



HAL
open science

La caméra sur le terrain.

Jean-Paul Terrenoire, Marie Cipriani-Crauste, Monique Haicault, Guilou Anne

► **To cite this version:**

Jean-Paul Terrenoire, Monique Haicault, Guilou Anne (Dir.). La caméra sur le terrain. . Michel Chauvière, Centre de Recherche Interdisciplinaire de Vaucresson - CRIV. 3/3 165 p., 1991, Anne Guillou et Monique Haicault 2-11-083236-3. halshs-01539040

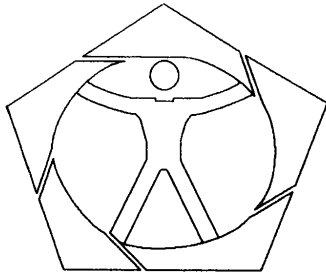
HAL Id: halshs-01539040

<https://shs.hal.science/halshs-01539040v1>

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.



Réseau National
Pratiques Audiovisuelles
en Sciences de la Société

LA CAMERA SUR LE TERRAIN

**Actes de la 3e rencontre. Vaucresson
avril 1989**

Centre de Recherche Interdisciplinaire de Vaucresson

Réseau national
PRATIQUES AUDIOVISUELLES EN SCIENCES DE LA SOCIÉTÉ

La Caméra sur le terrain
Actes de la 3^e Rencontre — Vaucresson
Avril 1989

Sous la direction de
Jean-Paul TERRENOIRE

avec la collaboration de
Marie CIPRIANI-CRAUSTE
Chargée de l'organisation de la rencontre

Centre de Recherche Interdisciplinaire de Vaucresson
Ministère de la Justice — CNRS
54, rue de Garches 92420 VAUCRESSON Tél : (1) 47-41-91-09

Réseau national *Pratiques audiovisuelles en sciences de la société*

La caméra sur le terrain

Actes de la 3^e rencontre — Avril 1989

J.-P. TERRENOIRE	
<i>Préface</i>	5
M. HAICAULT-BOUCHARD	
<i>Avant-propos</i>	7
J.-P. TERRENOIRE	
<i>Sociologie visuelle et effets pervers de la camera</i>	9
M. HAICAULT-BOUCHARD	
<i>Un essai de mise en scène du temps dans l'espace domestique</i>	17
A. GUILLOU	
<i>Les pré-requis de la prise de vue</i>	37
A. PASCAL	
<i>Contraintes et options de l'anthropologue-cinéaste</i>	43
Y. MIGNOT-LEFEBVRE	
<i>Le saltimbanque et le sociologue. Espace et reconstruction de la mémoire à propos du film Fil de vie</i>	55
M. CIPRIANI-CRAUSTE	
<i>Filmer en prison, la double contrainte</i>	69
P. DESHAYES	
<i>L'ethnologue-cinéaste et les populations filmées. Contrat scien- tifique et contrat moral</i>	81
C. PIAULT	
<i>A propos d'un tournage, quelques remarques</i>	87
R. SACCHET	
<i>"Vive Jupiter" et "La rue verte"</i>	101
LISTE DES MEMBRES DU RÉSEAU	113
INFORMATIONS SUR LES GROUPES ET LES SERVICES	123

Préface

Le colloque consacré au thème "La caméra sur le terrain : libertés et contraintes" s'est tenu du 19 au 21 avril 1989 à Vaucresson.

Il fait suite aux rencontres que le réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société" avait organisées à Nantes en 1987 avec le Laboratoire d'études et de recherches sur la classe ouvrière (LERSCO), et à Aix-en-Provence en 1988 avec le Laboratoire d'économie et de sociologie du travail (LEST)¹.

Rien n'aurait pu se faire sans l'accueil, le concours, et le soutien financier du Centre de recherche interdisciplinaire de Vaucresson (CRIV). Que soient remerciés Michel Chauvière, son responsable, Marie Cipriani-Crauste qui a pris en charge l'organisation du colloque, ainsi que Bernard Alcaraz responsable du service audiovisuel du Centre de Formation de la Protection Judiciaire de Jeunesse (CFPJ).

Notre gratitude va également à Monique Haicault-Bouchard, au groupe Images et Sociétés de l'Institut de recherche sur les sociétés contemporaines (IRESO) pour l'assistance apportée à l'organisation du colloque, et au Département des sciences de l'homme et de la société du CNRS pour la subvention accordée.

Outre le signataire de ces lignes, ont pris à part à l'édition des actes : Marie Cripriani-Crauste (CRIV) pour la maquette et la mise au point des textes, M.-F. Deligne (IRESO) pour la couverture et N. Jammet, D. Fontibus, C. Hou pour la saisie informatique. L'impression par logiciel T_EX a été réalisée sous la responsabilité de J.-P. Bonérandi par L. Delanoue, et la reproduction à l'atelier de l'imprimerie de Vaucresson par I. Chenu et M. Fontanillas. La diffusion sera assurée par E. Heutte

1. Les actes de ces deux colloques sont toujours disponibles, leur sommaire est détaillé pp. 161-165

et C. Couture de la librairie du CRIV. Merci enfin à Hélène Commaille responsable de la cellule valorisation du laboratoire pour son aide et son soutien.

Jean-Paul Terrenoire

Avant Propos

Les membres du Réseau se sont réunis une troisième fois, pour aborder ensemble un autre aspect de leur pratique de sociologues utilisant les méthodes audiovisuelles dans leurs recherches. Il s'agit cette fois de construire une réflexion commune à partir de notre usage de la caméra sur le terrain.

La spécificité du réseau en tant qu'"institution" encore informelle tient, rappelons-le, à la mise en commun de l'expérience de ses membres, en vue de faire émerger quelques régularités de la diversité des manières de procéder. Explorer systématiquement le champ méthodologique des usages de l'image et du son dans le travail de terrain, doit permettre de mieux comprendre et de mieux interpréter nos pratiques, de développer progressivement des éléments de formalisation et de déboucher sur une formation devant bénéficier aux chercheurs et aux enseignants chercheurs.

On a pu répertorier plusieurs types d'utilisation de l'audiovisuel dans le travail sociologique¹. L'usage de l'image comme instrument de la recherche ; les corpus d'images et de sons déjà constitués, utilisés en tant que sources de contenus significatifs et pour lesquels on développe des méthodes d'analyse de toutes sortes dont celles plus propres à la sociologie ; enfin, le document filmé, plus coûteux, plus fréquent bien que peu encouragé, mais qui permet une valorisation de la recherche dont il constitue à sa manière un produit à part entière. Pour chaque usage des images-sons, on peut tenter de spécifier un mode d'introduction de la caméra sur le terrain, discernable surtout par les *objectifs* poursuivis et les *fonctions* qu'on veut faire jouer à l'instrument dans son rapport

1. J. P. Terrenoire, "Images et Sciences Sociales : l'objet et l'outil", *Revue Française de Sociologie*, XXIV, juil.-sept. 1985, pp. 509-527. *Pratiques audiovisuelles en Sociologie, Actes de la rencontre de Nantes (avril 1987)*, Nantes, LERSCO-LEST (CNRS), 1987.

au propos tenu. La caméra peut être introduite comme un *instrument d'enquête* pour saisir des données spécifiques afin de faire avancer la recherche. Elle peut encore être introduite sur le terrain quand celui-ci est bien balisé, sa fonction s'apparente alors à celle d'un *instrument d'écriture*; mode de communication et médium particulier qui le distingue nettement de l'usage précédent. Enfin il est possible d'interroger n'importe quel document achevé et bouclé, et faire un travail de déconstruction afin d'analyser comment la caméra a été mise en scène sur le tournage. Dans ce cas elle est, en tant qu'*objet symbolique*, élément dans la fabrication du sens. Ce type de questionnement avait fait l'objet de la deuxième rencontre du réseau, centré uniquement sur l'analyse de la mise en scène de la parole². Le groupe avait pu de la sorte expérimenter ensemble la fécondité d'une telle analyse que certains d'entre nous pratiquent avec leurs étudiants.

Monique Haicault-Bouchard

2. *La parole dans le film. Actes de la 2ème rencontre du Réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société" Aix-en-Provence, avril 1988, Aix-en-Provence, LEST-CNRS, 1988.*

Sociologie visuelle et effets pervers de la caméra

La reconnaissance scientifique de la sociologie visuelle dépend de sa capacité à définir et à baliser, en toute rigueur et en toute clarté, le terrain qu'elle prétend se donner. Qu'elle le fasse pragmatiquement, sur le tas, à partir de l'expérience acquise au tournage et au montage, ou qu'elle le fasse théoriquement et méthodologiquement, à partir d'une réflexion systématique et critique, importe peu. L'essentiel est que l'on sache en quoi, et pourquoi, l'introduction de la caméra sur le terrain des pratiques sociales peut être pertinente d'un point de vue scientifique, et féconde d'un point de vue heuristique.

La réalité sociale telle qu'elle se manifeste dans le domaine du sensible, échappe rarement à la perception visuelle. Toute la question est alors de fixer *sociologiquement* le statut et le poids de ce qui, dans la pratique, relève du registre de la vue, et de constituer la réalité sociale, *dans ce qu'elle a de visible*, en objet scientifique. En d'autres termes, la sociologie visuelle doit, en premier lieu, borner son terrain, le distinguer de ceux que définissent d'autres approches. C'est à cette condition qu'elle trouvera sa place au sein de la discipline, la reconnaissance de la spécificité de sa contribution à la connaissance amenant nécessairement les autres démarches à définir leur propre rôle à nouveaux frais¹.

Contre l'évidence de sens commun, aboutir à une définition scientifiquement satisfaisante du terrain de la sociologie visuelle est une tâche

1. Comme on peut le constater en ethnologie (cf. par exemple, en français, les articles rassemblés dans *Le Film documentaire : options méthodologiques*, Nanterre, Formation de recherches cinématographiques (UER des sciences sociales de l'Université Paris X), 1981 (Prépublications n° 3), et Claudine de France : *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la MSH, 1982.

difficile. En effet, il faut établir et différencier de manière générale, mais également dans chacun des cas particuliers, ce qui est rendu socialement *visible*, et ce qui est maintenu socialement *invisible*, ce qui est consciemment ou inconsciemment *montré*, et ce qui est caché, ce qui est présenté *obstensiblement*, et ce qui l'est *discrètement*, ce qui, dans le domaine du visible, relève de *l'explicite*, et ce qui relève de *l'implicite*, ce qui est d'accès *direct*, ce qui peut s'atteindre de façon *indirecte*.

La sociologie visuelle a-t-elle beaucoup avancé dans cette voie? Personnellement, j'en doute, car sa tâche est malaisée non seulement pour les raisons qui viennent d'être indiquées, mais, également, parce que les pratiques sociales visibles sont variées. En effet, les êtres humains ont des activités motrices qui se manifestent par des mimiques et des expressions faciales, par des gestes et des attitudes corporelles, par des postures et des positions, par des mouvements et des déplacements, bref par une gestualité d'une grande richesse d'expression, chargée de sens sur le plan pratique comme sur le plan symbolique, et dont l'inscription, socialement déterminée, se fait dans un décor, une scénographie et un environnement généralement bien définis. L'introduction de la caméra dans de telles conditions nécessite que soient, au préalable, pensés le statut de chacun des éléments constitutifs de la réalité visible, et celui des relations qui s'établissent entre eux. Cette réflexion rarement poussée jusqu'à son terme, est indispensable si l'on veut éviter des effets indésirables et incontrôlés à la prise de vue.

Dans les lignes qui vont suivre, c'est ce point que je voudrais aborder à partir de quelques observations tirées de l'analyse de deux émissions télévisées. Observations qui évoqueront les effets pervers de la caméra lors de l'enregistrement, dans des conditions scénographiques déterminées, de gestes individuels pris dans leur singularité, ou de comportements collectifs pris dans leur globalité. Observations à partir desquelles pourront être tirées des leçons fort utiles pour la sociologie visuelle.

Le geste et la caméra

A l'occasion d'une étude de la gestualité à la télévision qui devait m'amener à distinguer la gestualité télévisée — gestualité "naturelle" ne tenant pas compte de la mise en images dont elle fait l'objet, et la gestualité télévisuelle — gestualité "artificielle" conçue expressément en vue de sa mise en images². J'ai étudié les effets du cadrage sur deux gestes particulièrement topiques dans la communication kinésilogique : le doigt pointé et le hochement de tête. De cette étude, je tirerai les éléments susceptibles de servir, ici, mon propos, renvoyant, pour le détail, à l'article que j'ai consacré à ce sujet³.

Lorsque l'on considère le *hochement de tête*, on s'aperçoit que, sous l'expression générique, peuvent se ranger plusieurs gestes différents à partir du moment où des distinctions sont établies selon la récurrence du geste (forte ou faible), la fréquence (haute ou basse), ainsi que l'amplitude (grande ou petite) des oscillations de la tête dans le plan sagittal⁴. La combinaison de ces critères permet ainsi de différencier parmi les hochements de tête : ceux qui signifient l'*approbation* du destinataire, ceux qui signalent son *attention soutenue*, ceux qui sont une *invitation à poursuivre*, le destinataire précisant au locuteur qu'il ne va pas l'interrompre et qu'il souhaite l'entendre plus longuement ou ceux qui manifestent ostensiblement, sous forme d'*exclamation*, l'étonnement, voire le scandale du destinataire. Aux critères constitutifs du hochement de tête proprement dit, s'ajoute, pour décider de sa

2. Toute gestualité est, bien entendu, socialement et culturellement édifée. Ici, "naturelle" n'est utilisé, comme qualificatif, que dans son opposition à "artificielle" — ce dernier qualificatif renvoyant aux artifices "profilmiques" progressivement établis à la télévision, notamment sur le plateau. Je pense, par exemple, à la façon dont le présentateur du journal télévisé se tourne, délibérément, vers l'une des caméras du studio, à un moment déterminé à l'avance, de façon à ce que le réalisateur puisse passer, en régie, des images d'une caméra à celles d'une autre, afin de rompre, par la variation des angles, la monotonie prêtée, à tort ou à raison au cadrage unique.

3. "Gestualité télévisée et polysémie. Une étude de cas", *Geste et image*, 1985, n° 5, pp. 121-132. Compte tenu des nombreuses erreurs d'impression, consulter les *errata* publiés dans le n° 6-7 (1986) de la même revue (p. 266).

4. Dans le langage de l'anatomie, le plan sagittal est le plan vertical qui sépare la droite de la gauche.

signification ultime, la prise en compte du contexte gestuel et des conditions générales, sociales, culturelles et historiques de l'échange.

Lorsque la caméra intervient, lorsque cette gestualité d'origine est mise en images, des transformations s'opèrent inévitablement. Le cadrage, par ce qu'il retient, et ce qu'il élimine, par ce qu'il centre, et ce qu'il marginalise, l'angle par le point de vue qu'il privilégie, la profondeur de champ par les ordres et les distances qu'elle instaure, la mise au point par ce qu'elle souligne, et ce qu'elle estompe, introduisent, nécessairement, une réorganisation de la perception visuelle. La réalité sociale *in situ* ne ressort donc jamais indemne, la caméra lui faisant toujours subir un sort particulier dont il faut prendre toute la mesure.

Dans le cas qui nous intéresse, le présentateur de l'émission, chaque fois qu'il écoute ses invités, hoche la tête. La dénotation du geste est évidente dans les plans larges, ceux qui nous permettent de voir le plateau dans son ensemble, et de situer le présentateur et chacun des locuteurs : le hochement de tête signifie l'attention soutenue que le présentateur accorde au locuteur du moment, et l'invitation à poursuivre qu'il lui adresse par ce biais. Mais le réalisateur de l'émission fait varier les cadrages, et certains plans, particulièrement serrés, décontextualisent le hochement de tête du présentateur. Ignorant les partenaires de l'échange, gommant le dispositif scénographique, de tels plans rendent moins évident le rôle du présentateur comme modérateur des débats. Par contre, ils rendent iconiquement plus manifeste son rôle de simple auditeur. Du coup, si la dénotation attention soutenue reste possible, celle d'invitation à poursuivre devient, pour le moins, incongrue.

Les effets du cadrage se retrouvent à propos du *doigt pointé* et de la dénotation que l'on peut lui attribuer. Dans la même émission, en effet, un des locuteurs invités, saisi dans un cadrage rapproché, faisant référence à un auteur précédemment cité par un des intervenants, incline, dans le plan frontal⁵, l'index de la main gauche, et pointe le lieu, hors champ, où se trouve celui auquel il prête la première mention de l'écrivain dont il est question. Le geste, *in situ*, désignerait, sans ambiguïté, la personne visée par le locuteur. Mais le cadrage de ce dernier, en gros plan, intervenant assez longtemps après la présentation

5. Le plan frontal, en anatomie, est vertical, et sépare l'avant de l'arrière.

du plan d'ensemble, peut placer le téléspectateur, notamment celui qui a une mauvaise mémoire visuelle, dans une situation délicate, celle de ne pouvoir rapporter le geste du locuteur, et le propos qui l'accompagne, à la personne réellement en cause.

Un autre exemple de doigt pointé, dans la même émission, permettra, cette fois, de mesurer les effets potentiels de l'angle choisi. Il s'agit de l'*index tendu* dans le prolongement du bras. Du moins en apparence, car un examen précis de la scène permet de constater l'introduction, par la caméra, d'un biais à la perception. Le locuteur est vu de profil. Le geste du doigt, de la main, et du bras — comme la direction du regard, l'inclinaison de la tête, et celle du buste — semble se développer uniquement dans le plan sagittal. Toutefois, en regardant avec attention, on constate que la main et le doigt ne sont pas rigoureusement dans le même plan que le bras. Ils s'inscrivent, ensemble, dans un plan différent qui fait avec le plan sagittal un certain angle. Le bras va droit devant, la main et le doigt vers la droite, un peu. Mais cette perception correcte des choses n'est pas aisée⁶, car la prise de vue choisit un axe perpendiculaire au plan sagittal, et cadre à mi-hauteur, ce qui atténue fortement l'écart qui s'établit entre la direction prise par le bras et celle prise par le doigt et la main. Du coup, il y a contradiction entre ce que le doigt pointe *dans la réalité* : une personne présente sur le plateau et prise dans le champ, et ce qu'il pointe *à l'image* : le présentateur hors champ. Et, par voie de conséquence, le téléspectateur aura toutes les difficultés à bien rapporter ce qui est dit à ce qui est montré, et réciproquement.

Voici, donc, un premier cas de figure où, pour des raisons diverses : volonté de conserver l'attention du téléspectateur et d'éviter l'ennui, souci de respecter les canons de l'esthétique, la mise en images, en variant les plans ou les angles, est amenée, sans s'en rendre compte, à "travailler" sur les significations gestuelles originaires, avec le risque, évident, d'introduire des contresens ou, du moins, de sélectionner arbitrairement certains sens au détriment d'autres, tout aussi pertinents. Le cadreur et le réalisateur, dans l'urgence du moment, n'ont manifestement pas opéré de manière consciente et délibérée, avec pour résultat de ne pas maîtriser tous les effets de leur mise en images. N'est-ce pas,

6. Elle l'est d'autant moins que le plan est de faible durée.

encore trop souvent, le cas en sociologie visuelle, notamment quand le tournage doit être improvisé, ou quand il doit être réalisé dans la précipitation ?

La scénographie et la caméra

Les effets pervers de la caméra sont multiples. Voici d'autres exemples. Je les tirerai d'une analyse de la mise en images à la télévision d'un rituel contemporain⁷. J'observerai, d'abord, que, dans toute image, se trouve construit, peu ou prou, explicitement ou non, le destinataire qu'elle s'assigne. En d'autres termes, à chaque prise de vue, la caméra esquisse la figure *générique* de celui qu'elle vise, et qu'elle prétend atteindre. Le spectateur concret, lui, pouvant se reconnaître en elle, ou bien lui emprunter, sous certaines conditions, quelques uns de ses traits, ou encore la récuser totalement. Quoiqu'il en soit, chacune des images produites indique le point de vue adopté et désigne au téléspectateur une place à prendre et un rôle à jouer.

Dans le cas étudié, les cadreurs et le réalisateur retransmettent un rituel, la messe catholique, destiné en priorité, aux fidèles qui, pour une raison ou pour une autre, ne sont pas en mesure d'y assister le jour même dans une église ou une chapelle proches. Le destinataire de l'émission religieuse est donc, en théorie, un *fidèle à distance*. La question posée dans l'analyse de cette retransmission était de savoir si les cadreurs et le réalisateur avaient pu, de bout en bout, tenir ce pari de ne montrer les images que du point de vue d'un *fidèle parmi les fidèles*, comme si le téléspectateur était transporté dans la nef auprès de ses frères et sœurs en religion.

L'analyse détaillée des angles choisis permet de répondre que le pari avait été très inégalement tenu. Certes, dans leur majorité, les plans avaient été pris par des caméras situées dans la nef, selon des

7. cf. mon article vidéo "Mise en images d'un rituel. La messe catholique à la télévision française", Paris, CNRS, 1991, (Cassette vidéo, Pal, 3/4" Umatic, couleur, 16', Post-production IRESCO-Vidéo). Pour obtenir une copie VHS, s'adresser à l'auteur (CESE-CNRS, 59 rue Pouchet, 75849 Paris Cédex 17, tél. : (1) 40 25 10 73).

angles qui adoptaient le point de vue des fidèles. Mais, certains plans, pris par une caméra mobile, donnaient des vues à contrechamp, le point de vue étant, cette fois, celui des célébrants situés à l'autel. Ces contrechamps opéraient, ainsi, un renversement complet de perspective dans la représentation du rituel, renversement inacceptable pour un fidèle catholique qui ne pouvait pas s'identifier au clergé sans se renier lui-même, et qui pouvait difficilement admettre que l'on perturbe sa participation à la messe en le contraignant à adopter le rôle d'un pur spectateur, étranger au rituel qui se déroule sous ses yeux. A l'évidence, ces contrechamps qui participent des habitudes prises, dans de tout autres contextes, par les professionnels du cinéma et de la télévision, n'étaient pas appropriés. Leur pertinence n'était évidente ni pour le rituel catholique considéré dans sa logique propre, ni pour ses participants à distance.

La même observation peut être faite lorsque sont pris en considération, dans cette émission, les effets de cadrage et de distance optique⁸. Un plan serré, sur l'officiant, en occultant complètement le contexte et les participants, place le téléspectateur dans une position très particulière, de grande proximité et de grande intimité avec celui qui préside la célébration. En effet, le cadrage fait disparaître presque tous les éléments visuels qui désignent le prêtre en tant que tel : la place occupée à l'autel, les instruments liturgiques, et les fonctions qu'il remplit avec ses acolytes⁹. En décontextualisant fortement la scène, en euphémisant l'acteur principal dans ce qu'il a de religieux, un tel cadrage ne retient, finalement, que l'aspect le plus personnel de l'officiant avec pour conséquence d'inviter, en quelque sorte, le téléspectateur à entretenir *iconiquement* avec lui une relation singulière, relation n'ayant plus grand rapport avec celle qui lie, ordinairement, le fidèle au célébrant.

8. J'ai étudié les effets de la caméra dans d'autres domaines : information télévisée, émissions scientifiques, variétés. Cf. *Regards conviés, regards portés. Les images télévisées et leur réception. Etudes sémiologiques et sociologiques*, Paris, CNRS, 1986, 254 p. (2^o édition revue et corrigée sous presse à l'IRESO); et "Les yeux dans les yeux. L'interpellation télévisuelle et l'implication du téléspectateur", *Revue suisse de sociologie*, 1987, 13-3, pp. 367-378.

9. Les acolytes sont des membres du clergé qui assistent, à l'autel, le prêtre qui célèbre la messe.

Un dernier exemple, enfin, celui des effets de l'optique sur la restitution des distances socialement significatives. Je pense à ce cadrage qui, à un certain moment de la messe télévisée dont il vient d'être question, montre, en plan moyen, le célébrant accompagné d'un acolyte placé en arrière, à sa droite. Le cadrage est l'aboutissement d'un *zoom* avant. Les effets produits sont les suivants : la distance entre les deux personnages, telle qu'elle apparaît à l'image, est fortement réduite, et l'importance que l'écran accorde à l'acolyte est disproportionnée par rapport au rôle joué, à ce moment là, par ce personnage secondaire. Autrement dit, l'optique de la caméra fait subir à la scénographie du rituel une transformation iconique majeure, ce qui entraîne une perception erronée du statut de l'un des acteurs du rituel et une appréciation fautive de la nature de sa relation avec le célébrant. Un tel biais a des conséquences néfastes non seulement pour le fidèle placé devant son petit écran, mais, également, pour l'analyste du rituel si celui-ci ne dispose pas d'autres sources pour avancer dans la connaissance de son objet.

Ainsi, dans tous les cas étudiés, les propositions visuelles de la caméra, qui pourraient être éventuellement pertinentes dans un autre contexte, ne le sont pas le moins du monde, ni du point de vue du rituel catholique, ni du point de vue de la sociologie visuelle.

* *
*

Les exemples pourraient être multipliés qui montrent comment la caméra peut avoir des effets pervers sur la réalité qu'elle prétend saisir et qu'elle prétend révéler. Bien entendu, dans chacun de ceux qui ont été présentés ici, le propos du cadreur et du réalisateur n'était pas scientifique. Mais, cela n'enlève rien aux enseignements que la sociologie visuelle peut en tirer pour son propre compte.

Jean-Paul Terrenoire
Centre de sociologie de l'éthique
Paris, EHESS & CNRS

Un essai de mise en scène du temps dans l'espace domestique

Les réflexions que je vais tenter de dégager ici s'appuieront sur ma double pratique de chercheur utilisant la caméra dans la recherche, et d'enseignante élaborant avec des étudiants des essais d'analyse sociologique de documentaires ou de petits films réalisés par eux. Pour ce qui est de l'usage de la caméra, je me référerai à deux expériences récentes : d'une part la confection de documentaires liés à une série télévisée de portraits de travailleurs à domicile, et d'autre part la collecte de données visuelles en cours d'enquête ; d'un côté donc la participation à un produit fini et diffusé auprès du grand public, de l'autre une démarche de terrain.

La caméra sur le terrain pour faire avancer la recherche

Dans la recherche sur la "production domestique des acteurs sociaux"¹, la caméra est utilisée pour observer les *pratiques familiales d'apprentissage et de transmission des temps sociaux liés à l'école*. En tant que méthode de collecte de données, elle prend place à un moment précis du processus de recherche. Ni au stade de la pure collecte sur le terrain de données vives, ni après leurs traitements, quand on veut produire une version audiovisuelle de la recherche, mais plutôt à un stade intermédiaire. Ce stade se caractérise par le fait qu'il s'appuie sur des connaissances déjà élaborées sur le sujet et même pour partie

1. *La production domestique des acteurs sociaux, apprentissage des temps sociaux liés à l'école*, Rapport de recherche, par A. Fouquet et M. Haicault, Aix-en-Provence, LEST-CNRS, 1991. Cette recherche a été effectuée dans le cadre du Programme Production domestique INSEE PIRTTEM.

déjà formulées². On peut y voir en quelque sorte *une mise à l'épreuve des hypothèses*, puisqu'il s'agit de saisir et de montrer comment des pratiques apparemment éparses, s'organisent en systèmes qui prennent sens les uns par rapport aux autres.

C'est la première fois que je fais fonctionner cet outil dans le souci de faire avancer la recherche. Probablement parce que la complexité de l'objet, au sens où E. Morin avec d'autres en parlent³, me poussent à tenter de saisir directement, grâce à la prise d'images et de sons, des liens entre les dimensions du phénomène que j'observe, dans cette situation très spécifique de coprésence entre un observateur, un observé et un médium, ici la caméra

Ce mode d'utilisation de la caméra s'inscrit dans une conception nécessairement plurielle de la méthodologie d'enquête. Pluralité non additive mais plutôt intégrative, l'une présupposant l'autre et, par ce changement d'angle, la complétant tout en la renforçant. Une *procédure heuristique de validation continue*, à laquelle je suis attachée en tant que chercheur et que je m'efforce d'enseigner. La complexité de l'objet de la recherche "Héritage du Quotidien" inclinerait à se rabattre, pour se rassurer, sur des constructions théoriques et sur des techniques de collecte plus familières, exclusivement analytiques qui fragmentent le phénomène pour l'analyser. Ces méthodes plus simplificatrices ne peuvent, par définition, saisir d'emblée des relations entre dimensions. En revanche, l'approche observante avec des instruments capteurs d'espace visuel et sonore, offre la possibilité d'une appréhension directement synchrétique et sur laquelle on peut revenir autant que l'on veut pour approfondir l'analyse, en modifier les angles d'attaque, ou décomposer le corpus en sous-niveaux. Albert Scheffen et ses collègues dans le réseau du "Collège invisible", autour de Gregory Bateson, n'ont-ils pas travaillé quelques dix années sur une séquence filmique d'une demi-heure mettant en scène une relation familiale, pour appréhender la communication par le corps ?

2. Monique Haicault, "Enfants et Temps quotidiens, apprentissages et transmissions", *Temporalistes* n° 10, IRESCO, 1988. "Famille", *Ecole et temps, du réveil à la cloche : des modes familiaux de socialisation*, *Revue Suisse de Sociologie*, 1990, (n° spécial : les temps sociaux).

3. E. Morin, *Science et Conscience de la Complexité*. Aix-en-Provence, Librairie de l'Université, 1984.

Une telle approche est donc appropriée au sujet étudié puisqu'il s'agit d'observer des pratiques en actes dans leur dimension spatio-temporelle qui se trouve de la sorte restituée. Elles s'offrent alors, et par cette technologie, à la comparaison, à la confrontation quasi immédiate⁴. La séquence temporelle du matin, du réveil à la cloche, met en jeu un ensemble de pratiques de socialisation domestiques qui sont toutes temporalisées de sorte qu'à travers elles c'est bien une forme de domestication des temps sociaux qui se trouve filmée.

Deux problèmes généraux

Filmer sur le terrain de la recherche, se heurte, au moins à deux problèmes successifs que je tenterai de repérer, en partant de ma pratique. Le premier concerne le choix des "acteurs". Il s'agit souvent des personnes tirées de l'échantillon de population sur laquelle porte l'étude : une sélection en quelque sorte qui s'apparente, sur bien des points, à un *casting*, mais en diffère sur d'autres. Un deuxième ensemble de problèmes découlent du *tournage*, où jouent les rapports entre filmants et filmés, la mise en scène et ses effets quelquefois pervers et bien connus, comme l'auto-mise en scène, les limites de l'intrusion de la caméra : le secret absent, enfin les contraintes liées au "respect" de l'authenticité des situations. En effet une exigence de la recherche évoquée veut que je filme les gens dans leur environnement personnel et dans leurs pratiques quotidiennes, plutôt qu'immobiles dans une posture d'interview synchrone.

1 - Le choix des "acteurs" : les impératifs de la problématique et la production du sens

Tout d'abord le choix des personnes et des lieux où tourner se pose différemment s'il est question de réaliser un document fini, susceptible

4. C'est pour ces raisons que la méthodologie audiovisuelle nous paraît actuellement unique et qu'elle doit être développée, approfondie, et enseignée par ceux qui s'en servent et qui mènent avec opiniâtreté une réflexion collective et critique sur ses usages et son épistémologie.

de diffusion plus ou moins large, ou s'il est question de recueillir un matériau aussi riche que possible sur lequel travailler.

Réaliser un document fini

Dans le premier cas, ce choix répond aux exigences de tout casting : trouver les meilleurs "acteurs". Ceux qui ont à la fois des compétences oratoires, des qualités photogéniques, une aisance face à l'équipe technique et devant la caméra. Exigences habituelles, mais auxquelles ne se limitent pas notre travail de réalisation de documents audiovisuels. Il faut y ajouter le plus souvent, le bénévolat des personnes filmées, auxquelles on demande de libérer une certaine quantité de temps pour le tournage et les entretiens préliminaires, temps qui dépasse, de loin, la durée d'un simple entretien.

De plus, ce qui distingue dans ces cas-là notre pratique de celle des professionnels, c'est l'absence de scénario préconstruit et le fait que nous ne prenons pas d'acteurs professionnels. A ce propos, on peut se demander, si une évolution du film sociologique comme produit diffusable, n'est pas souhaitable ; il pourrait par exemple glisser vers une sorte de fiction sociologique, mobiliser alors des comédiens, mais ne rien perdre de ses attributs scientifiques. Pour l'heure, nous n'en sommes pas là. Cependant il faudra bien que le film sociologique trouve une identité qui le distingue du reportage, du documentaire, comme du "film scientifique" qui limite les sciences sociales aux images d'illustration, faute d'une réelle réflexion sur les modèles courants de mise en images du discours scientifique.

Absence de scénario certes mais on peut cependant scénariser, jusqu'à un certain point, le rôle de l'acteur social qu'on a retenu. Sans sortir de la phase de préparation du tournage dont il est seulement question ici, et pour n'aborder que le registre de la parole, il est possible d'effectuer un traitement des discours avant le tournage définitif : soit en allégeant les énoncés des entretiens pour conduire la personne filmée à rester centrée sur ce qui est essentiel au regard de la recherche, soit en l'incitant à prendre un certain ton (voix subjective), ou à parler sur un certain rythme dans le but, notamment, de ne pas étirer le temps des images afin de conserver leur pertinence. C'est

ce qui a été réalisé pour une série sur le travail à domicile⁵. Tout en préservant les résultats de l'enquête et sans perdre l'unité du champ sociologique exploré, nous avons adopté une méthodologie de casting très rigoureuse afin de diversifier les styles de réalisation à l'intérieur de ce long corpus de 31 portraits. En effet, le choix des acteurs, les travailleurs à domicile, a dépendu de plusieurs facteurs. Chacun des 5 réalisateurs (4 professionnels et moi) a opéré sur la base de critères sociologiques communs (secteur économique, site géographique, statut professionnel, sexe et âge, situation familiale...) mêlés à des exigences plus personnelles, relatives notamment aux compétences professionnelles de chacun et à leur propre conception de la mise en scène.

Si l'on veut produire un document fini, ce travail de réalisation à proprement parler s'impose désormais au sociologue audiovisuel. En effet, les exigences de l'écriture filmique, comme celles du discours scientifique, interdisent de croire que la "réalité" à l'état brut est montrable et scientifiquement comprise. Les catégories du sens commun constamment entretenues par les médias, grands diffuseurs de codes simplistes et nécessairement stéréotypés, font voler en éclats ces illusions d'hier. Le film sociologique, comme la recherche qui le sous-tend, est un certain "regard" sur la complexité sociale, un dévoilement comme le dit P. Bourdieu. Ce regard reconstruit et transforme une portion de la réalité afin d'être intelligible et communicable. En sorte que nous sommes de plus en plus amenés à être exigeants et vigilants sur le choix de nos "acteurs", et à préparer rigoureusement leur mise en scène, par un travail long et précis de transposition des résultats de la recherche en langage filmique. Il s'agit là d'une opération de transfert, transfert de langage dans un autre, ou dans d'autres, et qui doit être conçu bien avant le montage⁶.

5. *31 portraits de travailleurs à domicile*, série coproduite par l'INA, VCT et La SEPT en 1987 avec le concours du CNRS de l'ANPE et de la DATAR, sur la base d'une recherche de Monique Haicault, dans le cadre du LEST, Aix-en-Provence.

6. La réflexion écrite dans le domaine des rapports entre image et science, est présentement insuffisante. On en fait le constat dès que l'on doit transmettre des connaissances ou visionner des films scientifiques. Une analyse sociologique de l'image, se construit lentement car elle est restée longtemps attachée, comme on a pu le constater, à une "théorie de l'information", de première génération pour laquelle, le message seul est pris en compte.

Réaliser un document de travail

Dans le cas du document de travail visant par conséquent un public restreint et initié puisqu'il s'agit de la communauté scientifique, le choix des personnes et des lieux où filmer se pose autrement. Le choix des acteurs dépend en effet des hypothèses suivantes :

- primo : les pratiques quotidiennes, associées à l'apprentissage des temps sociaux liés à l'école, forment un ensemble intégré de dimensions, toutes saisissables dans le temps et l'espace à travers les activités concrètes des acteurs, parents et enfants.
- secundo : les pratiques quotidiennes comme manifestations d'une socialisation temporelle saisie dans la famille, sont supposées différer d'une trajectoire de mobilité sociale à une autre.

Aussi paraît-il pertinent de mettre en scène, à travers les acteurs, des systèmes familiaux contrastés afin de faire ressortir par le montage force différences. Dans cette perspective l'introduction de la caméra dans les milieux familiaux présente des libertés mais aussi des contraintes.

