elle s'opère, pour construire les objets théoriques à partir des faits concrets.

Or, il apparaît de plus en plus que cette construction s'est souvent opérée par des simplifications qui semblent aujourd'hui abusives, après qu'elles aient cependant produit de nombreux résultats et débroussaillé notablement le domaine, des oublis de dimensions trop ardues à prendre en compte, des visions de la causalité trop linéaristes plutôt que complexes, aboutissant à des théories qui plaquent un masque, un voile, un cache sur la réalité, la rendant plus opaque au lieu d'en révéler les structures profondes efficaces et les mécanismes les plus subtils. Le doute et la question naissent le jour où, de toute évidence, la théorie admise jusque-là entre en contradiction avec des faits incontournables, et n'a pas les moyens de les prendre en compte, de les intégrer, de les analyser (cf. par exemple, "Les avatars des études urbaines, Economie et humanisme, n° 252, 1980, B. Ganne, F. Godart, J. Lojkin et Alii).

Dès lors faut-il s'interroger de nouveau sur les faits eux-mêmes, sur leur complexité et leur construction comme

objets de recherche. C'est probablement là que le film intervient, comme matériau intermédiaire entre le réel et la connaissance.

Déjà me paraît-il assez manifeste, pour avoir beaucoup pratiqué la série : décryptage des rushes/montage/retour sur le film comme nouveau matériau, mais aussi pour dire vite, qu'on se rapproche d'une relation d'équivalence :

image/fait
plan de séquence/proposition
film/discours (thèse, théorie)

L'image filmique ou photographique constitue un "réel observé" : au-delà du discours construit dans le cadrage et le montage, l'image contient une information qui dépasse celui-là. La richesse de cette information tient à la capacité de l'image, à sa prévalence même, pour capter, analyser, faire voir et sentir la complexité, tout ce par quoi l'objet est lié dans la totalité sociale avant le découpage que nous y opérons. D'où l'intérêt d'un cadrage large qui montrera, dans l'image même, que l'objet n'est qu'un artefact dont il faut sans cesse rappeler l'élaboration, sous peine de réduire le réel au lieu de le connaître. Conserver les traces de cette opération ménage une latitude de critique et de réajustement des idées de départ à la réalité empirique.

Ensuite, un peu comme pour l'entretien enregistré au magnétophone, la précision de l'information recueillie et sa relecture de multiples fois, forcent une sorte de "barrière observatoire", de cécité, qui même chez l'observateur averti, l'empêche de voir ce qui n'est pas immédiatement interprété. Avec cette même précision, l'image animée recueille des dimensions de la réalité (troisième dimension

d'un espace enveloppant, mouvements et déplacements, postures...) qui ne sont guère à la portée d'autres modes d'observation.

Enfin le support même du film se prête à une restitution qui, pour être éventuellement moins analytique et conceptuelle, est cependant tout aussi discursive et construite que l'écrit, intelligible au plus grand nombre, participant ainsi à la circulation de la connaissance. Même, du fait de l'ambiguïté relative de l'image, la démarche du chercheur-réalisateur peut être invalidée par les propres éléments qu'il donne à voir et à entendre dans cette restitution.

2 - UN EXEMPLE DE METHODE

Consécutivement à ces quelques considérations, il serait logique de ne discuter d'une production scientifique dans ce domaine, de sa méthode, etc... qu'avec tous les éléments en main. Lorsque le débat s'ouvre entre chercheurs dans les lieux ou sur les supports institués à cet effet, la discussion bénéficie de ce privilège exorbitant que les interlocuteurs ont la possibilité de faire référence à des ouvrages connus de tous, où sont exposés faits, théories et méthodes, publiés, diffusés, accessibles, mais -il ne faut pas l'oublier- qui ont nécessité des journées d'études, qui ont été longuement potassés.

Une discussion ne me paraît pouvoir être fructueuse dans le champ des films, qu'à des conditions similaires : elles nécessiteraient que soient diffusées dans le milieu des copies (1/2" ou 3/4") des ouvrages filmiques, accompagnées de livrets, le tout permettant une prise de connaissance fine et une analyse déconnectée du déroulement inéluctable du film.

Les conditions proposées pour le débat d'aujourd'hui sont très loin de celles qui me paraissent indispensables pour avancer, pour produire autre chose qu'un savant bavardage. Néanmoins, au bénéfice du doute, et souhaitant avancer dans cette direction, mais ne pouvant livrer dans l'espace octroyé la totalité des éléments nécessaires (qui existent pourtant), je proposerai pour commencer une description de la méthode utilisée pour une étude de cas diachronique, telle que je l'avais écrite en 1983 (mais inédite) pour obtenir les moyens de réaliser le second film.

Nous avons tenté, dans un premier temps, d'exposer ce projet de film au moyen d'un synopsis classique. Cela était probablement une erreur, ne permettant pas bien de différencier clairement notre travail de celui occasionné par un banal reportage documentaire. Erreur salutaire cependant, puisqu'elle nous a fait prendre conscience de la nécessité d'exposer plus nettement les spécificités de notre projet :

- quant à ses origines et à ses antécédents, car nous reprenons un même personnage, six ans après le premier film où il apparaît, une fois devenu adolescent ;

- quant aux idées directrices du film, aux thèses sous-jacentes qu'il doit explorer ;

- quant à la méthode de travail particulière, aux différentes phases de la préparation, du tournage et du montage.

Notre projet repose avant tout sur une méthode de travail par l'image, qui donne un autre statut au tournage

documentaire d'observation. Elle nous permettra :

- de poser la question aiguë de la socialisation de l'individu, de son éducation, de sa formation par notre société, dans nos villes ; question directement liée à celle du déterminisme social, de la prise en main de notre destin personnel ;

- de poursuivre les questions émergées du premier film, relatives aux rôles respectifs de la parole et de l'espace, tant dans nos vies que dans le film ;

- de poser même la question du "portrait-archétypique" par l'image : que peut-on atteindre de la personne-Pascal ? peut-on cerner ce qu'il est ou ce qui l'agit ?

- d'utiliser en priorité toutes les pistes ouvertes, toutes les possibilités offertes par l'existence du premier film : au-delà de la simple comparaison entre deux âges, entre deux moments, il faut s'interroger sur les courants et les tourmentes, sur les processus qui forment l'écoulement, emportant le cours capricieux d'une vie.

Il ne s'agira cependant ni d'un pur film-outil-de-recherches, qui n'aurait pas à affronter le jugement public, ni d'un pur film d'auteur qui poursuivrait son oeuvre personnelle, mais d'une démarche instrumentale de l'image, qui cherche à rendre compte du réel d'une existence. Un synopsis, en gommant la dynamique propre au tournage, ne permet guère de montrer cette élaboration qui est au centre de nos préoccupations.

Nous résumerons donc brièvement l'argument, avant de préciser les antécédents, la problématique et la méthode de

travail qui caractérisent ce projet.

ARGUMENT

Nous venons de suivre un gamin de onze ans (cf. "Pascal, 2^{ème} étage au fond de la cour"), d'examiner avec lui comment il cherche et trouve sa place dans son quartier, dans la ville, quoique rien ne l'y favorise : fils aîné de petits employés, il n'a guère les moyens d'échapper à son sort ; habitant un vieux quartier totalement saturé, il dispose de bien peu d'espaces prévus pour les enfants ; et pourtant, Pascal tire son parti de la ville telle qu'elle est, déborde d'activités, d'idées ou de critiques qui nous font mesurer le divorce entre ses potentialités et les maigres "réduits" que la ville lui offre. Son humour sur sa condition, sa liberté de ton et son indépendance nous font penser qu'il s'en sortira toujours, malgré tout.

Nous le retrouvons six ans plus tard, adolescent. Des contraintes qu'il subissait, du poids de son milieu, ou de sa vitalité, de son appétit et de sa curiosité, qui l'a emporté ? Et d'ailleurs, la question est-elle seulement résolue ? La marge étroite laissée à l'enfant, dans les interstices de la ville et de la société, porte-t-elle en germe des conséquences durables sur le développement de sa personne ?

Vous le saurez peut-être en regardant le prochain épisode de Pascal au pays du futur incertain.

ANTECEDENTS

Nous avons donc réalisé un premier film avec Pascal en

1978. C'était alors l'aboutissement d'une série de recherches en psychosociologie d'une part, et surtout de la rencontre entre celles-ci et le cinéma, d'autre part.

Ces recherches sont celles menées par Ph. Bonnin dans l'équipe de M.-J. Chombart de Lauwe, sur "la socialisation des enfants en fonction de leurs différents milieux de vie". Elles ont été publiées sous les titres :

- "Enfants-en-jeu", éd. du CNRS, 1976, 346 p., 3^{ème} édition ;

- "Espaces d'enfants", au CESP-MECV, 1976, 274 p.

et ont donné lieu à de nombreux articles, dont on trouvera certains dans "Informations Sociales" (n° spécial 4-5/1975), dans "Autrement" (dans la ville, des enfants : n° 10, 9/1977), ou dans "La Vie Urbaine" (1978).

A la suite de ces recherches, nous avons voulu prolonger l'écrit par l'image. Les premiers documents tournés alors sur deux terrains observés ont vivement intéressé le CCI du Centre Beaubourg qui, préparant l'exposition "La Ville et l'Enfant", a financé un montage grand public, effectué par B. Desormeaux, aboutissant aux deux films "Enfants de l'Arlequin" (à la ville neuve de Grenoble) et "Gilles Moulin, Yves Delpuech" (dans les villages de Margeride).

Nous voulions poursuivre ce travail sur le quartier Saint-Paul à Paris, qu'avait plus particulièrement analysé Ph. Bonnin. Les deux films précédents nous avaient appris la nécessité de nous centrer sur le portrait d'un personnage principal, archétypique, qui soit le fil conducteur et le

support des questions soulevées par le film. C'est ce que nous avons fait avec Pascal, rencontré au cours de l'enquête précédente, et qui se prêtait particulièrement bien à cette démarche.

Notre thèse principale était alors d'indiquer le risque de conceptions trop étroites, résultant d'une méconnaissance de la vie réelle des enfants, telles qu'il s'en était développé depuis l'après-guerre : s'il est vrai que les grandes villes, et leurs centres anciens particulièrement, ne réservent guère de place spécifique à l'enfant, ce constat trop rapide est souvent utilisé dans une perspective hygiéniste pour expulser les familles les moins aisées vers les grands ensembles de la banlieue, où les enfants perdront alors tout de l'immense leçon que leur offre la ville à livre ouvert, en échange de quelques mètres carrés de pelouse rase.

Nous avons caractérisé le film par un prénom et une adresse : Pascal, fils aîné d'une modeste famille de petits employés (et dont le père était même au chômage au moment du tournage), logeait avec ses parents dans un appartement à peine salubre, sous les combles d'un hôtel historique du Marais (l'hôtel de Beauvais), le dernier à ne pas être encore restauré et évacué de ses occupants. Son père y était né 32 ans auparavant et sa grand-mère logeait dans une autre aile, mais tous néanmoins comme occupants précaires.

On aperçoit ainsi comment les ruses et détournements qu'accomplit Pascal dans la première partie du film, pour se frayer une place dans la ville (ses lieux de jeux, cachettes et balades inattendues), sont directement en relation avec le statut fait à son milieu social. Il lui est difficile d'y échapper, malgré l'affection et la complicité de son père, qui lui procurent cette confiance, cet humour et cette curiosité qui

sont les siens. L'avant-dernière séquence (une balade-bêtises de Pascal avec ses copains) nous montre que toute velléité d'action dans un espace urbain déjà surinvesti est interprétée comme une dégradation, un début de délinquance. L'interview du père, dont le discours dénonce cette situation préoccupante (discours que reproduit Pascal par moments), est pourtant contredit par les images et les activités de son fils, laissant entrevoir les profondes déchirures entre les pratiques effectives et les discours que l'on parvient à construire dessus.

Mais la question demeure pendante : est-ce qu'un individu peut se former, développer toutes ses qualités s'il ne lui est concédé une place dans la cité, s'il n'a d'autre recours que de s'enfermer chez lui dans sa lecture, s'il ne peut jamais agir sur un espace trop normalisé sans apparaître délinquant ? L'équilibre très instable que réalise Pascal, nous montre qu'au-delà du constat d'une situation déjà plus complexe qu'il n'y paraissait, se pose la question du tribut à payer, des conséquences à moyen ou long terme. En suspens : Pascal se récupérera-t-il "de toutes manières" ?

COMMENT AVONS-NOUS OPERE ?

Tenant personnellement à poser ces problèmes, nous avons préparé le film à partir des recherches et observations précédentes, et nous avons supporté les frais du tournage. Nous avons utilisé la technique du S.8, qui s'adaptait bien à la légèreté et à la discrétion nécessaire de l'équipe de tournage, d'autant qu'une maison de production mettait alors en place une structure de S.8 professionnel (nous décrivons plus loin le détail de la méthode de travail). Ce n'est qu'à partir des rushes que nous avons obtenu l'aide de la DAFU du Ministère

de l'Équipement, pour le montage et les finitions. Le transfert du S.8 en U-Matic 3/4" fait chez VCI (encore qu'il n'ait pas bénéficié d'un étalonnage plan par plan), assure une meilleure réception du film, le statut du S.8 s'étant dégradé depuis face à la croissance et aux perfectionnements de la vidéo.

On retiendra de ce type de travail, qu'il nécessite :

- une clarté sur les objectifs poursuivis, et une préparation beaucoup plus longue que celle d'un simple reportage ou documentaire ;

- un dispositif de tournage très allégé, afin de minimiser les perturbations apportées au personnage et au milieu observé, d'entretenir la confiance et la complicité nécessaires. Les temps d'entretiens et de tournage dépassent par contre les coefficients habituellement admis ;

- une phase de montage constituant presque la moitié du travail : bien au-delà d'une mise en ordre des séquences tournées, selon un plan qui aurait été déterminé dès le départ, elle doit rester ouverte aux effets de l'interaction observateur-observé survenus dans le dispositif de tournage, et doit consister à s'interroger de nouveau sur le contenu effectif des séquences, sur les significations qu'elles portent finalement, quitte à contredire ou le plus souvent à nuancer les idées de départ.

C'est ainsi que ce film a dépassé la simple illustration des recherches, qu'il est allé plus loin que l'écrit en proposant des images-questions (et qu'il a touché également beaucoup plus de personnes). De là, l'idée de poursuivre les questions entamées, par la même méthode.

PASCAL, DEPUIS SIX ANS

D'abord la famille de Pascal a dû déménager, du Marais à la Place des Fêtes, lieu tout aussi symbolique dans la carte parisienne (cf. "Vivre à la Place des Fêtes", R. Baillon et S. Kitchell, MECV-DUP, 1978). La ville de Paris avait monté les enchères, jusqu'à leur offrir une HLM de quatre pièces, autrement plus vaste et confortable. Le père de Pascal, après deux ans de chômage, a bien dû céder.

Pascal y a enfin une chambre personnelle, à côté de celle de ses deux frères. Sa mère, pouvant présenter à la DASS un logement décent, s'est vu agréer comme gardienne à domicile. Mais Pascal n'a pas tellement apprécié cette transplantation, la séparation d'avec ses copains. Il n'a cessé de revenir les voir dans le Marais, aménageant avec eux une cave pour y faire de la musique.

Sur le plan scolaire, le tableau est peu brillant. Dans le premier film, Pascal étonnait les spectateurs par sa curiosité, la richesse de son langage, la perspicacité et l'humour de ses réflexions, son goût des lectures communiqué par son père, ce qui le faisait prendre pour un bon petit élève et laissait présager d'honorables réussites. Pourtant, s'il n'a rien perdu de ses qualités (et malgré les quelques cours de maths que je lui ai donnés), il faut reconnaître qu'il a subi échecs sur échecs, a redoublé, a tenté de se ressaisir pour entrer dans la filière informatique, et a fini par quitter l'école le jour de ses seize ans, sans diplôme, en seconde. Divorce pour incompatibilité d'humeurs. En ce moment, il fait des petits jobs à la sécu en attendant mieux, en attendant le service, et après...

Où est Pascal dans tout cela ? Qu'est-ce qui l'a mené là ? Alors ? Les questions laissées en suspens à la fin du premier film ne sont pas résolues pour autant, ni définitivement ; mais elles prennent une autre figure.

Et si Pascal a changé, depuis six ans, nous aussi qui pouvons mieux lire et mesurer les questions sous-jacentes, tirer les leçons de l'histoire.

PROBLEMATIQUE

Il nous faut repartir à "la chasse à Pascal", si l'on veut bien nous passer l'expression. Lui, en tous cas, est partant ; la démarche l'intéresse, pour lui-même.

Est-ce qu'un portrait-interrogation réitéré ne serait pas mieux à même de nous faire entrevoir qui devient Pascal, de nous dire ce qui le dessine, qu'une habituelle histoire de vie remémorée, reconstruite après coup ? Encore, au-delà de Pascal, la question des déterminations qui ont pesé sur nous, qui pèsent à chaque génération, est là, présente. Dis-moi qui tu hantes, où tu habites, et je saurai qui tu es, ton avenir ? Est-ce si sûr, est-ce si simple ?

Déjà dans le premier film, Pascal habite cet hôtel du Marais, mais en fait la sous-pente : surprise ; première ambiguïté, difficulté. Il habite un quartier sur-densifié, où il n'y a en principe pas de place pour lui ; mais il y trouve ses recoins, s'y faufile, se construit des balades traversières. On est là dans l'espace de ses jeux qui est aussi celui de la ville, signifiant et conditionnant les relations sociales. Second indécidable : qu'en sera-t-il ? Peut-il échapper à ce destin qui

se précise ? Deux théories s'affrontent là : celle du poids des structures sociales qui ne laisseraient aucune marge à l'individu, et celle de la personne qui leur échapperait toujours, qui les modifierait même à la longue.

Deux points centraux à retenir dans cette interrogation :

- Construisant, un jour après l'autre, notre réalité, notre personne, notre histoire, il nous faut parler, toujours dire et redire ce que nous sommes. Mais combien de décalages entre ces discours et nos pratiques réelles ? Quels manques à dire, quels retards à se comprendre ? Que laissent échapper ou entrevoir ces décalages ?

Cependant, ces discours qui nous font, nous ne sommes pas les seuls à les émettre : parents, amis, professeurs, patrons nous encadrent des leurs, que nous reprenons, paraphrasons à l'occasion. Ils nous insinuent, mais ne nous comblent pas. Quelles ruses, quelles marges nous reste-t-il entre l'improbable et l'inéluctable ?

- Les espaces de la ville, que nous parcourons de nos gestes, de nos courses, de nos pratiques, sont une image tangible, quoiqu'imparfaite encore, de la place qui devient la nôtre ou que nous nous construisons, des rôles auxquels nous nous conformons ou que nous refusons.

Mais à notre avis, plus que la recherche d'une réalité présente de Pascal, le film doit nous permettre d'assister à la construction de sa réalité, par Pascal. Ce sont ces traces fictionnelles qu'il faut rechercher. Pascal est à la frontière entre cette famille qui l'a produit, qu'il va devoir et vouloir quitter, et un avenir plus incertain, l'entrée dans une vie

affirmée comme propre, dans une société où il doit faire son trou, à sa dimension. Entre le retour aux sources, la fuite d'un présent difficile à accepter et la projection dans l'inconnu, quel cocktail peut-il composer ? Il a déjà une histoire, certes, mais ce serait un mythe simplificateur de la croire univoque. Ce serait s'aveugler dans la complexité de nos destins, les confondre avec des théories réductrices.

LA METHODE

Le projet du film que nous proposons repose sur les mêmes principes méthodologiques que le précédent, dont on vient de lire quelques éclaircissements.

- L'esprit du tournage est celui d'une interrogation, réfléchie sans doute, sur la réalité vécue et surtout construite par le personnage-Pascal, dépassant la simple illustration d'un problème social ou d'une thèse préconstruite. Le principe d'ouverture aux inattendus et contradictions apparus dans l'observation, dans le tournage, est essentiel (et le plus souvent contraire, en apparence, à la logique d'une production qui veut savoir où elle va).

- Les discours émis sur la réalité par les personnages (Pascal surtout, mais aussi ses proches et les autres protagonistes), ne sont jamais pris naïvement à la lettre. Nous les recueillons en trois phases, selon trois statuts qui enrichissent le rapport de la voix et de l'image : durant la préparation, de longs entretiens nous informent de la vie de Pascal, nous initient à son quotidien, à ses problèmes, à ses lieux. Ils sont faits sur le ton du récit familial, de la confiance où Pascal parle au spectateur à travers nous ; lors du tournage des images, la présence des espaces, des objets et

des gens vient contredire ou compléter les récits précédents, en situation, à la cantonade ou en aparté, sinon en explications convaincues et démonstratives. Si bien, qu'au retour de chaque journée de tournage, les décalages entre l'annoncé et le filmé est rediscuté, expliqué, évalué, au son seul ou à l'image. Ces différents registres manifestent alors les décrochements entre pratiques et discours, tant pour le même personnage qu'entre les lectures de la réalités opérés par d'autres.

L'image tente de recueillir toujours, ou par moments, un cadre plus large que la préoccupation de l'instant : c'est à l'image que revient de montrer quels gestes s'inscrivent dans quels espaces, révélateurs de leur sens parfois contradictoires. L'image conserve ainsi les traces de son élaboration, significative elle aussi, ainsi que des conditions où sont émis gestes et discours : il n'y a pas à isoler outre mesure le personnage de son milieu sous peine d'aboutir à un individualisme forcené autant qu'irréaliste. L'effet de réel produit par l'image n'est pas un absolu, mais une construction.

L'espace, et l'espace bâti en particulier, est une image concrète, une transposition du social dont jouent d'ailleurs les metteurs en scène, et qui nous donne là à lire, à sentir de manière synthétique ce que de trop longs commentaires off ne pourraient pas même expliquer dans le court laps de temps du film.

- Le tournage, sur deux à trois semaines, est opéré avec une équipe légère : la complicité est une condition essentielle du film, recherchant le ton de la confiance, la profondeur, la chaleur, l'authenticité dans le rapport établi avec Pascal. Si nous le suivons presque comme des détectives, sa voix est

pourtant avec nous, le spectateur, du côté de la caméra : il se regarde lui-même avec distanciation. Le ton de la voix, les regards, révèlent ou trahissent à coup sûr l'exactitude ou sa fausseté. Et même, nous profitons d'un phénomène étonnant : ce qui n'est pas toujours dit devant les parents est clamé dans le micro aux oreilles de tous, notre médiation transforme le statut de sa parole. Ce n'est plus simplement d'un troc Pascal/parents qu'il s'agit, mais une question adolescent/cité qui est posée.

- Le tournage des séquences est effectué non à partir d'un synopsis prédéterminé, mais d'un guide thématique (à la manière des interviews semi-directifs "sur guide") d'une part, et des suggestions apportées par Pascal au cours des entretiens préparatoires, d'autre part. Nous nous efforçons de filmer de préférence des situations réelles, mais la reproduction de gestes quotidiens, en cas de besoin, ne constitue pas un inconvénient.

Le détail fin des séquences demeure évidemment relatif aux conditions et au moment même du tournage. Pour l'instant, on pourra retenir les axes de travail suivants :

- les conséquences du déménagement
- le nouvel appartement
- le nouveau quartier
- les rapports avec l'ancien quartier
- les pratiques plus vastes de la ville et des lieux d'élection
- l'échec scolaire et les projets de formation
- la recherche et le vécu du boulot
- l'insertion sociale : copains, copines, bande
- problèmes économiques et autres problèmes personnels

- relations et jugements sur son milieu, ses parents
- vision de la société et de son avenir personnel
- jugement sur le film lui-même.

Ces axes sont à dominante événementielle ou factuelle, ou bien seront à présenter comme tels : nos questions "de fond" doivent rester sous-jacentes, comme des repères perceptibles certes, sans envahir la scène qui n'est pas la leur.

- La fonction du montage est alors de décoder les différents plans de signification du matériau recueilli, et de l'agencer selon une logique qui exprime le personnage. Il n'y a donc à rechercher ni l'exhaustivité ni l'énumération de l'emploi du temps ou des lieux parcourus, mais ce que nous donne à entrevoir, à sentir ou à comprendre Pascal par son existence-même, fil conducteur de ses mémoires imagées.

Philippe BONNIN
CRIT (LP24)/IRESCO - Paris

LE TEMPS D'UN RITUEL

ANALYSE VIDEOGRAPHIQUE DE TROIS CEREMONIES

MAYAS YUCATEQUES (MEXIQUE)

Dans les sciences d'observation ou de description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé lui-même.

E. Panofsky, "l'oeuvre d'art et ses significations" p. 119, Ed. Gallimard, Paris, 1969.

1 - INTRODUCTION

La péninsule yucatèque est constituée de cinq entités : trois états mexicains, le Yucatan, le Campèche et le Quintana Roo ; une province guatémaltèque et un petit état (indépendant depuis 1981) le Belice.

Ces cinq entités sont peuplées par trois ethnies, très proches les unes des autres : les Mopans (Belice), les Itzas (Peten) et les Yucatèques. Toutes trois appartiennent à l'ensemble maya. C'est avec la dernière de ces populations que je travaille depuis 1976.

Les Yucatèques, avec environ 600 000 personnes, constituent aujourd'hui l'ethnie maya la plus nombreuse (fig . 1). Contrairement aux autres ethnies, elle est assez bien intégrée

à la société civile car, sous l'impulsion de ses chamanes, elle s'est efforcée, depuis le début de la conquête, de réinterpréter en termes mayas la culture espagnole. Ainsi, par exemple, la cérémonie de la pluie, le *cha'chak* (fig. 2) qui fait l'objet de cette communication est aussi appelé du nom espagnol de *misa milpera*, messe du champ de maïs. Les Yucatèques sont à la fois des agriculteurs (ils cultivent le maïs, mais aussi différentes espèces de haricots, de courges, de tubercules, etc...), des chasseurs et, depuis la conquête espagnole, des éleveurs, principalement de bovins. La forêt et le village ne constituent pas deux domaines séparés, mais plutôt un continuum affecté par des transformations d'un espace dans un autre (la forêt devient village mais aussi le village redevient, en totalité ou partiellement, forêt). L'espace cultivé et l'espace rituel sont des formes transitoires qui permettent périodiquement de réaffirmer cette continuité.

Quelques mots sur l'écosystème : le sous-sol du Yucatan est presque uniformément karstique avec des sols le plus souvent de très faible profondeur (10 à 20 cm), si bien que l'on dit généralement que "le maïs pousse entre les pierres". En raison de cette nature des sols, il n'existe aucun cours d'eau superficiel, toute l'eau s'infiltré dans le sous-sol et forme des nappes souterraines. La seule source d'eau permanente est constituée par de grands puits à ciel ouvert pouvant atteindre plusieurs dizaines de mètres de diamètre (en Yucatèque, on les nomme *ts'onot*). Avec un tel écosystème, l'eau est un problème central et on conçoit que les relations avec les Esprits pluie (les *Chak*), ancêtres mythiques, soient essentielles pour les Yucatèques. Ces relations s'établissent notamment lors des cérémonies de la pluie qui ont lieu généralement chaque année entre le mois de juin et le mois d'août et dont la durée s'étend sur environ huit jours : trois jours de cérémonie, quelques jours de

latence, puis la cérémonie de libération de l'espace (*pa'ik'*, défaire le vent) où l'on remercie les ancêtres mythiques et on les renvoie chez eux.

