



HAL
open science

La parole dans le film.

Monique Haicault

► **To cite this version:**

Monique Haicault (Dir.). La parole dans le film. . LEST et CNRS. 2/3, 249 p., 1988, Anne Guillou et Monique Haicault 2-9503495-0-1. halshs-01539034

HAL Id: halshs-01539034

<https://shs.hal.science/halshs-01539034v1>

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.



**LA PAROLE
DANS LE FILM**

Reseau national pratiques
audiovisuelles en sciences
de la societe

**ACTES DE LA 2^e RENCONTRE - AIX-EN-PROVENCE
AVRIL 88**

LABORATOIRE D'ECONOMIE ET DE SOCIOLOGIE DU TRAVAIL

LA PAROLE DANS LE FILM

**RESEAU NATIONAL PRATIQUES AUDIOVISUELLES
EN SCIENCES DE LA SOCIETE**

*Actes de la Deuxième Rencontre 20-21-22 Avril 1988
L.E.S.T. - C.N.R.S. Aix-en-Provence*

avec le soutien financier de la Direction des Sciences de
l'Homme et de la Société du C.N.R.S. et de la Mission
Recherche Expérimentation.

SOMMAIRE

LA PAROLE DANS LE FILM

AVANT PROPOS	5
Objectifs des journées et préparation <i>Monique HAICAULT</i>	
<u>PREMIERE PARTIE: LES COMMUNICATIONS</u>	9
- Donner du corps à la voix <i>Anne GUILLOU</i>	10
- La télé chez des gens de parole <i>Monique HAICAULT</i>	21
- Rue du Moulin de la Pointe ou l'entrelacs de parole et de l'image <i>Marie-Claude DUPRE</i>	36
- Quand la parole sociologique cherche sa voix filmique <i>Roger CORNU</i>	43
- La parole illustrée/illustration <i>Pascal GUIBERT</i>	57
- Johan Van Der KEUKEN, pas seulement un documentariste <i>Marie CIPRIANI-CRAUSTE</i>	63
- La parole reine, Fred WISEMAN "the store" <i>Chantal GERARD</i>	75
- Ecoutez voir ; le son et l'image à la réception <i>Jean-Paul TERRENOIRE</i>	81

<u>DEUXIEME PARTIE</u> : ANIMATION DES ATELIERS ET DEBATS FICHES DES FILMS DISCUTES	96
- Pour lire le code, apprendre à lire le procès de travail d'une représentation <i>Claude MARCHAIS</i> * Fiches des films	97
- Débat <i>Marie-Claude DUPRE</i>	108
- A propos de "What number" <i>Anne GUILLOU</i> * Fiches des films	118
- La rue du Moulin de la Pointe ; synthèse de la présentation et débat <i>Colette GERARD</i>	137
- Hubert KNAPP, compte rendu de l'exposé et du débat <i>Monique HAICHAULT</i> * Fiche des films présentés	145
- L'Enfant aveugle, Van der KEUKEN, synthèse du débat <i>Colette GERARD</i>	153
- Le sociologue sur le terrain, le "contrat" filmant-filmé : niveau d'implication, démarche de distanciation et débat <i>Monique HAICHAULT</i> * Fiche du film "Il était une fois la télé"	165
- Influence des modes de production et de diffusion sur la parole dans le film <i>Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE</i>	187

- La parole dans le film de Sciences Humaines : exemples et remarques <i>Colette PIAULT</i> * Fiche des films	199
- Débat sur l'actualité du réseau et son avenir <i>Jean-Paul TERRENOIRE</i>	209
- Commentaire, comment dire <i>Patrick DESHAYES</i>	223
<u>TROISIEME PARTIE :</u>	
- Bibliographie sur le thème <i>Monique HAICAULT et Claude MARCHAIS</i>	224
- Fiches des équipes membres du réseau	230
- Liste des membres	248

*Ces cahiers ont été confectionnés par Monique HAICAULT au
L.E.S.T.-C.N.R.S., Aix-en-Provence.*

AVANT-PROPOS

Le réseau national "Pratiques audiovisuelles en Sciences de la Société" s'est constitué début 1987, à l'initiative d'Anne GUILLOU (Université de Brest Occidentale, L.E.R.S.C.O Nantes) et de Monique HAICAULT (Université Toulouse II, L.E.S.T., Aix-en-Provence). Il a démarré grâce au soutien du PIRTEM (C.N.R.S.) pour tenir sa première rencontre en Avril 1987 à Nantes dans le cadre de l'Université et du Laboratoire d'Etudes et de Recherches sur la Condition Ouvrière. Une cinquantaine de chercheurs et d'enseignants chercheurs qui utilisent l'audiovisuel dans leurs travaux se sont ainsi regroupés pour échanger sur leurs pratiques (1).

Des Cahiers "Pratiques audiovisuelles en Sociologie" décembre 1987 ont rassemblé les communications et les principales réflexions des journées de Nantes.

La deuxième rencontre organisée dans le cadre du Laboratoire d'Economie et de Sociologie du Travail (L.E.S.T.-C.N.R.S.) s'est tenue à Aix-en-Provence les 20-21-22 avril 1988, avec le soutien de la Direction Scientifique des Sciences de l'Homme et de la Société, et de la Mission Recherche Expérimentation. Elle a réuni une trentaine des membres du réseau et quelques professionnels du cinéma et de la télévision, autour du thème "La parole dans le film".

(1) La liste des membres du réseau figure au complet en troisième partie.

Ces journées ont été préparées, au cours de réunions préalables, pour définir le thème et le mode de travail du groupe, en tenant compte de la volonté commune d'en faire des ateliers de travail et de réflexion.

Nous avons choisi d'appuyer nos communications sur l'analyse d'un même ensemble de documents audiovisuels proposés par des membres du réseau, en décembre 1987. Des K7 vidéo de ce corpus ont circulé entre chercheurs et enseignants-chercheurs dans quatre espaces régionaux, permettant ainsi à chacun d'entre nous, de connaître l'ensemble des documents, avant de présenter une réflexion écrite à partir de l'un d'entre eux.

Cette méthode de travail offre beaucoup d'avantages (en dépit de sa lourdeur, déplacée alors sur la phase de préparation). Ainsi, les participants sont-ils conduits à rester centrés sur un seul et même ensemble de films, qui sert utilement de base commune de référence. Les communications peuvent alors se répondre, croiser des lectures, des analyses. On évite encore, en se référant à des documents autres que ceux des membres du réseau, les susceptibilités bloquantes, qui limitent la profondeur des analyses en freinant la liberté des échanges. Autre aspect positif pour le déroulement des journées, le gain de temps. Celui qui serait réquisitionné pour visionner et se familiariser avec le document de référence.

La liste des documents du corpus qui a circulé est la suivante ; une fiche plus complète figure pour certains d'entre eux à la suite des compte-rendus des débats (deuxième partie).

* What number ? de Sophie BISONNETTE, film québécois sur l'introduction des nouvelles technologies dans le tertiaire 1985. 83'.

* Il était une fois la télé de Marie-Claude TREILHOU 1'35. Film français pour A2 1984. Des Français du Sud-Ouest parlent de ce qu'ils pensent de la télé.

* Rue du Moulin de la pointe de BERGERET et KRIER d'après l'étude de P.H. CHOMBARD de LAUWE en 1956 sur la vie quotidienne de la classe ouvrière à Paris.

* L'enfant aveugle de VAN DER KEUKEN 1966 film hollandais sur le monde d'un adolescent aveugle.

* The store de Fred WISEMAN. Le grand magasin américain Neiman and Marcus ; l'art et la manière de vendre montré à ceux qui achètent.

* L'interview documents de l'INA, 6 réalisateurs parlent de leur pratique d'interview. Pierre DESGRAUPES, Pierre DUMAYET, Etienne LALOU, Jean-Claude BRINGUIER, Roger LOUIS, François CHALET.

L'appel à communication adressé en Janvier 1988, proposait aux membres du réseau un travail d'analyse supposant familière pour tous, même à des degrés divers, la pratique de fabrication d'un document audiovisuel liée à une recherche.

On demandait à chacun de se mettre à la place du réalisateur du document de son choix. De repérer les différents procédés par lesquels celui-ci donne, prend, retire, construit la parole, comment elle se donne à entendre dans le film terminé, et sous ses divers registres. Dérouler le film à l'envers en quelque sorte, découvrir son archéologie à partir de ce qui nous en est livré. Véritable travail de sociologue, aux prises avec un objet construit qu'il s'agit là de déconstruire. Ne pas s'en tenir à la forme présente ; tenter au contraire de questionner le document en ayant pour guide des indices et des renseignements indirects, qui réagencés, poussent en profondeur le questionnement.

Ces deuxièmes Cahiers comprennent trois parties. Les textes des communications reçus pour la rencontre sont regroupés dans la première partie. Les comptes rendus des débats et les fiches techniques de films qui les alimentent, constituent une deuxième partie. Enfin, nous avons souhaité proposer une bibliographie sur le thème qui, sans être exhaustive, est suffisamment indicative pour servir d'outil de travail à des étudiants, à des chercheurs. Des fiches présentant les différentes équipes, laboratoires ou universités concernés par le réseau et qui nous sont parvenues complètent la troisième partie, avec une liste des membres à ce jour.

Les comptes rendus des débats méritent une remarque. Faits par des personnes différentes, ils portent la marque de la diversité des manières de concevoir un compte rendu de débat, à laquelle se mêle également l'intérêt diversement accordé au déroulement du débat, aux questions soulevées.

La troisième rencontre du réseau se tiendra les 19-20-21 avril 1989 au Centre de Recherches interdisciplinaires de Vaucresson (CRIV) sur le thème : la caméra sur le terrain, libertés et contraintes.

Monique HAICAULT (1)
L.E.S.T.- Aix-en-Provence
Décembre 1988

(1) *Organisatrice de la rencontre d'Aix et responsable de la confection des Cahiers.*

DONNER DU CORPS A LA VOIX

Jeu scénique et parole de femmes
sur le travail informatisé

Anne GUILLOU - Université de Bretagne
Occidentale - Brest

Le film "Quel numéro ? What number ?" de Sophie BISSONNETTE, Québec, 1985, est un film de femme sur les femmes, leur vie professionnelle, saisie essentiellement comme rapport social et mobilisation scientifique des corps à l'heure de l'informatique. Il n'exclut pas les structures de l'emploi, la référence au contexte international et la précarité de l'embauche à l'ère des concentrations et redéploiements des grandes entreprises de communication.

L'auteur s'attache à montrer les femmes dans leurs lieux de travail, puis au repos, en discussion à la périphérie de l'espace de travail. Un jour, les coulisses de l'entreprise ou de l'institution sont érigées en plateau scénique. La pièce qu'elles jouent n'est autre que leur vie quotidienne, ces gestes indéfiniment répétés, soulignés volontairement à l'adresse des spectateurs comme on souligne des passages d'un texte.

Dans ce film, la parole est multiple. Comme dans la vie. Commentaire en voix off de la réalisatrice elle-même, récit, narration de la travailleuse solitaire, rivée à son écran cathodique ; parole double, triple, de femmes réunies en cercle ; parole chantée, confectionnée par tâtonnements

(comme il en est des slogans et mots d'ordre militants) et transposée sur le lieu de travail, les caisses d'un supermarché ; chanson originale, professionnelle, interprétée par une professionnelle de la chanson ; enfin, parole théâtrale dans une mise en scène du quotidien pastiché, destinée à la réalisatrice, et au-delà d'elle, au public.

L'originalité et l'efficacité de cette réalisation viennent bien de cette parole multiforme. L'observation des procédés utilisés permet de montrer la cohérence du projet de la réalisatrice défini ainsi : faire parler des femmes sur le travail des femmes. Rapporter les types de parole aux différentes situations de travail, et donc aux rapports sociaux que ce travail suppose, c'est tenter de voir l'adéquation de la forme et du fond.

Ici tout le corps parle et les travailleuses elles - mêmes font corps. Complicité dans les regards, approbation de l'exposé de l'une d'elles par des sourires, des interjections, toutes choses qui confortent cette parole qui, d'individuelle, devient collective.

On assiste à une mise en scène des morphologies autant que de la parole elle-même. Et on serait porté à croire que la réalisatrice a fait un véritable travail de metteur en scène, choisissant les femmes comme on cherche les actrices, en fonction du rôle qu'on désire leur faire jouer. Traits de visage, vivacité, tempérament, laquelle de ces femmes dira le mieux le stress de la caissière, de l'employée qui pitonne (pianote sur le clavier) les codes postaux ? Laquelle dira le mieux l'endormissement qui gagne le corps contenu dans un automatisme des doigts ? ("mon corps est là, mais mon esprit est ailleurs.... je m'évade"). Faire dire la parole juste en prenant en compte

la morphologie, les modes d'expression originale des femmes-actrices.

Qu'il s'agisse du photographe-ethnographe, du cinéaste-documentariste, deux règles au moins ont cours dans les usages. L'une que l'on pourrait appeler "prédatrice" consiste à saisir sur le vif une image pratiquement volée, faite à l'insu de l'observé : prendre, sans se faire voir, l'image de l'autre. Une autre règle consiste à instaurer l'échange de regards et attendre, autant qu'il le faut, une satisfaisante mise en scène de soi chez l'observé. Celui-ci demande à l'observateur un temps de correction de la posture, un travail de présentation de soi, de présentation de son corps, vécu comme acteur social, porteur des règles de maintien de son groupe.

Car tout groupe social produit des normes en la matière, on ne s'exhibe pas n'importe comment devant l'opérateur. Filmer un groupe professionnel dont on sollicite, en même temps ou par ailleurs, les opinions, les représentations, oblige à se conformer à la seconde règle : créer les conditions nécessaires pour que le sujet s'estime en accord avec l'image qu'il donne de lui-même. Ici, la réalisatrice semble avoir travaillé dans ce sens. Pas d'image volée par une caméra-invisible, un photographe-voltigeur.

Obtenir cet accord entre le sujet et l'image qu'il souhaite donner de lui-même est un préalable. La seconde règle : trouver l'adéquation entre la forme de parole sollicitée et le lieu, l'espace, le temps où elle s'enracine. Plus simplement, quand est-il opportun de choisir la posture classique de l'interview ? Deux regards face à face, transmission d'un savoir, d'une représentation par les mots. Quand la parole "théâtralisée" (une personne

s'adresse à l'opératrice et à ses compagnes mêlées) est-elle plus pertinente ? Dans quelles circonstances l'effet de groupe sur la parole est-il profitable ?

Le film de Sophie BISSONNETTE livre des séquences particulièrement intéressantes dans ce domaine.

Une voix nocturne

Quelques mots seulement sur la travailleuse solitaire sur écran cathodique. Dans une institution hospitalière, on a acheté trois ordinateurs alors que le service compte quatre employées. On crée donc un poste de nuit et Madame X travaille de dix sept heures à minuit. Cela nous rappelle en passant que le travail informatisé, c'est aussi le travail posté.

La caméra saisit le corps au travail, branché à l'appareillage. Nous sommes frappés par la cadence de son "pitonnage". Puis la femme parle de son travail. Elle ne peut en parler en travaillant. Viennent des moments de répit : l'imprimante en fonction, la femme attend les bras ballants.

C'est dans son univers domestique qu'on la voit également, les enfants, la baby-sitter qui prend son office, les recommandations concernant la soirée des enfants, bref la transition d'un monde à l'autre, reliés par le fil du téléphone, pont jeté entre la maison et le bureau.

La parole de la femme, chez elle comme au travail, est une parole narrative : impressions, sensations, rapport au temps, évaluation de son effort, tout se passe par un récit, une manière de confidence qui rappelle le confinement de la travailleuse encastrée dans son bureau-

placard, branchée à son pupitre. Gestion de son énergie, de l'alternance travail domestique-travail de bureau, poids de la double journée et équilibrage de l'une par l'autre : "Quand j'arrive au bureau, à dix sept heures, d'abord, ça me repose un peu". cette femme regarde un moment, positivement, ce lieu de contention forcée du corps comme un espace curatif. Ce corps étiré, éclaté, distendu par les sollicitations multiples de ses trois enfants, se rassemble, se récupère dirait-on, dans son immobilité forcée où seuls les doigts et les yeux doivent être vifs.

Mais, si un temps, l'énergie dépensée dans l'univers domestique se restaure face à l'écran, la tension musculaire, la charge nerveuse ont vite fait d'assaillir ce corps immobile. Un autre type de fatigue s'installe que seul le sommeil effacera.

Parole narrative essentiellement monocorde, voix basse, émaillée d'expressions populaires qualifiant son travail : "C'est pas plus pétant que ça"! Voix sans éclat, plate comme le cliquetis de sa machine qui se fait à minuit.

A la cantonade

A l'opposé, dans sa forme et sa tonalité, dans son expression, la parole de la caissière-chef lancée à la ronde.

C'est dans la première séquence du film que nous voyons la construction de cette parole collective et théâtrale. La réalisation du film réunit son auteur et des femmes salariées d'un supermarché, femmes regroupées au sein d'une structure militante. De l'ensemble des caissières se dégage l'une d'elles dont on apprend le rôle de caissière-chef. Ses compagnes la poussent sur le devant

de la scène. Réalisatrice et caméraman se fondent dans le groupe des employées qui entoure la principale actrice dont le jeu verbal et gestuel passe la rampe. C'est la présence de cet auditoire amical, provoque la parole scénique, livrée en cascades. Mise en scène de soi, de sa condition d'employée, agréée et amplifiée par le chœur des employées qui l'entourent. Ce groupe agit comme tremplin pour les mots qui nous parviennent brochés de rire, de silences, de complicité. Elles savent bien de quoi elle parle...

Mais que dit-elle et comment ?

Sa bouche, ses bras, ses mains, sa tête rejetée en arrière, comme en en appelant à un témoin impartial, le haut de son corps, disent sa condition de travailleuse. Le désarroi face à une technologie savante qui vous trahit dans le feu de l'action : "les clients étaient là, toutes les caisses "bipaient" ; en haut, ça bipait encore plus fort !" Le système s'est dérégulé, le jeu social est perturbé, les caissières sont aux premiers rangs, arrosées des sarcasmes de la clientèle. Le drame dure : la caissière interroge le data-checker qui refuse, un moment, l'état des choses. "ça ne doit pas marquer 6 !". Et pourtant "c'est marqué 6 !" implore l'employée.

L'employée mime alors la course à l'étage, le retour au pas de charge à son poste, la précipitation des gestes, la tension nerveuse : "si, à ce moment-là, quelqu'un était venu un peu vite dans mon dos, j'aurais fait une crise cardiaque !".

Transmettre cette situation de travail aux observateurs, à la réalisatrice et à nous-mêmes, passe par la dramatisation (au sens de construction d'un drame). On peut évaluer le profit que l'on a tiré de cette mise en scène. En fait, la simple narration de l'événement dans une

situation d'interview ne pouvait rendre compte avec la même efficacité de ce quotidien problématique. Supposons un tête-à-tête avec la réalisatrice ou tout autre observateur : la caissière aurait manifesté plus de réserve et, éventuellement, s'en serait tenue à une relation dépassionnée de la situation. En tout cas, le vis-à-vis observateur-observé serait allé dans un sens de plus grande retenue des manifestations corporelles, une sorte de contention du corps, des membres.

Par contre, la présence des collaboratrices crée une sorte d'orchestration et la parole rebondit, s'amplifie, se dilate dans les gestes que l'auditoire encourage.

Cette situation de groupe est plus juste car elle reproduit, d'une certaine manière, la situation réelle du travail. Le cadre dans lequel ces caissières exercent n'est nullement ce bureau-placard où l'on tient recluse la travailleuse solitaire dont on a parlé plus haut. Les caissières du supermarché s'activent sous le regard constant et convergent des clients et des chefs. C'est l'une des particularités du travail des employés qui sont au croisement de nombreux rapports (à la clientèle, au surveillant, aux collègues). Pas un acte qui ne soit public, enregistré. Quant à la machine, elle constitue la forme ultime et subtile de contrôle et les utilisatrices en découvrent la tyrannie et l'efficacité.

L'adéquation entre le type de parole et le contenu sociologique à transmettre est sauvée par cette séquence. Le corps au travail, les vis-à-vis, les affrontements qui restent verbaux ("on n'a même plus le plaisir de balancer une caisse") s'exposent dans une parole parodique sur le quotidien.

Mais la parole théâtrale, le jeu scénique ne se contentent pas de transmettre ce réel reconstruit en drame. Ils nous en livrent le sens. Quel est le jeu de leur émotion, de leur protestation, de leur indignation ? Au-delà de l'incident technique qui est mimé et raconté, nous percevons la signification de leurs gestes et de leur discours.

Les systèmes de distribution commerciale ont intégré une technologie sophistiquée dont les caissières apprennent les règles d'usage mais non les lois de conception. Le niveau technologique de l'appareillage que ces femmes ont entre les mains est très élevé. Sa maîtrise suppose des compétences qu'elles n'ont pas. Non qu'elles refusent de se former : leur chanson dit : "mais les puces où sont-elles ?" En fait, il n'est nullement question de les initier aux secrets de cette machinerie. Seule une corporation de spécialistes atteint ce niveau d'abstraction. La division sociale du travail perdure dans sa rigidité dans le tertiaire automatisé. C'est d'ailleurs ce haut niveau d'abstraction qui préside à l'élaboration de cet appareillage qui autorise la forte intégration des fonctions. Aussi, les caisses montées en chaîne et reliées à un système central, ne peuvent plus être traitées isolément. De plus, ces caisses font tout. Elles enregistrent bien évidemment, mais elles classent, répertorient, notent les cadences, pointent les erreurs, les distractions, même celles que l'on répare immédiatement. C'est ce contrôle constant de la machine sur la femme qui provoque leur indignation plus encore que la panne qui les embarrasse.

Ce qui crée le drame ici, c'est l'impossible emprise sur le matériel, une sorte de décrochage qui laisse l'utilisateur démuné devant une fantaisie de la "puce". La

chanson-pamphlet se veut la réponse, dérisoire à première vue, désenchantée, des employées dépossédées.

Placées dans des conditions d'asservissement semblables à celles des hommes de la chaîne, ces caissières adoptent et renouvellent les formes d'expression de la contestation. On sait que la dérision est l'une des meilleures armes féminines. La seconde partie du film consacrée aux téléphonistes s'ancre sur cette disposition à jouer les gestes quotidiens. De la parole théâtrale, on passe alors au théâtre tout court : on mime l'appel, l'exaspération qu'engendre la clientèle brouillonne qui fait perdre du temps. Ici le corps, pas seulement la voix, se met en jeu et dit, entre deux éclats de rire, l'aliénation du travail en miettes.

Le désarroi des travailleuses s'exprime de multiples manières : les pétitions, les défilés, les coups de force ne leur sont pas étrangers. Ici, elles privilégient l'expression corporelle dans les lieux mêmes du travail ou à leur périphérie. On donne de la voix et du corps et on donne du corps à la voix. On la souligne, on la répercute, le groupe fait caisse de résonance.

Quelle parole pour quel objet filmique ?

A côté des catégories générales que l'on aborde avant toute réalisation (qu'en sera-t-il du commentaire, de la voix off, du direct ?), on ne peut éviter de poser la question en fonction même de l'objet du film. Qui filmons-nous ? Quelle est leur parole spécifique ? Saisir cet élément de la personnalité sociale est nécessaire si l'on prétend filmer le réel. Pour comprendre ce trait, une familiarité avec les personnes, une proximité physique et affective, en un mot, trouver la bonne distance est nécessaire.

Dans "Quel numéro ? What number ?", Sophie BISSONNETTE semble avoir trouvé une bonne distance. Elle entend et enregistre une parole non décontextualisée. D'abord parce qu'elle est dite dans les lieux mêmes de l'asservissement des corps et des esprits, et ensuite parce qu'elle passe par les canons habituels de l'expression de cette phase sociale. La réalisatrice tient en même temps l'analyse sociologique (qui comporte toujours le risque de la théorisation) et le trait culturel (qui ramène vers les femmes observées). Car ici, il s'agit bien de trait culturel autant que de rapport social.

Ce trait culturel réside dans l'originalité de l'expression corporelle. La très grande majorité des classes travailleuses basent leur système éducatif sur des procédés d'imitation, de répétition : "je te montre, tu fais comme moi". L'apprentie se risque à opérer, rate, refait, rate encore, et finit par trouver le tour de main, le geste efficace. C'est ainsi que l'on forge les corps savants, par mimétisme, par copie du corps en mouvement.

Plus encore que les hommes, les femmes ont développé ce système d'apprentissage, pour les autres et, finalement, pour elles-mêmes : affectées préférentiellement à l'éducation de la petite enfance, elles font du dressage du corps le centre de leur pédagogie. Passées dans le monde du travail salarié, elles demeurent attachées à ce mode d'apprentissage : "montrez-moi ce qu'il faut faire, je le ferai". La difficulté ne les rebute pas : "si elle y arrive, j'y arriverai aussi". Elles veulent bien travailler. On entend même : "moi, j'aime travailler, j'aime le monde" mais survient le moment où l'on n'a plus la clé du travail demandé. Désormais, il ne suffit plus d'imiter, de faire comme l'autre, il s'agit d'autre chose. L'instrument de travail échappe aux travailleuses. Vendre

des poireaux devient une chose très complexe, met en jeu des milliers de fonctions formant système et, peut-on dire, système culturel auquel n'ont pas accès ces femmes. Elles n'auront jamais, malgré leur bonne volonté, le "niveau ingénieur". Leur mode d'apprentissage traditionnel s'avère caduque. Il ne vaut rien dans le champ de la transmission des codes et des fonctions. La caissière-chef doute d'elle-même devant le dérèglement de la machine : "je me suis dit, j'suis plus capable ! j'suis plus capable !".

Leur sentiment de dépossession vient autant de ce changement dans la nature du travail (le corps savant ne suffit plus) que de l'exploitation et de l'extrême surveillance dont elles sont l'objet. Et c'est le mérite du film d'avoir su, en même temps, faire sentir leur malaise dans un système qui les dépasse et l'exprimer en sauvegardant les traits culturels propres à leur groupe social et sexuel : donner de la voix, mettre le corps en jeu. On imagine difficilement un groupe de chercheurs, dont l'effacement ritualisé du corps est devenu dogme d'église, s'exprimer ainsi, dans de petites saynètes parodiques, ponctuées d'éclats de rire. La voix a envahi tout le territoire, plus de corps pour la mise en scène !

Penser "la parole dans le film" c'est, entre autres, penser la forme habituelle de parole dans le groupe considéré, la part et l'intensité de son incarnation, le dosage équilibré de la voix et du corps d'où elle s'échappe.

LA TELE CHEZ DES "GENS DE PAROLES"**Monique HAICAULT****Université Toulouse II - LEST-CNRS**

Le film de Marie-Claude TREILHOU, "Il était une fois la télé" appartient au genre : film documentaire à base d'interviews filmés. La place de la parole y est donc prépondérante. L'image est, intentionnellement ou non, à tel point minorisée, que l'analyse du document présente plus d'intérêt à rester centrée sur la seule parole que sur les liens de coexistence entre l'image et la parole. Ceux-ci semblent ici peu recherchés, peu construits. J'en dirais toutefois quelques mots à propos de l'ancrage social des locuteurs qui s'impose, pour nous sociologues, comme une exigence quasi théorique.

Outils d'analyse, démarche et procédés

Dans ce document, les gens d'une même commune rurale parlent de la télé. C'est cette parole individuelle et collective que je veux étudier ici, c'est-à-dire sa place, son rôle, son mode de fonctionnement mais aussi comment elle est produite, mise en scène, en forme et en sens. Mon travail d'analyse se décompose en trois éléments, moments ou dispositifs. Des questions à construire, une démarche à adopter, des procédés de lecture du document à mettre en oeuvre.

Comme il s'agit de déconstruire l'unité que présente un document audiovisuel, de briser en quelque sorte son évidence, il faut des outils, ce sont les questions. Questions adressées au document, questions que je m'adresse à moi-même :

- Où se trouve la réalisatrice, quelle place occupe-t-elle par rapport à la personne qui parle, par rapport à la caméra, physiquement et comme metteuse en scène et donneuse de parole ?

- A qui donne-t-elle la parole, comment, sur quel contrat tacite ?

- Que fait-elle faire ou dire (moins le contenu que la forme du discours), comment s'y prend-elle pour faire parler cette personne-là, ces gens-là, et produire cette parole-là ? A contrario, à qui ne donne-t-elle pas la parole ?

- Qu'est-ce que cela implique en préparation, en repérage, pour le tournage ? Qu'est-ce que cela entraîne quant au rapport au terrain et à ses conséquences sur le produit fini ?

- Quel rapport y a-t-il entre la mise en scène du sujet parlant ainsi décryptée et cette parole ?

- Que produisent cette démarche de mise en scène et les procédés ainsi dégagés, sur la forme du film, et sur le sens du film, son objectif avoué et les significations qu'il prend à d'autres niveaux, moins intentionnels, moins explicites ?

La démarche revient à effectuer l'analyse en remontant vers l'amont, revenir en arrière comme si on déroulait le processus à l'envers. Les indicateurs directs des images-

paroles (signes, indices) et ce qu'ils contiennent en renseignements indirects, m'aident à retrouver comment le document a été fabriqué ; non pas techniquement, mais du point de vue de celui qui le réalise. Démarche quelque peu analogue à elle qu'adopte Roland BARTHES dans les Essais critiques, et qu'il applique à la peinture : "Non pas décrire un tableau, mais retrouver (pour lui, du dedans de la langue) comment il a été produit, bien moins repérer une structure que remettre en acte une structuration".

Les procédés adoptés ont été successivement un visionnage du film avec analyse des plans et des types de parole, puis essai de mise en application de certaines questions et test de leur fécondité, de leur maniabilité.

Un visionnage avec Marie-Claude DUPRE qui a consisté à regarder successivement nos deux documents (la rue du Moulin de la Pointe et celui-ci), une première fois sans le son, la seconde en cachant l'image pour n'écouter que la bande-son.

Enfin, j'ai proposé à quelques amies sociologues et économistes, toutes non praticiennes audiovisuelles, de visionner ce document et d'appliquer la grille de questions, afin de tester la démarche et les questions, leur intelligibilité et leur performance. J'ai enregistré notre débat.

L'analyse que je vais proposer tient compte de toutes ces démarches dont les différents apports se mêlent à mon propre travail. Il n'est pas question de dégager les apports respectifs de chaque démarche quant au contenu ; je veux seulement dire quelques mots sur le procédé de lecture dédoublée image et son. Si les autres procédés testent en quelque sorte les outils-questions et en montrent la pertinence et la fécondité, ce procédé de lecture dissociée est intéressant à exploiter car il permet physiquement (un

de nos sens est alerté) de saisir l'absence, le manque ou l'excès de présence de l'un ou l'autre des deux axes de communication. Il nous permet de "démêler l'écheveau de nos petites perceptions".

Pour ce qui concerne les images, ce procédé dévoile leur manque de pertinence par l'appel de son qu'elles suscitent pour produire du sens. Le thème "la télé" ne peut d'aucune façon se laisser décrypter à l'image. On ne voit pas les gens dans leur "manière d'user" de cet objet, ni même dans l'espace habité où se tiennent la plupart des interviews. La télé n'est pas filmée comme élément signifiant de "l'intérieur" du "privé chez soi" ; on ne reconnaîtra le sujet qu'à l'écoute des interviews, car aucun message ne provient des images seules, mis à part quelques plans arrêtés sur l'objet télé en fin de panoramique sur une famille assise au salon.

Ce dispositif de lecture révèle de façon très convainquante le degré de construction et d'élaboration des images, leur fonction de simple support de paroles ou au contraire le lien organique qu'elles peuvent nouer avec la parole (ou le son). L'adéquation image-parole advient quand les deux faces du message sont complémentaires au plan du sens et au plan de la forme (l'esprit et la lettre) ou bien encore dans une relation de complexité de sens (l'antagonisme constructeur de deux types de signifiants non redondants).

Dans tous les cas c'est comme si on déportait dans un autre système de signes, des contenus de sens qui ne se répètent pas, mais tendent précisément, par un supplément de sens, à atténuer la polysémie de chacun d'eux.

Ces moments, nous en avons noté dans le film "La rue du Moulin" ; ils sont quasi absents du film dont je parle ici. Peut-être saisit-on cette idée d'adéquation, mouvement, corps, parole, lieu, quand le curé parle au cours de la messe "du Seigneur qui déjà aimait et utilisait les images" avec un grand mouvement des bras et du corps.

Pour ce qui est de l'écoute de la bande son seule, elle laisse aisément émerger les différentes variétés de paroles. Paroles toujours mises en dialogue, en groupe, en famille, ou voix off du commentaire au début du film, ou encore petite musique chantée, et annonce au mégaphone de la soirée cinéma. On devine que ces séquences chantées ont un rôle par rapport aux images, mais qu'elles ne peuvent être organiquement liées à elles. Le décalage se repère à l'oreille. Ainsi, la chanson des Corbières évoque-t-elle l'identité du village, elle crée effectivement le lien entre les plans quelque peu disparates sur le village, tous de même nature, plans généraux, vagues, soit fixes (carte postale) soit en panoramique et peu instructifs. Cette musique folklorique dont Marie-Claude TREILHOU fait par deux fois l'usage est là pour donner l'illusion d'une réalité culturelle commune. Elle fonctionne bien comme simulacre comme dirait Michel CHION dans son dernier ouvrage "La parole au cinéma, la toile trouée", d'autant plus qu'elle est désincarnée. On ne verra jamais le corps chantant car c'est la voix de tout un village que ce procédé nous invite à identifier.

Le rôle syntaxique du son, de la musique ou comme ici de la voix off (chantée ou non) vise à construire la liaison ou la transition, l'articulation interne aux parties de la construction d'ensemble. C'est plus net dans la Rue du Moulin. Le film de Marie-Claude TREILHOU, moins construit, moins progressif, l'utilise pourtant à deux ou trois reprises sans qu'on perçoive de façon claire si on a changé

le thème, ou si le propos a progressé. Ainsi souvent ces petites chansons, comme un bout de discours off, servent à masquer l'insuffisance des images en quantité et en qualité.

Enfin on a pu encore se demander en n'écoutant que la bande paroles, ô combien abondante du film de Marie-Claude TREILHOU, quelles images, quels types d'images nues évoquaient ces dialogues, ces échanges, cette parole très localisée. Ce serait là un autre type d'exercice à tenter, pour explorer la question de l'adéquation.

Donner et prendre la parole, sur quoi ? Un contrat délicat

L'intention avouée du film vise à donner la parole aux membres d'une communauté rurale pour qu'ils parlent librement de la télé, de ce qu'elle représente pour eux. En retour on montrera aux téléspectateurs comment vivent (peut-être), mais surtout pensent, parlent et s'expriment des Français d'ailleurs.

Ce film est un film télé, un film de communication, il se veut quelque peu interactif, la réalisatrice occupant alors une position de médiateur.

Le thème, la télé, se dégage de tout le film : mise en scène, contenus des échanges, construction et tonalité d'ensemble, montage. Il a fait l'accord de tous, c'est sensible à la liberté et à la bonne volonté avec laquelle les gens parlent. "Il ferait l'accord des gens de n'importe quelle commune rurale en France", affirme une sociologue "tant les gens seraient fiers de "passer à la télé", car le sujet les concerne, "la télé c'est chez eux partout, ils en parlent tous entre eux !".

Pourtant un autre thème est présent dans le film et se mêle au thème principal ; celui de l'exode rural. Ce propos donne le ton à la toute première partie du document. Successivement des actes de parole l'expriment : l'exposé en voix off présentant le village, puis la parole chantée, ensuite les premières interviews, le discours du curé en pleine cure, enfin le maire assis près de son ouvrier dans le chais le reprend à sa manière, à la fin du film, quand il manifeste son souci d'être bien compris, de ne pas "être démolé" car "on peut couper le bon et garder le mauvais !" Il fait allusion là, à toute autre chose qu'à l'opinion des gens sur la télé, il évoque plutôt l'identité socio-économique de son village.

Ces deux thèmes sont immergés dans les paroles recueillies. On peut alors se demander comment la réalisatrice les a fait fonctionner l'un par rapport à l'autre, et auprès de ses différents locuteurs afin de gagner leur accord, ou pour gagner le pari de faire parler d'aussi chaleureuse façon ?

Le produit fini, ce qu'elle va vendre, c'est à la fois la parole de ces "indiens", proche et lointaine, et sa propre croyance, croyance d'avoir réussi à donner la parole à des exclus de la représentation médiatique, croyance en l'idée qu'elle a fait de la télé une tribune, mais elle ne vend pas un document sur un village, victime de l'exode rural, ni sur le dépeuplement des Corbières. Y a-t-il mystification sur les intentions du film ? Rien ne permet de l'affirmer, encore moins de prétendre qu'elle ait été intentionnelle. Cependant, question importante pour nous sociologues audiovisuels, sur quoi s'est fait l'accord ? Sur quelle base thématique s'est établi le contrat, avec les uns, avec les autres ? Ce contrat inhérent à tout document repose sur l'acceptation à être représenté, montré, à se mettre soi-même en scène. Marie-Claude TREILHOU ne travaille

pas dans la surprise, elle ne cherche pas le scoop, elle suit un projet et en cela elle est proche de nos démarches. Nous sommes confrontés à ce problème du contrat chaque fois que nous filmons des entretiens, des activités, des lieux privés. Chaque fois même qu'une parole est simplement enregistrée. Gagne-t-on à travailler sur des contrats explicites, et que gagne-t-on ? Avec quels groupes sociaux, quelles personnes peut-on prendre plus de liberté au tournage ? Cette question est particulièrement présente dans tous les films sur lesquels nous avons travaillé pour cette rencontre. Comment s'en tirent les réalisateurs de documentaires, les professionnels du reportage, moins tenus que nous par leur objet peut-être ? DEPARDON expliquait l'autre jour sur France-Culture, à propos de ses récents tournages à l'Hôtel Dieu de consultations psychiatriques d'urgence, qu'il avait mesuré, par le peu de refus de la part des patients comme des médecins, à quel point être filmé, être représenté et en même temps se représenter, était entré dans les moeurs et accepté du plus grand nombre.

Dans les Corbières, en 1985, nous sommes encore, le film le montre bien, aux prises avec une télé ancien style, à la fois plus distanciée et plus magique, d'où la place du contrat entre les filmants et les filmés.

Procédés de mise en scène : lieux, posture, interaction, temporalités

La réalisatrice connaît bien le village, c'est son village natal, elle a pu se contenter d'un rapide repérage des habitudes des uns et des autres, de leurs lieux de prédilection, de leurs affinités pour circuler, faire leurs courses. Elle sait que cette connaissance des habitudes, si elle la respecte, garantira le succès de sa mise en scène de la parole.

Elle est toujours hors champ, du corps et de la voix, à côté de la caméra, qui filme sur pied en plans fixes le plus souvent. Elle adopte un dispositif technique d'entretien filmé. Cependant, elle met les gens en interaction, elle les met en situation de dialogue, tandis qu'elle-même pose les questions, des questions arrêtées d'avance qu'elle pose à des personnes différentes. Au montage, elle supprimera ses questions, découpera et reliera les propos de manière à donner l'idée d'une parole spontanée et argumentée, précise et, on y reviendra, collective.

Sur quoi fait-elle parler ? Principalement sur trois ou quatre grands thèmes : - la télé ne parle pas de nous, elle nous ignore et en revanche on parle trop de l'étranger. Est-ce un bon moyen d'information ? Oui et non ! La misère et la faim dans le monde ? Un spectacle rebaché qui a force de l'être atténue la sensibilité des enfants qui ne font pas la part entre fiction et réalité. L'accent, le nôtre, on ne l'entend jamais, ça ferait drôle à côté de celui pointu des speakerines ! L'égalité, en direct, etc....

Comment met-elle les gens en situation de parler de tout cela ? Comment s'y prend-elle pour obtenir une réelle qualité de parole ? Elle les fait le plus souvent parler à deux et dans une posture, une situation, liées à leur place sociale, à leur position, ou à celle qu'ils veulent occuper. Les femmes qui acceptent d'être filmées dans la rue, sur le pas de la porte, le pain au bras, ont une parole vivante et une parole du corps qui donnent à leur propos une certaine séduction. Elles se parlent et nous parlent, on les écoute, ce qu'elles racontent sur la télé est précis, drôle, vivant "raconte-leur" dit l'une, "moi j'y étais pas, mais raconte-leur" et l'autre raconte en éclatant de rire. De plus, elles parlent le français avec l'accent, l'intonation, le vocabulaire des Corbières. Une mise en scène qui montre que

la parole est un exercice vivant ; un certain parler, style oral d'un groupe est bien ici "un genre littéraire" comme le pense Claude HAGEGE. Cette parole, la réalisatrice la cherche, la souhaite, et elle réussit sa mise en scène quand bien même sa position de chef d'orchestre force quelque peu cette parole.

Deux autres dames vont être filmées chez elles, Mademoiselle BEDOS, "vigneronne et fière de l'être", et son amie, toutes deux ferventes de Bernard PIVOT. Assises dans la salle à manger, les bras croisés, elles reçoivent la télé. Cette mise en scène respectueuse est-elle tactique ou le fruit d'un accord ? Non, pas de vie privée, pas de corps au travail, en tablier, ou dans la rue, ici on va parler, on va s'exprimer. La caméra doit rester sage, peu mobile et sans curiosité ; on ne filmera rien d'autre que des dames en réception, très dignes. Leur posture de photo à l'ancienne a-t-elle permis cette prise de parole, découpée certes au montage très platement selon les thèmes, mais restée précise et vivante, informative. S'agit-il d'un rapport filmant-filmé pensé un peu comme dans les années 60-70 où les normes des frontières propres au privé et au semi-privé, celles du public étaient tacitement partagées par tous ? Tout cela fonctionne apparemment ensemble.

Même règle de respect du lieu privé, même posture, même mise en scène pour saisir un dialogue père-fille. Un plan fixe, une caméra immobile, sans curiosité des lieux, presque sans regard. Une table, sans couvert, une télé en arrière-plan à moitié cachée par le corps assis, bien droit, de la jeune étudiante.

Est-ce cette mise en scène des corps et de leur parole qui nous permet de saisir toute la qualité de ce rapport de génération ? Le père ne quitte pas la caméra des yeux, assis

au coin de la table le corps un peu penché en avant, il s'adresse à nous, à sa fille ; il raconte l'histoire de la télé dans sa vie, l'évolution de la technique, mais curieusement il pense que le progrès ne peut guère aller plus loin, aussi sacralise-t-il l'objet télé comme tout progrès technique. Sa fille au contraire traite la télé "comme de la vaisselle dans un appartement" ; elle sait bien que les technologies se succèdent et progressivement s'intègrent aux modes de vie. "je m'attends à tout". Ce dialogue bien mis en scène nous donne envie de répondre, dit quelqu'un, car effectivement c'est de la conversation qui est mise en scène et non du sondage d'opinion.

Un personnage particulier, le curé, va bénéficier d'une mise en scène quelque peu différente. Il est filmé seul dans la rue, et dans une église avec les siens, ce qui indique déjà les territoires liés à son statut. Cependant, cette mise en scène fonctionne sur un autre plan, comme on va tenter de le montrer. Il reçoit un traitement beaucoup plus élaboré. C'est un personnage-clé de cette communauté villageoise, c'est un personnage-clé de l'opération tentée par Marie-Claude TREILHOU. L'analyse de la mise en scène du corps, de la parole et des lieux représentés, va nous permettre de poser une question plus générale, différente quelque peu de celle du contrat abordée plus haut. Cette question est celle de la place et du rôle des personnages déclencheurs dans un repérage et dans le tournage.

Mais revenons à quelques points de l'analyse de la mise en scène corps et discours du curé. Remarquons, cette fois comme pour toutes, que la technique de prise de son reste la même, un travail très élémentaire, sans plus de moyens techniques que ceux que nous sommes à même d'utiliser le plus souvent.

