



HAL
open science

Compter, écouter, observer, montrer.

Monique Haicault

► **To cite this version:**

Monique Haicault. Compter, écouter, observer, montrer. . Les Presses de l'Université d'Ottawa. Collection Théorie sociale. L'expérience sociale du quotidien, corps, espace, temps. , , pp.161-198, 2000, 978-2-7603-1654-6. halshs-01539133

HAL Id: halshs-01539133

<https://shs.hal.science/halshs-01539133v1>

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.

COMPTER, ÉCOUTER, OBSERVER, MONTRER

Monique Haicault

in L'expérience sociale du quotidien corps, espace, temps
Presses de l'Université d'Ottawa, collection théorie sociale, 2000

Une méthodologie plurielle, la part des images

Le propos de cette section est donner une place à la méthodologie utilisée dans les différents travaux présentés. Particulièrement à celle de l'image, qui permet d'observer et de comprendre les pratiques concrètes de l'expérience dans leurs contextes et leurs temporalités spécifiques.

La complexité des objets de la sociologie appelle une diversité d'approches, de la plus large à la plus proche, combinant plusieurs méthodes, quantitatives et qualitatives. On peut ainsi varier les angles de regard, se placer à plusieurs niveaux de problématiques.

La démarche adoptée est un mouvement d'aller et retour entre les questions posées, les données disponibles, les résultats partiels et les notions théoriques retenues ou avancées. L'outillage méthodologique utilisé sera brièvement présenté pour insister davantage sur la pratique audiovisuelle, développée sur plusieurs années. La méthodologie de l'image, comme je l'ai fait remarquer à plusieurs reprises, a été décisive dans mon travail. Elle a sans cesse associé l'enseignement, le travail empirique et les essais d'élaboration théorique. Comme elle est encore assez peu utilisée en sociologie, assez peu enseignée comme méthode, encore moins comme produit de recherche, elle occupe largement cette troisième partie.

Les premières expériences semblent dater, moins par la démarche que par les techniques d'enregistrement qui, en deux décennies, se sont singulièrement transformées, particulièrement avec la technique de l'image numérique. Les problèmes de la caméra sur le terrain sont-ils pour autant différents ?

Les statistiques officielles, outils indispensables pour définir les grandes lignes d'une question et décrire ses transformations selon une temporalité certes plus limitée que la temporalité historique, ont éclairé les constantes et aussi les changements survenus dans l'emploi, la famille et la ville, les classes d'âge et les populations, au cœur des travaux. Aucun autre dispositif de mesure ou d'estimation ne les remplace, même si les indicateurs officiels marquent souvent le pas derrière les faits et si on déplore des insuffisances dans les données comparatives entre catégories de sexe, entre catégories d'âge et plus encore entre catégories croisées de sexe, d'âge et de milieux sociaux, comme on l'a souvent noté dans différents textes.

Les travaux empiriques ont bénéficié de cadrages statistiques les plus larges possible. Les données ont concerné, en particulier, la distribution et l'évolution du travail des femmes dans différents bassins d'emploi et différents secteurs économiques en France, et ont montré des constantes dans la féminisation des secteurs économiques étudiés : confection, cuir, agro-alimentaire, jouet, électronique, construction électrique, avec toutefois une augmentation des statuts précaires. Les chiffres soulignent le maintien du travail répétitif et parcellisé dans des secteurs de production importants comme l'industrie automobile, la féminisation régulière de domaines tels que ceux de la santé, de la grande distribution ou du tertiaire en général. Ils montrent encore une certaine féminisation des cadres supérieurs, mais bien davantage des cadres moyens.

Les cadrages chiffrés sont nécessaires aussi pour étudier la mobilité spatio-temporelle des

retraités dans une grande agglomération urbaine. Les statistiques des classes d'âges des deux sexes correspondant aux personnes sorties d'activité professionnelle, se sont référées à des données disponibles sur la France entière, puis sur l'agglomération considérée, enfin sur quelques unes des principales caisses de retraite. De son côté, la recherche sur la prime socialisation a délibérément comparé des familles situées sur un large spectre de couches sociales, allant des agriculteurs et des ouvriers qualifiés aux fractions les plus étendues des classes moyennes, intégrant largement le secteur tertiaire, tout en respectant une diversité de localisations : rurale, petite ville (caractéristiques de la mobilité sociale en France), grande ville et métropole régionale.

Les différents traitements statistiques effectués, mentionnés dans les textes correspondants, exigent dans certains cas des effectifs assez considérables. On a pu en obtenir pour les recherches sur le travail à domicile et sur la mobilité des générations dans la ville. Pour situer avec précision la mobilité sociale des familles en relation avec la mobilité sociale des classes sociales en France, on a pu faire bénéficier notre petit échantillon et ses caractéristiques sociales, d'un traitement complexe que l'Insee était en train d'effectuer sur une vaste population. Grâce à ces solides traitements statistiques, un facteur majeur de différenciation sociale entre systèmes de socialisation a émergé : l'instruction des femmes, qui a marqué des progrès en deux générations. Les traitements visent le repérage de régularités, même relevées sur de petits échantillons, aboutissant à la construction de types, de formes, de densités, de configurations, offerts aux divers systèmes interprétatifs.

Les méthodes qualitatives sont des méthodes orales fondées sur l'écoute. Elles exigent donc une écoute, toujours à perfectionner, même si on dispose de guides et de magnétophones. Avec elles, on quitte la description, le constat auxquelles répondent les chiffres, et on tente de saisir des processus, des interdépendances réellement observées entre phénomènes. Elles ont pour objectif le repérage du comment. La plupart de mes travaux comme ceux des chercheuses du courant de la sociologie des rapports sociaux de sexe se sont appuyés sur des données de première main, recueillies au moyen de méthodes comme les récits de vie et de pratiques, élaborées par l'Ecole de Chicago et développées par l'ethnométhodologie.

Les récits de pratiques ou les récits de vie, méthode majeure de l'approche biographique importée par Bertaux (1975), ont permis de saisir les expériences dans leur processus de construction, de pointer l'apparition de faits majeurs au cours de l'histoire personnelle, et leur conjonction avec d'autres faits sociaux. En écoutant les personnes dire leur vie ou une portion de leur expérience, on a cherché à saisir leurs pratiques, leurs actions et ce qui les met en mouvement, ce qui les organise et les soutient, plutôt que ce qui les détermine. Les temporalités des trajectoires familiales se lisent dans les récits de pratiques où émergent des événements marqueurs de moments, de tournants, les mécanismes qui les engendrent ou provoquent des dérèglements. Pour construire les modes de socialisation familiaux et se rapprocher des pratiques effectives des parents et des enfants, on a recueilli, pour chaque famille de l'échantillon, les récits des enfants et de chaque parent, permettant de comparer les temporalités des séquences matinales, les méthodes pédagogiques appliquées, les moyens matériels (objets, bruits, calendrier d'activités dessinés, etc.), ou symboliques utilisés, comme les interactions corporelles (voix, odeurs, musiques ..), moyens considérés dans les analyses comme des marqueurs du temps.