Fig. 1

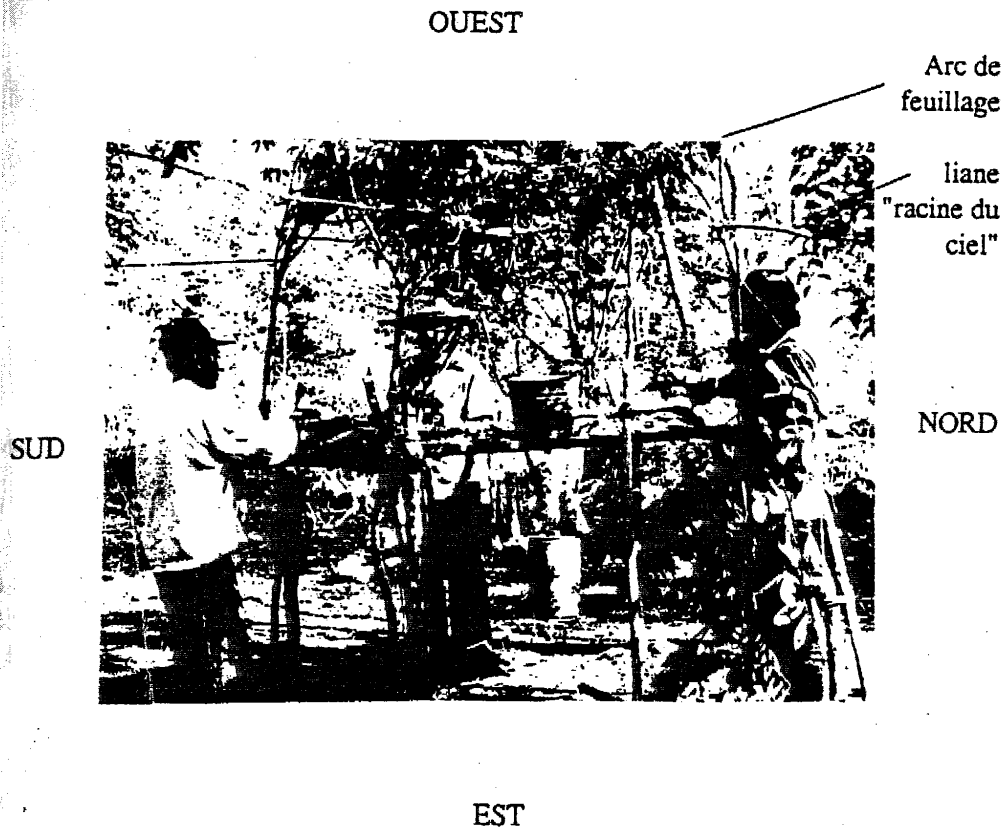
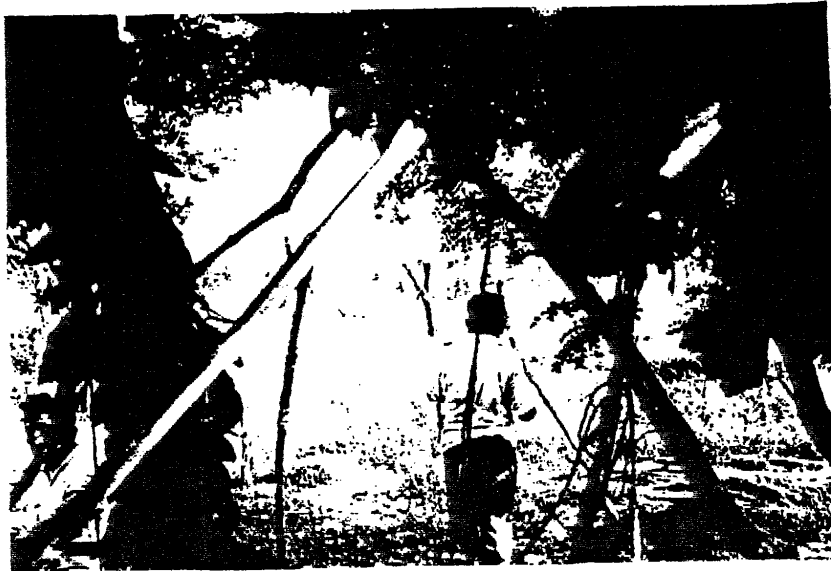


Fig. 2



Cérémonie de Sanahkat : le sacristain (aide du chamane) fait le circuit cérémoniel en suivant les lianes "racines du ciel".

Ce sont ces trois cérémonies que je vais présenter maintenant. Ces rituels ont eu lieu dans trois villages différents, mais appartenant à la même région du Yucatan : Tabi, Sotuta, Sanahkat.

En guise de présentation, je voudrais très rapidement indiquer la situation de l'espace cérémoniel en commentant la figure 1.

L'espace est un quadrilatère cosmique orienté vers l'Est

constitué d'un autel rectangulaire (*Kanche'* : arbre-ciel ou encore arbre carré) prolongé à ses quatre coins par quatre lianes (*X'tabka'anil*, les racines du ciel ou encore "les liens de portage" du ciel). Ces quatre lianes indiquent les directions inter-cardinales. La direction cardinale de l'Est, vers laquelle est tourné le chamane lorsqu'il chante, est indiquée par une croix de bois (on rappellera que dans la société maya, la croix est préhispanique).

Un des critères du choix des séquences que je vais présenter (fig. 3) est qu'elles mettent en scène des circuits cérémoniels. J'aurais souhaité les analyser car la structure temporelle sur laquelle portera mon étude est indissociable de la structure spatiale. Mais les limites d'un exposé et le thème de cet après-midi m'ont amené à traiter essentiellement de la temporalité.

Quelques mots sur la méthode employée. J'ai tourné ce film seul avec une petite caméra vidéo VHS à micro incorporé, d'où la qualité moyenne de l'image et du son. Ces films sont complétés par un film de 16 mm tourné lors d'un autre séjour.

Si le tournage avec une équipe technique, réduite, et un matériel professionnel permet de diffuser le film à un plus large public, le tournage en solitaire me paraît essentiel quant à la rigueur de la démarche. Il permet notamment d'établir une relation privilégiée avec la communauté et avec les individus participant au rituel. La relation avec les informateurs s'établit sur un temps long et dans la répétition des séances : film, enregistrement au magnétophone, mais aussi entretiens où le seul outil d'enregistrement est la mémoire. On verra lors de l'analyse que certaines variantes du rituel sont liées à la personnalité du chamane.

Fig. 3



Racontons, pour finir, une anecdote : lors de la troisième cérémonie (Sanahkat), la caméra est apparue aux yeux du chamane comme un outil correspondant à sa pierre divinatoire, c'est-à-dire un outil qui permet de voir au loin, voir au loin dans l'espace était indissociable de voir au loin dans le temps, pré-voir.

2 - LES FILMS

L'étape dans laquelle s'insèrent les séquences présentées est celle du dernier chant de la pluie, au milieu du troisième jour. Les séquences constituent différentes variantes du circuit cérémoniel.

Au lieu des films, on présentera un choix de photos de différentes cérémonies.

En ce qui concerne le village de Tabi, les photos prises portent sur deux cérémonies réalisées par le même chamane. La cérémonie 2 correspond à celle décrite dans le texte. Les cérémonies 1 et 2 ont en gros le même déroulement.

3 - ANALYSE

a) Niveaux d'articulation

J'ai, dans un premier temps de l'analyse, que je résume ici, décomposé chaque cérémonie en différents moments. J'ai pu, ainsi, déterminer cinq niveaux que je propose d'appeler "niveaux d'articulation du rituel".

Ce sont, du plus élémentaire au plus complexe : le geste, la sous-séquence, la séquence, l'étape et la section. Cette décomposition permet de s'approcher dans l'analyse du rituel, de la précision obtenue dans celle du discours. Le geste serait ici l'équivalent du mot et chaque geste se décomposerait à son tour en unités plus fines analogues aux phénomènes des linguistes. On déterminerait ainsi un sixième niveau mais je ne l'ai pas encore analysé.

A l'intérieur d'une séquence, puis d'une sous-séquence, les éléments me sont apparus permutablement, d'une manière plus large que je ne le pensais, sans pour autant que soit exclu un certain ordre. Ainsi certaines sous-séquences, par exemple, pouvaient se retrouver dans des étapes, voire dans des sections différentes d'une cérémonie à l'autre. Mais

certaines successions étaient toujours respectées déterminant ainsi une chronologie linéaire. Ainsi le repas cérémoniel a toujours lieu dans la dernière partie du troisième jour et commence après le dernier chant de la pluie.

A titre d'exemple, j'analyserai le troisième niveau d'articulation, la séquence, qui constitue le niveau moyen. C'est à l'intérieur de la séquence que le sens s'organise.

b) La séquence

Il m'est apparu que dans chaque séquence, il y avait simultanément de plusieurs sous-séquences jouées par des acteurs différents (fig. 4).

Prenons par exemple la séquence du début du dernier chant de la pluie à l'issue duquel est mangé le repas cérémoniel.

- La cérémonie de Sotuta

1) Le chamane fait le circuit cérémoniel en lisant (il s'agit ici d'une variante individuelle car les autres chamanes chantent). Il tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre : Sud-Est-Nord-Ouest.

2) Les grenouilles et les Esprits pluie (Chak) chantent en restant assis.

- La cérémonie de Tabi

1) Le chamane reste debout et ne chante pas.

2) Les grenouilles et les Esprits pluie font le circuit cérémoniel en chantant. Ils tournent dans le sens Sud-Ouest-Nord-Est, c'est-à-dire dans le sens des aiguilles d'une montre (fig. 5).

fig. 4



1) Cérémonie 1 de Tabi : le Chak (Esprit pluie) entrechoque couteau et osil de bois (dans sa main gauche) et jette de l'eau avec sa gourde. On distingue l'autel de branchages au-dessus de sa main et dans le plan supérieur (fig. 5), l'une des quatre lianes "racines du ciel".

Fig. 5



- La cérémonie de Sanahkat

1) Le chamane est debout et discute avec un des organisateurs de la cérémonie.

2) Le sacristain (aide du chamane) fait le circuit cérémoniel en suivant les lianes "racines du ciel" sans

chanter. Il tourne dans le sens Sud-Est-Nord-Ouest.

3) Les grenouilles sont assises sous l'autel et ne chantent pas. Le maître de cérémonie est debout à côté de l'autel (fig. 6).

4) Les Esprits pluie sont debout à leur poste, à l'extrémité des lianes "racines du ciel", aux points inter-cardinaux. Ils se mettront à chanter après le circuit du sacristain.

Si on compare ces séquences, on constate la présence d'éléments communs aux trois rituels :

- le circuit cérémoniel est quadripartite mais le trajet et le sens varient,

- le chant a pour fonction d'accompagner les ancêtres mythiques dans leur voyage vers le lieu rituel.

Mais les acteurs qui participent à chacune des sous-séquences varient, et par conséquent la structuration des sous-séquences (qui rappelons-le sont simultanées) à l'intérieur de la séquence, change aussi.

c) Le geste

On choisira d'analyser les gestes d'un personnage présent dans chacune des variantes étudiées, l'Esprit pluie ou *Chak*.

Fig. 6



Cérémonie de Sanahkat : Les grenouilles sous l'autel. On remarquera l'absence des Chak (Esprits pluie), ils sont debout à leur poste à l'extrémité des lianes "racines du ciel".

- La cérémonie de Sotuta

1) Le Chak chante et crie.

2) Il entrechoque couteau et fusil de bois, agite des rameaux de feuillage, jette de l'eau avec sa gourde (*Chu'*, *Lagenaria Siceraria*).

- La cérémonie de Tabi

1) et 2) sont réalisés comme ci-dessus.

3) Le Chak réalise un circuit cérémoniel dans le sens Sud-Ouest-Nord-Est.

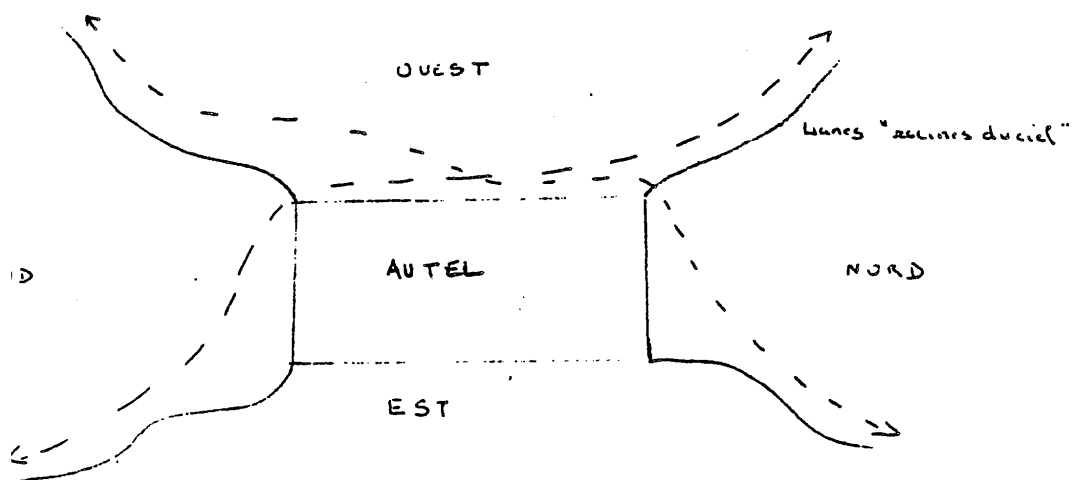
- La cérémonie de Sanahkat

1) Le Chak chante et crie.

2) Il chevauche un bâton qui figure un cheval.

3) Il fait claquer son fouet et jette de l'eau avec sa gourde (*Chu'*).

4) Il permutte avec son vis-à-vis suivant un axe Nord Ouest - Sud Est et Sud Ouest - Nord Est (cf. schéma ci-après).



Lorsqu'un geste ne figure pas dans une cérémonie, on le retrouve souvent dans d'autres productions culturelles. Ainsi la représentation du *Chak* à cheval et faisant claquer son fouet est connue à Sotuta et à Tabi à travers les mythes. J'appelle ces éléments qui varient mais qui ont une place stable dans la culture, les éléments structurels variables, par opposition aux éléments structurels constants, c'est-à-dire aux éléments qui figurent dans toutes les cérémonies (fig. 7).

Mais il y a aussi des gestes, ou des traits de certains gestes qui se rapportent davantage à des variantes individuelles et qui peuvent parfois se trouver en contradiction avec les normes culturelles.

Fig. 7



Cérémonie 2 de Tabi : petite chapelle servant également aux cérémonies catholiques de la pluie d'un des groupes de Tabi.

Ces variantes peuvent être liées :

- au style du chamane, comme lors de la cérémonie de Sotuta où celui-ci lit en parcourant le circuit cérémoniel ;

- au groupe qui organise la cérémonie, ainsi un des groupes du village de Tabi a pris l'habitude de réaliser le *cha'chak* dans une petite chapelle qui sert également aux cérémonies catholiques (neuvaines, rosaires...) ;

- à la région dans laquelle se trouve le village, à Sanahkat, les femmes participent à la confection des pains sacrés et, ce qui est plus étonnant encore, elles assistent, bien que placées à une distance respectueuse, au dernier chant de la pluie.

J'appellerai ces variantes, **variantes non structurées**.

4 - CONCLUSIONS

J'espère avoir montré que l'analyse vidéographique permet une décomposition plus fine du rite que ne le permet la mémoire visuelle ou même l'analyse photographique. Le gain de précision est du même ordre que celui que permet de réaliser le magnétophone en linguistique. De plus, un nombre suffisant de variantes -trois ont été analysées ici, mais l'ensemble traité comprend dix cérémonies- est indispensable pour que cette analyse prenne sens.

Je voudrais maintenant résumer quelques uns des résultats auxquels j'ai pu aboutir, ceux-ci demanderont à être précisés et complétés lors de recherches ultérieures.

- Si l'on applique le modèle linguistique au rituel, celui-ci peut se diviser en unités sémantiques qui définissent cinq, voire six niveaux d'articulation : 1°) Le composant du geste analogue au phonème, mais que je n'ai pas mis en évidence dans ce travail ; 2°) Le geste qui correspond au monème ; 3°) La sous-séquence, qui correspond à la phrase ; 4°) La séquence ; 5°) L'étape ; 6°) La section. C'est aux troisième et quatrième niveaux d'articulation que s'organise le sens.

Contrairement au langage articulé, il y aurait à ces niveaux, articulation simultanée de plusieurs unités de sens au sein d'un même ensemble : plusieurs gestes simultanés dans une même sous-séquence, plusieurs sous-séquences simultanées dans une même séquence.

- La simultanéité de certaines unités de sens n'exclut pas que l'on puisse voir un rituel comme une succession d'éléments signifiants. Mais l'ordre de ces éléments est sujet à une très grande variabilité, cela à tous les niveaux d'articulation étudiés.

- A un ordre linéaire vient donc se combiner une structure répétitive cyclique où les mêmes unités se répètent mais dans des ensembles différents. L'établissement de ce point aurait nécessité l'analyse de plusieurs séquences d'une même cérémonie, on l'admettra ici.

Pour donner une analogie avec l'analyse des mythes, les choses se présentent comme si chaque sous-séquence définissait un "ritème" qui s'insérerait à des endroits différents de la séquence rituelle, chaque "ritème" étant à son tour composé de gestes également itératifs.

- On conserve cependant un ordre linéaire des éléments (séquences, sous-séquences, gestes...) qui excluent absolument certaines permutations.

On a ainsi défini un ordre temporel à la fois linéaire et non linéaire -simultanéité des sous-séquences au sein d'une même séquence, des gestes au sein d'une même sous-séquence- diachronique et synchronique.

A cette première opposition vient s'en ajouter une seconde, l'opposition entre la linéarité du rituel et le caractère répétitif, cyclique, d'un grand nombre de ses éléments.

Michel BOCCARA
CNRS/audio-visuel - Ivry

NOTES

Pour une monographie d'un village yucatèque, on lira l'ouvrage de R. Redfield et A. Villa Rojas : "Chan Kom, a maya village", Carnegie Institution of Washington, Pub. 448, 1934, III +387 p. III. Pour une étude plus récente, je me permettrai de signaler ma thèse de doctorat : "Les rêveurs d'eau" Analyse

du mythe de fondation d'un village maya, thèse de 3ème cycle, Univ. de Paris X Nanterre, 1983 : X + 492 p., annexes 111 p., III. Institut d'Ethnologie, Micro-publications, 1985, Paris.

On lira une description de cette cérémonie dans l'ouvrage de R. Redfield et A. Vill Rojas, cité ci-dessus (p. 139-143).

Lors de la discussion qui a suivi la projection des extraits de films, certaines critiques ont été faites sur l'absence de travail de montage de ces documents. A mon avis, il ne faut pas confondre un document brut de terrain, tels ceux que j'ai présentés lors de ces rencontres, et un film monté, prêt à être projeté à un public. On pourrait d'ailleurs, mais ce serait l'objet d'une autre communication, présenter le montage d'un film sociologique et son rapport à la synthèse des résultats.

Pour poursuivre mon analogie avec le langage parlé, il faut, si l'on considère ce dernier, porter attention dans ce cas à ce qui se passe, suivant l'expression de J.-L. Godard, "sur et sous la communication", c'est-à-dire aux doubles sens (propres aux jeux de mots dont les Mayas sont friands) triples sens dont sont toujours chargés les mots.

Jusqu'ici, les circuits cérémoniels avaient toujours été observés dans le sens Sud-Est-Nord-Ouest, c'est-à-dire dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. E. Vogt en fait même un des traits significatifs de la culture maya (dans *Desarollo cultural de los Mayas*, ed. UNAM Mexico, 1971, "Summary and appraisal", p. 439). Il convient donc de souligner l'importance, à Tabi, des circuits en sens contraire lors du *Cha'chak* observé, et lors des autres réalisés par le même chamane, on "ferme" d'abord l'endroit en réalisant quatre tours dans le

sens inverse des aiguilles d'une montre, puis on l'ouvre à la fin de la cérémonie afin de "libérer" les acteurs en effectuant quatre tours dans l'autre sens ; c'est de ces derniers qu'il s'agit dans l'exemple analysé.

Dans les paroles de son chant, curieusement, le chamane inverse l'Est et le Sud. On a donc un deuxième circuit, oral celui-ci, qui se superpose au premier : Sud-Ouest et Est-Nord. Je ne sais pas s'il s'agit d'une erreur du chamane ou bien s'il y a une raison liée au rituel.

L'observation d'une nouvelle cérémonie pourrait m'inciter à faire passer un élément d'une catégorie dans une autre. Encore faudrait-il que la variante observée ne soit pas une variante individuelle voire un oubli. Ce fut le cas, par exemple des dernières cérémonies observées à Tabi (1985 et 1986) où le chamane oublia de secouer les lianes "racines du ciel" alors qu'il le faisait les années précédentes. Il faut cependant préciser que j'ai observé dix cérémonies et que j'ai des données sur une trentaine, ce qui commence à être un nombre significatif.

AUDIO-VISUEL ET RECHERCHE-ACTION

Je suis membre de l'ARBRE, Association 1901 pour le Développement et la Recherche action en milieu Agricole et Rural, qui réunit des chercheurs en sciences sociales et des praticiens de la formation et du développement agricole.

Un de nos axes de travail commun, depuis plusieurs années, porte sur le travail agricole, ses dimensions et composantes spécifiques, ses qualifications, leur prise en compte par les formateurs et techniciens agricoles.

Nous avons utilisé l'audio-visuel à plusieurs reprises comme outil privilégié de recherche-action, puis de transfert des résultats parmi d'autres outils, et co-produit trois films, plus particulièrement sur l'élevage :

- "Corps à cornes" : que je prendrai comme exemple pour présenter notre démarche ;

- "La technique et la passion" ou choisir-réussir son élevage, montage d'interviews d'éleveurs ;

- "Sans nom", qui est un conte filmé introductif du précédent film.

Avant d'illustrer la place de cet outil dans notre travail

à l'aide d'un extrait de "Corps à cornes", je voudrais sommairement citer quelques points de repère communs à ces productions :

1°) Elles n'ont pas une intention didactique ou informative : outil à l'usage de formateurs des techniciens ou des éleveurs eux-mêmes, elles visent essentiellement à autoriser la parole des spectateurs entre eux, sur des sujets et des vécus habituellement ou non techniques, dans des situations de formation ou de conseil technique, et ce par deux propositions :

- rendre présentes, par des techniques "licites" parce que véhiculées par "la télé", ces dimensions habituellement confidentielles, non dites, non valorisées,

- donner les mots pour le dire ou du moins des références communes des communications.

2°) Elles ont été et sont en même temps un outil de recherche et un produit de transfert des résultats de la recherche.

Un outil de recherche : parce que faire un film avec les intéressés eux-mêmes sur l'expression et les représentations de leur travail et de leurs choix, c'est travailler sur la communication, avec un outil de communication, dont la rigueur et les contraintes font miroir permanent : on ne peut produire un outil qui doit permettre de libérer la parole en volant la parole de ceux qui témoignent ; et ce d'autant que le thème, ce dont on parle, est aussi la communication entre l'homme et l'animal.

En d'autres termes : l'objet de notre recherche était la

relation entre l'éleveur et ses animaux, dans un processus technique de production. Nous l'abordions nous-même en sollicitant une relation et une communication avec l'éleveur dans une démarche de production technique. Et cela, dans la perspective de faciliter ultérieurement la communication entre d'autres éleveurs et des techniciens.

Cette poupée-gigogne est exigeante et nécessite clarification et rigueur. Elle est en soi un processus de recherche.

Un produit de transfert : parce qu'il n'est pas seulement le vecteur de contenus sur l'objet concerné, il propose également un mode, un terrain, des règles de jeu de communication, de par les choix faits, le montage, la forme.

Ainsi, par exemple, le choix d'un conte introductif au film "La technique et la passion", pour évoquer des dimensions affectives liées à l'enfance, rarement dites et pourtant toujours présentes dans l'alchimie du choix et de la réussite du travail et de la technique.

Ce dernier point nécessite de ne pas transmettre cet outil seul, aux utilisateurs.

Dans tous les cas, les films sont des outils parmi d'autres :

- écrits,
- autres outils,
- proposition de démarche
- formation des formateurs, avec qui les démarches mêmes sont pratiquées.

Vous trouverez, dans le papier distribué, la formulation

écrite des choix faits lors du tournage et de la recherche, et qui sont proposés aux formateurs pour l'animation même des groupes autour du film.

Bruno LEBATTEUX
Association ARBRE - Rennes

L'HOMME ET LA SIRENE

COMMENTAIRE

"*L'homme et la sirène*" est un film de six minutes sept secondes, générique compris, fait pour accompagner une exposition et assez court pour être vu debout sans gêne. C'est la première contrainte que je me suis donnée.

C'est un film réalisé à partir de photographies noir et couleur et de deux objets utilisés dans des rituels féminins du Congo. Cette seconde contrainte provenait de l'absence de moyens lors de mon travail de terrain. Les photographies couleur venaient de H. Risz qui tourna en septembre 1973 un film 16 mm sur ce rituel, d'après mes indications (*Mukisi, 1975*).

La troisième contrainte peut sembler absurde. Je voulais savoir si le recours à des images pouvait être une technique d'observation et même d'expérience. Les objets rituels sont des planches décorées d'incisions multicolores qui ornent le lit de parade d'une femme qu'on dit possédée par des Esprits de l'eau. On dit aussi de ces planches qu'elles "racontent une histoire, qu'elles représentent le monde de ces Esprits des eaux". Mais personne ne peut expliquer, avec des mots, comment le sens y est organisé. Après observation de mon corpus, une cinquantaine de photographies de ces

planches, j'ai pensé qu'il s'agissait d'un art cinétique, d'une façon de représenter le mouvement, rythmes et tourbillons propres au monde aquatique et créateur.

D'où l'idée d'utiliser la caméra vidéo et les effets du banc de montage pour montrer, et me montrer, ces dessins en mouvement et, suite logique, pour découvrir d'autres modes de transformation de ces objets inévitablement inertes. Utiliser la caméra comme la main du sculpteur lorsqu'elle est guidée par son idée du monde aquatique, idée sur laquelle j'avais quelques données : tourbillon, rotation, remous, variations colorées, mouvements multiples que je pouvais reconstituer et aussi inventer, poursuivant, par la technique vidéo, le projet masculin de pénétrer dans ce monde de transformations qui est celui des Esprits créateurs auquel ils n'ont pas accès, puisque seules, les femmes, mettent au monde et seules les femmes sont possédées.

Il s'agissait bien d'écrire avec des images, et même de méditer avec des images et, presque simultanément, puisque je n'avais que huit jours de crédits, de rendre cette méditation accessible à un public qui ne connaissait aucunement le sujet traité. Deux démarches à la fois inverses et parallèles : découvrir davantage le code sémantique de ces objets et doser les informations pour faire comprendre ce que j'aurais ainsi découvert.

LES THEMES

Deux thèmes sont tressés : la première phrase du commentaire donne le premier : "En République Populaire du Congo, les hommes dessinent des sirènes, mais ce sont les femmes qui les connaissent". Le second vient plus tard : "Mais

il y a un ordre dans ce désordre".

Le premier thème est repris vers le milieu du film, pour scander la démonstration et ouvrir la seconde partie. La première phrase était soulignée par une pose très courte sur les femmes maquillées ; à mi-parcours, il y a un zoom sur les yeux d'une femme avec "Mais ce sont les femmes qui voient les esprits". Mouvement réalisé bien sûr à la prise de vue et dont nous avons eu ensemble l'idée, J.-L. Lioult et moi, il y a donc une progression dans le film et, pour le spectateur, l'annonce que l'on va pénétrer plus avant dans le mystère de la création artistique.