Pas de travail de son en play-back, pas de simulacre, renforcement, décalage, anticipation d'aucune sorte, pas de post-synchronisation. Cette voix-là dehors et dedans c'est celle de ce corps-là (en prise directe).? Pourquoi alors cette mise en scène de patronage, simili-polar, avec arrivée de voiture sur la place principale du village, claquage de portière, démarche assurée vers la caméra et sourire jovial à tous, de celui qui comme dans une campagne électorale "va nous dire quelques mots". Les villageois sont groupés dans le hors champ, Marie-Claude TREILHOU et son équipe de travail, face à la scène et hors champ comme toujours. De quoi parle-t-il le curé, il présente le village, sa géographie mais aussi la situation de sa population, son isolement, sur un ton de bonne humeur indéfectible. Car ce n'est pas le message qui compte ici pour lui, c'est le médium. La séquence tournée dans l'église, à la messe, confirme cette idée. Il va expliquer, du corps, de la voix, à grands mouvements de bras sur un ton déclamatoire mais convaincu, que "le chrétien est interpellé par le petit écran". Il a réussi à faire de la télé une alliée, un instrument de son pouvoir dans le village, un dispositif pour l'échange entre chrétiens.

Par ailleurs en invitant la télé dans l'église, à assister à la messe avec tout le monde, n'a-t-il pas donné le ton du sujet, le feu vert aux flux des mots ? Car si le curé accepte, alors chacun est autorisé à parler, à dire ce qu'il pense.

La réalisatrice a obtenu l'accord de tous pas seulement parce que le thème télé concerne tout le monde ; nous savons bien que rien n'est gagné sur ce seul accord. Elle a obtenu la coopération de tout un village en gagnant celle de son personnage central, le curé. La mise en scène est organiquement liée à cette idée, à cette démarche qu'il ne faudrait pas interpréter, elle non plus, comme une

stratégie, mais bien plutôt comme la démarche de quelqu'un qui connaît les gens à qui elle veut donner la parole. Dans une toute autre mise en scène, Sophie BISSONNET n'a-t-elle pas suivi cette même idée en mettant ostensiblement en scène la jeune caissière-chef. Notons pour y revenir dans les débats que pour appliquer cette règle il faut une belle maîtrise dans la mise en scène des personnages non acteurs, car on ne travaille plus dans un rapport individuel, on est placé là face à la "direction" de plusieurs personnages, une mise en scène visible ; l'observateur devient observé. Pas si simple à tenir cette posture pour nous sur un terrain !

Un film qui marche à l'identité

Demandons-nous pour finir pourquoi ce film fonctionne, sur quel ressort ? Car soyons conscients que les moins de 20 ans zappent presque tous un tel document ! Par sa forme (des mots et peu de variétés d'images), une temporalité à l'inverse du clip ou de la pub (longs plans sur discours développés qui ne s'apparentent à aucun des genres fréquentés : dialogues de films, lecture trouée des clips, langue de bois des hommes politiques ou voix uniforme du journal télé) ; par son sujet enfin, (les jeunes jugent-ils la télé ? Non ils la vivent c'est-à-dire regardent ou passent), un tel document n'a rien pour plaire. Pourtant certaines d'entre nous, dont moi, ont bien accroché et il a eu un certain succès quand il est sorti.

Le ressort ultime du film repose sur la parole. Du seul fait qu'elle est présentée, orchestrée comme une parole identitaire. De plus comme elle a une véritable capacité de séduction, on est plongé bel et bien dans une culture orale, où les gens parlent encore avec leurs corps, leurs expressions, la tonalité colorée de leurs voix. Les femmes excellent dans l'expression du quotidien, de l'événementiel, dans la création spontanée individuelle de ces pratiques de

la langue (définition saussurienne de la parole) ; on le voit dans ce film, comme dans d'autres d'ailleurs. Quand les hommes y excellent ils sont plus volontiers conteurs ; mais ils racontent alors des faits d'archives orales avec une marge de dérive où peut se manifester leur talent. Dans ce film les conteurs sont absents. Marie-Claude TREILHOU n'a pas su ou pu donner la parole aux vieux, leur intervention fait tomber le rythme du film et perdre au ressort identité beaucoup de sa vigueur. De même les quelques jeunes à qui elle fait dire que Canal + c'est cher, détournent l'intérêt et brouillent les cartes. Pourquoi les avoir conservés au montage si elle était pleinement consciente que cette parole collective identitaire vivante était bien là, ce qui faisait oublier la pauvreté des images, ce qui faisait l'originalité de son document ?

Si le mot identité est prononcé dans le film, il l'est à propos de l'accent. Mais l'identité sociale et culturelle d'un groupe repose-t-elle seulement sur son parler, son accent, sa manière de penser et de dire ? Ne s'appuie-t-elle pas non plus sur une identité de pratiques, liées aux différentes activités pour produire des ressources, les transformer pour les échanger et les consommer ? L'identité, c'est encore l'environnement. Plus d'un territoire, ou un espace représentés par quelques plans comme des cartes postales de paysages, c'est du travail incorporé, intégré à ce paysage au cours des ans, au point qu'il finit par perdre le naturel. Un environnement de pierres, d'arbres, de chemins de terre et de chemins d'eau transformés ; un espace ainsi défiguré, qu'il faudrait savoir montrer et faire parler lui aussi en tant que tel.

Pour finir, je proposerai donc au débat la question de l'ancrage sociologique des locuteurs. En effet, c'est peut être le propre du sociologue que de vouloir identifier le locuteur par d'autres signes que des stigmates, et ce

d'autant plus que comme c'est le cas ici, les parleurs se présentent à nous comme une communauté culturelle et sociale homogène.

Avec quels types d'images, quels signes, quels procédés d'écriture, identifier et montrer les liens internes, intimes qui existent entre les choses dites ou les manières de les dire, et les occupations, les outils et les manières de faire et de penser ces faire, bref entre l'idéal et le matériel comme unité dynamique indissociable de tout produit humain. Le film par exemple.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES (R.), "Essais critiques", Editions du Seuil, 1964.
- HAGEGE (C.), "L'homme de parole", Fayard, Le temps des sciences, 1985.
- STALLONI (Y.), "Voyage au pays de la langue, petite introduction à la connaissance linguistique", Le langage 1, Littérature et Linguistique, Ellipses, 1986.
- CHION (M.) "La parole au cinéma - La toile trouée", Cahiers du Cinéma, 1988.
- GODELIER (M.), "L'idéal et le matériel", Fayard, 1984.
-
-

RUE DU MOULIN DE LA POINTE

Ou l'entrelacs de la parole et de l'image

Marie Claude DUPRE - EHESS/CNRS - Paris

Le but visé par ce film est de conjuguer deux façons différentes de produire du sens. L'austère et intelligente enquête sociologique avec la multiplicité des sensations fournies par les images. Le travail de réduction nécessaire à la présentation écrite de la matière sociale explorée qui se combine avec le travail inverse d'ouverture sur le vécu par la création d'images porteuses de la vie quotidienne.

Quelle que soit la façon dont on la présente, cette alliance reste un exercice périlleux. La solution retenue ici est intéressante : alterner plusieurs façons (trois) de conjuguer l'image et la parole, susciter un rythme qui a pour effet de mobiliser l'attention sans entraîner de lassitude. Le but est atteint vingt six minutes plus tard, nous savons que les habitants du 13ème arrondissement aspirent, avec quelle raison, à être mieux logés, qu'ils peuvent faire un effort financier mais qu'ils souhaitent que la rénovation nécessaire ne les éloigne pas de leur quartier et de leur tissu de relations sociales. Et ils furent en effet écoutés : on leur construit des Sarcelles et des Minguettes.

Le film commence comme une histoire, celle d'un nouveau-né qui arrive dans l'immeuble de ses parents. L'interview du père (second entrelacs de parole et d'image) qui fait le point sur son propre problème de logement est suivie d'images qui reprennent l'histoire d'une enfance dans la rue du Moulin de la Pointe. On voit en brefs tableaux la cour, l'école, les jeux. De là surgit la troisième alliance entre parole et image, le reportage avec commentaire sur la vie des adultes, cinéma et dimanches, pluie et bistrot. Seconde interview d'un jeune homme qui parle de son premier emploi. Puis un nouveau reportage portant sur l'habitat (déjà entrevu) et les conditions de vie. Une brève interview d'une couturière à domicile trouve cet épisode. Puis une nouvelle histoire s'amorce. Celle des fiancés qui cherchent un logement, prétexte à une promenade dans le quartier dont l'aspect désolé s'accorde bien avec la vétusté de l'habitat et plutôt mal avec de chaudes déclarations sur la délicatesse et la solidarité des voisins. Une visite au salon de coiffure nous vaut une dernière interview et un dernier discours sur les conditions de vie. On est bien convaincu de l'urgence qu'il y a à construire, sur place, des logements salubres et on se trouve en même temps un peu gêné par une question parasite. Y aurait-il une relation entre l'insalubrité et la solidarité ? Que se passera-t-il si l'on modifie la première donnée ? Réponse trente ans après dans les grands ensembles.

Ces trois façons de lier parole et image, histoire, interview, reportage, sont utilisées de façon récurrente et sont cousues ensemble par un commentaire qui court, s'impose et insiste, surtout vers la fin, lorsque les images ne le soutiennent plus. La parole ne s'accorde pas toujours heureusement avec l'image.

Comment apprécier cette alliance en sachant qu'ici, elle a pour but de produire du sens ? Précisément, en dissociant les deux éléments, expérience faite à Aix-en-Provence avec Monique HAICAULT. Voir l'image seule rend plus exigeant sur son contenu, sur ses capacités de signifier par elle-même l'attente d'une perfection ou du moins d'une maîtrise de la parole par une proportion bien contrôlée de silences et de mots. Chaque contact avec une moitié de film aiguise la perception de l'entrelacs parole-image, en rendant plus évidente l'existence d'une nécessité, celle du sens, qui doit venir lier l'image à la parole. Un sens qui, vu le genre sociologique, doit être clair et démonstratif sans pourtant, vu le média, négliger la richesse polysémique d'un traitement esthétique qui ne concerne pas seulement l'image. Ah, la pseudo-objectivité des voix aseptisées de parleurs professionnels utilisés dans l'espoir de rendre le commentaire "parlant" !

Pour revenir Rue du Moulin de la Pointe, cette alliance conflictuelle y est très variée. Il y a dans la construction alternée de trois genres (au moins) une recherche de rythme qui vient heureusement bousculer la platitude inévitable d'un film rapport d'enquête. Et il existe plusieurs conjonctions particulièrement riches de sens, c'est-à-dire de brefs épisodes où la volonté d'assembler des moyens opposés dépasse la production de sens par simple redondance (image strictement accordée à la parole) pour atteindre une dimension esthétique obtenue par d'autres modes de liaison.

J'ai été sensible, dans la première partie, celle de l'histoire d'un enfant dans un quartier pauvre, par la vision furtive (et non préméditée ?) du jeune écolier qui pousse du pied un caillou sur un trottoir où il a (encore) la place de se livrer à ce petit jeu. Contraste heureux entre l'obligation scolaire affirmée par le commentaire et

le plaisir dérobé en chemin. Sur le même thème, cette image grandiose de l'immense porte de l'école primaire qui, se refermant sur un groupe d'enfants, marque la fin de la maternelle et l'entrée dans un monde ressenti comme plus austère. Le frisson alors difficilement réprimé détruit (involontairement ?) les paroles lisses qui annoncent ce passage.

Enchaînant sur cet emprisonnement, voici des images sur les jeux dans le cimetière abandonné, les terrains vagues, et le plaisir de transgresser les règles sociales en marchant dans le bassin d'une fontaine. Il y a là accord entre la liberté du jeu montrée par les images et l'absence de commentaire (sur la fin seulement) qui laisse le spectateur libre de se souvenir de ses propres vagabondages. Ces images qui sont brèves donnent pourtant une impression de longue durée qui restitue fort bien le temps des jeux, de l'enfance dont chacun sait, devenu adulte, combien il paraît long, rétrospectivement, et combien il fut effectivement lent.

Une lenteur qui ne sied plus quand elle est appliquée aux loisirs des adultes. Le reportage qui montre les dimanches, les entrées dans le cinéma, les flâneries dans la rue, ne tient pas la route quand il est privé de paroles. L'épreuve est sans appel. Ces gens s'ennuient, et nous avec eux, et le commentaire qui veut nous persuader du contraire sonne faux. D'autres images étaient nécessaires : la dimension mythique du cinéma, proclamée par les paroles, n'est pas restituée par un cadre parfaitement statique qui ne montre rien.

Même déception pour le reportage sur les conditions de vie dans les immeubles vétustes et les cours en enfilade. La répétition est volontaire, on "creuse le sujet", mais les images de logements étroits, surpeuplés, d'escaliers

noirâtres et de sanitaires chichement plantés dans les cours sont seulement destinées à illustrer des pourcentages résultant d'inventaires tout aussi fastidieux. Il est juste éclairé par cette interview d'une femme attelée à sa machine à coudre. En quelques mots, avec une sobriété remarquable des images alliée à une grande richesse, tout est dit, et senti, d'une vie entière. Bien sûr, dira-t-on, le cinéma sociologique n'a pas à rivaliser avec le cinéma de création. Il doit être informatif, sobre, efficace. Mais à partir d'un certain niveau de platitude des images et des enchaînements, il cesse de servir ses propres intentions.

Cette inadéquation est particulièrement frappante dans la promenade qui nous emmène le long des rues bordées d'immeubles vétustes et délabrés. Le commentaire affirme, simultanément, que ce quartier pratique les vertus de solidarité, de délicatesse et d'entraide, malgré une propension pour la délinquance, l'alcoolisme et la tuberculose. Les images ennui, non parce qu'elles révèlent un univers triste mais parce qu'elles sont ternes ; les paroles ne sont accrochées à aucune "preuve" visuelle, je ne réclame pas, bien sûr, de voir un vol de mobylette, un ivrogne vomissant dans le caniveau ou une file d'attente devant le cabinet collectif. Mais une autre liaison entre les images et les paroles que, n'étant pas cinéaste, je ne saurais proposer.

Il y a là, indéniablement, un échec ressenti par les auteurs qui reviennent encore sur le thème des conditions de vie avec un autre rapport image-parole encore plus désastreux : l'interview du coiffeur, on le suppose bavard et porteur d'une philosophie pleine de bon sens, qui n'ajoute rien, pas plus en image seule qu'en son seul.

Evidemment, un cinéma sociologique est possible. A condition d'être encore plus exigeant dans la relation image-parole puisqu'il se veut producteur de sens. Et la rue du Moulin de la Pointe est bien propre à faire ressentir quelques unes de ces exigences car le film utilise déjà un certain nombre de relations possibles.

Un premier entrelacs d'images et de paroles joue sur des rapports d'espace. On dispose, à priori, d'un éventail qui va de l'absolue redondance à l'apposition la plus totale. Entre les deux on trouve l'absence de parole (oui, même dans une étude filmée) et tous les modes imaginables, superposition avec décalages variables, accord désaccordé, mise en abîme, selon que l'on va jouer sur le sens à produire de la proximité ou la distance de l'image et de la parole. Sans vouloir refaire indéfiniment une "Lettre de Sibérie", on dispose pour chaque chapitre de l'enquête, d'un nombre considérable d'entrelacs spatiaux des éléments de base.

Le temps propre d'un film, et surtout d'un film qui se définit comme informatif, est également très important. Les variations assez nombreuses sur le thème du logement auraient pu, dans ce film, créer une densité temporelle au lieu d'être perçues comme des répétitions simples, suscitant l'ennui et révélant les difficultés à traiter le sujet. Certes l'effort pour créer un rythme par l'alternance des modes de liaison entre la parole et l'image est bien réel. Il correspond, pour moi, à un travail sur la durée que j'estime être l'essentiel d'un film. Et je suis toujours étonnée de voir le sujet si peu abordé, deux cinéastes seulement, dans l'enquête de Libération. "Pourquoi filmez-vous ?" disent effectuer un travail sur le temps. Résumer, en vingt six minutes, la vie d'un quartier, ses points forts, ses duretés et ses douceurs, et surtout la faire

sentir, voilà qui justifie amplement une mise en images de pourcentages qui multiplie leur valeur informative, créant du sens. Au delà du rythme donc, une réalité temporelle qui donne une épaisseur supplémentaire à la densité (idéale) des images. Il y a des allures de la durée, comme il y a des formes de l'espace. Elle peut être amplifiée, soulignée par les paroles ; elle se ressent dans les décalages, les alternances, les crescendos, les répétitions, les "fenêtres" ou allusions furtives, les boucles de rétroaction, tous ces effets qui, au-delà de l'artifice technique, sont nécessaires pour assurer cette construction du sens propre au cinéma sociologique. Tout est possible, sauf des paroles sèches sur des images vides.

QUAND LA PAROLE SOCIOLOGIQUE

CHERCHE SA VOIX FILMIQUE

Roger CORNU

LERSCO - CNRS - Nantes

Plus de vingt cinq ans entre deux études sociologiques, c'est beaucoup ; entre deux films, encore plus. Lorsque de surcroît, ces deux films combinent à la fois le fossé séparant deux époques sociologiques et celui de deux époques cinématographiques ou télévisuelles, il est impossible de les comparer sans les resituer dans leur contexte scientifique et dans celui des médias et de leurs règles artistiques. La Rue du Moulin de la Pointe de J.C. BERGERET et de J. KRIER et Quel numéro, what number de S. BISSONNETTE ont en commun de faire référence à des recherches sociologiques et d'avoir reçu la collaboration de sociologues. Au moment du tournage du premier, les sociologues font encore des entretiens "crayon-papier" (sans magnétophone), la caméra synchrone et la vidéo n'existent pas encore. Au moment de la production du second, l'image de synthèse est couramment utilisée et les sociologues ont recours au film et à la vidéo comme outils. L'analyse de la parole va nous permettre de saisir cette double distance.

I. "l'acousmètre de la Rue du Moulin de la Pointe"

Le film de J.C. BERGERET et J. KRIER dans sa présentation de la vie d'un quartier ouvrier, est dominé par la voix acousmatique (1) de Michel BOUQUET, laissant toutefois, par instants, la place à la voix de quelques habitants de la rue ou à la parole collective des enfants. A titre de comparaison retenons un film tourné lui aussi dans le XIIIème arrondissement de Paris par GUILBAUD et PREVERT, Les primitifs du XIIIème ; la voix acousmatique d'ARLETTY envahit la totalité du film, ne laissant aucune place à la voix des enfants qui sont pourtant co-auteurs, avec PREVERT, du commentaire. Le recours à l'acousmètre incarné dans la voix d'un acteur est alors monnaie courante.

La dominante de l'acousmètre s'accompagne d'une utilisation fort complexe de la parole. L'acousmètre est pour reprendre la classification de Serge DANÉY, tantôt voix "off", tantôt voix "in" (2) : elle est "off" lorsqu'elle n'est que pacte avec le spectateur, extérieure à ce qui est montré, intégrée dans le cours de l'action ou agissant sur lui. L'acousmètre de la Rue du Moulin de la pointe est à la fois "off" et "in". A la limite du "off" et du "in" la parole est narrative : elle raconte la vie qui attend le

(1) CHION (Michel), *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Ed. de l'Etoile, 1982

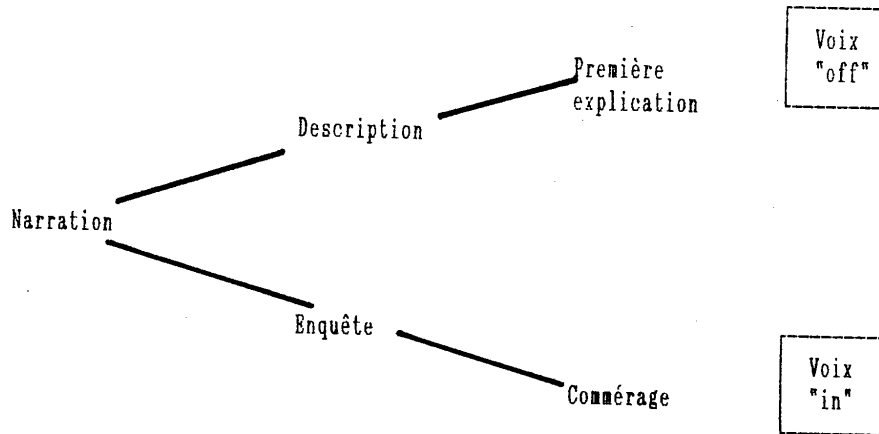
Acousmatique : "se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient", p. 26 ; acousmètre : "être acousmatique".

(2) DANÉY (Serge), "L'orgue et l'aspirateur", Cahiers du Cinéma, n° 278-279, août-septembre 1977, cité in CHION (M.), *op.cit.* pp. 135-136.

petit Serge, le rôle que jouera Madame X ou Mademoiselle Y, discours qui pourrait aussi bien être celui d'un habitant du quartier (philosophant sur la vie) qui s'adresse au petit Serge, à ses parents ou à d'autres habitants, ou celle d'un observateur extérieur quelque peu démiurge. Celui qui sait, qui met de l'ordre dans et donne un sens au monde des images.

L'acousmètre bascule dans la voix "off" lorsqu'il passe de la parole narrative à la parole descriptive (la présence des usines d'automobiles à proximité, l'état du logement, le type de maison organisée autour de la cour, etc...), ou à la parole explicative (le rôle du voisinage en milieu ouvrier, la solidarité et la chaleur des sentiments, chez les "pauvres") ou répartissant en pourcentage les appartements selon le degré de confort.

A l'opposé, l'acousmètre se transforme en voix "in" lorsqu'il questionne les gens du quartier ; la parole devient enquêtrice. On passe ensuite à la voix de commérage disant ce qui ne se fait pas, ou décrivant le mauvais caractère de la vieille dame du premier, etc... ; c'est alors un habitant du quartier qui parle et qui montre, un informateur de l'enquêteur. Il fallait bien tout le savoir-faire d'un comédien pour remplir ce rôle d'acousmètre allant allègrement de la voix "in" à la voix "off", de l'explication au commérage. Distribuées par rapport à la parole narrative, les différentes paroles ont tendance à se répartir de façon symétrique au long des voix "in" et "off" :



Les voix "in" et "off" se rejoignent : enquête et description pour l'information, comméragage et explication pour l'interprétation.

En contrepoint de l'acousmètre, l'homme synchrone qui dans les conditions techniques de l'époque est reconstruit en "ficelant" ou "vissant" la voix sur le corps. Les catégories de Serge DANEY vont encore nous aider car la voix synchrone prend deux formes : la voix "out" lorsqu'il est clair que c'est celui que l'on voit qui parle (correspondance entre les mouvements de la bouche et la parole dite) ; la voix "through", celle que le spectateur attribue à l'une des personnes visibles, alors même que l'on ne peut voir son visage. La voix "out" répond toujours à la parole enquêtrice (4 fois dans le film) ; c'est une voix provoquée. La voix "through" correspond à la parole dans l'action : réaction des enfants devant la télévision.

Dernier type de voix enfin, la voix hors-champ intermédiaire entre l'homme synchrone et l'acousmètre. Dans le film, ce sont les voix d'enfants chantant le mariage de Serge, le fils de l'épicière. Les enfants que nous avons vus plusieurs fois au cours du film ne peuvent plus jouer le rôle d'acousmètre.

Les voix synchrones et hors champ qui se présentent comme les témoignages de réalité du quartier, sont en fait les plus irréelles. Trois aspects peuvent expliquer cette irréalité : l'entretien préparé qui donne l'impression d'un texte appris par coeur ; un certain décalage entre la localisation de la voix et la localisation du corps ; une déformation liée au matériel d'enregistrement.

Dernière remarque : alors que l'image nous montre (et l'acousmètre insiste) l'importance du rôle des femmes, on entend qu'une seule voix de femme. De plus, cette femme ne parlera que de l'arrivée des Bretons de Fougères venus travailler dans la chaussure ; par contre c'est un homme, le coiffeur qui décrira la façon dont les femmes s'entraident. On est face à un film essentiellement masculin (auteur, réalisateur et chercheur sont trois hommes).

Lorsque l'on compare ces différentes utilisations de la parole aux travaux du Centre d'Ethnologie Sociale qui ont servi de base au film, on est frappé par la correspondance entre le travail de recherche et le film. L'enquête recoupe la division "in" et "off" à deux niveaux : la collecte des données et l'équipe de recherche. Des données objectives ("off") issues d'enquêtes générales historiques, économiques, démographiques, etc... s'allient à des données "subjectives" ("in") collectées par questionnaires,

entretiens, observation participante (1). Pour effectuer la recherche même, l'équipe est à la fois "in" et "off". Pour les enquêtes sur échantillons "les enquêteurs, choisis parmi les représentants de la classe ouvrière, ou parmi les chercheurs en ayant une longue expérience, ont été sélectionnés avec le souci d'y voir représentées des tendances syndicales, confessionnelles ou politiques diverses" (2). Sont utilisés aussi "des réseaux de participants observateurs appartenant au milieu dont ils parlent" (2). Enfin, "au cours de notre travail, nous étions mêlés quotidiennement à la vie des quartiers ouvriers où se situaient les enquêtés. Ceux qui établissaient les budgets avec les familles les connaissaient soit avant de commencer les recherches, soit par divers systèmes de relation. En 1950, nous avons participé avec certains des ouvriers à l'action des inter-syndicales de quartier" (3).

L'enquête comporte aussi des "études de cas particuliers replacés dans leur contexte sociologique" (4), ce qui permet la construction du discours narratif. La prise en compte dans l'étude des cycles de vie (5) facilitait la mise en forme de la biographie du petit Serge. Là encore film et enquête se correspondent. L'image nous offre la représentation de l'espace socio-géographique, mais c'est par la parole que se construit l'espace social qui organise le précédent. De même, les éléments simultanés de la

(1) CHOMBART DE LAUWE (P.H.), *La vie quotidienne des familles ouvrières*, Editions du CNRS, 1977, pp. 228-230.

(2) *op.cit.* p. 229.

(3) *idem* p. 16

(4) *idem* p. 229.

(5) *idem* pp. 109-110.

structure de l'espace géographique et social, la présence concomitante des différents âges de la vie, prennent leur dimension historique à travers la biographie probable du petit Serge, représenté tour à tour par les enfants plus âgés, puis les adolescents ; le film se présente comme un cycle : du retour de maternité au mariage, annonce d'un retour de maternité. De ce point de vue, le film nous donne un concentré de l'objet de la sociologie tel que le voyait C.W. MILLS ; l'étude de la rencontre de la biographie et de l'histoire dans les structures sociales.

II. Les femmes synchrones et les puces

Un quart de siècle plus tard, l'alliance sociologues-vidéaste nous donne un tout autre produit. Il s'agit cette fois du travail, des conséquences de l'introduction des micro-processeurs (les "puces"), de la lecture optique et de l'écran, caractéristiques d'un stade de l'informatisation, dans le travail des caissières de grandes surfaces, des secrétaires, des employé(e)s du tri postal et des téléphonistes. L'ensemble se présente comme le résultat de quatre enquêtes articulées les unes sur les autres. Nous laissons pour l'instant de côté le salon de l'informatique qui rythme le film.

Le film est dominé par la voix synchrone et sa construction est plus tributaire que le précédent de la parole. Ce sont les employées elles-mêmes qui interviennent dans le film, mais la multiplication des personnages synchrones se fait au dépend des différentes formes d'intervention de la parole que nous avons vues dans l'exemple précédent. On y retrouve l'acousmètre, la voix "out" de l'entretien et la voix "through" de la parole dans l'action. Le film contenant une part importante de sketches et de chansons, nous avons construit une catégorie parole-

spectacle qui se présente tour à tour sous la forme "out", "through" et acousmètre. Nous avons essayé de mesurer en pourcentage de durée la place des différents types de parole selon les catégories d'employées :

	Caissières	Secrétaires	Tri postal (*)	Téléphone
Acousmètre	2 %	-	24,2 %	7,8 %
Entretien	63,4 %	89,3 %	50,2 %	65,7 %
Parole dans l'action	18,9 %	10,7 %	-	8,2 %
Parole spectacle	15,7 %	-	25,6 %	18,3 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %
% de la parole dans la séquence	79 %	78 %	83 %	97 %
* Dans la séquence du tri postal, la parole-spectacle accompagne la sortie des employées et le casse-croute à l'extérieur. Pour comparer avec les autres séquences, il faudrait l'écarter. Ce qui donnerait 2/3 entretien et 1/3 acousmètre.				

Notons d'abord la part croissante de la parole dans le film pour atteindre la presque totalité de la dernière séquence. Le débit de parole est plus rapide que dans le

film précédent. Notons aussi la part importante de l'acousmètre dans le cas du tri postal. L'essentiel de la parole acousmatique explique le fonctionnement d'un centre de tri et les transformations survenues. Le paradoxe, toutefois, apparaît dans le décalage entre la parole "off" et ce que montrent les images, ce qui laisse penser qu'il y a là une moindre connaissance du procès de travail. La même séquence fait d'ailleurs apparaître un autre décalage. Les postes mécanisés où l'on recode le courrier sont occupés autant par des hommes que par des femmes mais seules les femmes s'expriment dans le film. On est dans la situation inverse du film précédent qui était totalement masculin. Les hommes ici n'auront la parole, qu'à travers l'exposition du matériel informatisé et robotisé, comme démonstrateurs et comme vendeurs suggérant par là même une opposition dominant/dominé à plusieurs niveaux : producteurs hommes/ utilisateurs femmes, matériel d'origine anglophone/ utilisatrices (québécoises) francophones, patrons hommes/ employées femmes.

Pour préciser le rôle de la parole, nous ferons ici appel à une catégorisation faite par le cinéaste québécois Pierre PERRAULT (1). Il distingue trois types de parole :

- la parole provoquée : "lorsqu'une personne répond à une question, vous obtenez une réponse, une parole, un récit, un mensonge, un conte... etc...".
- la parole provoquée-vécue : plusieurs personnes répondent sous forme de dialogue : "le dialogue

(1) Pierre PERRAULT. *Propos recueillis par Guy GAUTHIER in "Un cinéma de réalité", Image et son, n° 183, avril 1965, pp. 55-60.*

entraîne l'homme au-delà de l'énoncé. Il s'engage, discute. Se passionne. Il vit par sa parole mais il n'agit pas encore".

- la parole dans l'action : "faire en sorte que les événements se produisent devant moi -et non pour moi- mais entre eux ou entre nous et j'obtenais non plus un récit mais l'acte... ni un témoignage mais la vie elle-même..." (1).

Alors même que les autres séquences sont fondées sur des situations de groupe pouvant faire jaillir la parole provoquée-vécue, le film en reste dans les trois premières séquences à la parole provoquée, se traduisant au niveau de l'image par un cadrage serré autour de la personne qui parle : on est toujours en situation de voix "out". L'ensemble se présente comme une suite de monologues. Seule la séquence des téléphonistes cadre sur plusieurs personnes à la fois.

Le cadrage serré conduit à une seconde difficulté : on ne peut savoir si les mimiques, les gestes accompagnent le récit ou s'adressent aux autres membres du groupe ; on ne peut pas non plus prendre en compte la proxémique comme élément d'analyse. Là encore ce n'est que dans la séquence des téléphonistes que la vidéaste utilise la voix hors - champ, permettant de voir les réactions des autres membres du groupe.

Il reste un type de parole qui conduit à s'interroger sur le statut même du film. Au début, on entend la voix acousmatique de la vidéaste présentant la période de

(1) *idem* p. 56.

réalisation du film, les employées auxquelles elle s'est adressée. Aussi, le film a été rendu possible grâce à la complicité et la participation généreuse des femmes qui y figurent". Aucune référence ni à la sociologie, ni au syndicalisme. Ce n'est qu'à la fin du film, outre les noms de sociologues qui ne sont pas désignées comme telles, que l'on trouve une parole explicative écrite : "Près de 200 travailleuses et travailleurs aux prises avec des changements technologiques ont également contribué au film pendant la période de recherche. Je les remercie de leurs témoignages qui ont grandement inspiré le film et en particulier les non syndiqué(e)s qui ont souvent jugé plus prudent de ne pas paraître". Le jeu avant/après pose le statut du film : parole sociologique, parole syndicale, parole féministe, les trois à la fois ? Qui parle au bout du compte dans ce film ? Est-ce un simple document pouvant servir de matière première à la recherche ou est-ce résultat d'une recherche ? Le fait de "donner la parole aux acteurs" ne doit pas faire illusion. La question dépasse de loin le film pour rejoindre le débat sociologique.

III. Le "vécu" et l'illusion sociographique

Le film québécois me semble poser les mêmes questions que celles posées par Lucien GOLDMANN à "Chronique d'un été" (1). Pour "éviter l'arbitraire, saisir la réalité effective, atteindre la vérité", GOLDMANN souligne la "difficulté méthodologique majeure" déjà signalée chez HEGEL et chez MARX : "Lorsqu'il s'agit de réalités humaines, la vérité n'est jamais immédiate, et tout ce qui est immédiat reste abstrait et par cela même, entaché d'inexactitude tant qu'il

 (1) GOLFMANN (Lucien), "Chronique d'un été", Vérité scientifique, réalisme cinématographique et valeur esthétique in Cinéma Action, n° 17, pp. 130-132.

n'est pas inséré dans l'ensemble grâce à un nombre plus ou moins grand et complexe de médiations" (1). En suivant cette pente, nous rejoignons les travaux du Centre d'Ethnologie Sociale cité plus haut car si tout entretien est possible d'une analyse interne (analyse du contenu ou analyse du discours) permettant de rechercher le sens que celui qui parle inscrit implicitement ou explicitement dans son discours (démarche compréhensive), il doit être éclairé par un ensemble de données externes permettant de rechercher sa signification (démarche interprétative). Que l'on se contente de la recherche du sens ou que l'on prenne en compte la signification, les entretiens ne peuvent révéler par eux-mêmes sous leur forme de voix synchrone ni l'un ni l'autre. Le seul apport de l'entretien synchrone relève du domaine du "vécu", offre une garantie "d'authenticité" au sens philosophique du terme, ce qui nous renvoie à une autre tradition que celle de HEGEL et de MARX, à la tradition de la phénoménologie existentielle dérivée de HUSSEL et de HEIDDEGER.

Le recours à l'homme synchrone et l'apport du cinéma direct soulève un autre problème, décrit par J.C. PASSERON à propos du roman et du cinéma, celui du recours à l'illusion sociographique (2). En gros, le problème peut se résumer de la façon suivante. Aucun discours ex-cathedra ou commentaire dit par une voix acousmatique dans le documentaire, ne peut

 (1) *idem* p. 131.0

(2) PASSERON (J.C.), "L'illusion de représentativité. Note sur un effet de littérature réaliste, conjointe à une remarque sur -graphie, logic, et nanie- in Philographies, mélanges offerts à Michel VERRET, LERSCO-ACL, Nantes, 1987, pp. 333-354.

se passer d'avoir recours à "l'effet du réel", ici le hic et nunc de l'enregistrement synchrone (ou donnant l'illusion du synchrone) qui fournit un effet d'information caractéristique du travail sociographique. Si de surcroît les lieux, les objets ou les hommes sont représentatifs d'un milieu ou d'un groupe, cette représentativité produit un effet (ou une illusion) de connaissance nous faisant passer de la sociographie à la sociologie, ou plus exactement de l'illusion sociographique à l'illusion sociologique. Ce jeu de prestidigitation qui existe déjà dans le texte écrit se révèle plus fort encore dans le domaine filmique et dans le recours à l'entretien en voix "out". Il faut en effet souligner que les pratiquants des ethnotextes ont tendance à privilégier d'abord celui ou celle qui parle bien (et non celui qui soit le plus), et qu'avec le film la tentation est grande de choisir non seulement celui ou celle qui parle bien mais encore celui ou celle qui, par sa présence physique, "traverse l'écran".

* * *

Les différents aspects des rapports entre parole socio et voix filmique que nous venons de soulever, sont plus faciles à énoncer qu'à résoudre. La question doit pourtant se poser à chaque moment de notre travail. On peut se demander par exemple quelle place la parole devrait occuper si l'on réalisait des films avec d'autres études du centre d'Ethnologie Sociale, tant il est vrai que leur conception de travail, comme le montre CHOMBARD DE LAUWE (1) a pu évoluer au cours des années. Dans Nous travailleurs licenciés (2), l'auteur collectif porte une attention

 (1) CHOMBART DE LAUWE (P.H.), *op. cit.* p. 9.

(2) Nous travailleurs licenciés, Coll. 10/18, UGE, 1976, 317 p.

particulière à la forme de la parole. L'analyse des documents se présente sous forme de voix acousmatique "in". Certains exemples tirés des réunions de comités d'entreprise comme des voix "through", une parole en action ; des extraits d'entretiens individuels comme des paroles provoquées, des voix "out" ; les réunions du groupe ouvrier, auteur collectif, intermédiaire entre la parole provoquée-vécue (entretien de groupe) et la parole dans l'action (chercheur collectif), permettant le recours à la voix "out" ou à la voix "hors champ". Avec le second livre, Le mur du mépris (1), la réflexion sur la parole s'est encore approfondie. Tout ce qui s'est dit dans le groupe de recherche mélangeant ouvriers et chercheurs, tout ce qui permet d'analyser le "mépris" auquel sont soumis les ouvriers, est ramené à une parole unique, voix ouvrière acousmatique "in". Si le résultat de la recherche prend cette forme de parole-monologue, la présentation de la démarche de recherche et les jugements portés sur elle se présentent comme une succession de voix "out", le groupe ouvrier se ramenant, lui, à une seule voix.

Cette évolution des travaux de l'équipe du Centre d'Ethnologie Sociale suggère que la question de la parole dans le film sociologique dépend de la mise en mot et de la mise en scène des résultats de la recherche y compris sous la forme du rapport écrit. Elle suggère aussi que le choix effectué sera révélateur de la prise de position dans le champ des théories sociologiques et dans la façon d'aborder les rapports du chercheur à son terrain et la façon de traiter les données.

(1) Le mur du mépris, Stock, 1978, 227 p.

LA PAROLE ILLUSTRÉE/ILLUSTRATION**Pascal GUIBERT****LERSCO - Nantes**

On sait l'accueil qui a été fait, en 1926, au cinéma parlant par les réalisateurs et les critiques de l'époque. Ceux-ci avaient peur que l'image ne soit noyée par la parole. Que le sens ne s'exprime plus que par la "voie" la plus facile, celle qui est audible, l'image n'étant alors qu'une illustration complémentaire.

Il semble pour les sociologues que ce soit l'inverse qui s'établisse. En effet, les films qui sont visionnés ou réalisés par ceux-ci sont tous sonores. On serait même tenté de dire qu'ils sont malheureusement tous sonores. Car le danger est de traiter le film comme l'interview et de ne s'intéresser qu'aux paroles. L'oreille permet de retrouver des schémas de pensées qui sont ceux de l'analyse de contenu ou de l'expression écrite tout simplement. A l'inverse des cinéastes du début du siècle nous nous accrochons dans le "qualificatif" à ce qui est le plus "quantifiable" : la parole.

C'est pour cela "et même si cela est un peu paradoxal", qu'il me semble intéressant de commencer à réfléchir sur les liens qui unissent le son et l'image, et plus précisément sur le rôle de la parole dans les pratiques audiovisuelles menées en sociologie.

Nous axerons notre argumentation sur deux films qui ne sont pas construits de la même façon : Il était une fois la télé de Marie-Claude TREILHOU, film réalisé en 1984 et de The store de Frédéric WEISMAN.

Le premier a pour objet de montrer ce que certains français du Sud-Ouest pensent de la télé, alors que le second est construit autour de l'organisation et des techniques de vente d'un grand magasin américain (Neiman and Marcus). Ce qui différencie ces deux films, et ce sera notre axe d'analyse, est que le rapport à la parole y est diamétralement opposé.

En ce qui concerne "il était une fois la télé", c'est la parole sous la forme de l'interview qui est la trame principale du film. C'est la parole qui est la base de la construction du film. Dans le second cas, la parole n'est pas directement donnée, et en tout cas pas sous la forme de l'interview.

Prenons l'un après l'autre chacun de ces documents et dégageons le sens différent que prend la parole dans ces deux films.

1. La parole directe

Dans, il était une fois la télé, que disent les personnes filmées lorsqu'elles parlent de leurs façons d'appréhender les émissions qui leur sont proposées ? Elles disent "mis à part le contenu de leur parole puisque ce n'est pas ce qui nous intéresse ici, mais son utilisation par le réalisateur" leur gêne ou leur proximité avec la caméra qui les interroge. Le statut social est ici partiellement mis de côté. Ce qui s'exprime dans les paroles est manifestement l'expression de l'individu. Le contrôle social occasionné

par la caméra est différent de celui qui se serait exercé si l'on avait filmé des gens regardant et commentant ce qu'ils voient sur le petit écran.

C'est autour du discours que s'articule le sens de la réalisation. L'image ne prend sens que par la parole.

Paradoxalement, le sens sociologique provient du fait que la parole est identifiée par l'image. Les lieux ne sont pas neutres, les acteurs ne le sont pas non plus. Et faute de présentation, ce qui permet de les identifier est ce qu'ils disent, mais surtout où ils le disent et la manière dont ils le disent. Prenons des exemples.

L'image permet d'identifier les rapports sociaux entre les individus filmés. Par exemple entre le couple d'artisans (relation mari/femme), ou entre voisins (les deux femmes sur le banc). Ce qui est dit est rendu visible par le contrôle que les uns exercent sur les autres, puisqu'il n'y a pratiquement jamais de dialogue entre les personnages. Le seul dialogue, qui s'établit, a pour interlocuteur la caméra.

La gêne des femmes du village qui sont filmées au début du film, n'est pas comparable avec la présence du curé qui descend de sa voiture comme si le "destin" l'avait mis sur la route des cinéastes. La mise en scène de la parole reprend celle de la vie quotidienne, et si besoin est "ce doit-être la seule exception mais elle est signifiante", la réalisatrice y contribue. Tous les autres semblent être des individus qui se donnent beaucoup plus à entendre qu'à voir. En fin de compte si la parole génère l'image, c'est cette dernière qui lui donne sa dimension sociologique.

D'autre part, il faut dire aussi face à une certaine pauvreté du discours, que l'oeil peut se concentrer d'avantage sur l'image et décrypter les réactions physiques qui sont liées au discours. Ceci permet de rechercher du sens dans la kinéique et la proxémique.

L'image reprenant ici sous un autre code ce qui est dit, sur le rapport à l'image. C'est le cas notamment du discours entre une fille (ou petite fille) et son père à propos des manifestations d'agriculteurs.

Dans le film -1The store, c'est un autre sens qui est donné à la parole.

2. La parole observée

Si la méthode de repérage est celle qui est généralement employée par WISEMAN, les personnes filmées ont la possibilité d'être filmées avec le début du tournage, de façon à diminuer les réticences face à leur propre image, et la gêne qui est occasionnée par une équipe de tournage.

Tout d'abord, et cela fausse peut-être l'analyse, il y a une certaine redondance entre la parole et l'image puisque le film est sous-titré. C'est l'oeil et le système visuel qui sont les plus sollicités. Les conséquences du sous-titrage me semblent difficiles à cerner dans l'analyse sociologique de la parole dans le film.

Ici, ce n'est pas la parole qui est prétexte au film. La construction du film, n'est pas réalisée de la même façon, puisque les premières paroles du film viennent s'inscrire sur les images de ceux qui reçoivent ces paroles (avec la caméra). Ce n'est qu'ensuite que l'image nous montre qui parle. C'est le procédé utilisé dans la séquence

où le directeur (?) de NEIMAN et MARCUS dit que le maître mot du grand magasin est : "vendre".

On retrouve aussi ce procédé lorsque les vendeuses font leurs exercices de gymnastique, ou lorsque le vendeur essaie de vendre une fourrure à un client.