Les trajectoires à quatre dimensions méritent quelques mots. Elles concernent l'expérience sociale des acteurs en lien avec les contextes sociaux. Les grilles d'analyse de contenu visent le repérage de configurations temporelles personnelles qui communiquent avec ceux des conjoints, compagnons ou compagnes, avec ceux des enfants qui naissent et des parents vieillissants. Ainsi dessinées, les trajectoires présentent des régularités au sein de la population étudiée : travailleuses

de la confection, de l'électronique de l'automobile, travailleuses et travailleurs à domicile ou en télétravail. Les répétitions mettent en évidence le poids de facteurs déterminants dans les tournants, les retours en arrière ou les recommencements, ainsi que dans les manières plus personnelles d'y répondre. Pour repérer cette dynamique, on suit pas à pas le déroulement diachronique et synchronique des récits de vie ou des séquences du cycle de vie, car l'objectif est de comprendre l'engendrement des mécanismes déclencheurs et non les causes ou les motivations. Ainsi, pour comprendre quelque chose à la construction identitaire des femmes ouvrières, on a pu au travers des histoires familiales des conjoints, dégager des éléments qui puisent dans le passé des ancrages de leur constitution. Un même enracinement social et familial peut être saisi par des régularités de positions dans l'espace social, par la place sexuée dans la fratrie, par une semblable mise précocement au travail. Les traits agencés fabriquent un engrenage. Leur récurrence, par la comparaison des trajectoires, indiquent la présence de facteurs sociaux. Un même rapport au temps ou plus exactement le fait que les mêmes événements se condensent aux mêmes moments de la vie et de l'histoire sociale générale sert aussi de fil conducteur. Il a produit des conséquences sur les événements à venir, en créant des conditions qui rendront certains probables ou seulement possibles et d'autres improbables ou carrément impossibles.

Au-delà de la question de leur analyse, les méthodes orales posent le problème de leur restitution. Une technique, le récit-portrait a été mise au point dans la recherche *La vie en deux* (Haicault, Coucoureux, Pagès 1984), et utilisée dans plusieurs recherches. La vogue des histoires de vie au cours des années 60 et 70 a posé aux sociologues la question de la restitution des histoires, celle de leur présentation, à la suite du succès d'ouvrages comme *Les enfants de Sanchez* (Lewis, 1963) et *Tante Suzanne* (Ferrarotti, 1990). On a pensé que le travail du sociologue, son analyse, les éléments qu'il veut dégager, doivent apparaître dans le texte d'une façon ou d'une autre afin de ne pas s'en tenir à la littérature, même si celle-ci décrit le social parfois et, dans ces cas-là, mieux que les sociologues. Plusieurs procédés de restitution se présentent.

La technique du récit-portrait, mise au point sur les ouvrières de l'électronique et de l'automobile, puis enseignée et pratiquée avec parfois beaucoup de bonheur par les étudiants, a permis de rendre compte de résultats de recherche dans un langage qui en restitue quelque peu la chair. Elle postule que toute histoire personnelle est entièrement sociale, ce qui ne veut pas dire entièrement déterminée, mais qu'à travers elle s'exprime quelque chose de plus général qui en concerne d'autres. Elle prétend aussi qu'en respectant "l'épaisseur des histoires singulières" on restitue la diversité vivante du concret, impossible à obtenir par la fragmentation abstraite des tableaux de chiffres. Les portraits restituent le corps qui parle, sa parole, le bruissement des mots, pour tenter de leur donner une juste place. Barthes évoque avec subtilité (1985) comment le corps disparaît dans le passage de la parole à l'écriture alors que, dans cette "manière propre à chacun d'en avoir avec la langue", dans cette "lutte à ciel ouvert" avec elle, le corps parle autant que la voix. Les portraits font émerger des histoires, la tonalité du mode de vivre sa vie, nuance qui ne peut qu'échapper à l'identification de logiques, de stratégies, de projets. Les portraits ne laissent pas de côté l'imaginaire, ce par quoi le sujet unifie ses représentations et ses pratiques, ce par quoi il organise et réorganise différents éléments de sa vie en une histoire qu'il se raconte sur son histoire et sur le monde dans lequel il évolue, en puisant pour cela dans les imaginaires sociaux contemporains et notamment, pour les femmes, dans l'imaginaire de la bonne-mère, bonne-épouse si souvent rencontré dans les entretiens.

Quelques points de méthode : à partir des contenus recueillis au moyen d'un traitement approfondi des protocoles d'entretiens, on travaille sur des blocs d'énonciations, dans la chaîne

des signifiants où, par continuité et contiguïté, s'énoncent des indices du thème organisateur, celui autour duquel la vie comme le récit s'interprètent. Le rythme du discours devrait en quelque sorte traduire celui du récit, au travers duquel se scande le rythme de la vie, son tempo. Les expériences de ces vies paraissent en effet singulièrement rythmées. Le fil conducteur qui tirera l'histoire vers sa mise en lumière est souvent donné par une phrase clé : " Je me fais tout moi-même.. d'une chose à une autre, les enfants tout ça, j'ai pas eu le temps de faire autre chose. " Ou bien par une expression qui revient souvent, comme dans les trajectoires d'accession au logement : " On s'est jeté à l'eau, on a fait le saut ", ou par une autre qui donne le tempo des enchaînements "J'ai rencontré mon mari, j'avais dix huit ans, je suis tombée enceinte tout de suite.. ". Ou encore par des contradictions qui témoignent du difficile travail de l'imaginaire, qui ne s'ajuste pas si facilement aux choses de la vie dès lors qu'il est traitement des événements, prises et déprises : " Je suis libre ... mais je n'ai pas le choix." ou bien : " la chance d'être à deux...et supporter tout. " (Haicault et al.,1984).

Le récit-portrait se fait à deux voix, celle du sociologue qui introduit du sens sociologique par petites touches, celle de la personne qui parle et dont il est parlé. Cette duplicité des voix dans tout travail sociologique n'est jamais aussi présente que dans les enregistrements audiovisuels. Une rencontre entre sociologues et documentaristes a ainsi porté sur la question de *La parole dans le film* (Cahiers du Réseau, 1988). Le sociologue est amené ainsi à interroger son propre discours, sa propre parole, ce qu'elle véhicule, sa propre intervention sur le terrain. Un exercice de réflexivité, proche de la vigilance épistémologique chère à Bachelard.

Dans la production de connaissances en sciences de la société, les images remplissent trois fonctions :

- elles peuvent être une source de données déjà constituées, ou construites pour la recherche, et donc se prêter à des analyses qu'il faut rendre aussi rigoureuses que possible.
- elles peuvent faire avancer la recherche, en apportant de nouvelles données, par exemple montrer des liens entre dimensions, entre variables, liens qui sont peu perceptibles avec les autres instruments d'enquête. Elles peuvent ainsi rendre visibles des données non verbales, les gestes, le corps, les objets, l'organisation d'un espace, ainsi que les postures corporelles au poste de travail, certains mouvements dans leur contexte spatio-temporel. Elles s'ajoutent à d'autres, car elles possèdent une capacité heuristique ;
- enfin, traités et transcrits dans un montage filmique les enregistrements audiovisuels peuvent transmettre directement le regard sociologique sur une question, soit sous la forme d'un documentaire, soit sous celle plus courte d'un article vidéo.

L'image est un moyen privilégié de communication sociale. Il n'existe pas de société sans images, ni même sans graphisme. Elle a toujours servi à communiquer, au moins autant qu'à représenter. Goody (1979) a affirmé et montré que les sociétés sans écriture, purement orales, possédaient un savoir écrit inscrit dans du graphisme, dans des signes, comme les pictogrammes, afin de mémoriser, exprimer, communiquer *une raison graphique*, universelle et forcément diverse.

Dans mon travail sur et avec les images, je me suis appuyée sur deux sources dont il est nécessaire de dire quelques mots pour faire comprendre, dans ma démarche, la place accordée à l'observation du corps.