Le second thème est introduit sans que les paroles le disent par la première image : une sirène peinte sur une de ces planches, sirène pulpeuse, chevelure opulente, queue de poisson ; elle aussi revient vers le milieu et, en plus, fournit la conclusion. La question soulevée, à laquelle je pense avoir répondu, est la suivante : comment des représentations aussi dissemblables qu'une sirène "en chair et en os" et les décorations "abstraites" plus habituelles peuvent-elles être utilisées aussi bien l'une que l'autre pour un rituel qui se déroule dans des villages de la forêt équatoriale ? La sirène médiane ouvre sur la seconde partie, celle qui traite de la cinématique des planches. La dernière qui clôt l'exploration (c'est toujours la même image) a le commentaire suivant : "Et si les Esprits des eaux étaient sirènes, comme celles qui se prélassent, en ville, sur les murs des bistros ?". Cette phrase vient après plusieurs minutes de silence ou de musique (tirée du film de Risz dont il m'a donné une copie).

Deux thèmes que j'ai voulu entrelacer et qui sont à la fois connexes et différents. Certains seront plus intéressés par le premier (et pas forcément les femmes), d'autres

retiendront plutôt le second. Car, même si le film est très court, on peut y mettre beaucoup de choses, à condition de ménager des retours, des répétitions qui lui donnent une durée propre, beaucoup plus dense, et finalement plus longue. C'est la leçon que j'ai tirée d'un récital Devos où j'ai remarqué ces répétitions qui, à la fois, délassent et permettent de s'enfoncer davantage dans le temps ouvert par l'auteur, donc de mieux comprendre son propos, d'y adhérer et d'y prendre plaisir.

LA CONSTRUCTION

A la demande de J.-L. Lioult, j'étais venue avec un pré-montage, facile à faire puisqu'il s'agissait de photographies. Chacune collée sur un bristol et numérotée dans son ordre d'apparition proposée. J'avais aussi apporté deux planches, une neuve et une usagée afin de ménager une plus grande liberté à la caméra. J'ai beaucoup insisté là-dessus, disant à mon co-équipier que c'était sa liberté, mais qu'il devait en même temps filmer avec une bonne connaissance de mes préoccupations. La prise de vues a été faite après le montage d'un premier tiers du film.

Il y a ainsi, le plus simplement du monde, deux parties. La première, sorte de reportage, montre des images du pays, des femmes avec leur maquillage et leur habit, quelques planches, et le commentaire suit de près les images, ajoutant quelques détails sur ce rituel. Elle se termine avec un gros plan sur une femme affalée sur l'épaule de la guérisseuse, en transe. Avec le commentaire : "Ce monde des Esprits des eaux qu'elles ont tant de mal à quitter, quel est-il ? On y rencontre peut-être des sirènes? Mais bien d'autres choses encore".

Puis une sorte de transition : suite de planches découvertes les unes après les autres "ces planches se lisent comme des bandes dessinées, mais personne n'en possède la clé" et, image et commentaire allant de pair, une suite de motifs pour lesquels j'ai eu des traductions : lune, soleil, serpent, harpon, pipe, etc... Au terme de cette première exploration destinée à affoler (comme je le fus pendant des années avec une telle diversité graphique) la phrase qui ouvre la seconde partie : "Mais pourtant il y a un ordre dans ce désordre".

Vient le voyage à l'intérieur de l'objet. D'abord, le plus simple, l'ordre syntaxique ; les rythmes de certaines planches : les formes de symétrie, à partir du centre. Puis le rythme, comme alternance de motifs abstraits, concrets et de remplissage. Il y a là une prouesse du montage, réalisée avec la collaboration d'un collègue, qui n'était disponible que très peu de temps, ce qui a obligé à laisser un trou avant ces images, qu'il a fallu combler ensuite, en coupant un peu du commentaire (ce qui n'a rien ôté, au contraire). Il s'agissait de faire apparaître les uns après les autres les morceaux de planches concernés, jusqu'à la composition complète. La caméra utilisée, située dans la pièce de montage, ne filmait pas les couleurs. Contrainte qui n'en était pas une puisqu'un nombre important de mes documents était en noir. Une des astuces du film a d'ailleurs été de faire apparaître comme naturelle cette alternance d'images couleur et noires. J'y reviendrai.

Ensuite, vient la partie que j'avais donnée entièrement (ou presque) à J.-L. Lioult. Avec l'idée qu'il allait faire apparaître des choses que je n'avais pas vues et que je ne pouvais pas voir. Je voulais que l'oeil et le savoir-faire du cinéaste viennent compléter mon savoir-faire. Il y avait plusieurs jours que nous travaillions ensemble et je lui avais

donné toutes les informations dont je disposais sur ces rituels et sur cette compétition pour la connaissance entre hommes et femmes, dans ces lointains villages du Congo. Le fil directeur était de faire apparaître non plus la syntaxe, qui reste encore fixe, mais le mouvement. Sans oublier les conditions sociales de ces créations : "Cet ordre, ce désordre ordonné, les hommes vont le créer et le recréer, interminablement, avec fascination".

Cette partie est en trois temps : la fascination des hommes ; un rappel du monde des femmes, avec les outils féminins dessinés de façon réaliste, suggestion d'une traduction mot-à-mot aussitôt réfutée ; et l'hypothèse du mouvement, en manifestation croissante, de plus en plus abstraite "Et si au contraire, ce monde de la création et de la connaissance était rotation, tourbillon, onde rythmée, par mouvement ?". Beaucoup d'images soutiennent cette exploration. C'est là que je voulais utiliser des effets qui, bien sûr, ont refusé de fonctionner. Seuls ont pu être utilisés la métallisation des couleurs, la fragmentation par mosaïque (qui correspond admirablement à un type de planches) et l'inversion gauche-droite des images réalisée sur un lent balayage d'une des planches (qui a aussi fourni des images correspondant à des types de planches) jusqu'à l'image finale dont je vous laisse la surprise. On s'est demandé si on allait l'ôter. Disons qu'elle illustre un rêve qui fut important dans la réflexion de Jung. Et tant pis pour les féministes. Mais c'est une image d'homme. Ce qui correspondait bien à ce que je voulais tirer de ce film. Et elle était déjà sub-liminaire.

En conclusion, retour à la sirène réaliste, avec les paroles déjà citées.

LE COMMENTAIRE

Je le voulais aussi court que possible tout en sachant que je ne pouvais éviter la partie "reportage" et explications. Il n'a pas été fait à l'avance ; j'avais juste réussi à trouver le titre. Le premier jour du montage, J.-L. Lioult me l'a demandé. Nous étions arrivés à ces images acrobatiques restituant la composition d'une planche. Je l'ai écrit le soir, en attendant que la pizza sorte du four dont la chaleur arrivait généreusement jusqu'à ma table. Il s'appuyait sur le script un peu élémentaire que j'avais préparé avant de venir et se trouvait précisé par les nombreuses explications que j'avais données pendant le travail sur banc-titre et le premier jour de montage. C'est pourquoi, je pense, il a été peu remanié.

Il a été enregistré le lendemain. J'avais un rhume gênant mais je tenais à le dire. C'est, en général, ce que je ressens le plus vivement dans les documentaires. L'ethnologue accepte de se dessaisir, au nom d'une absence de compétence qu'il n'a jamais vérifiée de tout ce qu'il peut apporter de lui-même. Cette mémoire du corps qui, je suis sûre, ne peut manquer de transparaître dans sa voix et dans le rythme qu'il donne aux mots et qui reflète et rend perceptible ce combat, et aussi ce plaisir, qui ont été les siens pendant qu'il s'affrontait à sa "matière". C'est cela que je n'ai pu expliquer sur le moment et qui m'a fait obstinément refuser tout concours extérieur, malgré le handicap certain qui était le mien et qui s'entend trop bien. J'avais vu, peu de temps auparavant, à la télé de l'après-midi, un superbe film sur des nomades de Mongolie, avec commentaire dit, je crois, par Alain Cuny, et j'avais pu comparer avec les mêmes images, muettes, projetées le soir à quelques jours d'intervalle. La version accompagnée seulement par les sons pris au tournage était mille fois meilleure, et incomparablement plus

compréhensible.

A l'enregistrement, j'ai essayé à la fois de maintenir une continuité et de ménager des intervalles pour rendre plus faciles les coupures qui pourraient être ensuite nécessaires. Il y a une "erreur" seulement dans l'ensemble. Bien sûr, ce n'est pas la perfection. C'est peut-être au contraire cette imperfection qui fait mieux apparaître la virtuosité du montage.

LA MUSIQUE

J.-L. Lioult l'avait recopiée sur le film de Risz que je lui avais envoyé avant de venir. Les extraits ont été identifiés par les titres que j'avais donnés aux différents morceaux. Nous avons ensuite choisi l'un ou l'autre selon nos souvenirs et la liste que j'avais faite. Ainsi, la phrase qui vient en second, "villages de clairière conquis sur la forêt", accompagne un balayage sur une photographie noire et se trouve soulignée par un bruit de conversations masculines assez joyeuses. Les femmes ensuite évoquées dans leur travail, photographies noires également, sont accompagnées de conversations féminines d'allure pensive qui (que les Téké me pardonnent), n'ont rien à voir avec les images puisqu'il s'agit d'une mère montrant à sa fille comment bouturer du manioc (dans le film de Risz), alors que mes images et mon commentaire soulignent les rapports des femmes avec l'eau.

C'est miraculeusement la seule distorsion. Le reste suit les images, avec cette réserve que le spectateur, ne connaissant pas la musique locale, ne peut saisir la correspondance que nous avons établie. Ainsi, les lents

balayages qui suivent les incisions multicolores des planches, reprenant le cheminement de la main de l'artiste (masculin) sont accompagnés de musique jouée par les hommes, pour les scènes de danse et de transe des femmes. On y reconnaît, évidemment, les tambours, mais rares sont ceux qui savent que seuls les hommes, dans la grande majorité des pays d'Afrique Noire, ont le droit de jouer du tambour.

Systématiquement, les scènes de trances, ou celles qui étaient mes hypothèses sur l'art cinétique, sont accompagnées par les chants et le bruit des sonnailles propres au rituel et exécutées par la femme en cure. Sur une très courte image de belle femme sereine rajoutée au montage par J.-L. Lioult, qui voulait une transition entre la fascination des hommes et le monde des femmes, j'ai déniché les trois secondes d'un chant solo très doux et très différent de la voix rauque et tremblée, voix de la femme possédée qui vient ensuite.

LE MONTAGE

Il doit, évidemment, beaucoup, sinon tout, à la mise en images et à leur assemblage. Sans compter la prise de vue des planches, réalisée en une matinée, il y a eu cent onze plans sur banc-titre ; très peu de prises pour une seule image, mais un certain nombre de mouvements effectués à ce stade : zooms, balayages en tous sens, la photographie étant déplacée sous la caméra qui restait fixe, rotations du motif "serpent lové" réalisé à l'aide d'une tournette sur laquelle était posé le fragment de photographie. Il y avait déjà là beaucoup de maîtrise et d'invention, excitées peut-être par l'indigence du matériel disponible : photographies noir et blanc et couleur, tous les formats dont certains très petits provenant de

contacts de négatifs couleur, et même des négatifs. J'ai pesté une fois de plus contre la fantaisie des laboratoires photos qui tirent n'importe quelle couleur et ne vérifient rien, les plus beaux formats (6 x 6) étant évidemment les plus maltraités. Mais comme je n'avais pas fait les tirages moi-même, comme je l'avais promis... il reste un gros défaut de couleur pour une photographie.

Avec tant de plans, la plupart ayant été utilisés, concentrés sur la première partie du film, J.-L. Liout a fait un montage extrêmement rapide et très rythmé. Beaucoup d'informations sont ainsi données dans les premières minutes. Reportage, description et aussi atmosphère. J'étais venue avec une petite idée des premières phrases du commentaire, pensant les ajuster avec une succession d'images hétérogènes, en fait, tout ce dont je disposais, pour donner une impression de voyage rapide mais où l'on aurait vu l'essentiel. C'est ce qui a été réalisé. Le handicap de la couleur est même devenu un avantage.

Après un troisième voyage sur une troisième photographie noire, qui explique que, ayant beaucoup de relations avec l'eau, les femmes "rencontrent les Esprits des eaux", vient une scène, avec deux femmes, qui se colore et l'on voit mieux alors que l'une a un habit tout à fait étrange ; le commentaire souligne : "Celle-ci vient de vivre plusieurs mois avec l'esprit Moukissi". Retour au noir pour une autre qui est en transe, puis successions d'images noires et couleur pour l'explication du rite. Cette variété augmente, je crois, l'impression de profusion et de densité. Et, finalement, le passage du noir à la couleur et vice versa n'apparaît pas du tout étrange. Sur la fin de la première partie, le rythme ralentit. Le deuxième thème : "Les hommes sont les artisans, mais ce sont les femmes qui voient les esprits", est souligné

par la longueur du zoom, puis du plan fixe sur les yeux maquillés d'une ex-possédée en vêtements de cérémonie.

Puis viennent les lents balayages sur les planches. L'oeil de la caméra se fait possessif, caressant, sinueux, répétitif, étonné, insistant. C'est un très bon moment de plaisir dont je mesure mal l'intensité possible car je connais trop ces objets, mais qui vise à faire pénétrer le spectateur à l'intérieur du monde ainsi représenté, dont il ignore presque tout, sauf qu'il est invité au voyage. Les paroles sont alors brèves, tout en étant fort explicites, "ce désordre ordonné, les hommes vont le créer et le recréer, interminablement, avec fascination", car ce n'est pas avec des mots que l'on peut comprendre, mais avec la musique et les images.

Lorsqu'on aborde l'hypothèse de l'art cinétique, les figurations du mouvement se succèdent avec, pour chacune, un mot, un titre, une indication de ce que l'on est convié à voir, du plus simple au plus profond, du plus concret au plus indicible. C'est comme un entonnoir où l'on s'enfonce sans réticences (ni le maëlstrom de Hugo, ni le piège du fourmi-lion) avec, je crois, une adhésion à ma démarche que l'on suit et la découverte finale que je ne décris pas plus ici. Et d'où l'on émerge brutalement, comme d'un rêve, avec la dernière image de la sirène "qui se prélassa sur les murs des bistrots".

L'ENSEMBLE

Il y a trop longtemps que je n'ai que des mots pour dire. C'est insuffisant. Il faut des pages entières (la preuve : combien de temps avez-vous mis pour lire ceci ?) pour donner une idée incomplète de ce que l'on cherche à dire. En

même temps, tout le monde a connu ces éclaircies, après des jours de tâtonnement, les mots s'écrivent tout seul, les images acceptent enfin de se plier à leur moule, la phrase s'ouvre sur une découverte. On ne bégaye plus, on construit ; on cesse de décrire pour regarder se former quelque chose qui vient à la fois de soi et des autres ; on assiste enfin à la réalisation du rêve qui vous a fait partir si loin : vivre comme, sentir comme, voir comme, être autre soi-même et pouvoir en jouir ; le faire ressentir ensuite à d'autres. Et tant pis si on s'est trompé.

Quand on peut disposer d'au moins trois outils : images, musique, paroles, quand on peut encore les multiplier par leur combinaison, mais c'est fantastique. A condition de rencontrer un bon metteur en images, ce qui n'est pas automatique. A condition de travailler soi-même et de ne pas se dessaisir de ses atouts. Les faire partager, à coup sûr, pour que la composition soit encore enrichie, mais ne pas les considérer comme matière étrangère à soi dont quelqu'un d'autre fera ce qu'il voudra.

Car images, musique et paroles ne suivent pas le flux linéaire des mots. On ne peut pas tordre indéfiniment la syntaxe. Tandis que les images, la musique et les paroles peuvent se tresser de façon multiple : accords, contrastes, décalages, absence d'un terme, répétition de l'image, "mise en abîme", sans parler de toutes les variations de rythmes, de toutes les façons de faire se succéder les plans. Quelle ivresse! Jeter le bic, et avec lui la succession linéaire, et cette terrible façon qu'elle a de rendre sec ce qui est concis, de claquer la porte sur les images, de réduire le millefeuille onctueux et craquant à une crêpe ultra-plate, fut-elle bretonne. Je voulais, en six minutes et sept secondes, donner à mes voyeurs l'impression qu'ils avaient festoyé. Il a fallu, en

effet, au musée, poser quatre chaises sous le poste de télévision. Mais je n'ai pas eu d'autres appréciations.

Pour conclure, je voudrais à présent voyager aussi à l'intérieur des masques qui accompagnent discrètement les femmes possédées. Mais étant oeuvres masculines faites pour des hommes, le voyage sera probablement différent. Plus d'oeil, moins de toucher ; plus d'effets spéciaux, plus de manipulations de l'image, moins de direct et d'émotion. Mais je me trompe peut-être.

Marie-Claude DUPRE
CNRS - EHESS - Paris

"LA 14 NE PERIRA PAS"

ESSAI D'ANALYSE DIACHRONIQUE

Cet article reprend et développe le texte de la plaquette accompagnant l'exposition "SALUT LA CLASSE, Rites et passages de conscrits", à l'Ecomusée Nord-Dauphiné.

1 - ON ACHEVE BIEN LES ADOS

"La 14" est né du refus. Pour un temps, ne plus célébrer l'exotisme à travers films, écrits, voyages. Ne plus filmer loin, de loin, dans ces terrains africains du fond desquels on s'invente une autre famille, une autre identité, quand ce n'est pas une mission... Refus également de sacrifier à ces recherches pudiques que l'on mène en Europe, société du froid, de "l'en clos", sociétés du livre et de la télévision, pour lesquelles chaque phrase, chaque segment d'image sont porteurs d'un message lancé bien au-delà de l'enquêteur à qui l'on fait face.

"La 14" devenait le chant d'un retour. Retour au pays, retour, moins conscient, à une jeunesse qu'un hiatus de 20 ans avait peut-être gardée intacte. Le désert conserve, dit-on. Quelle surprise de les retrouver là, tels que je nous avais laissés, tout aussi fragiles dans leurs corps de gaillards que dans leur sentiment qu'il fallait poursuivre coûte que coûte,

entretenir le flambeau.

Mars 1983, ils se réunissent, comme chaque mois, pour régler leurs cotisations, casser la croûte. Ce sont les filles qui tiennent maintenant le livre de comptes. Comment ont-ils perçu cet "ancien" qui s'invitait et leur parlait de cinéma ? Certes, pas comme un ethnologue qui viendrait étudier leurs moeurs bruyantes, comme un nostalgique peut-être. Dès lors, malgré le retour, malgré le détour, à nouveau l'équivoque dès que l'on s'attelle aux traditions : observer de l'intérieur, oui, mais observer avec l'aiguillon de l'urgence. Urgent d'enregistrer avant que le rite ne s'estompe, avant que ma mémoire ne défaille ?

L'urgence ? Merveilleux prétexte en tous cas pour réunir quelque argent et prévoir un tournage en septembre, époque de la vogue. Car, faute de temps pour questionner, enquêter, analyser, il restait cette possibilité de les suivre pendant une semaine, et de redonner au film la vocation qu'on lui prête trop souvent, de façon illusoire : constituer un document pour l'étude ultérieure. Et de fait, j'en ai autant ou plus appris en montant, sélectionnant, éliminant, qu'au moment de l'observation directe, ou de la réminiscence de nos exploits antérieurs, de cette "mémorragie" d'où ne coulent que quelques faits trop balisés, souvent peu significatifs.

L'odyssée de la Classe 1985 expliquerait-elle tout ? Permettrait-elle de rappeler que l'on reste classard toute sa vie ? Exprimerait-elle les préoccupations de leurs devanciers, face aux prouesses de guerres, souvent tenues, induirait-elle les variantes régionales de cette pratique ? L'envie d'un film plus globalisant se fit jour peu à peu ; finalité des allusions autour de ce thème, pluralité des sources, des ressources de

l'audio-visuel : les énumérer très brièvement, et successivement, permettrait de souligner leur richesse et, peut-être, leurs limites.

Ces quelques journées vécues hors du temps à poursuivre les conscrits se devaient donc de renvoyer, par opposition, au Temps. Celui de la mémoire des générations, l'évocation des démesures que nous vécûmes, en 1965, loin déjà des menaces de la guerre d'Algérie, loin encore de la crise économique et des incertitudes ; le rappel, par cette vieille figure turripinoise, de la classe 34 et du respect d'autrui : "c'était la veille de Noël, votre grand-père venait de décéder. Nous étions au café, en face, et on nous a demandé d'aller plus loin, avec nos tambours et nos clairons..." Montrer que l'on est maître du bruit, du désordre, et de soi...

Témoignages embellis, attitudes réservées, thèse-antithèse, et ce maire qui, à Vignieu, en 1928, refaisait jouer par ses administrés le départ de la classe en 14, qu'attendait-il de ses images ? Par delà le message pacifiste, avait-il le pressentiment de l'archive, pouvait-il soupçonner une confrontation avec les conscrits de la classe 85 ? L'insertion de ce document muet a fourni la minute de silence du film. Mais, d'autres sources s'avéraient témoigner d'une pratique ou du contexte historique : les conscrits de l'armée d'Italie, filmés par Abel Gance, défilant joyeusement, et, paradoxalement, quelques années après le "J'accuse" du même réalisateur, pamphlet contre la guerre ; la reconstitution d'une scène d'auto-mutilation, quand le tirage au sort privait une famille de ses fils pour sept années ; l'exploitation des lithographies du XIXe siècle, version populaire, dans lesquelles le conscrit fait tristement ses adieux, discours enthousiaste à l'inverse, quelque peu fabriqué, où le soldat revient couvert de gloire. Enfin, et la séquence est brève, quelques souvenirs

de cinéastes amateurs, car on n'a pas encore fait l'effort de recenser les films qui attendent près des radiateurs.

Rechercher à cerner, à travers deux siècles de paroles et d'images, un rituel laïc, n'était-ce pas, derrière la continuité, se cacher pour ne pas avoir à dire les cinquante et une autres semaines d'une vie d'adolescent ? Car, une fois de plus, qu'est-il proposé dans ce film ? Décrire une société, une classe d'âge, à travers la fête, moment cathartique où tout semble étalé au jour, n'est-ce pas reprendre la démarche classique du cinéma ethnographique qui, jadis privé à la fois de conditions techniques adéquates, et d'une connaissance intime des rapports sociaux, restituait des images de la vie publique, de la place d'un village, de l'aire de danse africaine bien exposée au soleil, prétendait mettre "en pleine lumière", les ressorts (mollets, jarrets, intrigues) du groupe ?

Quel film, quelle étude pour redire, montrer le profond ennui de la jeunesse et, bien en deçà des soucis métaphysiques ou professionnels, l'angoisse du quart d'heure à venir, qu'aucun événement décisif ne viendra ranimer. N'y a-t-il pas, au fond, dans ces luttes rituelles de clocher à clocher, et dans la brousse, de village en village, dans ces simulacres ou dans ces tueries en grandeur réelle que sont nos bonnes guerres, le véritable rite de passage qui confère à l'initié le viatique vers la seconde partie de l'existence. La vie comme loterie (où l'on retrouve le tirage au sort !), la vie soumise aux caprices d'une roulette russe qui confère à celui qui s'en tire, l'obligation de "vivre à tout prix".

La sagesse populaire ne répète-t-elle pas que pour apprécier la vie, il faut avoir frôlé la mort ? C'est bien d'elle que l'on menace les jeunes garçons et les jeunes filles pubères dans nombre de sociétés traditionnelles, par la lame

du scarificateur, de l'officiant chargé de la circoncision ou de l'excision... Menace de mort et promesses d'une autre vie, pleine, adulte, licite.

Nous voici loin déjà de la vogue de la Tour du Pin et de la 85.

Pour l'heure, ils ont un contrat à remplir avec la ville, qui attend leur chahut en le redoutant avec leurs pères qui leur redisent depuis toujours, les agapes, la Geste, l'épuisement. Mais, dans ces récits que l'on prend soin de ne pas détailler, demeure la part alléchante du mystère, et outre le besoin de débauche, de fraternité, il y a peut-être ce sourd désir d'expérimentation collective, d'auto-mise en scène, seuls propres à leur faire saisir pleinement le sens de ces évocations trop allusives.

Le mercredi 22 août 1983, le Président de la Classe réunit quelques fidèles pour fixer les attributions de chacun. Protocole hésitant, dans lequel personne ne cherche à s'imposer. La fête n'est plus un lieu de prise de pouvoir. Il a été déjà distribué d'office dès la déclaration d'association. Les Présidents, Trésoriers sont le plus souvent originaires de familles aisées ou très connues. A Villefranche-sur-Saône, être conscrit permet au nouvel arrivant de se faire admettre dans la communauté urbaine. A La Tour du Pin, seuls les jeunes originaires de la ville possèdent l'information verbale, qui sans exclure les autres délibérément, permet de se rassembler entre soi.

Les voici donc quelque peu contraints devant cette caméra que, pour le moment, je suis seul à manipuler. Dans leur esprit sans doute, cet amalgame pas encore très clair mêlant copain, grand-frère, père et cinéaste, et également,

l'éventuel conseiller technique (celui qui a vécu ça !). La semaine suivante, pour la vogue, l'équipe s'étoffera peu à peu et de jour en jour : preneur de son, cadreur, photographe si bien que l'insertion de chacun se fera sans être vécue comme l'agression qui eût été le bloc des techniciens arrivant sur un "coup". Pour tout arranger, la fête les livrait très vite à d'autres occupations et nous ne devenions plus que les témoins directs (et tout de même valorisants, assimilés, c'est un automatisme dès qu'une caméra présente quelque format respectable, à FR3). Spectacle donc qu'ils se donnent à eux-mêmes, spectacle pour la ville, spectacle pour la postérité, via la gélatine de la pellicule.

Avons-nous bien filmé ? Avons-nous bien montré ? Demain, ces images témoigneront, mais à qui s'adresseront-elles ?

2 - LE TEMPS D'UNE IMAGE

Car c'est là le lieu d'un débat de fond entre les tenants d'un cinéma (d'une ethnologie) d'intervention, ceux de "l'urgent anthropology", ceux enfin du recensement systématique des comportements sociaux, des techniques, telle l'école de Göttingen. Pour les uns, étudier afin d'aider au passage, inéluctable, mais dans des conditions optimales, d'un mode de vie à un autre, ou dans les cas extrêmes, conserver, isoler, protéger. Pour les autres, enregistrer, à l'intention des générations futures qui, avec le recul, sauront utiliser l'information au mieux de leurs intérêts, ou encore analyser, avec distance, en attribuant à l'accumulation de documents aptes à être comparés, un critère de scientificité.

Dans nos sociétés, c'est plutôt la notion de "mémoire"

qui est en général avancée, l'ethnologue se découvrant tout à coup archiviste. Sans entrer dans les considérations sur la légitimité de chaque approche, je voudrais poser la question de la lisibilité, et donc, par delà les problèmes de longévité du support de l'image qu'il faudra bien prendre en compte sérieusement un jour, évoquer l'idée de "phénomène filmique total" : jusqu'où, tel plan isolé, telle séquence montée, tel film structuré nous donnent-ils une information pertinente et susceptible d'être soumise à des grilles d'analyse encore insoupçonnées, des faits sociaux qu'ils enregistrent et restituent ? Quelle est l'aire de diffusion possible de ces documents ? J'entends par aire, aussi bien les limites géographiques que temporelles, et, bien entendu, intellectuelles, soit : hors des modes et des tendances scientifiques d'une société et d'une époque, voire des manières de filmer, est-on en mesure de mettre en oeuvre des codes suffisamment universels pour que le chercheur, ou le spectateur, s'y retrouve dans un quelconque avenir ?