Ceci est peut être encore plus visible dans le "département" de la bijouterie, où ce sont les gestes des vendeurs, qui étant les plus significatifs, retiennent la caméra, au détriment du cadrage, plus serré, sur la personne qui parle.

Dans l'atelier de confection de bijoux, le seul signal sonore qui soit enregistré est celui des machines. C'est une approche du même type qui est réalisée dans le salon de coiffure où le fond sonore est musical.

Dans ces deux cas, l'expression du message ne passe pas par la chose dite mais par la chose montrée. Le langage ici est celui du corps au travail et cela ne passe pas pour WISEMAN par le commentaire des actions, par ceux qui les font ou par le réalisateur du film.

C'est pourquoi, l'auteur n'interviewe pas ces personnes dans leur travail. Que ce soient les vendeurs ou les ouvriers, leurs rapports avec les clients ou avec la matière ne peuvent être séparés de leurs contextes.

III. Conclusion

Différents degrés peuvent donc être trouvés dans l'usage et dans la "distribution" de la parole, dans ces deux films. Le réalisateur, avant le tournage, fait le choix entre les différents moyens techniques dont il dispose.

Nous en avons donc retenu deux.

Le premier degré est celui de l'interview filmé (ce qui n'est toutefois pas réellement le cas dans il était une fois la télé où la construction d'un scénario a été réalisé - peut-être plus a posteriori qu'a priori-. En donnant là directement la parole à l'individu filmé, on interrogera plus la représentation d'une pratique que la pratique elle-même. L'individu est en quelque sorte décontextualisé et l'analyse sociologique est, me semble-t-il, moins féconde. La parole détruisant, d'une certaine façon, la possibilité d'appréhender une autre dimension du réel qui se donnerait à voir.

Un autre degré est celui où la caméra se place comme un témoin (le moins directement possible lié à l'action), et n'enregistre la parole que si elle se justifie dans la pratique saisie. La parole n'est ici qu'un élément parmi d'autres de l'activité sociale. L'individu filmé, ne s'adressant pas directement à elle par la voix, n'est qu'un élément du champ et, quelque soit le contexte de la mise en scène, est l'agent d'une pratique.

Néanmoins, cette construction, qui s'articule plus autour de l'image que du son, laisse une plus "grande liberté" d'expression au réalisateur (le travail de construction n'étant pas le même). Et ce type de matériel est à la fois plus riche, mais aussi plus difficilement exploitable par la sociologie parce que "le point de vue" des acteurs n'est à aucun moment donné par les intéressés eux-mêmes.

Johan VAN der KEUKEN

Pas seulement un documentariste

Marie CIPRIANI-CRAUSTE - CRIV - Vaucresson

J'ai choisi le document de Johan VAN der KEUKEN (*), "L'enfant aveugle", pour la dimension psycho-sociologique qui s'en dégage. Mes préoccupations vont dans un sens voisin quand je cherche à mettre en scène par le biais d'interviews, les représentations que se font des sujets sur certains thèmes. KEUKEN affecte ce qui a trait à la perception, l'angle d'approche étant d'amener les personnes en situation à s'exprimer, la parole restant le support privilégié.

Je rejoins en cela Chris MARKER (1) lorsqu'il accorde une place primordiale aux commentaires (en l'occurrence il a travaillé sur "les altérations profondes que peuvent apporter divers commentaires à la même image"), ou Mario RUSPOLI "pour qui la parole guide l'image" et propose "d'habiller par des images certains dialogues qu'il tient à conserver", même si Jean ROUCH (2) déclarait récemment au cours d'un débat organisé lors du 7ème bilan du film

(*) J'utilise plus familièrement par la suite l'abréviation "Keuken" pour le citer.

ethnographique "que nous étions toujours malades du commentaire depuis l'avènement du son".

Je ne connaissais pas grand chose de Keuken, j'ai profité de l'opportunité que m'offrait le Festival du Cinéma du Réel pour tenter d'approcher le réalisateur qui se trouvait dans Beaubourg pour cette manifestation, j'aurais aimé lui poser quelques questions, celles précisément que je me pose à propos de la réflexion sur la parole dans le film.

L'ai-je croisé sans le savoir, pour l'heure je me contente d'une recherche de documents à la BPI (3) et d'une information de seconde main, émanant de l'interview du Néerlandais par Raphaël BASSAN pour Libération (4). J'ai su comme cela que Keuken alliait le documentaire au travail du film : -"je recule les limites du cinéma documentaire jusqu'à l'expérimental".

Deux maîtres pour lui, LEACOCK pour les séquences directes et HITCHCOCK pour les mouvements de va et vient d'un personnage au monde extérieur. C'est le contraste entre la vie intérieure et extérieure des personnages qui l'inspire, le contraste toujours quand il cherche l'effet "mosaïque" dans un document en y mêlant des milieux différents sans nuire à l'unité de l'ensemble.

Le sujet traité, sélectionné par notre rencontre, repose sur un thème qui n'est pas neutre, il mobilise en chacun de nous des sentiments très divers ; immédiatement la pitié prédomine, comment vivre son existence sans apprécier les plaisirs apportés par l'oeil, avant peut-être de réaliser la fonction utile attachée à l'appréciation des situations. En filigrane, comment trouver sa place au sein de la Société ? Comment satisfaire son affectivité dans cette configuration ?

S'il est établi que le stéréotype du non voyant est représenté par le caractère doux, souriant, confiant, de celui-ci, nous nous questionnons sur le mode d'intégration dans le tissu social alors que les limites sont grandes quant au choix d'acquérir une formation et de conserver un emploi. Evidemment les structures solides et souples existent afin de maintenir le lien entre le handicapé et la réalité extérieure.

Si la pratique de certains sports lui est accessible, si les fonctions auditive, tactile, somatique sont sollicitées principalement nous savons que le comportement de l'aveugle se soumet à la perception que lui-même a des autres. Il s'adapte aux mythes qui ont cours dans le milieu où il vit. Comment va-t-il se situer, développer sa propre identité, alors qu'il ne peut prétendre à l'indépendance ? Il est partagé entre le besoin d'être aidé et l'envie de vivre comme les autres et cela sous le regard d'autrui sous notre regard maintenant ! C'est le pari envisagé par Keuken quand il se propose de nous présenter, à travers un épisode de la trajectoire de vie de Herman, un jeune adolescent bien sympathique, courageux et tonique. Comment va-t-il procéder sans tomber dans le style mélodramatique ?

I. La méthode

La consigne étant d'effectuer une opération de démontage du document choisi afin d'en restituer le fil conducteur qui a servi à construire celui-ci, l'accent pouvant être porté sur l'acte du réalisateur à travers la parole.

J'ai observé deux démarches pour mener mon investigation. Pour la première j'ai recherché le point de vue du spectateur dans le but de recevoir le documentaire comme s'il s'adressait à moi (5), sachant que la parole "ne

transmet pas une information brute" mais "qu'elle invite à interpréter" (6). A cet égard, les réactions qui ont été émises durant la projection peuvent si elles ne sont pas "délirantes" apporter des éléments sur la place occupée par le réalisateur quand il élabore son produit. Pour la seconde, j'ai axé mon observation sur les niveaux de paroles émises explicitement ou non par le réalisateur.

D'une façon générale, la parole dans le film est occupée principalement par Herman, le jeune aveugle. L'analyse de la succession des paroles indique une sorte de dialogue entre Keuken et le jeune garçon. A chaque intervention de Keuken répond une séquence d'Herman, (à part l'épisode de la mère et de son fils dans le train, la réunion dans l'Institution avec les non-voyants, et le reportage).

En ce qui concerne la distribution de la parole dans ce film, nous avons relevé outre la parole de l'adolescent et de sa mère, celle d'un handicapé aux cheveux blancs et la voix off d'une jeune fille (réunion), celle du camarade qui pose une question dans la scène sur la pelouse dans le parc, enfin celle d'un autre camarade répondant à Herman à la fin du reportage.

II. Les niveaux de parole de Keuken

II.1. Le commentaire

Il répond à deux fonctions :

a/ il annonce les repères spatio-temporels :

- "le film se joue... entre ma maison, la maison d'Herman et l'institution".

Ce qui n'est pas tout à fait juste puisque des séquences seront tournées dans des lieux situés hors de ce triangle : dans une forêt, sur un terrain de courses automobiles, une fête....

- le déroulement du film s'effectue sur une période de 2 mois : du 7 mai au 29 juin. Nous entrons dans la vie d'Herman un week-end, le samedi 7 mai, ensuite nous le suivons 3 jours durant un mardi, un mercredi, un vendredi dans l'institution, puis retour chez lui, une autre semaine avec des activités extérieures organisées par l'Institution ; les vacances de Pentecôte le conduisent à nouveau chez lui. Le 7 juin Keuken introduit une rupture dans le déroulement des séquences, le lendemain nous suivons Herman à la fête où il est acteur du film en tant que reporter. Nous restons sans indication de temps jusqu'à la fin du film où le 29 juin intervient le commentaire du réalisateur pour nous en annoncer la fin.

On remarque 2 phases dans le découpage du temps : pendant le mois de mai, Keuken est très assidu et plus précisément jusqu'au 18 mai, ensuite nous ne revoyons le jeune homme qu'une fois par semaine. Huit jours après le 30 mai c'est la séquence forte du reportage. Nous attendrons 20 jours pour apprendre que le réalisateur avait à partir vers un autre tournage. L'aménagement du temps dans le film avec ces 2 vitesses ont-elles un sens ? Keuken annonce-t-il qu'il prend de la distance par rapport à Herman ? Est-il pris lui-même dans d'autres activités ? Pourquoi tant de précisions ?

b/ Il accompagne les séquences où Herman se présente sur un mode autonome à l'extérieur du triangle de protection délimité par Keuken au début du film :

- "mercredi une patrouille de choc sort de l'Institution pour se mesurer avec les boy-scouts qui voient..."
- "Aujourd'hui 8 juin (date présentée comme une date historique) Herman deviendra reporter de notre film, l'oreille avec laquelle nous écoutons le monde".

Le commentaire annonce les limites et les articulations de l'ensemble du document.

II.2. l'interview, 2 modes d'intervention

a/ Le modèle classique :

Keuken introduit dans le montage des séquences où il est dans une position d'interviewer. Il montre par ce biais la partie directive de son travail concernant l'expression des idées générales :

- * des propos sur les noirs et la ségrégation,
"les aveugles sont-ils un groupe à part comme les noirs" ?
- * sur le choix des lectures,
"Quels livres lis-tu ?"
- * sur les projets professionnels,
"Qu'est-ce que tu veux faire comme métier ?"
- * sur les filles et l'amour,
"les filles qu'est-ce que tu en penses ?"
- * sur les manifestations sportives à caractère spectaculaire,
"tu viens aux courses d'autos ?"

- * à la réponse d'Herman,
"je peux regarder la TV !"
- * réponse par une relance,
"regarder !"

Ce qui souligne à cet endroit son expérience de la pratique de l'entretien.

b/ l'interview déléguée :

Il ajoute une variante à l'interview en plaçant le micro dans les mains d'Herman, mais il reste devant lui pour le filmer :

- au cours de la réunion regroupant des non-voyants Herman se dirige au son pour recueillir les échanges entre les participants.

- lorsque Keuken lui confie le soin d'agir en reporter, celui-ci va transmettre directement des sentiments exprimés à chaud ainsi à l'exemple de la roue :

- "Maintenant nous allons monter, ça devient sérieux..." J'ai des drôles de sensations au ventre..." Je ne connais rien de meilleur, c'est énorme..." etc...

Cette autonomisation du sujet interviewé est un moyen tout à fait intéressant pour permettre l'expression spontanée. DEPARDON, dans le dernier long métrage "urgences", nous présente des séquences où l'exploitation d'une liberté laissée au sujet apporte une stimulation appréciable : quand le psychiatre sort de la pièce, l'interviewé s'adresse directement à la caméra sur un autre registre.

L'inclusion de sa position d'interviewer dans le film permet au réalisateur de dévoiler une partie de son travail de recueil des données.

II.3. Les images parlantes

Je les dissocie des images synchrones qui constituent un tout avec la parole, (le dialogue en face à face avec la mère sur la banque d'un train, la scène de l'animateur de radio chez lui, l'interview dans le parc) ; les images parlantes sont celles qui viennent en contrepoint (7) comme une parole implicite mais évidente qui se juxtapose : ainsi Herman parle de son handicap, des images accompagnent ses mots : plan large, puis gros plan sur son visage... Au moment où il dit : "j'ai aussi une tâche blanche sur l'oeil", on découvre du blanc sur l'écran sans trop comprendre ce qui se passe. Herman poursuit : "d'abord, ils m'ont déclaré débile mental". Gros plan sur son visage tordu par l'effort.... Cette image colle terriblement avec celle du handicapé mental... Très vite, zoom arrière et l'on comprend qu'Herman pratique le judo. Le détour employé par Keuken pour introduire cette séquence est une réussite quant à l'effet de surprise qu'il produit.

Un autre exemple : alors que Keuken axe son interview sur le problème des noirs, et qu'Herman y répond en faisant preuve de réflexion, les images correspondantes nous le montrent en train de manger sa soupe dans la salle de l'Institution. Le contraste entre la convivialité sous-jacente d'une scène quotidienne qui parle de la vie et les considérations intellectuelles qui animent une pensée, dites à haute voix, en se superposant, diffuse deux messages parallèles.

II.4. Le réalisateur : l'insertion impromptue :

Alors que le spectateur est attentif au déroulement du film, le réalisateur à deux reprises en interrompt le cours : en utilisant un incident technique : "la pellicule se bloque", il nous entraîne dans l'illusion d'un retour à la réalité.

"Le 7 juin James MEREDITH est abattu par des coups de feu dans le dos".

Cette intrusion a pour effet de déconnecter le spectateur mais aussi d'introduire Keuken dans le document en tant que professionnel. Cela est beaucoup plus net lors d'un nouvel avatar de la pellicule quand le spectateur reçoit l'information suivante : "les américains bombardent Hanoï".

Sans transition, Keuken assène une phase brutale :
"Maintenant, laissons tomber Herman !".

Sans plus de ménagement, il entre en scène en utilisant le "Je" :

- "je vais tourner un film en Espagne".

Cette succession de phrases, sans parenté, introduit le terme de document sur un mode rapide, abrupte et soudain.

II.5. L'homme, la phrase énigmatique :

Informé que la fin du film est prochaine, Keuken n'en reste pas là, il termine sur une phrase qui ne peut laisser indifférent :

- "chaque chose dans un film est une forme, Herman est une forme, au revoir, chouette petite forme !".

Essaie-t-il de nous dire quelque chose de plus. La distinction bien connue d'Aristote entre la figure d'un objet et la matière dont il est composé, est-elle suggérée pour nous aider à nous détacher de l'écran... Nous sommes devant des images, images pour reprendre la formule de Philippe QUEAU (8) qui "concrétisent la représentation formelle que nous avons du monde et surtout lui confère une densité et une réalité".

Est-ce là que se joue, condensée, toute la problématique de la relation du réalisateur à son sujet, du chercheur à son objet, c'est-à-dire la part de psychologie qui entre dans l'élaboration d'un travail ?

Sa rencontre, puis le tournage avec le jeune, suffisamment investi, lui imposent-ils l'utilisation de moyens rationnels pour se dégager de cet attachement. Les insertions à caractère dramatique (assassinat, conflit) au-delà de la position socialisante du réalisateur ont-elles pour objet (ou pour effet) de le conduire, et par extension, de nous conduire à relativiser les événements : nous avons vu Herman agir, s'adapter, réagir pour ne pas se laisser aller, à deux reprises ne dit-il pas : "je m'en fous". Malgré son énergie, il reste avec son handicap.

Le projet documentaire est tout à fait bien respecté : nous avons pu suivre Herman dans son cercle d'évolution : à l'Institut dans des activités domestiques (poubelles), aux repas, à la lecture, dans sa chambre, dans le parc, dans des déplacements diversifiés : à moto, en voiture, en train, en groupe dans un car...

Nous l'avons accompagné dans ses loisirs : imitateur, animateur d'une station radio privée à son domicile, pratique musicale de l'harmonica et de l'accordéon, sports, marche et camping avec les scouts...

Nous l'avons entendu s'exprimer sur de grands thèmes sociaux ou culturels tels que le racisme, la littérature et la musique, user des stéréotypes en vigueur (les basques et les espagnols). Comme tous les adolescents, il a montré qu'il s'opposait à la génération de ses parents, qu'il affectionnait les gros mots (scène dans le car et à propos de la littérature). Toutefois, la fonction documentaire est dépassée par une démarche originale qui consiste à ajouter une dimension supplémentaire en introduisant d'autres niveaux de réalité qui déroutent un peu le spectateur.

Mais au-delà de ce jeu formel, n'y a-t-il pas une façon de procéder qui se voudrait interpellative ?

En occupant le 2ème rôle dans le film si l'on considère le temps de parole (mais n'est-ce qu'un second rôle ?) en réduisant le héros à une forme ?

Est-ce qu'il y a une mise en scène des temps de vie des deux personnages du document : le parcours d'Herman et celui de Keuken ?

Ou encore, Keuken est-il sur une trajectoire qui traverse la vie d'Herman ?

Veut-il nous faire entendre un message à travers les repères temporels qui ordonnent les séquences et la "digression" illustrée par les ruptures événementielles : l'engagement affectif sous-entendu qui doit se solder par un travail de deuil.....

NOTES

- (1) MARSOLAIS Gilles : "l'aventure du cinéma en direct", Seghers, Cinéma-Club, 74.
 - (2) Musée de l'Homme : "Septième bilan du film ethnographique", 14 au 18 mars 1988.
 - (3) HERTZBERGER (Herman), "6 architectures photographiées par Johan VAN der KEUKEN", chez Electra Moniteur, avril 1985.
 - (4) BASSAN (Raphaël), "Chambre noire avec vue sur le réel", Libération vendredi 4 mars 1988.
 - (5) CONSTATIN (Léon), "La parole et la voix", Paris, PUF, 1975.
 - (6) ELLUL (Jacques), "L'image et la parole", in POU, n° 79, septembre-octobre 1981.
 - (7) MITRY (Jean), "Esthétique et psychologie du cinéma", 2 - Les formes - Editions Universitaires.
 - (8) QUEAU (Philippe), "Du langage à l'image", p. 109, in Cahiers Internationaux de Sociologie, Nouvelles Images, nouveau réel, PUF, volume spécial 40ème année.
-

LA PAROLE REINE

Film de Fred WISEMAN " THE STORE"

Chantal GERARD - GLYSI - Lyon II

Ce film séduit celui qui veut faire un documentaire par sa redoutable efficacité : une seule voie nous est offerte : nous ne pouvons qu'être écrasés par le marketing Neiman-Marcus, cette chaîne de très grands magasins américains. Et pourtant, que ce soit à l'image : jamais de face à face avec le sujet, ou au son : jamais d'interview, ni de commentaire, le réalisateur est censé être absent et nous proposer une vision "objective" de l'un des plus grands temples de la consommation américaine. D'autant plus que l'on a l'impression d'explorer de fond en comble ce grand magasin de Dallas avec son côté "cour", les ateliers, les lieux de réunion, de "formation-information" du personnel, et le côté "jardin" avec tous les départements de vente. L'absence du réalisateur est en fait une omniprésence car au vu et au su de tous "ses sujets". WISEMAN travaille en pleine lumière. Si l'on est très attentif, on s'aperçoit que loin d'avoir opté pour un parti-pris objectif, c'est-à-dire un rendu brut du réel, l'agilité de la caméra correspond à autant de choix d'angles et de cadrages, et le travail de montage -rapport de 1 à 30- suppose une reconstruction très importante.

Le réalisateur se veut absent, mais il fait parler tous les rouages de l'institution qui par leur fonction sont chargés de convaincre en utilisant la Parole, support de ce film. En effet comment VENDRE dans ce temple de la consommation, sans susciter le désir d'acheter, ce désir à créer, base de la stratégie commerciale.

Employée sous des formes diverses : dialogues-discours-chansons, la parole fait place de temps en temps aux sons : musique ou bruits concrets. Mais la parole-reine, instrument de séduction par excellence, parvient peu à peu à nous choquer voire à nous stupéfier.

De Parole séductrice, elle devient Parole traîtresse, d'elle-même et là est le grand art de Wiseman qui a construit son film de façon infaillible.

La parole séductrice

Dans un premier temps, l'envoûtement joue à plein. Les dialogues entre les vendeurs et les acheteurs sont empreints de courtoisie, de spontanéité. L'acheteuse, objet de toutes les attentions est entourée parfois de plusieurs vendeuses qui se penchent sur son cas et donnent leur avis le plus sérieusement du monde. La parole accompagne l'acte de vente et se fait dense, persuasive, directive et charmeuse. On rêve de telles attentions, de tant de conseils, d'autant plus que le vendeur n'hésite pas à s'impliquer lui-même, à émettre avec naturel des doutes, des hésitations ; par exemple, il demande à sa cliente si cette jupe n'est pas inconfortable, ni trop lourde. Le côté psychologique du client n'est pas oublié et les relations nous apparaissent très personnalisées, presque intimes, ex. la photographe dit à son modèle occasionnel "qu'elle est heureuse pour elle, oui vraiment heureuse". L'on admire le métier de ces

vendeurs qui savent pousser ou limiter le client, ainsi le marchand de fourrure qui est souvent sur l'écran, conseille cette veste de fourrure à cette femme petite, mais certainement pas le manteau.

De nombreuses séquences portent sur la vente d'objets de luxe : bijoux et fourrures et le vocabulaire du vendeur semble atteindre des sommets comparables au prix de l'objet : "chef d'oeuvre", "j'adore", "splendide", "spectaculaire".

Ce grand magasin fonctionne aussi comme une école d'Art de Vivre. Lors d'une longue séquence, un présentateur bavard définit pour son auditoire exclusivement féminin ce qu'est la perfection, le bon goût, il n'hésite pas à émailler son discours d'anecdotes personnelles, moyens de crédibilité. A un autre moment, une vendeuse détaille tous les modèles de sous-vêtements qu'elle possède en rayon et insiste sur son désir de faire cas de toutes les suggestions ou autre demande. Rien ne semble impossible aux vendeurs de Neiman-Marcus. Et là, nous retrouvons l'image très volontaire, très positive que se donne le magasin. Appartenir à Neiman-Marcus est un honneur, on est fier de servir un tel magasin dont la morale rigoureuse veut qu'il soit "intègre" et ne pratique pas le discount, mais des "soldes monstres". Ceci nous est affirmé dans une grande partie du film : le côté "cour" où la Parole n'est plus que discours. Un intervenant face aux vendeurs ou responsables de vente fait les questions et les réponses et veut transmettre sa soif de convaincre et de vaincre quand il s'agit de concurrents commerciaux.

Malgré la multiplicité des plans, les cadrages très variés, on peut dire que l'image sert la Parole, ex. : l'utilisation des glaces qui montrent "visuellement" le dialogue vendeur-acheteur. A quelques exceptions près,

l'image est assez terne, peu complaisante. Est-ce pour mieux faire ressortir le chatolement de la parole ? Cet univers de désir, de rêve est peu éclairé, peu coloré. L'action est serrée de près et le cadre correspond à celui de la prise de décision, au champ définit par les gestes des acteurs : ample quand l'acheteuse tournoie avec la robe, très serré quand elle essaie une bague, en gros plan quand elle se maquille les lèvres.

Les exceptions citées plus haut sont les gros plans sur les objets, sur les mains des ouvriers dans leur atelier. Ici, plus de parole, le son emplit l'image, un son très concret impose l'objet qui se fabrique. Un beau silence sur le bijoutier sertisseur.

Tous appartiennent au côté "cour", et par leur sérieux au travail, par leur grande habileté participent à la qualité du côté "jardin".

Le téléphone est très souvent utilisé, médiateur de la parole, et moyen de communication ultra rapide qui sait créer la proximité avec le client et la personnalisation totale de la relation.

La parole traîtresse

Dans la séquence de la candidate-vendeuse qui se vend dans l'esprit "Neiman-Marcus" au directeur du personnel, la Parole nous est montrée comme traîtresse à son propre discours. En bloc, tout apparaît artifice ; la jubilation de cette femme qui s'imagine déjà membre de la maison, devient très gênante, cela lui donne brutalement une telle sûreté d'elle-même, de telles capacités à ses yeux que l'on commence à redouter cette énorme "machinerie" commerciale.

Nos réticences sont confirmées peu à peu par les consignes de stratégie commerciale très précises présentées lors des réunions d'informations. L'acheteur n'est plus qu'un être à piéger, harceler. Ainsi, l'individualisation si fortement recommandée permet aussi toutes les audaces en sollicitant l'acheteur par lettre, par téléphone, quitte à lui faire croire qu'il bénéficie d'un arrivage spécial. Chaque vendeur doit tenir à jour un fichier avec classement des clients en fonction de leur achat. Un vendeur qui renverse le désir initial est sans doute très bien considéré, mais il nous est fort antipathique quand cette dame qui ne voulait pas acheter cet imperméable doublé de vison, le retrouve naturellement sur ses genoux pendant que le vendeur parle. Avec la main, elle le rétablit et se l'approprie sans s'en apercevoir. Il a gagné !

Tout s'achète, tout est fric. Et les vendeurs eux-mêmes, par leur entreprise. Vers la fin du film, lors de l'anniversaire de l'employé, nous assistons à des scènes d'un infantilisme consternant, entièrement commanditées par la direction et qui doivent se renouveler pour tous les anniversaires de tous ses membres. Que penser du rapport de cette employée d'un certain âge avec son entreprise ainsi "mise en boîte", "amusée", "qui lui procure son plaisir" par l'intermédiaire d'un invraisemblable fantaisiste ?

L'apothéose de la fin, la démesure du pouvoir de l'argent se situe dans un décor grandiose où Neiman-Marcus en personne fête lui aussi son anniversaire devant des milliers de personnes en se comparant à plusieurs stars américaines. Tout paraît si joyeux, de bon goût, superbement organisé que l'on a envie d'être de ses amis !!

Il ne semble pas y avoir de construction, ou de mise en scène puisque c'est la vie du magasin telle quelle -sans intervention- qui sert de base au film. Cette méthode choisie : de ne nous montrer que le réel, est très convaincante. Ces paroles, ce discours comme ils sont manipulateurs de nos consciences, comme toute cette stratégie commerciale est construite ! Or, l'art de WISEMAN est de nous donner accès à "toutes les paroles". Alors que simple acheteur, nous n'aurions qu'un côté visible, ici l'accumulation de tous ces aspects : relations entre vendeurs, entre vendeur/acheteur, vendeur/fournisseur, personnel/hierarchie etc... sert peu à peu de repoussoir. A nos yeux, cette Parole loin de nous convaincre, s'efface elle-même ; elle prend en quantité et perd en force. Elle ne nous séduit plus. C'est le film qui nous séduit. Quel tour de force !

ECCOUTEZ VOIR

LE SON ET L'IMAGE A LA RECEPTION

Jean-Paul TERRENOIRE - IRESCO - Paris

Tout réalisateur soucieux de maîtriser son propos sait qu'il lui faudra trouver à la prise de vue, puis au montage, l'articulation pertinente du son et de l'image. Ce rappel d'une des contraintes majeures de la production audiovisuelle -et singulièrement de sa composante scientifique, même s'il s'accompagne de l'observation qu'une telle articulation- ne va jamais de soi, reste, ainsi formulé, d'une grande banalité. Mais, comme le disait très justement le roi Pausole de Pierre Louys, il est des banalités nécessaires dont on ne fait le tour qu'après un travail considérable.

Constatons le, ce travail indispensable n'est qu'à peine ébauché, et la question des rapports entre l'image et le son revient trop souvent pour qu'on l'écarte sous le seul prétexte qu'elle véhicule clichés et lieux communs. Pour échapper aux poncifs en la matière, il faut dépasser les généralités du constat, relancer la question dans le détail des situations les plus concrètes, et la formuler en évitant autant que faire se peut les approximations habituelles. Dans cette direction, les voies sont nombreuses, mais à mon avis, l'une des plus prometteuses passe par l'étude de la réception.

Phénomène peu étudié, et donc mal connu, la réception entretient avec la perception et la sensation des liens particuliers. La réception est, en effet, à la perception ce que cette dernière est à la sensation : à l'origine, un processus intégrateur ; au terme, un produit intégré. La réception est donc simultanément le principe de l'organisation des perceptions, et son résultat, tout comme la perception est le principe et le résultat de l'organisation des sensations. Il en est de même pour la question du sens. La réception est à l'origine du sens attribué à ce qui se présente à elle, comme les perceptions dont elle fait la synthèse sont à l'origine des significations attribuées aux indications sensorielles qu'elles intègrent et qu'elles coordonnent.

Dans le domaine du cinéma ou de la vidéo, la réception est cette activité qui, à partir d'indications sensorielles déterminées mobilisant l'oeil et l'oreille, de perceptions audiovisuelles variées, et des significations qui sont habituellement aux unes et aux autres, s'approprie, *hic et nunc*, une réalisation, et lui donne un sens particulier.

De plus, la réception audiovisuelle -comme toute réception- puise ses matériaux non seulement dans le travail immédiat sur les images et les sons qui s'offrent à elle, mais aussi dans la mémoire des réceptions passées, et dans les habitudes qu'elles ont éventuellement engendrées. Ainsi, le sens ultime d'un plan, d'une séquence, ou d'un film dans son entier, se dégage de l'articulation manifeste ou latente des significations attachées aux perceptions présentes et passées, les unes et les autres venant mutuellement se conforter, se nuancer, ou se contredire, selon le cas.

Rarement éphémères et sans passé, les associations perceptives et sensorielles réalisées à la réception sont également plurielles. Pour chacun des sens sollicités joue, en effet, non seulement la mémoire des correspondances établies dans le registre qui est le sien : chaque son évoquant d'autres sons, chaque image d'autres images, mais aussi le souvenir de ce qui, venant des autres sens, est régulièrement associé aux effets dont il a l'apanage : les sons s'accompagnant de visions et d'apparitions, les images de bruits et de chuchotements.

A l'évidence, l'oeil écoute, et l'oreille voit ! Mais les deux sens sont-ils toujours placés en situation de maîtriser les harmoniques et les contrepoints de ce qui les sollicite à la réception ? C'est là toute la question.

Les lignes qui suivent ont la modeste ambition de défricher un terrain difficile à partir de quelques cas de figure extraits d'une étude récente de la réception des images télévisées effectuée auprès d'élèves d'un collège de Rueil-Malmaison pour le compte du Ministère de la Recherche et de la Technologie (1).

Une des expériences réalisées sur place consistait à enregistrer les réactions des jeunes adolescents à l'issue de la projection d'un extrait d'une émission télévisée consacrée au cancer (2). Le but de l'expérience était de savoir le rôle joué respectivement par les indications sonores et les indications visuelles dans la formation des jugements émis par les élèves.

Dans un premier temps, l'écran de la télévision restant masqué pendant la durée de l'extrait, la réception se limitait à la seule audition de la bande-son (propos tenus, ambiance sonore). Dans un second temps, la séquence

choisie était projetée dans les conditions normales de toute réception audio-visuelle (bande-son et bande-image). A l'issue de chacun des temps, les jeunes téléspectateurs répondaient, par écrit, à une batterie de questions, et participaient à un débat.

Les informations recueillies dans le premier temps devaient nous dire quelque chose des images virtuelles que les auditeurs associaient implicitement à ce qu'ils entendaient. Quant aux informations recueillies lors du second temps, elles devaient nous renseigner sur les effets des images réelles sur les perceptions auditives antérieures.

L'expérience, malgré ses limites et son caractère exploratoire, révéla quelques uns des aspects de la complexité des rapports du son et de l'image à la réception. Je me contenterai d'évoquer ici deux cas de figure particulièrement topiques :

- le premier concerne les rapports que la parole entretient avec la représentation de l'image de la gestualité qui l'accompagne et de la scénographie qui sert de cadre à son énonciation ;

- le second concerne le rôle que peuvent jouer, dans la réception de ce qui est dit et de ce qui est montré, les images "venues d'ailleurs", et insérées au montage.

La parole, le geste et la scène

1/ le son seul :

Dans l'extrait visionné par les jeunes téléspectateurs de Rueil Malmaison, plusieurs spécialistes du cancer interviennent pour donner leur avis personnel sur la

nécessité de dire la vérité au malade. Ils le font dans des situations d'entretien assez différentes que la seule ambiance sonore ne permet pas, à une exception près, de distinguer. Cela n'a pas empêché les élèves, après audition de la bande-son, de localiser, avec précision, les locuteurs (à l'intérieur ou à l'extérieur ; à l'hôpital, dans leur cabinet, chez un malade, dans un studio...), d'imaginer la posture dans laquelle ils se trouvent (assis, debout,...) et de se représenter le type de personnes auxquelles ils s'adressent (collègues, surbordonnés malades, journalistes,). Très peu de jeunes téléspectateurs sont finalement restés dans l'impossibilité de répondre.

En fait, les propos tenus, les manières de dire, et les bruits de fond sont, presque toujours, associés à des images, plus ou moins stéréotypées selon le cas, puisées dans la mémoire de situations analogues. Pour de nombreux élèves, ce qui est entendu s'inscrit naturellement dans la logique de l'entretien télévisé telle qu'ils la conçoivent : celui-ci doit généralement se dérouler à l'intérieur d'un studio -ou dans un lieu équivalent, avec des journalistes, autour d'une table, -ou dans le coin d'un salon, chacun bien calé sur son siège, -ou dans son fauteuil. Les marqueurs linguistiques, les modélisations prosodiques, et l'ambiance sonore, trouvent ainsi, comme si de rien était, leurs harmoniques et leurs contrepoints visuels.

Toutefois, l'expérience montrait que la relation entre les paroles entendues et les représentations visuelles qu'elles suscitaient, n'étaient pas simples, loin de là. Les éléments sonores les plus susceptibles de générer des images différaient notablement selon les cas envisagés, et selon les téléspectateurs interrogés. Ce pouvait être, une fois, la figure sonore de premier plan, le style vocal du locuteur (3) par exemple. Une autre fois, l'arrière plan sonore et ses bruits de fond.

Voici quelques exemples à ce sujet. Dans le premier, l'un des locuteurs s'exprime de façon familière, il trébuche sur les mots, il segmente ses phrases par des pauses fréquentes et des silences, son expression est tâtonnante, son ton retenu, bref, son style vocal est proche de celui du discours tranquille, ordinaire, et quotidien de tout un chacun. Les élèves n'ont donc pas eu de difficulté à faire la corrélation entre le calme de l'expression, la simplicité du langage, le caractère confiné du lieu de l'énonciation, et la posture assise du locuteur. En effet, comme l'image le confirmera plus tard, le professeur reçoit les journalistes autour d'une table, dans son laboratoire.

Dans le même extrait, un autre locuteur adopte un style vocal tout à fait différent. Lui sacrifie ostensiblement à l'éloquence professorale : le ton est déclamatoire, l'expression assurée, le vocabulaire technique. Les élèves le trouvent catégorique, cherchant à convaincre. Et dans la représentation visuelle qu'ils se font de la situation d'énonciation, ils voient plus volontiers le locuteur debout, dans un lieu public. De fait, la scénographie, choisie non sans malice par les auteurs de l'émission, est tout à fait adaptée aux modalisations prosodiques de l'orateur : l'entretien se passe dans une salle de cours de l'hôpital, le Professeur, sur l'estrade, faisant face aux journalistes, s'exprime du haut de la chaire.

Ainsi, dans les deux cas cités, en l'absence de tout bruit de fond, les élèves ne disposaient que des particularités de l'énoncé et des modalités de l'énonciation pour faire naître dans leur esprit les images virtuelles qui allaient leur permettre d'imaginer la situation dans laquelle se trouvait le locuteur. Il est remarquable que la majorité d'entre eux ait pu le faire apparemment sans difficulté.

2/ L'image en plus :

A l'issue de l'audition de la bande-son, nous avons demandé aux élèves de nous dire dans quelle mesure ils étaient d'accord avec les propos tenus par les différents locuteurs, et quelle était la sympathie qu'ils éprouvaient pour chacun d'entre eux.

Les jugements enregistrés, nous avons repassé la séquence, une fois le téléviseur libéré du dispositif qui masquait les images. Il s'agissait pour nous de savoir si les jugements formés au moment de la réception sonore changeaient lorsque cette réception associait aux sons les images, et pour quelles raisons.

Les réponses données par les élèves à l'issue du visionnement normal de la séquence montrent que des changements se produisent, peu ou prou, chez nombre d'entre eux, et que, dans quelques cas, les jugements passent même d'un extrême à l'autre.

L'expérience établit ainsi que, si l'on s'en tient à la progression de la cote d'approbation et de sympathie, deux des cancérologues interrogés gagnent beaucoup non seulement à être vus mais vus tels qu'ils sont montrés. En effet, leur présence à l'image, telle qu'elle est construite, renforce le caractère positif du jugement chez certains des téléspectateurs, et semble écarter chez d'autres les hésitations qui s'étaient manifestées lors de l'audition de la bande-son.

Par exemple, dans le premier cas évoqué plus haut, les hésitations du locuteur et ses familiarités de langage donnaient à certains élèves le sentiment que la personne manquait d'assurance. Par voie de conséquence, ils étaient

amenés à douter de ses compétences et de son savoir-faire. La présence du locuteur à l'image les libère, semble-t-il, d'une part de leurs craintes. Mais à partir de quels éléments visuels les jeunes téléspectateurs ont-ils pu modifier leur jugement ? La question mérite d'être posée.

L'analyse de la mise en images de l'entretien et des commentaires des élèves permet d'avancer une explication. Nous l'avons dit, la séquence a été enregistrée dans le laboratoire du professeur interrogé. L'arrière-plan -une paillasse, des microscopiques- rappelle qu'ici s'effectuent d'ordinaire des observations ou des manipulations techniques. Le décor situe le personnage dans l'univers de la recherche et du savoir élaboré.

Les particularités du style vocal prennent alors, pour beaucoup, une autre signification : dans la scène telle qu'elle est représentée à l'écran, l'expression verbale tâtonnante ne traduit plus une pensée peu sûre d'elle-même, elle manifeste au contraire la décontraction d'un chercheur qui profite d'une pause dans son travail pour répondre à quelques questions, et son souci de trouver de manière détendue l'expression juste de sa pensée.

Dernier exemple, celui d'un autre locuteur dont le ton soutenu et la rhétorique militante sont mis au service de positions qui lui tiennent manifestement à cœur à propos d'un sujet considéré par lui comme particulièrement grave. Les élèves le trouvaient généralement sincère mais préoccupé, franc mais souvent vif et parfois brutal. Le style vocal adopté par ce locuteur était tendu. Sa prosodie ignorait les respirations, les pauses et les silences. Bref, certains auditeurs pouvaient ressentir à l'audition une pression difficile à supporter.

En le présentant assis dans le parc de l'hôpital - autrement dit dans un espace liminaire neutralisant partiellement les indications scénographiques les plus directement rapportées à sa fonction, l'image permettait au téléspectateur de prendre une certaine distance. Distance renforcée par l'audition de pépiements d'oiseaux qui prenaient alors tout leur sens en soulignant la scène presque champêtre de l'entretien, fort éloignée de celle que l'on prête généralement aux grands hôpitaux urbains.

Aux effets de la mise en image venaient s'ajouter, dans ce cas, ceux de la gestualité du locuteur. La mobilité incessante du visage et des regards, la richesse des mimiques, viennent tempérer les effets potentiellement négatifs des propos et de l'insistance avec laquelle ils sont tenus. Les composantes de la gestualité du locuteur sont, alors, autant de modalisations du discours venant en modérer l'expression. A l'investissement vocal du locuteur fortement marqué répond un désinvestissement gestuel manifeste.

Dù coup, dans l'entretien tel qu'ils peuvent l'entendre et le voir, les téléspectateurs sont amenés à envisager leur relation au locuteur dans une perspective pragmatique beaucoup plus équilibrée. Ce qui, à l'audition simple pouvait apparaître comme sollicitation pressante au bénéfice d'une cause, se révèle finalement à l'image comme simple invitation à partager une opinion. Dans le cas de la réception sonore, l'expression vocale exerçait sur l'auditeur une pression évidente. Dans le cas où l'image est rétablie, les indications mimo-gestuelles du locuteur viennent tempérer les propos tenus et laissent, vis-à-vis d'eux, les spectateurs dans une plus grande liberté.

Mise en son et mise en image

L'analyse de la mise en images des quatre entretiens qui se succédaient dans l'extrait visionné par les élèves de Rueil Malmaison, montrait que chacun des locuteurs avait bénéficié d'un traitement particulier.

Ce constat nous avait donc amenés à nous interroger sur le rôle de la mise en images, et de sa réception, dans le changement des jugements et des appréciations des jeunes téléspectateurs. Il s'agissait, cette fois, de considérer, au-delà des indications données par le décor, la scénographie et la gestualité, l'ensemble des propositions visuelles découlant de la mise en images et singulièrement du montage.

La comparaison du traitement à l'image des différents locuteurs permet, à cet égard, d'isoler un cas vraiment particulier. Il s'agit de ce cancérologue dont j'ai signalé, plus haut, le goût pour l'expression savante, catégorique, et quelque peu affectée et qui, pour cette raison, avait vu par les élèves s'exprimer de manière ostensible dans un lieu public.

L'entretien au cours duquel le professeur en question développe son sentiment est celui qui fait l'objet de la mise en image la plus riche et la plus variée. Les autres spécialistes bénéficiaient au plus d'une séquence faite de deux plans distincts et de l'insert d'un dessin humoristique. Le locuteur qui nous intéresse ici est, quant à lui, présent à l'image de multiples façons alors que l'enregistrement sonore ne laisse soupçonner aucune interruption dans le flux des paroles prononcées. Le propos se développe, en effet, tout uniment sur la bande-son, mais à l'écran se succèdent rapidement des plans d'une grande

diversité. La richesse du montage (plans d'ensemble, plans américains, plans moyens, plans rapprochés, inserts) indique, semble-t-il, la volonté du réalisateur de renforcer, par la mise en images, la théâtralité d'un locuteur dont le style vocal et la gestualité, malicieusement soulignés par le choix de la scénographie - rappelez vous, annonçaient déjà la couleur.

Le parti pris ironique d'un tel montage se trouve confirmé, et même renforcé, lorsque l'on procède à l'examen des images "venues d'ailleurs", celles que le réalisateur insère, à cette occasion, entre les divers plans : nombreuses photos des préparatifs de l'entretien, où le professeur est montré dans des postures cocasses ou grandiloquentes, et dessins humoristiques de Cabu particulièrement "vachards" mettant en scène le cancérologue, et tournant ses propos en dérision.

Dans la séquence qui nous intéresse ici, le son et l'image entretiennent deux rapports bien distincts. Le premier, direct, sans intermédiaire, ou sans ellipse, se fonde sur le synchronisme : la relation entre eux est immédiate. L'accord entre propositions sonores et propositions visuelles ne fait manifestement pas problème. Le second par contre, joue sur l'anachronisme (au sens premier du terme), c'est à dire sur le décalage historique (le son et l'image ne sont plus rigoureusement contemporains) : la relation, cette fois, est médiata. Dans ces conditions nouvelles, le rapport entre le son et l'image change : il y a réellement mise à distance de l'un par rapport à l'autre.

En fait, la relation médiata ne se réduit pas au décalage historique des sons et des images. On la retrouve quand le réalisateur multiplie les cadrages et les angles pour rompre la monotonie d'une séquence, ou pour illustrer

un parti pris esthétique. On la rencontre aussi quand, à la dynamique de l'énonciation verbale, il oppose la statique d'une représentation photographique du locuteur ; aux variations colorées du style vocal, des images en noir et blanc ; au concret de la voix enregistrée, l'abstraction relative d'une silhouette vue au détour d'un dessin humoristique. La relation médiante est encore là quand le ton cocasse ou théâtral des propositions visuelles vient contraster avec le sérieux et la gravité des propos tenus.