Liberté de choisir, dans l'échantillon construit, n'importe quelle famille, pour peu qu'elle détienne certaines caractéristiques démographiques et sociologiques dont je n'ai pas à parler ici. Liberté de varier les lieux à la mesure de ses déplacements et des modalités d'accès aux familles. Liberté surtout de se laisser guider par l'envie de tourner dans telle ville, tel appartement, telle famille. Envie de suivre ce petit garçon ou cette petite fille, depuis son réveil jusqu'à son arrivée à l'école. Le choix repose alors sur une impression difficile à rationaliser. Un *ensemble d'indices du champ perceptif* qui incitent à estimer que les conditions sont possibles, plutôt bonnes même, à condition de mettre toutes les chances du bon côté, d'y croire et d'opérer avec tranquillité. On comprend toutefois, que le choix ne dépende pas seulement du sociologue et de sa bonne disposition. L'assentiment des personnes, comme l'accord des enfants, toujours requis, pèsent d'un grand poids dans les décisions finales. Ce sont ces facteurs-là qui tranchent. "Oui, eh bien venez lundi, mais si vous devez filmer depuis le moment du réveil, c'est peut-être plus simple que vous dormiez ici, il y a le divan". Il n'est plus question de renoncer, de se défilier ; dans le jargon des réalisateurs "il faut aller au charbon". Cette liberté a donc son envers, plus

contraignant : rester disponible à la situation et à l'emploi du temps des personnes à filmer.

Des contraintes naissent de la nécessité de privilégier le contraste, au détriment parfois des circonstances optimales de tournage. Un accord obtenu trop vite peut réduire en effet le temps qu'il fallait consacrer à un repérage minimum ; lieux, éclairage, possibilités d'évolution dans l'espace, obstacles majeurs, ainsi le bruit que notre oreille a toujours tendance à gommer quand on n'est pas un professionnel du son, ou que nos expériences trop irrégulières nous poussent encore à négliger. C'est pour demain, et on ne m'accordera que deux heures, la famille devant quitter les lieux dans la matinée. Ou encore c'est impossible samedi, mais possible seulement mardi. Aurai-je encore le camescope ? Fera-t-il suffisamment clair ce jour-là pour filmer dès le réveil puisque je ne m'accorde aucune répétition dans la mesure où je me suis proposée d'enregistrer un déroulement d'activités le plus proche possible des situations quotidiennes répétées. Ne s'agit-il pas de saisir une organisation temporelle dans son véritable espace ?

Filmer des familles différentes, contrastées, demande une adaptation à la nouveauté des circonstances, des espaces intérieurs et extérieurs, des personnes. Ce principe peut entraîner une certaine déroute devant l'inattendu. Par exemple la présence de tiers non prévus dans l'accord : ainsi la fille aînée, lors du premier tournage, qui restait tout le temps dans le champ, mais que j'ai pu mobiliser et rendre quelque peu vivante, en lui demandant de tenir le micro, ce qui, par contre coup, aidera sa mère à gagner de l'assurance. Le téléphone est un autre tiers. Accaparant Marie, de Marseille, toute la soirée, il a créé comme des trous dans mon tournage, mais il m'a cependant permis de "voir" comment Mathieu négociait cette présence-absence de sa mère en jouant sur les temps et les espaces de manière particulière, ce qui me fera parler plus loin de *l'enfant synchrone*. Le capital temps est bien toujours investi dans des pratiques, dans les corps immobiles ou en mouvement, instrumentalisés ou non, mais toujours marqueurs temporels.

Trois systèmes temporels différents

Il est temps de présenter brièvement les trois situations d'intervention avec le camescope dans le déroulement de la recherche qui ont tant aidé à construire les catégories d'analyse complexe. Dans les trois cas, tous les interviews, à base de récits de pratiques, ont été effectués et analysés (premier niveau) avant l'introduction de la caméra.

La première famille choisie pour un tournage, est une famille d'agriculteurs du Toulousain. Leur ferme, tout à fait typique de la région, est en voie d'aménagement, comme si cela durait depuis longtemps et ne devait jamais finir. Autour, les champs, les serres, l'espace, mais également, les imposantes machines agricoles que répare le père de François, et qui sont les signes en elles-mêmes d'une transmission qui n'est jamais pour nous l'équivalent d'une reproduction mécanique à l'identique. C'est ce petit garçon de 8 ans, inconnu de moi avant l'enquête, que je suis venue filmer. Je sais, grâce aux entretiens, que François s'intéresse beaucoup au travail de son père et qu'il l'aide, mais personne ne l'encourage à le suivre. Il veut, dit sa mère, devenir cuisinier et chacun pense que c'est un bien meilleur avenir. Toujours dehors, il ne se passionne pas pour l'école. Le temps pour lui est plutôt délicieux, étiré. Seul le moment où le voisin le prend en voiture pour l'emmener à l'école à Montjoire, peut provoquer en lui quelque souci à l'égard de l'heure. Je sais cela, et bien d'autres choses qui ont déterminé mon choix pour tenter d'appréhender, par l'image, ce mode très cohérent de socialisation familiale. Je devine, encore, que tout restera en place et qu'on ne bougera rien pour ma venue : la remise en ordre de la maison par exemple, ou le passage de voisins, comportements, qui signent toujours l'"effet caméra". Le plus difficile n'était-il pas de faire comprendre l'intérêt d'étudier le temps, son apprentissage silencieux, au quotidien, et pourtant tellement fondamental ? Madame R. a bien expliqué comment elle s'y prenait pour enseigner le temps à ses enfants en s'appuyant sur ce que nous appelons un "catalogue des ressources" : proverbes, situations de références, savoir-faire minuscules, ressources immédiatement accessibles, héritées des mères, et dans lesquelles on puise en toute sécurité. Mais surtout, elle a compris, en me parlant, que regarder les choses, apportait plus encore que ne le pouvait sa mémoire quelque peu hésitante. De là probablement son accord.

Le second cas est une famille de jeunes toulousains appartenant aux classes moyennes. La mère a fait un mariage *hypergamique*, moins par la profession de son compagnon que par l'origine sociale de celui-ci, dernier fils d'une importante famille de chirurgiens très connue dans la région. Cette famille m'intéresse encore, en ce qu'elle cherche à concilier des éléments d'éducation libérale, vision 68, avec un désir, non exprimé va sans dire, de se reclasser pour rattraper les échelons perdus par le déclassement social et professionnel du mari. Pauline, la fille, rondelette et un peu sucrée, vit entourée de livres qu'elle dévore, en même temps que ses petits gâteaux. Elle a appris à lire "seule", vers 5 ans. Grâce à l'ouverture des parents au propos de la recherche, je progresse dans l'audace du tournage, puisqu'ils m'acceptent dès 7 heures du matin, dans leur appartement ancien, rénové, moderne, du centre de la ville, avec mon chargement, que j'essaie de rendre aussi discret que possible. Pauline est d'accord pour que je la suive avec mon camescope et que je la regarde s'éveiller, et encore, que je l'accompagne quand son père lui donnera son bain, comme chaque soir. Le tout, dans une temporalité agréable comme le désire fortement la mère et dans un support sonore feutré de musique classique. Le temps est ici très présent dans les images et les sons et, à travers eux, un système de socialisation familiale se donne à voir et à entendre. A quelques kilomètres de là, François ignore tout d'une telle relation de corps, intime, confortable, odorante, au dedans, lui si souvent dehors. De son côté, Pauline ne sait pas le plaisir d'enfourcher un vélo quand bon vous semble, d'aller chez des copains, ailleurs, dans une autre ferme, sans se soucier de l'heure et du temps, elle si souvent le nez dans un livre. Leurs différences, déjà inscrites dans tout ce que je vois et que je veux montrer, leur donnent peu de chance de jamais se côtoyer. Grâce au film et au montage, je pourrai les rapprocher, et par delà ces différences, les réintégrer dans une totalité signifiante : pour cela aussi la caméra sur le terrain est incomparable à toute autre mode de communication.

Le dernier cas que je veux évoquer a été choisi à Marseille. Un appartement sans mobilier, entièrement bleu, d'un bleu pâle, brillant et lisse comme toutes les surfaces, et qui plonge directement sur le vieux port. De sa chambre, donnant sur la passerelle qui sert de rochelle, Mathieu voit en permanence les bateaux accostés dont on peut observer la vie à bord. Le mouvement et le bruit ne s'apaisent que tard dans la

nuit. Cette fois, je vais dormir dans la place et suivre toute la vie de la soirée, puis l'éveil, tôt le matin, dans la pleine lumière déjà blanche. Dans l'espace de Mathieu, qui n'a pas refusé, je dormirai par terre, comme le font lui et sa mère qui occupe la chambre voisine. Les lieux parlent et à travers ces marquages symboliques de l'espace s'expriment aussi le rapport au temps, sa valorisation parfois en contradiction avec les pratiques qui saisies en acte ne trichent pas sur leur mode de faire ou leurs valeurs sous-jacentes. Liberté, et pourtant respect serré de l'ordre domestique malgré le refus du traditionnel souligné dans le mobilier et les ressources matérielles du décor. Ce qui se dit là détermine mon envie d'introduire la caméra pour identifier, dévoiler et montrer quelque chose de la cohérence entre ces "intérieurs" et le mode familial de socialisation qui s'y développe. Signes et moyens se répondent. Ce qui semble, ici, essentiel et spécifique, outre l'espace, c'est le rapport au temps qu'il étaye. C'est là mon propos et ce que je veux tenter de filmer, puisque le temps se manifeste toujours dans le visible et le concret : des lieux, des formes matérielles, des corps, des objets, bref, tout ce qui est au sens le plus étendu *du représenté*.

2 – Le tournage, une mobilisation vigilante silencieuse et active

Je ne choisis pas toujours de travailler en solo. Je le fais quand venir sur des lieux comme ceux décrits ici, et pour les raisons évoquées, implique impérativement une légèreté technique et une équipe aussi discrète que possible. De plus, puisque je veux saisir des choses en train d'advenir dans ces circonstances, je n'ai pas un plan de tournage très précis, tout au plus des indications ; aussi paraît-il délicat de diriger un cadreur ou un preneur de son ; un cadreur moins encore, car la prise d'images n'attend pas l'événement, elle ne peut être dissociée, ou différée⁷. Il faut suivre les acteurs dans leurs déplacements et choisir la mère ou l'enfant. Bien sûr il faudrait deux caméras mais faut-il vraiment

7. Les crédits de cette recherche interdisent évidemment de payer toute aide technique, j'ai eu recours à des équipements gratuits, les miens au départ, puis ceux de l'IRESO et à ses ressources non moins gratuites en temps. Mais cela est un autre propos.

la totalité des activités, l'intégralité de la séquence temporelle ? On ne fait pas ici de l'ethnologie, on repère des régularités et des différences. Mais il faudra poursuivre la réflexion sur ces points précisément, car le débat a déjà été entamé avec des ethnologues pour qui la durée du tournage quasi sans limite, permet à ce prix seulement, de saisir une réalité.

Comment mettre en scène maintenant les "acteurs choisis". Et tout d'abord quelles consignes est-on amené à proposer ? L'expérience prouve qu'il ne s'agit pas seulement de demander aux gens de ne pas regarder la caméra, de ne pas tenir compte de mes déplacements, de faire si possible comme si elle n'étais pas là. Autant de consignes qui relèvent uniquement du registre visuel, mais l'univers sonore, de son côté exige sa part de mise en conditions.

L'univers sonore, exemplaire et parasite

Lors des deux premiers tournages, ce fut sans problème parce que la nappe sonore était relativement feutrée. Mais à Marseille, je me suis laissée envahir par l'événement, quand Marie B. a mis le *Stabat Mater* de Pergolèse et que Mathieu, un peu plus tard, a marqué à son tour son territoire sonore, en branchant sa cassette à plein. Peut-être, adressait-il aussi par là, un petit signe de complicité, puisque cette cassette arrangée par sa sœur, contient ses airs favoris du moment. Ce plaisir s'intégrait à celui du bain préparé par lui, s'augmentant ainsi l'un l'autre. Un plaisir synchrone dont je devine l'importance. Signe alors bourré de sens, dont il faudra peut-être décrire plus tard la polysémie. Comment dans ces conditions demander le silence, en faisant taire cet ingrédient des pratiques, alors que c'est ce que je viens précisément observer ?

Il faut apporter des solutions à ces problèmes, car ils compliquent inutilement le montage. Même pour un document de travail comme celui-ci, dont l'enjeu n'est pas la qualité technique, un excès de respect des circonstances peut tourner en faute professionnelle, puisqu'il risque de rendre le travail difficilement communicable. Le son qui fait toujours problème est plus ou moins bon compagnon de l'objet caméra. Dans des tournages, comme ceux que j'évoque ici, quelles solutions peut-on adopter pour limiter de tels effets pervers ? Soit au cours du tournage

parvenir à baisser les sons qui ne sont pas tous des sons ambiants, en prenant garde de ne pas modifier la situation, ce qui n'est jamais tout à fait réalisable. Soit en poussant le travail sur le son au *dérushage*, par dissociation des deux canaux. Soit encore, en ayant recours à des techniques de prises de sons, plus pertinentes, comme la mise en place, au sol, d'un micro capteur de pression sonore qui paraît-il existe sur le marché depuis peu, encore faut-il en avoir les moyens.

Auto-mise en scène et des thérapies cachées

Un autre phénomène lié à la présence de la caméra sur le terrain, l'auto-mise en scène des "acteurs", relativement fréquent, n'est pas univoque ni immanquable. Comment repérer ou deviner son apparition, et quels sont ses effets ?

Curieusement c'est une question qui est sans cesse soulevée par les chercheurs peu familiers avec le travail audiovisuel et qui s'interrogent toujours sur la "vérité" des images, alors que leurs interviews ou leurs questionnaires semblent leur poser moins de problème. Remarquons tout d'abord que la question se pose dans toutes les situations de représentations de soi : récits de pratiques, biographies personnelles, entretiens approfondis ou même questionnaires. Il y a presque toujours à la fois mise en scène et réflexion silencieuse sur cette auto-mise en scène. En outre cette vertu de l'image à l'auto-regard, au regard en miroir, n'est pas réservée aux seules approches psychologiques. Avec l'approche des pratiques temporelles on pourrait se demander si "en vrai" les gens font pareil, vont aussi vite, s'appliquent autant etc. Le fait de filmer des pratiques ordinaires, cernées entre des bornes temporelles, réduit beaucoup la possibilité de modifier le quotidien, car on est en situation réelle, du réveil à la cloche et non dans une situation d'interview. C'est en effet plutôt dans ces dernières que se dressent les pièges du recours aux modèles médiatiques plus ou moins conformes à l'idée qu'on a de son statut et de son personnage. Le phénomène a souvent été repéré et, pour ma part je l'ai constaté là où se joue une mise en scène de soi de type télévisuel, par exemple présenter son entreprise⁸.

8. En 1978 j'ai filmé le patron d'une petite entreprise de confection, donneuse de travail à domicile, qui s'était mis dans un rôle de présentateur de télé locale, très convainquant.

Mais c'est encore dans l'interview que la gêne et la peur peuvent surgir. Ainsi Madame R., malgré sa gêne devant la caméra, a pu évoquer avec assez de simplicité son enfance, son propre apprentissage au temps et comment elle transmet ce qu'elle a appris, mais sa parole s'est déliée quand elle a pu en même temps sarcler son jardin, cueillir son tilleul ou encore ravauder assise au soleil. C'est pourquoi si, en filmant les pratiques, on ne déjoue pas à coup sûr la pro-filmie, on réussit parfois à saisir l'événement domestique. Ainsi, c'est au cours du repas chez les ES. à Toulouse, qu'une méthode éducative de type maïeutique s'est déroulée sous mes yeux entre le père et sa fille de 6 ans, concernant la compréhension d'un mot. C'est encore dans l'action du repas partagé familialement et avec moi, que le père et la mère ont dialogué sur des thèmes peu fréquents, ceux de leur prime éducation respective, de leur rapport au temps, au langage, au bon goût, à la culture, avec naturel et aisance non feinte, étonnés comme ils l'ont dit plus tard, de cet échange facilité par la présence catalytique de la caméra.

L'instrument-caméra détient la faculté de pouvoir provoquer un regard sur soi, parce qu'il est notoirement voyeur et entendeur. En sorte qu'il peut pousser la personne filmée à prendre conscience d'elle-même et l'amener à se placer dans la situation où elle est observée. La caméra a donc potentiellement des vertus maïeutiques, car si elle peut déclencher silence et même peur, elle fait également parler et réfléchir sur soi-même. Avant toute restitution imagée, la caméra sur le terrain est déjà une sorte de miroir sans images. Côté filmant, au delà du plaisir de voir, de sentir, d'entendre, de toucher, toujours à distance, le fait d'amener les gens à se mettre en scène, confine au plaisir que peut éprouver le thérapeute sensoriel. Il en révèle les ressorts secrets. On a beaucoup écrit et parlé sur le pouvoir dans le rapport filmant/filmé, on a peut être moins parlé de l'autre vertu de la mise en scène de soi et de ses pratiques temporelles qui est d'ordre plus réflexif.

Ajoutons quelques mots sur la restitution qui est elle aussi immanquablement introduite dans les débats sur la technique audiovisuelle dans la recherche. Comme si la reconnaissance que les acteurs trouvaient dans les images qui leur sont offertes, détenait une capacité de validation ou d'invalidation du travail scientifique effectué. On exige toujours de l'image ce qu'on n'oserait pas demander à l'écrit.

Avec le camescope on peut faire un retour-moniteur pendant le temps de tournage ce qui est à la fois pratique et souhaitable car l'échange se fait alors sur le travail lui-même et beaucoup du mystère de la technique tombe. Ainsi j'ai pu effectuer un retour-télé directement chez les agriculteurs qui disposaient d'une prise péritel. Tout le monde s'est installé, comme pour la télé habituelle, pour visionner mes rushes. Le père a quitté la réparation de son tracteur avec son commis et François s'est enfoui dans le canapé à côté de ses sœurs, sa mère sur une chaise près de la table délaissant un instant sa couture. A ma curiosité un peu inquiète, s'ajoutait celle des autres. Quand François, sur l'écran, a expliqué, en montrant les machines, ce qu'était la lombriculture, son père s'est écrié : "Mais tu sais tout cela ! et tu expliques bien mieux que les gars de la télé". François, lui, restait calme, aussi tranquille qu'au tournage. La caméra dans cette situation devenait moyen de communication intrafamiliale et de connaissance-reconnaissance de l'autre, ici l'enfant par son propre père. Du même coup mon travail et ma présence gagnaient en intérêt et en légitimité.

Un cadrage qui se voudrait sociologique

Quand on travaille comme je le fais, c'est-à-dire sans totale maîtrise technique, mais par contre depuis de longues années et avec des types de matériel différents, on finit par connaître ses limites mais également ses possibilités. Il en est une qui m'est précieuse sur les terrains que j'arpeute, c'est la mobilité. Elle est d'ailleurs enseignée par beaucoup de membres du Réseau, on la reconnaît dans les films ethnologiques auxquels elle donne vitalité, pertinence, et émotion. Quoiqu'on en pense, suivre les gens chez eux, les accompagner dans leur gymnastique quotidienne interdit l'usage du pied. Les changements d'angles sont trop fréquents et parfois à 180° ; de plus, il faut monter, descendre, se baisser, trouver un angle un peu constant quand on devine que la scène qui s'amorce va durer un certain temps dans cet espace, bref alterner mobilité et fixité.

Pour les enfants, filmer à leur niveau s'impose. Accroupi, allongé, à genoux, le camescope à l'épaule ou posé à terre, autant de positions qui permettent de conserver un oeil sur ce qui se passe et de préparer le changement d'angle. Mathieu sur le tournage me dit "tu peux te

lever parce que maintenant je vais descendre”, et je comprends à cette attention bienveillante qu’il a apprécié que la caméra soit comme posée sur le lit et non ostensiblement voyeuse et instrumentalisée. Les plans larges, ne permettent pas de sélectionner le détail pertinent noyé dans un ensemble saturé d’indices, aussi je les utilise peu. De même les zooms, qui pourtant offrent une technique très pertinente de monstration, mais ils ont acquis un *look* de vulgarité qui les exclut des bons usages, des usages professionnellement légitimes. Je fais plus volontiers des panoramiques et des travellings, en veillant à la stabilité, mal assurée toutefois, dans ces espaces encombrés et exigus. J’aime encore tourner autour de ce que je filme, lentement, pour donner plus de force à ce que je veux montrer et ne pas cacher que quelqu’un, regarde. Ainsi, Mathieu et sa mère, sur la marche, au pied de l’escalier, lors du câlin du matin quand ils viennent de se retrouver. Ce temps du câlin est manifesté une fois de plus dans les corps, il signe une pratique temporelle et affective, un élément du mode de socialisation. Par un mouvement englobant je m’approche doucement pour mieux en saisir par les signes corporels, la complicité. Je sais que tous les enfants ne profitent pas de tels moments d’échange ; ils marquent, tout à la fois, une valeur éducative et un rapport au temps, car du temps se trouve “dépensé” dans cet échange. Pour les mêmes raisons, dans le tournage du réveil de Pauline, la caméra est carrément au niveau du lit, là où se place mon oeil scrutateur, et curieusement cela ne semble déranger personne, on accepte ce cadrage complice.

L’appartement de Mathieu, par exemple, m’intéresse peu par son architecture, mais plutôt par la philosophie de l’habitat et son mode d’habiter, qu’évoquent la nudité, le style clean, design, des niveaux et des lignes. Marqueurs symboliques de l’espace, je veux les cadrer à la mesure de ce qu’ils signifient dans mon interrogation sociologique ; sans les énumérer ou forcer leur esthétique. L’angle de prise de vue notamment, m’aide à atteindre ce projet. Comment ? Par une succession de plans fixes, de panoramiques qui pourraient me servir au besoin de plans de coupe ? Non, car la dimension signifiante qui m’intéresse ici, le temps risque de se diluer. Remarquons, au passage, combien l’écriture filmique des clips a modifié et bousculé certaines règles d’ordre, de rythme, de grammaire, considérées encore par certains comme universelles et au fondement d’un langage cinématographique conçu alors

comme univoque, établi une fois pour toutes. Je choisis plutôt de cadrer assez serré et en plan séquence, puisque je veux au montage conserver ce plan dans son entier car il signifie surtout une totalité temporelle.

Dans le grand salon de Toulouse, au contraire, je vais filmer sous des angles qui se suivent, créant le lien pour moi indispensable entre ces plans pour tenter de montrer leur unité. Montrer que tout marche ensemble, dans l'espace domestique : livres, fleurs, décoration, équipement électronique et ménager. Dans un autre film sur la gestion des espaces-temps professionnels et familiaux, on avait cherché à montrer l'unité d'un espace intérieur. Unité fractionnée quand on prend seulement des photos car l'hypothèse réitérée dans ces travaux voulait que l'espace domestique soit un élément nodal du système familial, témoin du mode de vie, du temps familial dans ses traits diachroniques et synchroniques. C'est pourquoi montrer le temps familial à partir de l'intérieur domestique pose des problèmes de cadrage, qui sont d'ordre sociologique et non uniquement esthétique. L'objectif est de faire voir une cohérence, celle d'un mode de vie, celle du mode de socialisation. L'écriture sociologique audiovisuelle, commence comme toutes les autres, par la construction des éléments à collecter, c'est-à-dire ici dès le tournage et pas seulement au montage. On ne modifie plus au montage un angle de prise de vue ou le mouvement interne d'une image.

Chez Pauline, pour filmer le déjeuner avec ses parents, je me suis tout naturellement mise à table, à la place qu'ils m'avaient désignée. Je suis donc au niveau des visages, je peux de la sorte cadrer uniquement les visages ou bien les mains dans les assiettes, elles parlent, elles aussi. Pauline ne s'occupe pas de moi, elle m'a seulement fait un clin d'oeil quand je me suis installée. Je tiens la caméra à l'épaule, ou en appui sur le bord de mon siège, pour me reposer ou manger un peu. A noter que cette gymnastique leur paraît tout à fait naturelle. C'est dans de telles conditions qu'ils vont entreprendre le long et passionnant dialogue que j'ai mentionné plus haut à propos de l'auto-mise en scène. Pauline revient alors dans le champ pour demander une explication de vocabulaire et dans cette intensité d'échanges, une bonne part de système éducatif de la famille va se mettre en actes. La caméra qui ne cadre pas toujours la personne qui parle, montre comment Pauline écoute son père ou sa mère, ou ce que fait son père quand son épouse raconte ses repas de famille. Des plans-séquence

uniquement qui permettent d'entrer dans la pulsion de la vie, sans coupure. J'ai eu l'occasion de visionner les documents qu'a réalisés le Professeur Lebovici, qui nous a appris à regarder les enfants. La caméra est totalement accompagnatrice, virtuose de mobilité et d'intelligence de la situation en train de se dérouler. Ainsi, est-elle capable de rester près de l'enfant quand tous les adultes sont ailleurs et qu'avec eux aurait dû se déplacer le centre de l'action et d'intérêt et, grâce à son insistance patiente et pertinente, une scène bouleversante et capitale, nous est donnée à voir, nous faisant passer de l'autre côté des choses, dans l'univers merveilleux du sens⁹.

La caméra mobile dévoile l'enfant synchrone

L'enfant synchrone est le dernier exemple que je retiendrai pour vanter les bienfaits d'une caméra mobile, celle qui, volontiers intrusive et c'est là son côté pervers, évite cependant de réifier l'autre, dans l'oeil mort et impavide d'un cadrage en plans fixes, à quoi incline la caméra sur pied.

Mathieu marche du même pas que sa mère ; elle arpente la grande pièce sonore, et Mathieu entre dans le champ. Elle se dirige vers la salle de bains, je filme en la suivant, elle marche très vite, sans me regarder et voilà que Mathieu tout en jouant, fait de même. Dans la cuisine, ou plus exactement dans l'espace, au centre, arrangé comme un bar élégant, servant de "foyer", Marie se baisse et range. D'un peu plus loin je la suis, lorsque Mathieu rentre dans le cadre sans la voir et sans se voir ; et *fait les mêmes mouvements de corps*, de haut en bas, dans une autre partie de l'espace. Il y aura encore la symétrie des gestes, dans le travail du soir, les deux avant bras parallèles, le menton dans la main ; d'autres également que je ne découvrirai, qu'image après image, au montage. Mathieu est synchrone et tout à la fois indépendant et actif. Il ignore la morosité du temps que j'appelle informe, celui qui n'a pas encore été mis par les adultes sous consignes, et que beaucoup d'enfants ne savent pas vivre sans béquilles, déjà socialisés à un temps planifié, prérequis et à rentabiliser.

9. *L'Amour maternel et l'aventure du petit enfant*. Réalisation Patrick Camus avec le concours du Professeur Lebovici. 6 documents pour la télévision de 26' chacun. Archivage INA, Vidéo 3/4, 1973.

Une boussole sociologique réglée sur l'expérience sociale

De toutes ces situations concrètes il me paraît difficile de dégager des régularités qui serviraient à confectionner des recettes. Notre objectif est ailleurs. Les sociologues qui font de l'audiovisuel sont souvent portés à la critique épistémologique, aussi se méfient-ils des postures quelque peu scientistes au principe des enseignements doctrinaux. Cela dit, on peut tenter de repérer ce qui guide ces tournages expérimentaux, et réfléchir sur la généalogie de nos instruments d'orientation afin de les mieux connaître et de les améliorer. Quant à moi, je parlerais volontiers, à ce propos, de ma boussole de sociologue. Cerner des significations sociologiques, fondées sur des connaissances apprises, transmises, expérimentées, testées, fait intimement partie de mon mode d'être au monde, du moins dans sa dimension la plus concrète, mais non exclusive. Avec ou sans caméra, je regarde autour de moi, pour chercher à comprendre quelque chose du champ perceptif foisonnant alentour et dans lequel on prend plaisir à se placer, en cadrant sans appareil. Ainsi du sens émerge sur lequel se fier en quelque sorte, afin d'effectuer le repérage puis le tournage, pratiques bien connues d'observation des documentaristes, mais encore des ethnologues, moins courantes chez les sociologues plus tournés vers le langage que vers l'observation visuelle.

Dans l'enseignement de licence "Images et communication sociale" les étudiants sont amenés à exercer leur regards sur de petits objets de la vie quotidienne. La communication intercorporelle par exemple, dans l'espace urbain, rue, cafés, marchés, gares, files d'attente ou dans des espaces plus domestiques, maisons de retraités, cours de récréation, intérieurs... Le temps est toujours dans le champ, principe social organisateur des pratiques trop souvent négligé, parce que considéré comme allant de soi. La caméra est un outil pédagogique formateur de regards et déconstructeur de présupposés. En aidant les étudiants à regarder des images déjà faites aussi bien que les leurs, à construire leur regard, à réfléchir sur la sélection culturellement forgée de notre regard, ses prises comme ses manques, une démarche inductive de la recherche comme de l'apprentissage des connaissances, trouve ainsi place. La caméra sur le terrain : celui de la recherche comme celui de l'enseignement.

Conclusion

Les enjeux du film sociologique semblent conduire le sociologue audio-visuel à se donner les moyens et les dispositifs qui vont lui assurer la meilleure proximité, quasiment corporelle avec son objet d'étude. L'expérience prouve que la *manipulation de la caméra s'avère un exercice probablement indispensable* pour apprendre à regarder. Visionner ce qu'on a filmé et travailler sur la pertinence des images réellement enregistrées par rapport à ce que l'on avait l'intention de montrer, permet de faire l'analyse de son propre regard. Dans certains films sociologiques présentés lors de rencontres, on constate combien cet apprentissage est nécessaire afin de maîtriser une tendance de l'oeil à voir plus et au-delà de ce que l'objectif et le cadrage montrent véritablement ; l'intention ici ne suffit plus. C'est le cas souvent des postures de travail en atelier, confiées à un opérateur insuffisamment dirigé, leurs cadrages trop larges ou esthétisants font glisser le sens qui se dilue. Il s'agit donc d'apprendre avec la caméra à regarder avec vigilance ce que nous voulons montrer, et donc à expérimenter par soi-même, et sur de tous petits objets sans prétention à la réalisation, les règles sémantiques du cadrage, des mouvements de caméra, des angles de prise de vue et de leur pertinence. De ce point de vue, la caméra sur le terrain s'inscrit dans un champ de négociations avec les "techniciens", décisives elles aussi.

Le propre des images sociologiques, qu'on peut trouver également dans des films de fiction ou dans des documentaires, c'est de n'être pas simplement descriptives mais déjà analytiques et même synthétiques. J'ai tenté cet exercice à propos des pratiques de socialisation saisies dans leur univers matériel et symbolique, celui de l'espace domestique : saisir des relations entre des dimensions du phénomène étudié. Le film sociologique se construit bien évidemment déjà à l'image, on ne rattrape pas grand chose au montage même à coups de commentaire. Il exige donc du sociologue des compétences proches de celles du réalisateur, même si sur le terrain, ses fonctions doivent peut être se limiter à celles d'une collaboration réfléchie. La caméra sur le terrain est alors un instrument médiateur entre le cadreur, le preneur de sons et le sociologue. Elle est instrumentalisée à trois niveaux : pour

la fabrication de l'image comme instrument de collecte de données, pour la construction du code, elle est alors instrument d'écriture et de communication, enfin grâce à l'élaboration de sens qui la relie à la recherche, elle est érigée en instrument de production symbolique et scientifique.

La maîtrise de la caméra sur le terrain, spécifiée de la sorte, indique les enjeux qui sont, on le devine, d'ordre épistémologique. Laisser à d'autres le soin de penser les images, sans les discuter en fonction des impératifs de la recherche, conduit certes à des insuffisances de sens, mais fait plus grave, à des distorsions, voire à des contre-sens. En effet, le sens de l'image n'est pas transparent, il doit être construit.

Le réseau de sociologues audiovisuels, de ce point de vue, poursuit un objectif qui lui est propre et qui relève de la spécificité de la discipline qui tient moins à la nature des objets étudiés qu'à la nature de leur construction. De sorte que, l'objet sociologique audiovisuel, n'est pas plus un "déjà là", que tout autre objet sociologique, en dépit de sa force visuelle et matérielle. Toujours à construire, il n'échappe donc pas aux questions que se pose le mouvement de la pensée sociologique : conserver une part de la complexité des phénomènes sociaux étudiés, éviter une fragmentation réductrice et proche des catégories du sens commun, enfin pour ce qui concerne l'écriture audiovisuelle elle-même, maîtriser les effets des techniques de l'image et du son, afin de ne pas être tenté de les substituer à un travail plus exigeant sur les images elles mêmes. Une telle maîtrise s'acquiert et passe par un travail en commun d'analyse de nos propres pré-supposés perceptifs, de nos séductions d'écriture, des pièges de la représentation analogique. L'usage de la caméra semble nous convier, avec un certain bonheur, à cette pratique active de vigilance scientifique.

Monique Haicault-Bouchard

Université de Toulouse II

Laboratoire d'économie et de sociologie du travail - CNR

Aix-en-Provence

Les pré-requis de la prise de vue

De l'écrit à l'image

La nécessité de joindre l'image au texte s'est imposée à de nombreux chercheurs en sociologie. Pour ma part, j'ai ressenti ce besoin au cours d'une mission en Afrique Noire. Il me semblait difficile de rendre compte des particularités de la population féminine que j'étudiais sans doubler mes textes de clichés pris sur le vif. Il en est résulté un travail d'exposition photographique, à caractère ethnographique, intitulé *Corps utile, corps fertile*. D'une certaine manière, c'était l'étrangeté de mon objet de recherche — des femmes noires, mobilisées par les tâches prosaïques de la reproduction domestique — qui justifiait ce recours à l'image.

Revenue sur un terrain plus familier, l'extrême pointe de la Bretagne, je prolongeais l'approche photographique, persuadée de sa légitimité dans un paysage humain moins exotique. Cette fois, c'est le désir de saisir les corps comme porteurs de culture et éléments de culture qui soutenait ma production de photographies dans le Nord-Finistère. Et plus que de pourchasser l'étrange, je consignai, dans ce cadre nouveau, l'ordinaire des jours, le quotidien, l'insignifiant, le non-spectaculaire, la vie tout court.

Les équipements en matière vidéographique se multipliant, je m'initiai à ce nouvel instrument d'enregistrement au cours de stages. Puis, je réunissai quelques collaborateurs, eux-mêmes débutants, autour d'un projet de film sur les agricultrices d'une commune bretonne. Les diverses charges inhérentes au film m'incombaient : recherche de financement, contacts, scénarios, repas et casse-croûte... Porteuse à la fois de

la mémoire des lieux et du projet filmique, je me devais d'être partout, laissant simplement l'exécution finale de l'image à l'opérateur.

Il en est résulté un produit contestable à bien des points de vue. Le film s'intitule *L'argent du beurre*. La qualité des images laisse à désirer ainsi que l'homogénéité du produit. Le film que j'avais souhaité être l'expression de mes propres représentations du passé et du présent de cette population, touche trop de domaines pour être totalement lisible par les non-initiés. Trop proche du réel — le souci de fidélité est le défaut des néophytes —, il parle surtout à *ceux qui sont du coin*, qui lisent dans ces séquences un rappel de leur propre expérience. Il demeure cependant un lieu de consignation des réalités locales, une page de mémoire vivante des usages, un enregistrement des sons spécifiques à une époque où bruits et mots sont promis à disparition. L'impression d'avoir emprisonné quelques bribes de l'histoire de ces femmes me dédommage de ma peine.

Connaissance sociologique et compétence technique

Ma première expérience de tournage m'avait menée vers des jurys impitoyables qui soulignèrent mon incompetence. Il ne suffit pas de désirer filmer, d'avoir des qualités d'observateur et une proximité sociale optimale à l'objet pour être promu réalisateur. Je retournai donc à l'école des images et cherchai à saisir la logique profonde de la production filmique. Les confrontations à l'intérieur de notre réseau m'aiderent et me confortèrent dans l'idée que nos recherches méritaient deux modes d'exposition, l'écrit et l'image. Aussi, c'est délibérément que je m'engageai vers une production vidéo dans ma nouvelle recherche "Pratiques alimentaires et congélateur". Eclairé par l'expérience précédente, je décidai de m'entourer de spécialistes, de professionnels du cadrage, de la mise en scène. Le document devait garder un caractère documentaire cependant. La caméra était confiée à D., technicien du SAVUBO (Service audio-visuel de l'Université) et la mise en scène proprement dite à C. qui, en fin de parcours, se déclarera réalisateur. M'incombait les responsabilités financières, l'enquête et son traitement en vue de la mise en images, la recherche des lieux, des

partenaires, les contacts et les corvées en tous genres d'un assistant...