Et pour aller plus loin que le contenu intrinsèque de l'image, que le réseau de signes qu'elle englobe, l'une des variables concerne le moment de sa production et, dans le cas d'archives montées, l'identification de chaque époque, de chaque volonté à leur origine, et finalement de l'instant où le document filmé au présent devient lui-même archive entre les archives.

Dans vingt ans, en effet, sans datation supplémentaire, il sera tout naturel de penser que les quadragénaires interviewés dans "La 14" sont les conscrits de 1983 tant on peut supposer que l'aspect extérieur des gens, le costume auront peu changé. Que de distance cependant entre les conscrits des années soixante, sur lesquels s'estompait la rumeur de la guerre coloniale, et ceux d'aujourd'hui,

survivance d'une pratique détachée de son fondement historique, le conseil de révision ayant été supprimé en 1966.

Cet oubli quasi systématique de la datation dans la grande majorité des films relève malheureusement, malgré l'évolution décisive de l'anthropologie sur ce plan (et, grâce à elle, du sens commun), de l'idée ancienne que les sociétés qui entrent traditionnellement dans son champ d'investigation pourraient avoir des manifestations suffisamment répétitives pour que le document proposé soit représentatif de toutes les autres, excluant l'invention et l'aléatoire. Or pas plus que de son contexte social global, on ne voit extraire un phénomène du temps. Il reste que, à côté de cette nécessité de donner des repères constants, dans l'image quand elle le permet, dans le générique, ou dans tout document d'accompagnement, un film de sciences sociales se doit d'être avant tout un film, riche d'émotion, véhiculée à la fois par son contenu et les conditions collectives de sa diffusion, riche de renseignements de second plan (autour desquels n'est pas nécessairement axé le récit), apte à provoquer un complément d'information et de réflexion lors de ses projections, jouant enfin, au présent, son rôle en matière de communication.

L'exercice qui suit consiste à faire apparaître, par rapport au tournage direct de 1983, les divers documents utilisés, en mentionnant s'ils ont été provoqués pour le film, s'ils sont contemporains de l'auteur, ou s'ils évoquent des événements antérieurs pour souligner la complexité de l'entrelacs : on est stupéfait de constater que, à part quelques dérapages, le spectateur d'aujourd'hui adhère à la logique du récit : le film s'inscrit dans une veine documentaire contemporaine.

Soit R : 1983, année de filmage d'un réel existant indépendamment du projet : la fête des conscrits

O : 1914 qui apparaît dans le titre

A : l'auteur

et les trois colonnes :

| Moment du tournage de la fête (1983) | Référence par rapport à l'auteur | Epoque évoquée |
|---|-------------------------------------|-------------------|
|---|-------------------------------------|-------------------|

Ce qui surprend à la lecture de ce tableau, c'est que, s'il y a surévocation de temps, il y a peu de références à l'espace.

- Grenoble, le premier plan, n'est pas référencé
- La Tour du Pin : Repérage possible par l'accent, les visages, l'usage du tutoiement, la façon de conduire l'interview, plus comme une conversation de gens qui savent, que comme un jeu de questions réponses. Le nom de la ville est rarement cité, ni écrit, si ce n'est sur l'autocar.
- Les itinéraires des conscrits ne sont jamais décrits, mais aisément identifiables.
- Archives : rien n'est dit sur leur origine géographique. Les Turripinois sont censés faire la différence entre ce qui leur appartient et ce qui est plus général.

Ces remarques renvoient, pour terminer, à deux points importants :

- Le film a été pensé à destination de la population locale pour lui proposer cette "mémoire", cette restitution et cette réflexion.

- Les réactions mitigées sont dues au fait qu'il est proposé un tableau peu flatteur, moins qu'on ne l'espérait, et plus qu'on ne l'imaginait : un "vrai film" avec une certaine qualité technique, un point de vue.

| Moment du tournage de la fête (1983) | Référence par rapport à l'auteur | Epoque évoquée |
|---|---|---|
| Reconstitution dans l'école - R + 1 | Vécu 2 fois : dans la réalité et pour le film | 0 + 52 (1966) |
| Banquet - R + 1 | Témoignage provoqué Réunion plausible, régulière vécue par A | 0 + 51 (1965) |
| Témoignage cousine de A R | Provoqué Vécu par A et par elle-même bien avant | 0 + 40 0 + 10 |
| Vieux Monsieur R + 1 | Non vécu par A mais évocation de sa famille | 0 + 22 |
| Image maison de A R + 1 | Maison telle que connue par A. Maison évocation d'un évènement antérieur qui s'y est déroulé | 0 + 22 (1936) |
| Ville - Eglise - communion solennelle R + 1 | Vécu par A (pour le tournage) mais donné comme archive familiale | 0 + 70 (1984) 0 + 44 (1958) |
| Fonts baptismaux clocher - R | Vécu par A (reconstitution) | 0 + 31 0 + 46 |
| Cimetière, plaques mil- lésimées commémoratives offertes par les camara- des aux défunts | Temps communautaire Vécu ou non par A | 0 + 12 par ex. le chiffre renvoie à l'année où le dé- funt a fait ou |

| Moment du tournage de la fête (1983) | Référence par rapport à l'auteur | Epoque évoquée |
|--|--|--|
| R | | aurait pu faire le conscrit |
| Photographe - R | Vécu par A Provoqué | Evoqué 0 + 51 : jusqu'à R (relations d'an- ciens conscrits) |
| Epouse photographe R | Vécu par A Provoqué | Evoqué 0 + 51 : rencontre avec son futur mari |
| Jean-Claude R + 1 | Son propre vécu, mais inscrit dans une période vécue par A | 0 + 54 et + 54 à R (généralités) |
| Classe 86 - R avec datation jour par jour jusqu'à dimanche | Vécu par A | 0 + 69 |
| Georges - R | Son propre vécu, dans une période vécue par A Raconte un événement qui s'est déroulé le dimanche (même jour que sa place dans la chronologie du montage) | 0 + 46 |
| Lundi - R Gérant manège | Témoignage provoqué Généralité, 1ère évoca- tion spatiale | 0 à R |

| Moment du tournage de la fête (1983) | Référence par rapport à l'auteur | Epoque évoquée |
|--|---|--------------------------|
| Immigré - R | Provoqué Une période vécue par A | 0 + 65 (1979) |
| Pierre - R | Idem | 0 + 49 et + 49 ---> R |
| Banquet - R + 1 Président de Classe | Non provoqué Provoqué | 0 + 49 |
| Mardi - Fin de la fête et montage alterné archives - R + 0 | Vécu par A et archives guerre 14 | 0 + R |
| Fête foraine vide - R | Dialogue de Louis-Ferdinand Celine sur la guerre | 0 + 1 R |
| Monuments aux Morts R | Suite | 0 + 4, 5, 6 R |
| Vignieu - 0 + 12 | Reconstitution, hors du vécu de A | 0 + 14 |
| Extrait Napoléon 0 + 13 | Reconstitution - Evoca- tion orale de "J'accuse" (0 + 8) et de "La Grande Illusion" (0 + 22) | 0 - 120 |
| Scène de mutilation R + 1 | Reconstitution | 0 - 120 |

| Moment du tournage de la fête (1983) | Référence par rapport à l'auteur | Epoque évoquée |
|---|-------------------------------------|-----------------|
| Archives - R + 1 | Archives | |
| Fim amateur - 0 + 50 | Non provoqué-Archives | 0 + 50 et R + 1 |
| Militaire - R + 1 | Direct | R + 1 |

Daniel PELLIGRA
Ecomusée Nord-Dauphiné

REFLEXIONS A LA SUITE DES TOURNAGES

SUR LE TRAVAIL D'ATELIER

DES ELEVES DE LEP

Si on décide d'articuler une recherche sur l'analyse de cartes postales ou sur des photos, on ne parle pas ou peu de l'absence de scientificité ou du caractère déformant de l'image. Il n'en est pas de même pour le film. Est-ce que cette "avalanche d'images fixes" constituée par la pellicule, noie le chercheur, celui-ci n'y voyant plus que la "sensibilité de l'autre"? Ou bien n'arrive-t-il plus dans ce brassement visuel à porter son regard sur quelque chose de fixe, d'immobile, de stable, bref sur un fait présentant les caractéristiques classiques de ceux que l'on observe en sociologie ?

Le caractère fugace (ou futile pour d'autres) des images animées n'inspire pas confiance. Pourtant, le social se donne à voir aussi dans le mouvement. Et c'est d'ailleurs souvent dans le mouvement (geste, déplacement de l'individu ou des individus qui constituent le groupe observé) que réside l'aspect sociologique des comportements humains.

D'autre part, on peut se demander s'il faut être dépossédé de la fabrication des images pour s'autoriser à

travailler par leurs intermédiaires. Faut-il laisser au temps le soin d'effectuer "le tri" entre les images ? L'analyse sociologique ne pouvant se porter alors que sur le "reste", images sauvegardées au "gré des modes". Le corpus sur lequel se portera l'analyse sera, comme pour celui des photos ou des cartes postales, un "corpus de collection". Le fait de collectionner les objets est un fait social et peut être analysé comme tel, mais ces images triées par les années écoulées, ne sont-elles pas au moins aussi réductrices des faits sociaux qu'elles retracent, que peuvent l'être celles qui nous préoccupent aujourd'hui ? Les images susceptibles d'être analysées doivent-elles tirer leur légitimité aux yeux du chercheur du fait qu'elles soient objet de collection, ou parce qu'elles représentent le moyen d'objectiver un fait social ?

Ici l'image n'est pas de collection et est d'autant moins "brillante" pour le chercheur, qu'elle s'est vulgarisée avant d'être outil de recherche. La difficulté est donc d'autant plus grande, pour élaborer une méthode d'utilisation de l'outil qu'il faut se démarquer des modèles dominants que représentent les modèles commerciaux et médiatisés. On peut d'ailleurs se demander si l'handicap que constitue ce retard n'est pas à la base des difficultés rencontrées aujourd'hui dans l'analyse de l'image.

Cependant, si on veut arriver à faire une lecture des images animées, il faut s'écarter du sens commun et repérer des indicateurs, ou au moins, définir des moyens de mieux cerner l'image. Il ne s'agit pas de faire une lecture basée sur l'émotion du chercheur, mais de définir une culture visuelle historiquement et socialement déterminée dans la communauté scientifique.

Il faut, pour dégager l'analyse, repartir dans un

premier temps des images et du travail dans lequel elles s'inscrivent.

Avant de présenter la problématique dans laquelle s'inscrivent les images que vous allez voir, je voudrais préciser qu'il s'agit d'images de prospection qui ont été réalisées pour être un support d'analyse. Il ne s'agit donc pas d'images réalisées dans le but de faire un complément au travail écrit.

Le montage que j'ai réalisé est donc une construction, une juxtaposition de bouts de rushes (mis à part un petit truquage sur le son) (1) dont la lecture doit s'effectuer comme une comparaison de l'apprentissage de deux métiers au lycée professionnel (2).

Ce montage réalisé pour les journées "Pratiques audio-visuelles en sociologie" se présente donc comme la comparaison de deux apprentissages, l'un du métier de fraiseur et l'autre du métier de coiffeur. Les élèves filmés sont, dans les deux cas, en C.A.P. (certificat d'aptitude professionnelle), enseignement qui se déroule sur trois ans. Il s'agit, pour les fraiseurs, de garçons en dernière année d'apprentissage, et pour les filles de coiffure, d'élèves en deuxième année.

Ce montage est donc une invitation à essayer de repérer quelles sont les données visuelles qui peuvent apporter des éléments à l'analyse sociologique, et de définir en quoi ils se distinguent de ce que les méthodes plus classiques nous dévoileraient (ou ne seraient pas en mesure de nous dévoiler).

1 - PROBLEMATIQUE DE LA RECHERCHE ET PLACE DE L'AUDIO-VISUEL

Cette analyse des séquences tournées dans les ateliers de deux L.P. s'inscrit dans un projet de recherche menée au Département de Sociologie de l'Université de Nantes, par C. BAUDELLOT, avec plusieurs étudiants sur "la socialisation de la jeunesse populaire".

En ce qui me concerne, à l'intérieur de cette vaste trame, j'ai choisi de m'intéresser plus particulièrement à la socialisation par le corps dans le cadre de l'apprentissage d'un métier.

Ma démarche consiste à déterminer comment les élèves se situent, ou se marginalisent, dans l'espace social par l'intermédiaire de l'incorporation de certaines valeurs corporelles liées aux métiers appris, de leurs possibilités de s'y "faire une place", de s'y reconnaître et d'y être reconnus. Il s'agit donc de déterminer comment l'apprentissage de gestes techniques et rituels à l'atelier est susceptible d'avoir une influence sur l'élève, dans l'acceptation ou le refus des valeurs du métier, liées au corps et de façon plus générale, de définir les conséquences de cette utilisation particulière du corps, sur la façon dont l'élève vit et porte son corps dans la quotidienneté (façon de se comporter, à l'étude ou sur la cour des établissements concernés, présentation de soi, nature des échanges gestuels entre camarades de l'établissement...).

La problématique qui est la mienne, s'articule autour du texte de Marcel Mauss sur "les techniques du corps"(3). En effet, la façon de porter son corps dépend de l'espace dans lequel il s'inscrit, et de l'apprentissage différencié de ces techniques qui doit permettre d'adapter le corps à son usage.

L'audio-visuel est évidemment un moyen privilégié pour consigner ces techniques. Méthodologiquement, l'approche vidéo me semble être particulièrement riche, tout d'abord pour le sujet qui nous intéresse, parce que le corps est tellement proche de nous que, par l'observation directe, le chercheur ne peut à la fois faire un premier décryptage de ce qu'il voit et le noter.

La difficulté réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un apprentissage cérémoniel. Celui-ci n'est pas mis en scène selon le même mode, et s'effectue sur un laps de temps beaucoup plus long (trois ans). Il est matériellement impossible de saisir le processus dans son intégralité.

Le film réalisé, lors d'une séance d'atelier, est donc une "vue" partielle de la mise en jeu du corps, et ceci indépendamment des problèmes de délimitation propre aux moyens techniques utilisés. Le choix de la séance à filmer est important et doit s'appuyer sur un scénario élaboré. Il ne s'agit pas de considérer l'analyse et le recueil des données vidéographiques de façon isolée, mais de l'intégrer constamment dans la recherche et dans l'ensemble des moyens d'investigation utilisés.

2 - L'ANALYSE A PRIORI

Ce qui me semble être particulièrement intéressant dans ce mode d'investigation, c'est qu'il oblige, comme tous les outils dont dispose le sociologue, à construire les moyens qu'il va mettre en oeuvre pour recueillir les données qui l'intéressent. En effet, il ne suffit pas de filmer pour avoir recueilli du matériel. Il faut mettre en place un processus de repérage qui oblige, avant le tournage, à déterminer des critères, des variables et une méthode d'analyse des rushes

(par exemple, la comparaison d'actions de même nature, dans des cadres différents).

Il est souhaitable de filmer, de manière la plus proche possible (angle de prise de vue, valeur de cadre...), les actions que l'on veut comparer. Il est donc préférable de travailler avec le même technicien.

Cette réflexion est du même type que celle que l'on réalise lorsque l'on élabore la grille d'un questionnaire. Démarche fondamentale qui conditionne le reste de l'enquête. Il en est de même ici, et cette première approche, si elle est en accord avec la problématique de départ, est particulièrement riche en données recueillies par l'enquêteur.

D'autre part, l'utilisation de la caméra oblige, la plupart du temps, au déplacement d'une équipe (techniciens de l'image, sociologue...) et cette pluralité de "point de vue" est souvent riche en éléments d'analyse de l'image.

a) Repérage et tournage

Le repérage que j'ai effectué, pour le tournage dans l'atelier de fraisage, s'appuie sur quatre interviews d'élèves de trois établissements différents. Cela m'a permis de me rendre compte qu'il n'y avait que très peu de variation dans le déroulement, d'une séance d'atelier d'un établissement, à l'autre, dans cette section.

En ce qui concerne le repérage pour le film en coiffure, ayant l'intention de comparer l'apprentissage entre les élèves de première, et ceux de deuxième année, je me suis seulement préoccupé qu'ils aient le même travail à effectuer. Mon travail de repérage s'est donc peu porté sur la décom-

position des actions que les élèves avaient à effectuer pour réaliser la mise en plis.

A la lecture des rushes, on se rend compte de l'importance de la réalisation préalable d'un scénario précis, et ceci pour deux raisons.

La première est qu'il est impossible de dire au technicien ce qu'il importe de filmer, lorsque l'action se déroule. La richesse de l'enregistrement est donc moindre lorsqu'il faut prévoir, suffisamment à l'avance, le geste ou la posture, le rapport entre le professeur et l'élève, pour pouvoir l'expliquer au caméraman et qu'il soit prêt. Ceci est renforcé par le fait que le sociologue est rarement un technicien de l'audio-visuel et qu'il contrôle mal les temps de latence propres à l'utilisation de ce type de matériel.

La seconde réside dans le fait de mieux pouvoir contrôler les conséquences dues à l'introduction de la caméra dans l'atelier. Conséquences différenciées dans la population filmée, et riches en éléments d'analyses : possibilité de noter les éléments qui s'écartent du scénario établi à la suite des repérages.

3 - L'ANALYSE A POSTERIORI

a) La rupture

Tout d'abord, le corps est tellement proche de nous que, par l'observation directe, l'observateur ne peut directement saisir le social (sous sa forme rituelle, symbolique...). Il faut une technique d'investigation qui serve de médiateur, permettant d'effectuer la distinction entre les prénotions

(contraintes que l'environnement exerce sur l'observateur : dans ce cas particulier, le bruit, les odeurs...) qui ne sont pas du tout comparables et comme l'a particulièrement démontré E. T. Hall (4), ne sont pas sans conséquences sur la perception de ce que voit le chercheur (même si ce qui va être filmé dépend de ces contraintes). L'outil caméra me semble être aussi particulièrement intéressant puisqu'il est déjà une coupure par rapport au "réel" (les plans séquences sont autant de découpages qui, bien qu'ils ne soient pas réalisés en fonction d'un découpage conceptuel, représentent un premier découpage du "réel" propice à l'analyse).

Le support audio-visuel me semble, ici, être un outil privilégié de rupture puisque l'observation est différée, et qu'elle peut être renforcée par des moyens techniques propres à ce mode d'analyse. Il est possible, en laboratoire, de visionner sur le banc de montage, en découpant, ralentissant, accélérant, ou même en arrêtant l'action sur une image pour en faire le croquis. La rupture s'effectue aussi grâce à la mémoire incomparable que représente la cassette vidéo (ou la bobine de film). Elle permet surtout, et c'est un point qui me semble déterminant, d'effectuer des comparaisons.

C'est ce qui sous-tend l'ensemble du montage que j'ai réalisé. **Comparaison de l'espace, des gestes et des postures des professeurs et des élèves.**

b) Apports heuristiques de l'audiovisuel dans la recherche sur la socialisation par le "corps du métier"

Il me semble, dans la démarche prospective qui est la

nôtre, que cet instrument trouve dans la possibilité d'effectuer des comparaisons, toute sa raison d'être. "Il n'y a de sociologie que de la différence" et cette différence que l'on ne pouvait que quantifier, peut désormais être qualifiée avec un instrument qui permet de réaliser des comparaisons d'une précision remarquable.

Prenons pour illustrer le propos, trois points suivants :

- L'espace dans lequel l'élève va rester pendant deux ou trois ans est important pour comprendre ces mécanismes de socialisation et de perception de soi. L'espace, c'est la possibilité de déplacements (pour pouvoir discuter avec un camarade de son travail, ou de tout autre chose comme on le voit en mécanique générale, au début du montage). Par contre, en coiffure, l'élève doit rester à son poste de travail. Déplacements qui sont réduits à ceux qui sont obligatoires. Les déplacements autour du poste de travail ne sont pas non plus de la même nature. Autour de la fraiseuse, l'élève est toujours face à la machine, tandis que les filles de coiffure font le tour de la "cliente" (qui, ici, est une de leurs camarades). Ce mouvement est visible lorsque la jeune fille déplace la table roulante sur laquelle sont posés ses outils. D'un côté un mouvement très linéaire, de l'autre une courbe.

L'espace différencie aussi deux types de population : ceux qui travaillent en public, et ceux qui ne sont exposés qu'aux regards de leurs camarades. Ceux qui éprouvent le besoin de se regarder travailler et qui ont d'ailleurs quelques fois recours à l'audio-visuel, comme les sections de coiffure (et de service en salle), et ceux pour lesquels la qualité du travail réside, avant tout, dans la qualité du produit à réaliser. La mise en scène de soi et de la section n'est donc pas la même lorsque la caméra rentre dans l'atelier.

D'un côté, le corps est socialement objectivé (5) par la caméra, comme il l'est par le regard de la cliente (elle est absente en deuxième année mais sera présente l'année suivante). Ces élèves apprennent, dès la première année, à travailler comme elles le feraient dans un véritable salon de coiffure : le contrôle du corps n'est pas le même, il faut soigner sa présentation. De l'autre, il traduit plutôt une gêne et est prétexte (cf. au début du montage) à plaisanteries. Phénomène néanmoins compensé par le fait que le regard particulier représenté par l'objectif de la caméra est aussi la reconnaissance de critères qui sont propres aux personnes filmées (et en quelque sorte leur légitimisation).

La caméra a donc tendance à renforcer les catégories de perceptions et d'appréciations que les personnes filmées ont d'elles-mêmes. C'est ce qui se passe lorsqu'au cours du tournage, sur les premières années de coiffure, le professeur décide de "coller" toute la classe, parce que les leçons ne sont pas sues (il en va du prestige de la section). Est-ce que la caméra ne saisit pas ici, dans la réaction qu'elle occasionne ou qu'elle n'occasionne pas, des dimensions sociales de première importance : la conformation et le maintien tenu pour légitime, ainsi que les représentations que les individus ont de leur propre groupe social (face à cet instrument à un moment historiquement et socialement déterminé).

- le prestige de la personne : la comparaison entre les deux professeurs me semble être particulièrement intéressante.

Par exemple, les gestes de force effectués par le professeur de coiffure (lorsqu'il montre comment remonter les cheveux pour les tirer, en arrière). Gestes qui retrouvent les caractéristiques déjà énoncées, douceur, rondeur.

La façon dont il se déplace et aborde les élèves n'est pas la même que celle du professeur de mécanique. Le premier a tendance à tourner autour du poste de travail et ensuite à intervenir, alors que le second est beaucoup plus direct.

La façon de contrôler la pièce réalisée, en la portant à hauteur des yeux pour "viser", est un geste spécifique de ce type de filières. Il en est ainsi aussi de la façon de passer le doigt à l'intérieur de la rainure à fraiser, de façon à contrôler, de façon tactile, le travail de l'élève.

La vidéo permet aussi de consigner les gestes profondément intériorisés et de questionner leur auteur sur le sens qu'il lui donne. Cette approche ne peut être construite avec une autre méthode que la méthode audio-visuelle. On ne peut mimer le geste observé pour demander un commentaire. Seule la projection de celui-ci à son auteur, sur un écran, permet de lui redonner toute sa dimension, tout son sens. C'est le cas lorsque le professeur essuie l'étau du revers de la main. *"Moi je m'en rends plus compte du tout. Y'a des copeaux, Allez hop"*.

Tous ces gestes sont profondément intériorisés, et traduisent une grande proximité avec les matériaux employés, et un rapport particulier accordé aux différentes parties du corps. Cette discussion, autour des gestes et du corps au travail, ne peut s'instaurer de façon valable que par la médiation du film.

- les élèves : l'apprentissage du jeu. Le processus d'apprentissage est ici perçu comme étant un long processus de socialisation, ayant comme finalité l'adéquation entre l'usage technique du corps et la possibilité de l'inscrire dans l'espace social. Tout d'abord, la reconnaissance du rôle à jouer

s'effectue par le port du vêtement de travail. On se rend compte, à la lecture du film, que cela nécessite déjà l'apprentissage de techniques corporelles spécifiques.

Le film apporte aussi une information sur les postures de travail : façon dont l'élève se tient voûté, les mains à la hauteur des genoux pour atteindre les manettes et les volants de la machine. Au contraire, en coiffure, il faut se tenir droit (maintien, tenue, correction).

La caméra, nous l'avons vu, permet de mieux déterminer la conformation socialement tenue pour légitime, puisque l'introduction de l'outil a tendance à la renforcer. Ceci se manifeste de différentes façons suivant qu'il s'agit d'élèves de première, deuxième ou troisième année d'apprentissage. La représentation que les élèves ont d'eux-mêmes diffère s'il sont en première année. Les hésitations sont alors autant de rappels signifiant qu'ils sont en apprentissage scolaire, alors que pour les années suivantes, ils se placent face à la caméra, comme des professionnels détenant un savoir gestuel suffisant pour que la caméra ne soit pas avant tout source de gêne mais instrument de valorisation.

En conclusion, l'analyse des rushes réalisés, doit me permettre, grâce à de nouvelles catégories d'analyses, de mieux cerner la construction, on serait presque tenté de dire, la fabrication de l'ouvrier ou de l'employé. Ceci, grâce en partie (l'analyse doit, quelle que soit la méthode utilisée, s'appuyer sur une approche diversifiée) à l'investigation audio-visuelle. L'apprentissage d'un métier peut être, grâce à cette méthode, perçu comme l'élaboration d'un ensemble de codifications sociales, et permet de les mettre en parallèle.

Cependant, nous l'avons vu, et c'est je pense une des

principales interrogations à résoudre, la caméra n'est pas sans conséquences sur le milieu observé.

Il faut donc dégager, dès le début de la recherche, grâce à ce moyen, la perception que les individus filmés ont de cet instrument. La caméra introduit un contrôle social qui est historiquement et socialement déterminé. Filmer un élève dans un L.E.P. est, aujourd'hui, pour le filmé, beaucoup plus "banal" que si on l'avait fait dans un C.E.T. en 1960, par exemple. La réaction de l'élève (rapport à l'instrument, rapport à l'image, à sa propre image, aux membres de l'équipe de tournage, au cadre dans lequel s'effectue le tournage -institutionnel, médiatique...) est à définir comme on le définit pour le questionnaire : interaction, par exemple, entre les individus interrogés et l'organisme interrogateur, entre les individus et leur rapport à l'écrit.

Pascal GUIBERT
Université de Nantes

NOTES

(1) La même musique a été conservée pendant toute la durée du montage, dans le cas des coiffeurs deuxième année.

(2) Lycée Professionnel, encore appelé couramment par les élèves : L.E.P. (Lycée d'Enseignement Professionnel).

(3) M. Mauss "Sociologie et anthropologie" sixième partie "les techniques du corps" p363 PUF.

(4) E. T. HALL, "La dimension cachée", Ed. du Seuil, Collection Point.

(5) Pierre BOURDIEU, "Remarques provisoires sur la perception sociale du corps", in Actes de la recherche n°14, 1977.

ANATOMIE D'UN TEMPS DE TRAVAIL :

LECTURE VIDEOGRAPHIQUE

Quantité de pratiques, de codes, de comportements sont inscrits dans les êtres sociaux sans que jamais ceux-ci en parlent. Résultat de l'interaction des forces mentales de la tradition et des conditions matérielles de travail, de production, ces pratiques, ces comportements ne peuvent être saisis immédiatement en termes sociologiques abstraits. Une phase préliminaire est indispensable. On n'interroge pas une agricultrice sur les détails de sa pratique dans les termes qui en construiront plus tard la cohérence, la signification. On lui pose, en un premier temps, une brassée de questions qui permettent de saisir le sens de ses activités.