Quand, entre le son et l'image s'instaure une distance, celle-ci ouvre la porte à toutes sortes de modalisation, les unes venant du réalisateur lui-même (ici, le ton de l'ironie), d'autres du spectateur lui-même, singulièrement quand ce dernier n'a pas perçu le ton choisi au montage, ou n'a pas voulu se laisser impressionner par lui.

Lors de l'enquête de Rueil-Malmaison, la réaction d'Emmanuel, un élève de troisième, s'est avérée tout à fait intéressante à ce sujet. Le collégien avait trouvé notre dernier locuteur trop "professoral". Le ton quelque peu sentencieux, voire pontifiant du cancérologue, l'avait indisposé. Emmanuel avait donc placé le spécialiste au plus bas dans l'échelle de sympathie, bien que, sur le fond, et pour l'essentiel, il soit tombé d'accord avec lui. Lorsque l'image est rétablie, tout change. Emmanuel se dit plus en confiance, et accorde sa sympathie au personnage qu'il voit désormais sur l'écran.

Interrogé sur les raisons du changement, Emmanuel désigne la mise en images comme responsable du sentiment nouveau qu'il éprouve. En dépit de la scénographie de l'entretien qui vient souligner ce ton "professoral" qu'il exècre (salle de cours, estrade, chaire), Emmanuel apprécie particulièrement le montage rapide et varié de la séquence :

"ils ont fait tout un scénario pour lui donner de l'importance.... ça bougeait beaucoup... il y avait des photos... le sujet m'a plus marqué du point de vue visuel".

A l'évidence, la mise en images avait permis à Emmanuel -un amateur de cinéma et de vidéo- non seulement de prendre ses distances vis-à-vis d'une expression orale jugée désagréable, mais aussi de changer radicalement de sentiment à l'égard de l'énonciateur.

Un autre cas intéressant est celui où l'image introduit une modalisation si forte que la réception de l'expression verbale peut s'en trouver sérieusement modifiée. Il s'agit du plan final de la séquence consacrée au locuteur dont je disais plus haut qu'il avait pu déjà, grâce à la mobilité de ses expressions mimo-gestuelles, atténuer le sentiment désagréable que la tension de son expression verbale avait pu générer chez certains.

Le plan nous laisse découvrir, au ralenti, une colombe, oiseau symbolisant habituellement la paix, l'amour, la douceur et la tranquillité, qui prend son envol au bout d'un court instant. Le mouvement gracieux du volatile, montré au ralenti, ne vient-il pas faire contrepoint au style vocal insistant et précipité du locuteur, et au caractère dramatique des propos qu'il tient ?

Pour finir, je ne peux manquer de signaler la réaction totalement négative des élèves aux dessins humoristiques. Ils n'acceptaient pas que l'on puisse faire de l'esprit, ou même de l'humour, par le biais de telles images. Pour eux, le sujet était trop grave : en faisant appel au talent corrosif de Cabu, les auteurs de l'émission n'avaient aucun respect pour les malades et pour les familles.

Il est bien difficile de mesurer, dans le détail, les effets de tels dessins sur la réception des paroles prononcées et sur les propos tenus. Ce qui est certain, c'est que, au delà des effets pervers ponctuellement observés à l'occasion de la caricature d'un locuteur, ou de la critique d'une opinion, les réactions négatives des élèves concernaient l'émission dans son ensemble. Tout compte fait, les jeunes de Rueil contestaient le parti que les auteurs avaient pris d'en rire quelque peu, malgré tout, malgré la souffrance, et malgré la mort.

Les situations évoquées plus haut montrent la difficulté de maîtriser à la réception les effets de sens des sons dont on a fait le mixage, et des images dont on a fait le montage. Le propos et le message de l'auteur du film et du document vidéo courent, en effet, le risque de ne pas être reçus "cinq sur cinq" par le spectateur si s'installent, dans chacun des registres de l'expression, et dans le procès qui les intègre, d'une part, la polysémie - pluralité incontrôlée et non voulue de significations rivales et, d'autre part, la polyphonie (4) - pluralité non maîtrisée et injustifiée de locuteurs concurrents.

Les discordances et la confusion ne seront évitées que si l'ambiance sonore, le décor, les paroles, les gestes, la scénographie, et la mise en images jouent véritablement de concert. Pour cela il faut beaucoup de rigueur et d'habileté.

NOTES

- (1) cf. TERRENOIRE (Jean-Paul), "Regards conviés, regards portés. Les images télévisées et leur réception. Etudes sémiologiques et sociologiques", Paris, CNTS (CESE), 1986, 254 p. (avec la participation de M. SEGRE, et la collaboration de R. COURTAS).
 - (2) "La vie en face : l'ennemi intérieur", Auteurs : Ph. ALFONSI et P. PESNOT. Enquête : E. RAFFOUL. Photos : G. LE QUERREC. Dessins : CABU. Réalisation : F. PREBOIS; Production : FR3, Nord-Picardie. 1983, 60'.
 - (3) Ce message second mais en aucun cas secondaire, dont nous parle Yvan FONAGY (Cf. La vive voix. Essais de psycho-phonétique, Paris, Editions Payot).
 - (4) Ce concept a été forgé en linguistique par Mikhaïl BAKHTINE.
-

POUR LIRE LE CODE, APPRENDRE A LIRE LE PROCES
DE TRAVAIL D'UNE REPRESENTATION
(condition nécessaire mais non suffisante)
par Claude MARCHAIS

Quelques réflexions sur l'objet des rencontres à Aix 88

Le sociologue qui emploie une langue -qu'il la parle ou l'écrive- doit d'abord élaborer ou réemployer des concepts propres à sa science. Le système de représentation s'affiche alors comme tel, le code se veut limpide. Il en va tout autrement du cinéma ou de la télévision. Si leur puissance de "représentation" de la vie individuelle ou collective est extrêmement forte, leur capacité à discerner et analyser clairement les rapports sociaux, est très aléatoire (à moins de renier leur force propre en se présentant sous la forme d'une page écrite). C'est au point que la véracité peut aussi bien y être inversement proportionnelle à la vraisemblance de la représentation elle-même. Le langage image-son n'est d'ailleurs sans doute pas une langue tant sa pente naturelle le pousse aux ambiguïtés du symbole.

Ce "langage", si entaché d'ambiguïté originelle qu'il soit, séduit pourtant les scientifiques au point qu'ils s'y frottent parfois allègrement -et pas seulement dans des travaux de vulgarisation- rêvant d'y trouver de nouveaux

modes d'investigation, plus riches, plus vivants, voire plus directs ou plus économiques, à la condition de s'y frayer un chemin particulier. Le sociologue n'y échappe pas lorsqu'il tente d'utiliser le cinéma pour fabriquer ou lire de la représentation sociale.

Ce sociologue est alors, en tant que tel, devant un double écueil : ou bien être la victime naïve d'artifices de représentation qu'il ne maîtrise pas, ou bien se payer de mots devant des images et des sons volontairement simplifiés - au point de perdre les qualités mêmes, la puissance vitale du cinéma dont l'art est le ressort - images et sons auxquels il voudrait donner les mêmes significations que celles des concepts de la sociologie traditionnelle dont le maniement est pour lui plus sûr et plus facile. L'examen des artifices qu'emploie le cinéma - qu'il s'agisse de fiction ou de cinéma du réel - pour produire du sens, peut donc aider un sociologue à voir s'il y a quelque pertinence à user du cinéma dans telle ou telle phase de son travail. Démonter l'artifice qui produit le code, c'est aussi remonter à la source du travail du cinéaste, tel était, me semble-t-il, le détour obligé des rencontres d'Aix pour faire avancer les sociologues dans la voie de l'utilisation des images/sons.

LA PAROLE COMME LIEU D'INVESTIGATION

La difficulté initiale venait du fait que nous sommes aujourd'hui environnés, envahis des produits de cinéma ou de télévision dont les codes semblent fixés, comme réifiés en d'appareils codes naturels ou obligés : ceux du cinéma parlant moyen, réaliste et médiocre, ce qui semble décourager de prime abord toute tentative d'effraction de ces produits industriels comme "monoblocs".

Cette difficulté a été surmontée par la proposition de travailler sur des exemples communs et autour d'un seul

vecteur : le point de vue de la parole-lieu et outil de prélèvement- puis de refuser les fonctions établies entre cinéma d'auteurs ou non, entre genres -fiction ou documentaire- tout en se limitant à des films réalistes figuratifs. C'était se donner les moyens d'aborder la question du langage cinématographique à partir d'une diversité d'exemples concrets. L'idée sous-jacente étant d'examiner :

- 1/ si sous la diversité des cinémas documentaires, il y avait quelque chose de commun, comme un germe de cinéma sociologique ;

- 2/ si dans quelque exemple particulièrement remarquable, le cinéma dit de fiction ne proposait pas des systèmes de représentation (ou des "codes") dont l'étude pouvait être très fructueuse pour un sociologue s'adonnant à l'image.

LE THEME "la parole dans le film" qui avait été retenu pour les rencontres d'Aix 88 avait le mérite d'être une porte suffisamment ouverte pour questionner tous les participants, quelque soit leur "pratique" du cinéma.

LE TRAVAIL des membres du réseau sur des films documentaires soumis au préalable à l'ensemble des participants ; l'exposé par Hubert KNAPP des pratiques d'un documentariste de télévision et l'analyse collective de ces pratiques, tout cela a permis une série de contributions riches et, me semble-t-il, à première vue plus complémentaires que contradictoires. Ce furent des approches de la morphologie de la parole ou de son statut, statut du commentateur et du commenté, contrat ou non dans la relation filmant-filmé (malgré le malentendu sur contrat tacite ou explicite), la non coïncidence du mandat réel et du mandat par la séduction du "leader", d'un groupe communiquant par le film, la fiction documentaire et le risque de renforcement des stéréotypes dominants (par

exemple, la comédie documentaire "5 Anglais pour Noël" d'Hubert KNAPP", la parole en regard de l'image, diachronies ou décalages, le synchrone (pléonasme ou rôle, fonction voire attributs, exemples tirés du cinéma direct) la suppression de la parole, du commentaire et la lisibilité d'un procès de travail ou de rapports sociaux déterminés par le point de vue et inscrits dans le "cadre". Toutes ces approches de l'instrumentation ou des techniques de représentation, voire de montage, faisant apparaître le cinéma comme moyen ou instrument ne pouvaient malgré leur richesse être suffisantes pour interroger le cinéma comme système de codage autonome, spécifique.

Désacraliser "l'auteur" pour découvrir son code

Le domaine du cinéma à première vue le plus étranger au sociologue semble être celui de l'auteur de film lui-même, auteur s'entend ici au vrai sens du terme (ici peu importe l'éloignement ou non de la réalité -du pris ou non sur le vif de ce qui est montré) mais de la force de vision manifestée par l'invention de "langage", de codes, mis en oeuvre. Tout travail de représentation au cinéma est la mise en chantier d'une image mentale pour son objectivation. La réalité de ce qui est montré passe par la réalité de l'image ; sa force, son existence sont la traduction de la vitalité de cette image mentale (conviction, précision, mais aussi vivacité et habileté), il faut y assumer la mise en scène du réel sous peine de l'abandonner à l'inaperçu (la plus petite mise en scène possible étant celle de l'absence de film).

Même le minerai brut du cinéma direct dans sa séquence la plus simple est la mise en oeuvre et la maîtrise d'une démarche (au strict sens de la "marche" d'un Leacock ou d'un Depardon) complexe, parfois contradictoire, il a fallu négocier son intrusion et son mouvement, gérer parfois avec virtuosité ses moyens techniques quand ce n'était pas

inventer ou expérimenter de nouveaux instruments. Et encore tout cela n'est rien sans la capacité de produire (d'extraire, de cadrer, de synthétiser) l'image ou le son "qui parle" celui dont l'encodage -donc le décodage- sont à la fois riches et lumineux.

Si donc l'on considère que le forgeron de ces codes (et de ses codes), l'auteur, est aussi celui qui en a la meilleure maîtrise -ce qui ne veut pas dire qu'il a conscience de toutes les lectures virtuelles de son produit- il peut sembler important pour le scientifique d'examiner l'invention à sa source. On peut comprendre que cette question, centrale au cinéma, soit considérée comme épineuse par un scientifique, par un sociologue, dont le premier réflexe est de se servir du cinéma. Mais vouloir "s'en servir" étant une façon de le nier, on sera ainsi passé à côté de la question. Quitte à risquer le malentendu ou la polémique, il semblait utile à Aix de provoquer un débat sur cette question, c'est ce qui a été fait en soumettant à l'examen des sociologues, à côté de Marie-Claude TREILHOU ou Sophie BISSONNETTE voire de Bernard KRIER, des inventeurs de formes ou de codes comme TATI, WISEMAN ou Van Der KEUKEN.

Etant chargé en guise d'introduction aux travaux d'Aix de faire référence à l'histoire de la parole au cinéma, devant l'impossibilité d'aborder seulement un tel sujet en un si court laps de temps, je me suis résolu à parler tout de même de la question à partir d'un exemple central, exemple qui permette les allusions à l'histoire. Je me suis donc appuyé sur "les vacances de Mr HULOT" de J.TATI, petit film français de 1953, en fait un des sommets des moyens de langage du cinéma.

Parfaite fiction, "les vacances de Mr Hulot" a ce goût de réalité -de l'ici et non d'ailleurs- de tranche de vie propre à faire rêver tout bon documentariste. Chaque

élément, tiré de notes ou de croquis d'observation, semble sortir tout droit de la vie réelle. On objectera que la vraisemblance n'a rien en soi d'extraordinaire puisque dans tout le cinéma réaliste, elle est le soubassement sur lequel est bâtie la crédibilité de la fable. Il y a ici une différence de degré qui en change la nature. L'observation est ici beaucoup plus minutieuse, elle porte sur le détail, l'insignifiant petit événement, c'est le réalisme par le vide, l'oblitération, l'absence. La réalité se remplit quand cela coïncide, comme dans les relations des gens entre eux ou le non-échange révélé par le vide des occupations d'une tribu de la plage. L'insolite ne vient pas de la situation mais du regard qui découvre cet insolite même.

J. TATI porte à son comble l'artifice de cinéma, tout est simulacre, jusqu'aux comédiens qui ne le sont pas tout à fait ; comédiens d'un type très particulier, des non vedettes, pour faire plus vrai. Pour mettre en "fusion" le réalisme, TATI réemploie des artifices du vieux cinéma, certains personnages types, apparaissent et sont lus à la même vitesse que les figures du cinéma muet pré-griffithien. Du coup ils n'ont pas le temps de la parole, juste le temps d'une exclamation ou d'un borborygme, ils parlent par leur image. TATI emploie déjà des artifices et des codes d'avenir : avant l'invention de la stéréophonie la parole, le son, sont traités dans l'espace, oblitérés voire anamorphosés (il arrive que le son augmente alors qu'on s'éloigne de sa source).

Dans cet observatoire des inventions cinématographiques, les chemins séparés de la parole et de l'image fabriquent des significations en éveillant l'attention et les sens. Ils se "feignent" mutuellement et jubilent du plaisir du spectateur dont ils titillent l'intelligence.

Si l'effet global des "vacances" est bien une certaine impression de réalisme, on a affaire à quelque chose comme un reportage réaliste mené par un regard méticuleux de myope. Cet effet global passe par un point de vue, le truchement décapant de Hulot - Tati = au lieu, à l'instar des illusions du cinéma vérité, de tout faire pour ne pas provoquer le réel, le perturber, de crainte de le perdre. Hulot est le truchement par lequel Tati met en scène la nécessaire provocation du réel par le cinéaste pour le faire accoucher d'un sens. Ce point de vue passe par une vivisection généralisée de la perception. Les paroles, sans être décalées ou asynchrones ne se donnent pas dans le plan-image (sans être vraiment hors champ ni off), par contre la porte qui grince ou bat au point qu'on ne voit plus qu'elle, est le rendu cinématographique de ce que Hulot, dans son propre champ de perception, entend et voit, depuis la place qu'il occupe. Les diachronies, les déformations sont celles de la perception d'un "certain point de vue". TATI fabrique des dispositifs où le son et l'image sont successivement forme et fond. Contrairement au réalisme selon les classiques du parlant, le Pagnol de "la femme du boulanger", par exemple où parole et image se lovent en un tout harmonieux. Chez TATI, quand le son et l'image se rencontrent c'est par hasard, par faute de conduite observée avec la plus extrême attention, c'est l'accroc, la collusion, le gag.

Si on examine le code ici inventé en tenant compte des hypothèses, de la posture de départ -surtout si elle est rigoureuse-, ce code ainsi forgé n'est plus considéré comme expression d'une mystérieuse vision du monde, il me parle avec la même clarté que si je l'avais inventé moi-même. Il est médiateur, comme tel, analysable, je puis considérer qu'il participe de mon propre langage.

Il n'est pas question de se bercer de l'illusion que les codes de cinéma d'inventeurs comme J.TATI puissent

devenir le vocabulaire courant du sociologue, que celui-ci fasse, participe ou lise des films. La posture du cinéaste, son type de travail et d'attitudes particulière" pour que du cinéma existe", s'appuient sur des connaissances importantes. Elles balisent les fins et la spécificité du cinéma de façon beaucoup plus assurée que l'analyse instrumentale de produits à la médiocrité familière.

La petite anthropologie des moyens du cinéma selon J.TATI, est en adéquation avec une connaissance intuitive - et peut être théorique de la phénoménologie de la perception qui nous mène à l'ontologie du code. L'hypothèse d'une inspiration Bergsonienne également dans l'air du temps en 1953 a même été émise pendant les débats.

Pourquoi le scientifique, le sociologue, se priverait-il d'examiner, pour sa propre gouverne, comment d'où et selon quel processus les moyens de représentation, les codes, inventés par un J.TATI, un WISEMAN ou un J.VAN DER KEUKEN, pourraient inspirer sa propre approche du cinéma, et peut-être par des chemins détournés le déterminer à suivre sa propre voie ? Certains sociologues doutaient de la pertinence d'évoquer pour la sociologie des problématiques ou des visions d'auteur, l'unanimité s'est pourtant faite sur la pertinence sociologique de grands documentaristes comme Fred WISEMAN ou J.V. KEUKEN ; or ni l'un ni l'autre ne se déclarent sociologues. Qu'il s'agisse de "the store" ou de "l'enfant aveugle" tous deux font converger une méthode d'observation cohérente voire systématique en se situant au carrefour précis du citoyen et de ses institutions avec la prise en charge inventive des moyens du cinéma. Ils savent à quel point au cinéma, il faut trouver le truchement qui manifeste le point de vue. C'est en faisant un vrai travail de cinéastes qu'ils éveillent l'intérêt des sociologues. La question du sociologue devant le cinéma devient celle de la

répartition des fonctions, des rôles et des registres : la parole/image esthétique et le conceptuel.

Le sociologue peut-il se trouver des deux côtés à la fois ?



FILMS (EXTRAITS) VERSES AU DEBAT INTRODUCTIF

Par Claude MARCHAIS

- 1°/ Les vacances de Mr HULOT : Jacques TATI, 1953
Un observatoire idéal de l'histoire et de l'invention des codes du cinéma (du muet au parlant).
 - 2°/ Naissance d'une nation : D.W. GRIFTITH, 1915
La première superposition du cinéma muet.
L'image s'est ralentie, la parole est perceptible en gros plan, on est dans la durée du parlant (exemple de cinéma muet mais réaliste, psychologique).
 - 3°/ La femme du boulanger : Réalisateur PAGNOL d'après GIONO.
L'amour fusionnel de la parole et de l'image. La parole se love dans l'image et pourtant (gros plan, montage), c'est du cinéma et non du théâtre filmé.
 - 4°/ Les grands jours du siècle : film montage pour la télé FR3 1988
Film à commentaire "le commentateur" figure sonore de la rhétorique de la télévision.
Extraits : guerre d'Espagne
Révolution russe.
-

- 5°/ Reporter : R.DEPARDON, 1980.
La parole du cinéma direct à la suite de LEACOCK.
La caméra-son choix du terrain et du sujet,
virtuosité et réflexe, la mise en scène de l'image
mentale est possédée à 90 % en amont pour libérer
les réflexes.
Extraits Conseil des Ministres, Rue St Dominique.
- 6°/ Table Rase : Ch. ZARIFIAN, Réal. 1983-1984.
Téléfilm de montage. Paroles de témoignage
imbriquées, contrastées en puzzle et commentaire
du réalisateur.
Passage FR3 mars 1988 (témoignage sur la
destruction du Havre)
(A partir de documents tous disparates et parfois
de mauvaise qualité), de témoignages filmés sans
grand art, la réussite d'un téléfilm de montage).
- 7°/ Gide par Y.ALLEGRET : La parole monopolisée, 1951.
(10 minutes, un seul plan séquence).
Un mois avant la mort de Gide, la leçon de musique
par et pour GIDE comme faire valoir et bouteille à
la mer.
Sujet apparent, la leçon de musique.
Sujet réel, élément de détour pour un portrait de
GIDE.

<p style="text-align: center;">LA PAROLE DANS LE FILM Animateur : Claude MARCHAIS</p>
--

Trois mots-clés ont ponctué cette longue matinée consacrée à un extrait des vacances de Monsieur Hulot et à celui d'un court métrage d'Allégret sur André Gide. Perception, intention, imagination.

En apparence, on a parlé de la parole, du son, puis de leurs rapports avec l'image pour finir sur les qualités propres au temps manipulé par le cinéma.

Claude Marchais est un pédagogue redoutable, beaucoup plus à l'aise avec le verbe qu'avec l'écrit. Et son plaisir a dû être fort grand quand l'un de nous s'est exclamé "J'ai compris, j'ai compris", à la dernière reprise avant le K.O. du repas de midi.

Première partie :

13' des "Vacances de M. HULOT" ou comment construire une sur-réalité.

Claude MARCHAIS : "Revenez en arrière dans vos années 50

Donnez les gags, humez cet extrait

Essayer d'imaginer

Laissez affleurer vos sentiments et qu'avez-vous ?"

-Silence dans la salle, on a plutôt envie de continuer de rire : la silhouette mécanique de M. Hulot, les chapeaux extravagants, le bateau qui rejoint la mer tout seul, le bruit de la porte des cuisines ; et puis nous l'avons tous

vu ce film, à des âges divers, et les personnes que nous étions alors, brusquement ravivées, viennent se superposer à l'adulte doué de raison que nous sommes censés être devenus. Pour le moment d'ailleurs, simplement dépourvus de parole.

Puis une réponse : ça vaut tous les documentaires qui auraient pu être faits sur cette époque.

Une autre : la qualité particulière des ambiances, qui sont variées ; presque absentes ou alors marquées par des sons très percutants.

Puis, quelqu'un signale l'absence de parole dans cet extrait (plutôt de dialogue).

Claude MARCHAIS suit la piste du reportage qui semble un aspect important du film. La plage, l'hôtel qui existent encore, les congés payés, et, techniquement, le cinéma parlant mais encore la lourdeur des appareils et l'absence de son synchrone. Il cite une phrase de TATI : "Les vacances de Monsieur Hulot, c'est du cinéma muet amélioré". Que voudrait dire cette appréciation ? Est-ce encore du cinéma muet ? Quelle est la place du son et des paroles ? Est-elle faite de présence ou de raréfaction ?

- Ce qui m'a frappé, et je retrouve exactement les impressions que j'ai eues, c'est l'extraordinaire travail sur la bande son, et c'est ça qui sautait aux yeux, si je peux me permettre cette expression.

Claude MARCHAIS : A l'époque, en 53, tout le son est un travail de cuisine en studio... C'est une reconstitution complète... On pourrait s'en rendre compte en écoutant plusieurs fois. L'invention de Tati est de donner une dimension spatiale au son, en inversant presque systématiquement ses rapports avec l'espace défini par les images. Ce

sont les personnages secondaires qui parlent ; plus on s'éloigne, plus le niveau sonore augmente. Tout est remis en place. Comme si le micro était une oreille intelligente, qui est l'intelligence de Tati, ou la perception que Tati a de la réalité. Cette parole entièrement fabriquée donne encore plus l'illusion de la réalité.

Cela repose sur les différences de perception entre le son et l'image, différences dans la durée et dans le mode de perception. C'est extrêmement construit parce que Tati travaille sur croquis, qu'il prend des notes, comme un peintre fait des croquis, pendant des années avant de faire le film.

On a critiqué Tati en disant qu'il s'enfermait en lui-même. Moi je pense au contraire qu'il s'agit d'un dévoilement du monde ; une forme de réalisme basée sur une restitution de la réalité jamais faite. Le statut du son ne va pas de soi.

- Le son est reconstruit mais l'image est aussi entièrement travaillée. Ces deux éléments, chacun de son côté, sont travaillés de la même façon. Je réfléchissais en vous écoutant, je ne connais pas d'autre exemple dans l'histoire du cinéma où les deux démarches soient aussi à la fois complémentaires, parallèles et divergentes. C'est tout à fait passionnant.

Claude MARCHAIS : Ce film est un point d'équilibre où est rassemblée une bonne partie des questions sur les relations entre la parole et l'image. On a quelque chose qui, à la fois n'est pas réaliste et en même temps vous rapproche d'une perception que vous avez eue de la réalité.

- Ce qui me frappe, c'est la richesse de certains plans très généraux.

- Tati prépare longuement ses gags si bien que le son contribue à nous faire prévoir la chose.

Claude MARCHAIS : C'est-à-dire qu'il fabrique de l'existence et du sens à partir de la recombinaison des divers éléments qui sont les plus forts dans une observation. En outre, Tati nous donne à voir un nombre prodigieux d'événements dans le même temps, d'où la nécessaire aération de la bande son.

- Il travaillait sur croquis, pour l'image ?

- Non, pour le son. Il notait dans son calepin, je ne sais pas si c'était des dessins... Le jour du tournage, il venait sans papier ; il a sa partition dans la tête ; il portait ses films dans sa tête trois ou quatre ans, ce qu'un documentariste ferait en un mois, un reporter en deux semaines ou en quelques heures.

- Et si on visionnait sans le son ?

- Ce ne serait pas pareil ; il y a énormément de son, s'il y a peu de paroles.

Claude MARCHAIS : On va devoir passer à autre chose. Quand Tati parle de muet amélioré, c'est qu'il utilise encore les procédés du muet et notamment l'accélération prodigieuse du montage. C'est la scène avec la balle de ping-pong... Dans un cinéma réaliste, la parole ralentit la possibilité de vitesse des images.

- "Cinéma muet amélioré", mais si on coupait la bande son..

- Cette formule était de la provocation.

- On se trouve devant des enchaînements faits par le son, là où le muet met un carton ; c'est autre chose et pas de l'amélioré.

- Attends ! si tu supprimes la bande son, il y aura des personnages qui tout simplement ne seront pas visibles. Le son n'est pas seulement, comme chez Griffith, une ampliation de la gestuelle. Tati se conduisait comme un artiste, au son comme à l'image. Le sujet (d'aujourd'hui), c'est la parole dans le film, c'est-à-dire l'ensemble des fonctionnements, des interactions et des constructions de la parole et du son. Et donc, si chez Tati, c'est privé de parole, c'est à bon escient.

Claude MARCHAIS : J'ai remarqué un certain décalage entre le signe visuel et le signe sonore qui lui correspond, le "clong" de la porte. Si c'est volontaire, cela rejoint le plaisir des spectateurs d'un orchestre quand ils voient l'amorce des violons, avant l'attaque. C'est dire au spectateur qu'il est capable d'identifier, de prendre de l'avance sur ce qui suit.

- asynchronie
- oui mais pas généralisée, délibérée quelque fois,
- le clong de la porte, son décalage et sa force, c'est de nous faire voir tous les invisibles, c'est le plaisir d'avoir maîtrisé le code.

Claude MARCHAIS : Il y a un code Tati. Il n'essaie pas de nous l'imposer comme sa vision, comme ferait l'auteur que les critiques ont dit qu'il était. Il a trouvé quelque chose qui nous concerne tous, au sujet de la perception. Il maîtrise totalement son code, bâti sur les données de la perception. Ce petit décalage, volontaire, nous fait comprendre, sentir de façon intuitive, d'où la notion de plaisir, comment la réalité ne se donne pas à voir

facilement. La réalité est diachronique et la perception serait donc aussi diachronique ? La vitesse du son est un million de fois plus lente que celle de l'image, et le son nous arrive après l'image.

- Il s'y prend de la même façon avec les choses et avec les gens. Il fait parler la porte, le vent et du coup le bruit devient humain.

Claude MARCHAIS : Et inversement, c'est ce que j'appelle le style "gromelo". Ce qu'on ne peut pas dire, on le grommelle. M. Hulot ne parle pas !

- La fabrication du son est cadrée, comme l'image ; ce n'est pas un ajout d'ambiance, c'est quelque chose de plus.

- Chez Tati, c'est la banalité qui devient le sujet du film. Elle passe au premier plan. Ce n'est pas du tout du son d'ambiance. C'est un renversement de perception du monde.

- C'est du son d'ambiance décalé.

- Et systématiquement

- Et qui est ce Monsieur Hulot ?

- Hulot est finalement le révélateur de ces codes qui communiquent mal (décalages). Et au bout d'un certain temps, nous avons le plaisir d'anticiper un petit peu. Tous les codes coexistent mais ils ne sont pas construits ensemble et c'est Hulot qui en s'y promenant, les relie de façon désarticulée pour que nous les tissions nous-mêmes, de façon très fugace.

- Il n'y a pas de sociologie véritable.

Claude MARCHAIS : A propos de l'ambiance sonore, avez-vous remarqué que les bruits d'enfants ont une résonance de

cour d'école. Ce ne sont pas des sons de plage, de vacances... Il est évident que le son est l'image mentale du son... Hulot n'est pas le porte-parole de Tati, c'est son moi dédoublé qui jette des cailloux dans la mare pour vérifier s'il y a de l'eau pendant que l'autre filme.

- C'est notre obligation de faire du réel. En quoi l'utilisation des sons par Tati constitue un moyen pour nous ?

Claude MARCHAIS : En quoi ? comme un répertoire... J'ai choisi Tati, entre autres, pour faire voir qu'il y a toujours une intention. Il faut commencer par humer le film. Essayer de se représenter, de mimer le mouvement qui a porté à l'intention de création dans sa forme aboutie. Et pour la parole, commencer par sa morphologie avant sa syntaxe, et passer en revue ses rapports avec le son et avec l'image. Puis trouver le plus de couches de lecture possible, la sociologique entre autres. Et ne pas oublier de relever toutes les déclinaisons de la parole ; toutes ses occurrences et leur contexte.

(Ici, une longue méditation sur les relations parole-image dans les extraits qu'il a apportés et qu'il ne pourra tous montrer). La bataille et les contradictions entre le son et l'image, et lorsque le son et l'image se lovent sur le dialogue. Le point d'équilibre (la femme du boulanger). Et à propos du bombardement du Havre, ce montage et ce film d'amateur qui "rendent émouvantes des images anodines".

Deuxième Partie

Gide et la jeune fille

10 mn d'un plan séquence où le visage de Gide et les mains de la jeune pianiste sont séparés par la longue diagonale du clavier. Elle joue Chopin ; il rappelle sa

pratique de Chopin, lui qui fut pianiste amateur, musicien de fait, ami des grands interprètes. Il impose à la jeune fille sa propre interprétation et lui démontre que son apparentissage est défectueux. D'elle on ne voit que les mains et l'on entend un peu ses répliques. Sur son visage à lui défilent avec intensité ses souvenirs, ses sentiments, sa puissance de "vieil égotiste".

La discussion que je ne détaille pas, dégage peu à peu la pertinence de ce plan séquence (temps réel, ou plutôt illusion, car il y a eu des raccords) et celle de son angle 3/4 de côté, qualifié de "plan Lumière". Comment cette durée et cette insistance sur le seul visage de Gide montrent ce qui n'est pas montrable, sa mémoire, son expérience, son temps à lui si condensé et si fort qu'il contraint la pianiste à suivre son interprétation. Le procédé est celui du détour. Cette fausse leçon de musique est une confrontation de générations et une façon de révéler le Gide premier, l'écrivain. Un procédé sociologique. Si bien qu'avec quelque chose d'extrêmement étroit (un seul plan) on peut provoquer au maximum l'imaginaire du spectateur. C'est tout le contraire des journaux télévisés qui le paralysent sous une avalanche d'informations.

Le seul mouvement de ces 10 mn, il est dans notre tête, dans ce que nous savons de Gide. C'est cela qui donne à cet extrait toute son amplitude.

- J'ai tout compris ! A la limite, moins vous donnez d'éléments au spectateur, plus vous l'obligez à prendre parti, plus vous sollicitez son imaginaire... Reste le mystère de base. Le point de départ qui provoque la concentration de l'attention du spectateur et le fait fictionner.

Mais aussi l'importance du propos (les méditations de Gide) était telle que le cadrage unique s'imposait pour développer l'imagination du spectateur. Dans ce cas, ça fonctionne et le rapport paroles/cadrage a un effet maximum sur l'imaginaire du spectateur. Sociologie ?

Troisième Partie Commentaire.

En résumant cette matinée, 7 mois après alors que je n'entends plus les voix des participants, j'ai tendance à ajouter ma parole, devenue anachronique, puisque ce décryptage me permet de voir cette matinée de haut et de loin.

Je ne sais si on a vraiment parlé de sociologie et de cinéma sociologique, mais les réflexions sur ces deux extraits ont mis en relief des procédures capables de servir une approche sociologique. Perception, intention, imagination. Quand le cinéaste maîtrise les deux premiers éléments, il donne sa pleine liberté au troisième. C'est-à-dire que le spectateur va à son tour créer, enrichir le film de sa propre richesse, user de son imaginaire avec une autonomie qui, sans paradoxe, ne sera pas autiste, mais pourra rejoindre la liberté et l'imaginaire de ses voisins. C'est la base de la sociologie et le pari (quasi pascalien) des sociologues.

Tous ceux qui se sont rasés devant l'une de nos chaînes à 20 H 30 savent que peu de films ont cette capacité. Les lois de la perception, depuis quelque temps, profitent d'une alliance curieuse entre la phénoménologie et les sciences de la cognition. On y souligne dans les deux cas l'interaction du percevant et du perçu, ce va-et-vient difficile à saisir entre la machinerie neuronale physiologique et les structures de ce qui est, de prime évidence,

étranger et extérieur à l'observateur. Ce qui se passe entre les couleurs par exemple et l'oeil est de même sorte, mais plus facile à appréhender que ce qui intervient entre une création humaine, le film et un spectateur. Le cinéaste, qui se souvient être spectateur, utilise sa connaissance de la machinerie physiologique (perception) et les ressources de ses outils techniques pour (intention) construire une réalité volontairement polysémique (imagination) si bien que le spectateur (un peu averti, pas forcément) devient capable de refaire le chemin inverse. Exerçant son imagination, il reconnaît l'intention du créateur, ses tours de main et salue au passage les mécanismes de la perception qui leur sont communs.

C'est l'exercice auquel nous nous sommes livrés en cette matinée du 20 avril 1988.

La parole dans le film s'est trouvée liée au son puis à l'image et celle-ci à son tour observée dans sa durée et son cadrage. Un simple reportage, anecdote, Gide conseillant (férocement) une jeune pianiste, a pris sa pleine et entière dimension sociologique : Gide écrivain, musicien, égotiste. Inversement, Tati a failli se retrouver sociologue alors qu'il est tout d'abord un créateur. Que Marc Allégret ait fait ce plan unique par "brutalité", comme il a été dit ou par lourdeur du matériel de l'époque, que Tati, au contraire, ait passé des années à élaborer en innombrables croquis sa future construction, cela est affaire de critique et d'historien.

Affaire de sociologue aussi. Et la sociologie du cinéma ouvre très concrètement sur le cinéma sociologique.

Marie-Claude DUPRE
Novembre 1988

A PROPOS DE "QUEL NUMERO, WHAT NUMBER ?"
ET DE LA RUE DU MOULIN DE LA POINTE

Ces deux films portent explicitement la mention "film sociologique, film scientifique". L'auteur ou les auteurs se réfèrent à une étude qui accompagne ou précède le tournage.

Le film de Sophie BISSONNETTE (Canada) met en scène le quotidien contemporain, le monde des employés de bureau. Le propos pourrait être traité dans l'une de nos villes, mettre en scène l'une de nos administrations ou un supermarché. A priori, on peut parler de proximité de l'objet au regard de certains autres qui se caractériseraient par l'étrangeté. Sujet banal en somme, mais dont la proximité sociale ne garantit pas forcément l'immédiate lisibilité par quiconque.

Réalisé en 1985, il a été présenté à Nantes à l'occasion du Colloque "Audio-visuel et mouvement ouvrier" et a eu un impact réel sur le public. Tourné en 16 mm, il est diffusé maintenant en cassettes VHS ou 3/4 par le Centre Audio-Visuel Simone de Beauvoir.

Il constitue un bon document pédagogique. Les réactions du public étudiant face à l'exposition de ce qu'ils estiment être une forme de "travail forcé", sont intéressantes.

Plus que le sens sociologique que l'on peut extraire de ce document, c'est le procédé de mise en scène, la

manière dont la parole a été donnée aux femmes dans ce film qui a retenu l'attention. Comment l'auteur s'y prend-elle pour que ces groupes de travailleuses nous soient visibles, audibles ? Comment a-t-elle saisi, car elle les a saisis, les rapports sociaux dans lesquels sont prises les caissières des grands magasins ?

Où se trouvent ces femmes ? Quelle est la situation sociale, dans le secteur tertiaire, de cette femme qui travaille sur écran cathodique ?

La seconde interrogation est celle-ci : la manière dont ces femmes nous transmettent leur expérience correspond-elle à leur manière habituelle de s'exprimer ?

On doit d'abord noter qu'il y a, dans ce film, toutes sortes de paroles : la parole échangée au cours d'un entretien habituel, le récit, le commentaire par l'auteur, la parole théâtrale. J'appelle ainsi la parole émise par l'une des femmes à l'adresse de la réalisatrice et à travers ses collègues qui constituent autour d'elle un auditoire. A la fin du film, c'est un jeu scénique qui est proposé aux spectateurs, les femmes "jouent" leur travail. On peut donc dénombrer cinq formes de parole utilisées dans ce film.

Ces différents types de parole sont-ils choisis au hasard, ou au contraire, sont-ils mis en jeu selon le type de situation que la réalisatrice veut faire passer ? Il semble intéressant de mettre en relation un type de parole (la situation d'entretien par exemple) et un type de travail, la relation particulière que la personne entretient avec son environnement. L'acte social que la travailleuse pose détermine le type de parole choisi, constitue l'une de nos hypothèses.

Le texte que j'ai rédigé à ce sujet ("Donner du corps à la voix : un jeu scénique et parole de femmes sur le travail informatisé") porte la réflexion sur deux types de paroles : une caissière parle à la réalisatrice comme "habilitée" par ses collaboratrices. Il en résulte ce que je crois être une parole collective. Par ailleurs, une femme isolée dans son travail (poste de nuit) intervient seule dans une situation d'interview ordinaire.

Le débat qui suit un passage court du film s'ouvre sur le choix des "acteurs". Nous travaillons avec des non-acteurs, mais nous sommes évidemment sensibles à la qualité d'expression des personnes sollicitées. Une question est posée : "Est-ce utile de mettre les acteurs en position théâtrale ?"

Colette PIAULT : On choisit de préférence des gens qui passent à l'écran. Dans quelle mesure, est-ce légitime, c'est une question que l'on se pose ou pas.

Monique HAICAULT : La position "théâtrale" est intéressante, non en elle-même, mais en ce sens que cette caissière-chef ne s'adresse pas seulement à nous. Elle s'adresse à toutes ces femmes qui sont autour d'elle. Et c'est pourquoi, c'est si vivant. Ce n'est pas seulement une position théâtrale réussie par un metteur en scène, c'est réussi parce que c'est "son" public. Son environnement est là.

En est-il souvent ainsi ? L'environnement est souvent là et il est hors champ. Il supporte. C'est vraiment des supporteurs...

Claude MARCHAIS : Le mot "théâtral" est peut-être à revoir. En tout cas, cette femme est une "communiquéuse-née". C'est pourquoi elle passe. Quand on fait des films, on

fait des castings et on choisit les acteurs en fonction de ce qu'ils livrent. Pour que "ça passe", il faut une convergence de choses. On peut dire, si l'on veut, qu'elle "fait son cinéma". Mais ce n'est pas vraiment ça car elle est dans une situation sociale où il y a une espèce d'urgence à communiquer, à l'intérieur comme à l'extérieur.

D'habitude, elle prend la parole avec ses copines, elle râle contre les machines. Là, elle a la chance de le dire en clair et d'exploser. Si bien que la parole est poussée. C'est un facteur d'unification pour le groupe. Donc, elle passe bien à l'image et elle est en situation d'avoir à le dire et de pouvoir le dire, d'en avoir l'urgence. Tous les facteurs sont réunis.

Hélène LIOULT : Cette caissière est une femme qui communique mais je crois qu'on se lasserait assez vite de son discours s'il n'était entièrement légitimé par les réactions de ses collègues et c'est là qu'en fait, nous public, on est interpellé par cette femme. On ne sait pas si ce qu'elle dit est vrai ou faux. Tout devient vrai à partir des réactions des copines.

J.P. TERRENOIRE : C'est en effet une hypothèse. L'image ne nous montre pas fréquemment l'environnement dans lequel se fait cette communication. On a toujours une interrogation sur le phénomène qu'on a appelé "théâtralité" qui peut très bien être de la profilmie, avec la complicité de l'environnement, mais essentiellement de la profilmie. La complicité joue au niveau de la prestation formelle sans que l'acquiescement soit nécessairement le fait de tout le monde.

C'est l'ambiguïté de la séduction.

Ou bien elle est, au-delà de l'élément profilmique évident, une porte-parole du groupe. On ne peut pas le décider ainsi faute d'éléments suffisants.

Roger CORNU : J'ai des réticences. Dans les deux cas, "Rue du Moulin de la Pointe" et "Quel numéro ? What number?" il y a des sociologues impliqués. Dans le premier, il y a le Centre d'Ethnologie Sociale qui est présent et qui cause et qui a une responsabilité dans le film. Dans le second (film canadien) il y a une liste au générique où les sociologues apparaissent aussi. Une recherche a été menée sur le sujet.

La question que je me pose est : "qui parle dans le film ?". Je n'ai pas réussi, du début à la fin, à savoir.

Une difficulté à laquelle nous devons faire attention: à un moment, les employés se tournent vers la "chef" (on va lui donner la parole). On sait qu'on va avoir un beau numéro. Cela ramène pour un amateur d'ethnotextes à ceci : entre quelqu'un qui parle bien et celui qui passe moins bien, on choisit celui qui parle bien.

Lorsqu'on fait des recherches en Sociologie, de l'information nous est livrée et parfois par des gens qui parlent extrêmement mal. Qu'est-ce qu'on doit faire ? Avec la vidéo, non seulement on aura tendance à favoriser les gens qui parlent bien, mais on aura tendance aussi à favoriser les gens qui crèvent l'écran. Ce qui est une deuxième sélection parmi les gens qui parlent bien.

Ce film a un défaut : dans le jeu, il y a cette sélection.

Considérons trois types de parole :

1) l'entretien : on va avoir de la parole provoquée, un récit, un conte, etc...

2) un dialogue, une parole est partagée, est vécue...

3) la troisième forme, c'est la parole en action. On va essayer de trouver des situations où, effectivement, la parole va être délivrée, mais entre des personnes qui participent à l'action, l'interrogateur pouvant être dedans ou dehors.