Avec la sémiologie, Barthes (1964) a cherché à construire un rapport entre la sociologie et l'image. Un rapport difficile et subtil entre l'image, ses signes, ses significations et le texte qu'il a rapporté notamment dans *Mythologies* (1957), *La chambre claire* (1983) ou dans un album *Le texte et L'image* (1986). Les notions de dénotation et de connotation demeurent aujourd'hui encore pertinentes. Barthes invente ainsi des catégories d'analyse applicables à divers supports

iconiques, tout en restant dans la discipline de référence.

L'autre source provient des travaux de l'École de Palo Alto, souvent cités. Ils ont jalonné ma démarche de recherche et d'enseignement sur l'image. Il s'agit d'une approche holistique et interactive de la communication prenant en compte le corps et la proximité corporelle. Ainsi les "marqueurs du corps", expression évocatrice de Goffman, repèrent-ils la fatigue du corps au travail, par exemple, ou bien la marque subtile des temporalités quotidiennes. En outre, en plaçant ces marqueurs au bon endroit dans un document filmé, la recherche peut se transformer en produit de communication.

Le postulat de base du Collège Invisible, autre nom donné à l'École de Palo Alto, énonce que toute communication est interagissante et circulaire, immanente aux signes, émettant à plusieurs niveaux, conscient et inconscient, en rapport avec les partenaires présents, ici et maintenant. Une communication qui utilise des canaux différents (son, parole, mots, ton, accent, gestes, corps, posture, position, regards, sourires, mimiques, tics) dans un "tout intégré", non fragmentable sous peine de le modifier. Les auteurs réunis autour de Bateson ont affirmé que le corps, la conscience, l'esprit, sont tous présents dans la communication humaine.

Grâce aux apports de ces deux courants de réflexion sur l'image - les signes, la communication interactive corporelle - j'ai pu construire plus solidement ma démarche qui visait à saisir la corporéité de l'expérience sociale des acteurs, à la connaître pour mieux la reconnaître, telle qu'elle s'exprime dans des contextes spatiaux et des temporalités sociales concrètes. Le corps est conçu comme signifiant et objet de signification, il est signe et en lui même langage. Il parle par ses postures, sa gestuelle, ses mimiques, son hexis corporelle, expression de Mauss (1936), reprise et développée par Bourdieu (1980). Le corps parle dans des interactions et dans des situations porteuses d'un sens à définir.

Les codes de distance spatiale, la proxémie, montrent que l'espace est lui aussi langage (Hall, 1971). Grâce aux approches et au regard de Barthes (1957, 1964, 1983), on peut mettre en évidence une grammaire de l'espace organisé, donnée en partie par les agencements des objets : comme ensemble significatif de traces matérielles dans un espace donné, disposées selon des codes invisibles qui sont alors à dévoiler. Que ce soient les intérieurs familiaux, la chambre d'un enfant, le garage d'un télétravailleur à domicile, la cuisine d'une mécanicienne en confection ou, plus largement, le quartier d'une ville ancienne sédimentée, tous ces espaces se lisent selon une grammaire de signes (Eco, 1978).

Le temps, si invisible qu'il soit, peut aussi se donner à lire dans des supports matériels qui sont autant de signifiants manifestés dans des indices visuels et sonores, au travers de traces qui sont dans des rapports de contiguïté avec le phénomène temporel signifié. Ainsi dans une métaphore gestuelle, une mère exprime un temps "urgence", tandis que le mouvement de corps d'une autre mère, signifiera l'implacabilité de l'heure ou au contraire "prends ton temps", goûte l'instant présent. Le temps de l'heure peut encore se lire dans la métonymie d'un objet et que le cartable près de la porte d'entrée ou d'un indice, comme : la lumière allumée brusquement dans la chambre, l'odeur du pain grillé ou d'une cigarette. Autant de signes qui peuvent être lus comme des rituels temporels de passage entre la maison qu'on laisse et le travail professionnel qu'on va retrouver ou bien par la bouffée de cigarette avalée un bref instant, immobile, avant la reprise, signe de liberté affirmé pour soi seulement, contre la pression temporelle du travail à domicile.

La puissance du signe peut transformer une image banale en concept. Une image juste, définie par Godard comme une image non bavarde serait, pour un sociologue, une image qui dit quelque chose à propos d'un fait social, dégagé de référentiels moraux ou psychologiques (Bergala, 1998). Au-delà du rapport entre son signifiant, sa matérialité et son signifié dénoté, l'image juste sociologiquement parviendrait à se hisser au rang d'un concept. Je vais tenter de

présenter ce que j'entends par *images-concepts*.

La sociologie audiovisuelle, en produisant des documents visuels et sonores appuyés sur une recherche qui forcément la précède, ne raconte pas des événements comme le fait le cinéma du réel ou le direct. Elle n'illustre pas non plus un discours comme dans les premiers documentaires sociologiques de l'après-guerre qui comportaient un commentaire très didactique, nécessaire à un moment de l'histoire de l'écriture filmique et de la vidéo et surtout de l'éducation du public. La sociologie audiovisuelle actuelle ne démontre pas, elle prend le risque de montrer. Dans un corps à corps avec les images, elle cherche à briser les présupposés sociaux, moraux, religieux, disciplinaires. Elle secoue la naturalité de ce qu'elle montre, un peu comme l'a fait Barthes dans *Mythologies* à propos d'une image publicitaire sur les pâtes Panzani, lorsqu'il pointe les signes matériels de la temporalité du retour du marché et l'agir d'un comportement d'achat.

Dans un article vidéo sur le travail à domicile, construit comme la rhétorique d'un texte scientifique, mon objectif visait à amener le spectateur à faire un effort de réflexion, à modifier son regard sur une question. Dans un document sur une figure symbole de femme, offerte comme modèle dans la matérialité des statues de village, l'objectif est le même, le procédé d'écriture est différent, car on peut transmettre avec les images des propos sociologiques sous des formes variées. Dans les textes qui suivent, différents usages expérimentés sont restitués dans leur histoire et leurs hésitations.

La méthodologie de l'image n'échappe pas aux exigences de vigilance de la démarche, telles qu'elles ont été inventoriées par Bachelard, exigences applicables pour toutes les sciences sociales. Comme les autres méthodes, elle obéit à des règles qui s'élaborent par l'expérience et la mise en commun de réflexions sur les démarches, images à l'appui.

Filmer, c'est observer et reconnaître l'autre dans son expérience quotidienne, anonyme, oubliée, sans mémoire, ensevelie sous le flot sans fin de l'événement qui tient toujours la première place. Sachant qu'on ne voit et ne reconnaît que des facettes, des formes, tant il est vrai que montrer c'est aussi cacher, dire c'est taire et faire taire, écouter c'est aussi rester sourd, comme l'a souvent dit Barthes (1985), attentif à la communication des signes et aux rapports fragiles des images, de la parole et de l'écriture.

Notes de présentation d'un enseignement de licence donné aussi pour l'enseignement à distance « Image et communication sociale », Université Toulouse 2 (1982-1993)

L'apparition des technologies de l'image et de la communication à partir des années 1970 a suscité l'envie de les utiliser pour enrichir l'approche des phénomènes et les introduire dans les enseignements sur les méthodes en sciences sociales. Une réflexion collective sur les usages de ces moyens d'enquête et de diffusion des connaissances, née du partage d'expériences s'est développée ici et là dans les Universités et dans des Collectifs de paroles au cours de la période du début des années 1970, jusqu'au milieu des années 1985.

Pour utiliser ces nouveaux moyens d'enregistrements de données sociales dans la pratique de recherche, il fallait apprendre à manipuler des outils - à l'époque volumineux et compliqués - à s'en servir sans avoir à les acheter, à se familiariser avec les techniques du montage, à avoir accès aux gros bancs de montage Umatic des Universités ou de certaines Ecoles professionnelles ou à en pirater l'utilisation.