Mais tout son métier n'est pas cerné par l'ensemble des interrogations auxquelles elle se soumet. Les savoirs, les savoir-faire, les codes sont incorporés et le chercheur est confronté au plus insaisissable matériau : l'être humain. C'est dans et sur l'être humain, sa manifestation brute, son rapport avec l'environnement, sa mobilité dans l'espace, son rythme que l'on perçoit la dimension peu verbalisable de son activité, des savoirs mis en oeuvre et que l'on appelle compétence ou qualification.

La pratique audio-visuelle permet de découvrir l'acteur

social dans ses manifestations corporelles quotidiennes. Elle permet également de les restituer à qui veut en faire l'étude.

Les cultures corporelles n'aboutissent pas à une réelle visibilité par l'écrit. Il faut voir. L'oeil, l'oreille enregistrent directement les perceptions. On n'écrit pas les cadences, les rythmes avec des mots. On n'imagine pas une recherche sur les danseurs sans assister à leur expression, à la mise en scène de leur corps savant.

Dans bien des lieux d'exercice corporel, l'image est absente : les acteurs sociaux se maintiennent ou sont maintenus hors du champ photographique ou vidéographique. Beaucoup de métiers sont invisibles. Leurs actifs produisent des biens et non des services qui les mettraient directement en relation avec d'autres groupes sociaux, ce qui provoquerait inévitablement une certaine mise en scène.

La sociologie audio-visuelle renouvelle en la confortant une méthode d'investigation ancienne, l'observation directe. Elle se donne pour objectifs, entre autres, l'enregistrement des images du réel. Un réel certes circonscrit, cadré, épuré, construit. Elle se distancie d'une règle sociologique largement suivie, basée sur un usage trop modéré des sens. Cette habitude a privé certains praticiens de la sociologie d'une source de connaissance qu'aucun autre secteur d'activité ou de recherche ne négligerait à ce point. L'oeil, si indispensable dans tout métier, est trop souvent déclaré suspect.

D'autres poursuivent leurs investigations sur le terrain en incorporant dans leur démarche l'apport direct des perceptions visuelles et auditives. Retenues et prolongées par les images que le matériel audio-visuel recueille et fixe, ces

perceptions sensorielles rejoignent l'ensemble des données que l'on se propose de traiter. Le sociologue alors ne procède pas autrement que tout travailleur exerçant dans un environnement donné, traitant, interprétant les stimuli qui lui viennent de la matière. La juste interprétation des signes, suivie de gestes et d'actes pertinents, constitue bien la compétence de l'acteur.

Certes, tout le savoir du sociologue ne réside pas dans la perception fine du réel qu'il affronte. Cependant, c'est là une des sources de connaissance et, lorsqu'il s'agit des secteurs généralement invisibles, des lieux de production ou des lieux domestiques, l'observation directe s'impose.

Trois arguments justifient la pratique audio-visuelle en sociologie :

- L'audio-visuel est un moyen de connaissance pertinent des cultures matérielles, corporelles, animales. L'ethnologie l'a montré depuis longtemps. Il est bien entendu que le champ culturel qui privilégie le corps en acte, en exposition, en apprentissage, relève bien de l'un des chapitres de la sociologie.

- Enregistrer les images du réel, c'est une manière de prolonger l'observation des savoirs et des savoir-faire incorporés, les conditions de leur mise en jeu et leur expression dans un environnement donné. Tout le savoir d'un acteur social ne passe pas dans la relation qu'il fait de l'exercice habituel de ses compétences. L'image enregistrée le saisit in situ.

- L'image filmée, en fixant les corps évoluant dans l'espace, révèle le temps, les temporalités des acteurs sociaux,

des milieux techniques dans lesquels ils évoluent. Rythme biologique animal, rythme biologique animal et humain, rythme mécanique, automatisme de type industriel. Ajoutons à l'image, le son. Les bruits sont également des produits sociaux historiquement situés.

Une dimension à laquelle le sociologue est sensible : enregistrer, conserver des techniques du corps, des usages qui disparaîtront à court terme ; c'est l'autre face de l'opération axée sur la saisie, dans leur continuité, des modes d'exercices successifs d'une même activité.

"LABOURAGE, PATURAGE, PROGRES..."

est un très court montage (cinq minutes) réalisé spécialement pour cette rencontre. A la suite d'un long travail de recherche sur les changements dans le mode de vie des agricultrices du Nord-Finistère, j'ai ressenti comme beaucoup d'autres le besoin de faire un film. "L'argent du beurre" (trente quatre minutes) met en scène deux générations d'agricultrices, celle de la petite production marchande qui s'est éteinte dans les années soixante et celle de l'agriculture intégrée qui lui a succédé. Les modifications intervenues dans la vie des femmes de 1955 à 1980 concernent le travail, la vie domestique, les rapports avec la société englobante. C'est à une redéfinition du rôle et des fonctions des femmes de la terre que l'on est confronté.

Le film "L'argent du beurre" intervient à la fin d'une recherche : il s'ancre sur l'activité fondamentale et traditionnelle des femmes, la traite. Il juxtapose les techniques du corps et des techniques de production propres à deux systèmes de production.

Quant à "Labourage, pâturage, progrès", il serait une sorte de fiche (comme on en fait d'un livre), un raccourci synthétique dont la confection a été faite à partir des rushes de "L'argent du beurre". Le montage est structuré comme un exposé en trois points. Trois personnes, Louise, 60 ans, Marie-José, 35 ans, Odile, 25 ans, sont filmées durant la traite. Un objectif identique : extraire le lait de l'animal, mais sous trois formes techniques. L'intérêt de cette lecture simultanée de trois technologies en acte est de nous révéler les gestes, les postures, les manières de se mouvoir de ces trois femmes dont on perçoit les temporalités. Dire qu'un changement technique est avant tout une autre manière d'investir le corps de l'acteur dans le travail, est alors acceptable.

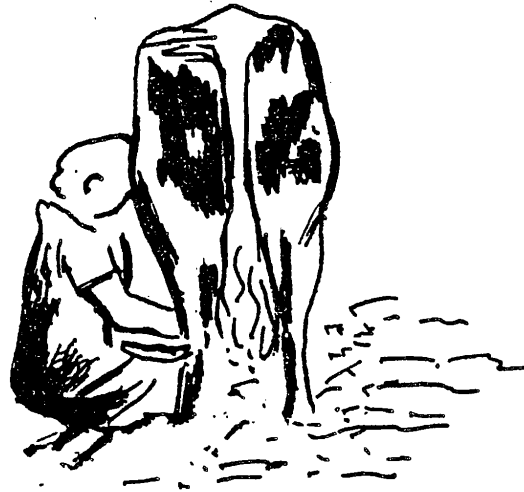
LE RAPPORT FEMME/ANIMAL

Le film est bâti autour de la proximité femme-vache. Louise retraitée, prolonge une pratique aujourd'hui disparue dans le reste de la commune : la traite manuelle. Marie-José utilise une technique très répandue : la traite mécanique avec transfert. La pose d'une canalisation, dite système de transfert, épargne à la travailleuse le port des seaux de lait. Quant à Odile, elle opère dans une salle de traite fonctionnelle et y occupe un poste de travail comparable à celui d'une ouvrière sur la chaîne, à une différence près, et de taille, elle travaille sur du vivant, ce qui entraîne servitudes et tâches spécifiques.

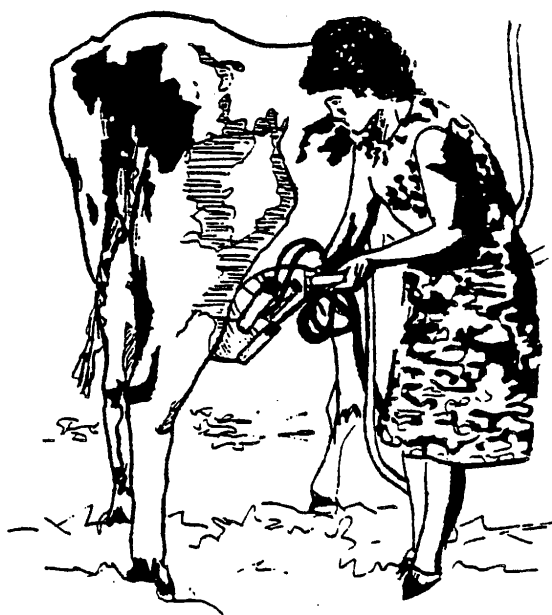
L'animal est à première vue identique... mais les éleveurs y dénotent des différences importantes. L'environnement en particulier est immédiatement révélateur de la structure de l'exploitation où est menée l'observation. Un troupeau de vaches en batterie, sur paille, signifie une

culture adjacente dont l'amendement est fait du fumier de l'étable. Les vaches d'Odile, dociles, se rangent dans un système de contention métallique.

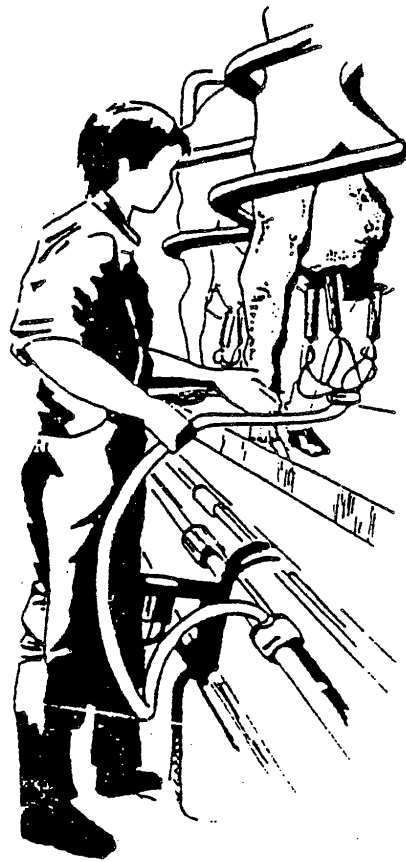
Louise a un contact direct et prolongé avec la bête. Elle se situe réellement dans le prolongement de l'animal dont elle extrait le lait à la force du poignet. Nulle autre source énergétique. Immobilité, docilité de l'animal qui est le résultat d'une interaction et d'une proximité indéfiniment répétées. Assise sur son tabouret bas, pratiquement sous la bête, Louise occupe une position que tout non-initié jugerait inconfortable. Le son particulier du lait dans la bassine d'aluminium : un bruit propre à une agriculture. Temps biologique, temps animal et humain. Le pis ne se vide pas comme une outre. Ce serait pourtant dans la logique capitaliste : obtenir à tout prix une accélération du processus... Les volumes ont été considérablement augmentés, la qualité bactériologique améliorée, mais la mamelle résiste ! Le travail de la traite est incompressible. On travaille donc sur la juxtaposition et la simultanéité des opérations.



Marie-José, quant à elle, travaille debout. Elle s'insinue entre les vaches entravées. L'engagement corporel de Marie-José est différent de celui de Louise qui, assise, sur son tabouret bas, exerce surtout un travail des membres supérieurs. Marie-José, par contre, se baisse, s'accroupit, se redresse pour poser les trayons et les déposer. Elle est également sans protection aucune entre deux vaches. Double danger puisqu'il y a risque de resserrement. La moindre surprise, une frayeur, peuvent être cause d'accident. Aussi évolue-t-elle avec précaution entre les deux bêtes. Elle s'efface, réduit l'ampleur de ses gestes en un espace que les bêtes lui concèdent, "descend" sur ses talons et remonte sans frôler les animaux.



Odile (ci-après) bénéficie d'un système plus complexe de retenue et de contention des bêtes. L'animal est placé en hauteur. Les risques d'accident sont moins nombreux. Seule la station debout est requise. L'installation est disposée de telle sorte que la pose des trayons s'effectue à hauteur de poitrine.



La seconde phase du montage met en valeur le processus de production dans sa durée et insiste sur la densité du temps vécu par les opératrices.

On retrouve Louise en plein effort. Soudainement, la vache se rétracte, cassant l'équilibre entre la femme et l'animal ; Louise la réprimande affectueusement comme elle le ferait avec un enfant et poursuit son ouvrage. Le lait s'écoule lentement. La fin de la traite suppose une plus forte pression des mains. Mettant toute son énergie dans la main droite, elle "va chercher loin", dirait un initié, le lait dans l'outre-pis.

Marie-José montre les imperfections du système : travaillant sur litière, elle ne peut éviter totalement de maculer les trayons. Perte de temps, il faut laver dans un seau l'instrument de travail. Pour éviter toute surprise de l'animal et sa réaction instinctive, Marie-José pose la main à plat sur le flan de la bête avant de se baisser pour la pose des manchons. On voit également son parcours dans l'espace : le semi-automatisme de l'opération l'oblige à fixer le tuyau de collecte sur le canal de transfert situé au-dessus des têtes. Ainsi son parcours au sol est-il une double guirlande de pas entrelacés. La fixation du tuyau de collecte l'oblige à une élongation de son corps, qui alterne avec les flexions sur ses genoux, sur ses talons. C'est donc à une gymnastique élaborée qu'elle se soumet, un numéro avec ruminants !

Odile nous donne, dans cette phase, un aperçu essentiel de la forme contemporaine du travail automatisé à la campagne. Un moment, elle semble inactive. En réalité, elle surveille : des yeux, elle balaie l'ensemble de l'atelier, s'arrête à chaque fragment de son poste de travail. Huit traites simultanées, l'oeil va de l'une à l'autre. Le travail n'est

plus, un instant, que la surveillance du travail automatisé. Et déjà le corps se porte en avant : elle a détecté un accrochage défectueux, une traite achevée. A première vue, un poste de travail plus reposant que celui de Louise ou de Marie-José : en fait, la fonction de surveillance, de détection d'anomalie dans un atelier automatique, est déclarée plus prenante que le travail traditionnel mobilisant essentiellement l'énergie de l'opératrice. "Quand je suis dans la salle de traite, je ne veux pas avoir la petite entre mes pattes" (Odile). Une partie de l'effort énergétique est confiée à la machine : apparaît la tâche de surveillance.

CHANGEMENT D'ECHELLE

Le changement d'échelle apparaît dans la dernière séquence, toujours présentée en trois tableaux : Louise achève la traite, se lève, vide sa bassine dans un seau. Le produit se mesure en litres, en décalitres, si on lui attribue cinq ou six vaches. Les productions de Marie-José et d'Odile se mesurent en hectolitres à chaque traite. La fin de la chaîne opératoire est visible : clapet et cuve disent les volumes.

Ce changement d'échelle, l'objectif poursuivi dans une agriculture productiviste, a nécessité une modification dans la mobilisation du corps de la femme. On assiste à un glissement successif du travail de force vers les machines et à la création d'une fonction de surveillance de la bête et de la machine, l'une branchée sur l'autre. Le système banalisé dans la production industrielle s'introduit dans le monde de l'animal. Dans les interstices que leur laissent les phases automatiques ou semi-automatiques, Marie-José et Odile intercalent des travaux annexes (recueillir un seau de lait pour le veau en voie de sevrage, noter une mammité).

QUAND L'IMAGE DETRUIT LE CONCEPT

On trouve dans de nombreux ouvrages spécialisés en matière d'économie agricole, des assertions comme celles-ci : la mécanisation du travail à la campagne a permis de gagner du temps. Les agricultrices, elles-mêmes sensibles à la culture dominante, le déclarent volontiers. Qu'en est-il de la traite ? La mécanisation raccourcit-elle le processus de production ? Ce n'est pas très évident. Justement parce que l'animal vivant ne se plie que partiellement à un désir d'accélération de l'opération. On doit ménager la mamelle si l'on veut sauver la source. La seule intensification du processus de traite d'un troupeau vient de l'accumulation des opérations par l'automatisation. Les effets sont-ils visibles dans la durée globale de l'exercice ? Etonnamment, à la question posée aux trois femmes "Combien de temps passez-vous dans l'étable chaque matin ?", elles répondent toutes trois : environ une heure. En une heure, Louise traite cinq vaches, Marie-José, vingt quatre, Odile, trente six... Où est le gain de temps ? Si l'on estime le temps d'une activité à sa durée effective ? Confusion donc dans les termes. Les femmes n'ont pas gagné du temps, n'ont pas gagné du temps de loisir sur le temps de travail. Elles ont été simplement amenées à modifier leur rapport au travail, elles ont appris à se mouvoir autrement, à exercer différemment leur énergie corporelle. L'activité, c'est avant tout un corps qui se meut dans un espace et dans un temps. En mettant en parallèle ces trois femmes au travail, le film dévoile la pluralité des temps sociaux, la diversité des temps, les temps diversement denses, les temps de force et les temps de gestion d'une force qui leur est extérieure.

Le temps social est un concept important dans les sociétés rurales. Le temps c'est en quelque sorte la coordination de mouvements qui durent dans la succession et qui se succèdent dans la durée. Passer de la temporalité paysanne à la temporalité de type industriel, c'est affaire de technique. Mais c'est la présence de l'animal dans le processus qui nous révèle le mieux la réorganisation du temps. Gagner du temps ? Non, mais densifier, intensifier l'instant, le moment.

Il existe des cultures de travail, des cultures corporelles et/ou animales dont l'expression écrite ou verbale rend insuffisamment compte. Ces cultures sont pratiquement inconnues du grand public car les acteurs sociaux n'accèdent à la visibilité sociale que lorsqu'ils s'extraient de leur lieu quotidien de travail : on ne voit l'agriculteur que dans les manifestations, les "coups de sang" qui le prennent devant la chute des cours ! On sait peu de choses de la culture technique et de la culture animale dont se nourrit sa pratique. D'ailleurs, les porteurs de ces cultures n'éprouvent ni le besoin, ni l'opportunité de donner à leurs actes une transparence médiatique. Aussi, ces milieux techniques, ces cadres professionnels demeurent parfaitement inconnus.

Longtemps, la transmission des savoirs agricoles s'est faite au sein de la profession elle-même. Par observation, par imitation, le jeune s'initiait à l'agriculture et à l'élevage. La transmission des savoirs se faisait sans verbalisation. L'expression verbale n'intervient qu'au moment de l'échec, de l'erreur, ou bien lorsqu'une innovation technique s'introduit dans le processus ancien : alors le producteur est contraint d'analyser ses automatismes et d'introduire de nouveaux gestes dans sa pratique maîtrisée. Il est fort

probable que plus l'innovation technique est forte, plus la verbalisation sera requise.

Anne GUILLOU
LERSCO - Nantes

LA COLLECTE AUDIO-VISUELLE

DES SAVOIR-FAIRE

Cette réflexion méthodique fait suite à un film vidéo (1) dont j'ai assuré la réalisation. Le double objectif, dans un souci muséographique, était :

- d'une part, de recueillir un témoignage sur l'itinéraire professionnel d'un ancien régleur de précision, âgé de 76 ans et ayant exercé son métier pendant un demi-siècle ;

- d'autre part, de mettre en images les opérations destinées à corriger les perturbations qui peuvent affecter le fonctionnement d'une montre pour lui faire obtenir le titre de chronomètre, instrument-étalon dont l'utilisation fut décisive dans les domaines de la navigation maritime et de l'aéronautique.

La tâche du sociologue était de réunir tous les éléments du puzzle -témoignage d'un homme, savoir-faire, outils- de concevoir l'ensemble et, en collaboration avec une équipe technique, d'en favoriser la restitution audio-visuelle.

Celle-ci semblait particulièrement bien adaptée pour traduire, en reconstituant l'atelier au domicile de Monsieur

Pelot, les multiples facettes d'un métier devenu caduc par l'introduction, dans l'horlogerie, de l'électronique et du quartz.

La réalisation permet d'abord de découvrir, grâce à l'utilisation des outils adéquats : burin fixe, lime, "huit chiffres", potence, archet, broche, tour, un ensemble d'interventions manuelles -limage, tournage, perçage, ajustage, retouche- destinées à régler les éléments qui composent la montre -ressort, engrenage, échappement, balancier, spiral.

Si le document restitue des savoir-faire, il va bien au-delà car c'est une culture qui nous est transmise : culture technique, culture gestuelle (minutie, dextérité, postures) mais aussi culture sensorielle (la vue, l'ouïe, le toucher constituent des facultés primordiales). L'emploi de la vidéo se révèle ici précieux pour appréhender ces traits culturels.

Mais ce n'est pas tout car, si Monsieur Pelot nous conte son histoire individuelle en brossant les principales étapes de son activité entre 1921 et 1973, il nous livre également les fragments d'une histoire sociale : histoire des métiers horlogers ; histoire industrielle illustrée par les entreprises qu'il a fréquentées -Leroy, Lip, Zénith, Maty- ; histoire scientifique liée à l'évolution des connaissances en matière de chronométrie.

De surcroît, la richesse de l'évocation incorpore des savoirs proprement dits : savoirs mathématiques, savoirs lexicaux (à chaque spécialité son langage), savoirs chronométriques.

Ce film, intégré à un contexte d'animation muséogra-

phique consacré à l'horlogerie, aurait pu se concevoir comme un documentaire visant à montrer un métier et des savoir-faire spécifiques. Il peut en fait être considéré à la fois comme un matériel sociologique qui complète les autres formes de recueil des données et comme un produit d'observation qui restitue des résultats. Il nous invite, par là-même, à une réflexion plus large sur la collecte des savoir-faire techniques en général et, globalement, sur l'usage de l'audio-visuel en sociologie.

Le film ethnologique -que l'on songe à l'oeuvre de Jean Rouch- est doté d'une solide tradition et a acquis droit de cité mais il n'en va pas de même en sociologie au sein de laquelle les réticences face à l'utilisation des techniques nouvelles, au moins jusqu'à une date récente, ont été réelles. Le bel avenir, grâce à l'audio-visuel, prédit aux sciences humaines par Félix Régnauld, précurseur du film ethnographique, ne s'est pas confirmé :

"Films et phonogrammes sont des matériaux qu'oeuvreront, dans un avenir proche, tous les savants des sciences humaines. Grâce à eux, le psychologue, l'ethnologue, le sociologue, le linguiste, le folkloriste collectionneront dans leurs laboratoires tous les comportements des nombreuses ethnies et pourront en évoquer à leur gré la vie. En analysant, en mesurant ces documents objectifs, en les comparant, en les sériant, ils arriveront à fixer les méthodes qui conviennent à leurs sciences, à connaître les lois de la mentalité humaine" (2).

Ce caractère de fiabilité et d'objectivité attribué à l'audio-visuel par Félix Régnauld a été contesté par les sociologues pour, me semble-t-il, plusieurs raisons.

Une raison théorique dans la mesure où, pour les spécialistes du fait social, l'analyse et la conceptualisation de celui-ci exigeaient l'usage de catégories globalisantes et abstraites. La légitimité de l'écrit au détriment de la restitution visuelle ne faisait aucun doute.

Une raison scientifique, l'image animée étant suspecte de non-objectivité car objet possible de manipulation et de considération esthétique (pour ne pas dire éthique), sans parler d'un mépris culturel partagé par les lettrés à l'égard d'une pratique accessible à tous, donc vulgaire.

Une raison déontologique puisqu'avec le document filmé, l'anonymat des acteurs était levé et leur trace fixée.

Une raison institutionnelle, l'audio-visuel exigeant un travail collectif et interdisciplinaire alors que les pratiques de la recherche et de la pédagogie imposent des stratégies individuelles.

Une raison méthodologique, sans doute la plus décisive, dans la mesure où, pour préserver la spécificité de leur statut et de leur champ d'investigation, les sociologues instituèrent implicitement une hiérarchie des méthodes et des outils s'y rapportant. C'est ainsi que s'est instaurée, au moins en France, et malgré une tradition monographique, une hégémonie de la quantification illustrée par la place d'institutions telles que l'INSEE, l'INED, le CREDOC (3) : le recueil statistique des pratiques -la mesure des régularités- fut considéré, et l'est encore, comme nettement plus performant, car plus objectif, à l'observation directe (et, par là, à la mise en images).

Pourtant, quelques voix s'élevèrent afin de nous mettre en garde contre l'irrationalité d'une telle hiérarchisation : "La Science sociale ne saurait être définie, ainsi que le voudrait certain impérialisme méthodologique, par l'emploi exclusif d'une méthode déterminée de construction et de traitement des faits" (4).

Certains travaux, sans contester leur validité globale, s'insurgent également contre une trop grande fascination à l'égard des statistiques souvent soumises aux aléas des déclarations d'enquêtés (5) ou des informations consignées dans des dossiers (6).

Aujourd'hui, la situation se modifie sensiblement, la prise en compte croissante, dans les recherches sociologiques, de dimensions telles que l'espace et le corps atténue les attitudes excessives de rejet qui réduisaient la transmission des connaissances à la transmission écrite.

L'usage de l'audio-visuel -défini, faute de mieux (7) comme "le domaine immense des images enregistrées (animées ou fixes) accompagnées de son (musique, bruit, langage)" (8)- acquiert sa propre légitimité. L'idée que l'audio-visuel, notamment sous la forme vidéo qui permet l'enregistrement synchrone de l'image et du son, constitue un apport méthodologique et une possibilité de recueil de données objectives supplémentaires se diffuse parmi les sociologues. Toutefois, ce processus est freiné dans la mesure où la technologie audio-visuelle renferme en elle-même un champ d'expérimentation et exige, par une rectification des théories et des pratiques, des réajustements successifs.

Si la collecte audio-visuelle sous forme vidéo est progressivement acceptée, c'est qu'elle présente des

avantages indéniables :

- maniabilité et manipulation aisée ;
- stockage et synchronisme son et image ;
- reproductibilité ;
- tournage et diffusion simplifiés ;
- consultation individuelle et collective ;
- lecture détaillée grâce au ralenti.

Ces multiples avantages relèguent les quelques inconvénients au second plan :

- dimension réduite de l'appareil de lecture (moniteur);
- perte de qualité d'une génération de vidéogrammes à l'autre.

Le support audio-visuel se montre particulièrement bien adapté à la restitution des actes techniques et savoir-faire. Il atténue les lacunes de la simple observation et supprime les difficultés de décrire les comportements gestuels sous forme littéraire (9). Roger Cornu évoque, à ce propos, le caractère irremplaçable du film vidéo pour l'accessibilité à certains événements qui échapperaient à l'observation directe classique même prolongée. Ainsi, à l'occasion d'un film sur les riveurs de Port-de-Bouc (10), il put découvrir la médiation exclusivement corporelle qui présidait à la transmission des consignes entre un compagnon et son mousse. La vidéo est précieuse pour décrypter les multiples composantes d'une opération technique, pour appréhender certains rapports sociaux (degré de dépendance et d'inégalité) qui, lors d'un entretien, ne se disent pas et, globalement, pour disséquer la réalité.

Les écomusées, les Centres de Culture Scientifique et

Technique, les grandes entreprises (notamment EDF/GDF, SNCF), les Comités d'entreprise (11), les associations d'usagers ont donné une impulsion décisive à l'enregistrement audio-visuel des savoir-faire et en ont fait une pratique courante. Il prend une place de plus en plus centrale chez les sociologues concernés par ce domaine : à Nantes, signalons l'utilisation de la vidéo, à la fois comme moyen et produit de la recherche par Anne Guillou sur les paysans bretons et par Roger Cornu sur les ouvriers des chantiers navals.

Cette situation impose une redéfinition du rôle du sociologue et une coopération entre les différents acteurs : chercheur, technicien, enquêté. Chacun peut se montrer à l'autre et peut, à tout moment, intervenir sur le déroulement des opérations. L'enquêté devient un participant direct et le sociologue, en lui faisant visionner immédiatement les scènes enregistrées, peut observer ses réactions. A celui-ci, au cours du montage et en tenant compte de tous ces éléments, de sélectionner -la publication écrite obéit également à ce principe- les réalités à transmettre.