Dans ce film, hormis la quatrième séquence, l'auteur fait, dans les trois premières parties, des entretiens de groupe. Mais elle fait des cadrages sur des individus non sur le groupe. Si on avait des vues des groupes, on aurait de temps en temps des mimiques de réaction, de protestation contre ce que dit la caissière-chef. Mais les entretiens sont cadrés de façon unique et, chaque fois qu'il y a des gestes, on ne sait pas ce que ces gestes veulent dire, on ne sait pas à qui ils s'adressent. Et, d'autre part, on ne connaît pas les réactions des autres alors qu'on va les connaître dans la quatrième séquence.

La personne interrogée, la caissière-chef, était dans une situation de parole provoquée et de parole vécue par ses compagnes. L'auteur la ramène à la parole provoquée, réduite au simple monologue. D'où l'ambiguïté des séquences les plus nombreuses.

On doit noter que la sociologie du travail n'existe pas au Québec. Ce qui s'y est développé, c'est la sociologie syndicale. Quand on prend ce film (on pourrait en démonter toutes les séquences), ce qui frappe, c'est le moment où arrive la voix off. Celle-ci arrive au moment du "tri

postal". On va nous montrer tout le processus. C'est le moment où l'on pense le plus à l'usine. Ce qu'elle dit sur cette séquence n'explique rien de ce qu'on voit, pour la raison extrêmement simple qu'elle ne maîtrise pas le processus. Ça pose un problème beaucoup plus large : très souvent, dans le documentaire, moins la personne qui le réalise comprend ce qu'elle a sous les yeux, plus la part de la voix off explicative est grande. Et plus elle explique et moins on comprend.

J.P. Olivier de SARDAN : On est devant un problème bien particulier, celui de l'interview synchrone. Cela présente l'avantage énorme de cerner le sujet face à un thème très mou "la parole dans le film". L'interview synchrone constitue un thème un peu plus dur et l'une des compositions possibles du thème plus général, "la parole dans le film".

L'interview synchrone pose, dans tout documentaire ou presque, un vrai problème. Ce que Roger CORNU souligne, c'est la distance entre un film fondé sur un corpus de savoir sociologique et un film de communication. Il est bien évident que le premier implique d'utiliser des personnes qui n'ont aucune télégénie, aucune qualité de parole et qui bégayent, etc... Si les ethnotextes disent le contraire, ils ont parfaitement tort.

Par contre, quand on est réalisateur, on est évidemment soumis à des contraintes de communication. Il est évident que n'importe qui d'entre nous, lorsqu'il va filmer, a tendance (et c'est parfaitement légitime) à privilégier quelqu'un qui passe plutôt que quelqu'un qui ne passe pas. Il y a là un problème de compatibilité entre un contenu qui semble important et la clarté de la transmission.

Ici, un autre effet, l'effet d'exotisme, fait que cela passe (l'accent canadien). Ça crée un effet de séduction.

Il se peut que le groupe soit pour elle le moyen d'être à l'aise et de pouvoir déployer ses talents, mais ce n'est pas une recette miracle. Parfois l'effet de séduction passe par l'isolement d'une personne face à la caméra. La séduction n'est pas forcément liée au sourire qui nous vient. Ça peut être lié à l'émotion, à la tendresse. Ça peut se faire aussi hors de la situation de groupe. Les variables où se crée cette situation de séduction sont multiples et complexes. Le groupe ne produit pas forcément un effet de valeur. Ceci étant, dans cette interview, ce qui produit l'effet de séduction, c'est probablement l'existence d'un auditoire complice et familier. Il est certain qu'il vient aussi d'une gestuelle permanente. La parole, ici, est loin de se réduire à sa transcription verbale ; elle est accompagnée de toute une panoplie de mimiques.

Il serait intéressant de comparer des interviews synchrones où d'autres effets de séduction sont en jeu, où ils n'interviennent pas du tout, et de pouvoir parler tous de la même chose.

Anne GUILLOU : Le film "Quel numéro ? What number ?" présente par ailleurs une interview synchrone qui produit un tout autre effet. Il s'agit de l'interview de la secrétaire qui travaille sur écran cathodique. On ne peut pas dire que cette femme ait un visage rébarbatif, non ! Par contre, elle passe quantité d'informations concernant sa situation de travail. Si c'est satisfaisant à l'oreille d'un sociologue, même si on ne découvre pas toute la logique du métier, c'est tout à fait le contraire de la caissière-chef, on n'est pas, disons...sous le charme. Voilà pourquoi les deux séquences ont été sélectionnées.

Dans le cas de la caissière-chef, on sent la complicité avec les collègues. Ces femmes sont complices, car militantes dans un même mouvement.

Roger CORNU : Et c'est cette donnée, extrêmement importante, dite à la fin du film, qui donne le sens de ce film !

J.P. TERRENOIRE : Une autre séquence, celle où elles enregistrent collectivement une chanson révèle également les liens qu'elles entretiennent. Les femmes sont entre elles, la caméra est témoin, témoin à distance et là, le cadre militant est tout à fait clair.

Roger CORNU : Derrière l'interview synchrone, il y a une question essentielle de sociologie qui rejoint le débat théorique et le problème d'approche du terrain. A mon avis, il y a trois choses : il y a le problème du sens, il y a le problème de la signification et il y a le problème de l'authenticité. Il ne faudrait pas mélanger les trois problèmes. Or, la parole synchrone donne, dans un premier temps, une caractéristique qui est l'authenticité. Bien sûr, on peut basculer sur une problématique de l'authentique et de l'inauthentique et toutes les préoccupations méthodologiques propres aux sciences sociales.

Le sens, on le trouve à l'intérieur du discours, un discours travaillé. Et la mise en relation du discours avec quelque chose d'extérieur donne la signification.

Ce film-là colle avec les écoles actuelles d'ethnométhodologie, dont la question centrale est : on ne peut pas trouver les significations, on s'arrête au problème du sens. Si on est dans une école sociologique de ce style, ou dans un courant de l'authentique et de l'inauthentique, on comprend bien que des sociologues utilisent

l'accumulation d'entretiens individuels et collectifs, en utilisant le synchrone en priorité.

C'est ce qui différencie ce film de "Rue du Moulin de la Pointe", où on est dans une sociologie non pas du sens mais de la signification, (ce qui signifie traiter les problèmes autrement). Dans ce cas, le problème d'utiliser quelqu'un qui s'exprime mal est contourné : si on travaille avec quelqu'un qui parle mal, on peut utiliser d'autres moyens que l'entretien synchrone et mettre le contenu dans le film. Autrement, c'est une sélection continue. A regarder le film de bout en bout, on s'aperçoit qu'elles parlent toutes bien. Montrer des gens qui passent bien à l'écran a été la priorité des priorités.

Hélène LIOULT : Vous parlez comme si le film servait seulement à faire passer de l'information, peut-être qu'il sert aussi à restituer une fraction de l'enquête, une fois celle-ci terminée.

Roger CORNU : Le contenu du film est en pleine contradiction avec les faits, avec ce qui est décrit. Ce ne sont pas les puces, les nouvelles formes informatiques, qui sont l'argument majeur. Elles disent : les puces, la micro-informatique accroissent le contrôle, favorisent l'intensité du travail et déposent les travailleurs. Or, il suffit d'ouvrir les récits des téléphonistes de 1920, elles racontent exactement ce qui est raconté dans le film. Car, avec les standards téléphoniques, le contrôle est une chose extrêmement facile : la manière dont elles répondent, le temps pris par un coup de téléphone, toutes les caractéristiques de leur travail.

Le problème est donc : comment réadapte-t-on le mode de contrôle quand on se trouve face à de nouveaux

instruments ? Quand on est en face de ce film, ce n'est pas cela qui est dit.

Analyser le contenu de ce qui est dit. Alors le discours est infiniment plus passionnant et ce n'est pas le discours qui apparaît en premier temps. Et là on revient à l'analyse de l'entretien. On sait que dans l'entretien, ce n'est pas ce qui est mis sur le devant de la scène de la parole qui est nécessairement le plus important dans le discours ; l'important peut échapper.

Quand on reprend, par écrit, le contenu de l'entretien, on voit bien que ce n'est pas le résultat d'une enquête, c'est autre chose. C'est dit au début et à la fin : comment une catégorie sociale qui s'appelle "les employés" proteste face à la machine parce qu'elle se voit ramenée à une autre catégorie sociale, à laquelle elle avait cru échapper et qui est le milieu ouvrier, symbolisé par la machine. Si on prend le terme de machine comme élément central, alors on a un discours qui n'est plus sur l'effet des nouvelles technologies, sur l'intensité, etc... c'est : comment un milieu social a l'impression de glisser, non pas professionnellement mais socialement, parce qu'il est mis en contact avec la machine.

Monique HAICAULT : ce n'est pas suffisant de dire que c'est la mise en contact avec la machine qui crée ce malaise, il faut spécifier qu'il s'agit d'une machine très spéciale...

(Suit un long échange sur le sens réel du film : "Quel numéro ? What number ?" Référence est faite à l'asservissement à une machine sophistiquée contrôleuse, à l'asservissement du corps et du mental. Puis on revient à l'usage de l'interview, aux conditions de son utilisation).

Philippe BONNIN : L'utilisation de l'interview est déterminée par le niveau de la technique : capacité d'enregistrement synchrone, coût de la minute de film, etc... Cf. les quatre petits entretiens dans "Rue du Moulin de la Pointe". Quatre seulement sont repris dans le film, mais il y en a eu d'autres qui ont été repris directement par le récitant. Dans ces entretiens, on note que les gens sont mal à l'aise, les situations ont été préparées : "tu nous racontes les difficultés de logement...".

Contrairement au Moulin de la Pointe où l'expression des individus est pressée par le réalisateur, dans "quel numéro ?" au contraire, on a l'impression que l'on a le temps, que la pellicule n'est pas comptée, si bien que la femme est très à l'aise pour s'exprimer. Le sociologue se met en position de recul et enregistre, gardant à peu près tout au montage. Donc, on n'est pas du tout dans la même situation, dans ces deux films, et ceci à cause de l'évolution de la sociologie et de l'ethnologie et aussi à cause de l'évolution des techniques.

Roger CORNU : Reste la question : qui parle dans le film ?

J.P. TERRENOIRE : Quelle que soit la forme d'écriture que l'on utilise, que ce soit le son synchrone, ou pas synchrone, c'est, je dirai, une modalité d'écriture. Restent tous ces problèmes que tu poses. Dans ce film, on n'a pas un point de vue clair de : qui filme ?

Yvonne MIGNOT : C'est donné dans le générique de fin de film. C'est donné par le système de production : Ministère des Droits de la Femme, les syndicats des travailleurs, la Confédération des syndicats nationaux, etc...

Monique HAICAULT : Ces femmes sont des militantes, elles se servent de la TV pour se faire entendre.

Roger CORNU : Le texte de fin dit qui parle dans le film. (Lecture du texte). Ce qui est dit en fin doit être dit au début puisqu'il s'agit de sociologues réalisateurs.

Une autre question est posée : ce film "Quel numéro ?" est-il un film de résultat de recherche ou un film de collecte de données ? L'impression générale qui se dégage est que l'enregistrement de séquences s'est faite simultanément à la recherche.

(Après de nombreux échanges sur le moment de la production d'un film dans une recherche, C.M. avance : "attendre, non seulement la fin d'une recherche, mais qu'un message univoque, qui soit une moyenne, soit donné, c'est s'interdire de faire du cinéma").

On revient ensuite au statut de la parole dans le film.

Roger CORNU : Si l'on prend une position d'ethnométhodologue, qui estime qu'on ne peut pas dépasser le sens que les acteurs donnent à leur action, à ce moment-là, c'est tout à fait normal que l'on ait recours à l'entretien synchrone. Si, par contre, on est dans une sociologie qui pose le problème de la signification et pas seulement du sens du discours, mais de la relation du sens du discours à son extérieur, dans ce cas, on ne peut se contenter de cet entretien synchrone. On est obligé de les mettre en confrontation avec autre chose. Tout ethnométhodologue accepte ce film sans problèmes.

J.P. Olivier de SARDAN : Une série d'interviews mises bout à bout n'est pas aussi "naturaliste" en quelque sorte

que tu veux le dire. Ce que tu dis dans le cas des interviews mises bout à bout : le sens des actions est révélé simplement par les interviews. Tout le monde le comprend. Mais il faut se rappeler que la mise bout à bout d'interviews est une construction spécifique de sens qui est bien plus que le sens propre de chaque parole et là on est déjà dans l'ordre de la signification. Le problème réel est dans la dérive du sens sociologique et du sens de communication qu'implique le film. Il y a forcément une adéquation large. On peut espérer qu'un film fait par des sociologues ou ayant bénéficié du conseil des sociologues corresponde quelque part, au bout du compte, à un certain sens sociologique (...). Que par ailleurs on privilégie systématiquement les éléments qui sont de l'ordre de la séduction c'est inévitable et c'est ce que chacun fait. Tous ceux d'entre eux qui ont fait des films savent bien que, lorsqu'on monte des interviews, on met au panier bien souvent les plus intéressants des passages et on ne peut pas faire autrement. On ne retient, compte-tenu qu'on veut aboutir à un sens global défini, que ce qui est de l'ordre, plus ou moins, de la séduction. Au moins un peu, non la séduction dans le sens le plus bestial... il y a dix mille façons d'être séducteur. On est aussi dans la logique de la séduction quand on fait un film. Il ne faut pas faire de l'intégrisme...

Colette PIAULT : Je voudrais revenir sur la destination du film. Si on regarde le générique de fin, on voit bien le but de ce film : il s'agit de délivrer un message relativement revendicatif sur les conditions de travail de ces femmes. C'est fondamental pour regarder le film. On ne peut pas le regarder de la même façon, ayant lu cela. C'est une question que Rouch posait tout le temps : "pour qui as-tu fait ton film ?".

Marie-Claire DUPRE : Je ne vois pas pourquoi on doit attendre le générique de fin pour apprendre qui parle et que notre écoute soit informée. Il est évident que ces femmes ont une parole revendicatrice, qui est drôle parfois, mais qui est revendicatrice. Pourquoi faut-il attendre la fin pour être rassuré sur les réactions que l'on a eu sur les images ?

Philippe BONNIN : Pour savoir si c'est légitime ou pas. Il y a ici des gens très préoccupés de légitimité.

Bernard GANNE : Il y a légitimité et régulation du sens. Quand on a une interview, on peut l'utiliser comme on veut. Et c'est dans la façon dont on l'utilise qu'il prend sens, dans un rapport ou dans un film. Dans un rapport par exemple, on utilise un extrait d'interview pour montrer que c'est vrai, c'est une recherche d'authenticité. On met une citation entre guillemets. Ce matériau peut être repris autrement.

L'interview synchrone est aussi un matériau, un outil. On voit ses limites et on voit aussi dans une construction d'ensemble comment il prend sens. Qu'il s'agisse des interviews sonores bruts, qu'on retranscrit, qu'on tronque ou des enregistrements visuels, le problème est exactement le même. La citation dans le rapport relève de l'administration de la preuve. Ce qui sépare et qui prévaut dans les sciences humaines, comparativement à l'idéologie, c'est de dire d'où l'on parle. Il faut une explication méthodologique. Qu'elle vienne au début ou à la fin, ça m'est égal.

Philippe BONNIN : Plutôt et à l'inverse de l'administration de la preuve, on doit s'arrêter sur le problème du partage des connaissances et des faits entre chercheurs. Il s'agit d'un problème de crédibilité : "Est-

ce que nous sommes tous bien d'accord que le fait est celui-là ?" Là le film sociologique a un rôle à jouer, c'est de reposer cette question du constat de fait.

J.P. TERRENOIRE : On est tous d'accord, quel que soit le film, quel que soit le texte, il y a fabrication. Ce n'est pas ça qui nous interroge mais plutôt : quelles modalités ont été utilisées pour fabriquer le film ? Quel type de fabrication on a sous les yeux ?

Comme dit Benveniste pour le texte, il y a en gros deux façons d'être vis-à-vis des choses à dire et à montrer. L'une c'est de laisser croire que ce qu'on expose se déroule sous vos yeux sans qu'il y ait véritablement un énonciateur identifié. Autrement dit, l'histoire se raconte elle-même. On retrouve un peu ça dans les films d'orientation ethnométrologique. Ils ne déclarent nulle part quel est l'énonciateur. Ça se défend mais ça ne se défend pas absolument de façon scientifique. Il y a de ces films qui nous informent très fortement sur la réalité sociale, qui nous donnent à penser, mais ils ne constituent pas un discours scientifique. Le discours scientifique relève d'une autre attitude qui suppose, non seulement qu'on dise qui on est, mais où on a une approche problématique d'une double façon : elle est problématique parce qu'on soulève des problèmes et elle est problématique parce qu'on maintient, tout au long du discours, toute une série de modélisations de l'expression qui viennent dire constamment "j'ai un problème à exposer et ce n'est pas simple, ce n'est pas évident". Ceci doit produire un produit filmique tout à fait différent. Ce dernier genre filmique, on n'en rencontre pas souvent. Ce n'est pas commode de trouver le genre. L'écrit scientifique s'est construit pendant des siècles. Il a trouvé son expression dans certaines sciences plus vite que dans d'autres. Si on regarde les écrits sociologiques, il y a encore quantité d'écrits qui ne relèvent pas du discours

scientifique. Et il en est de même pour l'image. On a quantité de films faits par des sociologues et des anthropologues qui sont passionnants, qui ne relèvent pas, fondamentalement, du discours scientifique. On est là pour s'interroger, pour savoir comment tenir un discours différent. Et qu'est-ce que ce discours différent peut apporter ? Et qu'est-ce que ce discours n'apporte pas ? Car le discours scientifique choisit de réduire pour parler sérieusement des choses. Donc il abandonne beaucoup de choses et, de ce côté-là, il est très frustrant.

J.P. Olivier de SARDAN : Pas tout à fait d'accord, il n'y a pas une forme de film scientifique. Revenons à la situation d'interview. Il y a là une personne extérieure (sans cela il n'y a pas d'entretien). Il n'y a rien de moins naturel qu'une situation d'interview, en plus avec une caméra et le simple fait de faire un entretien suppose un spectateur. Je ne crois pas qu'il y ait une technique spécifique de fabrication de film scientifique qui consisterait à insister par une problématique extérieure aux images... Bien souvent, ça ne se différencie pas en soi des techniques de fabrication du documentaire. Ce qui se différencierait, ce serait une plus grande conscience de la complexité, de la profondeur des choses, une plus grande distance aux stéréotypes, aux procédés exotisants, mais pas grand'chose qui renverrait à des techniques de réalisation spécifiques.

Anne GUILLOU

"QUEL NUMERO WHAT NUMBER ?"
ou le travail automatisé

Un film de Sophie BISSONNETTE

Long métrage documentaire, 16 mm, couleur, 81 minutes,
Québec (Canada), 1985

Version originale française

Disponible en version anglaise et sur supports 16 mm
et vidéos

Format : 1,33.

Un Film de Sophie BISSONNETTE

Image : Serge Giguère

Son : Diane Carrière, Claude Beaugrand, Marcel Fraser,
Michel Charron et Pierre Blain.

Montage : Liette Aubin

Musique : Jean Sauvageau

Chanson originale : "L'usine nouvelle"

Paroles : Clémence DesRochers ;

Musique : Denie Larochelle ;

Interprétée par : Clémence DesRochers

Producteur : Jean-Roch Marcotte

Productrice : Sophie Bissonnette

Ce film a été rendu possible grâce à la complicité et
la participation généreuse des femmes qui y figurent.

DISTRIBUTION : Cinéma Livre
4872 rue Papineau, Montréal (Québec)
Canada H2H 1V6. Tél. : (514) 526.0473.
Telex : 055-60074, CINEQUEBEC.

VENTES A L'ETRANGER : Films Transit
4872 rue Papineau, Montréal (Québec)
Canada H2H 1V6, tél. : (514) 526.0839.
Telex : 055-60074, CINEQUEBEC

SOCIETES DE PRODUCTION :

* Les Productions du Regard :
5257, rue Berri, Montréal (Québec) Canada
H2J 2S7. Tél. : (514) 274.5626

* Les Productions Contre-Jour :
5354 rue Waverly, Montréal (Québec) Canada
H2T 2X9. Tél. : (514) 271.6180

Produit avec la participation financière de : la
Société générale du cinéma, Téléfilm Canada, le Ministère de
la Science et de la Technologie, Radio-Québec, la Direction
générale des moyens d'enseignement, Ministère de
l'Éducation, la Confédération des syndicats nationaux, la
Fédération des travailleurs du Québec et la Centrale de
l'enseignement du Québec.

<p style="text-align: center;">COMPTE RENDU DU DEBAT AUTOUR DU FILM "LA RUE DU MOULIN DE LA POINTE"</p>
--

Après les exposés de Roger CORNU et Marie-Claude DUPRE qui reprennent les idées essentielles de leur communication (cf. première partie), le débat s'engage dans plusieurs directions dont on propose la synthèse suivante.

Le film "La Rue du Moulin de la Pointe", par les questions qu'il soulève, a posé le problème de la nature contradictoire du film sociologique qui est à la fois un objet scientifique et un objet filmique, c'est-à-dire répondant aux règles propres au discours filmique (catharsis et mimesis notamment).

I - UN DOCUMENT SCIENTIFIQUE FILME N'EST PAS FORCÉMENT UN FILM

L'aspect sociologique de ce film a été repéré principalement dans la parole, secondairement dans l'image. Mais, en même temps, cette empreinte dominante du scientifique dans la parole prive le document de sa qualité de film dont la vocation principale est de s'adresser à un public aussi large que possible.

La parole dans le film

Pour beaucoup de participants, commentaires et interviews ont le même statut de parole dans le film. J.P. O. de SARDAN précise que les interviews servent souvent à dire ce que l'on ne peut ou ne veut pas dire dans un commentaire, et qu'ils produisent par la présence des personnes, une autre construction du sens.

Ce film a du mal à transcender les références sur lesquelles il s'appuie : le texte littéraire et les données scientifiques.

D'une part, l'intention initiale qui était d'apporter une approche différente de celle de la lecture, n'est que partiellement atteinte. Le commentaire est en effet perçu "lisse et sans trou, comme l'est une transcription littéraire".

D'autre part, ce film correspond au prototype même du film scientifique qui trouve sa légitimité scientifique par un commentaire scientifique. De façon dominante, on a reconnu que par le commentaire, le discours scientifique devient l'élément structurant et organisateur. L'apport de connaissances se fait par cet intermédiaire, plus que par l'image. Ainsi Roger CORNU note que l'espace social est structuré par le texte de Michel BOUQUET tandis que l'espace géographique est donné par l'image.

Document scientifique par le contenu du commentaire, le film renforce encore ce caractère par la manière de le dire. On obtient, ainsi, l'effet inverse du but probablement recherché : élargir le public. Le ton employé par Michel BOUQUET ressemble, en effet, à celui que pourrait prendre un sociologue connaissant bien son sujet : celui qui sait. Ceci produit des effets de sens et se traduit par un resserrement de l'audience sous deux formes : une exclusion des spectateurs qui ne sont pas au courant du sujet ; une représentation non problématique des spectateurs concernés à qui on renvoie une image sociologique qui leur convient. L'ironie du ton renforce cette impression en établissant une distanciation par rapport aux personnages et provoque alors une dédramatisation du récit (J.P. TERRENOIRE). Le ton définit donc une position sociale et sociologique par rapport au contenu.

On ne reconnaît pas aux interviews de valeur scientifique alors même qu'il est admis que les questions sont induites. Or de l'avis unanime, les interviews sont la partie du film la moins réussie. Elles sont artificielles, on ne les entend pas. Elles créent même un effet d'irréel alors qu'elles devraient être preuve. Ce décalage est attribué d'une part certaines techniques de l'époque (les années 60) (synchronisation difficile, matériel lourd), d'autre part à la façon de travailler avec les protagonistes (répétitions, textes appris par coeur...) (Ph. BONNIN). On pourrait regretter que le débat ne se soit pas arrêté sur ce sujet qui est au coeur de la réflexion sur le film sociologique : quelle parole, avec quels acteurs ?

Les images dans le film

Il a été ressenti dans ce film un décalage important entre la parole et l'image. Les images apparaissent simplement comme volonté d'illustrer une enquête : le film est "la mise en image d'un austère rapport social".

Le sens est donné par le texte et non par les images. On ne voit pas la solidarité, on ne voit pas les modes de distraction des protagonistes, on les dit seulement. D'où les chutes d'intérêt que provoquent ces images "archives" qui pourraient illustrer n'importe quel autre propos (cf. Marie-Claude DUPRE).

Cependant, il a été perçu dans les images de ce film, une valeur scientifique tandis que le commentaire a été ressenti comme un discours de campagne électorale". On y repère des traces de modes de vie qui informent encore aujourd'hui. Mais c'est principalement en tant que document historique ("ça a été" selon la formule de Barthes), et document épistémologique qu'il est apprécié (Monique Haicault, Ph. Bonnin).

Un dernier point caractérise l'aspect sociologique du film remarqué par Roger Cornu qui porte sur la narration. Il observe que la construction du film fait apparaître le déroulement du temps dans la simultanéité, thème fondamental de la sociologie. Dans ce film, le cycle de vie est amorcé au travers des différents âges de l'homme, de la naissance au mariage. Il correspondrait, en cela, pleinement à l'objet de la sociologie tel que le décrivait C.W. Mills : "L'étude de la biographie et de l'histoire dans les structures sociales".

Mais est-ce une garantie suffisante pour un film ?

De façon générale, on reconnaît à ce document le titre de "sociologique", mais en même temps on le critique en tant que film : rigidité, démarche plus littéraire que filmique, plages d'irréalité qui détruisent l'émotion, histoire aseptisée, biographie normalisée, perte de poésie, fermeture de l'audience. On s'accorde cependant à dire que le film a parfois bien fonctionné. A quels indices ?

II - QUAND UN DOCUMENT SOCIOLOGIQUE FILME DEVIENT UN FILM

Il est apparu dans le débat deux manières d'exprimer ce que l'on attendait d'un film, soit en s'appuyant sur le film "La Rue du Moulin de la Pointe", soit par comparaison avec d'autres films de genre sociologique.

Ce qui fonctionne dans le film, objet du débat

On peut dire que le film a fonctionné lorsque les éléments d'émotion et de connaissance sont articulés de

façon naturelle, sans effort, sans crispations. Est-ce le cas ici ?

Ainsi, on a remarqué la présence des différents accents qui, sans aucun mot d'explication, permettent de comprendre que, le quartier de Paris dont on parle, est composé de migrants récents. De même, la seule interview qui passe à l'écran est celle de la couturière, parce qu'elle n'est pas filmée prostrée dans une situation d'interview et qu'elle parle de son travail, de ce qui la concerne (M.HAICAULT).

Les traces de modes de vie rendent le film attachant. On a cité la poésie de l'enfant au pot au lait, de l'enfant qui trouve un caillou, la mode vestimentaire, les noms réels évoqués dans le film et notamment le chanteur vedette de l'époque qui permettent la connivence avec le spectateur (M.C.DUPRE).

Tous ces éléments sont des détails qui concourent à provoquer l'effet de réel. Ils sont facteurs d'adhésion du spectateur. Ils touchent sa sensibilité et sollicitent l'imaginaire.

Il n'y a pas de modèle du film sociologique, mais il y a une logique du film

Existe-t-il une spécificité du film sociologique, une manière de filmer différente qui transformerait les conditions de l'enquête et le rapport du sociologue à son terrain ?

Aucune réponse catégorique n'a été donnée, mais des points de repère, considérés comme essentiels dans une démarche de transcription filmique d'une enquête sociologique.

La démarche la plus importante, plusieurs fois repérée dans le débat, est celle qui prend en compte dès le départ ce qui se passera à la réception : l'existence du spectateur, comme maillon de la chaîne filmique, est un élément déterminant. Sans pour autant avoir été posé comme sujet d'analyse, les réactions subjectives de plusieurs intervenants permettent de saisir les impressions ressenties par n'importe quel spectateur au sujet de tout film, y compris d'un film sociologique.

Ainsi, Marie-Claude DUPRE, en parlant de ce film, aurait aimé "le regarder comme un spectateur" avec la volonté de rentrer dans une histoire, un récit, un effet de réel, une identification, une émotion, autant de paramètres qui ne sont pas le propre de l'enquête sociologique.

Dans ces conditions, toutes les approches sont possibles, aussi bien par l'image que par le son. Ainsi, se pose la question du commentaire dans le film. On a rappelé en la critiquant la tendance de certains sociologues, ethnologues, à trouver un texte bavard, trop proche du texte transcriptible par écrit. D'autres en voulant éviter cet écueil adoptent la tendance inverse, être le moins bavard possible, jusqu'à l'absence de commentaire. Mais, y a-t-il un en soi du commentaire ?

Si le film sociologique doit être un genre spécifique alors il faut s'accorder pour reconnaître qu'il s'adresse essentiellement à des pairs et qu'il doit être soumis à des règles communes à l'ensemble de la pensée scientifique, de la pensée dialectique, à la raison critique. Et dans ce cas, l'écrit garde un avantage sur le film. Mais si, ce que l'on appelle sociologie et ethnologie, n'est qu'une valeur ajoutée au film documentaire, il faut le soumettre à une logique de communication propre au film documentaire, et la

construction du sens se fait alors de manière latente et non explicite (J.P. O. de SARDAN).

On peut même ajouter qu'il devrait se soumettre aux règles de la représentation visuelle et sonore.

Un film sociologique n'est pas forcément non plus un film documentaire. On a remarqué que les images réelles ne sont pas une condition suffisante pour produire l'effet de réel. La fiction peut exprimer parfois beaucoup mieux la réalité. Des exemples comme "La Belle Ouvrage", "La Révolte des Canuts" ou "La Rosière de Pessac" le démontrent bien.

Dans le film de fiction, construit à partir d'une enquête sociologique "La Belle Ouvrage", M. FAILEVIC prouve cette capacité de l'image à rendre compte de données scientifiques. Dans ce film, une juste sélection des plans fait comprendre mieux qu'un commentaire, le goût de l'ouvrier pour un produit bien fini, la notion de maîtrise technique, le dialogue homme-machine. Le sociologue doit parvenir à définir les images qui sont pertinentes scientifiquement dans un travail de symbiose avec le réalisateur.

Dans "La Révolte des Canuts", la connaissance historique nous est livrée sous forme de témoignages par des comédiens. Il ne s'agit donc pas d'un document d'époque. Or, les spectateurs l'on perçu comme ayant une valeur historique parce qu'il a été montré de telle manière que l'on a pu transcender l'anecdotique des personnages représentés à l'écran en figures emblématiques de catégories et de problèmes sociaux.

De même, "La Rosière de Pessac" apparaît comme un document brut alors qu'il est en réalité une fiction. Rien ne transparait d'un recours à la sociologie alors qu'il est

considéré comme un film sociologique.

Faire un film sociologique ne semble pas devoir modifier les conditions du travail d'enquête sociologique. Mais à partir du moment où l'on s'engage dans l'étape de construction du film, une rupture est nécessaire. Une autre façon de penser s'impose qui rend prioritaire la logique des discours filmiques (image et son) sur celle des discours scientifiques, tout en intégrant cependant le sujet choisi.

Colette GERARD

Adjointe à la Direction de FAUST - Toulouse -

**UN DOCUMENTARISTE DE TELEVISION, Hubert KNAPP
ET LES SOCIOLOGUES : AUTOUR DU COMMENTAIRE**

Pour animer un atelier de réflexion sur le thème "La parole dans le film", nous avons fait appel à un professionnel du documentaire, Hubert KNAPP ; convaincus par notre expérience, que les sociologues audiovisuels gagnent toujours à échanger avec des professionnels d'autres disciplines que les leurs et principalement avec les professionnels du cinéma et de la télévision.

Auteur-réalisateur à TF 1 dès les années 60, KNAPP a dirigé des séries de films documentaires, seul ou avec Jean-Claude BRINGUIER. Tournés alors en 16 mm, avec des équipes légères de la télévision de l'époque, ces documentaires nous baladent dans des villes d'Europe, nous font (re)découvrir des provinces françaises, abordent des questions d'actualité, des questions sociales ; par là, ils s'apparentent à nos objets ; mais ils les traitent autrement et c'est en cela que l'échange peut être fécond.

Hubert KNAPP a donc accepté de soumettre quelques uns de ses films à une analyse collective de la place et des enjeux de signification qu'y tient la parole ou plus précisément les différents types de paroles.

La présence et la personnalité du réalisateur ont donné aux participants l'envie de poser des questions éloignées de la problématique de la rencontre. Tirillés par ces entrées, on a tendance à dévier ; soit sur le film lui-même et sa critique, soit sur le montage, comme construction du sens plus que comme genèse d'élaboration du commentaire, soit encore vers une analyse mal située de l'image ce qui nous éloigne encore plus du sujet. Rester centrés sur la démarche de construction qui commence avec le repérage, le tournage, comme autant de manières de procéder et devant être mises en relation avec les manières de construire et de communiquer est une attitude qui semble bien difficile à tenir.

Le résumé du débat que nous proposons est donc une tentative de recentrage des échanges (animés) sur quelques idées principales.

L'exposé de Hubert KNAPP s'est appuyé sur trois films et principalement sur deux d'entre eux qui ont été visionnés collectivement (cf. voir fiches en annexe).

Le premier "cinq anglais pour Noël" réalisé avec Jean-Claude BRINGUIER s'appuie de bout en bout sur un commentaire.

Le second "Mon quartier c'est ma vie", enquête reportage sur le quartier de l'Alma-gare à Roubaix, est monté sans commentaire ; les interviews en tiennent lieu.

Le troisième "Les enfants de la République", enquête reportage, a été retenu par KNAPP à cause de la diversité des personnes interviewées, offrant ainsi un éventail large de "paroles".

Hubert KNAPP présente quelques traits des conditions de production et de réalisation du film "Cinq anglais pour Noël".

"Est-ce un documentaire ? Est-ce un film du réel" se demande l'auteur, en tous cas, il est la rencontre de deux événements : imposer le document à une Direction de culture classique et démontrer que le documentaire est un genre varié, un éventail très large à tel point que pour ce film les critiques ont parlé de "comédie-documentaire".

Pour les 400 mètres de film montés, 18.000 mètres ont été tournés, approximativement 40 fois le montage final. "C'était un peu exceptionnel, mais à l'époque, il y avait tout de même une grande lourdeur, acceptée par l'O.R.T.F.". Le montage a duré 6 mois. Le film a eu le grand prix de la critique et il a été proposé pour le prix Italia. "Cela a créé un petit événement dans le microcosme de la télé, grâce auquel une explosion du documentaire s'est réalisée les années suivantes".

"L'idée c'était : tirer aussi loin que possible les limites du documentaire et le tirer du côté de la fiction mais sans intention délibérée au départ". De plus, "on a tourné sans scénario, sans écriture préalable, c'était nouveau puisque c'est devenu quelques années après ce qu'on a appelé le cinéma direct, c'est-à-dire le film qui s'écrit en se faisant".

"On a tourné sans contrainte, sans idée de départ, sans modèle. On inventait notre modèle en le faisant".

"On a filmé avec une caméra sur pied, c'était très lourd. On avait des chargeurs de 300 mètres, on faisait des séquences de 10 mn, 15 mn avec une autonomie d'environ une demi-heure"...

Le problème du montage était donc assez redoutable, c'est le rythme qui a guidé les choix. Rythme de la musique, rythme de l'ensemble de la construction et rythme du commentaire.

"On a monté en travaillant sur le commentaire au fur et à mesure des séquences. Ainsi, pour la séquence de l'Armée du Salut, ça n'aurait pas eu d'intérêt si on n'avait pas pensé au moment du tournage que ça illustrait le côté Bonnes Oeuvres de l'Angleterre".

Le film ne tiendrait pas sans le commentaire, le commentaire y occupe là une de ses fonctions, celle de fil conducteur (au-delà de deux autres niveaux repérables : donner un ton, créer un climat ou encore être plus franchement informatif) (J.P. O. de SARDAN). Mais H. KNAPP pense lui, que c'est un faux commentaire, pourquoi ?

Un des personnages principaux du film est narrateur et on ne le voit pas, de plus certaines interviews sont traitées comme des gags et renforcent le ton pris par le commentaire. A la manière de Chris MARKER au cinéma note Y. Mignot ? Peut-être, mais KNAPP fait remarquer l'absence d'influence réciproque. Alors qu'il s'agit là d'un moment du documentaire, celui où le commentaire était très présent (B.GANNE, C.PIAULT). Est-ce une mode le commentaire off dans le documentaire ?

Claude MARCHAIS souligne que c'est la première fois qu'on voit une émission de télé aussi travaillée. "On voit les traces des coups de marteau, la télé d'aujourd'hui, c'est tout le contraire". Par ailleurs, si le commentaire fait certes l'unité, "il se coule dans 20, 30 registres différents". Le film est exemplaire à ce titre. Plusieurs d'entre nous demandent à ce que la notion de commentaire

soit précisée, sous peine de classer dans le commentaire, les inter-titres, les voix off, acousmatiques, sans corps (cf. M.CHIOU), les voix hors champs et les interviews synchrones ou désynchronisées ?

Si la notion est floue, ce qui s'en dit l'est tout autant. On a du mal à considérer que le commentaire dont il est question est rattaché à un récit filmique et ne peut donc pas être analysé comme le commentaire d'un texte, le commentaire littéraire (J.P. PENARD). Le rapport intime de la parole et de l'image lui fait emprunter des règles d'écriture particulières relevant de ce que René PRADAL nomme la grammaire audiovisuelle. C'est pourquoi tout ce qui produit du sens ne peut être assimilé à un commentaire, comme on a tendance à le faire au cours du débat. Les intertitres, les sous-titres, les désynchronisations peuvent être utilisés pour produire du sens, mais ne sont pas pour autant du commentaire.

J.P. O. de SARDAN rappelle à propos du film l'Almagare, que la fonction informative du commentaire se double d'une fonction narrative qui fait défaut, à ses yeux, dans ce documentaire. Il propose alors au groupe de se focaliser sur ces deux fonctions majeures du commentaire, écartant pour l'heure, les fonctions plus mineures de liaisons ou plus strictement techniques.

Comment le sens est-il apporté par le commentaire et quel sens ? Anne GUILLOU pense qu'on est là en présence d'un film qui serait le contraire d'un film sociologique puisque le commentaire introduit une lecture stéréotypée des images, dessinant, quant à elles, "un paysage humain". P.DESHAYES va un peu dans le même sens, en ajoutant que le commentaire fonctionne en quelque sorte, comme mode de lecture des images. "Regardez-les comme cela", semble énoncer les voix des narrateurs.

Entre les voix-je et les voix-on, il y aurait comme des tours de passe passe affirme R.CORNU qui emprunte ces notions à Michel CHIOU dans "La voix au cinéma" (cf. la bibliographie en 3e partie). Glissements sur le sujet qui parle, permettant de passer d'un discours personnel à un discours objectivé. Ainsi, une fonction importante du commentaire qui émerge dans ces échanges n'est hélas pas développée. En effet, convaincre et même légitimer la lecture et le sens proposé par le commentaire est bien une question sociologique adressée en fait à tout commentaire.

Elle l'est à deux niveaux. Pour nous, sociologues qui utilisons les moyens audiovisuels pour transmettre des connaissances liées à nos recherches, et interrogeons donc le langage cinématographique pour une écriture scientifique possible. Et à un autre niveau, celui du commentaire en tant que discours, c'est-à-dire selon une problématique du pouvoir : qui parle, à qui, d'où, à travers quel médium et enfin pour dire quoi ?

La surenchère de la parole dans le film "Cinq anglais pour Noël" pervertit une relation plus directe aux images, qui souvent sont superbes et se suffiraient à elles-mêmes. Le commentaire annulerait donc d'autres significations (M.HAICAULT). Ainsi, le commentaire dit et fait taire, masque (Cf. Roland BARTHES dans le Texte et l'image), mais cette piste de réflexions est vite abandonnée. Tandis que la question du récepteur soulevée par B.GANNE, C.PIAULT notamment, réinterroge le commentaire dans un système de communication.

Hubert KNAPP précise alors que le film était une commande de la chaîne publique TF 1 pour la soirée de Noël. Le public ciblé a guidé le ton du commentaire, sa rhétorique, la musique, l'ambiance. Mais n'oublions pas, rappelle le réalisateur, "que nous étions alors totalement

libres et maîtres de notre propos, on ne recevait aucune directive".

On aurait aimé approfondir le mode de travail en équipe, le tandem KNAPP-BRINGUIER et l'équipe du montage. Tenter d'en saisir, non pas des recettes, ni d'en dégager un soi disant modèle, mais plutôt comme dans tout procès de travail, repérer des règles de fonctionnement dans le mouvement de leur mise en place (M. HAICAULT).

L'enjeu de ces journées n'était-il pas de participer ensemble au "dévoilement", à la déconstruction, des entrelas paroles-images tels qu'ils nous sont donnés à voir et à entendre ? Pour un sociologue, ils ne vont pas de soi. Ces entrelas sont au contraire, le produit d'une construction mettant en relation des éléments de nature physique et sémique différents, comme le sont, images, paroles et sons, selon un ordre qui produit du sens (l'ordre et le sens propres à chaque film) un mécanisme complexe à découvrir : objet sociologique à part entière.

Monique HAICAULT
sur la base des transcriptions effectuées
par Marie CRAUSTE
Décembre 1988

FICHE ACCOMPAGNANT L'EXPOSE D'Hubert KNAPP

* Extraits de la série "Les croquis"
de 1957 à 1968

Auteurs réalisateurs Jean-Claude BRINGUIER
et Hubert KNAPP

- "Cinq anglais pour Noël" 40 mn

Opérateur : Gilbert PERROT MINOT

Son : Maurice TEBOUL

Montage : Pierre ALAUX

Production: O.R.T.F. 1962

Diffusion : Noël 1963

* "Mon quartier, c'est ma vie"

Série trois fois 60 mn

1ère émission : "Quand les habitants ont des
idées, tout peut changer", 60'

Equipe technique : TéléEurope

Production TF 1, Euroscope 1978/79

2ème émission : "Les enfants de la République"
4 fois 60 mn.

<p>L'ENFANT AVEUGLE De VAN DER KEUKEN SYNTHESE DES DEBATS</p>

Le film "L'Enfant aveugle", du réalisateur hollandais, Van der Keuken, fait partie des documents qui ont circulé dans le réseau pendant les six mois qui ont précédé la rencontre. L'équipe du GLYSI de Lyon a choisi de prendre ce document pour travailler sur le thème "La parole dans le film".

Etant donnée l'absence de communications écrites sur ce film, il sera accordé à la présentation faite par Bernard GANNE et Jean-Pierre PENARD, lors des journées, une place relativement importante avant de dégager les principales idées du débat.

INFORMATIONS GENERALES CONCERNANT LE FILM

Bernard GANNE et Jean-Pierre PENARD précisent que Van der KEUKEN a tourné précédemment un autre film sur les enfants aveugles dans lequel figurait déjà Herman, le jeune protagoniste de ce film.

Ce film, réalisé pour une télévision protestante hollandaise, a été tourné avec une caméra à ressort, légère et portable, ayant une autonomie de 30 à 40 secondes. Cependant, il ne semble pas que le découpage très serré, très rapide du film (les plans, très courts, ne font pas plus de 8 secondes) soit dû aux moyens techniques, mais à un choix de l'auteur.

Le son a été pris avec un magnétophone UHER, magnétophone semi-professionnel (à la différence du NAGRA). Sans moyens techniques sophistiqués, on remarque cependant un important travail sur le son : Van der KEUKEN joue sur les sons synchrones et non synchrones, sur les superpositions de sons, sur les décalages de l'image par rapport au son...

Il semble aussi important de noter une information qui n'est pas apparue lors du débat mais qui permet de comprendre en partie l'importance donnée au son dans ce film : la prise de son a été effectuée par le jeune Herman lui-même ; en l'absence de preneur de son, il a accepté ce rôle. Il apparaît au générique sous son nom : Herman SLOBBE. On sait aussi qu'Herman est passionné par la musique et que son rêve est de devenir preneur de son.