Dans ce mouvement, et pour répondre aux attentes des étudiants, j'ai proposé en 1982 à l'Université de Toulouse le Mirail un enseignement en licence de sociologie sur « Image et Communication Sociale ». Cela supposait de découvrir la littérature qui se déployait alors au croisement de plusieurs champs disciplinaires, d'adapter ce nouveau domaine de connaissances aux objets de la discipline, de bricoler une

formation pratique aux nouvelles techniques de prise de vue et de montage, et parallèlement de s'initier ensemble à une sémiologie d'objets sociologiques par une analyse du « regard sociologique » porté sur eux.

Le cours a abordé l'image, tout d'abord par sa profondeur historique, fournie par l'anthropologie de l'écriture et du graphisme comme moyen d'exprimer, de mémoriser et de communiquer. « La raison graphique » des humains s'inscrit dans les formes archaïques d'écriture - ainsi les traits et les points sur les parois des grottes - puis dans la création de pictogrammes qui toujours signifient autant qu'ils expriment, ils sont encore d'actualité dans l'élaboration des pictogrammes de la signalétique urbaine. Tous ces graphismes sont des témoins d'une capacité cognitive de la pensée abstraite dès les premiers âges, qui manifeste au travers de la diversité des formes, des constantes dans la créativité des humains, depuis les idéogrammes égyptiens jusqu'aux lettres de l'alphabet.

Le cours s'est appuyé sur différents apports. Ceux de l'école de Palo Alto (le Collège Invisible) qui au delà de l'écriture et du graphisme a cherché à formaliser le langage du corps, dans ses signes, dans les manières d'occuper l'espace (la proxémie), de vivre une durée, par toutes les techniques du corps déjà repérées par Marcel Mauss. Ces auteurs ont attiré l'attention sur l'universalité de la dimension de la communication dans le vivant et donner au corps sa place comme langage, idée reprise par Bourdieu dans la notion d'hexis corporelle. De son côté la sémiologie de Roland Barthes a permis de travailler sur une variété de signifiants et de signifiés conduisant à briser la fausse naturalité des images, des représentations. Les recherches en ethnologie et en paléanthropologie, en constant développement montrent aussi la diversité des signes, des symboles abstraits, des objets et des supports imaginés et/ou réemployés par les innombrables cultures humaines pour exprimer et communiquer, pour toujours signifier voire invoquer.

Le cours se proposait d'accompagner les étudiants à réaliser, de préférence à plusieurs et avec les moyens de l'époque -souvent peu accessibles- un document audiovisuel portant sur une question sociologique choisie par eux et problématisée sociologiquement en commun. Ainsi ils ont réalisé à plusieurs un documentaire sur une sociologie des poubelles « Gaspiller c'est mal consommer », ce qui les a conduit à faire des recherches, des lectures, à penser en processus le parcours d'une marchandise, sa traçabilité, développant une réflexion en sociologue c'est à dire en partant toujours du contexte, des acteurs sociaux, de leurs rapports, des processus dans lesquels ils sont engagés et qu'ils alimentent, en élargissant la question, comme le recyclage des déchets, le réemploi qui les ont conduits jusque chez Emmaüs ou dans des ateliers de récupération de l'époque. D'autres ont réalisé un document sur les graffitis et leurs créateurs dans la ville de Toulouse, intitulé « La guerre des crayons ». D'autres ont créé une radio pour interroger la production de chansons, comme porte parole à décrypter de quelque chose de plus vaste qu'une création personnelle. D'autres encore ont travaillé et filmé les rituels de rencontre, de séparation, de communication dans les gares, les maisons de retraite, la proxémie des couples dans les musées etc.

Ainsi on a travaillé en commun l'élaboration de problématiques sociologiques sur différents corpus de photos apportées par eux : des photos de famille, de mariages, d'anniversaires, de baptêmes, de couples à différentes périodes de l'histoire de la photographie qui fondait au passage notre critique de « L'art moyen » de Bourdieu ; sur des corpus de photos de classe pour interroger ce que, au fil du temps à travers la photo l'école « dit » aux parents, des photos de guerre en construisant ensemble une question sociologique. On a travaillé sur des cartes postales anciennes, trouvées parfois dans des brocantes, des décharges, des greniers de leur propre famille pour tenter de reconstituer une sorte de correspondance dans le temps et l'espace dont l'objet est toujours, le parler de soi, « voilà le village où je suis, l'entreprise où je travaille ». Le selfie d'aujourd'hui ne dit rien de bien différent, on reste dans l'auto portrait.

La réflexion a toujours porté en final sur l'apport de « l'image », sa forme, son sens, son histoire dans la

production de connaissances en sociologie.

Un corpus de questions a stimulé les travaux la réflexion collective. Pourquoi et comment la technique de l'image et des enregistrements audiovisuels peut-elle faire avancer la connaissance, la recherche, avoir une valeur heuristique ? Dans la démarche de recherche peut-elle saisir quelque chose de pertinent pour enrichir la connaissance d'un sujet ? La technique est-elle capable en effet de capter dans du concret les idées théoriques sur lesquelles s'appuie la démarche, les concepts mis en oeuvre, les hypothèses ? Peut-on dégager les caractéristiques de son langage pour les mettre au service de la production de connaissances comme elles le sont au service de la transmission de savoirs ? En effet les images ont montré leur pertinence pour exposer des résultats, argumenter un propos, illustrer un exposé. Mais sont-elles capables d'autre chose que d'exposer des savoirs, sont-elles capables de produire des connaissances par elles mêmes et de quelle nature, devenir une technique de recherche féconde et sans doute singulière dans la production de connaissance ?

Observer et montrer : le corps à l'ouvrage, l'espace domestique et les temps sociaux

Pourquoi montrer ce qu'on observe

Je ne sais plus vraiment comment cela a commencé, s'il y a même eu un commencement ou si je peux seulement situer le moment où c'est devenu nécessaire : partir avec une petite unité vidéo portable et aller voir de près et enregistrer, ce sur quoi je travaillais théoriquement. Je peux seulement situer le moment. C'était durant l'été 1976, je préparais depuis quelques mois avec d'autres sociologues et économistes, femmes et hommes, une communication pour un colloque sur "Le procès du travail" et notre objet portait sur " Le procès du travail domestique ". Plusieurs questions se posaient à nous, plusieurs hypothèses naissaient de cette vaste remise en cause des certitudes apparemment les plus tenaces. Hypothèse sur sa réalité en tant que travail socialement utile et codifié communément réservé à toutes les femmes, sur celle de sa temporalité polymorphe, invisible, insaisissable et ne pouvant être comparée à aucune autre activité. J'ai entrepris alors en solitaire, avec de petits moyens audiovisuels, de regarder, dedans et dehors, comment cela se passait vraiment, de vérifier sur place, par observation directe, les fondements de l'hypothèse théorique. Le travail sociologique théorique et empirique ne devait-il pas être toujours confronté au terrain, à l'autre, dans son contexte et son expérience sociale, afin de mesurer les similitudes et la diversité relative des phénomènes sociaux et des pratiques ?