Il ne s'agit pas de réaliser un film-vidéo dans n'importe quelles conditions : la collecte audio-visuelle, comme les autres procédures d'investigation, exige de la part du sociologue un contrôle scientifique et une vigilance épistémologique. La construction du document filmé vise à la reconstitution objective d'un espace et d'un temps par une articulation rigoureuse de l'image et du son. Là comme ailleurs, l'objet n'est pas donné naturellement ; cette façon d'écrire avec de la lumière et des images doit résulter de l'élaboration approfondie d'un corps d'hypothèses : il faut savoir ce que l'on vient chercher.

La collecte audio-visuelle ne saurait se suffire à

elle-même mais, à condition de la soumettre à la preuve par un faisceau de vérifications et par un contrôle scientifique systématique, elle complète judicieusement les autres sources en autorisant une accumulation des faits et une réponse à des questions. Sous réserve d'engager des présupposés théoriques, elle figure parmi les procédures d'objectivation légitimes :

"Les différences techniques peuvent, dans une mesure variable et avec des rendements inégaux, contribuer à la connaissance de l'objet, pourvu que leur utilisation en soit contrôlée par une réflexion méthodique sur les conditions et limites de validité" (12).

Joël GUIBERT
LERSCO - Nantes

NOTES

(1) "M. Adrien Pelot, régleur de précision", 3/4 U-Matic, couleur, 15 mn, ville de Besançon, sept. 1984. Collaboration de Odile Chopard et Bernard Guhur (Atelier audio-visuel de la Citadelle) et de Joëlle Mauerhan (Musée d'Histoire Palais Granvelle).

(2) Félix Régnauld : "Le rôle du cinéma en ethnologie", La Nature, Paris, 1931 cité par Jean-Dominique Lajoux in Robert Cresswell et Maurice Godelier : "Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques", Maspero (Bibliothèque d'Anthropologie), 1976, p. 106.

(3) Sur cette histoire, Alain Desrosières : "Histoire des formes statistiques et sciences sociales avant 1940" Revue Française de Sociologie, XXVI, 2, 1985, p. 277-310. Voir aussi : "Pour une histoire de la statistique" INSEE, 1977 (tome 1) et 1984 (tome 2)

(4) Jean-Claude Passeron : Présentation de "La culture du pauvre" de Richard Hoggart, Editions de Minuit, 1970, p. 10.

(5) Jean Peneff : "La fabrication statistique ou le métier du père", Sociologie du travail, n° 2, 1984.

(6) Christian Baudelot et Roger Establet : "Durkheim et le suicide", P.U.F., 1984.

(7) La simple opposition entre audio-visuel et écrit paraît, lorsqu'on y regarde de plus près, réductrice et la validité des définitions en usage doit être éprouvée. Voir Jean-Claude Passeron : "L'oeil à la page", vol. 1, avant-propos, G.I.D.E.S., mars 1981.

(8) Raymond Bellour : "Pour la recherche audio-visuelle" in "Les sciences de l'homme et de la société en France", rapport au Ministre de la Recherche et de l'Industrie (dit rapport Godelier), rapports complémentaires, Documentation Française, 1982, p. 186-192.

(9) Roger Cornu : "De la mise en mot à la mise en scène" in "Du chantier naval à la ville - La mémoire ouvrière de Port-de-Bouc", L.E.S.T./C.N.R.S., 1984, p. 13-30.

(10) Roger Cornu : "On les appelait les sauvages", C.P.M.I., 3/4 U-Matic, 45 mn, 1981.

(11) On peut citer le remarquable film sur le lancement d'un navire réalisé en 1984 par le Groupe Histoire de la construction navale à Nantes/Comité d'entreprise du chantier Dubigeon.

(12) Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron : "Le métier de sociologue", Mouton, 1973, p. 71.

LE FILM SOCIOLOGIQUE

OU LA REALITE INTERPRETEE

Essayer de faire rentrer le film sociologique dans une typologie cinématographique me semble bien difficile, car il participe à la fois de plusieurs types, sans correspondre exactement à aucun. Le film sociologique peut user à la fois de la fiction, du reportage, du documentaire, sans pour autant être l'un ou l'autre. Quelles sont alors ses caractéristiques ? Ce texte voudrait essayer d'en définir quelques dimensions importantes à partir notamment d'un film que j'ai réalisé sur l'évolution du métier de traceur en construction navale, film qui a des défauts techniques, des défauts de construction aussi, mais qui, cependant, présente une interprétation sociologique d'une réalité sociale.

1 - QUAND LE FILM DEVIENT SOCIOLOGIQUE

Le sociologue construit une réalité sociologique non pas en montrant au spectateur un document brut, tourné sur le vif, mais en dé-construisant ce document pour le re-construire autrement, selon l'analyse qu'il en a faite et par rapport à une connaissance plus large du terrain, et selon l'idée qu'il veut faire passer. Un film sociologique est une création.

En faisant un film sur le métier de traceur, je voulais

d'abord montrer la complexité de l'opération mentale réalisée par ces ouvriers pour faire le travail de développement des formes d'un navire en grandeur nature, opération qui est, en fait, une application de géométrie descriptive ; or, les anciens traceurs avaient quitté l'école à 12 ou 13 ans et n'avaient jamais fait de géométrie descriptive. Puis, découvrant moi-même, par la suite de l'étude, le traçage moderne par informatique et les perspectives d'une nouvelle étape informatique, dans laquelle le traçage serait directement réalisé en même temps que la conception (Conception Assistée par Ordinateur), j'ai été frappée par la continuité d'utilisation des mêmes aptitudes mentales, notamment la visualisation dans l'espace, pour le traçage ancienne méthode et le traçage informatique. A partir de ce moment-là, mon but en montant le film a été de montrer cette continuité d'aptitudes mentales malgré le passage d'une technique à une autre, produisant chacune un univers totalement différent : différences dans les outils, dans les attitudes physiques au travail, dans les opérations à réaliser, dans les espaces où cela se réalise, etc... C'est cette idée que je voulais faire passer par les agencements successifs des plans et par une certaine combinaison avec le son.

Si j'avais présenté le traçage en construction navale ancienne méthode, puis nouvelle méthode, successivement, et en suivant à chaque fois l'ordre des différentes opérations, depuis le développement des formes du navire jusqu'au marquage sur la tôle, le spectateur aurait vu les traceurs manier leurs outils, accomplir des opérations mentales et physiques, d'une manière continue plus proche peut-être de la façon dont elles se déroulent dans la réalité, avec les bruits correspondants aux opérations vues en même temps sur l'écran, doublés éventuellement de commentaires des ouvriers, et/ou d'une musique. Ce film serait sans doute

apparu comme un document sur le travail, c'est-à-dire des éléments filmés sur le vif donnant une grande impression de vérité -alors, qu'en fait, de nombreux truquages seraient de toute façon intervenus, à commencer par celui du choix même des images à enregistrer. Mais, qu'aurait su le spectateur de la réalité du travail de traceur ? Rien d'autre qu'une apparence qu'il n'avait pas alors les moyens d'analyser, n'ayant que ces seules images triées pour comprendre un fait social complexe non présent à l'écran. Dans ce cas, on n'aurait pas eu affaire à un film sociologique, mais à un document plus ou moins manipulateur, selon la plus ou moins grande fluidité du montage, les choix de paroles et de musique.

Pour mettre en images l'analyse que je faisais de l'évolution du métier de traceur, j'ai reconstruit l'ensemble des documents tournés en créant un balancement de plans, alternant des opérations de traçage d'une étape technique à l'autre. C'est le rapprochement artificiel de ces séquences, qui produit les effets voulus. Dans les deux premières séquences importantes montées en alternance, la divergence des situations et la similitude des explications des traceurs ancienne méthode et des techniciens de CAO sur la nécessaire correspondance de tous les points tracés pour représenter un objet dans trois vues (ou trois plans) différents, créent déjà l'idée d'une continuité d'une technique de traçage à l'autre. Puis la répétition en séquences plus courtes de ce balancement d'une époque à l'autre met en évidence des oppositions visuelles et sonores, destinées à créer l'idée de divergences entre deux mondes techniques : dans le traçage en grandeur nature, les traceurs dessinent les formes du navire sur le plancher de la salle à tracer, avec tout leur corps ; ils se déplacent, se baissent, tracent des traits, manient des règles, des craies, des clous,

etc..., tout un ensemble de manipulations apparemment simples, pour un travail complexe que le spectateur ne peut pas saisir totalement, ce qui lui fait mesurer la distance qu'il y a de la simplicité apparente à la complexité du travail. A ces plans succèdent, en rupture complète et non en montage chronologique (rupture accentuée par le son, passage d'une musique à des paroles), des plans de traçage informatique, où les traceurs sont assis derrière un écran d'ordinateur, et manipulent des touches en ne visualisant plus que des chiffres, des signes. Alors que les plans de traçage ancien sont accompagnés de musique (jazz moderne avec synthétiseur qui donne à la fois une musique rythmée et stridente, envahissante comme le bruit du chantier naval), les plans de traçage sur ordinateur, par l'existence des paroles seules des traceurs expliquant ce qu'ils font, donnent une impression de calme, d'éloignement par rapport aux ateliers : les anciens traceurs étaient ouvriers, les traceurs sur informatique sont des mensuels.

Un troisième élément du montage, destiné à insister sur l'idée de continuité non plus seulement dans le principe technique de traçage, mais dans les aptitudes mentales (représentations, savoir-faire) des traceurs, est le voyage à travers tout le film d'un ancien traceur à la découverte des techniques nouvelles et de l'évolution de son métier depuis qu'il a cessé de l'exercer. Ce traceur paraît aussi comme acteur dans le traçage ancien. Le film le montre donc à plusieurs reprises, en discussion avec les techniciens travaillant sur informatique ; il se retrouve à l'aise dans ces nouvelles techniques, en voit les avantages par rapport à la rapidité d'exécution des tâches, en même temps qu'il perçoit des éléments durables de connaissances et de savoir-faire, notamment la visualisation dans l'espace.

2 - QUAND L'INTERPRETATION SOCIOLOGIQUE DEVIENT FILM

Les deux éléments constitutifs d'un film sont le mouvement et le son. Par conséquent, c'est par l'agencement de ces deux éléments que le sociologue doit réussir à faire passer son interprétation sociologique. La tentation a souvent été grande chez les ethnologues ou des reporters, ou des réalisateurs de documentaires, d'enregistrer des images qui sont ensuite montées pour illustrer un texte de commentaire, généralement en voix off. Dans de tels cas, l'interprétation de la réalité passe seulement par le texte, et les plans ne sont là que comme preuve d'authenticité à l'appui de ce qui est dit, ou pire illustration destinée à occuper l'oeil. A ce moment-là, le support film est inutile parce que ses possibilités ne sont pas utilisées. Un diaporama ou des photos suffiraient. Le cinéma a des techniques propres d'expression qui doivent être employées.

Avec le film sur le traçage, si j'avais envisagé d'expliquer par un texte dit en voix off l'évolution des techniques de traçage et les conséquences sur le métier de traceur, tout le sens du film devant alors passer par le texte, les images n'auraient pu être montées qu'en fonction de ces explications, de leur logique, et on n'aurait pas pu tirer une signification de l'agencement même de ces images.

Les images doivent être parlantes par elles-mêmes : dans le film sur le traçage, j'ai utilisé en plan de coupe des images de machines à oxycoupage. Des chalumeaux allumés projetant des étincelles sur la tôle qu'ils découpent, peuvent donner une image esthétique ; c'est aussi une image fascinante, mais en soi pas très parlante. De manière

générale, lorsqu'on rentre pour la première fois dans une entreprise, on est fasciné par les machines en fonctionnement, surtout avec le développement des automatismes. Mais les images seules de ces machines ne révèlent rien sur le travail humain ou les rapports sociaux. Abuser de ce style d'images rend impossible la création d'une interprétation sociologique par l'image et le son. On pourrait par contre en faire une création poétique ou fantasmagorique ; mais ce n'est généralement pas le propos du sociologue. Par contre, à l'autre extrême, certaines images sont si parlantes qu'il faut les utiliser malgré leur faible qualité technique ou esthétique. J'ai utilisé, malgré le mauvais cadrage de l'image, un plan montrant les deux anciens traceurs, tous les deux à la retraite, commençant à faire un report de points sur une tôle avec une sorte de compas. Le moins âgé des deux traceurs avait fait son apprentissage sous la responsabilité de l'autre dans le chantier ; et on faisait avec eux une reconstitution de ce travail pour les besoins du film. Le plus âgé des deux fait tomber une vis du compas, et c'est le plus jeune (différence d'âge en réalité faible) qui se précipite pour ramasser la vis. Ce plan est très significatif du rapport ouvrier-apprenti qui a laissé sa marque dans tous les rapports ultérieurs entre les ouvriers, quels que soient leur âge et leur qualification, et que l'un des deux traduisait en disant : "le moussi c'est toujours le moussi, même à 90 ans".

3 - LE MELANGE DES GENRES

Le sociologue est amené, pour faire un film, à utiliser des procédés variés. Pour le film sur le traçage, on a fait une part du tournage dans les ateliers et bureaux d'un chantier naval en activité, pour la partie traçage moderne. Ce

tournage s'apparentait tout à fait à du reportage, en ce sens qu'il s'agissait de filmer, avec l'intention précise de cerner un ensemble de situations, tout ce qui se passait sans contrôler ces événements, leur rythme de déroulement, le rôle des "acteurs", et sans se dire que le tournage allait se limiter à tel ou tel fait précis. Le tournage-reportage est aussi un moment de découverte du terrain pour le sociologue, sous un angle tout autre que celui des entretiens, des documents écrits, etc... A côté de ce reportage, j'ai eu recours à une reconstitution du travail de traçage ancien en grandeur nature, dans l'ancienne salle à tracer désaffectée.

La reconstitution est en partie une fiction. J'ai provoqué, par ma demande, la situation de travail qui n'existait pas puisque le chantier était fermé depuis longtemps, que ces traceurs étaient à la retraite et que cette technique de traçage n'était plus utilisée. Il a donc fallu retrouver des outils, reconstituer des règles en bois, etc... Il n'était pas question bien sûr de refaire tout le traçage nécessaire pour un bateau. Il a fallu choisir les opérations essentielles de ce travail, et les moments les plus représentatifs. Mais à partir du moment où le décor était dressé et le thème de la scène décidé, les ouvriers acteurs devenaient maîtres de leur rôle ; on ne pouvait pas prévoir comment ils allaient s'y prendre, quels seraient leurs déplacements, s'ils feraient ou pas des commentaires. Il était pour moi hors de question de leur demander de recommencer une scène ou de dire à l'avance ce qu'ils comptaient faire ; et cela dans le but précis de les amener à jouer leur propre rôle et à oublier si possible les caméras. On se retrouvait alors dans une situation de reportage, avec tous ses aléas. On ne peut pas faire semblant d'ignorer que les ouvriers acteurs nous donnaient une interprétation actuelle de leur rôle d'hier ; que de plus leurs comportements étaient sans doute

aussi influencés par cette demande de reconstitution et de participation comme acteur à un film, d'où la nécessité de ne pas recommencer une scène.

On attend que de la fiction naisse ou re-naisse une réalité sociale. C'est en fait le procédé souvent employé par Jean Rouch (dans "La Pyramide Humaine", par exemple) qui propose à ses acteurs de jouer chacun leur propre rôle dans une situation artificielle qu'il invente ; et il filme ce qui se passe. Le film est ensuite monté à partir de ces éléments de fiction pour reconstruire une réalité. La reconstitution du travail de traçage ancien ne va pas jusqu'à essayer de recréer toutes les conditions d'espaces, d'ambiance, de bruit, de rythme de travail, etc... ce qui d'ailleurs aurait été une gageure intenable. Mais, de toute façon, ce n'était pas le propos du film envisagé. Par contre, cet aspect reconstitution n'est pas camouflé au montage, mais est même utilisé comme effet : cela sert à distinguer les différentes périodes techniques. On aurait pu tourner des opérations de l'ancien traçage dans le chantier encore en activité, dans la salle de traçage toujours utilisée pour certains travaux, de manière à camoufler la reconstitution. De même, pour le marquage sur la tôle. Mais cela aurait aussi donné l'impression au spectateur de l'utilisation simultanée, à la période actuelle, de deux modes de traçage, en grandeur nature et par informatique. C'était falsifier la réalité. La reconstitution en soi n'est pas un truquage de la réalité, pas plus que le document pris sur le vif ne constitue une attestation de vérité.

De ces quelques aspects du film sociologique découle une nécessité absolue, qui est la participation active, de bout en bout, à toutes les phases du tournage et jusqu'à la fin du montage, du sociologue. Il ne peut pas confier un scénario à

une équipe réalisateur et techniciens pour que ceux-ci fassent le film. Cela signifie aussi que le sociologue et les techniciens doivent travailler réellement en équipe, discutant aussi bien des problèmes techniques que des objectifs sociologiques. Enfin, il ne faut pas penser qu'un film sociologique peut se contenter d'une qualité technique moyenne ou médiocre. Les images, le son, leur imbrication étant les éléments expressifs du film, tous les effets peuvent en être annulés par une mauvaise qualité technique.

Phanette de BONNAULT-CORNU
LERSCO - Nantes

HISTOIRE DE PARLER D'UNE EXPERIENCE

"Il n'y a pas d'école mais des tendances, je souhaite que cette situation marginale se prolonge encore afin d'éviter de scléroser cette jeune discipline dans des normes, carcan ou bureaucratie stérilisante... S'unir oui, mais pas pour avoir un regard universel". C'est en ces termes que s'exprimait Jean Rouch en 1973 dans un article repris en 1982 (1) au nom de l'ethnologie.

Aujourd'hui encore, il semblerait que la situation soit inchangée malgré le nombre sans cesse croissant d'adoptés issus d'un public varié. Bien des initiatives paraissent traduire une position de plus en plus affirmée en matière de production d'images en Sciences Humaines. Pourtant, un de nos collègues, Henri Ostrowiecki (2), s'interrogeait dernièrement : "Depuis plusieurs années, un grand nombre d'organismes, le CNRS, l'Université, la plupart des Instituts Nationaux, produisent et diffusent des films, soit dans un but d'études et de recherches, soit pour permettre la vulgarisation des travaux scientifiques, néanmoins, dans le paysage audio-visuel actuel, force est de constater que le cinéma scientifique n'a qu'une place infinitésimale... Serait-il un jeune mineur ?" La question reste ouverte, mais nous pouvons dès maintenant constater que nous sommes assez nombreux à passer du "papier-crayon" à la caméra, nous sommes plus d'un à rejoindre le monde de l'image, le

monde du cinéma, celui que l'on nomme "le troisième cinéma". Les vocables que l'on utilise pour le qualifier sont tous bien explicites : cinéma militant, cinéma d'intervention sociale, cinéma direct, cinéma vérité, cinéma du réel, cinéma collectif, cinéma expérimental, cinéma scientifique.

Sans vouloir opérer une réduction, je suis tentée d'intégrer notre travail dans le cadre du troisième cinéma, je ne pense pas qu'il soit tellement opportun d'opposer le support de l'image (qu'il soit magnétique ou pelliculaire) ou des caractères techniques du montage ; à mon sens, les moyens dont on dispose pour collecter l'image dépendent des unités matérielles dont on peut disposer : une caméra vidéo, une caméra super huit, peu importe. Seul le produit fini concrétise la volonté "d'écrire" en image.

TRAJECTOIRE PERSONNELLE

J'évoquerai succinctement ma trajectoire antérieure en matière de vidéo et la sensibilisation qui s'y rattache. Ce n'est pas l'Université qui m'a incitée à constituer un projet vidéo, mais une Administration (3) qui offrait un programme d'initiation aux technologies nouvelles, dont la vidéo.

Cette phase de sensibilisation a représenté le point de départ de ma démarche. Les exercices qui ont accompagné la manipulation de matériel vidéo m'ont permis de découvrir des perspectives nouvelles et de devenir en quelque sorte le Kinoki de Dziga Vertov (4). "L'oeil droit occupé dans le viseur, l'oeil gauche occupé à observer le champ et l'oreille occupée à écouter". Le monde d'appréhension des terrains a suscité un intérêt suffisant pour que l'expérience soit reconduite et l'existence, ô combien opportune ! de praticiens de la vidéo

sur le site de Vaucresson, a contribué largement à son développement. La période d'immersion dans la pratique a pris assez rapidement la forme d'une participation active dans une équipe de tournage. Les objectifs de réalisation étaient variables et les postes tenus également : montage, cadrage, prise de son, pour des opérations allant de colloques sur la Prévention de la délinquance ou sur l'essai de la technique informatique, à des reportages relatant les actions "anti-été chaud", de manifestations sportives centrées sur les jeunes encadrés par l'Education Surveillée, des interviews de personnalités lors de salons tel que celui qui avait été organisé par les Missions locales, ou encore lors du Festival de l'Industrie et de la Technologie à La Villette.

LA MISE EN PLACE DU PROJET : UN SUJET MENE SELON UNE DEMARCHE ORTHODOXE

Cet investissement initial à la pratique vidéo m'a prédisposée, me semble-t-il, à penser "Recherche" et une commande au Directeur du Centre de Formation de Vaucresson est survenue avec synchronicité, le projet de réalisation devait porter sur l'injure dans des champs professionnels spécifiques : Education Nationale, Ministère de la Justice (Education Surveillée, Administration Pénitentiaire) et Ministère de l'Intérieur (Police Nationale). Toute latitude nous a été donnée pour traiter le sujet... Mais comment procéder ?

En effet, le document que nous réalisons est l'oeuvre d'une psychologue clinicienne (moi-même) (5) venue à la recherche par goût, et d'un réalisateur (6) de film vidéo en exercice dans le même centre depuis quatre ans. Ni l'un, ni l'autre, n'avions été préparés à concevoir un sujet à thème de ce type devant être présenté sur un écran. Le problème qui

se pose à nous d'entrée réside dans une difficulté évidente et banale de la juste traduction de nos idées par l'image, celle-ci étant heureusement soutenue par la parole. C'est peut-être la dimension du verbe qui m'a permis de m'engager dans cette voie pensant obscurément que nous aurions là un allié.

La méthode utilisée suit fidèlement le modèle classique : conception intellectuelle, transcription sur papier des trames et des grilles qui ont constitué le corps du travail. Le réflexe "papier-crayon" a bien fonctionné, il est en filigrane dans le travail. Apparaissent à l'écran les témoignages des praticiens concernés par la question, ponctués par des interventions de spécialistes qui soutiennent les propos précédents de leurs théories.

La définition du champ : les professions que nous abordons sont exercées par des Agents de la Fonction Publique. La population qu'ils rencontrent est constituée d'adultes en infraction ou incarcérés, de jeunes, soit lycéens dans le cadre précis de leurs études, soit en situation de contrôle judiciaire ; le dénominateur commun de cet ensemble en est le caractère obligatoire ou réglementaire qui les lie à une Administration.

Les professionnels, quant à eux, exercent un métier basé sur le contact et la relation, alors que cette dimension ne semble pas être traitée avec des développements suffisants lors de la formation initiale, hormis évidemment les éducateurs...

Ce constat nous a conduits à penser que ces professionnels exprimaient une certaine préoccupation lorsqu'ils choisissaient de suivre un stage sur l'injure et, par la suite, à poser les hypothèses suivantes :

a) Ces fonctionnaires auraient-ils le sentiment diffus d'être exposés à l'injure, sans qu'ils aient au préalable "travaillé" sur les moyens d'y faire face afin d'assumer et de gérer l'agressivité dont ils peuvent faire l'objet ?

b) Ils seraient, alors, contraints de composer sur le terrain avec ce type de conflit, ce qui nous amène à penser qu'il y aurait, selon les professions, des degrés de variabilité imputables à l'impact de l'effet-injure selon un seuil qui devrait pouvoir s'apprécier à partir d'une analyse de la profession au regard de l'aspect réglementaire et du statut.

L'exploration bibliographique a permis de recenser un certain nombre de spécialistes (7) ayant réfléchi sur ce thème. Nous avons envisagé de prendre contact avec eux afin de leur proposer une participation active au projet considéré. Les uns, les professionnels, les autres, les spécialistes, sont filmés pendant les interviews.

La grille d'entretien : le pointage des idées forces ponctue les items choisis pour le montage de la grille d'entretien. Trois plans se succèdent : l'un général, l'autre impliquant directement le sujet, le dernier évoquant la place de l'autre, l'injurier. L'entretien repose sur des objectifs qui sont, en l'occurrence, de définir l'injure dans le cadre précis de la profession, d'évoquer les formes que celles-ci peuvent prendre et de repérer les attitudes possibles des réponses.

Nous nous sommes interrogés sur le fait suivant : est-ce que l'injure est une composante obligée, à intégrer dans ces types de métier, et, dans cette configuration, peut-elle entraîner une remise en question professionnelle ? Enfin,

nous tentons d'aborder la sphère affective et le niveau de perception des sujets.

REFLEXIONS PRELIMINAIRES A L'ACTION VIDEO

Quid des sujets filmés, du public auquel s'adresse le document, du travail de l'équipe composée de l'auteur et du réalisateur ?

a) Les sujets filmés

Quelques préoccupations s'imposent d'entrée, elles ont trait à la déontologie, la situation vidéoscopique et la profilmie. Au problème que soulève la déontologie, outre celui qui consiste à observer la règle du respect de la personne, se superpose celui de l'anonymat.

Dans le cas qui nous occupe, l'apparition en clair sur un écran sous-entend que le professionnel va engager sa responsabilité sur ce qu'il va énoncer, l'obligation de réserve en est le paramètre majeur ; dans cet esprit, "le collecteur d'images est amené à solliciter un droit et établir un contrat avec les personnes filmées" (8), et le fonctionnaire qui se présente devant la caméra établit forcément un filtrage de son discours. Nous proposons systématiquement la diffusion des rushes après l'entretien. La parole donnée appartient d'abord à celui qui l'a émise, il peut exercer un acte de censure sur tout ou partie de l'enregistrement.

Cette pratique méthodologique nous renvoie à la particularité que détient la situation vidéoscopique : le tournage proprement dit, n'ayant pas le caractère du direct,

offre la possibilité de se décontracter devant l'objectif. Le visionnage des bandes qui succède aux entretiens, entraîne parallèlement des considérations d'ordre psychologique auxquelles nous sommes très attachés. Irène Prax (9) souligne combien il est important de savoir que l'outil vidéo n'est pas neutre en soi, elle explique que "l'identité même de la personne est mise en jeu, donc l'ensemble de la personnalité" et "chacun y réagit selon son histoire et sa structure de personnalité". Nous prenons en compte cette dimension quand nous assistons à la projection des bandes vidéo. Notre présence est à considérer comme l'équivalent d'un soutien que nous apportons après une épreuve où se joue une remise en question de la personne filmée (dans un entretien on parle de soi, de son expérience vécue), d'autant plus que la question de la profilmie s'est surajoutée à "l'examen", celle-ci ne commande-t-elle pas de se mettre en scène en imposant les règles de l'occupation de l'écran, de la cohérence des propos dans un acte d'improvisation qui a pour but de signer la compétence professionnelle, l'image de marque en quelque sorte ?

b) Le public est notre produit

Un produit commercial s'impose à la vente si l'étude de marché a eu pour effet de bien circonscrire la population consommatrice. Un produit scientifique n'est pas pensé dans ces termes et ne répond pas à des critères de rentabilité économique. Il reste indéniable que la production d'un rapport sous-entend la diffusion de celui-ci vers des lecteurs ciblés qui sont preneurs de toutes productions existant dans leur discipline au sein de la communauté scientifique : références obligent !