Sans exposer tous les événements qui révèlent la complexité et le caractère conflictuel de cette situation, je tente d'exposer ici quelques faits saillants de l'expérience qui a abouti au film "Le froid en campagne".

Très succinctement, ce film de 21 minutes met en scène une agricultrice se livrant aux opérations préalables à la congélation de légumes, de fruits et de viande. Cette personne a recours aussi à des achats de surgelés et elle ne renonce pas pour autant à certaines pratiques de conservation antérieures à la congélation. La bande-son est constituée d'extraits d'interviews de cette femme : servitudes et avantages de la congélation, jeu social (familial et de proximité) engendré par ce type de technologie, rapport à la nourriture, à la fraîcheur du produit, regard sur le rôle nourricier de la mère...

Puisqu'il s'agit de pratiques alimentaires chez les agriculteurs, il est aisément prévisible que l'on ira du potager à la cuisine, du bac des surgelés du supermarché à la cave où se trouve le congélateur familial. Les opérations de préparation des plats à congeler, les multiples phases de traitement de la viande constituent autant de scènes pittoresques, colorées et, à mon avis, faciles à filmer. J'ai découvert, au tournage, deux types de difficultés majeures.

La première est le déphasage des partenaires. Le sociologue aborde ses collaborateurs qui se libèrent le temps de la prise de vues (caméraman) ou huit jours plus tôt (metteur en scène improvisé) riche d'une enquête méthodique préalable qui a duré des mois. L'équipe arrive la tête vide, ou seulement encombrée de quelques stéréotypes, ou encore porteuse des seuls usages personnels. Par contre, l'auteur du film qui a effectué de nombreux entretiens, lu des études comparables, mûri la question, dégagé les régularités d'une pratique qu'il s'agit de mettre en images, est contraint de faire un séminaire quotidien pour diffuser la vérité sociologique et obtenir que l'on écarte les clichés, les stéréotypes, les souvenirs de gestes maternels (!) ou les habitudes personnelles et marginales.

C'est une première source de tension, de fatigue supplémentaire. Les preneurs de vues et de sons ne sont pas toujours enclins à entrer dans le projet par le biais de l'étude écrite : ils ne voient rien dans les textes que l'auteur a déjà rédigés sur la question et dont la lecture accélérerait

la mise à l'unisson. Enfin, ce qui sépare les membres de l'équipe c'est une perception différente du fait social que l'on veut filmer. Il y a un décalage entre le niveau de perception du sociologue et celui des autres partenaires. C'est rejoindre l'éternel problème du sens, axe fondamental de tous les débats. Resurgit l'importante question des compétences sociologique et technique. Concilier les deux savoirs semble une gageure.

Une deuxième difficulté vient de l'objet lui-même, les pratiques alimentaires et les procédés de préparation et de stockage sont avant tout des pratiques domestiques et féminines. Il est vrai que les hommes ne sont pas étrangers à l'usage du congélateur puisqu'ils participent au remplissage de l'appareil lorsqu'il s'agit des grandes pièces surtout. Mais la cuisine et la nourriture, en général, demeurent une affaire de femmes, mieux : relèvent de la culture féminine.

Je constatai mon erreur peu après le début du tournage. Une équipe technique féminine aurait sans doute eu moins d'appréhension face aux actes culinaires. Ce "qui va de soi" pour beaucoup de femmes a nécessité des mises au point longues (expliquer le détail des opérations, les postures, etc...) et des répétitions qui ont abouti à un résultat négatif : une distance trop grande avec la scène, la personne filmée. Afin de surmonter une ignorance (non avouée) des faits et gestes de cuisine (équeuter des haricots verts, les blanchir), les prises ont été multipliées, et le plan fixe adopté comme garantie de la qualité de l'image, là où d'autres personnes auraient improvisé, saisi sur le vif, anticipé sur l'action et cerné de près, dans leur déroulement naturel, les gestes, la mobilité du corps, les tours de main. Il est résulté de cette ignorance une surenchère de précautions techniques et méthodologiques qui a nui à la proximité avec l'objet du film et toutes ses composantes.

Ce que je nomme les pré-requis de la prise de vue, ce sont ces connaissances, ces intuitions, ces savoirs empiriques sur l'objet, une familiarité relative avec le thème traité. Ce sont des dispositions qui ne s'acquièrent pas dans l'instant, au gré des besoins. Elles sont aussi nécessaires que l'efficacité technique.

La collaboration sociologue-équipe technique demeure pleine d'embûches et, à ce point de mon expérience, je serais portée à abandonner l'image pour privilégier l'écrit et donc à renoncer à l'une de mes convictions, la nécessaire double écriture. A la réflexion, la source des pro-

blèmes est peut-être ailleurs. Les difficultés de coordination tiennent à la précarité des moyens, aux faibles ressources financières, au statut des personnes qui s'engagent "pour huit jours, deux semaines tout au plus" et qui, de ce fait, ne disposent pas du temps nécessaire pour s'imprégner de la problématique, de la question sociologique, du milieu. C'est d'abord la pauvreté qui est cause de la faiblesse des productions filmiques des sociologues.

Anne Guillou

Centre de Recherche Bretonne et Celtique
Brest, Université de Bretagne Occidentale

Contraintes et options de l'anthropologue-cinéaste

Au fil des années, les liens de parenté existant entre le cinéma, et l'anthropologie n'ont cessé de se développer. Jean Rouch a considérablement modifié et enrichi le film ethnographique. Les travaux de Claudine de France en anthropologie filmique, et de Xavier de France en scénographie, ont permis de dégager les perspectives nouvelles introduites par la recherche cinématographique. Parmi les problèmes majeurs liés à la théorie et à la pratique du film, se trouve celui des contraintes et des options que le cinéaste-anthropologue rencontre lorsqu'il cherche à reproduire certaines manifestations sensibles de la réalité. Afin d'illustrer concrètement cette question, nos brefs propos prendront appui sur l'un de nos films, *Paysans de Zapotitan, El Salvador*.

Contraintes et options instrumentales

Depuis la naissance du cinéma, les contraintes instrumentales jouent un rôle décisif dans l'articulation des choix du cinéaste. Dans les années soixante, par exemple, l'apparition des premières caméras portatives autorisant l'enregistrement synchrone de l'image et du son en 16 mm, a bouleversé la réalisation des films documentaires car elle a supprimé l'obligation de postsynchroniser les sons.

Aujourd'hui la gamme des possibilités techniques est largement ouverte. Chaque caméra, chaque partie de caméra présente des caractéristiques particulières qui ont, pour un film donné, des retombées positives et négatives, et il en est de même bien sûr pour tout appareil destiné

à enregistrer les sons. Le développement de la vidéographie a suscité l'apparition d'options méthodologiques radicalement différentes, en permettant de procéder à des enregistrements de longue durée, qui peuvent conduire à décrire en temps réel les activités et les phénomènes observés, jusqu'à ce que les contraintes instrumentales actuelles, dont la limite a donc été reculée, interviennent à nouveau. Il est certain que ce film, *Paysans de Zapotitan, El Salvador*, construit à partir d'un nombre élevé d'entretiens de type semi-directif, n'aurait pas pu être réalisé de la même manière en 16 mm¹. En aucun cas, nous n'aurions pu enregistrer neuf heures de rushes pour aboutir à un film de quelques trente minutes, à moins bien sûr de disposer d'un budget de luxe, rarement accordé à un tel film de recherche et d'enseignement.

Or, c'est parce que ces entretiens ont été filmés sans restriction imposée de nombre ni de durée, qu'ils ont présenté une matière abondante. Au moment du montage, il a donc été possible d'en retenir les "morceaux choisis" les plus significatifs, en essayant de satisfaire à une double exigence scientifique et scénographique. Il est fort probable qu'une diminution du nombre des données verbales enregistrées aurait entraîné des modifications importantes dans le commentaire : par exemple, l'obligation de remplacer au moins en partie le commentaire émanant des personnes filmées par un autre type de commentaire.

C'est encore parce que le temps de tournage n'a pas été limité par des considérations financières que nous avons pu suivre avec assiduité un second fil conducteur consistant à décrire les travaux agricoles tels que la cueillette des haricots, le pliage des tiges de maïs, ou la récolte du riz par une moissonneuse-batteuse.

Il apparaît que les caractéristiques instrumentales varient sans cesse. Ceci est encore plus vrai aujourd'hui pour les enregistrements sonores et visuels sur support magnétique que pour les enregistrements sur support optique². Les appareils vidéographiques sont sujets à des modifications rapides, ce qui ne facilite en rien la tâche de l'anthropologue-

1. Ce film a été tourné en vidéo 8 mm et conformé en Béta SP. Les sons ont été reportés sur bande magnétique 16 mm perforée afin de caler la traduction française des entretiens en espagnol, puis de mixer les sons.

2. La durée prévue d'amortissement est plus courte pour le premier type d'appareil que pour le second.

cinéaste, rarement prêt à réaliser de nombreux films les uns à la suite des autres, comme le font certains professionnels de l'audiovisuel qui peuvent ainsi se tenir plus aisément informés des innovations techniques.

Certes, rien n'oblige le cinéaste-anthropologue à bien connaître les possibilités instrumentales des appareils d'enregistrement. Tout dépend de la précision qu'il souhaite obtenir dans ses descriptions filmiques ; en d'autres termes, du degré d'exigence qu'il manifeste vis-à-vis de ses choix méthodologiques et scénographiques. Mais, en tout état de cause, ces choix semblent profondément ancrés dans des contraintes instrumentales. Le cinéaste, pour un film donné, est tributaire des outils disponibles à un moment donné : à lui de tenter, eu égard aux objectifs qu'il poursuit, d'en atténuer les aspects négatifs et de tirer de ses ressources le meilleur parti possible.

Options méthodologiques

Claudine de France a distingué deux attitudes méthodologiques fondamentales : "L'une consiste à utiliser le film comme moyen d'exposition de résultats acquis par d'autres moyens d'investigation que le cinéma (film d'exposition) ; l'autre à l'employer comme moyen d'exploration c'est-à-dire de découverte *sui generis* (film d'exploration). Ce sont là deux tendances opposées mais non exclusives du film ethnographique et, plus généralement de l'utilisation du cinéma en sciences humaines. Tout film procède des deux tendances, dominé tantôt par l'une, tantôt par l'autre"³.

La tâche du cinéaste convié à réaliser un film d'exposition consiste surtout à illustrer un scénario déjà établi. Un tel film ne peut pas être appelé à jouer un rôle important dans une enquête qui s'est déroulée sans son intervention puisqu'il arrive "après la bataille" en quelque sorte. Si une autre conception méthodologique a pu se développer, celle qui sous-tend le film d'exploration, c'est sans conteste grâce à la possibilité d'effectuer facilement des enregistrements continus

3. Cl. de France, 1982, p. 271.

de longue durée. Si l'on prend la peine de procéder à l'observation répétée et différée de phénomènes et d'activités ainsi observés, d'autres interrogations et de nouvelles hypothèses émergent. Présentés aux personnes filmées, ces enregistrements permettent de recueillir des informations complémentaires grâce à la "caméra participante" chère à Jean Rouch. Bien entendu, la découverte successive d'un aspect, puis d'un autre, de la réalité observée entraîne le cinéaste à modifier ses choix scénographiques après un examen attentif de leurs implications : si tel angle de prise de vues et tel cadrage sont adoptés, alors apparaît la coopération entre les personnes filmées, si telle autre stratégie est mise en œuvre, c'est la présentation détaillée de leurs activités qui est privilégiée. Une telle réflexion sur ces choix successifs de mise en scène se traduit naturellement par des corrections s'ils ont été maladroits ou insuffisamment préparés, donc par une amélioration de la mise en scène⁴. Les liens entre méthodologie et scénographie, distendus dans le film d'exposition, se trouvent ainsi sans cesse renforcés dans le film d'exploration.

La distinction entre ces deux tendances contribue à clarifier ce point fondamental : à quel moment, dans une enquête donnée, introduire le film ? Pas davantage qu'ailleurs n'existe ici de réponse toute prête. Pour notre compte, nous avons souvent adopté des positions différentes d'un film à l'autre.

Paysans de Zapotitan, El Salvador, a été réalisé dans un cadre pluridisciplinaire, en étroite collaboration avec des agronomes. Ceux-ci s'étaient donné pour objectif l'étude approfondie du périmètre irrigué de Zapotitan. Ces terres fertiles avaient bénéficié dans les années soixante-dix de travaux importants de drainage et d'irrigation afin de développer les cultures vivrières. Or, puisque à l'évidence, ce projet

4. "Il convient de réfléchir aussi sur les relations entre l'objet que l'on cherche à connaître, et les procédés cinématographiques mis en œuvre pour le décrire : angles de prise de vues, cadrages, mobilité ou fixité de la caméra, durée d'enregistrement etc. Des variations que l'on saura introduire dans la combinaison de ces procédés dépendra la description d'aspects différents de l'objet étudié. Il y a donc pluralité de stratégies que le cinéaste peut et doit utiliser, en fonction des fils conducteurs qu'il se donne successivement, afin de progresser à la fois dans la découverte et dans la mise en valeur à l'image de l'objet étudié". Anne Pascal, 1985, p. 7.

n'avait pas tenu ses promesses, les agronomes recherchaient les causes de son échec relatif.

Leurs investigations étaient à peine entamées lors des premières prises de vues, effectuées en dehors de tout projet de film. Il ne s'agissait que d'enregistrer des documents vidéographiques à des fins de consultation scientifique. C'est au vu des quelques deux heures et demie d'enregistrements issues de cette première phase du tournage qu'a été prise la décision de réaliser un film. L'examen de ces rushes témoignait suffisamment, aux yeux des agronomes, de l'intérêt présenté par les discours et les pratiques des quelques producteurs agricoles rencontrés, paysans sans terre, petits paysans et représentants des grands propriétaires fonciers.

Nous partageons ce point de vue, mais estimions néanmoins nécessaire d'accroître le corpus des données recueillies en filmant davantage de producteurs et en veillant à présenter leurs pratiques de façon moins sommaire. Pour ne citer qu'un seul exemple, nous avons commencé à filmer vers la fin de la saison des pluies, trop tardivement pour parvenir à montrer comment les paysans plient à coups de machette les tiges de maïs afin d'éviter que l'épi resté sur pied ne pourrisse. Or, il importait de présenter, non seulement comme nous l'avons fait, les résultats d'une telle activité, c'est-à-dire les tiges de maïs déjà pliées, mais aussi son exécution. Par ailleurs, ces premiers enregistrements, souvent filmés de façon hâtive, ne présentaient de ce fait que des bribes d'entretiens et d'activités, mises en scène de façon assez répétitive, puisque les angles de prise de vues et les cadrages variaient peu d'un enregistrement à l'autre. Aussi, un second tournage a-t-il été effectué l'année suivante, plus tôt dans la saison des pluies.

Pendant l'année qui a séparé les deux étapes du tournage, les agronomes ont procédé à leurs investigations habituelles. C'est juste après l'achèvement de la phase finale de leurs travaux, marquée par la rédaction d'un rapport d'étude, que les enregistrements ont repris. Il va sans dire que la qualité du travail effectué par les agronomes sur le terrain a été décisive quant au bon déroulement de la seconde phase de l'enquête filmique : formés aux techniques de l'entretien, ils ont su établir un bon contact avec les personnes rencontrées. Leur typologie des producteurs agricoles de la vallée de Zapotitan a orienté le choix du

second échantillon. La personne filmée elle-même était parfois connue des agronomes à l'avance — cas du planteur de tabac — ou bien la *hacienda* était connue en raison de son importance à Zapopitan, cas de l'ancienne ferme d'élevage convertie à la culture de la canne à sucre. Mais d'un commun accord, une très large part a été laissée à des rencontres fortuites, les agronomes sachant que les probabilités de rencontrer un type déterminé de paysan étaient plus élevées dans telle zone de ce vaste périmètre de 4 000 hectares que dans telle autre.

Des considérations scénographiques ont constamment guidé les choix liés aux divers aspects de l'objet étudié, afin de les mettre en valeur à l'image et au son : par exemple, un juge de l'eau évoque verbalement les défaillances du système d'irrigation, juste après, le spectateur découvre des débris épars d'une pompe à moteur cassée et un canal envahi par les herbes folles. En fait, ces doubles exigences méthodologiques et scénographiques ont abouti à prolonger l'enquête menée par les agronomes. Ils ont été incités par exemple à se rendre au marché de gros de San Salvador qu'ils connaissaient seulement par ouï-dire, et à rencontrer davantage de producteurs travaillant à Zapopitan. Ainsi, même si la caméra n'a pu être présente en permanence pendant toute la phase de recherche, ce film ne paraît cependant pas être de pure exposition puisqu'il a contribué à accroître la durée de l'investigation et à l'approfondir.

Contraintes et options scénographiques

Certaines contraintes résultent des lois générales de la scénographie, c'est-à-dire de la présentation. Parmi les lois communes à toutes les sciences de la présentation "la loi d'encombrement ou loi universelle de la diversité obligée de la mise en scène cinématographique consiste en ceci que montrer une chose c'est en montrer une autre simultanément"⁵. A cette loi d'encombrement fait pendant une autre loi, loi de l'exclusion, valable elle aussi pour l'observation directe. Elle se manifeste, pour le

5. Cl. de France, 1983, p. 11.

réalisateur, "par le fait que celui-ci ne peut montrer une chose sans en estomper ou en masquer d'autres"⁶.

Le réalisateur est constamment tiraillé entre ces deux lois dont l'effet est opposé. Pour compenser les effets de la loi d'exclusion, X. de France remarque que le réalisateur a la possibilité de présenter dans la succession les éléments qu'il ne peut pas présenter dans la simultanéité. Mais une telle compensation trouve ses limites dans les contraintes d'encombrement qui déterminent dans quelle mesure le réalisateur peut solliciter l'attention du spectateur.

Ces contraintes dues à l'encombrement pèsent plus lourdement sur les choix du réalisateur de film documentaire que sur ceux du réalisateur de film de fiction. Ce dernier dispose d'un contrôle très fort sur les éléments de la mise en scène. Libre à lui par exemple de choisir décors et acteurs. Le cinéaste documentariste ne dispose pas d'un tel degré de liberté, et l'encombrement du montré prend parfois, qu'il le souhaite ou non, des proportions considérables. Ses efforts pour tenter de le désencombrer, à l'aide de partis pris scénographiques appropriés, peuvent être limités par la résistance que lui opposent certains aspects des phénomènes ou des activités.

Sa première réaction est par conséquent de chercher à connaître leur auto-mise en scène, notion "qui désigne les diverses manières dont le procès observé se présente de lui-même au cinéaste dans l'espace et dans le temps"⁷. Cette découverte de l'auto-mise en scène permet au cinéaste d'être prêt à concevoir une mise en scène allant — ou non — dans le même sens que l'auto-mise en scène de la réalité observée qu'il souhaite présenter au spectateur. Ce sont là des options correspondant à la marge de liberté qui lui est laissée. Il est sans cesse appelé à effectuer des choix qui visent à la répartition des images et des sons selon ce qu'il veut montrer ou ne pas montrer. En vertu des contraintes d'encombrement, il n'est pas assuré de réussir à évacuer de ses enregistrements la présence d'une personne marginale par rapport à l'activité centrale observée, mais il peut alors, avec l'aide de divers procédés cinématographiques,

6. X. de France, 1982, p. 16.

7. Cl. de France, 1982, p. 367.

tenter de la montrer de façon estompée ou encore faire appel au registre de l'expression⁸.

Les principaux choix de mise en scène pour le film *Paysans de Zapotitan, El Salvador*, ont consisté à présenter l'encombrement de la réalité observée. Le périmètre irrigué de Zapotitan est en effet caractérisé par une grande variété de producteurs et de cultures juxtaposées, car aucune instance coordinatrice n'a été mise en place pour orienter les efforts de chacun vers le développement de cultures vivrières. Ce film avait pour objectif de mettre les étudiants-agronomes, qui en étaient les principaux destinataires, en présence d'une telle mosaïque, afin qu'ils en découvrent par eux-mêmes les effets et s'exercent à poser les éléments d'un diagnostic relatif à ce périmètre étudié. Les choix scénographiques ont donc consisté à construire le film de façon à reproduire cet encombrement de la réalité observée à Zapotitan en donnant la parole à une quinzaine d'intervenants, proportion importante pour un film dépassant à peine la demi-heure. En même temps ont été présentés à l'image de nombreux indices⁹ des difficultés que connaît ce périmètre irrigué : terres fertiles laissées en friche, paysans sans terre ni travail, pollution chimique, inefficacité de l'irrigation, etc. Puisque c'est un ensemble de facteurs qui entrent en ligne de compte, comment se dispenser de les montrer, de les évoquer ou de les exprimer dans leur diversité ?

Toutefois, nous avons pris garde de ne pas aller trop loin dans la présentation de l'encombrement, afin de ne pas saturer le spectateur d'informations car il cesse alors d'être attentif¹⁰, et le réalisateur peut éprouver des difficultés à faire revenir l'attention lorsqu'il l'a laissée se disperser... Aussi avons-nous éliminé de nombreux éléments dont la présence ne semblait pas indispensable. Dans *Paysans de Zapotitan, El Salvador*, les paroles des paysans, leurs activités et la description du

8. X. de France définit "l'exprimé non montrable" comme une "réalité que l'on ne peut soumettre concrètement à l'examen, et que seuls certains supports d'appréhension (indices, signes arbitraires, symboles) permettent d'offrir à l'attention d'un observateur" (1982, p. 134).

9. Voir la définition donnée par Françoise Hauteux : "un indice est un fait dont l'observation permet d'inférer l'existence d'un ou de plusieurs autre(s) fait(s) non observé(s) en même temps que lui" (1988, p. 13).

10. Ainsi que l'énonce X. de France dans sa loi de proportion inverse, "plus on en met, moins il en passe" (1982, p. 134).

milieu où elles s'exercent offraient autant de fils conducteurs possibles. Lesquels choisir ? Quoi privilégier c'est-à-dire aussi quoi exclure, de façon totale ou partielle ? L'analyse des enregistrements recueillis a permis de découvrir que, sans l'avoir cherché consciemment, deux tactiques de mise en scène nettement différenciées ont été utilisées au moment du tournage pour décrire la condition des paysans sans terre.

Un premier parti pris de mise en scène a consisté à privilégier la description de deux familles et de leur habitat. Certes tous les membres des deux familles rencontrées n'ont pas été filmés, et la description de leurs masures n'est pas détaillée. Cependant, l'aspect extérieur et intérieur de ces masures où vivent femmes et enfants est montré car nous avons estimé qu'il offre des indices d'une situation économique d'une grande pauvreté. Pour permettre aux spectateurs de comprendre que celle-ci est le fruit d'une inégale répartition de la terre et du travail, nous avons veillé à ce que cette séquence sur les paysans sans terre vienne, par l'effet du montage, immédiatement après la description d'une terre fertile laissée en friche, mais entourée par son propriétaire d'une clôture haute et solide destinée précisément à empêcher toute occupation illégale du sol.

Quoique la vie de travail ne soit pas directement montrée à l'image, des éléments qui lui sont liés apparaissent dans le champ visuel ou sonore : présentation de volailles et de la minuscule parcelle de terre cultivée juste à côté de la masure. Néanmoins, aucun effort n'a été accompli pour tenter d'aller filmer le paysan occupé à récolter le riz à la serpette par exemple, son activité a seulement été évoquée verbalement par sa femme. Donc, les travaux effectués par des paysans sans terre sur des lopins qu'ils occupent pour leur propre compte de façon précaire, ou les travaux effectués pour le compte d'autrui, au gré des pointes saisonnières de travail, ont été ici quasiment exclus d'une présentation à l'image. C'est surtout la description de la famille et de l'habitat qui a été privilégiée à l'image.

En revanche, un second parti pris de mise en scène a été adopté pour montrer un autre paysan en situation précaire lui aussi. Son travail consistant à plier les tiges de maïs, donc lié à la culture de son lopin de terre, a été souligné sans qu'aucun enregistrement décrivant son habitat n'ait été filmé : habite-t-il lui aussi une cahute misérable ou

est-il un peu mieux loti, le spectateur n'a aucun moyen de le savoir. La loi de l'exclusion a bien été appliquée, peut-être même, réflexion faite, avec un zèle un peu excessif, car la présentation d'un tel indice de ses difficultés à vivre du travail de la terre aurait pu apporter au spectateur des informations intéressantes... Sans doute, ne convient-il pas, lors de la prise de vue, de surestimer les effets de la loi d'encombrement : n'est-il pas préférable de trancher au moment du montage, lorsque l'on dispose de l'ensemble des enregistrements ? Ce qui n'a pas été filmé à la prise de vues ne peut pas être ajouté au montage, tandis que l'on peut facilement retrancher au montage des éléments jugés inutiles eu égard aux objectifs poursuivis, il paraît donc souvent préférable de filmer largement. Certes, mais à condition de savoir que si l'on prolonge la description d'une séquence donnée, on n'en décrit pas une autre, en vertu de la loi d'exclusion.

Nous souhaitons que ces quelques réflexions puissent permettre à l'anthropologue-cinéaste de voir plus clair dans l'écheveau complexe des contraintes et des options qu'il rencontre sur son chemin, et par conséquent d'être en mesure de chercher sans relâche à améliorer la réalisation de ses films en évaluant l'efficacité des choix qu'il effectue. En tout état de cause, ces choix ne peuvent être jugés que par rapport aux notions de sens et d'effet sur le spectateur, car c'est bien lui qui, en dernier ressort, tranche entre ce qu'il perçoit et ce qu'il ne perçoit pas.

Anne Pascal

Formation de Recherches Cinématographiques
Nanterre – Université de Paris X – CNRS

Références bibliographiques :

- FRANCE (CLAUDINE DE), *Cinéma et Anthropologie* Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- FRANCE (CLAUDINE DE), *La loi d'encombrement et sa coordination avec d'autres lois de la présentation cinématographique. Le film documentaire : contraintes et options de mise en scène*, Nanterre, Université Paris X-FRC, 1983, coll. Cinéma et sciences humaines, pp. 5-26 .
- FRANCE (XAVIER DE), *Eléments de scénographie du cinéma* Nanterre, Université Paris X-FRC, 1982, coll. Cinéma et sciences humaines, n° 5.
- HAUTREUX (FRANÇOISE), *Indices et cinéma documentaire* Nanterre, Université Paris X-FRC, 1988, coll. Cinéma et sciences humaines .
- PASCAL (ANNE), *Au fil des écluses, une enquête cinématographique* Nanterre, Université Paris X-FRC, 1985, coll. Cinéma et sciences humaines .

Film cité

- Paysans de Zapotitan, El Salvador*, Paris- Grignon, Institut National Agronomique-GRET, 1989, Vidéo 8mm, conformé Béta SP couleur, 32 min. Diffusion GRET.
-

Le saltimbanque et le sociologue

Espace et reconstruction de la mémoire
A propos du film Fil de vies

Espace, mutations technologiques et sociologie

Les relations que j'ai établies avec les gens de Roubaix depuis 1977, les recherches et les films entrepris avec eux, se sont inscrits, à chaque fois, dans des espaces bien particuliers qui tous invitaient à l'image¹ : courées du quartier Alma-Gare où les habitants en lutte exigent la réhabilitation ou la reconstruction de leurs logements ; nouveau quartier post-moderne — l'un des premiers en France — où les anciens habitants sont relogés mais où, malgré cet acquis social important, ils se paupérissent en raison du chômage ; quartier connaissant une nouvelle innovation, sans lendemain cette fois-ci, où des habitants lancent des petites activités économiques précaires ; friches industrielles s'inscrivant dans un espace indéfini, qui, à travers les Ardennes et les frontières, de part et d'autre de la voie ferrée, se dilatent jusqu'aux confins de la Wallonie, effets des mutations industrielles accélérées se traduisant dans le paysage urbain par la fermeture massive des usines, l'usine Motte-Bossut, lieu particulier, investi de toute la charge symbolique d'une renaissance sur fond de chômage et d'exclusion, où, à l'initiative de la Mairie, de grands projets technologiques sont élaborés pour relancer l'économie

1. Yvonne Mignot-Lefebvre "L'approche audiovisuelle des phénomènes d'innovation sociale", *Pratiques audiovisuelles en sociologie, Actes de la rencontre de Nantes (avril 1987)*, Nantes, LERSCO-LEST (CNRS), 1987.

locale : téléport, télévision par câble, centre international de la communication cité des affaires...

La filature-monstre de Roubaix aurait pu connaître le sort commun, la lente désagrégation des tours et des cheminées de briques abandonnées de la métropole nord mais elle y échappa grâce à sa position privilégiée tout près de l'Hôtel de ville, et à son style inspiré du néo-gothique anglais des années 1880 qui lui valut une inscription au registre supplémentaire des monuments historiques.

D'emblée la recherche et le film ont été orientés selon une double approche, à travers un espace unique, mais investi de manière différente. La première invoque la mémoire des gens qui ont occupé cet espace de travail et qui ont été dispersés depuis 1981 ; plus largement sont pris en compte les vivants et les morts, la continuité des générations depuis 1840, à travers la révolution industrielle : approche assez difficile mais classique et balisée, car il existe déjà de nombreux documents sur les mémoires d'usines, de mines... La seconde transpose au plan métaphorique la transition, voire le basculement d'une phase industrielle maintenant révolue vers une nouvelle phase caractérisée par un niveau de complexité beaucoup plus grand, par l'élévation de la qualification et par l'utilisation intensive de technologies de communication liées aux réseaux internationalisés de l'économie : approche beaucoup plus ambitieuse, plus abstraite aussi, moins adaptée sans doute au registre de l'image mais qui, pour moi, constituait l'un des messages essentiels du film.

L'enjeu sociétal commun aux deux approches, clairement exprimé par l'association interquartier de Roubaix, concerne la mémoire conçue non comme une évocation nostalgique d'un passé révolu mais comme le gage d'un présent et d'un futur, comme une reconnaissance de dette en quelque sorte : refus de l'exclusion pour tous ceux qui ont travaillé si durement dans ces usines et demande de garantie d'une vie décente pour tous.

Le film *Fil de vies* veut mettre l'accent sur cet instant fragile, fugace, où l'on prend brusquement conscience d'un changement social, où se produit irrévocablement le basculement d'une période historique dans une autre. Ainsi la filature "monstre" de Roubaix et ses tours néo-gothiques, symbole même de la prospérité révolue de la capitale fran-

çaise du textile, se transforme-t-elle en centre international de la communication, téléport et centre des archives du monde du travail. Des bâtiments à la fois fonctionnels et hiératiques sont affectés à des usages radicalement différents. D'un côté, la représentation du passé, la muséographie de l'usine-citadelle de la période 1850-1970, mais avec un objectif beaucoup plus large : l'archivage dynamique et multimédias des documents de l'ensemble du monde du travail. C'est, après la très grande bibliothèque, le dernier des grands projets présidentiels. De l'autre, une esquisse du futur, la mise en place de services de communication hypersophistiqués au service d'entreprises d'un type nouveau : les entreprises "combinatoires". En effet l'entreprise "combinatoire"² se différencie de manière radicale de la traditionnelle entreprise-citadelle sur, au moins, trois points fondamentaux. L'environnement de l'entreprise-citadelle héritée du XIX^e siècle était considéré comme stable bien qu'agité par des crises cycliques mais ces fluctuations concernaient une filière unique de produit. Dans l'entreprise qui se développe actuellement, l'environnement est posé d'emblée, aux yeux des salariés comme à ceux des entrepreneurs, comme instable, hautement concurrentiel et menaçant. La stratégie centrale de l'entrepreneur était de s'assurer de la maîtrise de l'amont de son produit, et la bataille faisait rage pour contrôler les marchés des matières premières ; désormais, la stratégie dominante est d'opérer vers l'aval, c'est-à-dire de se rapprocher du consommateur final du produit ou destructeur du produit. Dans les relations qu'elle entretient avec ses différents fournisseurs l'entreprise s'est assuré le leadership et les a transformés, de par son contact direct avec les clients finaux, en simples sous-traitants.

Les objets de grande consommation, transformés en produits sensoriels magnifiés par la publicité, se diversifient, se multiplient, renforçant ainsi la politique d'expansion de l'entreprise combinatoire et sa capacité d'alliance avec des partenaires très variés, en apparence très éloignés de sa vocation première. Les valeurs du taylorisme et du fordisme étaient à l'honneur dans les ateliers de fabrication, et la discipline était directement inspirée du modèle militaire ; actuellement, la fabrication, souvent délocalisée, est beaucoup moins valorisée que la commer-

2. Yvonne Mignot-Lefebvre et Michel Lefebvre, *La société combinatoire, réseaux et pouvoirs dans une économie en mutation*, Paris, l'Harmattan, 1989.

cialisation : performance, compétitivité, agressivité, sens des médias, adaptabilité, mobilité, disponibilité, autonomie, sont autant de valeurs nouvelles recommandées aux "baroudeurs" des entreprises. L'organisation du travail se fait par petites équipes autonomes qui peuvent, à n'importe quel moment, être coupées de l'ensemble parent. Le niveau de responsabilisation est élevé et les cellules relativement soudées, mais la raison d'entreprise, comme la raison d'Etat, exige de l'individu qu'il se sacrifie lorsque l'intérêt de l'entreprise est en jeu.

Des mécanismes puissants entraînent l'entreprise — des multinationales à une partie des PME, en passant par les entreprises nationales — dans des opérations spéculatives sans limites. Avec Michel Lefèbre, nous avons appelé cette nouvelle entité : l'entreprise "combinatoire" en la définissant comme *une entité économique dont les instances dirigeantes ont fait le choix d'une organisation en groupe de sociétés et mènent, avec une volonté délibérée, des stratégies d'expansion orientées vers le contrôle de la distribution et de la destruction des produits.*

Ce phénomène de spéculation crée ou renforce des réseaux de partenaires, en fait de véritables ethnies qui, en retour, par une série de rétroactions, l'accélèrent et le rendent violent. Des valeurs positives — l'individualité reconnue, la liberté d'expression accrue... — cachent des valeurs négatives, l'exclusion, l'acceptation du dualisme, la solidarité n'étant plus conçue que comme une chaîne à maillons détachables.

Dans le film, la perception de cette transition devait être facilitée par la présence des anciens salariés de la filature, parlant de leur passé dans la fabrique, de leur présent — une reconversion plus ou moins facile et un accroissement de la précarité — d'un futur incertain, difficile à imaginer tant les mutations ont été pour eux brusques et imprévisibles.

Cette difficulté à penser l'avenir provient de la perte des points de repère traditionnels liés à la structuration forte et d'une certaine manière rassurante de l'entreprise-citadelle. Mais elle n'est pas propre aux anciens salariés de Motte-Bossut ; il existe une impossibilité quasi générale — même chez les décideurs — à projeter les contours des transformations de l'économie et à planifier des actions, tellement l'instabilité est devenue grande.

Les ambitions du film sont donc grandes : exploration de l'espace d'une entreprise-citadelle archétypique, quête de la mémoire, perception des mutations qui travaillent le tissu économique de Roubaix à Tokyo.

Le terrain avant la caméra

En ce qui concerne le moment d'introduire la caméra, j'ai adopté des positions assez différentes selon les périodes et selon les thèmes de films³. Sur les films traitant de l'innovation sociale, comme la série *Alma futur*, il était important de recueillir très vite des événements pris à chaud puis de les analyser, car ils ne se répètent pas. Un suivi régulier était à faire en plus avec la caméra, tous les 7 à 15 jours, afin d'intégrer au plus près l'équipe de filmants au dispositif d'innovation du groupe filmé et d'aborder le quotidien hors des moments de mobilisation intense. Pour *Fil de vies*, une autre stratégie s'est imposée dans la mesure où, avant de commencer à filmer, il fallait préalablement retrouver les anciens salariés de l'usine quasiment un à un — sauf dans le quartier de l'Alma-gare où ils étaient déjà connus donc a priori plutôt favorables — et les motiver à participer à cette aventure. Les listes furent établies après une rencontre avec l'ancien PDG du groupe, Jacques Motte, et le dernier directeur du personnel, à partir des registres du personnel des années 1940-1981. L'actualisation des adresses se fit par minitel pour les abonnés au téléphone ; pour les autres, comptant en général parmi les plus démunis, l'enquête se fit par différents moyens : recherche par les membres de l'interquartier et les membres de l'équipe dans les courées et les HLM, prospection auprès des centres sociaux et de la mairie pour les foyers de personnes âgées.