L'ANALYSE DES TYPES DE PAROLE

Ce film est loin d'être une représentation classique du cinéma documentaire. D'ailleurs, Bernard GANNE et Jean-Pierre PENARD ont intitulé leur intervention, "L'Enfant Aveugle, un documentaire ?".

Ils reconnaissent, en effet, à ce film la qualité d'un documentaire parce qu'il "documente bien" et nous permet de rentrer dans l'univers d'un aveugle, "de se mettre dans sa peau", notamment par l'importance donnée au son. Mais en même temps, ils constatent que Van der Keuken utilise les procédés de la fiction : décalages son/image, chevauchements, montage en fondu, ruptures, caméra qui se balade...

L'analyse des types de parole permet de repérer comment ce film est construit. Deux types de paroles sont distingués : l'intervention de Van der Keuken et les entretiens.

L'INTERVENTION DE VAN DER KEUKEN

La présence de Van der Keuken est constante dans le film. Il s'implique à la fois comme narrateur, interviewer et cinéaste-metteur en scène.

Narrateur : il décrit les lieux, les thèmes, les dates, il conduit un récit qui forme un tout.

Interviewer : il pose les questions à l'enfant, des questions qui impliquent un point de vue sur les choses : "les aveugles sont-ils un monde à part comme les Noirs ?".

Cinéaste : il parle du "film que nous allons faire". Il présente aussi sa conception du cinéma : "chaque chose dans un film est une forme, Herman aussi est une forme" : le cinéma est un produit fabriqué et d'ailleurs, à un certain moment, la caméra se bloque. Le cinéma n'est pas la réalité et il montre la rupture : "je pars, je vais en Espagne...".

Il répond ainsi de multiples façons aux questions que l'on se pose sans arrêt sur la place de l'interviewer dans le film : faut-il le montrer ? comment le montrer ?

Les représentations du narrateur et de l'interviewer sont données soit par l'image, soit par le son, mais jamais par les deux à la fois. On ne le voit jamais dire ce qu'il est en train de dire. On le voit dans un coin du cadre, quand c'est Herman qui parle. On a des réponses sans avoir entendu la question.

Toutes les approches, soit par le son, soit par l'image, soit par le son et l'image, sont possibles parce qu'elles sont en cohérence avec le point de vue adopté.

LES ENTRETIENS

Quatre types d'entretien ont été choisis pour l'analyse dans les cinq premières minutes du film.

Aucune des quatre séquences n'est construite de la même manière que les autres.

Dans la première séquence, celle des Rythmes an Blues où Herman parle de son amour de la musique, on a un image et un son synchrones. L'univers sonore semble cerner par une succession rapide de plans.

Dans la seconde séquence, très construite, le sens est donné par la superposition des images et des sons.

A la parole d'Herman qui dit "Je suis né aveugle", se superposent des sons de la vie quotidienne, des images de judo et également des scènes de la vie quotidienne (les poubelles).

Cette combinaison/opposition des images et des sons nous restituent symboliquement le combat quotidien d'Herman. De plus, nous sommes informés sur sa situation réelle puisqu'il est filmé dans l'Institution.

Dans le troisième entretien : Van der Keuken pose à Herman la question concernant l'exclusion des Noirs et des aveugles tandis que l'on voit en gros plan des Noirs à table qui mangent de façon un peu gauche : images d'illustration jouant un rôle symbolique. La bande-son est épurée, il n'y a que la voix d'Herman qui répond.

Dans le quatrième entretien : Herman nous parle des livres. Sur l'écran, on voit des plans d'oreille et d'oeil. Les images ne sont plus illustrations mais directement symboles. La bande son est réduite à la voix d'Herman.

Bernard GANNE fait remarquer que Van der KEUKEN joue, notamment pour les entretiens 2 et 3, sur les trois types de sens définis par Barthes : la signification, le symbolisme, et le sens obtus lié à l'aspect sensuel de l'image. Et à chaque fois dans ces entretiens, on inverse les différents types de sens. On est privé de quelque chose et cela contribue à attirer l'attention.

Le film est construit jusque dans le détail, rien n'est laissé au hasard. Les décalages image-son repérés dans chaque plan, le rythme rapide ne nuisent, ni à la compréhension, ni à l'émotion. On a, au contraire, l'impression de rentrer dans l'univers de cet enfant aveugle mieux qu'en utilisant un style plus figé.

Ce film interroge donc les sociologues et ethnologues qui se posent des questions sur la place de la parole (et du son) dans le film.

Là encore, Van der Keuken ne semble avoir aucun *a priori*, mais une conception générale du cinéma que Jean-Pierre PENARD évoquera plus tard dans le débat, mais qu'il convient mieux de citer ici.

Au travers de sa démarche, on peut saisir ce qui importe pour Van der KEUKEN. Il définit la fabrication d'un film en cinq étapes.

La première : "un jour, je me réveille avec une idée globale du film. Alors il y a nécessité de faire ce film. Ensuite, je vais traduire cette image en quelques pages afin de pouvoir aller rencontrer les financeurs. La troisième étape est celle de la documentation (on suppose par les textes et sur le terrain). Quatrième étape : "j'oublie tout et je tourne, tout en gardant derrière moi cette idée première. Je tourne et je suis disponible à l'instant, à ce

qui se passe. Le film est le résultat de l'énergie mise pour rencontrer les gens. Cinquième étape : j'ai un matériel filmé et je vais à la table de montage. Là, je considère les images, non pour leur sens, mais en tant que matière (leur forme) qu'il va falloir travailler, assembler (comme les poètes avec les mots).

Pour Van der KEUKEN, les images sont premières.

Et pourtant, il est apparu dans les débats que la priorité était donnée, dans "L'Enfant Aveugle", au son plus qu'à l'image : Jean-Paul TERRENOIRE précise que Van der KEUKEN semble vouloir nous dire la pauvreté de l'univers visuel par rapport à l'univers sonore. Il dit aussi : "J'ai senti un scepticisme vis-à-vis de l'image".

Mais on peut dire que si le son semble privilégié, cela tient, très certainement, à la prise en compte par le réalisateur de la personnalité d'Herman. Il a su mettre en valeur sa passion de la musique, ses dons d'imitateur par un travail habile de mixage et de montage. Il évite ainsi tout discours explicatif. Il montre plus qu'il ne démontre.

A cette étape, on entre dans le débat avec une remarque de Jean-Pierre Olivier de SARDAN faite à la suite de l'exposé sur les cinq étapes de la démarche filmique de Van der KEUKEN. Il parle de l'impossibilité de comparer les sujets traités par un sociologue ou par un documentariste : "Le sociologue ne peut choisir son film en fonction d'une idée de forme a priori. Il est évident que notre conception du film est largement produite par cette sorte de repérage permanent qui est celui des terrains et des sujets d'étude sur lesquels nous travaillons. On va dans cette fourchette produire du thème qui sera filmable. Même si les techniques de savoir-faire sont parfaitement les mêmes, les contraintes, par contre entre un documentariste pur et un

sociologue, ethno-documentariste, elles, seront nettement différentes et aboutissent à des sujets différents".

J.P. Olivier de SARDAN ne développe pas ce que sont ces contraintes, et l'on voit mal où se trouve la différence entre sociologues et documentaristes, car il paraît évident que les sujets peuvent être différents, il n'en reste pas moins évident que, ce qui les rapprochent, ce sont les "techniques de savoir faire" quelque soit le sujet choisi. Et tel est bien l'objet de cette Rencontre.

On retiendra ensuite deux thèmes de débat qui ont dominé cette demi-journée. Le premier : "L'enfant aveugle", film documentaire ou fiction ? Le second : le rapport filmant-filmé.

FILM DOCUMENTAIRE OU DE FICTION

Cette question "documentaire ou fiction ?" a été plusieurs fois soulevée dans ce débat comme dans l'ensemble des rencontres, sans être réellement analysée. Pourtant, elle fait référence à des notions qui vont bien au-delà de la classification d'un genre.

Trois différents points de vue ont été émis :

"Ce film est un documentaire et non une fiction".
C'est un film ethnologique accompli, dans lequel est présent l'exotisme et qui correspond à tout un savoir-faire ; y compris à partir de ce jeu où s'expriment à la fois les formes de la proximité (le personnage sur lequel on est prêt à s'appitoyer) et de la distance (le côté grinçant du personnage, un affreux jojo)". (Jean-Pierre Olivier de SARDAN).

Ce film est une fiction, pour Jean-Pierre PENARD, avec un récit, avec rappels (flash back), situations, références au niveau du montage qui renvoient à la fiction. Il s'appuie sur un exemple, celui de la séquence du camp avec les plans construits sur le raccord-regard des deux gamins aveugles.

Tout documentaire est une fiction, pour Yvonne MIGNOT qui critique cette façon de classer documentaire d'une part et fiction de l'autre.

Patrick DESHAYES se demande également ce que signifie "utiliser des procédés de fiction ou de documentaire. Un film documentaire est forcément un film fabriqué, le réel ne parle jamais de lui-même à travers la caméra et le son.

Dans toutes ces discussions, il n'a jamais été évoqué le double sens que recouvre la notion de "film de fiction". Alain GARGALE dans "Esthétique du film" montre bien que "si l'on décompose le processus, on s'aperçoit que le film de fiction consiste en une double représentation : le décor et les acteurs représentent une situation qui est la fiction, l'histoire racontée ; d'autre part, le film lui-même représente sous forme d'images juxtaposées cette première représentation. Le film de fiction est deux fois irréel".

La confusion viendrait de ce que l'on parle comme si les deux sens du film de fiction étaient confondus en un seul. Or, ce qui distingue le documentaire de la fiction est la première irréalité qui porte sur l'histoire représentée par des acteurs et des décors. Et ce qui confond documentaire et fiction est la seconde irréalité : la façon dont on représente l'histoire en utilisant des images. Peu importe que ces images racontent quelque chose d'imaginaire (film de fiction) ou la réalité (le documentaire), il y aura toujours irréalité. Pour que le film fonctionne, il faudra,

dans les deux cas, parvenir à fabriquer l'illusion du réel par des procédés propres au cinéma, qui seront identiques quel que soit le genre de film que l'on choisira. C'est dans ce second sens que l'on peut dire que tout documentaire est fiction, et qu'il se démarque des intentions ou présupposés du cinéma-vérité des années 60.

Distinguer le double sens sous-jacent au film de fiction apparaît fondamental dans tout débat non seulement pour faciliter l'efficacité du discours, mais pour mettre en évidence le passage obligé du regard du sociologue au regard du cinéaste. Ainsi, Marie-Claude DUPRE se demande si le regard du sociologue ne consiste pas d'abord à déconstruire, puis ensuite à reconstruire en proposant sa vision du monde tout en emportant l'adhésion du spectateur ? Elle élargit son point de vue au problème de l'art en général en citant cette phrase d'un peintre cubiste : "L'art ne restitue pas le visible, il rend visible" et pense que le sociologue pourrait être comparé au peintre, en ce qui concerne la transformation de la réalité en images qui est une opération difficile. Ce que rappelle Claude MARCHAIS au sujet de Van der KEUKEN disant "qu'il est difficile de toucher le réel".

LE RAPPORT FILMANT-FILME

Monique HAICHAULT se demande quel est le type de contrat passé entre le réalisateur et l'enfant. Quels sont les termes explicites de l'accord qui permettent de comprendre comment le réalisateur met en scène l'enfant ?

Quel est en effet ce contrat qui permet au réalisateur de mettre en scène cet enfant dans un univers de cruauté, de faire apparaître son agressivité, de terminer le film par une rupture ? Sous-jacente, apparaît la remarque de Roger CORNU qui parle de son malaise de voir raconter la vie d'un aveugle en images qui ne pourront jamais lui être

restituées. Il pense qu'il aurait mieux fallu faire de la radio.

On constate pourtant qu'il y a un contrat moral passé entre le réalisateur, l'Institution, la famille et tout particulièrement avec l'enfant.

L'Institution apparaît pour Yvonne MIGNOT, uniquement présente comme un décor, au même titre que le paysage de la course. Le réalisateur établit la même relation avec ce lieu qu'avec tous les autres. Tandis que pour Jean-Paul TERRENOIRE dans le premier entretien, l'enfant est situé dans le bureau comme s'il participait de l'Institution. Il n'y a pas de distance critique vis-à-vis de cette Institution. Il en conclut qu'il y a un contrat moral.

Claude MARCHAIS souligne qu'une des scènes les plus délicates concernant cet enfant se passe dans l'Institution. Celle où Van der KEUKEN fait dire à Herman ses fantasmes, sa vision de lui-même, sa perception du monde, avec, dans cet endroit, la présence symbolique des yeux magiques. Cela révèle donc l'existence d'un véritable contrat moral qui va bien plus loin qu'une simple autorisation de tournage pour un décor.

Il y a contrat moral avec la famille qui intervient dans le film, parle d'Herman, laisse montrer la relation qu'elle entretient avec lui (la scène avec Herman et sa mère dans le train), prête sa voiture pour le tournage d'une scène du film.

Mais le contrat moral le plus fort est celui qui lie directement Herman et le réalisateur. On sait qu'ils se connaissent déjà depuis qu'ils se sont rencontrés lors d'un premier film et ils continuent de se voir : "la prochaine

fois que je le rencontrerai en mai, il sera en train de faire un jeu de piste..." précise Van der KEUKEN dès le début du film.

On peut même dire que Van der KEUKEN va plus loin que le seul rôle du réalisateur, qu'il est en même temps initiateur. Il conduit l'enfant vers son indépendance fictive et réelle :

Fictive, puisque dans le film Herman réalise son rêve de devenir reporter alors qu'il pensait que son état d'aveugle le lui interdisait : "il faut voir la lumière rouge".

Réelle, puisqu'il a assuré pendant le tournage la prise de son en l'absence du technicien.

On comprend mieux alors la rupture de la fin du film: "Je pars, je vais en Espagne". Ce qu'exprime Marie-Claude DUPRE : "ce film est une naissance, le refus d'être traité comme un débile, la conquête d'un rapport à l'espace (que la scène du judo annonçait déjà)". Le réalisateur, alors, peut partir.

Il fallait qu'il existe un contrat moral avec l'enfant pour que Van der KEUKEN ne triche pas avec la réalité de cet enfant. Van der KEUKEN ne joue pas sur la compassion en édulcorant le portrait de l'enfant mais en saisissant la complexité faite de rêves, de couleurs, et de violence. Il montre la dureté des aveugles entre eux, celle d'Herman et celle du monde normal pour qui, handicap et débilité, sont proches.

Aurait-il mieux respecté le contrat moral s'il avait fait une émission de radio ? Ou bien peut-on dire, au

contraire, que le fait d'avoir entraîné Herman sur le pari du cinéma, le conduit un peu plus loin dans son indépendance ?

Le problème du contrat moral se pose aussi pour le sociologue. Sans doute la limite du contrat que le réalisateur partage avec son sujet est dépassée dans ce film. Mais on sait que Van der KEUKEN ne reste pas toujours aussi longtemps sur un tournage et que son engagement ne doit pas être aussi fort dans ses autres réalisations. Cependant, on a l'impression que plus le contrat moral est fort (quelle que soit la forme qu'il prenne), plus on a l'obligation de se rapprocher de la vérité d'un personnage (individuel ou collectif) et plus on a la chance de le rendre sensible.

Colette GERARD
Adjointe à la direction de FAUST

Le décryptage a été assuré par Marie CRAUSTE (CRIV)

Il nous a été impossible de fournir une fiche technique de ce film malgré les aides du Centre Culturel du Cinéma de Toulouse et nos recherches personnelles.

LE SOCIOLOGUE SUR LE TERRAIN, LE CONTRAT
FILMANT-FILME : NIVEAU D'IMPLICATION, DEMARCHE
DE DISTANCIATION... DEBAT A PROPOS DU FILM DE
Marie-Claude TREILHOU "IL ETAIT UNE FOIS LA TELE"

Monique HAICAULT : La démarche consiste à se mettre dans la peau du réalisateur en n'ayant comme informations que l'objet final, construit, tel qu'il est construit, des indices images-son et des renseignements indirects.

Le procédé d'une lecture dédoublée, uniquement les images sans la bande son, et l'inverse, consiste à se laisser interpeler par un seul sens, ce qui nous renvoie à la question de nos propres filtres.

Cette question n'est pas beaucoup abordée ; comment on sélectionne, on coupe, on ne veut pas voir,, ou ne pas entendre, et sur le terrain, c'est souvent ce qui nous dérange le plus qu'on coupe.

La question des filtres, intentionnels (la démarche scientifique) et inintentionnels, devrait faire partie de la formation des cinéastes, repérer et travailler sur ses propres filtres. La lecture dédoublée est féconde en ce sens qu'elle dissocie des informations qui, dans des situations courantes sont mélangées, se télescopent, s'annulent, s'imbriquent. On sait peu de choses sur la façon dont l'oeil et l'oreille fonctionnent ensemble, mais à coup sûr, ce n'est pas une addition de perceptions.

Si on regarde seulement les images, on se demande quel est le sujet du film ? Depuis les images, on ne peut rien dire de la bande son. Par contre, quand on écoute la bande son, c'est très souvent des dialogues et on se demande quand on entend ces dialogues, ce qu'il peut y avoir comme images sur ces dialogues, qui parlent ? On décèle quand même, au parler des gens, qu'on est dans une région bien située, qu'il y a là quelque chose d'une identité culturelle, peut-être, qui est en train de se dire, de se construire, de s'énoncer et qui sert de ciment à l'ensemble.

Ensuite, je me suis demandée dans quelles conditions, Marie-Claude TREILHOU avait donné la parole aux gens. Je me suis posée le problème du contrat, c'est pourquoi je l'ai reposé aujourd'hui. Elle est sur un terrain, elle arrive avec son équipe de réalisation, elle se présente d'une certaine façon, et forcément elle dit quelque chose sur ce qu'elle va faire. Forcément, elle annonce qu'elle va filmer, qu'elle va interroger les gens, sur quoi ? Il m'a semblé qu'il y avait deux thèmes dans ce contrat. D'une part l'idée qu'elle allait parler d'un village victime de l'exode rural, un village perdu des Corbières, un type de village qui n'est jamais représenté dans les media, et d'autre part, l'idée que la télé est une tribune et que les gens vont pouvoir s'exprimer, Marie Claude TREILHOU étant médiatrice, porte parole dans les deux cas.

Hubert KNAPP: Il faut ajouter que c'est son village, c'est de taille ça, c'est la petite du coin.

Monique HAICAULT : Oui, mais il faut repérer comment cette donnée est présente dans le film, comment ça apparaît, à partir de quoi ?

Le curé lui dit "Marie-Claude", on le saura donc par la mise en scène du curé, mais j'y reviendrai.

Ce que je voudrais aborder ici, c'est l'ambiguïté du contrat. Obtient-elle plus de parole, davantage d'implication en jouant sur ces deux thèmes. L'un fonctionne auprès du maire, du curé, l'autre auprès des gens en situation de dialogue.

Y a-t-il toujours contrat implicite, explicite et quelle est la fonction de ce contrat dans le rapport filmant-filmé, dans la façon dont on va travailler ? Ce n'est pas seulement posé par la question de la restitution. Il peut ne pas y avoir de restitution auprès des gens, et explicitation quand même du contrat. Je crois que nous on est tout de même pris dans cette problématique. On a quelque chose à dire aux gens auprès de qui on travaille. D'ailleurs, c'est vrai même quand on fait seulement des interviews enregistrées, même quand on ne prend pas d'image. Bon, alors est-ce qu'on triche grosso modo sur ce qu'on fait pour répondre à des attentes implicites de représentation de soi, collective ou individuelle, je ne sais pas ? Mais je crois qu'il faut se poser la question.

L'autre remarque porte sur la question, comment provoque-t-elle la parole des gens. Ces gens qu'elle connaît bien, puisque c'est son pays, son village natal. Elle va jouer sur le dialogue entre les gens. Elle les met en scène là où ils sont, la rue, leur maison, la salle à manger, sans jamais forcer ou aller plus loin dans le regard. Ce qui fait qu'on a des plans fixes. Vous les avez vus d'ailleurs, un cadrage qui reste le même, on ne voit pas du tout l'intérieur, on ne peut même pas situer exactement l'appartenance sociale de ces gens. Elle pose probablement des questions, qu'elle coupe après, au montage, mais elle essaye de favoriser un dialogue entre les gens, pour avoir

une parole plus chaleureuse, moins tac au tac, pour ne pas avoir certainement à reposer des questions, à relancer la conversation. Il y a des moments où ça marche très bien. Le dialogue père-fille, par exemple, est tout à fait remarquable. Un rapport de génération face à la télé, ou face à la technique ; bon je ne développe pas dans le détail, ce qui nous importe, ici, est la façon dont elle procède pour obtenir une parole qui semble une parole spontanée, qui semble une parole informée, une parole de dialogue.

Il y a un personnage aussi qui m'a posé problème, c'est le curé, parce que le curé il a droit à une mise en scène un peu différente. Un temps d'images plus long, une mise en scène plus élaborée. Pourquoi ?

Il n'est pas seulement un informateur social, il joue un rôle de libérateur de la parole des autres m'a-t-il semblé. Par sa mise en scène très ostentatoire, elle gagne le consentement de tous, non que les gens refusent, ça n'est pas sûr, mais ça renforce certainement cette parole libre. "Puisque le curé parle, nous aussi on va pouvoir parler de la télé comme on l'entend". Alors que je crois que là il y a un ensemble de procédés intéressant à mettre en relief, maintenant leur efficacité sur l'ensemble du film n'est pas claire. Leur efficacité sur la parole oui elle l'est. Finalement qu'elle est la forme de ce film ? On a un film documentaire par interviews, une forme assez lourde somme toute, comme les images qu'elle donne à voir.

Hubert KNAPP : Il y a eu d'ailleurs plusieurs émissions qui ont la même formule. Une série qui s'appelait "Vive la télé".

Monique HAICAULT : Hier, on a vu que c'était possible et intéressant de filmer des corps au travail, de voir des gens dans leur espace. Pourquoi n'a-t-elle jamais montré la réalité de l'espace de travail, c'est un village de vigneron. Une question qui me semble sociologique, est-ce qu'une parole collective comme celle là, est liée à des conditions de vie collective. Est-ce qu'on obtiendrait des choses semblables dans d'autres communautés viticoles. Comment situer une parole dans un environnement qui lui donne sens et doit-on le faire ?

Hubert KNAPP : Et il y a un troisième élément qui est elle-même. Si on va dans un village et qu'on n'est pas Marie-Claude TREILHOU, ou qu'on n'est pas né là, qu'on n'a pas sa famille là, les rapports sont essentiellement différents. Je voudrais rappeler une histoire. Mon maître Schaeffer, patron du service de recherche à l'O.R.T.F., avait organisé en 65-66, une espèce de service, il avait mis au point avec ses techniciens une première caméra légère synchro, on pouvait entrer dans le jeu de la synchro complètement. La caméra Coutant était sortie, c'était le service qui l'avait. Le père Schaeffer avait donc organisé une espèce de colloque international, des russes... Leacock,... etc, une soixante de personnes. Il avait donné la parole à Leacock. Leacock a fait immédiatement allusion à la fameuse caméra portée parce que l'équipe de l'INA nous recevait, si j'ose dire, prenait les gens à la porte, les suivaient dans l'escalier, et s'asseyaient avec eux quand ils s'asseyaient, conversaient, etc. Ils ont fait ça une bonne dizaine de fois pour bien montrer qu'ils savaient bien se servir de l'instrument, Leacock a dit : "Je voudrais pas être trop désagréable, mais il faut surtout que les jeunes gens qui nous ont filmés d'une façon tout à fait sympathique et charmante, ne s'imaginent pas que c'est ça ce que vous appelez en France le cinéma vérité. Parce que le cinéma vérité ça commence très très largement en mont. Il faut que vous fassiez

suffisamment connaissance avec les gens qui vous intéressent, pour qu'ils aient envie de vous voir, avec ou sans caméra, que vous arriviez avec ou sans caméra, s'ils ont des choses à vous dire et s'ils pensent que vous avez des choses à leur dire, à ce moment-là tout se passera bien, c'est là que ça commence". C'est-à-dire des semaines, des mois éventuellement après qu'on ait fait leur connaissance. Cela me paraît capital. En l'occurrence, ce capital-là, si j'ose dire, la mère Treilhou elle l'avait déjà en arrivant sur le tournage.

Monique HAICAULT : C'est un peu ce que je veux dire quand je parle de contrat, de contrat réciproque comme en parle Leacock.

Mais je voudrais encore reprendre une question abordée par Marie-Claude Dupré hier : le film sociologique et la représentation du réel. Le réel n'existe pas en soi, il y a un vrai débat scientifique en physique, en psychanalyse, sur réel, réalité, et qui interpelle des sociologues, nos disciplines. On construit un réel qui n'est pas un déjà. Ce qui fait qu'il y a une démarcation entre un travail de reportage : on va filmer un réel et on évacue l'angle du regard, d'où on regarde, et un travail comme celui de Tati, par exemple. C'est un film de référence en effet car il va construire une réalité mais pas la filmer telle qu'elle existerait. Il me semble que le travail qu'on aura à faire de plus en plus sera de se démarquer de la forme du film de M.-Cl.Treilhou. Elle ne passe déjà plus.

Le film sociologique appelle plus de construction. Le débat est ouvert.

Patrick DESHAYES : Je vais parler de mes souvenirs à propos du film, de l'impression que j'ai eue et qui est très personnelle. J'ai l'impression d'un film raté. Par rapport à

sa propre démarche, cette série d'interviews filmées, que l'on voit, j'ai l'impression qu'à travers ces interviews elle court sans arrêt à vouloir faire dire aux gens quelque chose qu'ils n'arrivent pas à dire. Dans cette accumulation d'interviews par petits morceaux, ils n'arrivent pas à dire, ce qu'elle attend. Visiblement, il y a derrière son propos une idée d'éléments qui constituent l'identité d'une communauté, comme tu disais il y a des éléments de constituants internes d'une communauté et comme de juste c'est le curé qui est porteur de ce discours. Je crois que ça explique plus la place du curé que ce que tu as dit, parce que si c'est par artifice, pour faire parler les gens, alors on l'utilise et on l'enlève. Si on le garde au montage et qu'on lui donne une place aussi longue, c'est que pour le récit, il garde une place importante. Elle donne au curé et au maire ces places de constituants d'identité en tant que discours interne.

Elle veut faire dire aux gens en quoi la télé est constituant, elle aussi de leur identité. Elle veut faire dire que la télé est un univers d'informations qui parle justement de l'extérieur, l'altérité finalement constituante de l'identité interne, quand les gens disent, "il y a trop d'étrangers", c'est bien constituant de l'identité. A part des petits bouts comme ça, mais qui ne se synthétisent pas du tout dans le film, elle n'arrive pas à faire accoucher les esprits dans ce sens là.

Roger CORNU : Moi c'est plus le sociologue qui va réagir immédiatement, c'est sur une formule que tu as eue et moi je voudrais qu'on soit extrêmement prudent.

Alors je vais vous raconter une petite histoire que raconte Goethe. Goethe raconte que Fischte était en train de faire un cours, il faisait un cours sur l'inexistence du réel et Goethe ajoute, à ce moment-là il y avait une

manifestation d'étudiants dans la cour de l'université, une pierre a été lancée, a cassé le carreau, est tombée sur la tête de Fischte, et ce jour-là il a découvert que le réel existait. Je veux dire qu'il faut être prudent sur la formulation : ne pas faire dire à la physique en fait ce qu'elle ne dit pas pour l'instant. C'est le vieux débat qui s'est présenté sous des formes multiples, à un moment chez Althusser, il se posait de la manière suivante, il existe un concret réel qu'on ne peut pas atteindre comme tel, qu'on approchera progressivement, et la progression de la science c'est effectivement de créer des outils qui permettront d'approcher un certain nombre de choses.

Je pense que et c'est ce que tu disais, qu'au bout du compte dans nos sciences, le scientifique, ne fait que du concret pensé. Quand il produit des données, c'est quelque chose qu'il a produit complètement lui-même et sur lequel il va travailler. Là je suis totalement d'accord. Mais le postulat du réel existant à l'extérieur, même si on peut pas l'atteindre comme tel, me semble une exigence, pour moi, une exigence fondamentale. Autrement, on risque d'aller vers des dérives, des dérives qui dépassent très largement le problème de la science.

Claude MARCHAIS : Il me paraît important quand même de ne pas mélanger les objets. En fait, c'est un malentendu sur la présentation du réel comme un des lieux de constitution du réel, mais le réel c'est pas un coup de pied au cul du voisin. Il faut quand même pas mélanger les terrains.

Monique HAICAULT : Moi je trouve que si tu amalgames ce qu'est la complexité sociale avec un coup de pied au cul, je trouve que non... Le réel, c'est pas possible d'amalgamer ça je crois.

Le réel, il est sans arrêt en train de se construire de se faire, de changer. C'est une conception scientifique de la science, de croire qu'on va s'approcher de plus en plus d'un réel ? et qu'on va vers de plus en plus de vérité. Par ailleurs, la théorie scientifique est sans arrêt en train de se contredire, il y a une histoire de la théorie scientifique. La pensée scientifique emprunte des formalismes qui sont des produits sociaux. Tout ça pour dire seulement que quand on va filmer, nous on construit nos objets, et on construit notre regard, parce qu'on a des filtres, etc... Alors là, on est tous d'accord probablement. Mais laissons le réel parce que c'est un autre débat.

Yvonne MIGNOT : Moi c'est sur un sujet qui m'intéresse beaucoup depuis des années, c'est-à-dire la relation filmant/filmé, pour expliquer ce qu'on peut qualifier de semi-ratage, en tous cas dans notre sensibilité apparemment, moi je vous demande si quelquefois une implication trop grande il y a un niveau d'implication à trouver. Si on se retrouve dans un niveau d'implication trop grand par rapport aux personnes filmées, brusquement il y a une espèce de paralysie, de respect qui saisit. On n'arrive plus à être suffisamment irrespectueux, enfin... Et j'ai l'impression que c'est un petit peu ce qui est arrivé à Marie-Claude TREILHOU. Parce que franchement quand j'ai vu tout ça, j'ai trouvé que c'était un sujet en or et je me suis pas expliqué cette dilution dans le banal.

Marc François DELIGNE : Je voulais poser la question à Patrick, qu'est-ce que tu as ressenti de ce qui n'arrivait pas à se dire, est-ce que tu peux le dire à leur place, ou est-ce que bon c'est resté là quoi.

Patrick DESHAYES : Non mais c'est des morceaux, quand la fille plus jeune parle de la place de la télé par rapport aux discussions au coin du feu, elle disait là finalement

que la télé prend la place d'un discours mythique, c'est sacrément intéressant. Il y avait un chemin à prendre, et sachant ce que c'est que le mythe justement dans une société, comme il parle de l'extérieur, comment il y a un constituant d'information, un discours sur l'autre et qui est constituant d'identité, bon c'est des éléments comme ça que je voulais dire que visiblement si elle montre ça c'est qu'elle veut ça de la télé, mais c'est dilué dans quelque chose de très très grand.

Monique HAICAULT : Et alors elle s'arrêterait par peur ou par trop de respect.

Yvonne MIGNOT : Elle pouvait faire ce qu'a fait Van der Keuken avec le petit aveugle, il faut quand même quelque chose déjà de drôlement compliqué et tendu, et ça elle arrive pas à le trouver avec les gens qu'elle connaît depuis toujours.

Patrick DESHAYES : Mais par contre je réfute le mot d'irrespect, qu'elle n'ait pas de distance soit, mais je pense pas qu'il faille avoir une relation irrespectueuse aux gens pour les faire parler.

Yvonne MIGNOT : J'ai dit elle est figée dans le respect, j'ai pas dit qu'elle pouvait devenir irrespectueuse.

J.C. TERRENOIRE : Je suis d'accord avec Patrick sur le fait que la démarche n'a pas de perspective. On a des avis divergents là de cette petite communauté sur les informations attendues. Une jeune fille dit à un moment donné : mais on pourrait s'en passer parce qu'après tout, il y a la presse, etc. Donc autour de la notion d'information et de l'identité des uns ou des autres, qui n'est pas une identité nécessairement collective, qui peut être dialectique, contradictoire, on aurait pu construire un sujet là, et

sujet là, et suivre, et à ce moment-là, avoir les informations sur la diffusion de la presse locale, sur ce qui étaient les carences de la presse par rapport à la télévision, etc., et on avait un sujet. Je crois qu'elle a voulu un peu tout traiter, et ça c'est le contraire d'une démarche scientifique.

Et là, je dirai c'est parce qu'on est des scientifiques qu'on doit avec des filtres. C'est le propre de la démarche scientifique.

Monique HAICAULT : Oui, on doit connaître nos filtres, les maîtriser, pour faire du scientifique. On doit être vigilant par rapport à tous nos filtres, objectiver l'objectivation comme le dit BOURDIEU.

J.P. TERRENOIRE : Il y a un certain nombre de filtres que nous héritons, comme tout le monde, de notre propre sens commun, et dont il faut nous débarrasser. Alors on n'y arrive jamais complètement. Mais je veux dire que la démarche scientifique, c'est de prendre les filtres pour pouvoir voir les choses, et l'image du film ça renvoie à quoi ? La décomposition de la lumière, on a commencé à comprendre la lumière quand on a foutu des filtres. Si on en fout pas, on comprendra rien à la lumière. Et je crois justement qu'une démarche scientifique c'est de prendre quelques filtres de façon délibérée, d'en maîtriser parfaitement la manipulation, et ensuite après on peut recomposer la lumière.

Monique HAICAULT filtre au sens présumé, ethnocentrisme, androcentrisme, si fréquent en sociologie. Avec l'image, il faut être sélectif mais savoir pourquoi et sur quoi. TATI est très sélectif, Marie-Claude TREILHOU, elle ne sait pas où elle va, aussi elle ne sélectionne pas.

Roger CORNU : Sur la proximité il y a un autre aspect, qui n'est peut-être pas un problème de respect ou de non respect, et je pense au film de Renard sur la mine. Renard il est fils de mineur, il connaît la mine et il la connaît parfaitement, la première émission, il va nous montrer la mine, mais il la connaît tellement, j'en avais discuté avec lui, il y a plein de choses qui pour lui vont de soi, parce qu'il les connaît et donc il ne les montre pas. Et du coup pour quelqu'un qui n'a jamais vu la mine, eh bien il ne peut pas comprendre. Plusieurs fois, en regardant le film j'avais cette impression. Elle a un regard où avec un petit détail d'objet, d'habillement, etc., elle lit des choses, mais elle seulement. Elle ne nous donne pas la possibilité de le lire parce que ça va de soi, elle n'y pense même pas. Elle lit sous les mots, ou elle écoute sous les mots ou entre les mots, alors du coup, nous on prend ça pour des banalités, alors qu'elle décode complètement tout ce qu'elle a en face.

Philippe BONNIN : Au lieu de traiter le sujet n'importe où, de choisir l'endroit le plus stratégique où elle aurait pu le traiter, elle va justement le faire dans ce village-là, où elle se retrouve paralysée, et où en même temps elle essaye de faire une photo de famille, un portrait. Donc elle est prise entre plusieurs choses. A la fois ces gens lui disent ce qu'elle doit faire alors qu'elle est professionnelle à la télévision, en même temps montrer ces gens qu'elle aime, elle retourne au village pour photographier les vieux avant qu'ils disparaissent, et en fait c'est circulaire et presque psychanalytiquement elle crée la situation où ces gens-là vont regarder ce qu'elle fait et lui dire ce qu'elle doit faire.

Anne GUILLOU : Monique a posé une question très clairement que je voudrais reprendre : existe-t-il des liens entre les modes de vie et les formes de paroles ? et je te

dirai, les personnes qu'on a vues, qui sont nos informateurs ou nos informatrices sur cette communauté, ils ont pris la parole, on l'a bien dégagé maintenant. Ton exemple vient en premier lieu informer la femme un peu savante, celle qui est partie à la ville, le curé, le maire, ça c'est très typique. Tu parles du milieu de viticulteurs, je pense qu'on irait dans un milieu de polyculture, on retrouverait la même gamme, les femmes des classes populaires, elles ont le parler libre. Puis il y a les femmes un peu plus savantes etc... Il y a donc des régularités, ce n'est pas des liens entre des modes de vie et la forme de parole, mais entre informateurs.

Vraiment il y a des typologies d'informateurs. Pour qui arrive dans un village comme celui-là, polyculture ou pas, je crois qu'il rencontre cette gamme et cette galerie d'informateurs, le sociologue lui les rencontre immédiatement et s'il veut brouiller leur langage, leur place, il faut soit aller au-delà, soit les éliminer par, je sais pas, quelques mois de présence.

Yvonne Mignot : Je pense à des expériences faites il y a un certain temps en vidéo : filmer le banal, le quotidien. Ici on dit même le sujet dans le sujet est banal puisque il y a une personne qui dit la télévision est banale comme la vaisselle, elle est devenu banale.

Monique Haicault : "c'est un objet comme la vaisselle" dit la jeune fille.

Yvonne Mignot : Un objet comme la vaisselle. Il y a eu tout un mouvement des femmes qui voulait mettre en évidence le travail domestique et ses nombreuses implications, et alors on se retrouve effectivement dans le banal et le quotidien. Je me rappelle d'un article de Beauviala dans les Cahiers du Cinéma qui décrivait ces oeuvres, et qui

disait que la vidéo c'était un peu comme le ronronnement, enfin comme le tic-tac de la pendule du grand-père dans la maison, etc, etc. Et je crois qu'il y a tout un effort de construction du banal et du quotidien qui a été entrepris à une certaine époque, qui reste en friche, qui est encore à faire. On n'a pas encore vraiment trouvé un moyen de restituer ce banal et ce quotidien, le vécu des protagonistes, enfin on reste très très loin. Il n'y a aucun rendu ou très peu. Il y a d'autres expériences qu'on a au DEA de cinéma. Beaucoup d'étudiants font des films sur leur famille, et à chaque fois, on a les grands-pères, en général c'est des grands-parents qui sont d'origine rurale, qui font des choses, comme les paniers, enfin une activité manuelle intéressante, et éventuellement ethnographique, et à chaque fois on ressent qu'il y a une barrière infranchissable, qu'on n'arrive pas à aller au-delà d'un certain point, dans ces films, et pourtant certains sont très très bien faits.

Patrick DESHAYES : Je reprends ce que dit Yvonne parce qu'en ce moment j'enseigne à Jussieu en ethnologie sur les pratiques de terrain. Ca c'est plutôt un problème de pratique de terrain chez soi, dans sa propre famille, dans son propre lieu. Il y a des étudiants qui régulièrement choisissent comme terrain privilégié leur village, et ils ne décollent pas, ils ne décollent pas. Ce n'est pas un problème cinématographique ou télévisuel, mais c'est cette absence de distance un petit peu la place de chercheur dans son lieu.

Bernard GANNE : J'ai un petit peu comparé ce film là avec The store, et je voulais savoir si le travail du sociologue justement n'était pas de trouver le juste équilibre entre la parole et l'image. Elle nous livre simplement une parole puisqu'on a dit que les images étaient très pauvres, et cette absence d'objectivation là du sens commun se retrouve dans son film où elle essaye de faire

parler les gens d'une pratique qu'elle ne peut pas analyser puisqu'elle est trop proche d'eux pour pouvoir lire cette pratique et la filmer. Alors que dans *The Store* c'est complètement l'inverse dans la construction du film, Wisemann part d'une perception qu'il a de la pratique des vendeurs, des clients, il en fait la reconstruction qui peut être celle d'un très bon travail sociologique. Il livre simplement au moins une vision de cette pratique. Mais à l'inverse il manque l'élément qui serait ce que les intéressés pensent de ce que lui a filmé, c'est-à-dire ce que les intéressés peuvent dire, ce qu'ils pensent donc de cette pratique-là de filmage.

Hubert KNAPP : Je voudrais revenir sur ce que disait Yvonne tout à l'heure de deux façons, ce qu'elle disait sur la difficulté d'arriver à traduire ce qu'on appelle le banal par commodité mais, je suis tout à fait d'accord avec elle sur le fait que banal est quelquefois, y compris dans ce film, moins banal que vous ne le dites, le geste en question c'est un exemple parmi d'autres. FAILEVIC et d'autres entre autres sont passés à la fiction, à partir du réel, parce qu'ils ont bien mesuré la difficulté qu'il y a à sortir une banalité expressive de la banalité réelle. Ils se sont dit une seule solution, c'est qu'on aille enquêter ici, là, ailleurs, on revient et puis on écrit notre truc, on le met en scène et là on est sûr que ça sortira puisqu'il y aura des comédiens, un texte, un découpage. Et la deuxième chose que je voulais ajouter à autre chose qu'Yvonne a dite, elle parlait du difficile équilibre entre la connaissance, l'insuffisance de connaissance, et la trop grande connaissance qui d'une certaine façon désamorce les rapports avec les gens. Nous avons vécu l'expérience avec Bringuier, c'est tout à caractéristique sur ce plan. On s'est dit un jour, mais on est idiot, on passe notre vie à aller tourner en province, on habite Paris, pourquoi on ne va pas tourner à Paris ? Et on est allé à Paris dans un endroit superbe qui

était un peu le temple de l'anarchie dans les années 1900 et qui s'appelle la Butte aux Cailles. On a tranquillement passé trois mois à faire connaissance avec les gens de la Butte aux Cailles et à aller jouer au billard avec eux, boire des coups, à bouffer de temps en temps même, etc. Et puis on s'est dit alors on tourne dans 15 jours, on s'est regardé, enfin je raccourcis un peu et gênés tous les deux car finalement on les connaissait trop bien. C'est bien de les connaître, mais du coup on était d'une certaine façon rentrés, à force de familiarité, rentrés dans leur milieu et rentrant dans leur milieu, on sait qu'on avait plus cette espèce de ressort qui nous permettait d'y rentrer, mais d'y rentrer d'une façon, entre guillemets, offensive. C'est une histoire vraie ça !

Marie CIPRIANI : Finalement, est-ce que ça ne voudrait pas dire qu'il y a un problème de mauvaise conscience en fait, parce que déjà il y avait le projet avant de faire connaissance avec eux, après il y a eu tout ce travail d'approche, et ensuite, en dernier ressort, on voudrait filmer. Et là, il y a un contrat qui était déjà faux au départ.

Hubert KNAPP : Non, il n'y avait pas de contrat, il y avait simplement le fait que nos rapports étaient devenus trop (brouhaha), c'étaient des galets, c'est le problème des galets, les galets étaient devenus trop ronds, il n'y avait plus de possibilité d'étincelle.

Claude MARCHAIS : C'est un problème d'énergie, de chute, de potentiel, il faut qu'il reste de l'énergie.

Patrick DESHAYES : Je serai incapable, j'y ai déjà pensé, de faire quelque chose dans mon village parce que je n'ai pas de distance.

Monique HAICAULT : Tu connais trop de gens et tu serais obligé de les prendre tous.

Patrick DESHAYES : Je revendique par contre pour un bon film sociologico-ethnologique, un long travail de terrain, de connaissance, une pratique et alors là, les trois mois, c'est nécessaire car on y accumule une connaissance. Le fait d'être né quelque part, c'est pas une connaissance, c'est une intimité. Par contre beaucoup de films de télévision souffrent absolument de ce peu de profondeur relationnelle entre le cinéaste et les gens qui sont filmés.

Hubert KNAPP : On ne peut pas dire que je ne suis pas d'accord, car moi, c'est tout à fait ma théorie que vous défendez là ; je dis simplement qu'il y a un point d'équilibre. Encore une fois, il y a un moment où on bascule, ne pas trop basculer du côté des gens... ça ne contredit pas du tout la notion d'intimité ce que je dis là.