Aux côtés de ce public pré-intéressé, s'adjoint un ensemble de spectateurs potentiels : les formateurs et les décideurs ; les uns synthétisent et traitent les savoirs qu'ils répercutent sur les terrains, les autres, mandatés par les responsables, recherchent l'information pour mieux appréhender l'existant et conduire les orientations d'une politique.

c) Le travail en équipe

"Il vaut mieux un film vivant et mal léché qu'un film techniquement impeccable mais froid et conventionnel" (10). Faut-il comprendre qu'il est bon de se dégager de l'image du conformisme, inévitablement inhibiteur qui pourrait entraver un esprit créateur et se laisser porter par l'élan de l'inspiration ? Ce principe est très encourageant dans sa formulation, mais il nous a semblé intéressant de conjuguer deux pratiques dans un souci commun de création. Nous présentons une alliance entre un chercheur étayant son travail par une démarche de recherche rigoureuse et un réalisateur observant une égale rigueur dans la qualité et la mise en forme du produit. Cette configuration a eu pour effet de produire une entente due pour une bonne part à une sensibilisation réciproque des deux disciplines concernées, mais également au partage des tâches clairement défini dès le départ. En effet, nous avons délimité nos territoires : en amont, la partie dévolue à l'auteur dont j'avais à assumer l'organisation (recherche bibliographique, interviews, thèmes à développer), en aval, le réalisateur qui en possession du matériel destiné à figurer sur le master, assure la responsabilité de l'ensemble des opérations de la post-production, à ce stade, je participe en qualité d'assistante. Entre les deux séquences, s'intercale la phase charnière où ensemble nous avons à sélectionner les plans jugés utiles à la

démonstration. A cet égard, il convient d'évoquer l'opposition inévitable entre l'auteur subjectif et le monteur objectif. Evidemment, c'est l'instant délicat où peuvent survenir les discordances sur le fond, où l'on repère si chacune des parties doit s'imposer le modus vivendi (chacun ses billes), pour poursuivre le travail, ou bien, au contraire, si l'échange est authentique ; pour cela, nous insistons, la sensibilisation réciproque a été un avantage. Quand il faut trancher, c'est le commun accord qui est recherché, chacun se doit d'argumenter... Nous sommes bien conscients des écueils qui risquent de transformer cette collaboration en échec. En fait, cette situation n'est rien moins qu'une situation de travail au sein d'un groupe pluridisciplinaire. L'esprit qui prédomine est marqué par la reconnaissance de la compétence de l'autre en lui accordant sa confiance. L'oeuvre vidéographique peut et doit être une oeuvre de collaboration au même titre que le principe figurant aux termes de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, en l'article 9 : "Est dite oeuvre de collaboration, l'oeuvre à la collaboration de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques".

OPERATION IMAGE : LES MOYENS, LA TECHNIQUE

Le matériel utilisé : caméra monotube, magnétoscope 3/4 de pouce Umatic, PAL couleur. Emploi d'une règle d'effet (Merlin), où l'utilisation de truquage dit "manipulation avouée" (11) offre la possibilité d'un montage où plusieurs images apparaissent simultanément sur l'écran, rompant ainsi la monotonie des plans de parole qui se succèdent. Les rushes restent stockés, les interviews sont retranscrites sur papier... le plateau : tournage en studio, les images selon deux types d'interviews : des entretiens pour les professionnels dits "impliqués" parce que ceux-ci évoquent devant la caméra

leur expérience de praticien. Ils sont vus en plans rapprochés, taille, épaule, gros plan. Des interviews pour les théoriciens, distancées par rapport au sujet traité. La situation de travail donne à cette séquence un aspect "live", ils sont filmés face au banc de montage que je manipule, ils réagissent à chaud.

CONCLUSION

Une problématique, des hypothèses, des citations de base, des réflexions de théoriciens, des conclusions... La forme se compare au document écrit, mais l'objet modelé, travaillé par le réalisateur donne un résultat esthétique... Quant au recueil des données, l'introduction d'une caméra dans le protocole n'a pas entraîné de trouble ni d'inhibition parmi nos partenaires. Certes, nous étions dans une situation contrôlée, mais la caméra a été intégrée d'entrée au même titre que le magnétophone. Les professionnels qui se sont soumis à l'entretien ont investi notre proposition : ils ont été volontaires pour faire connaître leur témoignage, ils ont eu le sentiment d'avoir été utiles en participant à la recherche.

Les théoriciens ont exprimé un vif intérêt pour l'expérience que nous leur avons offerte. Pour notre part, dans ce document, nous sommes restés dans le registre de la théorie affichée qui s'énonce au fur et à mesure que se déroulent les argumentations qui accompagnent les discours.

Et l'image, pourquoi avoir travaillé avec l'image ? peut-être y a-t-il une recherche de la synthèse optimale de l'idée, peut-être y a-t-il une volonté de traiter l'essentiel ? L'image, c'est peut-être aussi une mise en oeuvre par l'action, il y a un rapport très manuel avec l'outil, à chaque phase de

la réalisation, la proximité avec l'objet reste constante ; alors que l'écrit commande les développements, le produit vidéo condense, les longueurs sont redoutables. L'image n'est pas un prétexte même si elle est portée par la parole, elle ne saurait être confondue avec un exercice de style, ou pire, un artifice. Nous sommes impressionnés par la présence physique des personnes qui interviennent, elles sont porteuses de garanties sur le contenu de leur propos. Passer sur un écran n'est pas un acte gratuit, cela donne une force au commentaire qui, de ce fait, persuade sans l'appui ou le soutien d'un long développement. A cet égard, l'image portée par ces personnes revêt une dimension qui se caractérise par une humanisation du propos où l'émotion transparait, où l'indicible peut s'exprimer.

En définitive, si le livre a été jusqu'ici le vecteur principal de la diffusion de la connaissance dans nos milieux scientifiques, aujourd'hui on se plaît à envisager une propagation de celle-ci par la bande... vidéo. Ne commence-t-elle pas à se rendre bien populaire ?

Marie CIPRIANI-CRAUSTE
CRIV - Vaucresson

NOTES

(1) Jean Rouch : "La caméra et les hommes", in Cinémaction n° 17, 1982, p. 45. On pratique l'audio-visuel à l'Université, outre Paris X Nanterre qui dispose d'une UER en Sciences Sociales, cinq départements ont reçu l'habilitation du Ministère de l'Education Nationale : Paris I, Paris III, Paris VII, Nancy II, Lyon II ; quatre autres départements sont dans l'attente : Paris VIII, Aix Marseille I, Montpellier III, Strasbourg II. 400 heures annuelles qui débouchent sur une licence* ou maîtrise en audio-visuel et cinéma.

(2) Henri Ostrowiecki : "Le cinéma scientifique est-il un genre mineur ?" , in CAES-Info, n° 3, déc. 1986, p. 6 et 7. Laboratoire Pierre et Marie Curie, co-scénariste du film "Défence d'entrer" d'Albin Poirier, 1986.

(3) Le Centre de Vaucresson propose des stages très variés, le programme 87 repose sur une cinquantaine de stages sur la finalité de l'action éducative, la question des moyens pédagogiques. Formations axées sur le perfectionnement et l'acquisition de techniques de médiation. Réflexions sur l'acte de décider. Travaux théoriques sur l'évolution et la place du Droit.

(4) Réalisateur russe cité p. 170, in Cinémaction n° 17 "Table ronde conclusive".

(5) Je travaille au Ministère de la Justice depuis dix ans, j'ai exercé une activité de psychologue clinicienne en milieu carcéral durant quatre années, puis j'ai été affectée dans une unité de recherche de l'Administration Pénitentiaire (CNERP) en tant que Chargée d'Etudes (travaux sur la vie quotidienne en prison), enfin, j'ai rejoint le Centre de Recherche de Vaucresson lors d'une restructuration des services de recherches du Ministère de la Justice. Je travaille actuellement sur les images mentales et les représentations (enfant difficile, mythe et réalité).

(6) Bernard Alcaraz, ancien éducateur, est responsable du Service audio-visuel de Vaucresson, il a reçu une formation universitaire en Sciences de l'Education Surveillée. Vaucresson est une Institution constituée de trois départements distincts : outre le Service Administratif du Centre, le Service des Etudes et le Service de la Formation continue (disposant d'un studio vidéo) sont rattachés à la Direction de l'Education Surveillée. Le laboratoire de recherche, sans double tutelle (CNRS et Ministère de la Justice), Unité 412, cohabite avec les autres sur le site. Les équipes travaillent sur la famille et la jeunesse, avec le Droit en toile de fond.

(7) E. Largueche psychanalyste, N. Zagnolli ethnologue, R. Hellbrunn psychologue, C. Chabrol psychosociologue, I. Prax psychologue, M. Boudaakkar linguiste.

(8) Jean-Paul Terrenoire : "Images et Sciences Sociales : l'objet et l'outil", in Revue Française de Sociologie, XXVI 1985, p. 509, 527.

(9) Irène Prax, Monique Linard : "Images vidéo, Images de soi ou Narcisse au travail", Dunod, janv. 1985.

(10) Anne Pascal : "Jean Rouch à Nanterre : Sciences Humaines et cinéma", in Cinémaction n° 17, p. 162, 163.

(11) Jean-Paul Terrenoire, op. cité.

LE RETOUR DU REGARD

Par rapport à la collecte des données sociologiques, la question qui se pose est celle de savoir comment, à ce niveau, l'audio-visuel peut produire de la connaissance. Mais se demander, comme il est dit dans la proposition de ces rencontres, quels fragments de signifiants de la culture sociologique se prêtent à la transmission et au traitement vidéo ou cinématographique, ne me paraît pas une manière adaptée de formuler la question. En effet, elle me paraît plus se poser par rapport à la nature de la méthode d'investigation, que sur la limite du corpus sociologique.

Les divers médias peuvent toujours être appliqués sur des corpus différents, il ne semble pas qu'ils mettent en valeur un sujet plus qu'un autre. Ce qu'ils favorisent par contre, à chaque fois, c'est une méthode de travail plutôt qu'une autre. Ainsi, en ce qui concerne l'audio-visuel, la coupure me semble être, par rapport à deux pratiques : l'une qualitative, l'autre quantitative ; pratiques que les sciences humaines utilisent alternativement et de manière complémentaire.

Un des médias favorisant les recherches qualitatives en

sociologie est sûrement le cinéma, tandis que l'écran privilégié du quantitatif, est plutôt celui de l'ordinateur. Les méthodes qualitatives se sont enrichies par les pratiques audio-visuelles.

Par contre, tout compte rendu quantitatif utilisant cette pratique avec les sciences de l'homme, donne des résultats médiocres, voire appauvrissants pour le sujet. J'en prendrai, pour exemple, le chemin qu'a pris, à une époque, le film ethnographique qui a voulu se construire à l'image des autres films scientifiques. Le bastion de ce concept de film scientifique des sciences de l'homme fut et demeure l'Encyclopedia Cinematographica de Göttingen, en RFA.

Chaque rouleau de film y trouve sa seule et unique place dans un tableau à double entrée : par rapport à la société et par rapport au sujet traité (artisanat, pêche, accouchement, religion, etc...). Mais que donne comme résultat l'institut du film scientifique de Göttingen ? Un résultat frustrant pour tout le monde. Ceux qui travaillent sur le quantitatif n'y trouvent pas assez de précisions (dimension des objets, temps d'exécution trop souvent suggéré par une temporalité due à l'écriture elliptique cinématographique), et ceux qui travaillent sur le qualitatif y voient un document aride, trop souvent coupé de son contexte culturel.

Cette inspiration cinématographique venait des sciences exactes qui avaient le souci de faire des films de laboratoire sur des expériences pouvant être reproduites à volonté. Ce fut d'ailleurs un critère de sélection des sujets à filmer en ethnologie pour cet institut : il fallait que jamais ne soit filmé quelque chose de l'ordre de l'événementiel exceptionnel, mais toujours un segment culturel reproductible au sein même de la société et comparable avec d'autres segments

analogues dans d'autres sociétés. L'obsession y est sans cesse la vigilance, pour rester fidèle au sujet, sans tenter de l'altérer ou de l'embellir.

On le voit, toutes les questions qu'on se pose sont là. Même en ne dépassant pas le reportage direct, on est coincé par les problèmes de l'écriture cinématographique, comme celui de rendre l'illusion de l'espace et du temps. Il n'est pas sûr, par exemple, que de tourner en "temps réel" donne au bout du compte, c'est-à-dire en regardant le film terminé, une perception de la temporalité plus proche de la réalité. Quant aux problèmes d'esthétique embellissante, il me semble qu'un film peut être beau sans empiéter sur la rigueur scientifique, sauf si ce beau trahit une vérité. Il s'agit alors d'un problème d'éthique et non d'esthétique. C'est dans l'éthique de la démarche que se situe la rigueur scientifique. Et l'opposition : rigueur du quantitatif/"flou artistique" du qualitatif perd alors tout son sens scientifique.

La richesse scientifique des produits audio-visuels qualitatifs de la sociologie, ou des sciences de l'homme en général, est souvent dans ce que j'appellerai leur "partie molle", qui nous fait approcher du sujet par une complicité due à leur qualité cinématographique, par une intimité qu'ils ont et qu'ils arrivent à nous faire partager.

Je voudrais maintenant vous parler d'une expérience particulière que j'ai faite dernièrement, et qui m'a beaucoup interrogé sur le cinéma. Préoccupé de tout ce que j'ai dit et ayant déjà fait quelques films sociologiques et ethnologiques, et même des reportages pour la télévision, je me suis trouvé embarqué avec B. Kiefenheim dans une situation qui nous a conduits à faire ce film, dont je vais vous parler et vous

montrer un court extrait ensuite.

Nous avons voulu faire un film en Amazonie Péruvienne avec les indiens Kashinawa. Mais ils avaient déjà une expérience douloureuse du cinéma qui leur avait fait penser que la caméra était chargée d'un pouvoir de mort immense. En 1951, ils furent contactés pour la première fois et un chercheur, Harald Schultz, fit un petit film de huit minutes sur ces indiens. Le choc épidémiologique du contact fut terrible et, en peu de temps, la population fut réduite de 450 à 90 personnes. Le responsable de cela était, pour les indiens Kashinawa, la caméra qui réduisait les gens en miniatures, comme on pouvait le voir en collant son oeil au viseur. Je passe ici sur une analyse plus profonde de cette situation.

Mais quand, vingt-six ans plus tard, nous avons apporté une caméra, un appareil photo, les craintes n'étaient pas tombées. Je n'aborderai pas non plus les détails de notre démarche d'approche en vue d'un éventuel travail cinématographique. Il a fallu, pour prouver l'inoffensivité du cinéma, que nous amenions des images de chez nous, de nos propres gens et surtout, pour montrer que nous avons survécu, des images de nous-mêmes. Ce qui n'était pour nous qu'un chemin vers un éventuel tournage, s'est avéré comme un sujet passionnant et nous avons fait un film de montage sur cette expérience.

Passé le fait que l'on pouvait se sortir vivant d'avoir été filmé, ils nous ont parlé de leur "cinéma". C'était certes, une provocation, mais c'est aussi fortement intéressant. Pour eux, les images cinématographiques, ce n'était pas du réel, pas non plus du réel reproduit. Ces images-là, c'étaient des hallucinations, des images telles que les génèrent les rêves ou telles que les génèrent les drogues hallucinogènes. Et

effectivement, ces drogues fonctionnent dans cette société comme médium avec le monde extérieur. Qui est l'Autre ? Que veut-il ? Ce sont les hallucinogènes qui répondent. Et, de nombreuses fois, on nous a dit, après une projection : "tout ce que nous avons vu dans votre film, nous le connaissons déjà de nos visions...". Les images qu'ils voyaient sur l'écran étaient celles d'un film monté ; elles s'enchaînaient sur la logique d'un scénario. Et cela leur faisait penser, non à un défilement de perception spatiale du réel, mais à la logique d'association des images de prise d'hallucinogènes. Ce qui était frappant, c'est avec quelle facilité les gens qui n'avaient jamais vu le film, regardaient et interprétaient les images. Nulle trace ici du syndrome du train entrant dans la gare de La Ciota. D'une certaine manière, ils n'étaient pas dupes, l'espace et le temps reconstruits ne leur faisaient pas penser à l'espace réel mais à celui des rêves. Pourtant, ces images qu'ils voyaient, parlaient d'un réel. Ils ne doutaient pas de l'existence de ce réel. Simplement ils disaient n'en voir qu'une représentation.

Pour revenir à notre pratique du cinéma, je dirai que le cinéma représente du réel, transmet du réel en le transformant, mais ne le trahit pas pour autant. La rigueur de l'exposé scientifique ne doit pas supprimer l'art de l'écriture cinématographique qui peut la servir à condition, toutefois, qu'elles ne soient pas perçues comme trahison l'une de l'autre.

Quant à ce cinéma que j'ai appelé qualitatif, il pourrait apparaître à certains comme tombant dans une subjectivité bien peu scientifique. Il n'en n'est rien. Tout d'abord, je dirai que réintroduire l'instrument et le chercheur dans une expérience, est tout à fait scientifique, quant à ce type de cinéma, sa non rigidité ne trahit pas une non rigueur , au

contraire, elle permet d'appréhender des éléments de réel du sujet bien au-delà parfois de ce qu'avait espéré le chercheur. Ainsi se constitue un matériel intermédiaire entre le réel et l'analyse, dont il conviendrait de préciser la nature.

Patrick DESHAYES
IRESCO - Paris

L'AUDIO-VISUEL DANS LA PRATIQUE
SCIENTIFIQUE EN SOCIOLOGIE
ENSEIGNEMENT ET RECHERCHE

L'utilisation des images et des sons dans la pratique de recherche et dans l'enseignement des Sciences Sociales se développe malgré les difficultés propres à ces nouveaux outils, à ces nouveaux langages et les résistances que ces milieux opposent encore à ces modes d'expression de la connaissance. Il est temps de bousculer les présupposés comme il est temps de coordonner la réflexion sur les conditions d'un audio-visuel scientifique dans les disciplines des Sciences de l'Homme et de la Société.

S'il faut demander au milieu scientifique plus de perméabilité à l'égard de ces types de travaux, il faut parallèlement produire les conditions d'une réflexion permanente sur la scientificité des travaux effectués.

L'apparition sur le marché de moyens techniques de production d'images et de sons, de plus en plus performants et accessibles, facilite le travail du tournage lui-même ; ces moyens peuvent aussi présenter un danger. La tentation

d'emmagasiner des images pour voir (c'est bien le cas) risque de renvoyer l'analyse et la production de sens à l'étape terminale du montage ; elle sera évitée si on place la recherche au coeur du travail audio-visuel. Une sociologie audio-visuelle pose en tout premier lieu la question de la recherche, de son processus de déroulement en relation avec les données audio-visuelles, de la spécificité de la démarche, de ses objectifs. Cette réflexion doit prendre appui sur les initiatives et les pratiques déjà existantes mais éparpillées, afin de construire les bases d'un audio-visuel sociologique scientifique susceptible de diffuser la connaissance par ces médias. Le réseau qui se met en place est une première étape.

Le problème posé de cette manière semble cependant escamoter des questions préalables : pourquoi faut-il développer l'utilisation d'images et de sons dans le domaine des Sciences Sociales ? Notre propos vise à prendre en compte ces questions et à proposer des éléments de réponse.

1 - POURQUOI AUDIO-VISUEL ET SCIENCES SOCIALES ?

Quatre remarques majeures poussent à faire se rencontrer les technologies audio-visuelles et les Sciences de l'Homme et de la Société.

a) L'audio-visuel : une immense source de données sociales mal exploitées

Les images et les sons séparément ou mêlés, dans la photographie, les documents filmés, la production cinématographique, télévisuelle, etc... constituent une banque de données visuelles et sonores, dont les Sciences Sociales ne

peuvent plus se passer. La spécificité du médium et de son langage, compose un matériau de base divers et riche, dont le contenu informationnel est aussi indispensable à la construction d'un objet de recherche que n'importe quelle donnée chiffrée, de bibliographie ou de l'histoire sociale écrite.

De plus, ces données de nature très diverses sont à traiter telles quelles, c'est-à-dire en tant qu'unités d'information. La production cinématographique par exemple est, pour le sociologue, un matériau au travers duquel s'expriment l'histoire sociale et politique, les modes de vie, les pratiques, le quotidien, tout autant que s'y manifestent les systèmes symboliques, l'imaginaire social, avec ses codes et ses représentations. Bien sûr, ce matériau doit être traité, car sa lecture ne saurait être immédiate ; la formation aux lectures et à la déconstruction de codes fait donc intimement partie de la démarche, elle en est une condition. La formation à une lecture sociologique de l'image constitue le versant enseignement de la pratique, qui concerne aussi les chercheurs.

b) L'audio-visuel : une méthodologie nouvelle et dynamique

L'utilisation des technologies de l'image et du son, renouvelle les méthodologies des Sciences Sociales. Elles rendent caducs les débats stériles opposant les méthodes quantitatives et les méthodes qualitatives, en montrant que le "choix" d'une méthode relève de la problématique et de la construction de l'objet, et qu'en tout état de cause la complexité du social impose des méthodologies plurielles et diversifiées selon les points d'attaque de l'objet. Dans la

recherche, les méthodologies liées à l'image et au son contribuent pour leur part, à déplacer les limites internes à la discipline, à enrichir les champs déjà existants peut-être même à en composer de nouveaux. Aussi faut-il pousser la réflexion dans ce sens et s'interroger sur ce qui relève de l'image et ce qui n'en relève pas, de toute nécessité. Ne pas faire de l'audio-visuel une technique pour voir. Exercer notre vigilance par rapport à ce nouvel outil de recueil qu'est l'image.

c) Un langage nouveau pour des objets et des champs nouveaux

Parler le social ou le faire parler peut se faire au moyen de langages non verbaux, mais à quel prix ? Il ne s'agit plus de pensée conceptuelle, mais de transcription de concepts en images, ceci est tout autre chose que l'illustration d'une idée. Les technologies audio-visuelles aident à construire des langages nouveaux où se mêlent images, son, écriture. Systèmes complexes de signes, ils nous placent devant le problème de l'expression comme on le voit, mais aussi devant un autre problème, celui de la transmission. Car il faut se faire comprendre et on doit définir son public. L'adresse est plus que jamais en question.

Pour l'heure ces langages doivent gagner leurs lettres de noblesse en tant que systèmes d'expression de la Science. Ils devraient entrer dans le champ plus large, plus diffus de la communication sociale médiatique.

d) L'audio-visuel dans le champ de la communication sociale

Pour investir le domaine de la communication sociale, les Sciences Sociales doivent emprunter son médium dominant ; mais pour l'utiliser elles doivent le rendre perméable à leur langage. Si les médias ont à reconnaître le travail scientifique et sa place, en revanche, les chercheurs doivent faire un travail sur ce médium. La connaissance pratique (et théorique) de l'outil, de ses langages, des champs socio-politiques et juridiques dans lesquels il est pris, est en soi un domaine, un "champ" de la discipline, trop peu développé, trop peu exploré, trop peu enseigné. Les chercheurs sont particulièrement mal préparés à se confronter à ce milieu. Ceux qui veulent faire de l'audio-visuel scientifique ne peuvent y échapper. Pour communiquer leurs savoirs et leurs pratiques, les chercheurs doivent donc connaître le milieu de la communication sociale.

Notons que les Sciences dites exactes ont, quant à elles, fait usage des médias pour communiquer leurs savoirs et leurs avancées, beaucoup plus tôt que les Sciences Sociales, cantonnées elles encore et pour le meilleur des cas, dans des formes médiatiques type débats et interviews, c'est-à-dire où l'on parle les choses plutôt qu'on ne les montre. Ainsi a-t-on abandonné aux seuls professionnels de l'information le soin de communiquer un savoir sur les Sociétés, selon leur seule approche. Leur propre langage tend à se généraliser et à s'imposer abusivement, comme langage normatif de l'outil (ceci, notons-le, est attesté dans les images produites par les stagiaires en formation à l'Audio-visuel, qui parlent ou balbutient, tout de suite en "langage télé").

C'est pourquoi le travail sur les langages audio-visuels paraît une étape décisive et en cela liée elle aussi à l'enseignement.

2 - COMMENT DEVELOPPER L'AUDIO-VISUEL DANS LES SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE. EN SOCIOLOGIE PLUS PARTICULIEREMENT

Si on veut développer une sociologie audio-visuelle, il faut s'engager dans la connaissance et l'expérience, trois directions à suivre simultanément :

- la formation à la lecture, aux langages, aux techniques,
- la production (conseil, conception, réalisation),
- la connaissance des médias, milieux sociaux et professionnels.

Il va sans dire que les chercheurs praticiens peuvent se situer à des étapes différentes, mais il leur est indispensable de s'engager dans les trois champs de manière coordonnée.

a) Développer la formation

- Aux techniques et à la pratique de la lecture des images et des sons ;
- Aux techniques et à la pratique de construction d'informations de nature audio-visuelle ;
- Aux techniques et à la pratique de production d'un

produit scientifique entièrement audio-visuel et qui se suffise à lui-même.

La lecture des données, des informations déjà investies dans des formes et des codes, n'est pas une lecture immédiate, dont le sens serait "déjà là". Cette lecture doit être apprise comme on apprend à lire n'importe quel langage -ou système de codes.

L'analyse de l'image doit être une analyse sociologique, elle ne peut se suffire des travaux pourtant très riches déjà accumulés sur l'analyse formelle ou sémiologique de l'image. Des grilles, des codes, des outils propres à des lectures sociologiques des images et des documents audio-visuels sont donc à établir, à apprendre et à enseigner (1). Ce domaine de la connaissance est encore insuffisamment développé et connu, il prend du retard sur des analyses de type plus général qui, elles, se répandent.

La fabrication de signes audio-visuels, comme données de terrain, demande elle aussi une formation aux techniques, comme au langage qu'elles autorisent. Apprendre les règles d'écriture, de signification sociologique, est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Par exemple la simple photographie ou le film des gestes au travail, impose un dépassement de la place omniprésente de la machine, de la technique toujours au premier plan ; la gestuelle du travail occupant plus souvent l'arrière-plan. Le chercheur doit maîtriser le sens des images qu'il veut tourner, qu'il soit cadreur, réalisateur ou simplement conseiller.

On le voit, apprendre, c'est aussi et en même temps

désapprendre, une certaine façon dominante et du sens commun de voir et d'entendre. Le travail de terrain oblige à cette gymnastique, la formation peut s'en inspirer par l'utilisation de documents déjà existants pour développer ces compétences.

Initier le chercheur, l'enseignant à la pratique de lecture sociologique des images et à celle de leur fabrication, leur permet d'acquérir un ensemble de compétences qui peuvent s'adjoindre à la qualification professionnelle au même titre que les compétences en informatique, en maîtrise de l'ordinateur ou des outils statistiques. N'aurait-elle pour seul résultat que la stimulation de l'esprit critique face aux nouvelles technologies de la communication sociale, qu'une telle formation ne serait ni vaine, ni superflue, à défaut d'être directement opératoire. Tout le monde ne veut peut-être pas écrire avec des images, par contre le milieu de la recherche doit comprendre le travail scientifique audio-visuel.

La formation peut concerner la production d'un document. Il s'agit alors d'un travail de mise en regard de résultats de recherche, avec un médium qui est immergé dans le terrain. Le plus gros du travail d'écriture s'effectue dans le montage, mais la production des signes et la vigilance des rapports sociaux de leur production demeurent des phases en amont du procès de montage, dont la formation ne doit négliger ni l'importance, ni l'enjeu. Le rapport filmant-filmé révèle la force du rapport social entre le chercheur et son terrain, que d'autres technologies d'intervention masquent davantage. Pourtant, aucune collecte de données n'y échappe. La tâche "d'objectiver l'objectivation" ne fait-elle pas partie du métier d'anthropologue social ? L'audio-visuel nous oblige à repenser ce rapport et ses effets

induits sur le matériau de base des recherches. Mais la production de documents audio-visuels est en premier lieu une question de vigilance scientifique.