Certaines figures ayant joué un rôle important à des moments-clés de l'entreprise furent parfois extrêmement difficiles à localiser ou à

3. Yvonne Mignot-Lefebvre, "Le rapport filmant-filmé dans le film d'intervention sociale", *Sociologie de l'image, cahier N° 2*, A.-M. Laulan et J.-P. Terrenoire (éd.), Paris, Centre d'études sociologiques, 1982, pp. 33-38 et "L'image comme rapport social : relations filmants-filmés à travers deux modes de production de l'image (télévision, intervention sociologique)", *Geste et image*, (N° spécial, "Anthropologie de la gestuelle, anthropologie de l'image"), 1982, pp. 143-154.

rencontrer, et firent l'objet d'investigations particulières : une très vieille dame qui s'occupait du service social de l'usine avant-guerre, du temps où les Petites Sœurs de l'Ouvrier intervenaient auprès des travailleurs les plus nécessiteux ; Jean, fondateur de la toute première section syndicale affiliée à la CFTC ; ou Claude, le mao, qui fit souffler le vent de la révolte dans les années 70 ; ou bien encore Marguerite, frontalière belge, l'ouvrière modèle, qui alliait la plus scrupuleuse exactitude avec l'amour de son métier.

Une lettre personnalisée fut envoyée à l'ensemble du fichier ainsi constitué présentant les objectifs de l'enquête et du film dans le cadre de la transformation de l'usine Motte-Bossut en Centre des Archives du monde du travail. Ensuite chaque personne fut contactée individuellement, soit par téléphone, soit à son domicile, pour fixer un premier rendez-vous. Les entretiens, une soixantaine au total, se déroulèrent dans un local socio-culturel et furent pour la plupart enregistrés au magnétophone. Le guide d'entretien relevait de la méthode des biographies longitudinales, centré principalement sur la vie professionnelle, puis sur la famille et les modes de vie ; la période passée à Motte-Bossut était évoquée, mais sans trop de détails pour ne pas risquer d'altérer la spontanéité et l'émotion du retour sur les lieux de travail lors de l'entretien filmique.

Les personnes en difficulté, au chômage, parfois en fin de droits et revenues habiter dans les courées, après un bref séjour dans le confort d'une HLM, ont pour la plupart refusé d'être filmées ne s'estimant pas "présentables" ; quelques-unes ont accepté après beaucoup d'insistance de ma part, mais ni à l'usine ni à l'intérieur de chez elles, uniquement dans des espaces de transition : rue, extérieur de courée. Les cadres supérieurs et les agents de maîtrise ont accepté facilement, voire avec plaisir de venir, ainsi que les ouvriers d'entretien hautement qualifiés. Pour le plus grand nombre, ouvriers et surtout ouvrières spécialisés, l'accueil a été en général favorable malgré quelques difficultés liées à des problèmes d'expression pour les plus jeunes, à un semi-illettrisme pour les plus âgés souvent en maison de retraite ou malades, à l'effacement des souvenirs pour certains étrangers, surtout maghrébins, à l'appréhension d'apparaître à la télévision et de provoquer des polémiques dans un contexte roubaisien passablement surchauffé par l'extrême droite.

La préparation, au cours de cette période, consista donc d'abord à persuader les anciens salariés de l'intérêt du projet consistant à faire revivre l'usine à travers leurs témoignages juste avant qu'elle ne soit transformée en un énorme complexe informationnel, de tenter d'aborder avec eux les enjeux de cette mutation technologique et de leur faire partager un peu cette aventure.

Ensuite, l'analyse des interviews recueillies au magnétophone, croisée avec celle des archives provenant de différents fonds documentaires, a permis de bien connaître le poste de travail et le profil de chacun, ses spécificités, ses relations avec les autres, son rôle dans l'histoire de l'entreprise. Le guide d'entretien fut modifié en fonction de ces nouvelles données et certaines questions — syndicat, adaptation aux nouvelles technologies — furent précisées.

Par ailleurs, les repérages se firent de plus en plus précis, chaque poste de travail étant désormais situé dans l'espace, grâce à la coopération précieuse de deux anciens : la concierge, qui avait connu le patron "en culottes courtes" et le chef du personnel. L'immense vaisseau de l'usine avec ses multiples niveaux, ses salles à colonnades, le bureau capitonné de son directeur, ses escaliers, ses tours, ses recoins secrets, devenait étrangement familier, et souvent seule je l'arpentais comme un grenier d'enfance où l'on découvre l'Histoire, la grande, à partir de quelques objets poussiéreux et d'une liasse de lettres nouées par un ruban. Qu'imaginer à partir des bobineaux de fil écriu épars dans cette fabrique centenaire, silencieuse et vide ? Comment, le temps d'un film, lui réinsuffler une ultime fois la vie bourdonnante et chaude d'autrefois, imaginer l'odeur du coton avant son irrémédiable assumption médiatique ? La réponse pour moi devint évidente : cet espace-usine ne pouvait revivre qu'à travers quelques-uns des nombreux travailleurs qui s'y étaient succédés depuis plus d'un siècle, ces femmes, ces hommes qui y ont durement travaillé mais qui l'ont évoquée néanmoins avec la nostalgie attachée aux souvenirs de jeunesse et de pleine force.

Enjeux et contraintes du tournage

La première négociation est d'ordre intérieur : comment concilier le projet grandiose, le "Mahabharata" que chacun porte en soi avec les exigences d'un plan de financement soumis au CNC, section documentaire ? Le grand sujet que j'avais le désir d'aborder était celui des mutations économiques et de leurs répercussions sur les différentes catégories sociales depuis 150 ans, sujet qui n'a pu qu'être esquissé dans le film mais qui s'est concrétisé parallèlement dans un livre. Pour moi la contrainte la plus forte a, sans doute, été de tourner deux projets en un sur la base des orientations des deux financeurs les plus présents, l'un institutionnel : les Archives de France, l'autre privé : Région Câble, filiale de la Compagnie Générale des Eaux. D'une part, recueillir des histoires de vie des différentes catégories de travailleurs, du directeur technique à l'ouvrier spécialisé, lesquelles, après un montage minimal, pourraient être consultées par la suite sur vidéodisque interactif au futur Centre des archives du monde du travail. D'autre part, raconter l'histoire et le devenir d'un lieu, l'usine Motte Bossut à travers sa redécouverte à 10, 20 ou 30 ans d'intervalle par les anciens salariés ; cette saga de la vieille fabrique et de l'avenir mirifique qui l'attendait devant à l'origine tenir en deux films de 13 mn chacun pour diffusion sur le réseau câblé. Au montage, compte tenu de la richesse des matériaux, la durée a été portée, en accord avec le distributeur — mais, rançon de la liberté, sans financement supplémentaire — à deux fois 26 mn.

Le premier projet conduisait droit à l'interview filmée, le second invitait à l'exploration des espaces, à la reconstitution historique sur la trame des témoignages et des archives, au surgissement d'un imaginaire aussi. Concilier ces deux orientations, très semblables en apparence quant aux messages, mais profondément différentes quant au mode de traitement de l'image, a sans doute été la difficulté majeure de la période de tournage.

Les contraintes du tournage étaient aussi d'ordre purement financier et se répercutaient de différentes manières : manque de matériel performant pour les travellings en particulier, recherches insuffisantes sur la profondeur de champ, à laquelle je tenais beaucoup comme inscription

des hommes dans l'espace, temps trop court pour souligner les différents types d'auto-mise en scène des participants et varier les cadrages. Par contre, elles ont eu des effets utiles en limitant les tentations de reconstitution et de mise en scène de la part des filmants notamment en deux occasions :

a) la réunion à l'intérieur même de l'usine où l'auto-mise en scène des filmés a fonctionné avec une remarquable efficacité : bal, confidences autour des photos apportées spontanément, découverte des fiches individuelles des ouvriers sur le dernier planning du chef de fabrication avant la fermeture, et distribution hésitante de ces fiches aux intéressés comme signes dérisoires d'identification ;

b) l'exploration ensuite de l'usine par petits groupes, personne ne se risquant du côté des bureaux. Après avoir déclenché l'événement, nous nous sommes trouvés confrontés, devant la cadence rapide des initiatives, à une situation de semi-reportage. A plusieurs reprises certaines personnes ont proposé spontanément de recommencer leur entrée sur l'emplacement de leur poste de travail car ils déclaraient vouloir être dans le film ; nous avons rarement résisté à ces invites.

La fête à Evregnies (Belgique) a eu lieu dans un estaminet où se réunissent aujourd'hui encore quelques sociétés traditionnelles restées vivantes uniquement de ce côté-là de la frontière — caisse d'épargne, concours de pinsons et de pigeons-voyageurs — fréquentées par certains anciens de Motte-Bossut ; la mise en scène des réunions est immuable, elle n'a été que peu perturbée par notre passage et filmée sans éclairage sur le mode intimiste des scènes d'auberges flamandes. La caméra a sans doute déclenché chez des femmes âgées le retour de souvenirs très anciens relatifs à l'obligation de la prière dans l'usine (du temps où la famille Motte-Bossut appartenait à l'association catholique des patrons du nord de la France et avait dédié l'usine au Sacré-Cœur de Jésus dont la statue orne toujours la façade), ou liés à la sexualité (bizutage des apprentis bâcleurs et bâcleuses par les aînés, harcèlement des ouvrières par les petits chefs).

Le film s'est construit autour de l'usine comme décor et aussi comme support d'imaginaire, comme lieu de mémoire et épice de métamorphoses des années à venir, image mentale d'une très vieille chrysalide, oubliée dans la poussière, mais appelée à devenir un papillon

aux couleurs de l'Europe. C'est cette accumulation superlative, cette concentration des symboles pesant sur cette fabrique plus que centenaire, déjà, emblème de la modernité à ses débuts, avec ses tours néogothiques et ses machines à filer de Manchester, qui lui donne progressivement la dimension d'un mythe, celui de la renaissance perpétuelle que Roubaix cherche à travers elle à s'approprier. Ville champignon du textile, traversée par d'innombrables crises et menacée de devenir une vaste friche industrielle envahie par les herbes, ville en voie de disparition, Roubaix veut se réanimer en se branchant aux réseaux de communication les plus complexes en un lieu unique : Motte-Bossut.

Le retour à l'usine, lors du tournage, a constitué un moment important pour chacun des anciens salariés, avec de nombreuses variations d'une personne à l'autre, et c'était cette tonalité particulière qu'il s'agissait de saisir à l'image, sur l'ancien poste de travail. Le cadre était prévu large avec une grande profondeur de champ permettant d'intégrer l'interviewé dans cet espace qui avait été sien des années auparavant.

La confrontation est souvent assez dure dans la mesure où le souvenir conservé est celui d'une usine en plein fonctionnement, chaude, bruyante à la manière d'une matrice. La découvrant silencieuse et glacée, aussi impressionnante qu'une cathédrale, comme pour compenser le choc de cet abandon, beaucoup spontanément racontent les relations à l'usine, les copains et les copines, les contremaîtres, le regard d'"œil de lynx", l'un des directeurs, et aussi leurs premières amours, souvent à l'usine, ... le mariage, les enfants, le chômage, le travail retrouvé après Motte-Bossut, le chômage encore, l'intérim... Des émotions surgissent, le cadre est beaucoup plus serré, quelques gros plans et très gros plans. Dans l'ensemble, la confrontation avec, à la fois, l'usine receleuse du passé et l'équipe de tournage, est plutôt rude : les corps sont raides, enserrés dans des vêtements impeccables et les visages sont parfois tendus. Presque tous ont connu le chômage — y compris les cadres — sauf les pré-retraités renvoyés prématurément à leurs foyers. Beaucoup se prennent à regretter cette citadelle sécurisante dont la faillite a entraîné dans sa chute le plus grand nombre, les soigneurs de machine et les OS qui ont fait depuis la cruelle expérience de la recherche vaine d'un emploi stable, du travail au noir, de la précarité, pour certains, de l'exclusion.

Les différents espaces de l'usine ont tour à tour fait l'objet d'un traitement particulier, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, le plus souvent par le biais de plans fixes, généraux ou rapprochés pour certains détails ; des travellings ont été réalisés non sans difficulté dans les anciennes salles des machines. Ces plans ont notamment servi au début du film pour la promenade subjective dans l'usine accompagnant le poème ch'timi.

Les éclairages ont également posé de nombreux problèmes dont le premier, l'alimentation. Le chantier du métro qui doit aboutir, autre symbole, à Motte-Bossut a fourni la force nécessaire. Chaque cadrage, pour obtenir la profondeur de champ souhaitée, demandait des heures de recherche et la mobilisation de toutes les ressources disponibles : mandarines et blondes, gélatines de toutes les couleurs, mammas et spoons.

L'enquête préliminaire a eu lieu de mars à juin 1987 ; le tournage s'est réparti de juillet à novembre en quatre fois, soit un total de 12 jours précédés à chaque fois de cinq jours de repérages.

Je ne traiterai pas ici du montage qui fut, en raison des deux logiques à l'œuvre dans le projet, extrêmement long et complexe mais qui permit finalement de donner du sens à l'aventure singulière de cette usine en dégageant clairement la nature de cette transition : le basculement d'une société industrielle dans une société combinatoire.

Le scientifique et le saltimbanque

En guise de conclusion, la réalisation un peu hybride de ces films m'a incitée à penser de nouveau en termes de genre, réflexion qui, pour l'instant, ne passionne pas, à l'évidence, les sociologues-cinéastes. Cette réticence peut s'expliquer, à l'origine, par la peur d'un carcan, d'une normalisation ; mais elle a aussi pour effet d'entraîner, liée à un manque inévitable de rigueur, la non-reconnaissance, auprès des différents partenaires, du film comme mode d'investigation ou de présentation de résultats scientifiques.

La paralysie qui nous saisit lorsqu'il s'agit de définir un genre ou un sous-genre qui nous serait propre, m'a semblée progressivement suspecte dans la mesure où la confusion est de plus en plus entretenue, y compris entre nous, d'une part, entre documentaire social et documentaire de création, sous-genres forgés par la télévision à son propre usage, et documentaire sociologique, d'autre part : ce dernier étant astreint, en plus de la déontologie classique des réalisateurs et des journalistes, à celle beaucoup plus contraignante de la discipline de référence.

Depuis 1983, date à laquelle je participais à la première conférence internationale de sociologie visuelle à Windsor (Canada) jusqu'à la dernière rencontre de notre réseau à Vaucresson en 1989, ce problème de l'émergence possible d'un genre n'a jamais été clairement posé et soulève pourtant de nombreuses questions. Chaque film réalisé en sciences sociales relève-t-il de l'exception comme l'exploit sportif ou la création artistique ? Est-ce aux médiateurs spécialisés de la télévision de mettre aux normes les films scientifiques après tournage ou mieux de les faire réaliser directement par de "vrais professionnels" en mettant au générique le nom de "l'auteur" ? Le catalogue du festival du film scientifique de Palaiseau et celui du CNRS-Images-Médias lors de la manifestation du cinquantenaire à la Villette, vont manifestement dans le sens de cette mise sous tutelle des chercheurs par les médiateurs.

Doit-on désormais, lors de la recherche de financement, si l'on insiste néanmoins pour faire son film, adopter une stratégie résolument "aval" consistant à intégrer les règles non-écrites des distributeurs, faute d'avoir su élaborer les nôtres et tenté, au moins à l'intérieur du milieu scientifique, de les diffuser ?

Le conseil supérieur de l'audiovisuel utilise de manière pragmatique deux définitions : est un documentaire *"toute œuvre de forme élaborée dont l'objet est de permettre l'acquisition de connaissances, quel qu'en soit le domaine"* ; quant au documentaire de création, *"il se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et (ou) de l'auteur"*.

Quelle position adopter devant ces deux formulations ; correspondent-elles strictement à la démarche du film sociologique ? Si non, comment énoncer les nôtres ?

Une réflexion sur les genres se poursuit actuellement dans le supplément télévision du journal *Le Monde*⁴ ; dans un article intitulé "D'un genre à l'autre" les auteurs mettent l'accent sur l'effacement relatif du documentaire au profit du grand reportage, c'est-à-dire des réalisateurs au profit des journalistes reporters d'images ces derniers étant réputés connaître le grand public. Or dans l'audiovisuel, plus sans doute que dans n'importe quel secteur d'activité, la stratégie aval des diffuseurs a depuis longtemps remplacé l'ancienne tradition amont de qualité des contenus et d'artisanat soigné. Avec un débouché unique, la télévision, les documentaristes, sociologues ou pas, sont sommés de se soumettre aux goûts de publics-cibles supposés connus des seuls programmeurs et évoluant toujours dans le sens de la plus grande simplicité : "Par son langage fruste, spontané, immédiat, il (le grand reportage) s'adapte bien à l'esprit d'une époque. Pas besoin de se prendre la tête !" déclare Pascale Breugnot (TF1). Les cinéastes-sociologues sauront-ils s'adresser à ces nouveaux simples que sont devenus, d'après les médiateurs officiels, les téléspectateurs et néanmoins citoyens ?

L'absence des sociologues dans cette réflexion sur les genres, menée par les grands médias, risque à terme de paraître inexplicable sinon par un abus de la confusion entre social et sociologique. Les anthropologues, qui ont su l'entreprendre depuis plusieurs années avec profit, ont déjà élaboré quelques règles de méthode⁵.

Une meilleure définition des objectifs et des options méthodologiques permettrait d'amorcer des négociations plus fructueuses à la fois avec la communauté scientifique principalement occupée, en amont, à produire et contrôler la recherche, et dans une moindre mesure à la valoriser, et le milieu professionnel des producteurs-distributeurs orienté vers l'aval, et entièrement dominé par le diktat de la télévision multi-chaînes : distraire toujours plus pour augmenter la consommation.

4. Le grand reportage (4 et 11 février 1990).

5. Publications depuis 1980 de la Formation de Recherches Cinématographiques (UFR de sciences sociales de l'Université Paris X-Nanterre), notamment de Claudine et Xavier de France.

Il devient de plus en plus évident que les producteurs-distributeurs, souvent formés dans les écoles de journalistes ou les filières de communication, sont plus sensibles à l'audience qu'à la culture. Ils adoptent des stratégies de pouvoir qui bloquent l'émergence de l'équivalent des directeurs de collection dans le secteur littéraire, qui seraient capables de dresser des nomenclatures, d'apprécier des contenus et de discerner les genres.

Scientifique ou saltimbanque, la question est de savoir si ces deux orientations radicalement opposées sont conciliables au cœur d'un même individu, l'homme ou la femme-orchestre, le sociologue-cinéaste ? Quel prix, à terme, faudra-t-il payer pour la production de films scientifiques de qualité ?

Yvonne Mignot-Lefebvre

Centre d'études comparatives du développement

Université de Paris 1 – CNRS

Filmer en prison, la double contrainte

Certains thèmes sociaux, abordés dans le cadre de la recherche, sont délicats tant les domaines qui nécessitent une approche sont sensibles, quelquefois préoccupants : la prison fait partie de ceux-là¹ ; le sujet bien qu'abondamment traité dans les médias, exerce toujours une certaine fascination et les questions relatives à la transgression et au passage à l'acte n'ont jamais trouvé les réponses définitives et satisfaisantes². Depuis peu, les grilles de la prison se sont entrebâillées, des journalistes ont pu filmer des condamnés installés dans leur cellule, à visage découvert³. Cette évolution des mentalités coïncide avec la volonté des pouvoirs publics de répondre, par la mise en place de moyens importants, au développement des besoins de connaissance.

En raison d'une possible confusion des genres entre les réalisateurs obéissant aux normes de la recherche et les autres, il semble opportun de poursuivre la réflexion sur la pratique du chercheur-vidéaste au prise avec la méthodologie de sa discipline face à son terrain ; dans cet esprit l'expérience de chacun est mise à contribution. Pour ma part, je me sens concernée par la discussion sur le milieu carcéral, et le document de dix minutes que j'ai réalisé dans des conditions particulières à la Maison d'Arrêt de Fleury-Mérogis⁴ me fournit l'occasion d'exposer quelques

1. Delteil Gérard, *Prisons, Dossiers brûlants*, Paris, Le Caroussel, 1986.

2. Dr. Bacquias Philippe, *L'étranger et son crime - Un essai clinique et théorique sur le criminel et son acte*, Paris, Université de Paris VI, Faculté de Médecine Pitié-Salpêtrière, 1981. (Mémoire pour le CES de psychiatrie).

3. Sur les chaînes Françaises, Mireille Dumas a présenté une série de portraits de criminels : *Crimes et passions* sur TF1, les 5, 12, 19 Janvier 1991 ; Daniel Karlin a proposé la retransmission d'un procès dans le cadre de l'émission *Justice en France* sur la 5, les 5, 12 Juin 1991 ; J.M. Carré sur TF 1, *Femmes de Fleury* le 3 Août 1991.

4. *Le regard affecté, être mère en prison*, Vaucresson, CRIV (Ministère de la Justice-CNRS), 1991, Vidéo Umatic Pal, couleur, 10' (post-production IRESCO-Vidéo-CNRS).

arguments à propos de la notion de contrainte, terme générique qui englobe un certain nombre de réalités qu'il convient de définir pour une situation donnée. Pour l'heure, éthique⁵ et termes du contrat identifiés en phase préliminaire de tournage, sont proposés comme base de raisonnement, sur le terrain pénitentiaire en l'occurrence, selon des caractéristiques implicites (invokant la protection de la personne) et concrètes (conditions de tournage peu favorable).

La contrainte implicite :

Filmer dans un établissement pénitentiaire, y mener des entretiens approfondis nécessitent l'octroi d'autorisations spéciales délivrées par les membres responsables du Ministère de la Justice. Le cabinet du directeur de l'Administration pénitentiaire instruit les demandes qui lui parviennent dans ce sens, le directeur de l'établissement sollicité pour l'intervention donne son avis, la ou les personnes incarcérées *pressenties* donnent leur accord, en dernier ressort. La procédure d'approche consiste à présenter un projet qui, après analyse, retourne au mandant avec, dans le meilleur des cas, l'aval de l'Institution.

La démarche qui conduit une petite équipe à pénétrer dans un *lieu privé* comme la prison⁶ suppose, au minimum, la mise au clair de quelques données de base⁷. Il convient de rappeler au moins deux caractéristiques essentielles interdépendantes : le lieu (architecture et investissement de l'espace) et les personnes (aspects psychologique

5. Reynold Paul Davidson, *Ethical dilemma and Social Science Research*, San Francisco, Jossey-Bass, 1979.

6. Une décision de la 17ème Chambre du Tribunal de Paris, en date du 23 Octobre 1986 a jugé que la prison était un lieu privé comme l'était l'hôpital au sens de l'Art. 368 du Code Pénal, Gazette du Palais, 7, 8 Janvier 1987.

7. Bellet Maurice, *L'écoute*, Paris, Epi Desclée de Brower, 1989. L'auteur est clair sur ce point : "Si je n'entends rien, c'est peut-être affaire de culture" ... Dans une note il indique : "A une époque où j'ignorais tout de la Kabbale, j'ai rencontré un Kabbaliste, pour un peu, je le prenais pour un délirant". Dans cet ordre d'idée, les références classiques incontournables sont celles de Goffman E., Buffard S., Bentham J... (plus de 7000 références en Sciences Humaines depuis 1972, plus de 500 dans le domaine des Sciences de la vie... et pratiquement rien sur la vie quotidienne en prison).

et sociologique des relations autour du règlement intérieur). Un(e) condamné(e) purgeant une peine de prison se trouve invariablement dans un état d'esprit fortement marqué par l'ambiance spécifique qui y règne : très grande vigilance à l'environnement, inquiétude latente, tension nerveuse, suspicion. Toutes sollicitations venant de l'extérieur sont des événements qui réactivent les problèmes latents.

Abstraction faite des initiés que sont les professionnels, il semblerait que le grand public reste encore attaché aux représentations stéréotypées de la prison, tant il est vrai que les communications et les publications qui traitent du sujet ne suivent pas le chemin de la grande diffusion. La psychanalyse aujourd'hui à la portée de tous, vulgarisée au point que l'exploration intimiste est devenue banale, permet de satisfaire le besoin de trouver du sens là où précisément le dysfonctionnement social et la marginalité introduisent le questionnement. Mireille Dumas, à travers ses documents télévisuels offre l'opportunité d'une réflexion intéressante sur le thème de *la contrainte implicite*. Les films qu'elle présente sont à la fois passionnants, émouvants, riches et bien construits.

Pour mener son entreprise "elle exige le témoignage à visage découvert"⁸. Habituellement et selon la déontologie propre aux professionnels de la santé et de la recherche, l'anonymat est strictement respecté lors d'échanges durant lesquels un individu dévoile l'intime de sa vie : par exemple, le clinicien travaille de la sorte, il utilise la méthode de l'étude de cas avec anamnèse et retour du patient à son passé. Dans le cadre psychothérapique le discours recueilli est décodé, reformulé, restitué. Lorsque le clinicien considère qu'il est en mesure de diffuser le savoir issu d'une observation consolidée par une compétence acquise, il écrit des articles ou participe à des colloques en prenant garde de ne rien laisser transparaître de l'identité de son client. S'il utilise l'image comme support, il s'entoure de précautions. La destination du produit et la perspective de la diffusion pèsent sur la sélection des séquences lors de la phase de montage⁹

8. Afrakhte Farid, "L'Héritage" in *Documentaires* Juin 1991 N° 3, p. 9.

9. Le Festival de Lorquin, pour n'en citer qu'un, organisé par des psychiatres du C H S de la localité du même nom, observe cette règle depuis quinze ans.

Mireille Dumas quant à elle, *emprunte* des techniques de professionnels soumis à un code déontologique : la technique psychanalytique qui ne peut se réaliser qu'à partir de la démarche volontaire des sujets, la méthode exploratoire d'un chercheur en sciences humaines qui nécessite la mise en place d'enquêtes et d'interviews. Ensuite "avec son objectivité de journaliste, sa subjectivité de réalisatrice... elle interroge les sujets, les incite à réfléchir... les bat et les combat"¹⁰. Pour finir, elle expose le produit de ses investigations dans une composition savante que tout le monde applaudit¹¹. Le spectateur est satisfait d'avoir pu suivre le déroulement d'une histoire authentique. A la lumière du schéma clair constitué par la trame du récit, le traumatisme initial, issu d'une configuration familiale pathogène, apparaît avec toute sa force inductrice. Le mode confidentiel, structuré par les questions constitue un témoignage où l'expiation de la faute est mise en avant : "les gens vont découvrir au-delà de l'acte grave, le chemin du criminel"¹².

L'acteur principal de ce drame passe du stade de l'individu rencontré comme sujet à celui d'objet d'étude, c'est à ce titre qu'il existe dans le cadre de la relation proposée. Une question reste en suspens : d'une façon générale a-t-on suffisamment réfléchi au problème spécifique du criminel emprisonné qui a donné son accord ? En d'autres termes, doit-on se sentir *dédouanés* dès lors qu'un condamné accepte de se livrer, entièrement et en toute confiance, à l'exploration de son passé face à une caméra dans le but explicite de participer à la compréhension de son geste criminel ?

Une phrase citée par l'une des personnes de la série télévisée indique la voie à suivre : après avoir assisté à la projection privée du film terminé et donné son accord pour la diffusion publique, elle aurait annoncé "Cette histoire ne nous appartient plus"¹³. Cette phrase peut être lue au

10. Afrakhte, op. cit.

11. Echos élogieux dans la presse qui salue ce progrès de l'information : *Le Nouvel Observateur* 6-12 Juin 1991, *l'Événement du jeudi* 6-12 Juin 1991, *l'Express* 30 Mai 1991...

12. Daniel Karlin dans une interview qui a suivi la diffusion des documents *Justice en France* sur la 5, le 12 Juin 1991.

13. Weissman Elisabeth, in *Marie-France*, Juillet 1991, p. 21, (Témoignages "Crimes et passions").

premier degré, elle exprime un sentiment de dépossession. En effet, l'arrestation signifie une suite d'épreuves toutes axées sur l'obligation de parler, (interrogatoires, expertises, confrontation, défense, procès). De nombreuses personnes se sont succédées, ayant pour mission d'explorer la vie privée du prévenu. Cette expérience vécue durant une période relativement longue¹⁴, habitue l'intéressé à des investigations poussées. Celui-ci intègre au fil des mois le statut infériorisé du prisonnier, renforcé de surcroît par les peines accessoires qui entraînent automatiquement la perte des droits civiques, civils et familiaux¹⁵. Par suite, il se sent exclu des dispositions de l'article 9 du Code Civil : "Chacun a droit au respect de sa vie privée" alors que le cadre juridique du Droit Commun le concerne toujours.

Les personnalités du monde du spectacle, des arts ou de la politique, largement sollicitées par les médias, invoquent ce texte pour défendre les limites au-delà desquelles il y a violation de la sphère privée. Lorsqu'il s'agit d'individus incarcérés, soumis à la curiosité du public, la question se révèle délicate, compte tenu du contexte psychologique et social décrit plus haut. Pourtant la réalisation d'un film dont l'essentiel a été recueilli sous la forme d'entretiens, n'aura pas présenté à première vue un caractère indiscret pour le condamné. Au contraire, celui-ci rompu à ce type d'échange lui attribue une valeur particulière : la proposition est perçue comme l'occasion inespérée de parler de soi sur le mode personnel, en s'adressant à quelqu'un qui se chargera de transmettre cette vérité à la société qui a jugé les faits. Un fol espoir lie le délinquant à la société dans un ultime enjeu : réaborder les circonstances dramatiques avec le sentiment d'avoir évolué vers une plus grande maturité, entrevoir la possibilité de développer une parole libre étayée par une volonté affirmée de transparence, faire en quelque sorte du public un juge avec la foi naïve et avouée de gagner sa faveur.

Entre ce vœu pieu et le désir du réalisateur trouvant un intérêt à approcher l'auteur du crime pour le faire parler de son acte, s'insinue

14. L'instruction d'une affaire criminelle (Assises) s'échelonne sur une période allant de 2 à 4 ans.

15. Celles-ci ne seraient plus inscrites de plein droit lors d'une condamnation dès 1993 suite à la réforme du Code Napoléonien (1811).

le champ de la clinique vaste et complexe où la théorie de "l'après-coup"¹⁶ trouve sa place.

Enjeu et défi sont des expressions du remaniement qui vise à renforcer un travail de restauration de l'image de soi. Dans ce sens, le documentaire télévisé deviendrait-il un lieu possible de réparation¹⁷ ? Il y a bien une demande latente de communiquer de la part du condamné, et la main tendue du réalisateur est saisie comme une chance de voir les données du passé enfin corrigées. Dépossédé et meurtri par toute la procédure, a-t-il mesuré les conséquences de ce "remake" ? Pris dans ce désir de réhabilitation, il s'expose à nouveau sur la scène publique, impliquant ses proches. Les histoires sont redévoilées sous l'oeil d'une caméra qui vise en gros plan : le problème de l'atteinte à la réputation peut-être évoqué selon l'article 1382 du Code Civil¹⁸. Alain, un des personnages de la série, agresseur sexuel, condamné à treize ans de réclusion criminelle, peut servir d'exemple. Le père de celui-ci répond à des questions directes, souvent impudiques, provocantes quelquefois, soumis comme son fils à l'interrogatoire, à la justification : l'interview l'amenant à se reconnaître, à tort ou à raison, une certaine culpabilité dans l'affaire. Les membres d'une famille, sollicités, sont neutralisés par un sentiment tenace de culpabilité, ils se veulent présents et solidaires, le registre de l'aide au fils, au frère est sous-entendue. Ce père coupable, regardé de si près, en cadrage serré par un public attentif, les yeux fixés sur l'écran, peut-il ensuite se promener dans la rue, dans son quartier, sans rencontrer voisins, amis, relations, commerçants qui auront, pourquoi pas, enregistré l'émission sur magnétoscope ? Tant de regards, anonymes ou non, fixés sur lui et qu'il ne peut saisir.

Certaines phrases prononcées peut-être imprudemment, seront retenues dans les mémoires : "Je reconnais que j'aime faire le mal" ... "Je suis

16. La théorie psychanalytique de l'après-coup explique que le sujet remanie après-coup les événements du passé, ce remaniement confère un sens, une efficacité ou un pouvoir. Ce n'est pas le vécu en général qui est remanié après coup, mais électivement, ce qui au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif (événement traumatisant), Laplanche J., Pontalis J.P., *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, PUF, édition 1978 (6e édition).

17. Higgins Robert, "La sexualité télé visée", *Esprit*, N. 173 Juillet-Août 1991, p. 45.

18. Rubelin-Devichi Jacqueline, "Jurisprudence Française en matière de droit civil, personnes et droit de famille", *Revue trimestrielle de Droit Civil*, Janvier 1988, p. 99.

pervers”... “J’ai conçu mes enfants sans plaisir”. Autant de phrases-choc, lourdes de sens pour les descendants. Mère, frère du condamné, regrettent-ils leur engagement ? Ont-ils souffert du retentissement sur leur vie quotidienne de ces révélations échappées de confidences recueillies des divers lieux épars ? Ont-ils été l’objet de sarcasmes au bureau, à l’usine ? Sont-ils prisonniers eux aussi d’une fatalité qui leur dicterait qu’on ne peut revenir en arrière ?

Point n’est besoin de procéder à l’analyse de chacun des portraits pour développer l’idée d’un effet retardé du préjudice causé aux intéressés et à leurs proches qui renvoie chacun d’entre nous à la dimension de responsabilité civile¹⁹. La déontologie prônée par les cliniciens à laquelle se soumet l’ensemble des travailleurs sociaux, possède sa raison d’être. Au problème de la contrainte implicite posé en préliminaire d’une action de recherche et qui devrait pouvoir s’appliquer aux professionnels du journalisme, s’ajoute celui de la contrainte directe lors de la mise en oeuvre du projet que j’ai mené en prison, dans le cadre des limites imposées par les textes juridiques et administratifs.

L’injonction, une contrainte directe

Le contrat passé sur le terrain limite toujours la liberté d’action surtout lorsque le film se propose de rendre compte du mode de vie des détenus. En ce qui concerne la réalisation du document intitulé *Le regard affecté, être mère en prison*, l’autorisation écrite dûment présentée à la porte de la prison comportait la recommandation expresse du respect de l’anonymat des détenues, celles-ci pouvant à tout moment entrer dans le cadre au détour d’un couloir. Impossible donc d’envisager un éventuel micro-couloir en allant au devant de quelques femmes en déplacement ! Impossible encore de saisir, sur le vif, une séquence durant laquelle surveillantes et prisonnières entretiennent une conversation, impossible toujours d’enregistrer les groupes engagés dans des activités sportives en salle, à l’étude dans des classes spécialement aménagées, au travail dans les ateliers, à la lingerie ou dans les cuisines.

19. Selon l’article 1383 du Code Civil “Chacun est responsable du dommage qu’il cause non seulement par fait, mais encore par négligence ou par son imprudence”.

L'injonction formulée dans la lettre administrative a été reprise de vive voix par la Surveillante en chef ; celle-ci a été désignée à l'occasion pour assurer la visite guidée en raison de la complexité du circuit et des nombreuses grilles qui jalonnent le parcours comme autant d'obstacles à franchir, et pour garantir l'observation de la réglementation intérieure. Un constat s'impose d'entrée : la permission accordée se résume, en l'espèce, à filmer les murs, des espaces vides et désertés. Est-ce à dire que l'approche par l'image est écartée définitivement au profit de l'écrit ? Existe-t-il une marge de manoeuvre suffisante permettant d'obéir à la consigne draconienne sans pour cela utiliser le rectangle noir qui masque les yeux ou la silhouette en contre-jour, ou encore user de l'interview auprès de porte-parole éclairés. A cet égard, le choix se révèle assez large et concerne tous ceux qui interviennent à divers titres dans l'enceinte de l'Etablissement. Une cohorte d'individus bénéficient de laisser-passer comme les visiteurs de prison bénévoles, les représentants du culte, les enseignants. Employés et cadres recrutés par l'Administration, fonctionnaires, contractuels et vacataires grossissent le rang. Ainsi Directeurs, Sous-Directeurs, surveillantes, éducateurs(trices), professeurs techniques, infirmières, assistantes sociales, psychologues, médecins, puéricultrices, diététiciennes... travaillent ensemble. La liste n'est pas exhaustive mais suffisamment étoffée pour permettre une sélection intéressante de personnes compétentes pouvant parler de la prison.