Monique HAICAULT : Enfin, je crois que ce n'est pas seulement un point d'équilibre c'est important ce qu'on dit là, parce que c'est quand même notre place sur un terrain. Une certaine connaissance scientifique du terrain et être copain avec les gens, c'est bien différent.

Colette PIAULT : D'abord, je voulais savoir, quand tu étais rentré chez ces gens, leur as-tu expliqué que tu venais faire un film, que tu faisais connaissance avec eux pour faire un film ?

Hubert KNAPP : Ah oui, bien sûr.

Colette PIAULT : Alors ils ne se sont pas intéressés au film ? C'est pas eux qui t'ont coïncé après, parce qu'ils auraient pu aussi le faire.

Hubert KNAPP : Ca faisait partie des propos qu'on tenait, je veux dire, on était pas là par hasard, c'est clair et donc je ne leur ai pas du tout caché qu'on venait faire un film sur la Butte aux Cailles, par conséquent sur eux.

Chantal GERARD : C'est assez anecdotique, mais intéresse le problème de la distance. J'ai eu l'occasion de faire un petit film sur quelqu'un en super 8 il y a déjà un certain temps, sur quelqu'un qui m'est très proche puisque c'était mon époux. Je voulais le filmer, c'était dans le cadre un peu du mouvement cinéma expérimental qui permettait une approche très familière et très informelle avec le sujet, donc je l'ai filmé dans une action très quotidienne, il était en train de prendre son petit déjeuner. Lorsque j'ai vu le film, je me suis effectivement rendu compte qu'il y avait un écrasement, enfin je veux dire que la proximité de la personne que j'avais filmée n'allait pas du tout. Alors j'ai réfléchi sur cette histoire pour recréer une distance. J'ai trouvé à mon avis deux solutions, de toutes façons, il me semblait que l'humour était une bonne solution pour arriver à recréer une distance par rapport à ce sujet. J'ai donc filmé et peint sur la pellicule un certain nombre de petits objets qui sortaient de son petit déjeuner. En quelque sorte, j'ai recréé donc une animation qui était entre nous. Et puis, dans la deuxième partie, j'ai trouvé une autre solution qui, apparemment, marchait bien par rapport au public, c'est-à-dire que j'ai refilmé ce film-là, j'ai recréé un film dans le film. A partir de là, il y avait une distance qui a fait que vraiment entre nous, il n'y avait plus du tout ce problème de proximité du départ.

Colette PIAULT : Je travaille depuis très longtemps dans le même endroit, en Grèce. Ils ont toujours vu que je faisais des films, je suis arrivée avec une caméra dès le premier jour. Alors effectivement, ensuite, j'ai fait un

vrai premier film, 4 ans après mon premier séjour. J'ai fait un film sur le film, pour m'amuser, on a fait un espèce de truc un peu marrant. J'ai posé la question aux gens, pourquoi avaient-ils accepté le film, enfin, comment ils avait vécu le film ? Et alors on m'a répondu : "c'est passé entièrement par la relation amicale avec toi. Le film ça nous intéresse pas, on t'aime bien et puis on s'emmerde au village, et tu étais une attraction, ça nous a amusé, et puis c'est l'amitié, c'est tous les liens d'amitié". Mais ils n'ont pas toujours compris le film, ils ont vu le film à la télévision et tout, ils n'ont pas compris, ça continue, j'explique, j'explique, ça sert à rien. C'est l'amitié, et effectivement de film en film, je peux aller de plus en plus, au plus proche. Je travaille sur ce que vous appelez le quotidien, je ne dis pas que j'approche vraiment mais ça m'a intéressée. Qui disait là on construit une fiction, oui Failevic. Justement moi ce que j'essaye, c'est de voir jusqu'où on peut aller en film d'observation.

Anne GUILLOU : Et quand l'objet est un rapport social ? Ce qui est le plus souvent le cas pour nous. Pas de traditions, ni de métiers à tisser, mais un rapport également avec un appareil médiatique.

Claude MARCHAIS : Est-ce que les 15 ans de présence de Colette PIAULT sur le terrain grec, ne lui ont pas apporté plus de matière que ce qu'elle a pu rendre. Est-ce que le film n'était pas un prétexte pour obtenir d'autres informations scientifiques, un des truchements, le son off et le texte off, hors du film.

Colette PIAULT : C'est certainement un instrument d'investigation.

Claude MARCHAIS : Non ce que je veux dire, c'est des données, des résultats qui n'apparaissent pas dans le film.

Monique HAICAULT : Tu aurais pu avoir envie d'écrire au lieu de filmer.

Colette PIAULT : J'ai fait un journal quotidien qui est autour du film et qui n'est pas dans le film. Des relations de pouvoir à dépasser par exemple à propos du film et qui ne sont pas dans le film. On ne va pas faire le film du film du film en permanence, comme des boîtes russes. Non.

J.P. TERRENOIRE : Dans ces démarches de distanciation, les anthropologues et les sociologues n'ont pas les mêmes problèmes. Les sociologues travaillent dans une société qu'ils connaissent, qu'ils vivent, ils croient en avoir une connaissance immédiate, leur problème est de créer une distance maximale en première instance pour que la société soit pour eux, un objet étranger. Alors que l'anthropologue se heurte immédiatement à l'étrangeté de son objet et son problème est de commencer par combler les distances.

On devrait pouvoir déceler cela dans les différents films qu'on nous livre et qu'on ne devrait pas avoir les mêmes films sur des objets proches.

Colette PIAULT : Il faut faire un film, quand on a besoin des images, c'est ce qu'on enseigne à l'école d'anthropologie, ce qu'on a vu là... on aurait pu l'avoir avec un magnétophone, le texte aurait été plus riche avec 50 mn d'interview. On aurait pu avoir un joli portrait au départ, situer à qui on a affaire, etc. Fallait-il faire un film sur ce sujet ?

Roger CORNU : Le résultat aurait été pire, on aurait eu Marie-Claude TREILHOU chez Pivot. A partir du moment où le sujet est la télé, automatiquement on l'aurait retrouvée à la télévision.

Décryptage et compte-rendu par Monique HAICAULT

IL ETAIT UNE FOIS LA TELE

France : 1985. Réal. et Scén. : Marie-Claude TREILHOU. Dir. Photo. : Lionel Legros et Michel Sorioux (16 mm couleur). Son : Yves Ziotnicka. Mont. : Khadicha Bariha et Hamida Mekki. Asst. réal. : Alexandre Pidoux. Prod. dél. : Claudine Bories, Périphérie production. Banc-titre : Cinéformes. Gonflage : Octovision.

Prod. : BPI, Périphérie, Antenne 2.

Dist. : Dopa. Durée : 58 mm.

Positif Avril 1986.

Co-production avec les habitats de La Bastide en Val (Aude).

Co-Production : La bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou/Périphérie.

Centre régional de création cinématographique sur Ile de France/Antenne 2.

Unité de programme Pascale Breugnot avec la participation du Ministère de la Culture et du Conseil Général de Seine et Oise.

Film refusé par la commission de l'avance sur recettes, soutien des ateliers Sirventès (Toulouse Labège).

Marie-Claude TREILHOU (Simone Barbès ou la vertu, Une sale histoire de sardines) a enquêté auprès de téléspectateurs de la "France Profonde", ceux du petit village du Sud - Ouest où elle habite la plupart du temps, "cinquante personnes qui vivent en permanence comme un bloc face à un autre bloc, la télévision", dit-elle.

Elle souligne : "Je viens d'un monde très ancien, paysan. Pour travailler, j'ai dû quitter le pays, me conformer à un langage, à une façon de vivre qui est à des années lumière de ce monde-là. Cet écartèlement est douloureux. Je suis terriblement liée, affectivement, à ce film. J'y ai trouvé matière à m'exprimer très profondément".

<p>INFLUENCE DES MODES DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION SUR LA PAROLE DANS LE FILM</p>

Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE
Sociologue CNRS, CECOD, Université de Paris I

La plupart des réflexions portant sur les films se placent du point de vue d'un récepteur spécialisé et utilisent, selon l'activité ou la discipline de référence, une ou plusieurs méthodes d'analyse : étude du récit, analyse textuelle, rapports image/son, psychanalyse...(1). Il peut être également pertinent de s'interroger, en tant que sociologues mais aussi cinéastes sur l'influence des modes de production et de diffusion sur la parole dans le film, sujet de ce colloque. De quelle manière la qualité de l'équipement technique, le mode de financement et le type de diffusion qu'il anticipe vont conditionner la réalisation d'un film et le produit lui-même, qui, seul, peut être soumis à analyse.

Dans le corpus proposé, aucun film n'a été réalisé par un sociologue-réalisateur, ce qui peut correspondre aussi bien à une timidité qu'au refus d'une précoce allégeance ; deux l'ont été avec le concours de sociologues, le groupe d'ethnologie sociale de Pierre-Henri CHOMBART de LAUWE pour "Rue du Moulin de la pointe" et Diane POITRAS pour "What number ?". Le premier a été tourné dans le cadre d'une série de la RTF -"A la découverte des Français"- par Jacques KRIER ; c'est une fiction construite à partir de

l'enquête dont les résultats servent de base à la construction du commentaire, fil conducteur de la narration. Le second, de Sophie BISSONNETTE, est un documentaire québécois proche du cinéma d'intervention sociale dont la production est complexe ; on y reviendra. Plus de vingt ans séparent ces deux réalisations.

Deux autres films, très distants aussi dans le temps et dans l'espace, ont été réalisés par des documentaristes vedettes : le hollandais, Johan VAN VER KEUKEN et l'américain Fred WISEMANN qui, chacun à sa manière, ont réussi à mettre en place un mode de production garantissant leur indépendance.

Les deux derniers films, enfin, se caractérisent par l'approche, par les professionnels de la TV eux-mêmes, de problèmes relatifs au médium : réception de la télévision dans un village, pour le premier, relation intervieweur/interviewé devant la caméra, avec des exemples pris, principalement, parmi le monde des médias et de la politique, pour le second.

Un cinéma sociologique introuvable

Ce corpus ne peut couvrir, à l'évidence, la gamme complète des possibles en ce qui concerne les genres et les modes de production, mais les cas choisis présentent suffisamment d'hétérogénéité pour pouvoir amorcer une analyse. L'on aurait pu compléter cet ensemble avec des films réalisés par des sociologues afin de mieux éclairer la tension permanente entre approches discursive, esthétisante, empathique, de séduction... et les méthodes de travail qui en résultent ainsi que les modes de financement qui y sont associés. Mais peut-être, dans l'état actuel de l'art en France, était-ce encore prématuré.

En effet, à la différence du cinéma ethnologique et anthropologique pourvu de pères fondateurs et de films universellement reconnus et ce depuis les années trente, le cinéma sociologique se cherche depuis plus de vingt ans -au moins dans ce pays- et n'a pas encore vraiment émergé dans le champ de sa discipline. Cette disparité dans le développement peut être saisie de multiples manières ; je n'en retiendrai pour le moment qu'une : le cinéma ethnologique a clairement défini son objet c'est-à-dire, pour être très simple, l'urgence de filmer des cultures menacées, dans leurs rituels comme dans leur vie quotidienne, avec le rapport de proximité le plus intense possible. Au contraire, le cinéma sociologique n'est pas encore parvenu à se dégager des modèles émis par les autres genres cinématographiques puis télévisuels : fiction, documentaire, cinéma anthropologique.

C'est pourquoi il oscille actuellement entre le documentaire social, le documentaire de création tel que défini par les producteurs de la télévision et la fiction à caractère social.

Le problème central du film sociologique est d'exister et donc de définir son objet, non pas seulement au niveau diffus et intuitif, comme le font déjà la plupart des cinéastes, mais de manière explicite, rigoureuse mais non hégémonique, à la manière de son aîné, le cinéma ethnologique. Cette exigence de production de sens, dans le cadre d'une déontologie stricte, sur des terrains le plus souvent non exotiques, entraîne des contraintes difficilement contournables quant aux modes de production et de diffusion. Le débat sur la place du commentaire, oral ou écrit, ou sur les raisons de son éviction est à appréhender notamment sous cet angle. "Faites emmerdant, Messieurs", disait Hubert BEUVE-MERY aux journalistes du quotidien "Le Monde". Au moment où la diversification des publics s'amorce, tant au

niveau des chaînes nationales (Océaniques, TV5, la Sept) que sur les réseaux câblés, le cinéma sociologique en création devrait pouvoir s'affirmer dans sa spécificité et non plus uniquement grâce à un habillage qui risque, au nom de la séduction, d'en travestir le sens.

Nous traversons une période où, de manière un peu paradoxale et peut-être fragile, se manifeste un intérêt accru pour la rigueur de l'approche cinématographique dans certains festivals : "éthique et télévision" à Montbéliard, "la morale de l'image" à Bruxelles (vidéo-réalités) : "les images ne sont pas condamnées à être le véhicule de la bêtise, soumis aux conventions et aux exigences commerciales... Nous défendons les oeuvres dont les auteurs se sont mesurés au réel" (2). Il appartient aux sociologues d'être partie prenante dans ces débats et de les enrichir de leurs propres problématiques, en particulier sur l'approche de la notion même de réel qui constitue le coeur de leur réflexion. En clair, faut-il à tout prix se rapprocher des professionnels du cinéma et de la télévision, qui obéissent à d'autres contraintes, ou bien créer la distance qui permettrait à une sociologie audiovisuelle d'exister ?

Temps, espace, modes de production et de distribution

Modes de production

Tous les documents proposés possèdent une caractéristique commune : ils ont été programmés à la télévision, qu'ils aient été produits spécifiquement à cette fin ou non. Trois d'entre eux sont directement produits par la télévision avec des équipes de télévision "(il était une fois la télé", "l'interview" et "Rue du Moulin de la Pointe") ; les trois autres ("L'enfant aveugle", "The Store" et "What number ?" l'ont été par de petites sociétés qui ont

réuni les fonds nécessaires auprès de sources variées : avances sur diffusion T.V., subventions diverses, investissement personnel. Le réalisateur devient ainsi son propre producteur, situation caractéristique du cinéma indépendant depuis ses débuts. Ainsi, Sophie BISSONNETTE des productions du Regard et Contre-jour a-t-elle dû solliciter treize organisations différentes pour réaliser son film : Education Nationale et différents ministères, syndicats et enfin producteurs spécialisés tels que Radio-Québec, Office national du film, Téléfilm Canada et société générale du cinéma. C'était déjà le parcours suivi par Johan VAN DER KEUKEN en 1966 et c'est celui que prennent encore d'innombrables indépendants, dont des sociologues.

La démarche de Fred WISEMANN est différente ; plus aboutie, elle lui assure un meilleur contrôle de son oeuvre : après une phase d'auto-financement, il a passé contrat avec la chaîne publique de New-York (PBS, Canal 13), à raison d'un film par an sur cinq ans. Pour lui, les aspects financiers sont déterminants pour la liberté de création :

"Si vous n'êtes pas prêt à chercher l'argent, à passer la moitié de votre temps à négocier des contrats, vous ne pouvez devenir un cinéaste indépendant. Personne ne le fera pour vous. On ne peut se rabattre sur la vieille idée de l'artiste qui ignore ce qu'est un montage financier, autant arrêter de travailler" (3).

L'accent mis sur la nécessité de participer très directement au montage de la production correspond au souci de définir le sujet du film de la manière la plus ouverte possible et d'éviter toute censure a priori (stratégie amont). Dans les faits, il s'agit, beaucoup plus largement, de prendre en main l'ensemble de la chaîne de fabrication, de la production à la diffusion, ce moment essentiel où

intervient la consommation du film par le spectateur et donc, d'une certaine manière, la destruction du produit (stratégie aval).

Contraintes techniques et méthodes de tournage

Le corpus ouvre un quart de siècle au cours duquel les techniques de tournage et de post-production ont beaucoup évolué. De la caméra à ressort des premières années et des balbutiements de la vidéo noir et blanc au film couleur synchrone 16 mm et super 16 et aux caméscopes V8 et Betacam actuels, tout indique que les équipes de tournage ont été confrontées à des matériels très différents, à la fois pour la prise d'images et de sons ; le montage et la post-production ont également beaucoup évolué. Ces contraintes purement instrumentales ont entraîné certains choix scénographiques qui peuvent aujourd'hui apparaître comme des partis-pris du réalisateur alors qu'ils résultent simplement d'une adéquation astucieuse des moyens d'une époque aux fins. Ainsi les plans très courts de "L'enfant aveugle" sont moins l'effet d'un choix délibéré que la conjonction d'une contrainte instrumentale -la caméra à ressort- et d'une recherche esthétique pensée en fonction d'elle. L'imposition de plans extrêmement courts oblige à filmer l'essentiel et à monter au tournage, comme l'a indiqué Jean ROUCH, grand utilisateur de ce matériel à ses débuts. Ce qui pose immédiatement le problème de la relation au matériel et aux techniciens. KEUKEN est derrière la caméra, comme ROUCH, d'où il interpelle les personnes filmées, rejoignant l'école des filmmakers anglo-saxons et américains du documentaire et les cinéastes expérimentaux qui, eux, refusent tout technicien.

Des problèmes de synchronisation sonore affectent également les deux films les plus anciens : mais dans le film de KEUKEN le morcellement et le décalage sont

complètement intégrés à la mise en scène, alors que dans celui de KRIER c'est plutôt le camouflage qui domine, au nom probablement d'une plus grande lisibilité. Pour le son aussi, différentes écoles s'affrontent : si KEUKEN assure le tournage parfois seul, le plus souvent avec sa femme au son, WISEMAN, par contre, déclare : "Je fais toujours le son pour être plus disponible pour tourner. Le caméraman a un oeil sur moi ; j'ai un oeil sur lui et un oeil sur ce qui se passe, ce qui permet de préparer les cadrages" (4). C'est donc par un ensemble de signaux qu'ils se communiquent la dimension des plans. Le but est de s'affranchir le plus possible des contraintes et de pouvoir se laisser complètement aller à sa propre vision et ressentir un état de transe. La présence de techniciens aux postes-clés de l'image et du son est présentée par les deux indépendants comme une limitation et ils préfèrent conserver le contrôle sur l'un au moins de ces deux éléments sur les conditions et la durée du tournage : trois ont été tournés avec des équipes de reportage de type classique et le dernier en studio ("l'interview"). L'on ignore aussi le degré de préparation du tournage et comment s'est établie la relation filmants/filmés. WISEMAN a passé une journée à montrer et expliquer le fonctionnement du matériel, Marie-Claude TREILHOU est une enfant du pays et a probablement, au cours des repérages, associé la population à sa démarche. La préparation de l'équipe de Sophie BISSONNETTE semble a posteriori excellente, si l'on en juge d'après le niveau et la qualité de la participation obtenue laquelle reflète une forte connivence avec l'objet du film.

Pour le montage, ce temps fort de la construction du sens, il existe encore moins d'information. La question à se poser est de savoir si le réalisateur, comme WISEMAN, s'enferme seul pour six mois, avec ses rushes, ou bien s'il travaille avec un monteur qui n'a pas participé à la phase précédente et qui risque de lui apporter un autre point de

vue. Si la vision subjective de la réalité sociale est privilégiée, la continuité de l'oeuvre du tournage au montage est préférée. Pour les films sociologiques, la confrontation, avec, outre le monteur, d'autres partenaires et chercheurs semble indispensable pour mieux dégager l'intelligibilité du discours.

Modes de diffusion

Les contraintes imposées par la diffusion à la télévision ont considérablement augmenté au cours des vingt dernières années. Le pouvoir de décision s'est déplacé des réalisateurs aux responsables d'unités de programmes se pliant aux impératifs du prime time et aux exigences de l'audimat. Si les films du corpus sont tous à des degrés divers éloignés des grilles à forte audience, ils ont cependant tous été diffusés. Mais là encore l'on peut constater certaines différences :

- les trois produits faits spécifiquement pour la télévision ont été diffusés une fois (à la rigueur deux ou trois fois en rediffusion) à une heure non précisée mais probablement tardive ; ensuite, ils sont partis aux archives de l'INA. C'est donc en une sortie unique que s'est jouée leur carrière devant un public qualitativement indifférencié et non réactif mais quantitativement chiffrable. Cette situation paradoxale encore que très banale entraîne pour le réalisateur certaines contraintes, intériorisées le plus souvent ; il s'agit de mettre l'accent sur l'empathie et sur l'épure des messages, c'est-à-dire la non concurrence entre images et sons afin de mieux solliciter et retenir l'attention flottante du spectateur (4). Ainsi la fiction sociologique proposée par KRIER se déroule-t-elle sans accroc, les messages étant fermement concentrés dans un commentaire fleuve (dit par bonheur par Michel BOUQUET) qui parvient à donner sens à des images falotes et stéréotypées.

JEANNESSON opère au profit de son émission un transfert classique de séduction en filmant des vedettes hors catégorie du cinéma, de la littérature et de la politique, lesquelles possèdent déjà l'aura nécessaire à la fabrication de sens : Kennedy, Madame Nhu, Castro, Marguerite Duras, le propos sur l'art de l'intervieweur s'égaré dans la fascination qu'exercent les interviewés eux-mêmes dont le potentiel d'auto-mise en scène, c'est-à-dire de contrôle sur leur propre image, n'est plus à démontrer. Le film de Marie-Claude TREILHOU s'apparente, avec la prédominance quasi exclusive d'interviews, au film de reportage, un genre télévisuel largement répandu et d'une lisibilité immédiate, en général. Cependant, par rapport au modèle standard "Il était une fois la télé" dérape sur plus d'un point et devient grâce à la qualité de la relation filmant/filmés (la réalisatrice est originaire du village, ce qui peut aussi bien être un atout qu'un inconvénient), un film à plusieurs entrées où le sujet principal, la réception télé dans un village, devient celui d'une communauté isolée aux prises avec l'abandon et la modernité. L'image, sans grand relief, est sacrifiée au son, aux paroles plurielles recueillies comme en mi-teinte. Ce dépouillement, volontaire ou non, présente l'intérêt de concentrer l'attention du spectateur sur les dires villageois, teintés d'occitan et parfois difficiles à comprendre.

- Les trois films indépendants sont également passés à la télévision mais la complexité et souvent l'insuffisance de leur financement ont imposé d'emblée à leurs producteurs/réalisateurs de viser d'autres lieux de diffusion, en particulier le secteur non commercial : associations, syndicats, institutions... Ils ont aussi été présentés dans ces lieux classiques de reconnaissance que sont les universités et les festivals. Leur carrière peut être longue mais elle dépend directement de leur capacité à répondre aux attentes d'un public non captif, venu librement

pour s'informer sur un sujet déterminé, et relativement difficile à satisfaire. Ce type de diffusion, en cassettes ou en projection, permet des lectures répétées et différées du film, à des fins d'analyse par exemple ; il s'agit non plus simplement de solliciter l'attention mais de permettre la mémorisation. Certains niveaux de polysémie et d'encombrement des images et des sons sont non seulement tolérés mais recherchés car ils permettent d'alimenter la réflexion et l'implication du spectateur ; l'on peut à ce propos rappeler le plaisir évident pris par la plupart d'entre nous en regardant "l'enfant aveugle" où Johan VAN DER KEUKEN casse les formes pour les recomposer autrement et explore les dissonances image/son. Le chatolement et la complexité des registres visuels et sonores de "Store" appelle aussi plusieurs lectures car le sens ne s'épuise pas à la première. WISEMANN présente lui-même ses films, comme KEUKEN, dans les universités et donne des conférences. En Amérique, selon lui, "on gagne plus d'argent en parlant sur les films qu'en les faisant" (4).

"What number" multiplie aussi les sollicitations sonores en les diversifiant, de manière complémentaire ou concurrente par rapport aux images. Ce dernier film s'inscrit dans la longue tradition du cinéma d'intervention sociale en établissant le dossier de la lutte des femmes standardistes, caissières... contre la déqualification apportée par les nouvelles technologies d'information. Les différents registres de la parole sont tour à tour explorés : commentaire, parole suscitée ou en situation, interviews individuelles et de groupe, chansons, théâtre. L'image, peu inventive, a par contre un fort potentiel informatif dans la mesure où elle permet de découvrir les lieux de vie et de travail des personnes filmées. Aussi les deux registres image/son entrent-ils le plus souvent dans un rapport de complémentarité plus que de concurrence. Cependant, la succession des situations et la multiplicité des personnes

présentées provoquent un certain encombrement, nécessitant plusieurs lectures et éventuellement l'organisation de débats. La carrière de ce film se poursuit actuellement dans les syndicats et les groupes de femmes, au Québec comme à l'étranger.

Conclusion

Devant cette volonté obstinée que nous partageons de fonder le cinéma sociologique, il convient de s'interroger sur les contraintes de l'expression des idées au cinéma et par delà la conceptualisation diffuse des professionnels d'assumer pleinement cette conceptualisation.

La rigueur de la démarche doit s'accompagner d'une analyse proprement sociologique sur les systèmes de production/diffusion et de leur influence sur l'émergence des projets de films, sur les conditions de leur sélection et enfin sur leurs modes de réalisation.

Enfin, la relation filmants/filmés me paraît être au coeur de l'entreprise filmique. De son intensité dépend la qualité des matériaux obtenus. La collaboration des chercheurs cinéastes et de l'ensemble des réalisateurs est nécessaire pour explorer la "cuisine" ou, plus noblement, l'alchimie audiovisuelle qui se déroule entre le premier synopsis et l'ultime montage appelé copie zéro.

Gageons que cette analyse multidimensionnelle permettra d'enrichir nos futurs travaux.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) Le livre récemment paru de Jacques AUMONT et Michel MARIE, "L'analyse de film", Paris, Nathan, 1988, présente l'ensemble de ces méthodes.
 - (2) Consulter les catalogues de ces deux festivals et l'article d'Hélène GOYET "Quand l'image a une morale", in Sonovision, juin 1988, pp. 40-41.
 - (3) Sur l'évolution des techniques cinématographiques vers le 16 mm synchrone et la réflexion sur le vrai, l'authentique et l'éthique du point de vue du cinéaste, consulter Gilles MARSOLAIS, "l'aventure du cinéma direct", Paris, Seghers, 1974, pp. 93-94.

Sur l'évolution des techniques et des modes de production en vidéo, cf. Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE, article "Vidéo" in Dictionnaire du cinéma, Bordas, 1987, N° 61 - 62.
 - (4) WISEMANN, USA, film réalisé par Michel GAYRAUD, production Vidéo-Ciné-Troc, CFPJ, Vidéographe (Montréal), 1987 et dossier édité par la Sept.
 - (5) Claudine de FRANCE, "Image et commentaire : du montré à l'évoqué", in Revue Hors-cadre, N° 3, printemps 1985 et Xavier de FRANCE, "Eléments de scénographie du cinéma", Université de Paris X, Formation de Recherches Cinématographiques, 1982.
-

LA PAROLE DANS LE FILM DE SCIENCES HUMAINES
Quelques exemples, quelques remarques

Par Colette PIAULT, Directeur de Recherches au C.N.R.S.

La parole dans le film est un vaste domaine, sujet permanent de réflexion (1). Même si on limite l'examen aux films de Science de l'Homme et que de fait, on porte principalement voire exclusivement son intérêt sur le dit dans les formes cinématographiques documentaires, le champ demeure fort vaste.

Formes et contenus s'imbriquent tout en respectant des contraintes qui leur sont propres. Il n'en demeure pas moins que dans la mesure où nos films ont toujours un donné à transmettre -description, explication, information, argumentation- l'image sera souvent insuffisante ou la forme visuelle inadéquate par son ambiguïté et le recours à la parole orale ou écrite sera souvent une nécessité.

Reste à savoir quelle parole exprimée par qui, sous quelle forme et pour quel dit.

Mes remarques seront issues de la pratique de la réalisation et on leur prêterait en vain une portée théorique.

(1) CHION Michel, *La toile trouée, la parole au cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1988.

A travers les extraits présentés, je voudrais attirer l'attention sur différentes procédures de traitement de la parole -et leurs conséquences- dans des documentaires pris à titre d'exemples et non de modèles.

Les films utilisés sont des films (par opposition à des enregistrements en vidéo) documentaires ou considérés comme tels, d'une certaine qualité, construits à partir du réel et c'est dans cette mesure qu'ils nous intéressent. Certains sont beaucoup plus sophistiqués (ou manipulés ?) que nous ne nous le permettons généralement dans notre domaine où la composante scientifique se doit d'être présente.

Tout d'abord, la série des Indiens Wayanas de Guyane proposée sur FR3 en 1988 dans la série Océaniques me paraît intéressante. Une équipe de télévision avec le réalisateur Claude Massot tourne de 1972 à 1975 chez les Wayana où s'est établi depuis 1961 un Français de Lyon, André Cognat.

Chaque document de cette série est centré soit sur un aspect de la vie du groupe, soit sur un personnage particulier.

Sur le plan de la parole, tout s'organise autour de ce qui est dit par André C., le plus souvent en réponse à des questions de C. Massot mais aussi dans un rôle de traducteur linguistique et culturel. On retrouve ici, pour les besoins du film, la situation réelle bien connue des anthropologues qui, sur leur terrain, appréhendent la connaissance d'un groupe par l'intermédiaire d'un de ses membres qui a la capacité d'expliquer -l'informateur privilégié- et avec qui ils peuvent parler dans une langue commune -l'interprète-. Les deux rôles sont bien souvent confondus. Ici, André C. étant à la fois français et membre du groupe Wayana où il a pris épouse et constitue une

famille, la situation est particulièrement satisfaisante dans une perspective télévisuelle : il peut y avoir identification pour le téléspectateur. Ni C.Massot, ni André C. ne se présentent en savants. Le premier se substitue au public potentiel de son film pour choisir les questions à poser, le second répond en fonction de son expérience quotidienne et de sa connaissance acquise au cours des années. André C. a aussi la possibilité de s'adresser aux Wayanas, de les questionner en se situant alors du côté de l'équipe de tournage. Son rôle est dominant dans la réalisation car il est le médiateur de toute connaissance et aucune image n'est finalement appréhendée par nous sans avoir auparavant puisé une signification dans la parole d'André C. Le pouvoir du médiateur est ici très important et il n'y a quasi aucune possibilité de distinguer le vu du dit.

Dans cette série de films, une autre parole est également transmise par un commentaire off du réalisateur qui permet d'élargir le contexte et de compléter la parole la plus immédiate et concrète que "l'acteur" André C. nous apporte. Commentaire off et parole directe ont des rôles complémentaires.

On voit là comment le contenu de la parole transmise est déterminé par et déterminant pour le choix de la procédure formelle chargée de le porter.

En contrepoint, on peut regarder le film fait également pour la télévision par Jean-Pierre Marchand sur le travail de l'ethnologue Jacques Lizot chez les Yanomami. A travers son entreprise, on donne accès au spectateur à la vie et à la connaissance des Yanomami.

Comme dans la série Wayana, il y a un médiateur, rendu quasi indispensable par l'obstacle de la langue et le rejet de sous-titrage.

Le réalisateur a choisi ici de nous faire ressentir la distance et l'étrangeté des Yanomami par une interrogation sur le vocabulaire à laquelle se prête Jacques Lizot et qui nous fait percevoir les différences sémantiques. Dans la plupart des films d'ethnologie, c'est à travers le commentaire off, le plus souvent énoncé par le réalisateur ethnologue que se fait la médiation. Ici, le procédé est plus élégant : le médiateur, savant, fait partie de l'image (et du son) du film lui même et comme dans la série Wayana, il sera celui qui répond au réalisateur et à travers lui aux spectateurs, mais il fera aussi celui qui interroge les Yanomami et facilite leur expression dans le film.

Que l'interprète culturel et linguistique soit un Européen est un atout pour les deux films, mais alors que le premier médiateur raconte la vie des Wayanas comme il la vit, Jacques Lizot qui vit aussi parmi les Yanomami, cherche à connaître, à analyser, à comprendre, bref à faire oeuvre scientifique. On peut se demander à propos de ce dernier film si plutôt qu'un film d'ethnologie, il ne serait pas un film sur l'ethnologie, sur l'ethnologue au travail et sur les Yanomami à travers son appréhension. Mais qu'est-ce alors qu'un film d'ethnologie ?

Ces deux films ont adopté une forme de base commune :

- La parole du médiateur est intégrée dans le film où il se mêle aux acteurs. Cependant, la spécificité du médiateur et donc de sa parole rendent les films très différents. On peut aussi remarquer que le médiateur permet d'éviter le procédé quelquefois un peu lourd du sous-titrage mais en revanche, cette solution nous oblige à faire confiance à sa parole, plus ou moins interprétative, sans jamais avoir aucun contact avec les Indiens dont les propos ne sont jamais traduits directement.

Le troisième extrait proposé est emprunté à un film documentaire britannique "Fishing Party" réalisé par Paul Watson et situé dans le courant du cinéma d'observation participante où le réalisateur se fonde autant que faire se peut avec le milieu filmé. Paul Watson est ainsi un spécialiste des milieux aristocrates anglais par lesquels il semble supporté voire adopté.

Autour d'une partie de pêche en mer, le réalisateur nous propose de faire connaissance avec un groupe d'hommes de la haute société qui tirent leurs revenus de la Bourse. La parole nous est transmise par des moyens multiples dont le jeu fait de chocs et de contrastes construit le propos. Ainsi, les dialogues parfaitement synchrones sont interrompus par d'autres enregistrements de dialogues off et l'ensemble prend son sens dans l'association avec les images choisies pour donner un sens particulier aux propos. La parole est enrichie encore par un montage d'extraits de communiqués de la BBC émis pendant la période du tournage. C'est sans doute cette voix radiophonique et ce qu'elle dit qui, au contact des images et des dialogues enregistrés, nous transmet le message du réalisateur et donne un sens défini au film.

Cet exemple est intéressant pour examiner la génération de significations à partir de la manipulation de paroles enregistrées en "direct". Il s'agit bien là d'un montage de la parole pour but déterminé.

Le niveau de sophistication de ce film aboutit peut-être à le rendre plus fictionnel que documentaire bien que le point de départ soit bien le réel et que les protagonistes "jouent" leur propre rôle, leur propre vie.

A propos de ce film -et ceci est valable pour bien d'autres- on peut remarquer que si pour des raisons de

compréhension linguistique, les voix off sont destinées à être sous-titrées, cette "génération" supplémentaire peut être nuisible, créant une distance plus importante par rapport à l'élément visuel auquel on souhaitait les associer.

Notre quatrième exemple est le film de Jennifer Fox "Beirut, the last home movie", un film américain qui a obtenu le prix du Cinéma du réel en 1988. Partant de la réalité de Beyrouth dans les années 80, le film a tenté sur cette toile de fond de nous parler d'un univers familial, d'une maison, du mode de vie quotidien, de la guerre... Ce film a demandé trois ans de montage et en effet, il est travaillé, pourrait-on dire, "comme de la dentelle", en particulier pour ce qui concerne la parole. C'est en effet, le dit qui crée l'atmosphère, organise et oriente l'ensemble. La parole dominante appartient à l'une des filles qui s'adresse aux autres membres de la famille, mais aussi quelquefois directement à elle-même et donc à nous. Ici encore -tant il est vrai que ce genre a fait ses preuves- sous une forme plus complexe, la réalisatrice s'est appuyée sur un médiateur, en l'occurrence une médiatrice qu'elle avait bien connue à New York. Le film est une collaboration. Le son joue un rôle très important dans l'appréhension de ce qui est dit. Par exemple, le fracas des attaques ou des bombardements qui n'est, bien sûr, pas obligatoirement synchrone, marque les propos tenus.

A propos de ce film, encore plus que pour Fishing Party, on peut s'interroger sur l'introduction de procédés fictionnels dans un film proposé comme documentaire, mais que signifie documentaire ? et on touche là au problème éternel "de la réalité recrée, seule capable de rendre compte de la réalité"... et on retrouve Platon, la caverne et la réalité de la représentation.

A partir de ces quatre exemples, on peut dégager quelques éléments de réflexion.

Tout d'abord, on peut s'arrêter sur l'importance du son synchrone qui, comme le note Michel CHION (op.cit.p.13) a marqué une rupture dans le cinéma et a obligé à revoir totalement le problème de la parole.

Dans le film documentaire, peu à peu un équilibre se trouve dans la confiance aveugle dans un son synchrone direct où l'on confie tout ce qui est dit aux protagonistes eux-mêmes et l'appropriation de toute parole par une personne extérieure à l'action à travers un commentaire. Nombreux sont maintenant les films qui utilisent des procédures diversifiées correspondant à des niveaux et à des contenus différents.

Par ailleurs, si le médiateur paraît une forme efficace, il n'y a pas à proprement parler de modèles pour l'expression de la parole dans le film de Sciences Humaines. Chaque choix d'une forme (ou d'un contenu) entraîne soit la possibilité d'une complémentarité avec d'autres formes, soit un rejet : le nombre et la nature des procédés juxtaposables dans un même film est limité et certains sont quasi-incompatibles, dépassant l'enrichissement pour aboutir à la confusion. Les solutions aux problèmes posés se trouvent probablement dans "le bon choix".

Le médiateur, linguistique et culturel, semble être une constante des films documentaires, en particulier quand ils cherchent à nous donner accès à des milieux qui nous sont étrangers. Il semble qu'on ne puisse l'éviter sans le remplacer par ce qu'on appelle "le fil conducteur". Sans médiateur, ni fil conducteur, il est bien difficile pour un film de "tenir la route" tant il est vrai qu'un film, quel

qu'il soit, raconte une histoire, est une narration, un récit.

Dans nos films, ce fil conducteur est souvent un élément de la recherche, une hypothèse, l'histoire d'une découverte. On a tendance à confier ce fil à la parole seule mais n'est ce pas alors une négation du film lui-même ?

Reste entier le problème du contenu de la parole dans le film de Sciences de l'Homme, objet d'un débat continu : quelle est en effet la nature de ce qui peut être dit (description, analyse, argumentation, contradictoire ou non) quelle quantité d'informations non visuelles peut accepter un film sans devenir pour autant une parole filmée ?

Ces questions, et bien d'autres, pourraient faire l'objet d'un prochain débat.

Juillet 1988

* The Fishing Party (Grande Bretagne)

Réalisation : Paul Watson

Production : BBC

1985

50' v.o. anglaise, sous-titres français

Film d'observation dans le milieu aristocratique londonien (Présenté sur FR3, Océaniques, novembre 1987)

* Une autre vie ou chronique de quelques indiens Wayanas (France).

Réalisation : Claude Massot

Production : H.Knapp et J.L.Bringuier pour l'ORTF (1974)

4 parties de 40' chacune, v.o. française

André Cognat, lyonnais, établi et marié chez les Wayanas en Guyane, présente ce groupe à une équipe de réalisation de la Télévision Française.

(Présenté sur FR3, Océaniques, janvier 1988).

* Les Indiens Yanomami (France)

Réalisation : Jean-Pierre Marchand avec l'ethnologue Jacques Lizot

Production : ORTF

(1966-70 ?) 70', v.o. française

Présentation des Yanomami à travers les résultats des travaux de Jacques Lizot et présentation de l'ethnologue au travail

(Présenté sur FR3, Océaniques, février 1988).

* Beirut, The last home movie (U.S.A.)
Réalisation : Jennifer Fox
Production : Indépendante
(1987) 120', v.o. anglaise, sous-titres français
Documentaire très sophistiqué recréant une réalité à
partir d'une famille de sa maison et de la vie à
Beyrouth. (Grand prix ex-aequo au Cinéma du Réel,
1988).
Présenté sur FR3, Océaniques, avril 1988

Extraits proposés par Colette PIAULT
Aix, 22.4.1988

DEBAT SUR L'ACTUALITE DE RESEAU ET SON AVENIR

par J.P. TERRENOIRE

J.P. TERRENOIRE lit la motion du 25 février 1988 adressée par des anthropologues et des sociologues à MM.LAUTIMAN et DELACOTE, qui acceptent le principe d'une rencontre. Puis, il demande si le réseau est ouvert au point de prendre en compte des démarches auprès de la Direction Scientifique des Sciences de l'Homme et de la Société, de la D.I.S.T. ou des Musées Nationaux, etc...

Monique HAICAULT se demande comment renforcer une structure existante. Si des chercheurs sont intéressés par les thèmes, il viendront ! Sinon on va gagner l'enfermement, l'institué contre l'instituant, et pour le compte de qui ?.

Anne GUILLOU : par rapport à la réunion de Nantes, on a retréci nos objectifs dans un sens, groupe de travail, de réflexion scientifique, alors qu'à Nantes on envisageait plutôt d'être un groupe de pression, organisant un réseau faisant de la diffusion et de l'information.

Monique HAICHAULT : le réseau a besoin de s'appuyer sur des structures pour savoir ce qui se passe ici ou là, pour diffuser, pour produire.

Colette PIAULT rappelle que J.M. ARNOLD ne dirige plus le C.N.R.S.-A.V. et qu'il a dorénavant une petite unité de production (Images Media) composée de 3 personnes. Le C.N.R.S.-A.V. est dirigé par Mme FAURE, qui a dirigé le SFRS. Elle va tout changer et semble bien informée et compétente. Elle se propose de favoriser la diffusion de films entreposés au C.N.R.S.-A.V., de mettre en place des stages vidéo, etc... Il semble y avoir enfin un Directeur au C.N.R.S.-A.V. !

Enfn, Colette PIAULT propose de mandater des personnes du réseau pour le représenter dans les réunions : "A.V. pour les sciences de l'homme".

Jean-Paul TERRENOIRE : ce qui traîne, c'est le besoin d'avoir une structure suivie, mais laquelle ? Peut-être que l'intérêt pour le réseau est un appel au secours. A partir du moment où l'on reconnaît un réseau "groupe de pression" faut-il distinguer les différents aspects du réseau ? Quand on négocie avec la D.S. pour du matériel à l'IRESKO, c'est aussi l'ouverture sur l'ensemble de la discipline et l'appartenance à un réseau qui permet d'obtenir gain de cause. En tous cas, un groupe de pression large et durable semble souhaité par beaucoup de gens actuellement.

Roger CORNU : Il y a aussi un groupe de géographes "audiovisuels". Faut-il peut être les rencontrer et faire des propositions d'articulation de l'A.V. au C.N.R.S., sous forme de réseau rattaché au C.N.R.S.-A.V.

Monique HAICAULT : Il y a d'autres personnes, historiens ou sociologues, avec lesquels s'associer ponctuellement ; mais on ne va pas créer une fédération à partir d'un réseau en train de naître, alors que les structures en réseau ont tant de mal à se mettre en place. Il faut préserver la souplesse et éviter la forme pyramidale.

Colette PIAULT : Les ethnologues sont en plein désarroi dans le désert laissé par Rouch...

Roger CORNU : En tant que réseau, nous pourrions aller voir Mme FAURE pour être partie prenante dans la consultation, avant toute réorganisation.

Monique HAICAULT : La troisième rencontre pourrait être organisée avec son soutien.

Colette PIAULT : Le C.N.R.S.-A.V. s'oriente vers une politique précise qui lui interdit de couvrir toutes les initiatives AV que nous pouvons organiser.

Roger CORNU : S'il y avait une politique AV du C.N.R.S., dans nos négociations avec l'Université, il serait possible de profiter d'une infrastructure sans être enfermé dans le statut de "payeur".

B. GANNE : Il peut y avoir des interventions ponctuelles, mais l'ouverture du réseau doit surtout se faire vers des gens d'A.V., des professionnels, plus que vers des géographes ou autres.

C. MARCHAIS : Le message que vous envoyez par le compte rendu doit laisser des traces qui intéressent d'autres spécialistes que des sociologues.

Roger CORNU : La brochure doit intéresser les sociologues qui ne s'intéressent pas à l'A.V.

Anne GUILLOU : C'est la priorité.

Monique HAICAULT : J'ai essayé une diffusion, mais quelle est la pratique de chacun dans le milieu non audiovisuel ?