De ce regard, de ces dialogues avec des femmes chez elles, de la distance, mesurée par une double pratique, entre le visuel, le son et l'écrit, est née l'idée de faire un film vidéo sur le travail domestique. Ce film n'a pas été pensé comme une juxtaposition de données non traitées, il prétendait montrer par l'image et le son ce qui pouvait fonder l'analyse théorique alors élaborée sur le travail domestique. Il représentait une première ébauche de la problématique des rapports sociaux de sexe. Par le montage des images, malgré les difficultés et mes insuffisances techniques, je proposais de montrer qu'un film pouvait apporter une contribution à un domaine de la recherche sociale comme n'importe quelle forme écrite de travail de recherche. Ainsi d'emblée, il ne pouvait s'agir de cinéma direct ou de documentaire, pas plus que de pédagogie ou de militance. Il était question pour moi de faire entrer ce projet dans une catégorie, où l'audiovisuel serait le moyen d'expression d'une recherche sociologique : le film deviendrait alors un type de produit de la recherche ouvert sur la communication.

D'autres recherches m'ont amenée depuis à développer et à enseigner cette démarche. Elle consiste à conduire ensemble une recherche sociologique effectuée de manière classique, c'est-à-dire au moyen de chiffres ou de données de contenus, parallèlement à un travail sur l'image seule ou mêlée aux sons, en vue d'une double production, écrite et audiovisuelle. Associant toujours

recherche et images, l'expérience suivante a porté sur le travail à domicile dans la confection et le cuir autour d'une grande métropole du sud-ouest de la France. Puis les rapports entre travail salarié, travail domestique et habitat individuel ont donné lieu à un autre essai audiovisuel, pour aborder le thème empirique et théorique des relations entre les deux sphères d'activités .

Je ne peux aborder la vaste question des rapports entre l'audio-visuel et la sociologie. Elle a fait l'objet de travaux pionniers, de cours spécifiques, ainsi que de rencontres du Réseau créé en 1986 avec Anne Guillou afin de mettre en commun les expériences des sociologues audiovisuels. Je vais considérer seulement trois questions qui se posent dans n'importe quel type de démarche, qu'on travaille seule, avec une petite équipe ou avec des professionnels de l'image et du documentaire, que les enregistrements soient des données simples d'observation pour faire avancer une recherche ou des images en vue d'un produit fini. Dans tous les cas, les mêmes grandes questions se posent au sociologue audiovisuel.

La première question qui se pose est celle de la place de l'image dans le processus de recherche, place qui peut varier selon la fonction que l'on veut attribuer aux images : données de terrain ou images en vue d'un documentaire. La deuxième question concerne les relations avec l'équipe et les relations avec les personnes filmées sur les lieux de tournage. Enfin, la question de la pertinence sociologique des images se pose dans tous les cas. Elle implique une double réflexion sur l'image. Premièrement sur ses qualités physiques : types de plan, mouvements de caméra et deuxièmement sur sa signification sociologique : hors-champ, angle, durée de la prise, pertinence du cadre, vigilance à l'égard de la fausse neutralité des images, de leur tonalité médiatique, émotionnelle, bavarde, qui sont autant de pièges couramment tendus à la caméra sur le terrain. Je laisse la question du son de côté. Elle est pourtant essentielle, au point que j'ai cru bon d'en faire l'objet d'une rencontre du Réseau des sociologues autour du thème «La parole dans le film » (Cahiers du réseau, 1988). Ces différents points sont abordés à partir de mes expériences.

Place de l'image dans le processus de recherche

L'audio-visuel en tant qu'outil de la démarche sociologique est toujours lié à une recherche et s'inscrit à un moment de la procédure de recherche. Pour ma part, je soutiens l'idée qu'il gagne à être introduit quand la problématique est bien en place, les hypothèses consolidées, les contenus déjà élaborés substantiellement. Il se présente donc comme une autre manière d'aborder une question sociale. Rien à voir avec une conception du réel qui se donnerait à voir et à comprendre "directement par l'image et le son", pour saisir un déjà-là. Cette idée a été au cœur du cinéma vérité ou d'une certaine conception du cinéma direct. L'audio-visuel sociologique ne peut rien montrer d'une réalité, sans que d'une manière ou d'une autre, il y ait eu un travail d'analyse et d'interprétation ; sa mise en œuvre dans la recherche exige donc une grande vigilance.

La caméra pour faire avancer la théorie

Dans ma quasi première expérience sur le travail domestique, je voulais saisir la diversité des tâches en temps réel, pour approcher la question des temporalités enchevêtrées. Etudier également la division sexuelle du travail en filmant toutes les tâches, telles qu'elles se donnaient à voir au féminin, en variant à chaque fois les personnes filmées et les lieux. Ensuite je voulais répondre à la question en débat, celle portant sur la différenciation sociale. Pour certains en effet, le travail domestique ne concernait que les ouvrières. Ce point était capital, il permettait de fonder l'idée d'un rapport social de sexe dans lequel entraient au contraire, toutes les femmes, selon une variabilité de classes qui n'en changeait pas la nature. J'ai donc filmé une grande diversité de

femmes appartenant à des milieux sociaux différents. Elles parlent de leur journée de travail domestique, du partage avec le conjoint, tandis qu'elles se livrent à toutes sortes d'activités y compris au dehors, dans les jardins publics, à la sortie des écoles, aux courses. Le film a permis de confirmer des hypothèses fortes, suggérant une autre thèse : celle du travail domestique comme production et lieu fondamentaux de la reproduction sociale et des rapports sociaux, présents dans toutes les sphères sociales. Le document final est construit sur cette problématique complexe que rien ne vient contredire. Preuves à l'appui en quelque sorte.

La caméra pour filmer la prime socialisation, le temps et l'espace domestique

Dans la recherche sur la prime socialisation domestique des temps sociaux, expérience plus récente, j'ai encore travaillé seule. La caméra est introduite à un moment où la recherche est déjà bien avancée, à l'aide de questionnaires et d'entretiens. Il s'agit, rappelons-le, d'étudier la prime socialisation des temps sociaux dans les familles. L'observation des pratiques familiales in situ s'impose. La caméra est censée apporter à la recherche la mise en évidence de liens entre variables, la complexité organique des dimensions, celles des pratiques sociales, et les interactions au cours desquelles l'enfant se socialise. La caméra filme l'entraînement de l'enfant à incorporer notre temps social dominant. Dans ce cas, la méthodologie de l'image prend place à un moment précis du processus de recherche : ni au stade de la pure collecte sur le terrain de données vives, ni à celui de la réalisation finale d'une version audiovisuelle de la recherche, mais plutôt à un stade intermédiaire. Ce stade se caractérise par le fait qu'on s'appuie sur des connaissances déjà élaborées et en partie déjà formulées. Elles concernent l'auto-organisation familiale des pratiques ordinaires, un agencement coordonnant des mouvements corporels dans différentes activités et leurs temporalités dans les lieux de l'espace domestique. Un système ponctué de rituels, actif dans une courte temporalité, borné par des temps contraignants.