Beaucoup de questions subsistent en amont de la réalisation. En effet comment concevoir un film traitant de la vie quotidienne en prison sans montrer les membres de la collectivité observée ? Traditionnellement, les thèses développées à ce sujet reposent sur la nature même de la carcéralité, l'expérience vécue par les détenus à l'intérieur des murs étant difficilement saisissable (beaucoup d'ouvrages biographiques comblent cette lacune).

Au stade de la rencontre sur le terrain, un écueil se présente sous la forme d'une *plainte* lancinante où "la parole qui occupe le terrain"²⁰ est régulièrement et légitimement associée aux évènements du moment. Les motifs de la plainte sont nombreux, personnels ou provenant du

20. Bellet M. "L'écoute", op. cit, p. 69.

fonctionnement de l'Institution, ils occupent l'esprit²¹ et chaque jour apporte une ombre de plus au tableau des effets de la privation de liberté. La plainte, certes, est un thème important à traiter, mais dans le cas qui nous occupe, elle revêt un caractère embarrassant car elle peut contribuer à occulter la réalité de la vie carcérale que l'approche filmée tente de saisir. En aval, du côté de la réception, lors du visionnage, la plainte peut également bloquer la capacité d'écoute du spectateur, pourtant l'interpellation qu'elle suscite être ressentie comme une agression. Faciliter la non-implication du spectateur permet de libérer l'attention de cet élément parasite.

La mise en oeuvre du document dont il est question ici, est basée sur la notion de regard, celui qui est posé essentiellement par les femmes internées au Centre de Fleury-Mérogis. L'interdiction plane sur l'organisation interne de l'Etablissement ; sur un mode pesant la règle est omniprésente : aménagement des surfaces utiles, élaboration des emplois du temps et du mode de vie, philosophie des rapports entre les deux communautés en présence (détenus et non détenus), d'où l'importance du regard que chacun porte sur cet environnement. Imaginons un instant celui que posent les auditeurs de Justice (étudiants de l'Ecole Nationale de la Magistrature), puis celui des professionnels enfin celui des prisonniers. Cet ensemble de regards sur le même lieu constitue une palette de positions où chacun trouve sa place et son rôle fournissant ainsi un éventail d'interprétations pour une même situation. Insister sur le regard porté par les femmes incarcérées, c'est renforcer celui qui leur est propre en prenant appui sur l'environnement immédiat qui les entoure dans son aspect descriptif.

Espace, son d'ambiance synchrone et son rapporté constituent la matière globale du film. La caméra portée suit un itinéraire qui conduit celle qui entre en prison de la première grille vers les lieux de vie. Ainsi, les quatre grilles rapprochées de l'entrée, situées avant les bâtiments de la détention, la succession des couloirs ponctués d'autres grilles, les ronds-points d'où partent les commandes d'ouverture des portes

21. Les motifs personnels peuvent être : la dispersion des enfants dans divers foyers de la DASS, les dettes, les ruptures familiales ou conjugales... Les motifs institutionnels sont variés comme la censure du courrier qui agace, la demande de permission de sortir ajournée, le dossier de libération conditionnelle bloqué à la Chancellerie, la punition interne qui se règle au prétoire, les disputes entre co-détenues qui se soldent par un séjour au mitard...

métalliques de chaque aile de bâtiment, la nursery, les cellules avec ou sans bébé, les parloirs, les salles d'activité, les cours de promenades, les aires de jeu, font une suite de plans qui traduisent une progression dans cet espace très structuré.

Le son d'ambiance, récupéré au passage, est apprécié pour le liant et la densité qu'il apporte au cadre. Brouhaha, voix qui se détachent de ce fond, et qui informent sur le degré d'animation de la collectivité. Le bruit des grilles qui s'ouvrent et se referment au gré des passages fréquents soulignent l'activité intense d'une journée²².

Quelques saynètes ont pu être captées toutefois, grâce au caractère impersonnel qu'elles présentaient : de jeunes enfants (moins de 18 mois selon la loi) non identifiables, réunis autour de la puéricultrice pour une sortie dans la ville ; la distribution des repas à partir de chariots poussés en file indienne par les femmes ; des surveillantes qui s'interpellent du poste de commande au rond-point central... Les prises de vue de l'intérieur sur l'extérieur, de l'extérieur vers les fenêtres, les quelques séquences *habitées* sont soutenues par le bruit d'accompagnement assurant le côté vivant de l'endroit visité.

L'observateur est introduit *intra-muros*, mais reste à distance de la réalité vécue par les personnes incarcérées. Le son rapporté, extraits d'interviews approfondis, est destiné à combler cette lacune²³. Le bénéfice de l'entretien enregistré sur magnétophone se mesure par le confort de la relation duelle qu'il dispense, (discretion de l'appareil et confiance sont des facteurs déterminants pour que la parole se libère).

Cet ensemble d'éléments m'a permis de découvrir, a posteriori, un aspect inattendu de cette expérience : l'expression orale de ces femmes, voix dépouillée, vivante et vibrante, traduit, avec les nuances des sentiments allant de la tristesse à la joie, la façon dont elles vivent la prison. En dépit du fait qu'elles sont *maternées* par l'institution comme le disait l'une d'elles, l'endroit est personnellement réapproprié, il est décrit avec des mots exprimés à la première personne, sans délégation. Ce sont elles qui paraissent recevoir les hôtes de passage ; elles, qui

22. Cipriani-Crauste Marie, Montagnon Christian, Abiet Edith, "Le bruit en milieu carcéral", *Travaux et Documents* n° 25. Avril 1984, CNERP/SEDS Ministère de la Justice.

23. Corpus d'interviews constitué auprès de 14 mères incarcérées dont le contenu relate les conditions de détention, hors la vue d'un membre du personnel de surveillance.

se muent en accompagnatrices. A les écouter parler, le spectateur est conduit à regarder autrement la prison, il prend le temps de regarder cet autre monde, à suivre avec curiosité ce qui lui est donné de voir.

Cette participation des femmes, rendues actives, évoquant leur vécu carcéral, permet de comprendre la complexité du milieu dans un climat de relative sérénité. La désagréable sensation de l'intrusion d'un *voyeur* semble également écartée. Si j'en crois les témoignages relevés en séminaire après la projection du film, la formule employée présentait un intérêt malgré l'absence de visages à l'écran. C. Picquet et A. Giami ont tenté une expérience similaire en traitant le sujet du handicap sans montrer le handicapé dans un choix délibéré²⁴.

Le souci de prêter attention à l'autre et de le respecter entraîne, c'est certain, des inhibitions dans l'action de filmer. Des considérations éthiques permettent de baliser la voie à suivre.

Au-delà du difficile équilibre à maintenir entre les libertés de pensée et de l'information d'une part, et le respect des libertés fondamentales d'autre part, une bonne connaissance du milieu carcéral est une condition nécessaire pour que l'espace circonscrit soit rendu le plus fidèlement possible. La notion de *contrainte* prend une dimension centrale dans ce lieu où la protection de la personne est délicate à traiter. Obstacle, dans un premier temps, elle permet néanmoins de développer les ressources potentielles dont chacun dispose, et la liberté de mouvement nouvelle est source de créativité. Passer de la rédaction d'un projet à sa réalisation en image, demande, qui en douterait, une grande détermination, de la souplesse et de l'improvisation. Au delà d'une remise en question personnelle, un des problèmes posé au chercheur-vidéaste est d'apprendre à gérer posture de recherche et communication.

Marie Cipriani-Crauste

Centre de recherche interdisciplinaire de Vaucresson

Ministère de la Justice - CNRS

24. Piquet C., Giami A., *Le regard brisé, sur les représentations du handicap*, St-Cloud, ENS de Fontenay St-Cloud CCAS, 1988, Vidéo BVU PAL, couleur, 55'.

L'ethnologue-cinéaste et les populations filmées

Contrat scientifique et contrat moral

Quel contrat lie le chercheur-cinéaste aux gens qu'il filme ? Je voudrais essayer de développer cette question ici. Le contrat qui nous lie aux gens filmés, perçu plus ou moins comme un contrat moral, est d'une nature entièrement spécifique à la situation du chercheur. Il est bien différent de celui qui concerne le journaliste ou le grand reporter. Pour ceux-ci, en effet, l'événement-choc qui justifie à lui seul la prise d'image, entraîne la définition, dans l'urgence, d'un engagement par rapport à ceux qui sont directement impliqués dans l'action.

Mais pour l'ethnologue-cinéaste, dégagé des contingences temporelles du scoop, la question est différente. Rien ne s'impose d'emblée comme filmable, bien au contraire. De plus la difficulté de maîtriser l'audiovisuel dans ses usages scientifiques ne peut que le rendre prudent. Un certain nombre de questions posées au cours des dernières rencontres de notre réseau méritent d'être rappelées à ce sujet :

- le caractère visible des pratiques sociales et les possibilités de leur filmage.
- La question de la fiction ou de la fictionalisation dans le cinéma du réel : je la résumerai en disant avec Claude Marchais que le documentaire ne fictionne que sur le malentendu.
- La distance au sujet : la question est là différente pour les ethnologues et pour les sociologues. Jean-Paul Terrenoire insistait sur le fait que le cinéma dans les sciences sociales était une question de distance. Pour les ethnologues qui travaillent dans les sociétés lointaines et mal connues, il s'agit de réduire la distance afin de permettre la

compréhension, tandis que pour les sociologues, il s'agit au contraire d'instaurer la distance nécessaire à l'observation et à l'analyse d'une société qu'ils croient connaître pour en être originaires.

- Enfin la question provocatrice de Claude Marchais : le film n'est-il pas le prétexte à plus d'information scientifique ?

Toutes ces questions regardent le contrat du chercheur. A savoir : dans quelle mesure un audiovisuel scientifique est-il possible dans les sciences sociales, et quelle est sa nature ?

La question que nous avons posée dans les rencontres de Vauresson est celle du contrat moral. On peut se demander si cette question n'est pas triviale. Concerne-t-elle vraiment le chercheur ? Certes l'ethnologue, ou le sociologue, n'est pas comme un astronome, il n'est pas un simple observateur ; il est concerné, voire impliqué, dans ce qui arrive aux gens avec qui il travaille. Mais cette question du contrat moral ne concerne-t-elle pas plus l'homme que le chercheur ? Oui, sans doute, mais en apparence seulement, car le contrat moral ne peut pas être distingué du contrat de connaissance pris dans son sens le plus général, et du contrat scientifique en particulier. Et ceci pour différentes raisons : l'une d'entre-elles, qui n'est pas la moindre, tenant au fait, pour l'ethnologue-cinéaste débarquant dans une société qui ne pratique ni la connaissance scientifique, ni l'audiovisuel, mais qui, pourtant, fabrique des représentations et des images, que ses propres images seront perçues en fonction du statut local de ces dernières.

De nombreux colloques, articles et conférences ont traité du nécessaire retour des images auprès des gens filmés. Peut-être est-ce pour montrer, expliquer, voire justifier son travail que l'ethnologue-cinéaste revient, dans un premier temps avec les images qu'il a faites. Mais c'est peut-être aussi comme pour rendre quelque chose qu'il aurait pris, tant est si grand, dans les sociétés où il travaille, le rapport des images avec la pensée magique.

Lorsque j'ai commencé mon travail scientifique chez les Indiens Uni Kuin, la distance était maximale. Les premiers temps, aucune communication n'était possible ou presque. Blanc et faiseur d'image était la première perception que les Huni Kuin avaient de moi-même. Par la suite, j'ai appris peu à peu la langue en même temps qu'ils ont appris à ne plus avoir peur de moi.

La question fondamentale, autant pour l'ethnologue que pour le cinéaste, était de savoir si j'observais des Indiens dans leurs quotidien ou si le degré de perturbation provoqué par ma présence était tel que je n'observais que les perturbations que j'engendrerais. En des termes moins pessimistes, j'étais témoin de comportements sociaux qui tenaient complètement compte de ma présence.

Je prendrais pour exemple le fait qu'il m'a fallu la troisième mission après plus d'un an de terrain, pour apprendre qu'il existait un *chaman* dans le village. Et je l'ai appris, bien sûr, parce qu'un jour je me suis trouvé à un endroit où je n'aurais pas dû être. Il est vrai que les Indiens *Huni Kuin* m'avait dit que le dernier *chaman* était mort en essayant d'arrêter une maladie apportée par les Blancs. Je faisais donc partie intégrante du problème et une position d'observateur était impossible à trouver. Je suis donc parti de cette réalité qui me précédait : celle d'appartenir à un monde de connaissances et de richesses certes, mais un monde qui ne veut pas partager ces richesses et qui est porteur de maladie et de mort.

En effet, les Indiens furent recontactés en 1950, après un demi-siècle d'isolement par rapport à la société blanche, par un chercheur allemand Harald Schultz. Un choc épidémiologique très dur s'en suivit et la population du village fut réduite de 450 à 90 personnes. Pour compliquer l'histoire, les Indiens *Uni Kuin* attribuèrent la responsabilité de cela à la caméra qui réduisait les gens en miniatures comme ils ont pu s'en apercevoir en collant l'oeil au viseur. Je ne raconterai pas les détails de ces événements puisque j'en ai rendu compte dans les précédents cahiers. Toujours est-il qu'avec du temps et de la patience nous avons réussi à faire un premier film : *Kape le crocodile ou l'histoire à l'indienne*. Ce film était un documentaire sur la vie quotidienne de ces Indiens mise en relation avec quelques aspects de la mythologie.

Le séjour qui suivit le tournage fut aussi celui du retour des images. L'aspect technique fut résolu en réduisant le film 16mm en Super 8. Puis ce film Super 8 fut projeté grâce à un projecteur modifié pour fonctionner à l'énergie solaire. L'excitation était plus grande de notre côté que du côté des Indiens. En fait, nous fûmes déçus ; ils étaient, certes, contents de se voir dans ces films mais sans plus. Ce retour des images dont on avait tant parlé, et dont nous attendions beaucoup

(sans trop savoir vraiment pourquoi !), ne déclenchait que des réactions banales, en apparence dignes d'une projection familiale. Mais une réaction inattendue nous entraîna dans une expérience de rencontre et de confrontation d'images. En effet, s'apercevant très vite des possibilités du cinéma qui, selon leur propre expression, permet de voir *sans se déplacer*, les Indiens ont demandé à voir des images de notre monde. Ce fut le départ du projet de film *Nawa Huni*. Puisqu'ils demandaient à voir des images de notre monde c'est sans doute que les Indiens avaient déjà une idée plus ou moins précise du monde extérieur. Et leurs réactions aux images de notre monde pouvaient être révélatrices de cette idée. Nous avons donc décidé de tourner des images documentaires chez nous afin de les leur soumettre. Je dois préciser tout de suite que ce qui pourrait apparaître comme une expérience systématique, voire surréaliste, que de faire rencontrer un regard indien avec des images de notre monde industrialisé, ne l'était, en fait, pas du tout. Les Indiens *Huni Kuin* avaient déjà une image, dans les sens abstrait du terme, du monde des Blancs. Il existe, en effet, chez eux un discours sur les Blancs qui va de remarques quotidiennes jusqu'à la mythologie. Les Blancs y apparaissent comme descendants des Incas, comme eux *maîtres du métal*, et cherchant de la main-d'œuvre parmi les Indiens de la forêt. Il s'est donc agi, entre autres, d'une confrontation d'une image mentale construite dans une relation historique (parfois mythifiée) avec une image filmée et projetée. De plus les *Huni Kuin* ont été en contact prolongé avec les Blancs à la fin du dix-neuvième siècle, et au début du vingtième, lors du boom du caoutchouc. A cette époque ils vivaient dans un état de semi-esclavage, chez des "patrons" qui leur faisaient travailler la sève de caoutchouc en échange de quelques objets blancs : machette, marmites en aluminium, fusils, vêtements... Cet épisode s'est terminé dramatiquement : les *Huni Kuin* se sont révoltés, ont tué les Blancs propriétaires des plantations, et sont retourné vivre très loin en amont, près des sources des fleuves Jurua, Purus et Curanja ; là où ils furent redécouverts en 1951 par Harald Schultz.

Nawa Huni avait pour projet de tourner des images documentaires de notre monde, de les présenter aux Indiens sous différentes formes : projections collectives, visionneuses individuelles, photographies, et d'enregistrer leurs réactions. Il s'agissait donc de faire un film de

montage avec ces images et les réactions qu'elles engendraient. Cette expérience, issue d'une demande des Indiens, a permis de révéler tout un aspect de la mythologie *Huni Kuin* qui décrit le mode d'existence des étrangers. A côté du film *Nawa Huni*, nous avons pu faire un travail d'analyse plus fouillée de cette expérience de confrontation. Par ailleurs, la mise en parallèle par les Indiens *Huni Kuin*, du cinéma avec les drogues a permis de mettre au jour une fonction simple et première de ces prises d'hallucinogènes, moment où, tous ensemble peuvent interpréter des informations de l'extérieur afin d'en déduire une attitude. Ainsi l'information relative à l'établissement d'un camp militaire péruvien à une semaine de pirogue, ou encore la rumeur venant du Brésil sur l'attitude des autorités locales (situées à environ trois semaines de pirogues) vis-à-vis de l'aide médicale aux populations, seront "analysées" lors des prises d'hallucinogènes afin que le groupe puisse déterminer la position à adopter.

Cette expérience, en intégrant la perturbation de "l'effet caméra" pour provoquer, voire modifier certaines pratiques sociales, en a révélé certains aspects et a permis, par là, de mieux les comprendre. Elle inclut aussi la "dette" d'images du chercheur-cinéaste, assimilant le contrat humain qui le lie aux gens qu'il filme à celui de son travail de scientifique. Dans cette perspective, on pourra dire qu'un tel film est "prétexte" à plus d'informations scientifiques, mais on pourra ajouter qu'il en est aussi le "moteur".

Patrick Deshayes

Equipe de recherche en ethnologie amérindienne
Paris, CNRS

A propos d'un tournage *Quelques remarques**

“La caméra sur le terrain...” : un vaste sujet qui ne peut se limiter au seul moment où la caméra se trouve en action sur un terrain de recherche. La caméra sur le terrain recouvre toutes les étapes de la réalisation d'un film depuis sa conception jusqu'à la diffusion du produit final tant ces étapes sont interdépendantes malgré un apparent découpage chronologique.

Dans les limites de cette communication, il n'est pas possible de traiter l'ensemble du sujet et je compte, à propos d'un de mes films, *Ma famille et moi*, choisir, peut-être un peu arbitrairement, deux aspects qui me semblent avoir été essentiels et significatifs : en premier lieu, la naissance du projet, sa conception et sa préparation, puis, sautant plusieurs étapes, un moment critique du tournage montrant la fragilité et la dépendance de ce type d'entreprise.

Cadre de recherche

C'est en 1974 que j'ai commencé à m'intéresser à un village grec d'Epire, un village comme bien d'autres dans la montagne méditerranéenne, soumis à de fortes migrations dès la première moitié du XX^e siècle, vers l'Australie et l'Amérique du Nord d'abord, puis vers l'Europe Occidentale — en particulier l'Allemagne Fédérale — à partir de la seconde moitié du siècle.

* Je remercie Daniel Pelligra pour ses critiques constructives.

J'avais travaillé précédemment en Afrique Occidentale sur les migrations des Sahéliens vers les pays de la Côte, plus précisément le Ghana, et je m'étais alors interrogée sur les racines de ces émigrants, sur leur village d'origine. C'est pourquoi en Grèce, j'ai voulu entreprendre une étude longitudinale, observant pendant quinze ans l'évolution de la situation démographique, économique, sociale, politique et familiale dans un même lieu. Que devient un village que ses habitants ont progressivement déserté¹ ?

A partir du thème de la désertion et des aspects villageois de la migration je me suis concentrée sur l'anthropologie du vécu. Au delà des données démographiques, économiques, quantitatives et qualitatives recueillies et mises à jour année après année, j'ai souhaité rendre compte par le cinéma du vécu de la migration. Mon travail a porté autant sur l'expérimentation de différentes approches cinématographiques que sur l'exploration des faits eux-mêmes². Un journal quotidien — chronique villageoise aussi bien que livre de bord — rédigé au cours de mes séjours a accompagné les tournages de films. C'est ce texte qui me permet de retrouver plusieurs années après le vécu de ce travail.

En tant qu'ethnologue, il ne me paraît pas possible de réaliser au sein d'une collectivité villageoise mon premier film avec un groupe restreint, voire une seule personne, et faire un portrait exclusivement choisi, comme peut le faire un cinéaste documentariste, en fonction

1. Piault C. "L'absence vécue au village : l'ici entre l'ailleurs et l'autrefois", *Aspects du changement social dans la campagne grecque*, (Numéro spécial, sous la direction de Stathis Damianakos). *The Greek Review of Social Research* (Centre National de Recherches Sociales) Athènes, 1981, p. 245-256. Publié également en grec par le même éditeur en 1987.

2. Filmographie (limitée aux films tournés en Grèce)

- *Ce n'est pas tous les jours fêtes*, 1980, 16mm, 110', sync.v.o. grecque sous-titres français et anglais.
- *Au fil de l'aiguille. . .*, 1982, 16mm, 25', sync.v.o.grecque, sous-titres français et anglais.
- *Let's get married. . . !*, 1985, 16mm, 35', sync.v.o.grecque et américaine, sous-titres anglais.
- *Ma famille et moi*, 1986, sync.v.o. grecque, sous-titres anglais, 1987, sous-titres français, 16mm, 75'.
- *Une vie dure. . . !*, 1988, 16mm, 55', sync.v.o.grecque
- *Charbonniers*, 1990, 16mm, 30', sync.v.o.grecque, sous-titres français et anglais.

de son intérêt cinématographique. Le souci d'établir des relations à long terme ne permet pas une sélection arbitraire.

Ainsi mon premier film avait pour héros le village entier, sans exclusive, et il tentait d'exprimer ce qui après cinq ans d'étude me paraissait le plus pertinent : la désertion et la dépendance du village à l'égard du monde extérieur, l'alternance entre les jours de fête et la vie quotidienne, entre le vide et le plein.

Ensuite, rien ne s'opposait à ce que je choisisse mes sujets, mes projets cinématographiques, en fonction de mes intérêts et du cheminement de ma recherche. Je pouvais ainsi me limiter — ce qui est nettement plus efficace — à des groupes plus restreints pour mieux cerner ce vécu.

Ainsi, le deuxième film conçu en collaboration avec les jeunes filles du village, donnait à entendre ce qu'elles souhaitaient communiquer : leur vie quotidienne, différente de celle des garçons, ce qu'était leur éducation et, au centre de leurs préoccupations, le mariage qui signifiait le plus souvent pour elles un départ, une émigration, une nouvelle vie, ailleurs.

L'origine du projet et sa préparation

Le film dont je souhaite parler ici est le troisième, intitulé *Ma famille et moi*. Concentrée sur une seule famille éclatée par la migration, je voulais montrer le vécu des différents membres de la famille et, en particulier, le vécu enfantin.

La famille choisie³ était composée d'un jeune garçon de treize ans, Tanasaki, vivant avec le couple de ses grands-parents maternels au village, tandis que ses parents et son petit frère vivaient à Zurich où son père travaillait depuis dix huit ans⁴.

3. Le choix fut assez simple : cette famille était en 1983 la seule au village présentant cette situation alors qu'en 1974, le village était plus peuplé, l'émigration, en Allemagne Fédérale notamment, plus répandue et les enfants confiés à leurs grands-parents, plus nombreux.

4. D'autres membres de la famille maternelle apparaissent également dans le film, tantes, oncles et cousins de Tanasaki.

Dès mon premier séjour, j'avais observé le comportement d'enfants vivants avec leurs grands-parents au village tandis que leurs parents résidaient et travaillaient en Europe Occidentale (R.F.A., Suisse, Suède...). J'avais vu un film *La lettre* d'Olivier Rahmat produit par la Télévision suédoise. Ce film documentaire montrait dans un village, très proche de celui que je connais, l'autisme dont souffraient des enfants séparés de leurs parents résidant en Suède. Réalisé par et pour une chaîne de télévision, le film était assez fictionnalisé ce que m'a confirmé le réalisateur rencontré par la suite. Une scène m'a profondément touchée, correspondant à ce que j'avais moi-même pu observer : des parents téléphonent de Suède, le seul téléphone du village se trouve au café, on appelle leur enfant "Antonaki, Antonaki...", "naki... naki," renvoie l'écho et le jeune garçon se précipite, court en remontant les chemins raides de ce village de montage, arrive enfin à bout de souffle au téléphone, juste pour s'écrier... "quand venez-vous ?" Les parents embarrassés expliquent qu'ils ne viennent pas maintenant, qu'ils ne peuvent pas, qu'ils ont envoyé un gros paquet... Le visage de l'enfant change. A l'excitation et à l'impatience se sont substituées tristesse et déception. Il semble se replier sur lui-même, il n'écoute plus, il n'entend plus...

Cette séquence est une des origines de mon projet.

J'ai observé un peu la situation de Tanasaki dans sa famille où il paraissait plutôt heureux. C'est en particulier sa relation avec son grand-père, faite de tendresse et de complicité qui a retenu mon attention. J'ai alors émis l'hypothèse que ce jeune garçon, ayant acquis un certain équilibre avec ses grands-parents au village était peut-être obligé de modifier son comportement quand ses parents venaient et qu'il se trouvait alors, en quelque sorte, avec deux familles entre lesquelles il ne pouvait, ni ne devait choisir.

Peut-être se sentait-il coupable de "trahir" son père en développant un lien privilégié avec son grand-père ?

Résultat de nombreux choix, constitué d'images ambiguës et multivoques, organisées selon un montage qui oriente les significations, je ne pense pas qu'un film puisse prouver quoi que ce soit au sens scientifique que l'on accorde généralement à la preuve. S'il me paraissait intéressant de filmer dans, et avec cette famille, c'était pour voir ce

qui émergerait dans le film et permettrait de mettre en évidence et de mieux cerner le problème que je me posais. Le film faisait en quelque sorte partie du dispositif de la recherche.

Le sujet étant posé, il restait à déterminer la forme à adopter. Autant le cinéma d'observation se prête bien à l'expression des rituels, des fêtes, des processus techniques du travail qui présentent une chronologie intrinsèque et une structure préétablie, qui en quelque sorte se donnent naturellement à voir, autant il paraissait incertain d'utiliser l'observation pour montrer le quotidien de la vie familiale où il ne se passe — en apparence du moins — que peu de choses⁵.

Pour compenser cette absence de densité de l'univers familial, les cinéastes de fiction (mais aussi les documentaristes par d'autres procédés) ont à leur disposition l'imagination de situations dramatiques qui permettent de donner vigueur et sens aux relations interpersonnelles.

Dans ce domaine, j'ai une très grande admiration pour Ozu⁶, le cinéaste japonais qui a probablement le plus exploré les relations affectives dans la quotidienneté familiale. Par une sophistication extrême, un contrôle total ne laissant rien au hasard, ses films nous donnent l'illusion d'une grande simplicité et d'une vérité indubitable.

Très impressionnée par le cinéma d'Ozu, j'ai voulu faire un film expérimental autour de la question suivante : "peut-on faire un film d'observation, sans rien mettre en scène", sans rien demander aux personnes filmées, portant non pas sur des actions publiques, structurées mais sur des moments privés au sein de la vie familiale ? Peut-on par l'observation, en glanant des moments de vie au hasard des rencontres, rendre compte de relations interpersonnelles ? Jusqu'où peut-on aller dans l'intimité familiale par cette approche ? Peut-on éviter dans ce cas de s'appuyer sur la parole des personnes filmées ?

Souvent, en effet, les cinéastes qui souhaitent traiter un problème se déchargent de leur travail en interrogeant les personnes filmées sur le

5. Piault C. "Filming Ritual" (Introductory remarks) in *SVA Newsletter*, Spring 1989, p. 15 - 17.

6. Ozu Yasujiro, né en 1903 à Tokyo, mort le jour-même de son anniversaire en 1963. Sa vie est riche et ses films très nombreux. Celui qui m'a le plus marquée est *Voyage à Tokyo* (1953), qui montre les relations entre parents villageois et enfants adultes urbains. On peut se référer au livre de Donald Richie *Ozu*, Genève, Editions Lettre du blanc, 1980.

dit problème. J'ai aussi souhaité éviter cela, et donner plutôt à voir au spectateur, à comprendre à travers ce qui est vu.

Ce qui est dit dans ce film en réponse à des questions posées⁷, a pour seule fonction d'établir des faits, d'informer le spectateur sur la situation familiale. Aucun questionnement sur le sujet même du film, les relations affectives familiales et, en particulier, les sentiments du jeune garçon.

Ainsi est né le projet de ce film : une hypothèse issue de ma recherche et de mes connaissances, l'existence d'une famille correspondant au schéma souhaité et acceptant de collaborer à cette entreprise, l'influence cinématographique d'un documentaire télévisuel suédois sur l'autisme des enfants séparés de leurs parents par l'émigration, et le mirage d'un cinéaste japonais.

A ces éléments s'est ajouté le souci de faire un film expérimental utilisant le cinéma d'observation dans le domaine affectif et relationnel généralement abordé par la fiction ou le film d'information, privilégiant la parole des personnes filmées.

Ce projet fut ensuite préparé soigneusement pendant plus de deux ans, aussi bien au village par l'observation et par des contacts plus étroits avec Tanasaki et ses grands-parents, qu'à Zurich où je suis allée repérer les lieux et faire mieux connaissance avec les parents qui m'avaient déjà rencontrée, avaient vu mon premier film, mais que je connaissais peu puisqu'ils ne venaient qu'un été sur deux en Grèce.

A tous les membres de la famille, j'ai expliqué le projet, demandé leur collaboration et annoncé autant que faire se peut le déroulement pratique de notre travail. Je n'ai pas communiqué mon hypothèse de travail pour éviter d'induire des gestes ou des paroles : je suivrai avec la caméra leur vie quotidienne, celle de Tanasaki, au village, puis à Zurich, à la maison aussi bien qu'à l'extérieur. Mon film devrait faire connaître la vie d'une famille dans cette situation d'émigration.

Le fait que la famille ait vu mon premier film à la Télévision grecque — et pas seulement à la projection que j'avais faite au village — et

7. Il y a fort peu d'entretiens dans ce film. Pour une durée de 75', il y a une longue conversation avec les grands-parents en présence de Tanasaki et une brève avec la grand-mère pour établir les faits, l'histoire de cette émigration.

à Zurich dans le programme grec de la chaîne allemande ZDF — a probablement facilité leur adhésion au projet.

Il m'a toujours semblé qu'une longue préparation, soignée, précise permettait mieux de laisser, lors du tournage, s'exprimer la spontanéité des "acteurs", ne serait-ce qu'en réduisant l'incertitude et l'anxiété du cinéaste. Je ne sais pas si ces démarches à la fois intellectuelles et pratiques correspondent à ce que les sociologues appellent "la construction de l'objet". Par expérience, il me semble qu'une sorte de va-et-vient s'établit entre la conception intellectuelle du projet et les possibilités de le mettre en oeuvre dans un film. Ce mouvement aboutit en fin de compte à un compromis. Un film porteur de ses propres exigences et contraintes, obéissant à certains impératifs techniques et formels pour garder sa lisibilité, ne peut être qu'un moyen terme entre des nécessités dont on tente de résoudre les contradictions. Il arrive cependant que l'on doive renoncer à un projet quand les contradictions demeurent insurmontables à moins de dénaturer l'essentiel.

C'est dans cet affrontement et cette conciliation entre la connaissance issue de la recherche, la spécificité du terrain et les contraintes de l'écriture cinématographique que réside l'aspect créatif du film de recherche en sciences humaines⁸.

Les relations

La réalisation d'un film s'appuie sur un réseau de relations de différentes natures : relations de l'équipe avec le village, relations à l'intérieur de l'équipe et relations de l'équipe — et surtout du chercheur-cinéaste — avec les personnes filmées.

8. Cet article est peut-être un peu élémentaire pour certains. Pour une introduction au problème du projet de film en ethnologie voir : Piault C. "Projet cinématographique et méthode linguistique en Anthropologie Sociale" *Etudes de Linguistique Appliquée*, Nouvelle Série, Janv-Mars 1988, ("Observer et décrire les faits culturels", Numéro 69, coordonné par Geneviève Zarate) Paris, Didier Erudition.

Ces relations — et d'autres encore⁹ — tissent en quelque sorte le canevas sur lequel se brode le film.

Pendant la réalisation, il ne me semble pas avoir à tout instant une conscience précise de ce qui est en jeu. Pourtant ce canevas chemine avec nous et toute décision concernant le projet même du film renvoie à toutes ses composantes. Par moments, si une relation pose problème, le film entier peut être mis en danger selon que l'on aura ou non apporté la solution adaptée.

Ma famille et moi était tourné dans la famille maternelle de Tanasaki avec ses grands-parents maternels. Sa famille paternelle habite un autre village assez éloigné, et je ne les connais pas.

En Grèce, la susceptibilité du gendre par rapport à ses beaux-parents est très importante : question d'honneur. C'est une société virilocale. Le couple, avant les grands mouvements de migration, habitait le village, voire la maison des parents de l'époux. Il arrivait cependant qu'un gendre aille s'établir auprès des parents de sa femme pour des raisons économiques, parce qu'ils avaient une situation meilleure à lui proposer. On l'appelait alors *ezo gambros* qu'on pourrait traduire par *gendre de l'intérieur*, expression à connotation un peu péjorative. Les mouvements migratoires ont largement bousculé ces situations mais pas les mentalités, d'autant plus que ces faits sont encore présents dans les campagnes. Ainsi aucun homme n'accepte d'être trop assimilé à la famille de son épouse.

Le père de Tanasaki, lorsqu'il est au village se trouve dans la famille de sa femme. Pendant le deuxième tournage, l'été, il fut un peu agacé par le film au bout de quelques jours. De toute évidence, il ne comprenait pas très bien notre travail, n'était pas à l'aise, un peu jaloux sans doute, il n'appréciait pas particulièrement que son fils et le père de sa femme soient le centre du film. Tanasaki, ses grands-parents et de façon plus incertaine, sa mère, étaient ennuyés : eux voulaient beaucoup que le film se fasse. Tanasaki et son grand-père y prenaient un réel plaisir, la grand-mère et la mère avaient de l'amitié à mon égard. Il est

9. Bien d'autres relations sont en jeu, celles avec les éventuels bailleurs de fonds, mais aussi celles entre personnes et instruments techniques, qu'il s'agisse de l'équipe ou des personnes filmées.

important de préciser que toute la famille vivait économiquement grâce au père.

La situation devenant tendue, j'ai arrêté le tournage et pris un rendez-vous, seule, avec le père. Au cours de la longue conversation que nous avons eue, j'ai essayé d'abord de comprendre ce qui le gênait : il ne voulait pas être dans le film et je l'ai, bien entendu, assuré qu'il n'était pas question qu'il apparaisse dans le film s'il ne le souhaitait pas. Par contre, je lui ai expliqué avec des arguments propres à sa culture pourquoi le film était une affaire sérieuse — et non comme il avait tendance à le dire un simple amusement — dans laquelle plusieurs institutions de différents pays avaient engagé de l'argent et qu'il devait se poursuivre avec les autres membres de la famille. Quand je lui ai rappelé — ce sur quoi nous avions été d'accord auparavant — que nous inviterions le grand-père et Tanasaki à Zurich pour Noël, il a émis des objections : Tanasaki devait aller chez sa grand-mère paternelle, mais surtout, que penseraient les gens du village si le grand-père qui avait toujours refusé de venir à Zurich invité par lui, acceptait de venir, invité par moi, et pour un film ! Il s'agissait bien d'une affaire de pouvoir et de prestige dans la famille et face au village, par rapport à moi, une femme de surcroît.

A ce moment-là tout pouvait basculer et le film être vraiment arrêté, ce qui aurait été d'autant plus catastrophique que nous étions au milieu du deuxième tournage, et qu'après celui-ci, un troisième, à Zurich, était essentiel.

L'atmosphère a été très tendue pendant cette discussion avec leur père et le grand-père était très gêné.

Bien que le père ait accepté que le film continue sans lui, nous n'avons rien filmé avec les autres pendant plusieurs jours ce qui a inquiété le grand-père et Tanasaki, mais permis aux tensions de se dissoudre, laissant également le temps au grand-père et à Tanasaki d'expliquer le film et éventuellement de le défendre auprès du père qui n'avait pas participé au premier tournage de l'hiver.