Roger CORNU : Est-ce qu'on refait le même type de publication, ou est-ce qu'on change de forme pour l'adapter ? Est-ce que l'on fait une série, ou une forme différente à chaque rencontre ?

Je propose de traiter avec "Sociologie du Sud-Est" pour assurer une bonne diffusion par échange. La même chose peut se faire avec "Technologie et idéologie pratique".

Monique HAICAULT : Le deuxième numéro aura la même forme, chacun faisant des comptes rendus à son initiative... Il faut une régularité dans ces cahiers !

Colette PIAULT : Faut-il un cahier après chaque rencontre ? Ne pourrait-on pas organiser les 3 jours avec des films faits uniquement par des sociologues ?

Bernard GANNE : Je ne souhaite pas voir que des films, comme dans un festival.

Y.MIGNOT-LEFEBVRE : On avait pensé au thème du montage ; mais il faut disposer des rushes.

P.DESHAYES : C'est un thème trop large ; il y a différents sons, les différents signes de raccords...

Colette PIAULT : C'est impossible sans table de montage.

Roger CORNU : Pour ceux qui ont fait des films, serait-il possible de fournir des découpages du type de la revue "L'avant-scène" et à partir de là, expliquer pourquoi le film est fait comme ça, par rapport à son sujet sociologique. Pourquoi tel choix de montage ? Par exemple...

Patrick DESHAYES : C'est très difficile de prétendre prendre une autre position sans que ça tourne au dialogue personnel.

M.F. DELIGNE : Peut-on réfléchir sur ce qu'on ne peut que montrer par l'A.V. en sociologie ?

C. MARCHAIS : La question du montage paraît simple, mais elle est terrifiante. Des expériences ont été faites de raconter la même chose, avec un montage différent, ou de trouver les pivots dans un film, les temps forts du montage. Voir à ce propos les expériences de Bergala.

Hélène LIOULT trouve la proposition de M.F.D. intéressante. "J'ai travaillé un peu ce thème chez les psychothérapeutes. Mais je ne peux penser que ce soit un question réglée. L'objectif premier du sociologue n'est pas de communiquer. Et il y a une ambiguïté pour les sociologues à se présenter tantôt en concepteurs, tantôt en lecteur d'images".

C. MARCHAIS : Si vous aviez un ou des objets de sociologie, comment les traiteriez-vous maintenant, en référence à des images ? Serait-il intéressant de travailler sur le type de film que vous voyez, à priori ?

Roger CORNU : Lors des réunions préparatoires, j'avais pensé à la bande son. Dans mon travail sur l'usine, il y a un problème : l'image "son" ; la question du son.

Patrick DESHAYES : Il y a aussi la musique, mais il fallait bien concentrer sur un thème limité.

Jean-Paul TERRENOIRE : Comment peut-on parler d'A.V. sans parler de sociologie ou d'anthropologie visuelle ?

L'audiovisuel n'est pas le seul instrument pour décrire le visuel, mais il est possible de s'interroger sur ce qu'est la visibilité des pratiques sociales. Qu'est-ce qu'elle nous apprend de spécifique et qu'est-ce qui ne peut transiter que par la saisie A.V. ?

Dans le film "Fishing Party" il est étonnant de voir les protagonistes dire à propos de l'écran informatique "ça frétille". Au delà de la métaphore, il y a tout un renseignement sur le rapport au réel à travers l'écran. Sans caméra pour l'enregistrer, il aurait été très difficile d'enregistrer cela. A partir de cette observation, il n'est pas forcément nécessaire d'aboutir à un produit audiovisuel, puisqu'on est dans le registre de l'exploration visuelle. Il faudrait peut être étudier ce thème des limites de l'exploration visuelle, des contenus et des outils de cette exploration.

M.F. DELIGNE : Ce type de travail ne pourrait-il pas aboutir à des publications A.V. de très courte durée qui n'entreraient pas dans l'hypothèse d'une diffusion TV, hypothèse qui a beaucoup été évoquée...

J.P. TERRENOIRE : Dans les situations rituelles, très chargées symboliquement, la mise en cadre change le sens, car le haut et le bas, par exemple n'ont plus du tout le même sens. Il y a donc transformation ; la perception sur document AV risque donc d'être biaisée.

C. MARCHAIS : Avec un bon opérateur, il n'y a pas de surprise. Et dans certains rituels, il y a une forte adéquation qui passe dans l'image ; exemple : le cadre du court de tennis.

M. HAICAULT : Il faudrait étudier ce que l'image donne en plus à voir et ce qu'elle empêche de voir.

Y. MIGNOT propose un thème "construction et narration".

M. HAICAULT rappelle la nécessité qu'une équipe prenne en charge la troisième rencontre.

Des propositions étant faites que cette rencontre se tienne à Lyon, B. GANNE remarque qu'il n'a pas trois mois à consacrer à la préparation de cette rencontre.

M. HAICAULT rappelle ses efforts, faits auprès de la MIRE et de la Direction des SHS. Puis elle annonce que l'IDRA envisageait pour la troisième rencontre, un wagon-ciné, faisant le tour des régions, où à chaque étape, seraient visionnés des films.

J.P. TERRENOIRE propose de changer la date.

M. HAICAULT annonce la création de Vidéotheque Sud, à la Vieille Charité, qui serait spécialisée en socio-ethno, lieu de consultation géré par le Centre de Documentation de la Vieille Charité à Marseille.

Il est observé que cela sera sans doute lié à la vidéothèque municipale.

J.P. TERRENOIRE : A propos du serveur, il y a des propositions de l'utiliser comme messagerie. Ou faut-il rester sur le réseau lui-même et gérer un stock d'informations sur la filmographie, en réseau, à titre expérimental ?

L'IRESKO peut servir de point d'appui ; mais alors, c'est l'IRESKO ou le réseau qui ira voir le D.S. ?

J.F. DELIGNE propose à ce propos la création d'un bureau du réseau.

M. HAICHAULT : la boîte aux lettres du réseau sera celle de ceux qui organiseront la prochaine rencontre. Une réunion pourrait se tenir en octobre à Paris, à l'IRESKO pour discuter du thème de la prochaine rencontre.

La date du 5 Octobre à 10 H est retenue.

C. PIAULT annonce la création d'une Société Française d'Anthropologie Visuelle dont le but est de créer une cinémathèque coopérative pour les films anthropologiques et ethnologiques, entre les départements concernés (Aix, Besançon, Lyon II, Nanterre, EPHE, Marseille et Paris, Strasbourg...). Cette société, association "1901" aura un bureau composé de Colette SLUYS, Patrick MINGER et Colette PIAULT.

Sous ce vocable, j'ai regroupé mes activités internationales, le séminaire international du cinéma ethnologique, et une certaine circulation d'informations entre la France et l'étranger.

Le problème est de trouver un lieu pour faire passer l'information. Les membres qui payent 1.200 F/an de cotisation ont un accès libre aux documents (qui sont bilingues). Les non membres payent 450 F. environ pour des films, 200 pour les vidéos (3/4). Ceux qui ont déjà des cassettes peuvent les mettre en dépôt ; en cas de location, la moitié du prix de location leur sera versé. M.RAVIS-GIORDANI est le responsable de cette société à Aix.

H. LIOULT propose que le réseau apparaisse aux rencontres de Montbelliard, qui ont pour thème "Ethique et télévision", mi-septembre. C'est organisé par M.BON GIOVANI et cela concerne la vidéo uniquement.

P. DESHAYES annonce que le festival de Palaiseau du film scientifique axé sur les sciences "dures" a reçu 2 films d'ethnologie, soit 2 films de sciences humaines sur 50 films. L'organisateur a observé que personne ne lui envoie de films de sciences humaines. Envoyez vos productions là-bas !

Ecrire à Michel ALLOUL, à la Mairie de Palaiseau, qui enverra les feuilles d'inscription. Le festival se tient en novembre.

<p>COMMENTAIRE COMMENT DIRE P. DESHAYES Groupe Images et Sociétés - IRESCO</p>
--

Je devais faire un compte rendu fidèle d'une partie des débats, en particulier de la fin d'après-midi du 21/4 et de la matinée du vendredi 22/4/1988. Vue la grande difficulté des intervenants de se tenir au sujet principal de ces journées j'ai pris le parti de ne rendre compte que des moments liés à ce sujet ou en connexions. J'ai aussi intégré des moments de l'intervention que je n'ai pas faite sur le commentaire et qui venait à propos dans le débat de cette dernière matinée.

Les débats vont sans arrêt glisser du sujet de ces rencontres à d'autres aspects que j'ai choisi d'ignorer car bien que parfois intéressants, ils ont été considérés hors de propos. Pourtant un thème hors-sujet principal reviendra sans arrêt et pourrait constituer un sujet de réflexion pour une prochaine rencontre : la question de la distance au terrain.

Le débat recommence sur une question d'importance capitale posée par Claude MARCHAIS à Colette PIAULT ; mais qui concerne tous les scientifiques-cinéastes, à savoir est-ce que le travail filmique n'a pas apporté plus de matière sociologique qu'il n'en n'a saisie et dont les résultats n'apparaissent pas dans le film.

Puis, on revient au sujet de ces journées : la parole dans le film. Pourtant J.P. TERRENOIRE qui demande ce positionnement sur la parole repart dans la problématique de

la distance au sujet. Il dit que la question est différente pour les sociologues et les anthropologues. Les sociologues travaillent dans une société où ils vivent et dont ils croient avoir une connaissance immédiate et leur problème est de constituer une distance pour que la société soit véritablement pour eux un objet étranger alors que l'anthropologue se heurte immédiatement à l'étrangeté de son objet et son problème consiste à combler certaines distances.

Le 22/4 :

Débat organisé par Colette PIAULT autour des films :

- 1 - la série sur les indiens Wayana (Massot) ;
- 2 - un film sur les Yanomani de (J.P. Marchand) ;
- 3 - Fishing Party (Paul Watson) ;
- 4 - Beirut the last home movies (J. Fox).

Ces films seront regardés avec toujours la même préoccupation à savoir le statut de la parole dans le film. Colette PIAULT veut plus particulièrement pointer les deux aspects suivants :

- L'abandon du commentaire classique et son remplacement par un "narrateur" à l'intérieur du film. Doit-on utiliser, manipuler, couper son discours ou le laisser dans son intégralité.

- Le sous-titrage de la voix off : Cela fait, dit elle, une génération de plus et on quitte encore plus l'univers du film.

Pourtant après le visionnage des extraits le débat ne s'oriente pas vers notre sujet. Encore une fois, la parole s'enfuit et laisse place à une discussion sur les différents types d'approche d'un sujet par la fiction (4), par l'approche d'une expérience personnelle d'un lyonnais échoué chez les indiens Wayana (1), par l'accès à travers la con-

naissance d'un ethnologue (2), par le partage intime dû à l'appartenance du réalisateur à l'aristocratie anglaise (3).

Puis une comparaison est faite entre le film de Marchand et celui de Massot sur le plan de la place très différente de la parole dans deux documentaires traitant d'un même sujet : une société amazonienne. Le film de Marchand utilise une forme assez classique du commentaire très informatif essayant de faire parler les images parfois bien au-delà de ce qu'elles contiennent. Une exception remarquée dans ce film fut selon l'expression de R.CORNU : "le cours de vocabulaire". Cette séquence constitue une parole en vie. Les mots deviennent vivants. Au premier abord, il semble n'exister qu'un flot de mots yanomami et leur traduction en français, mais en fait il y a dans ce moment du film une recherche qui fait passer finalement beaucoup de sens. Dans ce cas, le fait de nommer n'est pas du tout redondant, au contraire, il génère un niveau supplémentaire de perception de cette culture.

Un autre problème relatif à la place de la parole dans le film concerne l'éventuel détournement de la parole saisie pour lui faire dire autre chose que ce que la personne filmée peut attendre. Cette question est soulevée à propos de Fishing Party. Des extraits radiophoniques sont mis en face d'images de la vie de ces pêcheurs de luxe pour en faire ressortir le dérisoire ou le ridicule. Un des problèmes est celui du droit moral de ce type de détournement d'image par la parole. Mais la frontière entre détournement direct et accentuation de tel ou tel aspect du sujet traité est délicate. C. MARCHAIS enfonce le clou en disant : "le cinéma du réel ne fictionne que sur le malentendu... donc, on est à la base du cinéma du réel". Tout autre rapport que celui du type "caméra invisible" est un rapport de contrat. Mais il persiste toujours un malentendu entre les gens filmés dans leur milieu et l'image

qui en est restituée. Le malentendu est maximum quand le sens se retourne. C'est la base du cinéma documentaire. Le débat se termine par une intervention de P.BONNIN qui insiste sur l'aspect polysémique de l'image.

Yvonne MIGNOT-LEFEVRE va parler ensuite du problème des conditions de production et comment elles influent sur le produit filmique final. L'exemple concernera son propre film et celui de Hubert KNAPP produit par la télévision. Les sujets et l'époque sont semblables. Là encore, la question du ou plutôt des contrats semble au coeur du débat.

Enfin, cette dernière matinée conclut assez bien la problématique... en ne la concluant pas. En renvoyant le problème à celui du contrat la question est en fait plus cernée. En effet, beaucoup de documentaristes ont rejeté la pratique du commentaire au nom d'un cinéma plus proche du sujet filmé. On avait bien le sentiment que l'on faisait parler l'image de force. Alors est venue l'époque de l'interview synchrone systématique. Moments de cinéma parfois laborieux durant lesquels le réalisateur essayait de faire dire à la personne interviewée ce qu'il attendait. Comme si, pour se parer du piège du malentendu cinématographique le cinéaste essayait de cautionner son discours en faisant en sorte que les mots sortent d'une bouche "vraie" : celle de l'image du sujet filmé.

Mais le cinéma militant voulant montrer les choses plus vraies que nature a fait basculer parfois la situation. L'interview synchrone peut en effet se révéler terrifiante : des personnes au départ consentantes à ce qu'elles soient filmées et leurs paroles enregistrées, se retrouvent, en regardant le film terminé, parfois horrifiées (cf. "La voix de son maître" ou les films de Depardon tel que "Reporter" ou celui de commande sur Giscard d'Estaing). L'interview synchrone n'est pas plus objective que le commentaire ou

d'autres pratiques. La question revient à celle du contrat que l'on passe avec les gens que l'on filme et ensuite comment on se tient à cela, si bien sûr on se sent obligé de s'y tenir.

De la place de la parole dans le film à celle du contrat, nous sommes passés tout naturellement dans cette dernière matinée du sujet des rencontres de 88 à celui de 89.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

constituée par Monique HAICAULT et Claude MARCHAIS
pour la préparation de la rencontre

OUVRAGES

1 - Histoire du cinéma

- BALAZS (Bela) :
"Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau",
Payot, 1978. Le montage et les débuts du parlant.
 - BAZIN (André) :
 - "Qu'est ce que le cinéma ?", 4 vol., Ed. du CERF,
1958-1959.
 - "Orson WELLES", ed. du CERF, 1982.
 - DAQUIN (Louis) :
 - "Le cinéma, notre métier", préface de René Clair,
Ed. Français réunis, 1960.
 - EISENSTEIN (S.M.) :
"Le film : sa forme/son sens". Adaptation du russe
et de l'américain sous la direction de A. Panigel.
Ch.Bourgeois, 1976.
 - FORD (Charles) :
"Histoire moderne du cinéma", Marabout Service.
-
-

- MESGUICH (Felix) :
"Tours de manivelle, souvenirs d'un chasseur d'images", Grasset, 1933.
- SADOUL (Geoges) et alii :
 - "Le cinéma par ceux qui le font", A.Fayard, 1949.
 - Georges SADOUL, Historique 1895-1918.
 - Georges CHARENSOL, Le film parlant 1930-1948.

2. Linguistique, sémiologie, anthropologie

- CHATEAU (Dominique) :
"Le cinéma comme langage", thèse non publiée, Paris I, 1980 (disciple de Ch. Metz).
 - FERRO (Marc) :
"Analyse de film, analyse de sociétés", Hachette, 1975. Critique du document filmique, critique du film de montage.
 - FRANCE (Claudine de) :
"Cinéma et anthropologie", ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1982.
3e partie L'exploration : l'observation différée, support du dialogue avec les personnes filmées.
 - FULCHIGNIONI (E.) :
"La Civilisation de l'image", Paris, Payot, 1972.
 - JAKOBSON (Roman) :
"Entretiens sur le cinéma", in Cinéma, théorie, lectures, ed. Klincksieck, 1978.
 - MAC LUHAN (M.) :
"Message et massage", Ed. Pauvert, 1964.
-

- MARSOLAIS (Gilles) :
"L'aventure du cinéma direct", Seghers, 1974.
 - METZ (Christian) :
"Essais sur la signification au cinéma", ed. Klincksieck, 1981.
Tome 1 : Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un Vraisemblable.
Tome 2 : Problèmes actuels de la théorie du cinéma (1966).
Tome 3 : La parole dans le film. Montage et discours dans le film (1967).
 - MITRY (Jean) :
"Esthétique et psychologie du cinéma", ed. universitaires.
Tome 1 : Les structures (1963).
Tome 2 : Les formes (1965).
 - MITRY (Jean) :
"La Sémiologie en question : langage et cinéma", ed. du CERF, 1987.
Chapitre XI : Images et paroles.
Chapitre XII: Les structures narratives.
 - MITRY (Jean) :
Conférence prononcée à l'Université à Genève en 1959.
Bibliothèque de la Cinémathèque Chaillot.
 - ODIN (Roger) :
"Théorie du film", Ed. Albatros, 1980.
 - SAUSSURE (Ferdinand de) :
"Cours de linguistique générale", ed. Payot, 1985.
Chapitre III : Objet de la linguistique.
-

- SHION (Michel) :
 - "La voix du cinéma", Cahiers du cinéma, col. Essais, 1985.
 - "Le son au cinéma", Cahiers du cinéma, col. Essais, 1985.
 - "La toile trouée : la parole au cinéma", Cahiers du cinéma, col. Essais 1988.
 - 1ère partie : Simulacre
 - le rendu sonore
 - 2ème partie : Parole
 - La toile trouée
 - Eclipse du texte roi
 - 3ème partie : Total cinéma
 - Ontologie du cinéma parlant
- WYN (Michel) :
 - "Le cinéma et ses techniques", ed. Techniques européennes, 1982.
 - Chapitre XVI : Les techniques de la prise de son.

2 - REVUES

- Cahiers du cinéma :
 - Nos 220-221, 1970.
 - Nos 312-313, 1981, Marguerite Duras, les yeux verts.
 - Cinéma d'aujourd'hui :
 - N° 9, 1976, Le cinéma des origines.
 - Cinémaction :
 - N° 23, par Alain Weber.
 - Idéologies du montage ou l'art de la manipulation
-
-

- N° 41, le documentaire.
- Michel Serceau, L'avènement du cinéma direct.
- René Prédal, Défense et illustration du documentaire.
- Dominique Biton, Documentaire et film d'auteur, entretien avec Luc Moullet.
- René Prédal : entretien avec M.Ch. de Navacelle, Cinéma du réel

- Cinématographe :

- N° 109, Jean Mitry, Hors du champs.
- N° spécial, Jacques Tati.

- Communications :

- N° 8, 1966, Roland Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits.
- N° 29, 1978, Image(s) et culture(s).
Michel Rio, "Le dit et le non".

- Revue d'esthétique, ed. SPDG, 1967.

Nos 3 - 4, 1983

Emilio GARRONI, "Langage verbal et éléments non verbaux dans le message filmico-télévisuel".

- Hors Cadres :

- N° 2, 1984, le récit saisi par le film.
- N° 3, 1985, Claudine de France, Image et commentaire : du monté à l'évoqué.

- Cinéma Sounds : Yale french Studies, N° 60, 1980 (ed.).
 - Mary Anne Doane, The voice in the cinema.
 - Rick Altman, Moving lips, cinema as ventriloquism.
- Rolling Stock :
 - Direct cinéma une interview de Richard Leacock.

LA PAROLE DANS LE FILM

**RESEAU NATIONAL PRATIQUES AUDIOVISUELLES
EN SCIENCES DE LA SOCIÉTÉ**

*Actes de la Deuxième Rencontre 20-21-22 Avril 1988
L.E.S.T. - C.N.R.S. Aix-en-Provence*

avec le soutien financier de la Direction des Sciences de
l'Homme et de la Société du C.N.R.S. et de la Mission
Recherche Expérimentation.

SOCIETE FRANCAISE D'ANTHROPOLOGIE VISUELLE

La Société Française d'Anthropologie Visuelle, après avoir fait ses premiers pas depuis avril 1985 comme Section thématique de l'Association Française des Anthropologues (AFA), devient autonome en avril 1988 sous le statut d'Association régie par la loi de 1901 (Siège social 5, rue des Saints Pères, 75006 Paris).

CINEMATHEQUE

Sa principale activité est actuellement la constitution et la gestion d'une cinémathèque coopérative entre les différents départements d'ethnologie en France. Cette cinémathèque achètera des films ethnologiques, en priorité étrangers, qui seront mis ensuite à la disposition de l'enseignement.

Les membres actifs de la SFAV sont pour l'instant exclusivement les institutions d'enseignement qui, par leur cotisation, permettent le fonctionnement de la cinémathèque: EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris et Marseille), Paris X-Nanterre (département d'ethnologie), Strasbourg, Besançon, (Université et Association Comtoise d'Arts et Traditions Populaires), Aix-en-Provence, Lyon II, et Bordeaux.

Ceux-ci ont, d'un commun accord, fixé leur cotisation annuelle à 1.200 Francs. Les films acquis sont déposés au service audiovisuel du Musée des Arts et Traditions Populaires à Paris (tel : 40.67.90.00).

Ils circulent accompagnés d'un texte bilingue du film (commentaire, titres, sous-titres, cartons). Les enseignants dont les départements n'ont pas (encore !) décidé d'adhérer à cette cinémathèque coopérative peuvent avoir accès aux films et cassettes en échange d'une participation financière ponctuelle.

"REGARDS SUR LES SOCIÉTÉS EUROPÉENNES"

La SFAV organise un Séminaire International de Cinéma Anthropologique, "Regards sur les Sociétés Européennes", quasi annuel. Les 4èmes Rencontres de ce Séminaire ont eu lieu en juillet 1987 à Budapest et le thème était "Filmer le rituel". Les 5èmes auront lieu à l'automne 1989.

Une quinzaine de pays européens de l'Est et de l'Ouest participent à ces Rencontres. Le financement de ce Séminaire est totalement indépendant de celui de la cinémathèque.

INFORMATION

La SFAV assure aussi régulièrement que possible, depuis trois ans, une rubrique "Anthropologie et Film" dans le Bulletin de l'AFA et informe la Commission Internationale d'Anthropologie Visuelle de l'IUAES (Président : Asen BALIKEI) sur l'Anthropologie Visuelle en France.

FONCTIONNEMENT

Pour l'instant, les seuls membres actifs de la SFAV sont les Institutions qui financent et utilisent la Cinémathèque. Cependant, il n'est pas exclu, si la conjoncture française évoluait et s'il y avait une demande dans ce sens, que la SFAV élargisse à la fois ses activités et le recrutement de ses membres.

Le Bureau est composé de :

- Colette PIAULT
Directeur de Recherche au C.N.R.S., Présidente de la SFAV, responsabilité et coordination.
- Patrick MENGET : Maître de Conférences à l'Université de Nanterre/Paris X, Secrétaire de la SFAV, représentant des membres actifs.
- Colette SLUYS : Ingénieur d'Etudes au C.N.R.S., Trésorier, responsable du fonds de films au Musée des ATP.

IMAGES ET SOCIÉTÉS

Institut de Recherche sur les Sociétés Contemporaines
(IRESCO)

59-61 rue Pouchet, 75849 Paris Cedex 17 FRANCE
(1) 40.25.10.15 (I & S), (1) 40.25.10.25 (Standard)

Images et sociétés est une activité de l'IRESCO destinée à favoriser au sein de l'Institut, et dans le milieu des sciences sociales, l'approche sociologique, anthropologique et historique de la production audiovisuelle savante et profane, et l'usage scientifique des techniques audiovisuelles pour le recueil et l'analyse des données, et pour l'exposition des résultats de la recherche.

MEMBRES

Evelyne DESBOIS et Jean-Paul TERRENOIRE (responsables), Marc-François DELIGNE (secrétaire général), Philippe BONNIN, Jacqueline CHOBAX, Patrick DESHAYES, André GRELON, Barbara KEIFENHEIM, Patrice LIVET, Madeleine ROMER et Monique SEGRE.

MOYENS TECHNIQUES

Le Service d'impression, de dessin et de l'audiovisuel de l'IRESCO met à la disposition d'Images et Sociétés divers moyens : labo photo, projection 16 mm, vidéoprojection 1/2 et 3/4, enregistrement sonore.

ACTIVITÉS

Un séminaire mensuel consacré aux pratiques sociales visibles et aux moyens dont dispose l'imagerie scientifique pour les saisir, les analyser et les exposer. Thèmes abordés : l'enfant dans le film de fiction, les moyens techniques de la citation visuelle, le film de guerre, regard indien sur l'autre monde, la journée d'un vagabond.

Une journée audiovisuelle thématique destinée à amener le milieu des sciences sociales à intégrer les images fixes et animées dans ses données de base et dans ses analyses : en préparation, journée sur les pratiques dans le cadre urbain.

Des projections : a) cycle des grandes oeuvres du cinéma sociologique et anthropologique. En 1988 : F. Wiseman et J. Van der Keuken ; b) à la demande (émissions médicales, documentaires et débats télévisés).

Autres activités : en 1988, une exposition réalisée par F. Vergnault-Belmont de l'EHESS "Cartographie et sciences humaines" accompagnée d'une projection de films de l'IGN, et d'un débat interdisciplinaire sur le sujet.

Coopérations

Images et Sociétés est membre du réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société".

UNIVERSITE DE BRETAGNE OCCIDENTALE
SAVUBO (Service Audio-Visuel de l'UBO)
par Anne GUILLOU

Le SAVUBO est un service universitaire qui agit en tant que prestataire de service. Son directeur est Monsieur JULIENNE. Le SAVUBO est équipé du matériel nécessaire de tournage en 3/4 U-MATIC, d'un banc de montage ad hoc et pourvu de caméras VHS. Le premier film réalisé par Monsieur JULIENNE est "l'allaitement maternel", film de 35mm en liaison avec des pédiatres du CHR de Brest.

La maintenance du matériel, à laquelle sont affectées quatre personnes, est placée sous la responsabilité de Denis LE GUILLOU qui devient, à la demande, technicien image. Ses compétences sont unanimement reconnues.

Les capacités de production filmique sont théoriquement grandes. Un support technique supplémentaire peut être trouvé en Géo-Architecture, section universitaire abritée en Faculté de Sciences. Cependant, l'absence de formation des enseignants à l'audio-visuel fait que les prestations demandées au SAVUBO demeurent la plupart du temps une demande de soutien logistique pour des cours : diapos, extraits de films, copies TV.

Comme dans tous les services de ce type, les moyens audiovisuels ont été sollicités pour produire des documents sur l'institution elle-même : "la rentrée en Fac", la couverture visuelle d'une visite éminente (Godard), etc... Cependant la dimension créatrice reste encore trop modeste.

Le renforcement de l'enseignement de sociologie que j'espère promouvoir dans cet ensemble Lettres, la multiplication des études et des recherches de caractère sociologique et anthropologique sont de nature à multiplier dans l'avenir

UNIVERSITE DE TOULOUSE II

*** Formation spécialisée au niveau central**

E.S.A.V. Enseignement supérieur de l'audio-visuel
Département pédagogique du Centre Audio-visuel de
l'Université

Dispense un enseignement sanctionné par :

- deux diplômes depuis 1979 :
 - . le DIESAV filière formation continue
 - . le diplôme de conseiller en communication audiovisuelle pour titulaires du DIESAV (réalisation).
- le DEUST-CAV. Diplôme d'Etudes Universitaires de Sciences et Techniques en Communication Audio-visuelle (depuis 1985) en deux ans.

Responsable : Guy CHAPOUILLIE (enseignement) Anne-Marie SABOULARD (administration)

*** Enseignement en Lettres Modernes**

- DEA d'études cinématographiques (1983)
Responsable : M.MAILHOS, avec J.ITHURRIA.

*** Enseignement en Sciences Sociales**

- Atelier Pratiques Audiovisuelles en Sociologie et en Anthropologie. Créé en 1976 par Monique HAICAULT avec la participation de Françoise MORIN (anthropologue) et de M.Th. MARTINELLI.

Initiation :

. à une réflexion sociologique sur l'image (séminaire anthropologie visuelle) et

. à une pratique de la vidéo (réalisation de produits avec le soutien du CAV) de plus en plus difficile à tenir faute de moyens matériels et financiers malgré la forte demande étudiante.

- Enseignement de licence : Images et communication sociale (depuis 1983), responsable Monique HAICAULT avec Anne SAUVAGEOT et Colette GERARD.

*** Recherche et réalisation audiovisuelle en Sciences Sociales**

Plusieurs enseignants ou chercheurs réalisent eux-mêmes des produits audiovisuels ou participent à leur réalisation. Sur les thèmes principaux : Travail et modes de vie (Monique HAICAULT, Chantal BEN HAYOUN), sociétés traditionnelles (cf. Collection Images et sociétés, animée par Claude Rivals) ou recherche de représentation visuelle de données sociales, l'analyse factorielle en 3D (cf. Ch. ROY).

Il est nécessaire de renforcer l'enseignement de la sociologie dans ces directions et de promouvoir la recherche dans ces secteurs. Pourtant, la situation actuelle, tant en capacités d'encadrement qu'en moyens, compromet de plus en plus ces orientations et asphyxie les initiatives.

LEST - CNRS
Aix-en-Provence

Le Laboratoire d'Economie et de Sociologie du Travail créé en 1969 s'est intéressé, grâce à l'initiative de quelques chercheurs, à l'utilisation de l'audiovisuel dans la recherche et pour sa valorisation.

- Analyse des conditions de travail (1975-1982), responsables Guy ROUSTANG et F. GUELAUD.

- Culture ouvrière et mémoire collective (1980-1984), Roger CORNU.

- Travail domestique, travail salarié (1982), Anne-Marie DAUNE-RICHARD.

Sans moyens propres au laboratoire, les chercheurs ont eu recours à tous les stades de la production à du matériel privé et/ou institutionnel.

En 1986-87, le LEST a participé à une opération de valorisation de la recherche avec des partenaires comme l'INA, la chaîne Sept, le CFPJ, l'ANPE (contrat ANVAR...) et le soutien financier de la SHS, de la DIST et de la DATAR.

Sur le thème du travail à domicile, une série télévisée de 31 portraits et deux documentaires ont été réalisés sur la base des travaux de recherche de Monique HAICAULT.

Sur cette lancée, le LEST a soutenu l'initiative (A.GUILLOU, Nantes, Monique HAICAULT Toulouse II, le LEST) de création d'un réseau national de praticiens sociologues en audiovisuels (PIRTEM) et accueilli la deuxième rencontre de ce réseau à Aix en avril 88, sur le thème "La parole dans le film" (SHS, MIRE).

Mieux équipé (depuis 1987) en moyens de lecture, le LEST développe peu à peu l'utilisation de supports audiovisuels dans ses séminaires de DEA ou dans ses échanges, internes au laboratoire, ou avec l'extérieur (Université, Sociétés de production audiovisuelles).

En projet, un document audiovisuel sur le thème de l'héritage du quotidien (Monique HAICAULT) lié à une recherche en cours (Programme Production Domestique INSEE-PIRITEM). Réalisation qui nécessitera un montage financier associant des organismes privés et publics.

FORMATION DE RECHERCHES CINEMATOGRAPHIQUES
UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

Centre de recherche fondé en 1971 par Jean ROUCH et dirigé depuis 1980 par Claudine de FRANCE (anthropologue et cinéaste, Chargée de recherche au CNRS, Docteur d'Etat), la Formation de Recherches Cinématographiques (F.R.C.) est constituée par une équipe de douze chercheurs propres dont les travaux ont pour but l'étude et l'emploi de l'image animée sonore comme :

- instrument d'enregistrement (recherches instrumentales expérimentant de nouveaux procédés et de nouvelles techniques corporelles de tournage à la main sur le terrain) ;
- moyen de mise en scène du sensible (recherches scénographiques décrivant et transformant des stratégies de mise en scène du film documentaire, et s'inscrivant dans le cadre le plus général des sciences de la présentation) ;
- outil d'investigation (recherches de méthodologie audiovisuelle en sciences humaines et plus particulièrement en anthropologie (anthropologie filmique), s'inscrivant dans le cadre plus général des sciences de l'observation) ;
- outil d'analyse de l'action (recherches en praxéologie ou science de l'action).

L'une des activités essentielles de la FRC est un séminaire hebdomadaire, lieu d'exposé et de discussion des travaux individuels, lieu également où s'élaborent les travaux collectifs de l'équipe, dans le cadre de programmes de recherche subventionnés, soit par l'Université de Paris X seule, soit par l'Université et le CNRS.

Les chercheurs de la F.R.C. étant des spécialistes des sciences humaines -avec une dominante des anthropologues et des sociologues- les films réalisés par eux, à l'aide de techniques légères ou ultra-légères d'enregistrement (16 mm, 8mm, vidéo 3/4 p., 1/2 p. ou 8 mm), appartiennent au genre documentaire. Les chercheurs sont à la fois praticiens et théoriciens, aussi leurs travaux sont-ils constitués de films et d'écrits. Ils donnent lieu à des publications mixtes composées d'un livre -individuel ou collectif- et d'une vidéocassette, dans le cadre de la collection "Cinéma et sciences humaines" (Publidix).

Les membres de l'équipe, dont la plupart enseignent à Paris X en sociologie, anthropologie et sciences de l'information et de la communication, participent activement à des colloques en France et à l'étranger, ainsi qu'au Bilan annuel du Film Ethnographique (Musée de l'Homme, Paris) où sont présentés leurs travaux filmiques. Ils sont membres de l'Association Internationale d'Anthropologie Visuelle (siège à Montréal) et entretiennent des relations suivies avec les anthropologues cinéastes du monde entier.

La F.R.C. tient lieu de Laboratoire-pilote à la Formation doctorale de Cinéma (D.E.A. et Doctorat) des Universités de Paris I et Paris X (Paris X, Directeur : Jean ROUCH ; Directeur-adjoint : Claudine de FRANCE). Créé en 1976, le D.E.A. accueille des étudiants du monde entier, selon une proportion de 50 % de Français, 50 % d'étrangers. Un ensemble de six séminaires est proposé aux étudiants préparant le D.E.A. dans l'option "Cinéma anthropologique et documentaire", dont les intitulés sont les suivants :

- Cinéma et sciences humaines (Jean ROUCH et Xavier de FRANCE) ;
 - Introduction à la praxéologie en anthropologie filmique (Claudine de FRANCE) ;
-

- Scénographique générale (Xavier de FRANCE) ;
- Méthodes et mises en scène de l'enquête filmique en sciences sociales (Jane GUERONNET) ;
- Techniques corporelles du tournage à la main (Jean-Marc ROSENFELD) ;
- Problèmes de réalisation du film documentaire (Annie COMOLLI, Philippe LOURDOU, J.M. ROSENFELD).

Une trentaine de thèses ont été déjà soutenues à Paris X. Un certain nombre d'étrangers, titulaires du D.E.A. ou du Doctorat ont, de retour dans leur pays, créé des Départements d'Anthropologie filmique ou de Cinématographie documentaire au sein de l'Université (Japon, Brésil, Vénézuéla, Colombie, Italie).

C.R.I.V.
Centre de Recherche Interdisciplinaire de Vaucresson
54, rue de Garches - Vaucresson
Tél. : 47.41.91.09

Ministère de la Justice - C.N.R.S. (URA 431)

- Le laboratoire fonctionne dans la pluridisciplinarité (Juristes, sociologues, psychosociologues, psychologues, ethnologues, historiens, informaticiens).
- Niveaux d'approche ont trait à :
 - * ce qui relève des instances de contrôle social, (institution, professionnels, pratique du droit, référence à la régulation).
 - * Ce qui relève de la population.
- Les orientations thématiques se distribuent en cinq groupes de recherche :
 - * Groupe A (10 personnes)
"Droit, justice et régulation sociale.
 - * Groupe B (7 personnes)
"Système et processus d'intervention, acteur sociaux"
 - * Groupe C (5 personnes)
"Images mentales et représentation sociale, analyse du discours"
 - * Groupe D (8 personnes)
"Processus de socialisation"
 - * Groupe E (4 personnes)
"Recherche-Intervention"

Activités annexes :

- 1 - Accueil de chercheurs universitaires étrangers
 - 2 - Organisation de manifestations scientifiques
 - 3 - Activités de formation et didactique
-
-

L'Audio-visuel : la vidéo

- Moyens propres au C.R.I.V.
 - * 1 unité de tournage. Caméra tritube
Magnétoscope portable U'matic
 - * 2 VHS "non institutionnels"

- Moyens propres au Ministère de la Justice dépendant du Service Formation de l'Education Surveillée et mis à notre disposition selon les disponibilités de ce service. (Responsable Bernard ALCARAZ)
 - * 1 studio - 2 bancs de montage (JVC ancien) (Sony)
 - * 1 unité de tournage
(caméra monotube)
(magnétoscope U'matic portable)

- Projets audiovisuels

Michel BASDEVANT : Constitution d'un fond d'images sur les jeunes de l'Education Surveillée, d'une mémoire sur la vie dans les foyers, sur le travail des éducateurs (ethno-institution).

Recherche sur le côté innovant du travail social, travail sur la santé et le corps des jeunes au regard des juges et des institutions.

Dans le cadre de préformation aux métiers de la santé et de l'esthétique, exploration du côté culturel

- Marie CIPRIANI-CRAUSTE

Documents sur la pratique musicale des jeunes

Documents sur le regard et le sens qui s'y rattache dans un milieu clos : la prison.

L'ATELIER DE RECHERCHES AUDIOVISUELLES DE L'IEDES
UNIVERSITE DE PARIS I
Groupe de Recherche
162, rue Saint-Charles
75740 PARIS CEDEX 15
Tél. 45.58.18.54 et 45.58.19.99
par Yvonne MIGNOT LEFEBVRE

L'Atelier de Recherches Audiovisuelles (ARAV) a été créé en 1975 à l'I.E.D.E.S., à l'initiative de chercheurs désireux d'approfondir les résultats de plusieurs enquêtes menées par eux en Afrique sur l'éducation rurale et les nouveaux groupements villageois : l'une des techniques utilisées, la vidéo portable, toute nouvelle à l'époque, avait permis de recueillir, outre les données classiques, des informations extrêmement riches dont le traitement et la mise en forme posaient des problèmes spécifiques.

Recherche et production audiovisuelles

Sociologie audiovisuelle

Le film 16 mm et la vidéo ont été utilisés dans le cadre d'enquêtes menées sur les processus de développement en Inde, en Afrique et dans les zones de pauvreté en France, à Ménilmontant et à Roubaix.

Au total une vingtaine de films et de vidéogrammes ont été produits auxquels il faut ajouter ceux réalisés par les étudiants (une cinquantaine). Ils ont été accompagnés d'une vingtaine d'articles portant sur l'ensemble des travaux et notamment sur l'apport méthodologique de la sociologie audiovisuelle.

Sciences de la communication

Des travaux portant sur les macro et micro systèmes de communication des pays du sud et sur leurs articulations avec ceux du Nord ont été entrepris dès 1977 et ont donné lieu à plusieurs dossiers et N° spéciaux dans la revue Tiers-Monde (PUF).

Enseignement

Un séminaire annuel (3 heures par semaine) dont l'axe central est "Education et communication : les moyens audiovisuels dans les actions de développement" accueille des étudiants de 3e cycle de l'IEDES, de l'Institut d'Amérique Latine et du D.E.A. de cinématographie des Universités de Paris I et Paris X.

Commentaires

Les principales difficultés rencontrées concernent actuellement le maintien de la production audiovisuelle.

Si le matériel de diffusion est suffisant, les équipements de tournage sont devenus obsolètes et n'ont pu, faute de crédits, être renouvelés. Pour le montage, l'ARAV a toujours dépendu d'organismes extérieurs.

Actuellement, les films sont réalisés dans le cadre du système de production de la profession (avance sur recette, co-productions, accord avec un diffuseur). Le budget moyen, pour 52 mn, s'élève à 300 000 F.

Cette solution est possible pour les chercheurs réalisateurs déjà confirmés, mais inaccessible aux étudiants qui doivent soit se "débrouiller" par eux-mêmes, soit quémander du matériel aux UFR mieux dotées de Paris I ou Paris X.

LISTE DES MEMBRES

- Bernard ALCARAZ, CRIV, Vaucresson.
 - Michel BASDEVAN, La Celle St Cloud.
 - Chantal BEN HAYOUN, CIREJ, Toulouse II.
 - Evelyne BERRUEZO, Espace et mémoire, Lyon.
 - Claire BIDART, Vieille Charité, Marseille.
 - Michel BOCCARA, CNRS Audiovisuel, Paris.
 - Philippe BONNIN, IRESCO, Paris.
 - Nicole BRUNET, Paris.
 - Michel BURNIER, MSH, Paris.
 - Marie CIPRIANI-CRAUSTE, CRIV, Vaucresson.
 - Phanette CORNU, LERSCO, Nantes.
 - Roger CORNU, LERSCO, Nantes.
 - Edna de CASTRO, Université de PARA, Brésil.
 - Patrick DESHAYES, IRESCO, Paris.
 - Marc François DELIGNE, IRESCO, Paris.
 - Emmanuelle FERRARI, Institut de l'Image, Aix-en-Provence.
 - Claudine de FRANCE, Université Paris X.
 - Marie Claude DUPRE, EHESS, Paris.
 - Bernard GANNE, GLYSI, Lyon.
 - Jean-Claude GARNIER, Montpellier.
 - Colette GERARD, FAUST, Toulouse.
 - Chantal GERARD, GLYSI, Lyon.
 - YANE GOLAY, Lyon II.
 - Anne-Marie GRANIER, Sociologie, Toulouse II.
 - Joël GUIBERT, LERSCO, Nantes.
 - Pascal GUIBERT, LERSCO, Nantes.
 - Anne GUILLOU, Université, Brest.
 - Monique HAICAULT, LEST, Aix-en-Provence.
 - Pierre JORDAN, IMEREC, Marseille.
 - Hubert KNAPP, Paris.
 - Bruno LEBATTEUX, Rennes.
 - Paule LEJEUNE, réalisatrice, Hyères.
 - Hélène LIOULT, AIRELLES Vidéo, Aix-en-Provence.
 - Claude MARCHAIS, Paris.
-
-

- Jacqueline MARCHAND SAVARIT, CESA, Tours.
 - Yvonne MIGNOT LEFEBVRE, CNRS, Paris.
 - Jean-Pierre Olivier de SARDAN, IMEREC, Marseille.
 - Daniel PELLIGRA, Ecomusée, Villefontaine.
 - Jean-Paul PENARD, GLYSI, Lyon II.
 - Colette PIAULT, CNRS, Paris X.
 - Marie-Christine POUCHELLE, Musée des A.T.P., Paris.
 - Anne PASCAL, Université Paris X.
 - Marie-Christine REVEYRE, GLYSI, Lyon II.
 - Claude RIVALS, Directeur Institut R.Ledrut, Toulouse II.
 - Laurence ROULLEAU-BERGER
 - Christian ROY, Sociologie, Toulouse II.
 - Patrick ROBIN, LYON.
 - Chantal ROGERAT, GEDIST, Paris.
 - Colette SLUYS, Musée des A.T.P., Paris.
 - Wolfgang TECKENBERG, Heildelberg, R.F.A.
 - Jean-Paul TERRENOIRE, IRESCO, Paris.
 - Françoise TRISTANI, SHS, Paris.
 - Guy VINCENT, Lyon II.
 - Daniel WELZER-LANG, Université Lyon II.
-
-