J'utilise donc l'outil audiovisuel pour faire avancer la recherche sans chercher à réaliser un document fini. Il s'inscrit au sein d'un dispositif de méthodes qui s'intègrent plutôt qu'elles ne s'ajoutent les unes aux autres, car chacune, par suite d'un changement d'angle, complète et renforce la pertinence des autres. Ainsi quand la caméra enregistre une scène quotidienne d'interactions familiales au cours des activités de réveil et de préparation pour l'école, on voit se manifester à la fois la mise en acte des méthodes pédagogiques habituelles et le rapport au temps de la famille. Je m'appuie sur le pari de Barthes dans sa rhétorique de l'image, qui prétend que "tout" peut se lire, que "tout" peut se dire de l'histoire d'une famille, sur la base de ses objets, de ses valeurs, j'ajoute de ses pratiques. On sait combien les photos de famille et d'«intérieurs», longuement analysées avec les étudiants, proclament, par leurs indices, l'appartenance sociale d'un groupe familial et son inscription dans une histoire sociale générale. Dans le flot de signes visuels et sonores, je cherche ainsi à discerner, d'une part, un mode d'organisation, d'autre part, si singulier qu'il soit, par sa complexité agencée, une possible répétition au sein de la population étudiée. C'est là une condition que doit remplir la sociologie si elle veut éviter une approche anthropologique ou littéraire. En outre, le corpus des enregistrements images et sons, moins éphémères et plus fidèles que la mémoire du regard, permet de reprendre l'analyse autant de fois que le nécessitent les changements de codes ou d'angles d'attaque. Autour de Bateson, Schefflen et ses collègues du réseau du Collège Invisible de l'École de Palo Alto, n'ont-ils pas travaillé une dizaine d'années, à analyser une même séquence filmique d'une demi-heure mettant en scène une relation familiale, afin de mettre en lumière l'existence d'une communication intercorporelle sans langage, dans ses codes et ses moindres indices ?

La recherche dans la réalisation d'un documentaire sociologique

Vers la fin des années 80, il m'a été donné de participer à la réalisation d'une série télévisée sur le travail à domicile. Le documentaire auquel j'ai pris part a été programmé et coproduit par le Service de la recherche de l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Ce service cherchait à réaliser un documentaire étroitement appuyé sur une recherche sociologique. J'ai été conseillère scientifique de la série des 31 portraits de travailleurs à domicile, sur la base de mon premier film *Des dames de qualité* et de quelques articles écrits sur la question. Une expérience très enrichissante, puisque j'ai pu demander aux quatre réalisateurs professionnels choisis par l'INA de faire un travail de terrain comme un étudiant avancé en sociologie le ferait. Il s'agissait de les amener à avoir un contact direct avec les lieux de tournage et les personnes à filmer, seule manière selon moi de déraciner leurs *présupposés* sur le travail à domicile, tels qu'ils m'étaient apparus lors de nos premières séances de travail en commun. Selon les objectifs proposés à notre équipe de direction, la série devait couvrir toutes les régions de France, toutes les formes de travail à domicile, les deux sexes. Un canevas précis établi sur la base de mes recherches mentionnait les thèmes à aborder et à mettre en images : l'espace, l'environnement, l'habitat, le temps, la journée de travail, les horaires, les rythmes, le poste de travail, la posture corporelle à l'ouvrage, les tâches et la division sexuelle du travail domestique.. Ce canevas a été respecté par les quatre réalisateurs qui choisissaient librement le lieu et la manière d'opérer. Un cahier des charges précis a exigé entre autre, une durée courte de montage de cinq minutes par portrait. En plus du travail de conseillère j'ai eu la chance de réaliser, avec la même équipe professionnelle et dans les mêmes conditions, trois portraits choisis librement pour équilibrer sociologiquement la série. La réflexion collective de l'équipe, d'un côté sur la fausse neutralité de l'image, de l'autre sur les points forts de la recherche, a traversé le processus de bout en bout. Ces réflexions communes ont donné sa cohérence à la série tout en préservant l'originalité de style de chaque réalisateur. Intégralement diffusée sur la chaîne Sept, elle a obtenu plusieurs prix internationaux du meilleur documentaire malgré un thème aussi difficile et rare que le travail et aussi peu médiatique que le travail à domicile. Enfin, avec les images des 31 tournages j'ai pu confectionner, avec une monteuse professionnelle, deux documentaires supplémentaires transversaux aux tournages, plus directement sociologiques. L'un centré sur l'articulation des espaces et des temps, sorte d'article vidéo, l'autre développe la thèse du maintien du travail à domicile avec les transformations du système de production, thèse renforcée par les nouvelles formes du télétravail, déjà sexuellement divisé.

La caméra sur le terrain, le choix des lieux et des « acteurs »

Dans la plupart de mes expériences, l'espace privé, la *domus* et les lieux auxquels elle se rattache sont au cœur des tournages. L'introduction de la caméra dans les milieux familiaux se heurte à plusieurs difficultés. Deux difficultés, l'une liée au choix des personnes qui seront filmées, l'autre à leur accord, sont abordées ici. Les personnes filmées font partie de l'échantillon de population sur laquelle porte l'étude, elles sont donc déjà connues. L'accord, qui est un principe de base, est établi le plus souvent dès les premiers entretiens. Il commande le choix des tournages. A l'époque, je n'ai jamais essuyé de refus. Age d'or, peut être, car cela semble moins facile aujourd'hui, la réglementation tendant de plus en plus à assurer la protection de la vie privée des personnes, alors que, paradoxalement celle-ci s'étale à l'écran. Outre les exigences relationnelles, l'authenticité des situations est un principe majeur des tournages. Il a ses propres exigences concernant l'intimité des lieux et la réalité effective des interactions.

Dans le cas du documentaire ou d'un produit fini, le choix correspond davantage à une

sélection qui s'apparente sur bien des points à un choix «d'acteurs», car, outre l'accord, le portrait devant passer à l'antenne, les personnes devant la caméra doivent être à l'aise. Je présenterai le cas du documentaire, puis des remarques sur l'auto-mise en scène et la restitution, enfin trois expériences de tournage solitaire dans des familles.

Les exigences du documentaire sociologique

Quand le produit fini de la recherche audiovisuelle est un film sociologique, le choix des personnes filmées consiste à trouver les meilleurs "acteurs", c'est-à-dire ceux qui ont à la fois une élocution facile, un visage et un corps photogéniques, une aisance devant l'équipe technique et la caméra, et qui acceptent les contraintes du tournage chez eux. Le choix des personnes qui vont figurer dans le documentaire se fait sur la base des entretiens déjà effectués, analysés et mis en types ou en figures, donc classés selon des objectifs définis. J'ai effectué préalablement un traitement des 31 entretiens recueillis par les cinq réalisateurs pour retenir les éléments pertinents du discours et les proposer aux différents réalisateurs.

Tel réalisateur peut inviter la personne à reprendre tel ou tel thème avec ses propres mots, tout en allégeant ses énoncés. Telle réalisatrice peut proposer à son ou sa travailleuse à domicile de rester centrée sur ce qui a été suggéré comme important, par exemple ses gestes quotidiens, sa posture de travail, la présence systématique d'un enfant dans le champ. Une autre aura recours à la voix subjective d'une femme faisant chez elle des pochettes-surprise qui énonce pour elle-même une suite d'actions, murmurant tandis qu'elle dessert la table après le petit déjeuner : "Pendant que le repas cuit, je vais faire des pochettes. Quand elles sécheront, je mettrai mon couvert". Pour le sociologue, cette séquence donne une image forte du travail à domicile, la charge mentale construite d'une manière élargie dans la deuxième partie.

L'auto-mise en scène et la restitution

Un phénomène relativement fréquent, appelé profilmie, est provoqué par la présence de la caméra devant laquelle les sujets ont tendance à jouer. Curieusement, cette question, sans cesse soulevée par les chercheurs peu familiers avec le travail audiovisuel est posée aussi par ceux qui s'inquiètent de la "vérité" des images. La technique de l'entretien pose pourtant des problèmes communs à toute situation de représentation de soi. L'image, certes va un peu plus loin dans la représentation de soi, car elle est auto-regard, regard en miroir largement contaminé par les médias télévisuels. Lors d'un tournage dans une petite entreprise de confection du sud de la France, le patron, pour présenter son entreprise, s'est installé à son bureau mimant le rôle d'un présentateur de télévision locale. Malgré cet artifice, ses déclarations sur l'intérêt pour lui du travail à domicile étaient sans équivoque. Avec les enfants, familiers de l'image, le phénomène n'affecte pas l'authenticité des actions. D'ailleurs il m'est arrivé de venir faire du repérage sans caméra et de constater que les choses ne sont pas modifiées par la présence de la caméra.

