



HAL
open science

Observer, analyser et montrer le travail par le film. (Introduction de l'ouvrage)

Monique Haicault

► **To cite this version:**

Monique Haicault. Observer, analyser et montrer le travail par le film. (Introduction de l'ouvrage). Corine Eyraud et Guy Lambert. Filmer le travail, films et travail, cinéma et sciences sociales. , Presses Universitaires Aix Marseille, pp.9-24, 2009, 978-2-85399-740-9. halshs-01539169

HAL Id: halshs-01539169

<https://shs.hal.science/halshs-01539169v1>

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.

photographie

film

HORS

CHAMP

Corine EYRAUD est maître de conférences en sociologie à l'université de Provence et chercheur au Laboratoire méditerranéen de sociologie (LAMES).

Guy LAMBERT est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Provence, chercheur au Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA) et réalisateur de films de recherche.

Cet ouvrage se veut résolument transdisciplinaire, dans la mesure où les auteurs combinent réellement, dans leurs recherches, cinéma et sciences sociales. Deux axes organisent cette réflexion. Le premier, intitulé « Filmer le travail », regroupe des interventions de chercheurs en sciences sociales (sociologie, histoire, anthropologie, ergonomie) et de réalisateurs qui utilisent l'approche filmique pour observer, analyser et montrer le travail. Le second, « Films et travail », analyse les représentations sociales du travail et leurs évolutions, à travers les objets filmiques (films, séries télé...); les auteurs, le plus souvent des chercheurs en cinéma, utilisent des outils et théories empruntés à la linguistique, la sémiologie, la psychanalyse, la sociologie... L'ouvrage est accompagné d'un DVD, on y trouvera une partie des extraits de films utilisés de manière démonstrative dans les contributions écrites.

Couverture: Tournage *Le chantier d'une vie*, La Ciotat, 1998, par Yannick Boyer du secteur cinéma de l'université de Provence, © cliché Guy Lambert.

PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE



F187675

ISBN 978-2-85399-740-9

22 €

Sous la direction de

Corine EYRAUD et Guy LAMBERT

FILMER LE TRAVAIL

FILMS ET TRAVAIL

Cinéma et sciences sociales

FILMER LE TRAVAIL FILMS ET TRAVAIL



PUP

PUP

Introduction

Observer, analyser et montrer le travail par le film

Monique HAICAULT
LEST, Aix-en-Provence

Quelques repères pour une brève histoire des relations entre les sciences sociales, le travail, l'image

Les journées du colloque « Filmer le travail » à Aix-en-Provence, en novembre 2007 s'inscrivent dans une histoire relativement ancienne mais chaotique des relations entre l'image et les sciences sociales, principalement la sociologie. Dans cette perspective, on peut considérer que le documentaire culte *La rue du moulin de la pointe* de J.-C. Bergeret et J. Kier (en 1957) appuyé sur l'enquête de Paul-Henry Chombart de Lauwe¹ – *La vie quotidienne des familles ouvrières* – a probablement inauguré l'ère du « documentaire sociologique » en prétendant « filmer les gens », dans une forme aujourd'hui délaissée, un commentaire pédagogique en voix *off*, dans son contenu, la condition ouvrière dans un quartier populaire du Paris de l'après-guerre².

Dans le même temps, les enquêtes filmées *Chroniques d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin en 1961 posaient à l'enregistrement du « réel » et au « Cinéma Vérité » une question qui se déclinera régulièrement au fil des expériences audiovisuelles en sciences sociales. Vers 1967, Edgar Morin a formulé cette question en termes simples : « Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel : la première est de prétendre donner à voir le réel ; la seconde est de se poser le problème du réel »³.

Si le problème du réel concerne toutes les sciences sociales et d'une certaine façon toutes les techniques, la sociologie – probablement parce qu'elle est née

1 P.-H. Chombart de Lauwe, *La vie quotidienne des familles ouvrières*, Éditions du CNRS, Paris, 1956.

2 Tourné en 16 mm N/B ; à cette époque la caméra synchrone et la vidéo n'existaient pas encore.

3 À l'occasion d'une diffusion de *La caméra invisible*, Edgar Morin a prononcé cette phrase qui sera reprise par Michel Brault pour le catalogue du Festival du Cinéma du réel au Centre Georges Pompidou en 1980.

de la philosophie – s’y est trouvée confrontée avant l’économie et l’histoire, qui l’aborderont plus tard et en d’autres termes. L’idée d’un réel observable et scientifiquement analysable, celle de son expression dans un nouveau langage occupe dès la fin des années 1960 la réflexion épistémologique de la *Revue épistémologie sociologique* fondée par Pierre Naville. Certes, la problématique du langage de la sociologie passe à l’époque notamment par la sémiologie de Barthes et par la reconnaissance d’une multiplicité de systèmes de signes, ce qui conduit Naville, toujours à l’avant-garde de ce qui advient, à s’attacher à l’analyse de *La langue de l’image optique*⁴.