Quand nous sommes revenus pour tourner une fin d'après-midi à la maison, ce qui avait été entendu avec le père, toute la famille a paru soulagée et envisageait avec bienveillance le séjour à Zurich. On ne parlait plus que des aspects pratiques : il fallait que j'assure

financièrement la garde des chèvres pendant l'absence du grand-père. J'ai proposé de laisser un temps de réflexion et d'écrire deux mois plus tard, en octobre, en indiquant les dates précises du tournage. Ils décideraient alors définitivement s'ils venaient ou non. A ma lettre, en octobre, Tanasaki a répondu par retour du courrier : "Merci pour ta lettre. Envoie les tickets".

A Zurich, la situation a été fort différente : le père était chez lui et c'est lui qui spontanément a demandé s'il pouvait être dans le film à l'occasion d'une visite au Zoo. Le grand-père et Tanasaki sont restés plus de deux semaines mais nous n'avons tourné avec eux que quatre jours.

Finalement, toute la famille était reconnaissante — en particulier la mère de Tanasaki — du fait que grâce au film, le grand-père et Tanasaki soient venus. La grand-mère, déjà venue plusieurs fois à Zurich, avait profité du fait que les chèvres étaient gardées pour aller passer Noël chez sa fille cadette à Athènes.

Puisque la question nous est toujours posée, je réponds tout de suite qu'ils ont vu le film, l'aiment beaucoup de même que les autres villageois. Leurs seules remarques concernaient les séquences qu'ils se souvenaient avoir vécues sous l'oeil de la caméra et qui, pour des raisons techniques, ne se trouvaient plus dans le film.

Il me paraît important de noter que cet incident de parcours est directement lié à ce qui était mon hypothèse de départ : la relation un peu compétitive entre le père et le grand-père par rapport à l'enfant.

Il est intéressant à la vue du film de remarquer également que le père lorsqu'il est présent dans l'image est cependant un peu absent dans l'action et que le grand-père au contraire concentre l'intérêt non seulement du cameraman et du spectateur, mais aussi, et surtout, de Tanasaki.

A deux reprises en effet, une première fois l'hiver au village, caméra à l'épaule, et une deuxième fois sur pied à Zurich, pour la dernière séquence filmée, nous avons passé la caméra à Tanasaki en lui disant

qu'il pouvait filmer ce qu'il voulait¹⁰ : c'est avec le grand-père que sa caméra établit une relation privilégiée.

Cette constatation me renvoyait également à mon hypothèse de départ, aux rôles relatifs du père et du grand-père dans leur relation à l'enfant. Au dernier instant, alors que Tanasaki filmait sa famille, j'ai posé, sans l'adresser précisément à quelqu'un la question : "Qui est le plus important ?" Le père a immédiatement répondu "Ici, c'est le père !" mais après un moment de silence, il a ajouté "... mais pour lui (Tanasaki) c'est le grand-père, et seulement le grand-père" ; et la mère a répété la même chose après le père. Le père semblait donc avoir conscience de ce qui n'était pour moi qu'une interrogation.

Il m'a semblé que pour surmonter ce conflit temporaire avec le père, je n'avais aucune méthode sûre mais seulement une certaine connaissance de la culture grecque et des liens amicaux solides. Je ne peux ici développer tous les aspects du tournage liés à la connaissance culturelle mais je peux tout de même citer un exemple : à Zurich, pour des raisons pratiques¹¹, ma fille s'est jointe à l'équipe. Au lieu d'apporter une perturbation comme le craignait le cameraman, sa présence fut au contraire bénéfique, en particulier auprès du père, donnant un caractère encore plus familial au film, ce qui dans le contexte grec ne peut être que positif.

La facilité du tournage à Zurich fut aussi liée au fait qu'aucun d'entre nous n'était dans son propre pays et que seuls les parents de Tanasaki parlaient le suisse-allemand. Nous étions en quelque sorte à égalité et si quelqu'un avait un avantage sur les autres, c'était le père.

Il y aurait bien d'autres remarques à faire sur ce tournage et les relations avec le père, mais il n'est pas possible de prétendre ici à une quelconque exhaustivité.

10. Tanasaki choisissait ses images, ses cadrages, ses mouvements de caméra tandis que le cameraman de l'équipe, Graham Johnston, se contentait de lui faire le point pour que l'image soit visible pour le spectateur.

11. Je venais de me casser deux côtes et ne pouvais porter ce que je portais habituellement. L'équipe était composée d'un cameraman, Graham Johnston et d'un preneur de son, Georges Nivoix.

* *
*

En choisissant délibérément de n'aborder ici que deux points : la conception du projet, et un problème relationnel important, j'ai voulu mettre l'accent sur la différence de niveau de travail entre ces deux aspects qui pourtant sont très liés : le problème avec le père informait sur l'hypothèse de départ.

Le meilleur projet peut toujours dans le cas d'un film de recherche et d'observation être remis en cause par le déroulement pratique. Dépendance et fragilité sont inhérentes à nos films.

Dans la mesure où notre but est de filmer du vrai, on peut aussi considérer qu'un conflit modifiant le projet initial peut être encore plus pertinent que ce qui avait été prévu au départ. On ne peut cependant pas toujours l'incorporer au film puisque — comme dans le cas présenté ici — c'est le fait même de filmer qui est en cause. Encore faut-il qu'il ne soit pas aigu au point d'interrompre définitivement la réalisation.

Colette Piault

Groupe de recherche sociologique
Nanterre - Université de Paris X - CNRS

“Vive Jupiter” et “La rue verte”

*Deux films de Rémi SACCHET**

I – “Vive Jupiter”¹

Un jour, je passais devant un institut médicalisé avancé, pas vraiment un hôpital. Il y avait de vieux bâtiments qui ressemblaient à un petit château, et de nouveaux bâtiments, très beaux. Il y avait de beaux jardins, des lampadaires, la nuit, c'était magnifique. Je me suis dit : “tiens je vais faire un film là-dessus”. Je me suis demandé : “qu'est-ce qu'ils font là-dedans ?” C'était cela le sujet de mon film. Mais là, ils n'ont pas voulu me laisser entrer, enfin ils n'ont pas voulu accepter la présence d'une caméra dans cet institut. Ils ont cru que je voulais faire un film sociologique, un film sur le milieu hospitalier ou médical... Ce n'était pas du tout mon intention. Ils m'ont aiguillé vers une autre maison de retraite. L'endroit était moche comme tout et ne correspondait pas à ce que je voulais. J'ai vu la Directrice, je lui ai dit que je voulais faire un film, et j'ai été pris au jeu. Le thème c'est la vie au quotidien des retraités dans un établissement. Le film a été tourné, en 1981, à Châtillon-sur-Seine en Côte-d'Or. C'est un documentaire de 39 minutes, en noir et blanc, réalisé avec les pensionnaires de la maison

* Texte établi par Jean-Paul Terrenoire à partir de la présentation de l'auteur et des réponses aux questions posées

1. Ce film de 39', tourné en 16mm, a obtenu le grand prix de qualité du CNC.

de retraite. J'ai travaillé avec eux pendant cinq mois, tous les week-ends, pour leur faire comprendre ce que j'avais l'intention de faire ; j'ai tourné avec leur accord. Ce n'est pas un film de l'institution, c'est un film personnel, c'est ce que je leur avais dit, et ils ont accepté de jouer le jeu. On a tourné en huit jours, et ensuite le film leur a été présenté à l'occasion d'une petite fête. J'avais pour faire ce film la plus grande liberté, c'est certain, puisque la directrice de l'établissement m'avait accueilli à bras ouverts ; j'avais donc la liberté qui m'était donnée par l'institution, c'est quelque chose, mais cela ne voulait pas dire que l'accueil des pensionnaires était garanti. J'avais acquis une liberté de manoeuvre pour aller visiter les pensionnaires, mais les contraintes étaient énormes. Techniques bien sûr, mais surtout psychologiques et pratiques. Comment faire pour établir une approche, un dialogue avec des gens dont j'étais séparé de tout. Je voulais faire un film, mais j'ignorais quel point de vue adopter.

Un jour je me suis dit tout simplement que ce ne serait pas un film de moi, un reportage du genre : "j'arrive, je filme les gens puisque j'ai le droit". Certes, j'aurais toujours pu ramener des images comme celles que j'ai montrées au début du film : on se met dans un couloir ou à la porte d'une chambre, les gens sont filmés sans qu'ils le sachent vraiment, aucun dialogue, la caméra est là, on prend des choses au vol, on met un titre genre *la saison d'hiver*, et puis ça fait un film sur les petits vieux. La caméra, disons, elle est prise de haut. Mais de telles images peuvent être prises par une simple caméra de surveillance vidéo qu'on mettrait dans un coin. Je me suis donc dit : plutôt que de m'attaquer, moi tout seul, à une énorme institution où ils sont plus de soixante, et de me promener dans les couloirs à faire des photos sans vie, je vais prendre un groupe de personnes et leur proposer de faire un film ensemble. On a parlé de ce qui s'était passé dans la maison avant que j'arrive, ou depuis que j'étais arrivé, de ce qu'ils en pensaient lorsqu'un pensionnaire meurt, lorsqu'un autre arrive, lorsque des gens viennent en visite, lorsque le personnel s'active dans la maison.

La sélection du groupe s'est faite selon plusieurs critères. Par exemple, il ne fallait pas que ce soit des gens trop malades, il fallait qu'on puisse comprendre ce qu'ils disaient... La sélection ne s'est pas faite uniquement en fonction d'une sympathie particulière. Si la sympathie est venue, elle est venue plus tard, mais au départ cela s'est fait

comme un casting de film. Pourquoi va-t-on prendre celui-ci, plutôt que celui-là, on se dit : "ça va mieux marcher". Au bout d'un tournage, on se rend compte qu'on a eu raison. Il y a eu néanmoins des refus, des gens qui n'ont pas accepté de participer. Il y a également des gens qui ont pris cela de très haut, mais qui ont finalement été d'accord pour que je vienne les interviewer quand même.

Avant de commencer le tournage, j'avais amené une caméra vidéo. Pendant une après-midi, j'ai filmé les gens comme ça, puis j'ai présenté les rushes à tout le monde dans le cadre d'une animation. Par rapport à l'institution ça marchait très bien. Les gens se sont vus. Qu'est-ce qui s'est passé ? Je me suis rendu compte que je pénétrais dans un monde inouï. C'était beaucoup plus que la géographie d'un bâtiment de trois étages, ces gens d'une moyenne d'âge de 86 ans découvraient des gens qu'ils n'avaient jamais vus, des chambres d'amis dans lesquelles ils ne s'étaient jamais rendus, parce que c'était au troisième étage, et que c'était trop fatigant pour y aller. J'aurais pu faire des interviews, mais je ne maîtrisais pas assez le genre, et puis cela ne m'intéressait pas. Il me semblait que je ne pouvais pas vraiment aller très loin avec eux de cette manière. Par contre, à partir du moment où j'avais l'accord, je pouvais vraiment faire ce que je voulais, travailler comme si j'allais faire un film de fiction. J'ai vu les sujets qui intéressaient plus particulièrement les pensionnaires, et je me suis rendu compte qu'il fallait faire des dialogues si je ne voulais pas apparaître en tant qu'interviewer. J'ai mis ensuite en présence les gens de mon petit groupe. J'avais un sujet de conversation, je voulais qu'il soit abordé ; tant que ce sujet n'était pas abordé, on recommençait. En général on y arrivait au bout de deux ou trois prises. J'amorçais la discussion comme si j'étais une des personnes en présence ; le dialogue s'établissait, comme si l'on était en visite, sauf que moi je n'étais pas présent à l'image. Les sujets de conversation étaient tirés de l'expérience que les pensionnaires du groupe avaient vécue, on filmait des choses qui avaient déjà eu lieu. En quelque sorte j'avais déjà les dialogues, puisque j'avais préalablement entendu parler de ce qui avait été vécu et les pensionnaires jouaient leur propre vie.

J'avais particulièrement envie de magnifier une dame. J'ai introduit de la musique de façon à lui donner une dimension supplémentaire. J'ai trouvé que ça marchait bien, que la musique venait bien. Mais j'ai mis longtemps à l'accepter cette musique, parce que je me suis dit : "Est-ce

que je me moque de cette dame, et de l'établissement tout entier, ou est-ce que, au contraire, j'évoque une dimension supplémentaire ?" Je me suis dit que c'était cette deuxième hypothèse qui était la bonne. Hormis les dialogues, les pratiques sonores des personnes sont un peu occultées, parce qu'on n'entendait rien quand les gens causaient. Alors je me suis toujours arrangé finalement pour tourner l'après-midi parce que là, tout à coup, il n'y avait plus aucun travail de ménage et il y avait la sieste. Les gens respectaient le silence et moi je filmais.

Au départ, j'ai choisi le noir et blanc pour des questions d'économie, je voulais avoir beaucoup de pellicule malgré tout. J'ai cherché à l'utiliser au mieux. J'aurais préféré tourner en couleurs, mais en noir et blanc on n'a pas de problème de raccord au niveau des lumières, je me sentais donc beaucoup plus à l'aise.

Comme vous l'avez constaté, il y a un grand absent, le personnel de l'institution. Il n'est brièvement visible que lors du départ de l'ambulance — en vérité le personnel ne s'y intéressait pas. En effet, il y a un certain nombre de choses plus importantes qui se passent entre les pensionnaires, j'ai donc gommé le personnel. Généralement, le personnel râlait et c'est difficile de présenter des gens qui râlent. Quant aux vieux, ils ont une idée fixe, ils s'en prennent facilement au personnel, j'avais donc peur de les montrer un peu gagas, leur rancune vis-à-vis du personnel n'étant absolument pas fondée, le travail du personnel étant, à l'évidence, incroyablement difficile. J'aurais pu filmer les infirmières ou les aides-soignantes. Je ne l'ai pas fait. J'aurais pu montrer les travaux de la toilette du matin, le ménage des chambres. Il y aurait eu beaucoup d'animation. Mais je me suis dit non. Parce que je vais montrer que beaucoup de pensionnaires sont assistés. Je me suis dit que ce n'était pas la peine, que l'on s'en rendrait compte sans cela. La question, pour moi, était autre : "Qu'est-ce qu'ils se racontent entre eux ? Qu'est-ce qu'on peut bien se dire dans un endroit pareil ?"

Je voulais vraiment qu'il y ait beaucoup de dialogues, être au milieu des gens. Or, j'avais remarqué que les vieux ne causaient pas avec le personnel. C'était toujours à sens unique, c'était toujours le personnel qui s'adressait aux petits vieux. Les choses recommençaient à tourner une fois que le personnel était parti. Quand la directrice a visionné le film, elle n'a pas vu trace de son travail administratif. Elle a vu des

inconnus. Quand elle arrivait elle, c'était toujours "M^{lle} la Directrice", un grand respect pour elle, elle voyait des pensionnaires, des gens dont elle avait la charge. Elle les voyait beaucoup dans son bureau. Mais même quand elle se déplaçait, c'était toujours comme dans un bureau, les gens étaient toujours en situation d'audience ; là, dans le film, elle découvrait des inconnus. Elle n'en revenait pas. Elle croyait que c'était elle qui faisait marcher la baraque, et ce n'était pas du tout ça. Elle assurait la subsistance, les locaux, les problèmes administratifs : il était évident pour elle que les vieux ne pourraient pas vivre tout seuls. Mais moi j'ai voulu montrer une chose que la directrice et tout le personnel ne voulaient absolument pas voir : la mort, par exemple, c'était une chambre vide. Pourtant, les gens que j'ai filmé là, sont vraiment comme tout le monde. Moi je ne connaissais pas les vieux, j'avais mes grands-parents, mais ce n'étaient pas des vieux pour moi puisque je les connaissais.

En fait, les événements, ce sont les pensionnaires qui les créent. Il faut bien imaginer qu'une mort c'est banal, il y en a tellement. Ce sont souvent des gens de passage qui meurent. Cela ne provoque pas un événement : ces gens ne sont pas importants, ils n'ont simplement pas tenu le coup. Par contre, ceux qui sont filmés ont quinze ans de maison, la mort n'est donc pas un sujet important pour eux. Il se passe tellement de choses. Pour les faire parler sur ce sujet, j'ai dû provoquer les choses. Comme vous l'avez remarqué, il y a peu de références au passé dans les conversations. Cela faisait partie des choses que je ne voulais pas aborder : le côté petit vieux nostalgique. Je ne pouvais pas faire dans le genre "bonnes adresses du passé". Je m'étais dit que, s'il y avait des choses qui devaient sortir, elles sortiraient d'elles-mêmes. Effectivement, quand on fait un film sur les vieux, on peut se demander ce qu'ils faisaient dans la vie active. En fait, confinés dans l'établissement, ils n'ont plus de contact avec l'extérieur, ils ont toutefois un contact avec leur propre passé : je me disais que cela ne servait à rien de le montrer, cela se dirait de soi-même. Les pensionnaires n'étaient pas des lumières du point de vue intellectuel ou culturel, s'ils avaient lu dix livres dans leur vie, c'était bien le tout. La culture qu'ils avaient, c'était une culture sur le travail, sur la famille, sur l'éducation des enfants. Je me disais que s'ils avaient vécu si longtemps sans être malades, il y avait une raison pour cela, une vie simple, privée de tout, qui m'échappait. Là,

quand je suis arrivé à la maison de retraite, ils n'avaient plus aucune raison de ne pas réfléchir, de ne pas penser. Et je me suis dit, "à quoi pensent-ils ?", quel est leur petit monde, quel est leur monde intérieur ? A quoi rêve-t-on quand on a 90 ans ? J'ai réussi ce que je voulais faire uniquement avec la dame ; mais j'étais surpris que ce soit avec elle que ça marche. Parce que, au début, je ne voulais pas du tout la filmer elle, enfin presque pas, parce qu'elle était un peu folle. Je n'avais pas compris qu'elle n'était pas folle du tout et que c'était sa manière d'être... Alors que les autres... Il y avait une autre demoiselle qui était aussi très intéressante, mais elle était plus réservée vis-à-vis de moi, elle faisait plus *grande dame*, elle s'est moins confiée. L'héroïne, elle, s'est totalement confiée : elle s'est confessée, ou presque, elle a avoué tous les sentiments que lui inspiraient le fait d'être vivante, et je me suis dit qu'il était important de le montrer, parce que ça allait tout à fait dans le sens de mon propos : non seulement les pensionnaires parlent comme vous et moi, ils s'habillent, mangent, ont la même vie que vous et moi, même si c'est dans un milieu fermé, cause de grande frustration. Ils rêvent aussi comme nous, ils se posent des questions. Qu'une dame ait osé poser ces questions devant une caméra, c'était inattendu, inespéré.

Quand on se dit "il faut faire un film, il faut que ça rende quelque chose à l'écran", je crois qu'on peut tout se permettre, provoquer l'événement, dire carrément à des gens : "faites ceci, faites cela, dites ceci, dites cela". Si la confiance s'établit, les méthodes pourront être très proches de celles d'un film de fiction. On ne dispose pas d'un scénario coulé dans le marbre ; ce n'est pas possible. Mais on peut obtenir des choses bien précises, que des choses soient dites, qu'elles fassent plus vraies. Et on peut se permettre de les demander. Tout le problème, c'est que ce soit dit au bon moment, par les gens qu'il faut et en fonction de leurs centres d'intérêts. Quand je parle de fiction, il est évident que je ne tourne pas un western : je ne demande pas aux pensionnaires de dire des choses totalement étrangères à leur expérience.

J'ai divisé le film en quatre parties, imaginant que c'était des journées. J'aurais peut-être dû mettre des inter-titres pour que ce soit plus visible, mais ce sont là des problèmes purement techniques, signaler :

“première partie”, “deuxième partie”, au lieu de me contenter de mettre des noirs, cela aurait été peut-être plus lisible.

Je peux dire finalement que c'est un film personnel, je ne me suis pas occupé des gens, j'ai voulu faire un film d'auteur, comme si j'avais voulu faire un court-métrage de fiction. Certains ont cru que j'avais voulu faire un film sur les vieux en France, alors que j'ai voulu faire un film de recherche esthétique. Je me suis rendu compte qu'un film, chacun pouvait le tirer à soi. Toutefois, je dois ajouter que ce film a été dupliqué en cassettes et diffusé dans des établissements similaires en Suisse. Le film sert à former les nouveaux membres du personnel qui sortent de l'école... S'il ne montre pas les infirmières, ni les aides-soignantes, il sert néanmoins à la formation théorique du personnel qui ira travailler dans les établissements en lui montrant, tels qu'ils sont, les gens qu'il va rencontrer.

*II – La rue verte*²

Le film a été tourné quelques années plus tard, en 16 mm suivant les mêmes méthodes. Mon thème, c'était des enfants de 12 ans, qu'est-ce qu'ils font ? A quoi ils pensent ? Je m'étais dit que j'allais faire exactement le contraire du film précédent. Je n'avais plus des vieux, mais des jeunes ; je n'étais plus en intérieur fermé, mais en extérieur ouvert ; ce n'était plus filmé en noir et blanc, mais en couleurs. Au lieu d'une caméra sur pied et des plans fixes, c'était une caméra portée à la main, qui suivait tout le temps les enfants. Le film a été terminé en 1985. Il se situe à Blineau, près de St Fargeau dans l'Yonne. Je voulais juste donner un petit aperçu de 5 garçons qui se promènent ensemble. Qu'est-ce qu'ils peuvent bien faire l'après-midi quand ils vont à l'extérieur, qu'ils vont se balader ? J'ai réussi à ce qu'ils s'expriment librement devant la caméra, parce qu'au départ, ils ne le faisaient pas du tout. Ils étaient incapables de parler, incapables de garder leur sérieux, et il fallait qu'ils acceptent la présence de la caméra. Là j'y suis arrivé.

2. Film couleur 16 mm, 15' (1985).

C'était également les amener à oublier que la caméra était là, à ne pas faire les cabotins.

Aujourd'hui j'aime bien ce film, mais à l'époque je n'avais pas réussi à faire vraiment ce que je voulais. Je voulais leur donner une plus grande dimension encore à ces gamins ; un peu comme j'avais fait avec les petits vieux : à partir d'eux, arriver à une ouverture très grande sur le monde. Il me semble que ça, je n'y suis pas arrivé. Quand j'ai voulu faire ce film sur les enfants, je me suis dit : "c'est du gâteau" ! ce sera facile comme tout, ceux-là ils savent causer, il n'y aura pas besoin de leur demander, ils causeront d'eux-mêmes ; alors que pour les petits vieux le problème était inverse, il fallait obtenir, ne serait-ce qu'un mot. Pour les enfants, le problème, c'était d'éviter d'être débordé. Ils étaient trop bavards... C'était une espèce de foire d'empoigne, j'aurais pu les prendre un par un, ou deux par deux, mais là j'ai voulu les garder tous ensemble, je n'ai pas voulu esquiver la difficulté.

Un de mes amis était leur professeur. Moi, je leur ai dit que j'allais faire un film avec eux. Au début, ils ont cru qu'on allait faire un film tel qu'ils en voyaient au cinéma, qu'ils allaient jouer des rôles, qu'ils seraient costumés, qu'on allait inventer des trucs... Je ne pouvais pas leur dire que le film, c'était sur eux-mêmes. Parce que si j'avais dit à l'un d'entre eux : "C'est toi, véritablement toi que je veux filmer..." ils n'auraient jamais compris, ils auraient été terriblement effrayés et impressionnés. Ils ont compris au bout de quelques semaines que je ne proposais pas ce genre de film comme le propose une MJC par exemple : "On va faire un film, vous êtes acteurs, on va s'amuser". Ils ont bien compris qu'il ne s'agissait pas de cela. Quand je leur ai dit qu'on allait reconstituer une grande après-midi, ils ne m'ont posé aucune question. Ils avaient totalement accepté cette chose, qu'on refasse pendant 5 jours tout ce qu'on avait fait pendant des semaines...

Moi, je voulais les découvrir, je ne savais pas ce qu'ils étaient capables de dire, je cherchais en même temps qu'eux. Quand je me promenais avec eux, je regardais ce qu'ils faisaient et petit à petit je me suis dit : "Tiens, ce serait rigolo de les prendre en train de se promener". Des fois ils disaient : "Tiens on va aller là-bas, il y a un truc intéressant, il y a un machin...". On allait voir... enfin n'importe quoi pour passer l'après-midi. Moi, petit à petit, je me suis dit : "Tiens c'est ça qui est marrant,

c'est là où ils se révèlent". Je ne voulais pas non plus qu'ils racontent leur vie, je voulais qu'on s'en fasse une idée uniquement d'après leur démarche, au cours de leur promenade. J'aurais pu leur demander ce qu'ils voulaient faire plus tard, enfin à quoi ils passaient leur temps... cela aurait été un petit peu plus sérieux. Alors que là, j'attendais qu'ils disent quelque chose sur eux-mêmes, simplement en parlant entre eux. Ils ne parlent jamais d'eux, mais on apprend quand même des choses sur eux.

En réponse à Roger Cornu et à Jean-Paul Terrenoire qui ont remarqué que toutes les références à leur éventuel savoir sur la vie rurale ont été gommées, je répondrai que j'en ai trop gommé dans ce film, j'aurais dû prévoir plus large, et ça je ne l'ai vu qu'au montage... J'ai filmé pendant cinq jours, j'ai regardé ce que j'avais, et j'aurais aimé faire un tournage en deux fois, j'aurais voulu y retourner et regarder ce qui me manquait. Mais les enfants avaient l'impression d'avoir tout donné déjà, ils auraient eu l'impression de se répéter. Mais j'aurais dû insister. Avec eux, on a l'impression d'un groupe qui s'est vraiment constitué. Je ne sais pas si c'est l'effet du montage et des plans rapprochés, ou si c'est vraiment que, au bout de cinq jours de tournage, ils ont vraiment constitué un groupe. Pour le montage, j'ai suivi une sorte d'ordre chronologique du tournage. Parce qu'on a vraiment l'impression qu'au début ils ne savent pas trop quoi se dire, et puis à la fin ils sont copains. Au départ, j'avais pris toute la classe, je n'allais pas dire je vais prendre Untel et Untel car je ne les connaissais pas. On s'est baladé, je suis allé dans l'école, chez leurs parents, ensuite j'ai demandé si ça leur plairait qu'on se rencontre un mercredi, comme ferait un éducateur ; ils ont accepté d'emblée, et puis c'est une fois que je les ai tous vus, que j'ai choisi ceux que j'aimais le mieux, j'ai dû très vite en choisir quelques-uns, je me suis donc retrouvé avec 6 ou 7 garçons ; certes, il y avait des filles aussi, mais tant qu'on se retrouvait entre garçons, ça allait, j'arrivais à maîtriser quelque chose ; dès qu'arrivait une fille, ils m'oubliaient complètement. J'ai fait comme un maître d'école, il fallait que les enfants aient confiance et qu'il y ait une autorité... même si mon autorité était malmenée...

Les gens, on a une image d'eux qu'on aimerait montrer, on a le sentiment qu'elle correspond à ce qu'ils sont réellement, mais il faut

que ce soit eux-mêmes qui la montrent. Je ne peux pas parler à leur place. C'est une façon de faire des documentaires. Il y en a d'autres.

Les parents eux, ils ont vu des enfants sans eux, comment ils se comportaient en dehors de leur présence, et ça, ça leur a plu... Quand on tournait des choses, souvent les garçons me disaient : "Enfin, les parents ils vont nous engueuler", car ils aimaient toujours aller dans des endroits interdits. D'ailleurs, ils fabriquaient eux-même l'interdiction, c'était plus marrant quand ils se disaient : "c'est interdit, on n'a pas le droit d'entrer". Quand les parents ont visionné le film, ils ont bien vu que c'étaient des fautes minimales et ils ont bien compris que mon propos était d'essayer de montrer des mômes au naturel. Ils ont constaté qu'ils s'exprimaient librement, ils ont pu voir comment ils se comportaient ensemble. Moi, j'ai l'impression que le film a beaucoup apporté aux parents, même s'ils ne l'ont pas vraiment reconnu. Ils disaient : "Tiens, c'est là où il va l'après-midi, voilà ce qu'ils font tantôt quand on les laisse tout seuls".

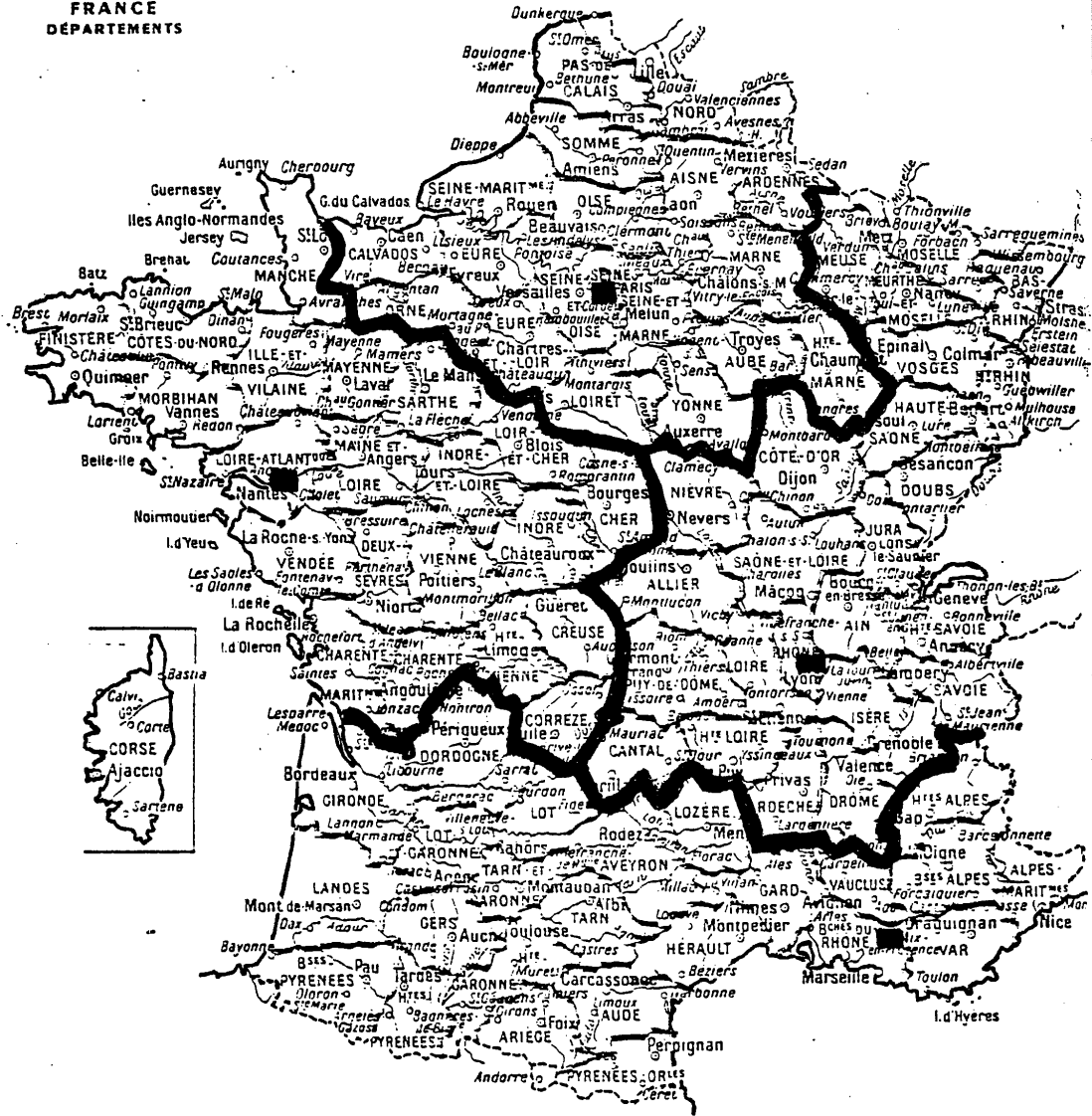
Pour les garçons, c'est différent, les rushes les ont beaucoup plus intéressés que le film, et c'est là où j'ai commencé à me dire qu'il manquait quelque chose dans ce film. A Jean-Paul Terrenoire qui me demande si les rushes n'apparaissent pas pour les enfants, comme un reflet relativement fidèle des différentes expériences qu'ils ont faites, alors que le montage leur est déjà étranger, je répondrai d'abord, qu'en effet, ils ont senti ma patte... Je savais que le montage final serait réducteur, je le sentais déjà, c'est pour ça que j'ai tenu à leur montrer les rushes, pour une simple et bonne question de fierté personnelle. j'ai voulu leur montrer toute l'étendue du travail. Là ils ont vu quelque chose qu'ils n'imaginaient pas. Ils se sont vus vraiment, je crois qu'ils oubliaient des fois que c'était eux ; ils se redécouvraient, c'était manifeste, je m'en souviens bien. Et là, j'étais content, j'avais réussi à ce que des gens se comporte naturellement devant une caméra, j'avais résolu un peu ma peur de filmer.

C'est par politesse et par respect que j'ai montré le film aux gens qui ont été filmés. Mais je visais plus loin. Si les petits vieux ou les gamins s'étaient trouvés trahis, il est évident que je me serais posé des questions et que je ne les aurais pas montrés. Mais comme j'avais leur

assentiment, le plus important pour moi c'était de forcer l'attention
d'un public indifférent.