Quand je filme seule, j'introduis souvent de petites séquences de visionnage des images déjà prises, sans changer de ton ou de manière de faire. Puis je reprends mes instruments comme si je me remettais au travail après une petite pause. Je demande rarement de recommencer, par crainte de la mise en scène, par respect et goût de l'authenticité tout à la fois.

La question de la restitution se pose toujours. Elle est immanquablement introduite dans les débats sur la technique audiovisuelle dans la recherche. La reconnaissance et l'approbation par les personnes des images présentées ne valident ni n'invalident le travail scientifique effectué. Cela vaut aussi bien pour l'image que pour l'écrit. Les gens, on le sait, reconnaissent davantage leur situation de travail quand elle est effectuée par un autre que par eux-mêmes. Cependant, la

culture cinématographique et médiatique faisant son chemin, l'étrangeté du miroir tend à s'atténuer.

J'évoquerai un "retour sur image" chez des agriculteurs à la fin d'une journée de tournage pour souligner les vertus maïeutiques de l'image. Tout le monde s'est installé devant le téléviseur selon ses habitudes pour regarder les vues qui venaient d'être prises. Le père a quitté la réparation de son tracteur avec son commis ; le jeune garçon, objet du tournage, s'est enfoncé dans le canapé, à côté de ses sœurs, et la mère sur une chaise près de la table a quitté un instant sa couture. A ma curiosité un peu inquiète s'ajoutait celle des autres. Quand sur l'écran, François 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 le gars de la télé !" François, resté muet, était aussi calme qu'au tournage.

Trois situations concrètes de caméra sur le terrain

Dans les trois cas, un travail de recherche et de préparation du tournage a précédé l'introduction de la caméra.

- *Des agriculteurs du sud-ouest de la France.*

La ferme, 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 et l'espace ainsi que les imposantes machines agricoles que répare le père de François, signes précis d'une transmission qui n'est jamais l'équivalent d'une reproduction mécanique à l'identique. C'est ce petit garçon de huit ans inconnu de moi avant l'enquête que je suis venue filmer. Grâce aux entretiens, je sais que François s'intéresse beaucoup au travail de son père qu'il aide, mais personne dans la famille ne l'encourage à reprendre cette activité. Il veut, au dire de sa mère, devenir cuisinier ; chacun estime que c'est là "un bien meilleur avenir". Toujours dehors, il ne se passionne pas pour l'école. Le temps pour lui est plutôt délicieux, étiré. Le seul moment où il s'en préoccupe correspond au passage du voisin, qui le matin le conduit à l'école du village. Cela, entre autres, m'a poussée à tenter de saisir par l'image ce mode cohérent de socialisation familiale. Je devine encore que tout restera en place, qu'on ne bougera rien pour ma venue : pas de rangement dans la maison, ni de visite de voisins curieux. Des comportements qui témoignent toujours d'un "effet caméra". Le plus difficile n'est-il pas de faire comprendre l'intérêt d'étudier le temps, son apprentissage quotidien et sa transmission silencieuse tellement fondamentale ? Mme 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 référence, savoir-faire minuscules, ressources immédiatement accessibles, héritées de sa mère, de sa grand-mère, qu'elle utilise comme chacun le fait, en toute sécurité, sans même s'en rendre compte, tant il est vrai qu'on traite comme on a été traité. Elle a compris aussi que, pour moi, regarder, accompagner, vaut plus qu'un récit. De là probablement son accord, car elle n'aime pas trop s'exprimer.

- *De jeunes citadins cultivés, en habitat élégant d'une grande métropole du sud de la France.*

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 avec un désir non exprimé de se *reclasser* pour remonter les échelons perdus par le *déclassement* social et professionnel du mari. Pauline, la petite 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 l'âge de cinq ans. Grâce à l'ouverture des parents au propos de la recherche, je progresse dans l'audace du tournage puisqu'ils m'acceptent dès sept heures du matin dans leur appartement "ancien, rénové, moderne", du centre-ville, avec mon chargement que j'essaie de rendre aussi discret que possible. Pauline, la veille, s'est montrée d'accord pour que je la suive et la regarde s'éveiller le lendemain avec mon caméscope devant le visage et même que je l'accompagne quand son père lui donne son bain, comme chaque soir. Le tout, selon une temporalité agréable, comme le désire explicitement la mère qui ajoute à tout cela le support sonore et feutré d'une chaude musique baroque. Ici, une temporalité éducative d'ambiance familiale bien présente dans les images, les sons et les déplacements corporels révèle un système de socialisation familiale qui se donne aisément à voir et à entendre. A quelques kilomètres de là, François ignore tout d'une telle "relation de corps" : intime, confortable, odorante, vécue au dedans dans la douceur des murs couverts de livres, et des fleurs qui accueillent dès l'entrée ; lui, si souvent dehors sur son vélo, au vent et aux champs. De son côté, Pauline ignore le plaisir d'enfourcher une bécane quand bon vous semble, d'aller chez des copains, ailleurs, là-bas dans une autre ferme, sans se soucier de l'heure ou de l'écoulement du temps ; elle, au contraire, a si souvent le nez dans un livre. Leurs différences déjà inscrites dans tout ce que je vois et 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, une sorte de vision surplombante et englobante. Pour cela aussi la caméra sur le terrain est, selon moi, incomparable à tout autre mode de communication.

- *Une directrice d'école privée et son fils, dans un loft au dessus du Vieux Port d'une ville antique de la Méditerranée.*

Un appartement sans mobilier, entièrement bleu, d'un bleu pâle, brillant et lisse comme toutes les surfaces, plongeant directement sur le Vieux Port. De sa chambre donnant sur la passerelle qui sert de balcon intérieur, 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 le réveil, tôt le matin dans la 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 au travers de ces marquages symboliques de l'espace volontairement dépouillé mais qui sont disposés pour être vus. Ils expriment un rapport au temps qui veut être fluide, bien encadré toutefois dans du temps borné ; une socialisation qui valorise l'autonomie, en contradiction, parfois, avec les pratiques. Saisies en acte, elles ne cachent pas leur "mode de faire" ou leurs valeurs sous-jacentes de modernité et de rigueur. Liberté d'action et respect strict de l'ordre domestique, malgré un refus visible du traditionnel, que soulignent le mobilier et les ressources matérielles du décor. La caméra peut identifier, dévoiler et montrer quelque chose de la cohérence entre cet intérieur et le mode familial de socialisation qui s'y développe. Signes, moyens et pratiques se répondent. Cet espace intègre, à sa manière, son propre rapport au temps que capte l'image. Comme le décor, la vie est une ligne droite à suivre avec sérénité et certitude de ce que l'on vaut. L'enfant comme la mère portent cette confiance en soi. Les temporalités domestiques et familiales s'y manifestent dans du visible et du concret : lieux, formes matérielles, objets, disposant des lignes, tout est représenté et représentable.

La caméra sur le terrain : le choix des images

Un plan de tournage comporte plusieurs registres : les objectifs de la recherche, les données

des contacts avec les personnes, le repérage des lieux, des mouvements à effectuer, celui du temps disponible et des moments adéquats, etc. Quand où je travaille seule, mon plan de tournage n'est pas aussi rigoureux et précis que pour le documentaire. Lorsque je cherche à saisir des choses en train de se dérouler, quelques indications suffisent. J'évite la contrainte d'avoir à diriger un preneur de son, ce qui semble peu commode dans des lieux habités et circulés, ou celle de diriger un cadreur, car la prise d'images est réglée sur les déplacements d'un enfant ou d'une grande personne. Dans le cas du documentaire, au contraire, tous les plans sont prévus, leur type, leur durée, leur signification.