Développer la formation des chercheurs et des enseignants renvoie donc à former des formateurs ; toutes les forces sont à rassembler ; elles sont à chercher aussi hors des institutions, chez les praticiens du milieu social de la communication. Gens d'images, gens du son, monteurs, etc...

b) Favoriser la production d'une Science Sociale audio-visuelle

L'audio-visuel n'est donc pas seulement technique, méthode, matériau, langage, il peut par lui seul et en tant que tel, constituer ainsi un produit de la recherche. Dans ce cas, le chercheur réalisateur ou non est confronté au problème du montage, de l'écriture, de la transcription en images et sons de contenus scientifiques, ceux de ses propres recherches, ceux cumulés par le milieu sur un même champ. Ne craignons pas de répéter qu'il ne peut être question d'images qui illustreraient un discours. Ce qui est en jeu ici, c'est la recherche d'un langage audio-visuel scientifique différent.

Là encore, plusieurs raisons retiennent l'idée d'une production audio-visuelle de la Science Sociale, elle favoriserait :

- La meilleure rentabilité sociale des travaux

Plus facilement que ne le peut le travail écrit, un

produit audio-visuel peut élargir son public ou audience. Sortir d'un usage trop strictement bureaucratique, est une nécessité.

En cherchant à se placer dans les médias de distribution, chaînes publiques, privées, câbles... la recherche au moyen de produits AV appropriés, pourrait prétendre faire entrer ses productions dans le champ plus large de la culture, valoriser le travail scientifique du même coup.

- Une autre évaluation de la recherche par un système différent de valorisation et de confrontation

Proposer de tels produits complets ou partiels à des publics différents, favorise un retour critique sur le propre travail du chercheur.

Retour critique, par le terrain lui-même ce qui est tout de même assez rare avec l'écrit. Visionner à plusieurs le document tiré d'une recherche permet une confrontation, une restitution qui sans être simple et facile, apporte une autre information, elle-même certes à décoder et à réajuster, mais féconde à n'en pas douter.

Le retour critique peut venir du milieu de la recherche ; dans ce cas, des confrontations simultanées, toujours collectives, paraissent devoir gagner en temps d'organisation. Les colloques et tables rondes sont toujours plus lourds à mettre sur pied, surtout s'ils sont internationaux ; l'audio-visuel favorise cette dimension.

Enfin la vulgarisation n'est pas à rejeter. Ce qui peut

être vulgarisé peut emprunter facilement ce médium et toucher un public plus large, celui des praticiens par exemple, très souvent tenus à l'écart, celui des chercheurs de disciplines voisines que les différences de langages écrits et oraux, éloignent les uns des autres. L'audio-visuel ne crée pas l'oecuménisme scientifique, mais il peut favoriser les

rencontres et les opérations de décloisonnement, d'ouverture des territoires.

c) Développer les Sciences Sociales de la Communication sociale et des médias

L'enseignement des Sciences Sociales ne peut laisser de côté un domaine aussi vaste ; il déborde même l'audio-visuel puisqu'il intègre également la communication par les langages informatisés. Les industries de l'information vont employer en Europe une population active, diversifiée, dans des proportions qui ne tarderont pas à se rapprocher des statistiques nord-américaines (un travailleur sur deux). Les industries de programme sont de plus en plus en tête des industries porteuses, renouvelant les orientations de la croissance, les enjeux économiques et politiques, et la carte de la division internationale du travail. Les travaux de Mattelart en France sont suffisamment éloquents pour que la sociologie et l'économie se tournent vers l'étude de ces nouvelles industries. Les construire comme objets de connaissance, revient à définir les lignes de force des champs sociaux qui les structurent. La sociologie de la législation de l'audio-visuel, pour sa part d'une grande complexité, mériterait des comparaisons internationales rassemblant et restructurant toutes les informations qui la concernent ; elles seraient révélatrices de la place des

différents acteurs sociaux dans la construction d'un système de règles, de codifications pour un domaine totalement nouveau et de niveau immédiatement international, où les Etats, les partis, les grands monopoles de la culture, les grandes Sociétés de production-distribution, les multinationales de constructeurs... s'affrontent, s'allient, développent leur stratégie...

Bref l'histoire sociale économique, politique et technique des différents médias, fait en quelque sorte partie du domaine que la Sociologie doit explorer, étudier et enseigner.

Les chercheurs sont très mal préparés, à se confronter à ces nouveaux champs, ceci explique en partie les résistances. Pourtant si l'on veut diffuser un audio-visuel scientifique en Sociologie, il faut apprendre à connaître ces milieux, leurs lectures, règles explicites et implicites de leur fonctionnement, ne serait-ce que pour protéger nos statuts, notre qualification, nos exigences et la qualité du travail réalisé en commun.

Cette connaissance passe par la pratique et la réflexion sur la pratique, elle passe aussi par l'enseignement ; les praticiens des médias doivent être invités tant à l'université que dans le milieu de la recherche à faire connaître leur milieu et son fonctionnement. Combien de chercheurs connaissent le fonctionnement de la télévision en France ou du cinéma ?

En guise de conclusion, je veux souligner le caractère complémentaire de l'enseignement et de la recherche, de la formation et de la pratique, et de la nécessité de rassembler,

coordonner les réflexions pour développer le travail d'équipe, condition de base de toute pratique scientifique.

Monique HAICAULT
LEST/CNRS - Aix-en-Provence

NOTES

(1) Des textes existent qu'il faut recenser, coordonner, diffuser.

L'APPROCHE AUDIO-VISUELLE DES PHENOMENES D'INNOVATION SOCIALE

Depuis 1971, j'utilise le film 16 mm et surtout la vidéo comme outils auxiliaires, puis, principaux de recherche concernant les phénomènes d'innovation sociale. Je n'aborderai pas, dans cette communication, de manière détaillée, chacun des projets mais je tenterai de marquer les grandes étapes de cette démarche et les enseignements que l'on peut tirer de l'ensemble de cette expérience.

1 - DELIMITATION DES PHENOMENES D'INNOVATION SOCIALE ETUDIES

Les phénomènes d'innovation sociale étudiés au cours de cette décennie s'inscrivent dans des contextes socio-culturels extrêmement différents : Inde, Afrique, France, mais ils relèvent tous du même type d'approche micro-sociologique et qualitative. Il s'agit de communautés de petite taille : une usine textile et les villages environnants où sont recrutés les ouvriers (Assam - Inde) ; des centres de formation et des groupements coopératifs d'agriculteurs dans une micro-région (Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, Sénégal, Tchad) ; des quartiers ouvriers en rénovation et des zones de

pauvreté en France (le quartier Alma-Gare à Roubaix dans le Nord, le quartier de Ménilmontant dans l'Est parisien).

L'innovation sociale peut être :

- d'origine externe : implantation d'une usine du secteur moderne en milieu traditionnel (Inde), organisation de systèmes d'éducation extra-scolaire destinés aux jeunes agriculteurs (Afrique) ;

- d'origine endogène : création par les habitants d'un atelier populaire d'urbanisme (Roubaix) ; d'une association de défense (Ménilmontant).

Cette distinction, quant à l'origine des actions innovantes, n'est cependant opératoire qu'au début car, en cas de réussite, elles sont reprises par les populations qui y impriment leur propre vision du monde : ainsi les groupements coopératifs du Yatenga (Burkina-Faso) ont-ils été créés à partir de deux sources : l'éducation rurale et les associations traditionnelles de jeunes du pays Mossi (les Naam).

L'objet est de cerner dans tous les cas les processus d'auto-organisation de ces communautés, pour la plupart très démunies tant aux plans culturel et social qu'au plan économique, pour mieux contrôler leur environnement et leur devenir.

L'initiative de chacune de ces recherches relève aussi de plusieurs dispositifs, institutionnels ou non.

En Afrique, la plupart des projets ont été analysés dans le cadre d'études d'évaluation demandées par les organismes

nationaux et internationaux ayant financé les actions de développement et voulant connaître les résultats de leur intervention.

En Inde et en France, les recherches résultent de mon initiative personnelle en collaboration avec des équipes extérieures aux institutions étatiques (société de production de films, groupes vidéo, coopérative de communication audio-visuelle).

2 - CARACTERISTIQUES ET EVOLUTION DES INTERVENTIONS

Les études menées en Afrique ont utilisé la vidéo comme outil auxiliaire de recherche, essentiellement pour l'enregistrement des entretiens avec les différents partenaires (formateurs, paysans, chefs de village et autorités locales, responsables de projet...), les réunions suscitées ou non par la présence de l'équipe de filmage et le relevé des données d'observation courante sur les actions de développement entreprises pour l'aménagement des villages, l'agriculture et l'artisanat.

La barrière de la langue, l'intermédiaire nécessaire de traducteurs, l'écart considérable entre les positions respectives des filmants et des filmés, rendaient difficile une approche plus profonde des phénomènes observés.

En Inde, la réalisation du film a été effectuée de manière très différente car l'Assamais étant parlé par deux membres de l'équipe de tournage, il a été possible, après une étude préalable auprès d'une dizaine d'ouvriers, de travailler pendant plusieurs semaines avec une famille sur la vie

quotidienne, l'insertion à l'usine et, dans le village, les projets économiques et sociaux envisagés.

Mais c'est surtout à partir des expériences suivies en France que s'élaborent progressivement les éléments d'une stratégie plus systématique où l'approfondissement de la méthode d'observation participante et de la relation filmant-filmé occupent une place centrale.

L'insertion de l'équipe de tournage auprès de la population s'effectue désormais sur une base contractuelle claire :

- accord préalable sur le principe d'un projet de film permettant de communiquer largement l'expérience innovante ;

- suivi régulier par la vidéo des principales étapes impliquant, soit la population elle-même et ses propres structures d'organisation, soit les différents partenaires institutionnels avec lesquels elle entretient des relations ;

- participation aux différents stades de l'élaboration du produit : tournage et visionnement éventuel des rushes au fur et à mesure (montage et diffusion).

L'équipe vidéo s'intègre donc avec cette stratégie dans le collectif innovant et y apporte un système de communication complet, du tournage à la diffusion.

3 - LES ENSEIGNEMENTS DE CETTE EXPERIENCE

La vidéo apparaît constituer un instrument d'enquête privilégié facilitant un travail en profondeur pour plusieurs

raisons :

- des raisons techniques propres à l'équipement lui-même ; mobilisation très forte des filmants dans l'enregistrement d'images et de sons concernant des situations préalablement repérées ; engagement des acteurs soumis à la forte tension qu'entraîne tout tournage. L'enregistrement synchrone et continu en vidéo tend à diminuer, par rapport au 16 mm par exemple, les effets de cette tension mais elle demeure, au moins marginalement.

- des raisons liées à la durée de l'intervention. A Roubaix, les tournages se sont échelonnés sur trois ans à intervalles réguliers (une semaine à 15 jours selon les événements) et ont permis de retracer les principales étapes de l'action de l'atelier populaire d'urbanisme ainsi que les actions et réactions des différents partenaires intervenant dans la rénovation du quartier. A Ménilmontant, la durée a été d'un an et demi.

Cette sédimentation est indispensable à l'analyse du procès étudié. Chaque étape peut fournir la matière d'un rapport qui formalise les résultats ou, comme à Roubaix, d'un montage axé sur un thème précis, ce qui n'exclut pas un document de synthèse écrit et/ou filmique en fin d'intervention.

- des raisons liées à la pluridisciplinarité de l'équipe.

L'équipe de réalisation ne se compose pas uniquement de spécialistes de l'image et du son ; elle comprend également un sociologue et, selon les sujets, un spécialiste en organisation, un architecte. La stratégie de tournage résulte de l'ensemble de ces apports. La fonction de réalisation devient plus

complexe au fur et à mesure que le phénomène d'innovation sociale est mieux compris en profondeur. Elle tend à s'accompagner d'un rôle de conseil et d'accompagnement.

L'équipe passe progressivement de l'observation à l'intervention indirecte, voire directe. Elle devient acteur à part entière et peut être amenée à prendre position, plus ou moins volontairement, à l'intérieur de l'association entre les différents clans qui la composent ou, à l'extérieur, par rapport aux différents partenaires dans la mesure où elle est perçue comme étant "du côté de la population" (relations avec la mairie à Roubaix, avec l'Office de H.L.M. de la ville de Paris à Ménilmontant).

Elle peut même aider directement la population pour le lancement d'activités économiques comme à Roubaix, et dans ce dernier cas, elle contribue à créer l'objet qu'elle filme ce qui n'est pas sans poser certains problèmes cruciaux d'épistémologie.

Des problèmes ne tardent pas à se manifester au niveau du statut scientifique -sociologique- de la démarche et les avantages propres à la vidéo peuvent, si l'on n'y prend garde, devenir autant d'obstacles difficiles à contourner.

- Les instruments de mesure perturbent, c'est bien connu, les observations, la perturbation croissant avec le degré de profondeur de l'investigation. Seule une démarche rigoureuse de l'équipe de réalisation permet de conserver les objectifs de départ et d'opérer en cours d'intervention une analyse fine de leur inévitable déviation.

- L'accès à certaines informations peut poser des problèmes déontologiques au montage notamment. Que dire,

que faire dire, que montrer et donc que laisser dans l'ombre ? La population peut exercer une censure directe ou indirecte afin de montrer pour l'extérieur un front uni exempt de contradictions, ce qui risque de ramener le produit au schéma d'un film militant univoque ; des négociations sont alors nécessaires.

Les phénomènes d'innovation sociale doivent souvent beaucoup à la personnalité même du ou des leaders mais il est difficile de révéler des détails de leur histoire personnelle, qui, pourtant, éclaireraient certains choix sur les formes de résistance et d'actions entreprises. La solution la plus élégante est d'archiver tous ces éléments et d'en tenir compte implicitement au niveau de l'analyse.

Le montage, temps fort pour les filmants comme pour les filmés, s'avère être le moment de cristallisation des contradictions. D'un point de vue strictement sociologique, le corpus de référence est constitué par l'ensemble des bandes enregistrées mais l'équipe de tournage s'est engagée sur une base contractuelle à fournir également un produit fini monté à l'usage de plusieurs destinataires :

- la population elle-même, à des fins de restitution de l'information et de conservation de la mémoire collective concernant la lutte ;

- un public beaucoup plus vaste, mais ciblé, celui des relais d'opinion impliqués à des titres divers dans des secteurs d'activité comparables. Citons, pour l'habitat, les comités de quartier et associations de défense, les élus locaux, les architectes et les étudiants en architecture, les responsables du Ministère de l'Urbanisme et du Logement, etc...

- pour la diffusion large, à la télévision notamment, étant donnée l'inconsistance de la notion même de grand public, un montage totalement différent serait nécessaire en partant de la base minimale de connaissances supposées communes à tous les téléspectateurs sur le sujet traité, l'habitat par exemple. J'ai effectué une comparaison à cet égard entre les messages et les plans de deux films effectués sensiblement à la même période à Roubaix sur l'atelier populaire d'urbanisme, l'un par la télévision, l'autre par notre équipe. Le mode de production influence très profondément la structure cognitive des deux produits ; le premier film tend d'emblée à la généralisation : comment à partir du cas Alma-Gare présenter les problèmes que rencontrent tous les habitants dans les quartiers anciens ou en rénovation ? Que veulent dire, de nos jours, les notions de quartier, de rue, de maison ? Que veut dire la simple notion d'habiter ? Le second film tend au contraire à analyser dans leur spécificité les mécanismes d'une production quasi unique en France de l'espace urbain par les habitants. Selon la terminologie de Claudine de France, le film TV s'apparente au film "empiriste" informatif à portée très générale, le second plutôt au film de recherche et/ou d'intervention sociologique (1).

Le choix délibéré d'un public ciblé entraîne évidemment des contraintes pour la diffusion, notamment la création et le développement d'un réseau permettant la circulation des films. Ceux-ci sont édités en cassettes VHS 1/2 et U-Matic 3/4 et l'on s'achemine progressivement de la location vers la vente des cassettes au tarif pratiqué habituellement sur le marché dans les boutiques vidéo. Une plaquette d'information est envoyée aux membres du réseau lors de la sortie de chaque nouveau produit. Il existe de fait plusieurs réseaux par thèmes : habitat, économie sociale et

activités économiques à caractère coopératif, femmes, qui se recourent partiellement.

C'est le développement de ces réseaux, constitués par des publics segmentés et spécifiques qui permet de jeter les bases, notamment dans la perspective prochaine du vidéo-disque, d'une édition audio-visuelle qui connaîtra une diversification comparable à celle de l'édition traditionnelle du livre. C'est là aussi l'espoir d'une rentabilité économique à terme, permettant aux cinéastes et sociologues indépendants de continuer à prendre l'initiative afin de choisir leurs objets de recherche en toute liberté.

4 - UNE NOUVELLE DIRECTION A EXPLORER : LA PARTICIPATION DES SOCIOLOGUES CINEASTES AUX TELEVISIONS LOCALES

Le retour du film aux personnes et aux groupes filmés constitue l'une des phases les plus délicates du processus. Dans un premier temps, l'on enregistre le plus souvent une gamme de réactions relevant de l'autoscopie : narcissisme de regarder sa propre image, déception d'avoir été coupé ou filmé de manière peu avantageuse (par rapport aux normes d'excellence du "vrai" cinéma ou des interviews télévisuelles classiques)...

Dans un deuxième temps, l'enjeu est beaucoup plus important car le film doit prendre sens et donner sens à l'innovation décrite. Il restera, pour restituer la mémoire collective - et imposera, à la longue, aux acteurs son propre mode de déchiffrement de l'expérience vécue. La présentation de leaders, les épisodes quasi mythiques (comme l'affrontement entre Germaine, la vieille ouvrière du textile,

et le fringant maire socialiste de Roubaix), survivront sur la pellicule alors que la mémoire s'en sera progressivement perdue ou que, en tous cas, les détails scénographiques seront oubliés.

Cette responsabilité invite à la réflexion et à la prudence. L'esthétisme d'une image doit trouver sa signification aussi bien dans le feu de l'action que dans le futur proche ou éloigné.

Dès 1982, alors que commençaient à se profiler les projets concernant le câblage des villes, j'ai songé à des formes de restitution des images plus immédiates, qui pourraient s'effectuer par le biais des télévisions locales naissantes. C'est ainsi que le film sur Ménilmontant a été conçu comme devant donner lieu à un prototype d'émission de télévision locale. Faute d'infrastructure, il a été diffusé essentiellement dans les cafés et les salles de réunion du quartier.

En 1986, lors de l'appel d'offre de la DATAR et du Carrefour de la Communication "52 minutes pour une télévision locale", j'ai travaillé en équipe avec les habitants organisés de Roubaix pour sélectionner, d'abord les thèmes des émissions, puis la manière de réaliser les dix sujets retenus qui portent sur l'innovation et la créativité locales. L'atelier populaire d'urbanisme a voulu montrer le prolongement des actions passées dans la vie quotidienne d'aujourd'hui et le slogan : "une télévision pour agir" a finalement été choisi comme fil conducteur.

Cette formule "à chaud", sans remplacer le film de synthèse, permet idéalement (quand le câble sera opérationnel) de diffuser les informations au fur et à mesure

qu'elles sont produites et d'analyser les attitudes vis-à-vis de ces innovations.

La prochaine émission de TV Roubaix doit traiter du thème de la transformation de l'usine textile Motte-Bossu -un véritable château industriel du XIXe siècle- en centre international de la communication. Quel accès les habitants, souvent anciens ouvriers du textile, auront-ils à ces nouvelles installations : téléport, archives du monde du travail, télévisions du monde, centre de création textile ? Quelle participation et quels bénéfices peuvent-ils en espérer?

L'émission devrait permettre, dans ce cas, de lancer plus largement le débat et de recueillir les opinions concernant l'impact de cette innovation exogène.

Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE
CECOD/CNRS - Paris

NOTES

(1) Yvonne Mignot-Lefebvre : "L'image comme rapport social : relations filmants-filmés à travers deux modes de production de l'image (télévision, intervention sociologique)" in : Revue Geste et Image, n° spécial Anthropologie de la Gestuelle - Anthropologie de l'Image, p. 143 à 154, 1982...

PROSPECTIVE

Les récits d'expériences audio-visuelles présentés pendant les Journées de Nantes, et les réflexions qui les accompagnaient, montrent que l'audio-visuel est un outil qui s'ajoute à la panoplie du sociologue, mais un outil utilisable avec plus ou moins de bonheur, aux différents moments de la recherche. Les textes montrent ainsi une grande variété dans les modes d'utilisation et les nombreux problèmes que le recours à l'audio-visuel soulève. Les rencontres ultérieures se devraient d'être beaucoup plus centrées sur un thème. Pour contribuer à la délimitation des thèmes pouvant servir de base à de nouvelles discussions, on peut essayer de construire un cadre permettant d'organiser le contenu des différentes interventions.

Pour décrire le schéma général de l'explication scientifique, R. Thom nous montre que l'on part d'une morphologie empirique, qui est un découpage dans le réel, ce qu'il appelle espace substrat et que d'autres avaient appelé "concret réel". Le traitement de la morphologie empirique de façon scientifique, conduit à la production d'un espace dérivé, ou "concret pensé", qui est explication de la morphologie empirique et, en partie, de l'espace substrat. Partant de ce modèle, on peut alors classer les niveaux d'intervention de l'audio-visuel :

1°) L'instrument audio-visuel comme producteur d'une morphologie empirique. On peut regrouper, sous ce thème, les rapports du sociologue et de son terrain, la sélectivité de l'enregistrement filmique, les rapports entre l'oeil du sociologue et l'oeil de la caméra ; la façon dont l'introduction de l'outil peut perturber le phénomène à observer ; les limites de validité du recours à l'audio-visuel pour la production de la morphologie empirique ; la place de l'audio-visuel parmi les autres techniques utilisables par le sociologue, etc...

2°) L'analyse des données audio-visuelles. C'est le point sur lequel les communications s'attardent le moins, et c'est cependant, à coup sûr, le point clé de la bonne utilisation de l'audio-visuel dans la recherche. Analyse de photos, analyse de sons, analyse de bandes de tournage : Comment ? Le sociologue, ici, n'est pas en terre complètement inconnue. Un débat similaire, non encore terminé, et qui ne sera certainement jamais terminé, s'est déroulé autour de l'analyse des entretiens. Il est urgent, toutefois, que ce débat ait lieu, car son fondement n'est pas technique mais théorique.

3°) La construction, à l'aide de l'audio-visuel, de l'espace dérivé, avec une interrogation qui prend ici une importance centrale : l'espace dérivé est-il explication de la morphologie empirique ou morphologie expliquée ? En d'autres termes, est-il moment de production scientifique ou produit scientifique ? Selon l'option choisie, la légitimité du recours à l'audio-visuel, dans l'exposition des résultats, n'est pas la même. Se pose alors toute une série de questions sur la polysémie de l'image, sur les rapports entre espace, temps,

mouvement, rythme, sons de l'espace subsistant et espace, temps, mouvement, rythme, sons de l'espace dérivé. Se pose aussi le recours au commentaire, à la musique, au dessin animé, aux techniques de traitement des images, à la production d'images par ordinateur, etc... (points à peine effleurés lors des Journées de Nantes).

4°) Le recours à l'audio-visuel transforme-t-il les pratiques du sociologue, la division et l'organisation du travail de recherche ? Le sociologue doit-il devenir un technicien de l'audio-visuel, comme on a pu se demander avec l'ordinateur s'il devait devenir informaticien ?

Pouvoir progresser dans le domaine de l'audio-visuel scientifique implique la possibilité d'accès à des moyens audio-visuels et, surtout, à des moyens adaptés aux objectifs que l'on se propose. Lors des journées, par exemple, les diaporamas furent écartés des débats, comme s'il s'agissait là d'un parent pauvre, alors même qu'ils ouvrent de multiples possibilités et se combinent aisément avec la vidéo. Discuter des différentes techniques audio-visuelles, c'est pouvoir faire des propositions sur le contenu de centres audio-visuels adaptés aux besoins des sociologues, centres permettant d'articuler des techniques légères et largement répandues (appareil photo ou caméra super 8 + magnétophone, et, dans certains cas, caméras vidéo grand public) et des moyens lourds semi-professionnels. D'où la possibilité de formuler correctement des demandes financières (équipement et fonctionnement) et des contenus de formation aux services concernés.

Un autre aspect devrait être débattu : le film sociologique : film de recherche ou film de diffusion de

l'information scientifique et technique ? Une telle question soulève des problèmes variés. Quel est le public visé par le film ? Le film doit-il viser un public ? Dans le cadre d'institution comme le CNRS, l'évaluation relève-t-elle des commissions de spécialité ou de commission de l'information sociologique ? Pour pouvoir être diffusé par les médias, un film vidéo doit être produit dans le standard correspondant et être d'une durée analogue aux émissions habituelles. La durée d'un film scientifique peut-elle être définie par les "canons" des médias, ou dépend-elle de son contenu ?

Un des paradoxes des Journées de Nantes a conduit les participants à parler de l'audio-visuel sans pouvoir réellement visionner des films. Les courtes séquences décontextualisées ont plus contribué à dévier les discussions, qu'à apporter des éléments enrichissants. Par ailleurs, la durée des séances et leur succession limitaient les possibilités d'échanges autour d'un film. D'où la nécessité de réfléchir à des formes de réunion plus adaptées.

Reste une interrogation non éclaircie aux Journées de Nantes. Qu'est-ce qu'un film sociologique ? Le terme sociologique est déjà largement utilisé dans les médias à n'importe quelle occasion, dans l'importe quel sens et pour couvrir d'un label scientifique n'importe quoi. La notion de film sociologique doit-elle prendre le même chemin ? Lorsque l'on regarde le contenu de la rubrique "sociologie" du catalogue "Images et Sons de la Recherche", publié par le CNRS, on y trouve de tout et le film sociologique apparaît alors comme un film qui traite d'un aspect de la vie sociale. On pourrait se demander aussi, si le fait que le film soit fait par un sociologue, suffise pour qu'il soit un film sociologique. Quelles sont encore les caractéristiques qui permettent de marquer les différences entre le film sociologique et le

film ethnographique, par exemple ? Est-ce simplement le sujet ? Ou alors... ?

Autre point qui pourrait être étudié par le réseau, et permettrait d'approfondir les rapports nécessaires entre audio-visuel et sociologie : l'histoire des tentatives et des expériences d'utilisation de l'audio-visuel en sociologie, et les amorces de constitution de séminaires et de réseaux. Nombre de sociologues, qui ont contribué à cette histoire, n'étaient pas à Nantes. Ce faisant, il faudrait éviter un travers typique de l'histoire de la sociologie, où chaque auteur ramène l'histoire de sa discipline à sa propre histoire dans le domaine sociologique. Sans pour autant atteindre à une histoire sociologique des rapports audio-visuel/sociologie, que cette présentation réponde au moins aux canons minimaux de scientificité de l'histoire.

Ces quelques remarques n'ont d'autres raisons d'être que de provoquer des réactions contribuant à donner vie à l'atelier-réseau "Pratiques audio-visuelles en sociologie", sans attendre les prochaines rencontres.

Roger CORNU
L.E.R.S.C.O./C.N.R.S. - Nantes

**Ce cahier a été réalisé au
L.E.R.S.C.O./ C.N.R.S. NANTES**

**Dessin de couverture:
Gilles COUX
Saisie informatique des textes:
Sylvie PETIT et Pascal GUIBERT
Coordination:
Anne GUILLOU**