Rémi Sacchet

FRANCE
DÉPARTEMENTS



Liste des membres du réseau

1 – Région Est

Contact D. PELIGRA
Lyon. Tél. : 74-94-17-00

- BERRUEZO Ev..... 70, rue Maurice Flandrin
69003 Lyon
- GANNE B..... GLYSI Université de Lyon II
14, av. Berthelot
69007 Lyon
- GERARD Ch..... GLYSI Université de Lyon II
14, av. Berthelot
69007 Lyon
- PELLIGRA D..... 38, rue Jean-Paul Sartre
38090 Villefontaine
Tél. : 74-96-37-25
Ecomusée Nord Dauphiné
rue du Lac
38090 Villefontaine
Tél. : 74-94-17-00
- PENARD J.-P..... GLYSI Université de Lyon II
14, av. Berthelot
69007 Lyon
Tél. : 78-00-69-83

RAVEYRE M.-F..... 61, rue des Tables Chaudronnes
69001 Lyon
Tél. : 78-28-83-22
GLYSI Université de Lyon II
69500 Bron
Tél. : 78-00-69-83

ROBIN P..... 89, rue Mazenod
69003 Lyon
Tél. : 78-95-11-41

ROULLEAU-BERGER L..... 48, Bd Kennedy
69600 Oullins
Tél. : 78-50-53-76

SORIANO V..... CAUE, 33 Bd de Bron
01000 Bourg en Bresse
Tél. : 74-23-07-73

2 - Région Nord

Contact Yvonne MIGNOT-LEFEBVRE
Tél. : (1) 45-54-97-24

ALCARAZ B..... 7, rue Duvergier
75019 Paris
Tél. : 42-05-11-73
CFEES Ministère de la Justice
54, rue de Garches
92420 Vaucresson
Tél. : 47-41-91-09

BASDEVANT M..... 4, allée de Savoie
78170 La celle St Cloud
Tél. : 39-18-37-68
CRIV, 54 rue de Garches
92420 Vaucresson
Tél. : 47-41-91-09

- BEN HAYOUN Ch..... CIREJ, Université Toulouse II
allée Machado
31058 Toulouse
- BOCCARA M..... avenue J. J. Rousseau
94200 Ivry
Tél. : 43-45-20-56
RCP Psychanalyse et Pratique Sociale
URA 1178 - 20, Bd Beaumarchais
75011 Paris
Tél. : 46-70-11-52
- BONNAULT-CORNU P. de..... 1, rue de Verdun
44000 Nantes
Tél. : 40-35-79-58
LERSCO BP 1025
44036 Nantes Cedex
Tél. : 01-40-29-07-07
- BONNIN P..... 43, rue du val d'Or
92210 St Cloud
Tél. : 47-71-30-70
CRIT-IRESCO
59-61 rue Pouchet
75012 Paris
Tél. : 42-25-12-37
- BOULEAU A..... 135, rue Marcadet
75018 Paris
Tél. : 42-52-34-76
- BRUNET N..... 10, rue Martin Bernard
75013 Paris
Tél. : 45-80-13-14
CNRS : 42-03-06-35
- BURNIER M..... CCRDA-MSH, bureau 116
54, bd Raspail
75006 Paris
Tél. : 06-45-44-38-49 poste 211

- CIPRIANI-CRAUSTE M..... 290, rue de Vaugirard
75015 Paris
Tél. : 42-50-84-69
CRIV 54, rue de Garches
92420 Vaucresson
Tél. : 47-41-91-09
- COMOLI A..... Ecole Pratique des Hautes Etudes
V. Sect. Sorbonne
17 rue de la Sorbonne
75005 Paris
- COULOMB-GULLY M..... 1, rue Grasset
80000 Amiens
- DELIGNE M.-F..... Image et société
59, rue Pouchet
75840 Paris Cedex 17
- DESHAYES P..... 66, rue de Saintonge
75003 Paris
Tél. : 43-66-60-41 — 42-78-22-36
IRESCO
59-61, rue Pouchet
75017 Paris
Tél. : 40-25-11-72
- DUPRE M.-C. Coussangettes
63840 Viverols
Tél. : 73-95-92-89
UA Socio et géo afri. EHESS
54, Bd Raspail
75006 Paris
Tél. : 45-44-39-79
- FRANCE C. De..... Université Paris X
200, av. de la République
92001 Nanterre
Tél. : 47-25-92-34
- HEADLEY S. ECAS 21, rue d'Athènes
75009 Paris
Tél. : 45-26-89-21

Mac DONALD C.....ECAS Asie du Sud-Est
 21, rue d'Athènes
 75009 Paris
 Tél. : 45-26-89-21

MIGNOT-LEFEBVRE Y.....30, rue du Pressoir
 75020 Paris
 Tél. : 46-36-03-22
 CEDOC UA 378 CNRS
 162, rue St Charles
 75740 Paris Cedex 15
 Tél. : 45-54-97-24

MARCHAND-SAVARIT J.....28, rue de la Pinterie
 37170 Saint Avertin
 Tél. : 47-25-14-76 ou 47-27-01-76
 CESA Parc de Grandmont
 37200 Tours
 Tél. : 47-25-14-76

MARCHAIS C.6, rue de Champagne
 77500 Chelles
 Tél. : 60-08-90-46

PASCAL A.34-36, rue Blomet
 75015 Paris
 Tél. : 47-34-93-82
 Formation et Recherches Cinématographiques
 Paris X, 200, av. de la République
 92001 Nanterre
 Tél. : 47-25-92-34 ou 40-97-72-00

PASCAL D.65, av. de la Motte Piquet
 75015 Paris

PASQUIER D.Centre de Sociologie de l'Art
 SCA-EHESS 54, bd Raspail
 75006 Paris

- PIAULT C.....5, rue des Saints Pères
75006 Paris
Tél. : 42-60-25-76
CNRS Groupe de Recherches Sociologiques
Bât. G, Université Paris X
92000 Nanterre
- POUCHELLE M.C.....Musée des Arts et traditions populaires
6, av. du M. Gandhi
75116 Paris
- SALMONA M.....14, rue Deparieux
75004 Paris
CAESAR - Université Paris X
200 av., de la République
92001 Nanterre Cedex
Tél. : 47-25-92-34 poste 785
- SCHMIDT N.....Centre d'étude de l'emploi
immeuble Descartes II
29, promenade Michel Simon
93191 Noisy le Grand Cedex
- SLUYS C.....Musée des arts et traditions populaires
6, av. du M. Ghandi
75116 Paris
- TERRENOIRE J.-P.....Sociologie de l'Ethique
IRESCO 59, rue Pouchet
75849 Paris Cedex 17
Tél. : 40-25-10-73

3 - Région Ouest

Contact Roger CORNU
Nantes. Tél. : 40-29-07-07

- BONNAULT-CORNU P. de** 1, rue de Verdun
44000 Nantes
Tél. : 40-35-79-58
LERSCO BP 1025
44036 Nantes Cedex
Tél. : 01-40-29-07-07
- CORNU G.** 48, rue Paul Bert
35000 Rennes
Tél. : 99-36-06-58
Université de Haute-Bretagne
Rennes II
6, avenue Gaston Berger
35043 Rennes Cedex
Tél. : 99-54-99-55
- CORNU R.** 1, rue de Verdun
45000 Nantes
Tél. : 40-35-79-58
LERSCO BP 1025
44036 Nantes Cedex
Tél. : 01-40-29-07-07
- GUIBERT J.** 12, bis rue Costes et Lebrix
44000 Nantes
- GUIBERT P.** 57, rue du Bel Air
44000 Nantes
- GUILLOU A.** Université Brest occidentale
Faculté des sciences sociales
Centre de recherche régional et celtique
BP 814 29285 Brest
Tél. : 98-03-06-87

LEBATTEUX B. Tegré
35150 Corps nuds
Tél. : 99-44-05-47
DRAF L'ARBRE
35150 Corps nuds
Tél. : 99-44-05-47

4 – Région Sud

Contact Monique HAICAULT-BOUCHARD
Aix-en-Provence. Tél. : 42-37-85-00

GARNIER J.-C. Chemin de Queyrellier
13760 St Cannat
Tél. : 42-28-32-93
CREL
Domaine de Lavalette
Avenue du Val de Montferrand
34100 Montpellier
Tél. : 67-54-55-60

HAICAULT M. L.E.S.T.
35, av. Jules Ferry
13626 Aix-en-Provence Cedex
Tél. : 42-37-85-00

JORDAN P. IMEREC
Hospice de la vieille Charité
2, rue de la Charité
13200 Marseille
Tél. : 91-56-16-44

LIOULT H. Vidéo-Airelles
8, rue Montée Fleuri Val
13090 Aix-en-Provence
Tél. : 42-96-58-93

- OLIVIER DE SARDAN J.-P. 30260 Quissac
 Tél. : 66-77-83-95
 CREL CNRS Domaine de Lavalette
 av. Val de Montferrand
 34100 Montpellier
 Tél. : 67-54-55-50
 4, rue d'Arcole
 13006 Marseille
 Tél. : 91-57-02-40
- RIVALIS Cl. UER Sciences Sociales
 Université de Toulouse II
 Allée Machado
 31058 Toulouse
 Tél. : 61-41-11-05
- ROY C. U.E.R. Sciences Sociales
 Université Toulouse II
 Allée Machado
 31058 Toulouse Cedex

5 - *Etranger*

- HENNY L. Center for International Media Research
 Mijndensedijk 74
 3631 NS Nieuwersluis
 THE NETHERLANDS
- TEKENERG W. Institute fur Sociologie
 Université Heidelberg
 5 and Gass 9
 D 69 HEIDELBERG RFA

*Information sur les groupes
et les services*

AIRELLES VIDEO

8, montée Fleury-Val
13090 Aix-en-Provence
Tél. : 42-96-58-92

Créé en 1978, **Airelles Vidéo** est un atelier de production et de réalisation de films, fondé sur un principe de vidéo active dans les domaines suivants :

- la conception et la réalisation de documentaires et de magazines vidéo ;
- la création audiovisuelle en coopération avec des artistes ;
- les applications diverses de la vidéo dans la formation et la recherche.

Convaincue depuis le début que la vidéo peut être un outil de communication et de développement efficace, l'équipe d'**Airelles Vidéo** s'est intéressée à l'expression des groupes minoritaires et au développement local autant rural qu'urbain.

Les vidéogazettes, magazines avant la lettre, ont permis, dès 1981, de diffuser dans les villages et les quartiers des expériences d'initiatives culturelles, économiques ou sociales, d'approfondir des réflexions sur le statut des agricultrices et des pluriactifs, d'aborder le problème de la formation et de l'emploi des jeunes, ou les difficultés de la réhabilitation des cités...

Cette démarche s'est trouvée synthétisée dans des documentaires de création tels que *Le Chant des Possibles* (Mention Honorable Prix Europa, Amsterdam 1987) qui est une chronique poétique du développement local d'un village de Haute Provence.

Ce choix de vidéo participative se traduit aussi par la création de liens étroits avec les chercheurs de l'Université en sociologie, histoire, civilisations, comme pour *Exil 33/45* ou *Entremont et Merveilles* ; liens, également avec des artistes pour des créations collectives : *Mascarons* (visages de pierre-musique de cuivres) ou *Anna de la Côte*, (vidéodanse, Prix de la fiction FAGS, Millau 1988).

Depuis 1988, **Airelles Vidéo** est fédéré à l'association nationale **Les Vidéos des Pays** qui vise à promouvoir une télévision de proximité,

rurale et urbaine, et à défendre sa place dans les systèmes de communication et de production européens et internationaux ; les télévisions par câble, (privées, publiques, associatives ou autres partageant les mêmes objectifs), du Québec, de Catalogne, de Belgique, de Suisse, des Etats-Unis, sont déjà ses partenaires dans des échanges de programmes.

Les premières réalisations reflètent les actions et réflexions du mouvement des femmes dans la région d'Aix-Marseille :

Les batailles juridiques et sociales contre le viol, pour la libéralisation de l'avortement.

La reconnaissance du travail des agricultrices sur l'exploitation, thème que l'on retrouvera dans *Trois étés d'agricultrices* (film commandé par le Ministère des Droits des femmes en 1985).

Le rôle culturel et économique des femmes immigrées d'une génération à l'autre, que l'on retrouvera également plus tard.

En 1981, première manifestation de télévision locale itinérante : la vidéogazette dans les Alpes du Sud, financée deux ans par le F.I.C. (Fond d'Intervention Culturel) pris en relais ensuite par les ministères, le Conseil Régional ou Général.

Ses thèmes : Les ateliers ruraux et autres créations d'activité ou d'emplois, à partir des ressources locales, pour les femmes. Ce sont, dans la perspective du développement local, les initiatives d'élus, d'associations de villages, ou encore d'organismes de formation.

Cette première série de reportages ayant trait à l'emploi féminin est complétée en 1985 par 4 films demandés par le G.R.A.I.F., association du Conseil régional, sur les micro-initiatives économiques de femmes dans la région, qui débordent donc du milieu rural.

L'accueil de la petite enfance : un thème complémentaire du premier, élargi également aux quartiers et périphéries urbaines, et toujours l'idée de faire se rencontrer dans la vie et dans le film l'ensemble des groupes concernés, à savoir, en général, les élus, les associations, les professionnels, et les usagers. Plus tard un film sur la crèche parentale d'Aix-en-Provence : *Lei Caganis* en 1984 et une commande institutionnelle sur les modes de garde des jeunes enfants dans les Alpes du Sud : *Youpalah* en 1985, démontrent que, là encore, les réponses apportées en ville et à la campagne, aux difficultés des gens

se rejoignent.

Cet intérêt pour la petite enfance amène la Fondation de France à produire un film sur l'enfance et l'eau que nous réalisons en 1987 : *Bulles*.

L'école rurale dans les Alpes du Sud : autre image symptomatique du développement local ; un village survit rarement à la fermeture de l'école. A l'occasion d'un regroupement expérimental de sept écoles, sur deux ans, nous avons pu confronter les témoignages des élus, des associations de parents, des enseignants, des enfants, sur le devenir de l'école à classe unique.

Le principe de la vidéogazette était donc de faire ces reportages sur des expériences novatrices d'emploi, ou des alternatives éducatives, sociales ou sanitaires, qui venaient pallier les dysfonctionnements institutionnels et administratifs ; puis de diffuser ces films ensuite dans les autres villages ou quartiers, d'enregistrer les réactions et de faire ainsi progressivement en vidéo, la gazette des initiatives, pour que l'information circule, que l'expérience des uns serve aux autres.

La professionnalisation, le clivage des financements d'animation d'un côté, de production de l'autre, le développement de l'industrie de programmes, ont fait évoluer notre travail vers la réalisation de documents institutionnels de commande, réelle ou induite.

L'équipe s'étoffe, les contrats se diversifient ; on peut citer :

Anna de la Côte, vidéodanse coproduite par la FNAC et l'Office Régional de la Culture en 1986.

L'Eau pression, une enquête pour un syndicat agricole en 1987.

Entremont et merveilles, film archéologique sur un site celto-ligure en collaboration avec l'Université en 1988.

Mais au fil du catalogue, on retrouve les démarches et thématiques de la vidéogazette :

L'idée du développement social des quartiers fait écho à celle du développement local en milieu rural ; la réalisation de films bien qu'ils aient une existence et une large diffusion en dehors de leur cadre d'intervention, est considérée comme le catalyseur, ou le moteur culturel d'un développement plus important dans le domaine économique ou social.

Ainsi dans *La clef du 29*, les jeunes issus de l'immigration, manifestent leur soucis de changer l'image et la vie du quartier à travers la ludothèque, le soutien scolaire qu'ils ont mis en place avec l'aide des éducateurs.

Avec l'URIOPS (Fédération d'organismes sanitaires et sociaux) l'objectif du film *Sido et l'âge d'or* en 1986 était de faire connaître, pour les développer, les associations d'aide à domicile pour les personnes âgées, comme alternative à leur hospitalisation.

Et même un film de commande comme *Malika Marseille* en 1986, produit par l'UNESCO, s'appuie sur une enquête-participation, qui rappelle la vidéogazette, pour faire, avec un groupe de femmes immigrées, un bilan des changements culturels qu'elles vécurent d'une génération à l'autre.

Le travail en cours à Belsunce, dans le centre de Marseille, lieu fort de l'immigration, complète et approfondit cette réflexion engagée dès les premières années, sur la nécessité de lier l'intégration des familles et la socialisation des jeunes enfants. Partie intégrante de l'opération DSQ (Développement social des quartiers), le film participe aussi à la dynamique du quartier.

Dans les Alpes de Haute Provence, c'est la collaboration étroite avec la commune de Saint-Martin de Brômes qui a permis la réalisation d'une action de développement culturel sur trois ans, d'un livre et d'un film, *Le chant des possibles* en 1987. Après une phase intermédiaire sous forme de magazine, un document par saison, qui s'intégrait naturellement aux fêtes et réunions du village, a été réalisé un film synthétique, d'un intérêt plus général, où les villageois se sont reconnus, mais qui peut intéresser également l'Europe, le monde méditerranéen, ou francophone.

Ce film est diffusé avec d'autres programmes de Vidéos des Pays au Québec et en Louisiane par Intermédia, agence du ministère des Affaires Extérieures.

C'est dans cette perspective que nous étudions des projets de magazines dans des villes ou de petites régions non cablées auxquelles nous proposons un dispositif de lancement et une grille de programme.

Par ailleurs, actuellement est en cours de production une série de

vidéo danse *Regards sur la Ville* qui met en relation une ville et une chorégraphie, pour une diffusion télévisée (FR3, M6).

Références équipe

Atelier de production et réalisation à Aix-en-Provence depuis 1978 ; un catalogue de 40 films documentaires, pédagogiques ou institutionnels.

Egalement des documents en relation avec des chercheurs en sciences sociales ou sciences humaines, et des créations avec des artistes : peintres, musiciens, chorégraphes :

- *Le Chant des Possibles*, documentaire de création sur un village de Haute Provence, mention Prix Europa Amsterdam 1987, pour le meilleur programme de télévision locale en France.
- *Anna de la Côte*, vidéodanse, Prix de la fiction du Festival du Grand Sud, Millau 1988.
- *Trois minutes pour une lettre ouverte*, une défense du documentaire, Prix AUVITEC, Vidéos des Pays 1989.

Hélène LIOULT, réalisatrice

Diplômée de l'Université de Provence en cinéma et télévision. Licence, maîtrise, DEA de lettres modernes. Formatrice en expression et en audio-visuel : GRETA, IUT, Université, écoles diverses. Fondatrice d'*Airelles Vidéo* en 1978. Réalisatrice de documentaires dans le domaine économique, social et culturel, dont :

- * *vidéogazette sur les ateliers ruraux* de 1981 à 1984.
- * *Musiques de l'Eau* 1983, recherche visuelle sur les aquaphones de J. Dudon.
- * *4 initiatives économiques de groupes de femmes en Provence* 1985.
- * *Mascarons, visages de pierre, musiques de cuivre*, 1987.
- * *Le Chant des Possibles* cité plus haut.
- * *La pierre, le geste, l'outil* 1989, film scientifique archéologique expérimentale, sélectionné au FIFS de Palaiseau.

* *Trois minutes pour une lettre ouverte* 1989, cité plus haut.

Marielle GROS, sociologue, réalisatrice. Diplôme de l'institut d'études politiques de Paris ; maîtrise d'ethnologie, DUEL d'allemand, DESS d'économie rurale. Chargée d'études pour la programmation — conception et suivi — des équipements publics ; Enquêtes, recherches et formation d'adultes dans le secteur de l'Enfance Inadaptée. Réalisatrice à **Airelles Vidéo**, en particulier de :

- * *Youpalah* 1984 accueil de la petite enfance dans les Alpes du sud.
- * *Derrière la porte, des enfants* 1988, développement sociale d'un quartier, à partir d'une crèche.
- * *Bulles* 1987 l'enfant et l'eau.
- * *Sans Papier* 1989 sur les mères algériennes, célibataires.

Nicole ALIX, scénariste, chargée de production. Doctorat de 3ème cycle en psychoclinique, lettres modernes à Aix-en-Provence. BTS de gestion en formation continue à la Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille. Adjointe au Directeur d'une auberge de jeunesse. 1982-84. Gestionnaire et chargée de production à **Airelles Vidéo** depuis 1985. Scénariste. Co-réalisatrice de *Anna de la Côte* cité plus haut, primé à Millau et *Sans Papier* 1989, sur le problème des mères algériennes célibataires. Réalisatrice de *Entremont et Merveilles* 1988, oppidum celto ligure.

Sommaire des titres

L'Odeur du soir fêté. Documentaire poétique sur le goût des vins.
Prod. : CRIPT, Chambre Régionale d'Agriculture. Réal. : H. Lioult.
1990 - 30'.

Les Nineties. Reportage, les années 90 et les femmes. Prod. : Airelles.
Réal. : H. Lioult. 1990 - 20'.

Le travail en plus. Documentaire sur la modernisation et les conditions de travail dans les Hautes Alpes. Prod. : FIAM, Chambre Régionale d'Agriculture. Réal. : H. Lioult. 1990 - 34'.

- Antidote*. Fiction policière et prévention. Prod. : ADDAP. Réal. : M. Ducros, N. Alix, H. Lioult. 1989 - 30'.
- La Pierre, le geste, l'outil*. Documentaire scientifique, archéologique. Prod. : Université de Provence, DRAC, ODC, Airelles. Réal. : R. Chenorkian, A. Defleur, H. Lioult. 1989 - 30'.
- Trois minutes pour une lettre ouverte*. Essai pour une défense du documentaire. Prod. : Airelles. Réal. : H. Lioult. 1989 - 3'.
- Sans Papier*. Documentaire juridique et social sur des mères algériennes de Marseille, d'enfants nés en France. Prod. : FAS, Airelles. Réal. : N. Alix, M. Gros. 1989 - 13'.
- Filmer la vie, la vie en image, la vie imaginée*. Prod. : Airelles. Réal. : N. Alix, M. Gros, H. Lioult. 1989 - 3'.
- Rouge*. Témoignage fiction de jeunes chômeurs. Prod. : ARES. Réal. : de stagiaires avec H. Lioult, N. Alix. 1988 - 10'.
- Mascarons*. Visages de pierre, musique de cuivres. Prod. : DRAC, Airelles. Réal. : H. Lioult. 1988 - 7'.
- Derrière la porte, des enfants...* Documentaire sur le développement social d'un quartier immigré de Marseille, à partir d'une crèche. Prod. : DSQ, Ville de Marseille, MAS, Vidéo 1, Airelles. Réal. : M. Gros, F. Rastoin. 1988 - 30'.
- Bologne, tours et détours*. Voyage d'étude sur le travail social en Italie. Prod. : CFMTS. Réal. : J. L. Lioult. 1988 - 26'.
- Entremont et Merveilles*. Promenade documentaire sur une campagne de fouilles : l'oppidum celto ligure, à Aix-en-Provence. Prod. : DRAC, Airelles. Réal. : N. Alix. 1988 - 26'.
- La Clef du 29*. Documentaire sur le développement social et les initiatives des jeunes dans une cité de Martigues. Prod. : FAS, ADDAP, Airelles. 1987 - 26'.
- Bulles*. Documentaire sur l'enfant et l'eau, avant, pendant. Prod. : Fondation de France, Airelles. Réal. : M. Gros, N. Alix. 1987 - 28'.
- Le Chant des Possibles*. Chronique rurale sur le développement local. Prod. : C.R, DRAC, commune de St. Martin de Brômes. Réal. :

- H. Lioult. 1987 - 38'.
- Anna de la Côte*. Vidéodanse inspirée d'Italo Calvino. Prod. : ORC, FNAC Marseille, N+N Corsino, Airelles. Réal. : M. Gros, N. Alix. 1987 - 13'.
- Exil 33/45, le jeu de Marseille*. Témoignages : le camp des Milles. Témoignages : les filières de l'immigration. Prod. : CNRS, Université de Provence. Réal. : M. Gros, C. Rabeuthe. 1986 - 15'.
- Sido et l'âge d'or*. Documentaire sur les soins à domicile pour les personnes âgées dans les Hautes Alpes. Prod. : URIOPSS. Réal. : H. Lioult. 1986 - 35'.
- L'eau pression*. Documentaire sur les reconversions agricoles. Prod. : FIAM, Images. Réal. : Lioult. 1986 - 26'.
- Malika Marseille*. Suivi d'étude action avec des femmes immigrées. Prod. : UNESCO. Réal. : S. Abdérazac, N. Alix, H. Lioult. 1985 - 30'.
- Quatre réalisations de groupes de femmes*.
 3' introduction GRAIF.
 13' SOUC, société ouvrière d'union culturelle.
 13' Pluriel, formation et informatique.
 13' Les fermières du Buech.
 20' *Metamorphose, prêt à porter*.
 Prod. : C.R., DRT. Réal. : H. Lioult. 1985.
- Trois étés d'agricultrices*. Documentaire sur le travail et le statut. Prod. : MDDF, MA. Réal. M. Gros. 1985 - 21'.
- 16-18 ans, côté cour, côté jardin*. Témoignage fiction. Prod. : MRJ. Réal. : formateurs du GRETA du Luc et d'Airelles. 1984 - 18'.
- Youpalah*. Documentaire sur l'accueil des jeunes enfants dans les Alpes du Sud. Prod. : MDDF, Fondation de France. Réal. : M. Gros, H. Lioult, L. Romano. 1984 - 26'.
- Lei Caganis*. Reportage sur une crèche parentale. Prod. : Fondation de France, Airelles. Réal. M. Gros, H. Lioult, L. Romano. 1984 - 20'.
- Chroniques de Souteyrannes*. Documentaire sur un "lieu de vie" dans les Cévennes, accueillant des enfants en grave difficulté. Prod. :

- Clivage, Espace. Réal. : H. Lioult, J. L. Lioult. 1984 - 45'.
- Musiques de l'Eau*. Documentaire de création. Prod. : BPI Miramas, Airelles. Réal. : M. Gros, H. Lioult, L. Romano. 1983 - 30'.
- 150 instruments de musique du monde*. Reportage sur une exposition et une animation. Prod. BPI Miramas. Réal. de stagiaires. 1983 - 20'.
- Livreurs de livres et lecteurs en haute Provence*. Documentaire sur le prêt itinérant, la lecture. Prod. : Clivage, DRAC, Airelles. Réal. : L. Lemeunier, H. Lioult, J. P. Thozet, L. Romano. 1983 - 15'.
- CEFUP, *Un centre d'études féministes*. Reportage sur la formation et la recherche. Prod. : Université de provence, Airelles. Réal. : M. Gros, H. Lioult, L. Romano. 1983 - 15'.
- Vidéogazette : école rurale et développement local*. Suivi d'expérience et étude. Prod. : FIC, MDDF. Réal. : M. Gros, H. Lioult, L. Romano. 1983 - 45'.
- D'aujourd'hui à deux mains*. Expression collective. 1982 - 10'.
- Bonjour Baptiste*. Reportage sur une crèche d'Aix-en-Provence. Prod. MDDF. Réal. de stagiaires. 1982 - 50'.
- Vidéogazette : la formation à la pluriactivité dans les Alpes du Sud*. Prod. : ACFERD. Réal. : H. Lioult. 1982.
- Vidéogazette : la santé, les enfants*. Une halte garderie dans le haut Valgaudemar. *Le planning Familial de Gap*. Prod. FIC. Réal. : L. Friant, H. Lioult. 10' 1981/82 - 20'.
- Vidéogazette : l'emploi féminin*.
 20' *Atelier artisanal Boulegen*.
 10' *Atelier de confection, drac 05*.
 10' *Atelier de confection, Lou Recati*.
 20' *Atelier électronique, Ventoux*.
 20' *Portraits : Josette et Mauricette*. Prod. FIC. Réal. : L. Friant, H. Lioult. 1981/82.
- Instituer l'Echange*. La communication dans un service de psychiatrie. Prod. : Clivage. Réal. : D. Gibrail, J. L. Lioult, H. Lioult. 1980 - 57'.

Les Agricultrices et la Coopérative. Suivi de formation et étude.
Prod. : FRCA. Réal. : L. Friant, H. Lioult. 1980 - 30'.

Siamo matti, ma educati. Documentaire sur la psychiatrie démocratique à Trieste. Prod. : Clivage. Réal. : J. L. Lioult, J. P. Thozet.
1979 - 42'.

Avortement, ils appellent ça. IVG. Documentaire sur l'application de la loi Veil. Prod. : GRAIF, Airelles. Réal. : L. Friant, H. Lioult, M. Hallez. 1979 - 40'.

Devant le Palais de justice contre le viol. Reportage sur les manifestations féministes. Prod. Réal. : Groupe femmes vidéo d'Aix.
1978 - 30'.

I.F.R.A.
Images, Films et Représentations en Anthropologie
Université Lyon II
14 Avenue Berthelot
69007 LYON

Nous sommes des "preneurs d'ombres". Ainsi les indiens d'Amérique du Nord qualifiaient-ils Curtis, qui avait entrepris le relevé encyclopédique de toutes les images de visages et de scènes traditionnelles que pouvait encore offrir la civilisation amérindienne en ce début de siècle, au moyen de l'appareil photo, et de la caméra. De fait, Curtis s'interposait entre ses modèles et le soleil...

Depuis l'aube des temps, l'homme représente le réel, sur le sable, sur les rochers, sur ses objets quotidiens. Il dessine son portrait, celui de ses proches, celui qu'il attribue à ses dieux. Désir d'éternité, d'interroger le miroir, de donner un support matériel à l'esprit qui, après la mort reviendra habiter la grotte, la maison ? Multiples sont les hypothèses et multiples sont les réponses depuis que l'on écrit sur l'Art.

Le cinéma apporte le mouvement au figuratif, et ses premiers pas sont assez bien décrits mais loin de nous déjà, sont les observations sur la photographie des débuts, sur ces spectres en noir et blanc, que devenaient tout à coup nos arrières grands parents. C'est pourtant là peut-être qu'il faut chercher la magie, qui ne fit que s'amplifier avec les Lumières et Méliès, et non dans la seule animation, d'ailleurs très heurtée du Cinématographe.

Image fixe ou image animée, il n'en reste pas moins que les anthropologues sont sur un terrain privilégié, pour rendre compte, aujourd'hui, de l'impact de la représentation et de l'instant de la prise de vues, puisqu'encore de nos jours, que ce soit en Nouvelle Guinée ou dans une cité H.L.M., l'homme qui confie son image à un autre homme, via la machine, ne sait quel usage en sera fait. Et réapparaissent, sournoisement, les vieilles croyances, jamais avouées, dissimulées à demi derrière la législation, quelque peu atténuées par les notions d'archive, de communication, d'information.

Et que se passe t-il de l'autre côté de la boîte ? Saurions-nous avouer cette jubilation qui consiste à réduire dans le viseur, le réel à un petit

carré, manipulable, recadrable, remontable à merci ?

N'y a-t-il pas dans l'acte de filmer une volonté de participer impunément, à l'action, d'en être sans s'investir totalement, tout comme le reporter qui enregistre des images du Front, sans faire la guerre ? Question délicate, essentielle peut-être ?

Mais les anthropologues s'attachent plus volontiers aux problèmes du passage de l'écrit à l'audiovisuel, au long de maints colloques, articles et festivals sans qu'une réponse satisfaisante apparaisse définitivement, sans qu'un film ne démontre de façon décisive une adéquation possible.

L'I.F.R.A. propose à tous les praticiens de l'anthropologie visuelle de s'interroger à partir de leurs expériences et terrains divers, sur l'acte audiovisuel, par delà les alibis scientifiques ou de communication.

Peut-être ferons nous apparaître alors ce que nous croyons irréductible du texte au visuel provient autant de nos propres terreurs que celles des groupes que nous étudions. Il conviendra en ce cas de mesurer le décalage entre les mots ou les images et ce qu'ils décrivent. Afin de mieux cerner les problèmes, quelques questions pourraient nous guider, aptes du moins à amorcer les réflexions :

- Comment les personnes filmées ou les groupes perçoivent-ils le rituel cinématographique (hiérarchies, gestes, postures, décalage technologique...)
- Que ressent-on quand on filme, que l'on soit à la caméra ou à côté ?
- Que se passe-t-il à la restitution ? Quel effet produit le rapprochement d'individus, d'instant, de lieux, la reconstruction de l'espace géographique et de l'espace social par le montage...
- Sociétés archaïques, rurales, urbaines... Les différents types de rapports à l'image sont-ils des éléments supplémentaires de classification ?
- Des images tournées et non montées : les protagonistes construisent d'eux-même une continuité en fonction de ce qu'ils ont vu filmer et découvrent autre chose à la projection.
- Peut-il y avoir juxtaposition entre la représentation du monde que se donne une société, la lecture de l'espace qu'elle effectue, et celle que reconstruit le film ? Serait-ce une voie vers le "film total" que de

trouver cette correspondance ?

- Chacun s'accorde à dire que, tout comme le thermomètre modifie la température du lieu qu'il prétend mesurer, la caméra et ses servants sont des éléments de l'action qu'ils transforment de ce fait. Mais comment peut-on évaluer ces modifications ?

Cette énumération ne se veut pas un programme, d'autres questions sont à venir en une confrontation que nous espérons fructueuse. Un premier noyau de chercheurs pourrait se créer dans le cadre de l'Institut de la Communication de l'Université Louis Lumière, puis s'amplifier au plan national et international, par le biais d'échanges et de rencontres. Outre nos expériences personnelles, nous pourrions commencer à sélectionner dans les documents disponibles, les moments où ces problèmes sont soit sous-jacents, soit flagrants.

L'aide des "psy" et des historiens de l'Art nous apparaîtra sans doute nécessaire, mais peut-être sera t-il plus aisé de nous limiter, dans un premier temps à la pratique anthropologique.

Daniel PELIGRA

IMEREC
Institut méditerranéen de recherche et de création
Hospice de la vieille charité
2 rue de la charité
13200 MARSEILLE

L'IMEREC avec l'Ecole des Hautes Etudes comme partenaire, forment une structure *emboîtée*. Le laboratoire a constitué un petit atelier appelé *atelier d'anthropologie visuelle* dont l'objectif n'est pas de se constituer en unité de production, mais d'opter pour une structure souple de vidéo légère. Equipé en S. VHS avec des caméscopes demi-lourds (1 betacam) comportant une extension en BVU SP. Une appareillage technique en HI8 viendra compléter l'ensemble, celui-ci permet le montage direct en BVU SP Béta.

Dès le début, l'informatique a été imbriqué à cette production d'images. Une chaîne de l'image permet de traiter n'importe quelle image, n'importe quel support vidéo sur le mode informatique. Un logiciel a été développé pour permettre la réalisation d'un montage informatique. (Ce sera l'objet d'un DEA pour des doctorats, exemple : soutenance d'un mémoire sur la sociologie du sport).

a) l'IMEREC propose des programmes de tournage, cautionnés par l'Institution, sur Marseille, l'Afrique, le Brésil.

b) l'IMEREC répondant à un appel d'ordre de la DATAR sur la constitution d'un Centre Européen de Formation *Images et Sciences Sociales* destinés particulièrement aux chercheurs en sciences sociales qui voudraient se former à l'écriture audio-visuelle. L'idée est assez éloignée des stages d'acculturation aux outils.

L'objectif est de mobiliser les compétences de professionnels de l'image et faire en sorte que ces compétences soient acquises par des sociologues, des anthropologues, des historiens. (Olivier de Sardan en est à l'origine).

A ce titre, et dès le financement accordé, les membres du réseau seront sollicités dans le cadre de stages modulaires dont la durée globale sera de trois mois.

c) l'IMEREC, par le biais de l'antenne marseillaise de l'Ecole des

Hautes Etudes, possède une entrée dans le gros réseau ERASMUS (deux thèmes : épistémologie des sciences sociales et socio-anthropologie des cultures populaires de l'arc méditerranéen) qui fournit une clientèle internationale (Universités Italienne, Hollandaise, Espagnole, Allemande, Grecque...). Tout ce qui se traite sur l'audio-visuel passe par l'IMEREC. Trois stages ont été offerts à 23 doctorants inscrits à l'Ecole comportant un travail de 18 heures par jour Samedi et Dimanche compris.

d) La ville de Marseille crée une vidéothèque robotisée (à l'image de l'Institut du monde Arabe) appelée la Maison Méditerranéenne de l'image. Le support sera HI 8mm, l'IMEREC est chargé d'alimenter le fond en science sociale.

Société Française d'Anthropologie Visuelle

5 rue des Saints-Pères

75006 PARIS

Tél. : (1) 42-60-25-76 ; Fax. : 42-61-67-92

La Société Française d'Anthropologie Visuelle (SFAV) a commencé à exister en avril 1985 comme section thématique de l'Association Française des Anthropologues (AFA).

C'est en Avril 1988 qu'elle devient autonome sous le statut d'Association régie par la loi de 1901.

Son but est le développement de l'Anthropologie Visuelle en France, en particulier, mais pas exclusivement, dans le cadre de l'Université et de la Recherche.

Pour ce faire, elle s'est fixée trois domaines d'activité :

1. Cinémathèque

Création d'un fonds de films ethnologiques étrangers financé par les cotisations des Départements membres et une subvention du Centre National de la Cinématographie (CNC). C'est une Cinémathèque coopérative. Les films – principalement de grands classiques – sont achetés en copies 16mm et déposés au Musée des Arts et Traditions Populaires à la disposition des Départements membres. Un catalogue évolutif est constitué par les fiches techniques de chaque film. Par ailleurs, les films étant généralement en version anglaise, nous établissons un document bilingue des textes, sous titres et commentaires qui peut être emprunté avec le film.

Nous n'avons aucun moyen de faire circuler les films au delà du réseau des Membres, pour l'instant.

2. Regards sur les sociétés européennes

Séminaire de cinéma documentaire et anthropologique organisé sous la responsabilité scientifique et pratique de Colette Piault depuis 1983. Les V^o Rencontres ont eu lieu en Juillet 1990 à Budapest. *Nomade*

en Europe, ce séminaire réunit une trentaine de participants venus d'une quinzaine de pays différents d'Europe de l'Est et de l'Ouest mais aussi des Etats Unis et d'Australie, autour d'un thème permettant de discuter comparativement les approches cinématographiques. Tous les participants sont des cinéastes-documentaristes et des cinéastes-ethnologues actifs. Le programme, partagé également entre projections et discussions, se concentre sur les films des participants.

Les VI^o rencontres auront probablement lieu au Danemark en 1992.

3. Coordination – information – publication

Répondant à un besoin évident, la SFAV est très sollicitée sur tous les aspects de la réalisation, de la production et de la diffusion des oeuvres audio-visuelles en anthropologie sociale.

Nos liens historiques avec l'AFA nous permettent d'animer une rubrique régulière "Anthropologie Visuelle" dans le Journal des Anthropologues (quatre fois par an) et de faire circuler les informations nationales et surtout internationales à travers les Nouvelles brèves (six fois par an).

Une table ronde sur des "Questions d'Anthropologie Visuelle" a rassemblé quatre vingt personnes lors de l'Assemblée Générale de l'AFA (Avril 1991).

Les seuls membres actifs de la SFAV sont pour l'instant les départements membres de la cinémathèque coopérative de films.

Le bureau de la Société est constitué de trois personnes : Colette Piault, Directeur de recherche au CNRS, Présidente, Responsabilité et coordination ; Patrick Menget, Maître de Conférences à l'Université de Paris X, Secrétaire, Représentant des membres actifs ; Colette Sluys, Ingénieur d'Etudes au CNRS, Trésorière, Responsable du fonds de films au Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.