Pour le documentaire sociologique, la question se pose de savoir s'il faut filmer la totalité des activités, par exemple l'intégralité d'une séquence temporelle d'activités ou d'une situation d'interactions. Comme je ne me place pas selon une approche ethnographique, mais que je cherche à repérer des synergies entre temps, lieux, objets, mouvements de corps, paroles, mimiques, je peux enregistrer des séquences discontinues ou focalisées sur certains points. Toutefois la question de la durée du plan se pose toujours.

Le débat a été souvent engagé avec des ethnologues, des documentaristes, concernant l'intégralité des enregistrements et la durée du tournage. Certains défendent un tournage sans limite, pouvant prendre alors des semaines, des mois, seule façon selon eux, garantissant l'enregistrement d'une vraie réalité. Je pense à Frederik Weisman ou à Richard Leacock, rencontrés aux Etats-Unis, aussi à Van der Keuken, dont j'ai pu analyser avec des étudiants certains documentaires. Ils appliquent une sorte d'observation participante avec caméra qui n'a pas eu en sociologie d'équivalent en France. Les grands documentaristes de l'époque, comme Hubert Knapp et Jean Claude Bringuier, ont longuement filmé pour réaliser leurs séries documentaires. A un moment toutefois, leur temps de tournage a du se limiter, exigeant d'eux une préparation plus rigoureuse et un repérage précis, sans caméra.

La caméra sur le terrain dans l'espace intime de l'enfant

Pour filmer des enfants il faut se placer physiquement à leur hauteur. Accroupie, allongée, à genoux, le camescope à l'épaule ou posé à terre : autant de positions qui permettent de garder un œil sur ce qui se passe et de préparer le changement d'angle. Mathieu au cours du tournage me dit : "Tu peux te lever parce que maintenant je vais descendre". Je comprends à cette marque d'attention qu'il a apprécié que la caméra soit comme posée sur le lit et non pas ostensiblement un instrument regardant. Les plans larges ne permettent pas de sélectionner le détail pertinent noyé dans un ensemble saturé d'indices. De même, les zooms qui forcent le regard sont à exclure des bons usages. Plus facile et discret, le recours aux panoramiques, aux travellings qui demandent toutefois de la stabilité, laquelle est mal assurée dans ces espaces encombrés et exigus. Tourner autour de ce qui est filmé, lentement, peut donner plus de force à ce qu'on veut montrer. Le plan où Mathieu et sa mère sur la marche au pied de l'escalier échangent les câlineries du matin alors qu'ils viennent de se retrouver illustre la pertinence de ce type de plan.. De tels moments traduisent à la fois une valeur éducative et un rapport au temps, car du temps se trouve "dépensé" qu'il faudra récupérer ailleurs. Pour ces mêmes raisons, lors du tournage du réveil de Pauline, la caméra placée carrément au niveau du lit, scrute, écoute, se glisse et curieusement ne semble déranger personne ; on accepte ce cadrage complice et silencieux.

L'appartement de Mathieu m'intéresse moins par son architecture que par la philosophie de l'habitat et son mode d'habiter qu'évoquent la nudité, le style design, des niveaux et des lignes, évoqué plus haut. Marqueurs symboliques de l'espace, comment les cadrer, à la mesure de ce qu'ils signifient dans mon interrogation sociologique, sans les énumérer ou forcer sur leur

esthétique. L'angle de prise de vue, notamment, permet de relever ce défi. Comment ? Par une succession de plans fixes, de panoramiques qui pourraient servir au besoin de plans de coupe ? Non, car la dimension signifiante qui m'intéresse ici, le temps, risquerait de se perdre dans cette fragmentation. Je fais donc un long plan-séquence, déroulé lentement sur les lignes et les murs, éclairé faiblement par la lumière colorée du matin. L'écriture filmique des clips a codifié une nouvelle temporalité de la rhétorique de l'image. Elle a bousculé des règles d'ordre, de rythme, de grammaire, considérées comme universelles et au fondement d'un langage cinématographique qui était conçu comme univoque et établi une fois pour toutes.

Dans le grand salon des E. je filme sous des angles qui se suivent, en plan-séquence, restituant le lien entre ces plans, pour tenter d'en montrer l'unité, la cohérence. Montrer que, dans un même espace domestique, tout marche ensemble : livres, fleurs, décoration, équipement électronique et ménager, avec en outre les corps et leurs techniques d'expression.

La caractérisation du temps familial, à l'aide des images de l'intérieur domestique pose des problèmes de cadrage, avant tout, d'ordre sociologique. L'écriture sociologique audiovisuelle commence, comme toutes les autres, par la construction des éléments à collecter, au moment du repérage et au cours de la prise d'images. On ne modifie plus au montage un angle de prise de vue ou le mouvement interne d'un plan et il est alors trop tard, si on découvre qu'un élément manque.

Pour filmer le déjeuner de Pauline et ses parents, je me suis tout naturellement mise à table à la place qu'ils m'avaient désignée. Je suis donc au niveau des bustes, pouvant ainsi cadrer uniquement les visages ou les mains au dessus des assiettes, car elles parlent, elles aussi. Pauline ne s'occupe pas de moi, elle m'a seulement fait un clin d'œil quand je me suis installée. Je tiens la caméra à l'épaule ou en m'appuyant sur le bord du siège pour me reposer ou manger un peu. Cette gymnastique leur paraît tout à fait naturelle. C'est dans de telles conditions qu'ils vont entamer le long et passionnant dialogue, filmé en un long plan-séquence qui permet d'entrer sans coupure dans la pulsion de la vie. J'ai eu l'occasion de visionner les documents qu'a réalisés le Professeur Leibovici, observateur remarquable qui, autrefois, nous a appris à regarder les enfants. La caméra, pleinement accompagnatrice de l'enfant et non des adultes, a pu enregistrer une scène capitale : l'enfant qui se réfugie dans une valise, pour conjurer l'absence due au départ de ses parents.

La caméra à l'épaule peut saisir de tels moments, car elle fait corps avec le regard, ce qui lui vaut d'être mieux acceptée sur le terrain. Sa fluidité et sa légèreté la rendent familière, contrairement à la caméra fixe. Je pourrais encore faire voir comment la caméra à l'épaule en plan-séquence est capable de saisir une mimesis éducative : l'enfant fait les mêmes gestes, les mêmes mouvements que sa mère, sans que les deux s'en rendent compte. J'ai appelé cette situation celle de l'enfant synchrone.

Conclusion Le temps est inhérent à la situation observée, car il est un principe social organisateur des pratiques. La caméra est un outil précieux pour saisir les pratiques dans leur dimension corporelle, temporelle et spatiale. En nous exerçant à regarder autour de nous, à visionner des documentaires et des images faites par d'autres, on prend conscience de nos codes de regard et de lecture, de leurs modifications au fil des ans. Les étudiants du début des années 80 ne regardaient pas les images comme ceux d'aujourd'hui qui les voient plus rapidement, décelant plus vite ce qui est proposé au sein d'une complexité qui ne les déroute pas. Les expériences restituées s'inscrivent dans une démarche inductive de la recherche. La caméra sur le terrain est un outil de plus en plus simple à utiliser qui permet de mieux observer, pour continuer d'apprendre et chercher à comprendre.