Une Assemblée Générale des Membres a lieu chaque année.

Cinéma & Sciences Humaines

Université Paris X-Nanterre
Formation de Recherches Cinématographiques
200, av. de la République
92001 NANTERRE Cedex
Tél. : 40-97-75-90

Publie des travaux de cinématographie intéressant l'anthropologie filmique, la praxéologie et la scénographie. Conduits dans le cadre de la Formation de Recherches Cinématographiques de l'Université de Paris X, ils se présentent sous la forme de textes théoriques ou d'ouvrages mixtes composés d'un texte et d'un film vidéo.

Responsable de la collection : Claudine de France.

Travaux antérieurs à la création de la collection : (prix au 1.10.1988)

- *Le film documentaire : options méthodologiques*, A. Comolli, C. de France, A. M. Pessis (1981, réédition 1985, 70 pages) 20 Frs.
- *Anthropologie filmique : méthode des esquisses et gestes domestiques*, J. Gueronnet, M. H. Houdaille (1981, 86 pages) épuisé.
- 1 – *Les gestes du savoir*, Annie Comolli (1983, 162 pages) 45 Frs.
- 2 – *Le film documentaire : contraintes et options de mise en scène*, C. de France, J. Gueronnet, F. Hautreux, P. Lourdou, G. Sanchez (1983, 123 pages) 30 Frs.
- 3 – *Cinématographie des formes élémentaires de la coopération*, Ricardo Levinton (1985, 129 pages) 45 Frs.
- 4 – *Le film documentaire : stratégies descriptives*, A. Comoli, M. E. Esparragoza, D. Terres (1985, 130 pages) 30 Frs.
- 5 – *Au fil des écluses*. Anne Pascal (publication mixte), Texte (1985, 215 pages) 50 Frs. Film (cassette vidéo 1/2 p. VHS, 1986, couleur, 28') 200 Frs.
- 6 – *Le geste cinématographique*, Jane Gueronnet (1987, 157 pages) 50 Frs.

- 7 - *Indices et cinéma documentaire*. Françoise Hautreux (1988, 161 pages) 50 Frs.
- 8 - *Éléments de scénographie du cinéma*, Xavier de France (1982, réédition 1988, 200 pages) 50 Frs.

En préparation

- *Image et commentaire* (titre provisoire)
- *Introduction à une cinématographie de l'espace* (titre provisoire)
- *Méthodes de l'enquête filmique en sciences sociales*
- *Cinéma et praxéologie*
- *L'observation pré-filmique*
- *Cacher dans le champ, cacher hors-champ*

PUBLIDIX diffuse également :

- *Pour une anthropologie visuelle*, Recueil de textes sous la responsabilité de Claudine de France. (Paris, Mouton, Cahiers de l'Homme, 1979, 169 pages) 99 Frs.
- *Cinéma et anthropologie*, Claudine de France (Paris, Editions de la MSH, 400 pages) réédition en cours.

Editeur : université de Paris X-Formation de Recherches Cinématographiques (n° d'éditeur : 904761) 200, avenue de la République, 92001 - Nanterre.

Imprimeur : Imprimerie Intégrée de l'Université de Paris X.

Diffuseur : Bon de commande et règlement à adresser à : Paiement libellé en francs français à l'ordre de Publidix, par chèque postal, bancaire ou mandat

Publidix, 200 avenue de la République 92001 - Nanterre Cedex France. Tél. : (1) 40.97.75.90. (Bât. F, rez-de-chaussée) (9h-11h30 ; 13h-16h45).

Images et sociétés

CNRS, IRESCO

59-61, rue Pouchet 75849 Paris Cedex 17

Tél : (1) 40 25 10 15 — Fax : (1) 42 28 95 44

Composition

Le groupe **Images et Sociétés** est, en tant que tel, une composante de l'Institut de recherche sur les sociétés contemporaines (unité de service et de recherche du CNRS). Il rassemble des sociologues et des ethnologues appartenant soit à l'institut proprement dit, soit à d'autres unités du CNRS et des universités. En sont membres permanents : E. Desbois (LASMAS) et J.P. Terrenoire¹ (CESE) responsables, M.F. Deligne (IRESCO) secrétaire général, Y. Mignot-Lefebvre (CECOD), M. Crauste-Cipriani (CRIV), P. Deshayes et B. Keifenheim (EREA), Ph. Bonnin et A. Grelon (LASMAS), M. Segré (LIRESS), J. Chobaux et M. Romer (CNRS), et membres associés : J. Cauquelin (DEVI), A. Guerreiro, St. Headley et Ch. McDonald (ECASE), O. Kourchid (GST), P. Livet (IRESCO), R. et Ph. Cornu (LERSCO), C. Barouin (LRAO), L. Bastide (Paris V), J. Raabe (Paris VIII), et Cl. Peixoto, membres auxquels s'associent, à l'occasion, et selon les activités considérées, quelques invités de l'extérieur.

Missions

Images et Sociétés s'est donné pour mission de faciliter et de développer dans le milieu des sciences sociales, l'approche méthodique de l'audiovisuel comme objet de recherche, et son usage systématique comme instrument de travail pour le recueil et l'analyse des données visuelles, et pour l'exposition des résultats des recherches qui en usent de manière exclusive ou qui les prennent en compte délibérément.

Bilan des activités 1986-1990

Séminaire mensuel

Ensemble de conférences accompagnées de projections, suivies de débats, et portant sur la construction et l'usage des données visuelles en sociologie et en anthropologie :

- *La mise en images des rapports sociaux (étude de quelques productions télévisées)*, J.P. Terrenoire, octobre 86.
- *L'instant fatal : le don de soi (présentation de soi et représentation filmée)*, A. Bouleau, décembre 86.
- *Nawa Huni. Regard indien sur l'autre monde*, P. Deshayes & B. Keifenheim, février 87.
- *Gestes de travail dans une cinémathèque*, A. Bouleau, mars 87,
- *L'enfant dans le film de fiction*, M.F. Deligne, avril 87.
- *Filmer l'action. Les chars au combat et leur mise en images*, E. Desbois, juin 87.
- *La citation visuelle (écriture visuelle et expression scientifique)*, J.P. Terrenoire, mars 88.
- *O Mosella* (documentaire sur la vie quotidienne d'un vagabond allemand, débat sur les conditions et les méthodes de l'enquête visuelle), B. Keifenheim, mai 88.
- *Regards sur l'intérieur domestique (méthodes pour une recherche sociologique et photographique)*, Ph. Bonnin, décembre 88.
- *Une saison pour tourner* (monographie visuelle d'une famille de petits cirques forains), Ph. Bonnin, décembre 88.
- *Pascal, 2ème étage au fond de la cour, Pascal, escalier 51 (un adolescent et son univers urbain)*, Ph. Bonnin, décembre 88.
- *Croquis de guerre et carnets de route des soldats au front (l'image dans l'anthropologie des combats 14-18)*, E. Desbois, janvier 89.
- *Un rite mis en images : la messe catholique à la télévision française (effets sur la mise en scène originelle du rituel)*, J.P. Terrenoire, février

89.

- *Les œuvres picturales à la télévision (procédés pédagogiques : construction, monstration, commentaires...)*, M. Segré, mars 89.
- *Rituels philippins (mise en images anthropologique : questions de méthode)*, Ch. McDonald & St. Headley, mai 1989.
- *Liaison fatale (l'intrusion dans le domicile conjugal : analyse d'un film de fiction)*, M.F. Deligne, juin 89.
- Documentaire et contrainte télévisuelle : à propos d'une nouvelle version du film *Hawa Huni, regard indien sur l'autre monde*, P. Deshayes et B. Keifenheim, décembre 1989.
- *La recherche sociologique, ses images, et leur rapport avec le terrain et son histoire*, Y. Mignot-Lefebvre, janvier 1990.
- *Lumières et éclairages (projection d'un documentaire consacré à Aleikan et à ses méthodes et discussion)*, février 1990.

Recherches "images"

Images et Sociétés a apporté un soutien scientifique, technique et financier aux recherches "images" de ses membres, notamment dans le domaine de la méthodologie (les images comme objets ou comme outils de la recherche en sciences sociales) :

- Ph. Bonnin : *Images et pratiques spatiales (intérieurs domestiques)* (les méthodes et la place de l'enquête photographique) ;
- J. Chobaux, *Sociologie du corps et de l'apparence physique* (représentations iconographiques : personnages et situations).
- Deligne, *La représentation de l'enfant dans les films de fiction des années 80*.
- P. Deshayes : *L'indien, ses mythes et ses images : transcription vidéo assistée par ordinateur* (Ecriture audiovisuelle : adaptation au récit des mythes indiens par le biais d'une animation vidéo assistée par ordinateur).
- E. Desbois : *Anthropologie de la guerre, les ressources de l'iconographie : dessins, peintures, photos, et films* (croquis des soldats du front

occidental en 14-18).

- B. Keifenheim, *L'ethnologue, ses images et son terrain*.
- M. Segré : *La représentation télévisée des œuvres picturales* (production et réception, culture transmise, public visé, procédés pédagogiques).
- J.P. Terrenoire : *Mise en scène et mise en images des pratiques et des rapports sociaux* (principes généraux et études de cas : information, religion, santé).

Journées thématiques

Pour développer la prise en compte des données visuelles dans les analyses sociologiques et anthropologiques, **Images et Sociétés** a organisé en collaboration avec des unités de recherche, des séminaires ou des collectifs de l'IRESO et de l'extérieur, des projections suivies de débats et centrées sur un thème précis :

- *Techniques bio-médicales et notion de personne* (séminaire CESE-EHESS, S. Novaes, resp.). Deux émissions télévisées : "Le bébé est une personne", "Le fruit de vos entrailles", 1987.
- *Médias, corps et santé* (opération IRESO, J.P. Terrenoire, resp.). Une émission télévisée : "Les sorciers de la vie", 1987.
- *Temps, pratiques et représentations sociales* (séminaire ERTAC, X. Gaullier resp.). Deux films sur la vieillesse : "Vive Jupiter" (R. Sacchet) et "La retraite de Jean" (Y. Laumet), 1989.
- *Analyse comparée de deux populations saharo-sahélienne* (Journée PRGA organisée avec C. Baroin, Laboratoire de recherches sur l'Afrique orientale). Une même population vue dans des temps et des lieux différents, octobre 89.

Conférences et colloques

- *Personne, représentation, image* (J.P. Terrenoire), séminaire "L'influence des connaissances et des pratiques nouvelles en biologie médicale sur la notion de personne" (CESE-EHESS, S. Novaes, resp.), 1986.
- *Les films de propagande de l'armée*, E. Desbois), séminaire "Evolution des systèmes de valeurs. L'enseignement de la guerre d'Algérie à travers une enquête menée auprès de jeunes soldats du contingent" (IRESCO, P. Rendu, resp.), 1987.
- *La parole, le geste et l'image. Etude à partir d'une production télévisée et de sa réception* (J.P. Terrenoire), séminaire "Geste et image" (CNRS-Paris III, B. Koechlin, resp.), 1987.
- *L'apport de l'audiovisuel aux sciences sociales*, Colloque de l'Académie suisse des sciences humaines, Schaffhouse, 1987 (contribution de J.P. Terrenoire).
- *Des images en quarantaine. Guerre d'Algérie, une mémoire amputée de ses images*, communication d'E. Desbois au Colloque international du CNRS "La guerre d'Algérie et les Français", 1988 (sera publiée dans les Actes à paraître chez Fayard).
- *Statut et droits de l'enfant au regard des sciences humaines et à l'épreuve des pratiques sociales*, communication de M.P. Deligne au colloque "Les représentations de l'enfant dans le cinéma français et américain des années 80", Aix, 1989.
- *Images pour l'ethnologie*, communication avec projection de P. Deshayes, colloque "Quelles images pour la science?", Aix, 1989.
- *La recherche française en Guyanne*, communication de P. Deshayes, colloque "L'Amazonie en France", Belem (Brésil), 1989.
- *Muet et parlant dans les actualités des années 30*, communication de E. Desbois au colloque "Films for Modern Living", Venise, Institut universitaire d'architecture, 1989.
- *La technique par l'image apprivoisée*, communication de E. Desbois au colloque "Images, techniques et société", Paris, Centre de recherche sur la culture technique, 1989.

- *Les problèmes d'écriture cinématographique dans les films scientifiques* : à propos de *O Mosella*, communication de B. Keifenheim au "Volskunde Symposium", Göttingen (RFA), 1989.
- *Nawa Huni*, communication de B. Keifenheim avec projection dans le cadre de l'exposition "L'ombre volée", Munich (RFA), 1989.
- *O Mosella*, communication avec projection de B. Keifenheim au 4^e AIW film symposium, Freiburg (RFA), 1989.
- *Un regard indien sur l'autre monde*, communication avec projection de B. Keifenheim au colloque des femmes ethnologues, Bayreuth (RFA), 1989.

Connaissance du film sociologique et anthropologique

Cycle de projections pour faire progresser la connaissance du film sociologique et anthropologique (grandes œuvres et documents d'actualité inédits) dans le milieu de la recherche :

- *Hospital* de F. Wiseman (La vie quotidienne dans un grand hôpital municipal de New-York), février 89.
- *Welfare* de F. Wiseman (Observation du fonctionnement d'un bureau d'aide sociale à New-York), mars 88.
- *Le tocsin de Tchernobyl* de R. Serguïenko (Documentaire inédit en France de la télévision soviétique), juin 88.
- *Herman Slobble, l'enfant aveugle* de J. van der Keuken (Vie d'un jeune aveugle, sa perception de la réalité sociale), novembre 88.
- *Les vacances du cinéaste* de J. van der Keuden (Les rapports de l'image et du temps), novembre 88.

E. Desbois a fait partie du jury du Prix de la Direction du patrimoine au Festival du Réel (Paris, Centre Pompidou, 1988).

Accès aux sources et constitution de banques de données visuelles

Images et sociétés a établi des contacts avec la Vidéothèque de Paris. Une séance du séminaire mensuel a permis à M. Delépinay de présenter cet organisme, ses ressources, ses activités, ainsi que la politique en matière d'acquisition et de mise à disposition. Les échanges qui ont suivi ont permis de définir les premiers éléments d'une coopération avec les spécialistes des sciences sociales.

Par ailleurs, les membres d'**Images et sociétés** qui s'étaient engagés dans la constitution et le développement de banques de données visuelles poursuivent leur action (cf. infra Production).

Animation et structuration du milieu de la recherche

Réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société"

Première rencontre sur le thème "Pratiques audiovisuelles en sociologie" (Nantes, IRESCO, avril 87) : **Images et Sociétés** a pris part à la constitution du réseau. P. Deshayes a présenté un projet de répertoire informatisé des sources, des produits et des auteurs (serveur implanté à l'IRESCO, consultable par minitel, mis à jour en permanence, à distance, par les membres du réseau eux-mêmes). Communications de Ph. Bonnin et de P. Deshayes publiées dans les Actes. Deuxième rencontre (Aix-en-Provence, LEST, 1989), thème "La parole dans le film". Ph. Bonnin, M.F. Deligne, P. Deshayes et J.P. Terrenoire ont participé aux travaux. Communications publiées dans les Actes. En octobre 89, P. Deshayes et M.F. Deligne ont été élus au Bureau du Réseau. Troisième rencontre (Vaucresson, CRIV, 1989), thème "La caméra sur le terrain : libertés et contraintes". Ph. Bonnin, M.F. Deligne, P. Deshayes, et J.P. Terrenoire ont participé à l'organisation des journées et aux travaux du colloque. Communications publiées dans les Actes dont J.P. Terrenoire a pris la responsabilité. Contribution à la préparation de la IV^e rencontre qui se tiendra à Nantes et qui sera consacrée au thème "filmer le travail".

Relations avec l'Étranger

Lors de son séjour à l'Université de Genève 1987, J.P. Terrenoire a noué des contacts avec des anthropologues et des sociologues spécialistes de l'image.

Congrès international des Américanistes (Amsterdam, 1988) : participation de B. Keifenheim et de P. Deshayes. Table ronde "La production scientifique audiovisuelle en Europe" : co-organisateur P. Deshayes. Communications à paraître dans les Actes du Congrès. Exposition "Ethnologie française en Amazonie" (Belem, Brésil, oct. 89) P. Deshayes a présenté un montage d'images d'archives sur la recherche scientifique française en Guyane réalisé lors de sa mission sur place en mai 89, et il a filmé la manifestation brésilienne.

Au sein de la Société allemande d'ethnologie, B. Keifenheim et E. Desbois participent activement au groupe de travail Ethnologie et cinéma (Francfort 1988, Berlin 1989) qui soulève des questions éthiques et pratiques (contrat moral passé avec les personnes filmées, sort et statut des images empruntées, rapports des ethnologues cinéastes avec la télévision) et qui projette la création d'une école de l'audiovisuel pour les sciences humaines. S'appuyant sur le projet **Images et sociétés** de revue vidéo, B. Keifenheim a pu faire inscrire un thème nouveau "la vidéo comme instrument de recherche et d'analyse : nouvelles formes d'écriture pour les sciences humaines" dans le programme du Congrès international d'anthropologie visuelle prévu à Göttingen en 1991.

Colloque européen *Films for modern living, 1920-1950. The diffusion of urban models* (Venise 88, Paris 89) : participation d'E. Desbois, contacts avec des collègues allemands, britanniques, et italiens, présentation d'une série de films d'archives sur les villes dévastées par la guerre, et préparation d'une communication sur les modèles de modernité dans des films d'actualités des années 30.

Dans le cadre de sa recherche sur l'anthropologie de la guerre, de sa collecte des données iconographiques, et à l'occasion de deux missions effectuées en 89, E. Desbois a engagé une relation suivie avec l'Imperial War Museum de Londres et avec le Musée royal de l'Armée de Bruxelles amenant les conservateurs à s'intéresser à des fonds jusque-là inexploités.

Enseignement et formation

Enseignement

Professeur invité au Département de sociologie de l'Université de Genève en 1987, J.P. Terrenoire a fait quatre conférences sur *L'analyse sociologique et sémiologique de l'image* dans le cadre du séminaire "Méthodes sociologiques" du Professeur U. Windisch. Par ailleurs, plusieurs membres d'Images et sociétés mettent leurs compétences au service de l'enseignement et de l'encadrement des thèses (J. Chobaux, Y. Mignot-Lefebvre, J. Raabe, J.P. Terrenoire).

Formation

Dans le cadre de ses ateliers, séances particulières du séminaire général, **Images et sociétés** propose une formation à la recherche par la recherche (problématiques, méthodes et techniques).

D'autre part, en collaboration avec la formation permanente de la 1^o circonscription (Paris A) du CNRS le groupe propose des stages pour que les spécialistes des sciences sociales s'assurent progressivement la maîtrise des instruments micro-informatiques nécessaires à la mise en œuvre d'une *écriture* audiovisuelle adaptée aux besoins de nos disciplines. C'est ainsi qu'**Images et sociétés** a organisé en décembre 89 un stage consacré à l'usage du micro-ordinateur Amiga 2000 et de ses logiciels graphiques (D. Paint, Digiview, Photonpaint, Pixmate...). Avec le concours de J.P. Terrenoire (responsable scientifique), de Patrick Deshayes (formateur) et de M.F. Deligne (formateur-adjoint), le stage a permis, par le biais de travaux dirigés (traitements d'images et montages simples), l'initiation de sociologues et d'ethnologues à la numérisation et au traitement informatique des images de sources variées (vidéo, photo, dessin, ...) dans le but de faciliter leur exploitation scientifique au stade de l'analyse ou de l'exposition des résultats par le biais de l'imprimé ou de la réalisation vidéo.

Valorisation et diffusion

Le groupe a contribué à la diffusion et à la valorisation des connaissances acquises :

- *Cartes et figures : des outils pour les sciences de l'homme* (1988) : accueil à l'IRESO de l'exposition conçue, réalisée et présentée par Françoise Vergneault-Belmont (EHESS), organisation d'un débat avec des chercheurs de l'EHESS et de l'IRESO.
- Journées portes ouvertes de l'IRESO, (1988), séance consacrée aux procédés d'exposition, de démonstration et d'argumentation dans les films de sciences sociales. Projection de *Ax Fight* de T. Asch et N. Chagnon, *Le marteau et la faucille* et *La foire à Aubrac* de J.D. Lajoux, communication de J.P. terrenoire *Eléments de méthode pour l'analyse sociologique de l'image*, et enregistrement vidéo, par P. Deshayes, de la Table ronde.

Voulant contribuer à valoriser les archives filmiques de toutes origines susceptibles d'intéresser les spécialistes des sciences sociales, **Images et sociétés** a organisé, en octobre 89, à l'initiative de C. Barouin, sous sa responsabilité, et avec le concours de M.F. Deligne, une journée consacrée aux Toubous (Teda-Daza) du Tchad et du Niger au cours de laquelle ont été présentés et discutés sept films ou montages diapos : *Voyage au Tibesti* (1933) de Ch. et M. le Cœur, *Tibesti* (1961) de M. et M.Y. Brandilly, *Autour de Fada* (1956) de L. Caron, *Au Tchad dans les années 60* de F. et Y. Coppens, *Pastorale millénaire* (1957) de M. et M.Y. Brandilly, *Les Daza Kécherda du Niger* (1972) de C. Barouin et M.F. Deligne et *Le luth et la vièle au Tibesti* (1969) de M. et M.Y. Brandilly.

Images et Sociétés explorant une voie nouvelle dans le domaine de la diffusion entreprend la réalisation d'une cassette vidéo expérimentale¹, numéro zéro de ce qui pourrait devenir une revue vidéographiée à caractère scientifique ayant vocation à rassembler, sur des sujets divers, des séquences courtes, conçues comme des articles. Une telle revue devrait permettre d'explorer les moyens offerts par ce genre nouveau d'expression visuelle des données, des analyses et des résultats de la recherche en sciences sociales. Vidéo-articles en préparation :

L'indien et son image (P. Deshayes), *Grand messe et petit écran : un rituel et sa mise en images* (J.P. Terrenoire), et *Représentation télévisée des œuvres picturales* (M. Segré), vidéo-articles annoncés : *Croquis de guerre* (E. Desbois), et *Le rapport du sociologue à ses images* (B. Keifenheim). Le séminaire mensuel, transformé à cette occasion en atelier, a permis de lancer une réflexion collective sur les règles qui doivent présider à la réalisation de tels articles à visée scientifique à partir des questions relatives à la construction sonore et visuelle des vidéo-articles de P. Deshayes et de J.P. Terrenoire.

Instruments et moyens de travail

Images et sociétés reçoit, grâce à M.F. Deligne, l'assistance de l'IRESO. Avec lui, **Images et Sociétés** s'est employé à ce que se développe sur place l'infrastructure audiovisuelle indispensable pour le visionnement et le traitement de l'image (salle de projection et atelier audiovisuel, lecteurs VHS et moniteurs vidéo, magnétoscopes VHS, projecteurs diapos et 16mm, banc de montage vidéo 3/4, banc-titre, moyens informatiques graphiques (Amiga 2000), imprimante vidéo...) Le groupe s'attache à familiariser les spécialistes des sciences sociales à l'usage de certains instruments de travail. Le séminaire mensuel a ainsi consacré une de ses séances à un exposé de J. Raabe, suivi de travaux pratiques, sur le vidéo-disque. D'autre part, P. Deshayes et M.F. Deligne forment les membres du groupe au maniement du banc de montage vidéo et du micro-ordinateur graphique.

Production

Production écrite

- Ph. Bonnin, "Etude de cas diachronique : une méthode de film sociologique", *Pratiques audiovisuelles en sociologie* (Actes de la rencontre de Nantes, avril 87), Nantes, 1987, LESRGO-LEST-CNRS, pp. 85-104.

- Ph. Bonnin, "Imaginations intérieures : la photographie d'intérieurs comme méthode", *Social Science Information* 28, mars 89, pp 161-214 (photos).
- Ph. Bonnin, "L'utile et l'agréable, à propos de l'enquête d'architecture rurale : la question de l'esthétique confrontée à la transformation des modes de vie et des habitations", *Etudes rurales*, automne 90 (à paraître), 23 p., (nombreux croquis).
- J. Chobaux, *Les corps clandestins*, Paris, à paraître, 345 p.
- M.F. Deligne, "Les chambres dans le film *Beau temps mais orangeux...*", *Cinéma, rites et Mythes contemporains*, 5, 1987, 31-35.
- M.F. Deligne, "Scènes de l'intrusion : analyse du film *Liaison fatale*", *Cinéma, rites et mythes contemporains*, 8, 1988, 45-56.
- M.F. Deligne, "E.T. est passé par ici, il repassera par au-delà", *Cinéma, rites et mythes contemporains*, n° 9, 1989, 42-52.
- E. Desbois, "14-18. Photographies par temps de guerre", *La recherche photographique*, juin 89, 20 p.
- E. Desbois, "Des images en quarantaine", *La guerre d'Algérie et les Français*, sous la direction de J. P. Rioux, Paris, Fayard, 1990, pp. 560-71.
- E. Desbois, "La vie sur le front de la mort", *La recherche photographique*, n° 6, juin 89, pp. 40-47.
- E. Desbois, "Paroles de soldats, entre images et écrits", *Mots*, n° 26, septembre 90, à paraître.
- P. Deshayes, "Le retour du regard", *Pratiques audiovisuelles en sociologie* (Actes de la rencontre de Nantes, avril 87), Nantes, 1987, LESRCO-LEST-CNRS, pp. 219-224.
- P. Deshayes, "Pour un cinéma scientifique dans les sciences humaines", *Actes du 46ème Congrès international des Américanistes*, Amsterdam, 1988, à paraître.
- P. Deshayes, "L'ethnologue-cinéaste et les populations filmées. Contrat scientifique et contrat moral". *La caméra sur le terrain...* op. cit. infra, 10 p.
- J.P. Terrenoire, *Regards conviés, regards portés. Les images télévisées*

et leur réception. Etudes sémiologiques et sociologiques (avec M. Segré et R. Courtas), Paris, CESE-CNRS, IRESO, 1986, 254 p.

- J.P. Terrenoire, "Images et sciences sociales : l'objet et l'outil", Communication. *Europäische Zeitschrift für Kommunikation*, 1986, pp. 65-82.
- J.P. Terrenoire, "Sociologie et sémiologie. A propos de l'analyse scénologique de l'image télévisée", *Revue Tunisienne de Communication*, 1987, 11, pp. 107-117.
- J.P. Terrenoire, "Les yeux dans les yeux. Interpellation télévisuelle et implication du téléspectateur", *Revue Suisse de Sociologie*, 1987, 3, pp. 367-378.
- J.P. Terrenoire, "Ecoutez voir. Le son et l'image à la réception", *La parole dans le film*, (Actes de la 2^e rencontre du Réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société", Aix-en-Provence, avril 88), Aix-en-Provence, LEST-CNRS, s.d., pp. 81-95.
- J.P. Terrenoire, "Regarder voir", *La caméra sur le terrain...*, op. cit. infra. 10 p.
- J.P. Terrenoire, "Vive Jupiter et La rue verte, deux documentaires de Rémi Sacchet : présentation et synthèse du débat avec l'auteur", *La caméra sur le terrain...*, op. cit. infra, 20 p.
- *La caméra sur le terrain, libertés et contraintes*, sous la direction de J.P. Terrenoire, Vaucresson, CRIV, à paraître (Actes de la 3^e rencontre du Réseau national "Pratiques audiovisuelles en sciences de la société", Vaucresson, avril 1989 (avec la collaboration de M. Cippriani-Crauste), 160 p.

Production audiovisuelle

- C. Barouin et M.F. Deligne, *Les Daza Kécherda du Niger*, montage diapos sur cassette vidéo, Paris, IRESO, 1989, 10 mn.
- P. Deshayes, *Le vol du feu*, 1988, animation vidéo (umatic, couleur, 6 min.), dépôt : Images et Sociétés.
- P. Deshayes, *La recherche française en Guyanne*, documentaire vidéo, Paris, IRESO, 1989, 19 mn.

- P. Deshayes, B. Keifenheim, *Mana kini... de l'autre côté du fleuve*, documentaire vidéo, Paris, IRESKO, 1990, 48 mn.
- P. Deshayes, *L'indien et son image*, document vidéo, Paris, IRESKO, 1990, 13 mn.
- B. Keifenheim, *O Mosella*, 1988, 16 mn, dépôt chez l'auteur.
- B. Keifenheim, *Un pêcheur rentre chez lui*, documentaire vidéo, 15 mn, dépôt chez l'auteur.
- B. Keifenheim, *Amigos*, documentaire vidéo, 10 mn., dépôt chez l'auteur.

Banques de données audiovisuelles

- Ph. Bonnin, *Intérieurs domestiques ruraux et urbains*, collection de 200 clichés 6X6 et de 500 clichés 24X36 en couleur et en noir et blanc.
- Ph. Bonnin, *Intérieurs domestiques ruraux et urbains*, collection de 700 clichés 6X6 ou 24X36, en n. & b. ou en couleur.
- M.F. Deligne, *L'enfant dans le film de fiction*, sélection d'une quarantaine de films.
- E. Desbois, *Croquis des combattants britanniques de 14-18*, collection de 50 diapositives.
- M. Segré, *Télévision et arts plastiques*, sélection de vingt émissions télévisées.
- M. Segré, *Télévision et arts plastiques*, sélection de vingt émissions télévisées enregistrées sur cassettes VHS.
- J.P. Terrenoire, *Mise en scène et mise en images des émissions télévisées*. Collection de 150 clichés (couleur, noir et blanc ; papier et diapos).
- J.P. Terrenoire, *Sélection d'émissions télévisées (éthique, information, santé, religion...)*, corpus de 400 heures d'antenne environ enregistrées sur cassettes VHS.

Perspectives

Continuité d'abord en ce qui concerne la mission générale d'**Images et sociétés** et les moyens que le groupe s'est donnés pour la remplir. Seront poursuivies l'activité collective de réflexion méthodologique et théorique, les recherches *images* des membres du groupe, ainsi que les activités intéressant l'animation et la structuration du milieu de la recherche avec, pour ces dernières, un souci plus marqué de tisser des liens étroits avec l'Etrangers, et singulièrement avec l'Allemagne.

En matière de diffusion et de valorisation, **Images et sociétés** reprendra le cycle de projection des grandes œuvres du cinéma sociologique et anthropologique et cherchera à le faire en collaboration avec les séminaires universitaires intéressés (notamment ceux de l'Ehess). D'autre part, **Images et sociétés** compte lancer définitivement la revue vidéo, une fois tirée les leçons des deux ou trois premiers numéros expérimentaux et trouvés les moyens pour assurer sa réalisation et sa diffusion¹.

En matière de formation, et dans le prolongement des actions déjà menées, **Images et sociétés**, présente au CNRS, et dans le cadre du secteur SHS, un projet de deux stages visant à perfectionner les sociologues et les ethnologues dans l'usage du micro-ordinateur Amiga 2000 et de ses ressources graphiques et vidéo-graphiques.

Dans le domaine de l'accès aux sources et de la constitution de banques de données visuelles, le groupe pense développer les contacts à l'image de ce qui a été fait avec la Vidéothèque de Paris.

Enfin, **Images et sociétés** renforcera, dans le cadre renouvelé de l'IRESO, des rapports mieux établis sur le plan institutionnel avec la "cellule audiovisuelle" plus autonome et bientôt renforcée pour définir et mettre en œuvre une politique d'équipements audiovisuels adaptés à la mission et aux activités du groupe, et pour mener des opérations communes durables dans les domaines de la diffusion (revue vidéo, de la valorisation et de la formation).

(1) En désaccord avec la façon dont le Département des sciences de l'homme et de la société et la direction de l'IRESKO conçoivent le fonctionnement de l'unité, de son service audiovisuel et de son groupe de recherche sur les images, Jean-Paul Terrenoire s'est démis, à la fin du mois de juin 1991, de toutes ses fonctions et s'est définitivement retiré d'**Images et sociétés** et de l'USR-IRESKO. Il compte réaliser dans un autre cadre institutionnel le projet de revue vidéo dont il est un des promoteurs.

*Réseau National — Pratiques audiovisuelles
en sciences de la société*

Sommaires des Actes précédents

Pratiques audio-visuelles en sociologie

Actes de la rencontre de Nantes, avril 1987

LERSCO — CNRS — LEST

MONIQUE HAICAULT

Ce réseau a déjà une histoire

ANNE GUILLOU

Genèse d'un réseau

JEAN-PIERRE OLIVIER DE SARDAN

Méthodologies, problématiques en audio-visuel de sciences sociales : du traitement des corpus aux stratégies de réalisation

MICHEL BURNIER

La production vidéographique au service des sciences humaines

BERNARD GANNE

Sciences humaines, image et recherche : libres propos

MONIQUE HAICAULT

Identifier et montrer des contenus de sens sociologique : la double exigence d'une approche audio-visuelle et ses applications

ROGER CORNU

Vidéo-questionnement et vidéo-questionnaire

PHILIPPE BONIN

Etude de cas diachronique : une méthode de film sociologique

MICHEL BOCCARA

Le temps d'un rituel. Analyse vidéographique de trois cérémonies mayas yucathèques (Mexique)

BRUNO LEBATTEUX

Audio-visuel et recherche action

MARIE-CLAUDE DUPRÉ

L'homme et la sirène — Commentaire

DANIEL PELLIGRA

La 14 ne périra pas. Essai d'analyse diachronique

PASCAL GUIBERT

Réflexions à la suite du tournage sur le travail d'atelier des élèves de L.E.P.

ANNE GUILLOU

Anatomie d'un temps de travail. Lecture vidéographique

JOËL GUIBERT

La collecte audio-visuelle des savoir-faire

PHANETTE DE BONNAULT-CORNU

Le film sociologique ou la réalité interprétée

MARIE CIPRIANI-CRAUSTE

Histoire de parler d'une expérience

PATRICK DESHAYES

Le retour du regard

MONIQUE HAICAULT

L'audiovisuel dans la pratique scientifique en sociologie. Enseignement et recherche

YVONNE MIGNOT-LEFEBVRE

L'approche audio-visuelle des phénomènes d'innovation sociale

Conclusion

ROGER CORNU

Prospective

Actes disponibles au LERSCO, BP 1025, Nantes Cedex (Tél. : 40 29 07 07).

La parole dans le film

Actes de la 2^e Rencontre, Aix-en-Provence, avril 1988

LEST — CNRS Aix-en-Provence

Avant propos

MONIQUE HAICAULT

Première partie : les communications

ANNE GUILLOU

Donner du corps à la voix. Jeu scénique et parole de femmes sur le travail informatisé.

MONIQUE HAICAULT

La télé chez des "gens de parole"

MARIE-CLAUDE DUPRÉ

Rue du Moulin de la Pointe ou l'entrelacs de la parole et de l'image

ROGER CORNU

Quand la parole sociologique cherche sa voix filmique

PASCAL GUIBERT

La parole illustrée/illustration

MARIE CIPRIANI-CRAUSTE

Johan Van Der Keuken, pas seulement un documentariste

CHANTAL GÉRARD

La parole reine, Film de Fred Wiseman "The store"

JEAN-PAUL TERRENOIRE

Ecoutez voir. Le son et l'image à la réception

Deuxième partie : animation des ateliers et débats, fiches des films discutés

Pour lire le code, apprendre à lire le procès de travail d'une représentation (Cl. Marchais).

Débat (M.-Cl. Dupré).

A propos de "What number" (A. Guillou).

La rue du Moulin de la Pointe; synthèse de la présentation et débat (C. Gérard).

Hubert Knapp, compte-rendu de l'exposé et du débat (M. Haicault).

L'enfant aveugle, Van der Keuken, synthèse du débat (C. Gérard).

Le sociologue sur le terrain, le "contrat" filmant-filmé : niveau d'implication, démarche de distanciation et débat (M. Haicault).

Influence des modes de production et de diffusion sur la parole dans le film (Y. Mignot-Lefebvre).

La parole dans le film de Sciences Humaines : exemples et remarques (C. Piault).

Débat sur l'actualité du réseau et son avenir (J.-P. Terrenoire).

Commentaire, comment dire (P. Dehayes).

Troisième partie :

Bibliographie sur le thème (M. Haicault et Cl. Marchais).

Fiches des équipes membres du réseau

Liste des membres

Actes disponibles au LEST, 35, avenue Jules Ferry, 13626 Aix-en-Provence Cedex (Tél. : 42 37 85 00).