L’enjeu semble clair, c’est bien de la sociologie comme science (pensée et connaissance) dont il est question tout au long des quelques décennies de cette Revue, il est donc normal que l’image y soit considérée comme un analyseur à prendre en compte. « L’expérimentation audiovisuelle comme moyen de collecte de données »⁵, soulève des problèmes plus concrets, toujours d’actualité. Ainsi interroge-t-on déjà la pertinence du choix des images et de leurs propres modes de signification, également le bien-fondé des enjeux inhérents à l’approche filmique. En phase avec les courants de pensée dominants de l’époque, on se préoccupe avec le marxisme ambiant des modes de production de l’image et du statut des commanditaires, et poussé par la sémiologie, de la place et des fonctions du signifiant et du signifié dans le « discours de la sociologie », quel qu’en soit le médium⁶.

Si, à cette époque, le langage de la sociologie se trouve interrogé (ré-interrogé) au travers du langage filmique, la nature de la perception – objet en apparence plus philosophique – précède en quelque sorte la question du langage. Ainsi posée, elle s’adresse à l’évidence à toute opération avec et sur les images. La phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty⁷ en renouvelant le questionnement sur la perception, où « voir c’est avoir à distance » ou encore « incorporer le monde sans jamais le contraindre », rejette la notion de représentation dans une vision positiviste du monde et de sa possible et objective « observation ». La représentation impensée est du coup située hors du champ épistémologique de la perception car elle présuppose l’existence d’un extérieur, d’un « réel » qui serait saisissable, représentable, appuyé sur le présupposé sous-jacent de vérité, vision qui conduit à l’idée concomitante d’outils objectifs et pertinents pour observer, enregistrer, énoncer.

Ces rappels aident à comprendre les enjeux scientifiques, épistémologiques et philosophiques voire historiques du colloque de 2007 « Filmer le travail » ; enjeux qui se posent sensiblement de la même manière pour l’image-mouvement – ou le film – que pour l’image arrêtée ou la photographie (voir notamment l’article de Jonas).

4 Séminaire inédit du CECMAS en 1966. Voir aussi de P. Naville, « Les langages de la sociologie », *Épistémologie sociologique*, n° 7, 1969, p. 3-8 et « Recherches pour une sémiologie de l’image optique », *Épistémologie sociologique*, n° 9, 1970, p. 95-120.

5 M.-T. Duflos, « Les techniques audiovisuelles et la collecte des données en recherche sociologique », *Épistémologie sociologique*, n° 9, 1970, p. 3-21.

6 P. Naville, « Les langages de la sociologie », *op. cit.*

7 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

Ces rappels nous permettent de mieux appréhender les apports des différentes prestations, tant au plan de la réflexion écrite qu'à celui du produit audiovisuel. Si la plupart des chercheurs-réalisateurs n'ignorent pas dans leur pratique les problèmes que posent les rapports image et sciences, ceux qui sont depuis longtemps engagés dans la démarche et la réflexion critique, les abordent plus explicitement (Lallier, Sebagn et Durand, Baratta).

La critique de l'idée d'une « représentation » par exemple et ce que celle-ci présuppose s'est adressée dans les débats aussi bien aux films d'entreprise où « le travail sert de faire-valoir au produit » qu'aux films militants où la « représentation du travail s'apparente à une figuration du propos exprimé ». Elle touche même, aux yeux de certains, beaucoup de films institutionnels « qui sont une simple illustration de ce qui est prescrit » (Lallier, Baratta). Ganne en 1986 parlait déjà à ce propos de l'image illustration ou de l'image alibi. On peut regretter que les débats n'aient pas poussé assez loin tout ce que la notion de représentation contient d'illusion et de conventions non-dites.

Poursuivant dans cette perspective, on ne peut ignorer ce que dit le philosophe qui a considéré l'image comme un objet légitime de la philosophie. Dans ses travaux sur le cinéma au milieu des années 1980, Gilles Deleuze⁸ place la perception au cœur de l'objet image-mouvement, il en retient la dimension co-créative donnée par le spectateur, par l'observateur. Celui qui perçoit et lit les images tout autant que celui qui écrit avec elles produirait ainsi « de la pensée » nous dit Deleuze.

Aujourd'hui, les créateurs scénographes utilisent tout naturellement cette même idée en évoquant « le cerveau des spectateurs » comme faisant partie de l'œuvre par l'activité de co-création de sa réception⁹. De différentes manières l'idée avancée par Deleuze est présente dans plusieurs textes (Mathieu, Stassart). Certains font directement référence à « une connaissance co-construite entre filmeur, filmé et spectateur » (Césaro). Il s'agit là de quelque chose de relativement nouveau qui pourrait conduire à penser le documentaire scientifique d'une manière radicalement novatrice où la vraisemblance serait à reconsidérer tout autant que l'est trop timidement celle d'objectivité¹⁰.

On est ici non seulement en prise avec l'acte de l'énonciation comme fonction du langage mais dans le langage même de l'image qui instaure, selon Barthes¹¹ cette fois, la mort de l'auteur, « le je qui filme et qui monte est le langage filmique ».

Certes, l'expression filmique qui semble tout à la fois contrainte et création est en elle-même de la « pensée », qui selon Deleuze n'exclut jamais de la bêtise en tant que banalité, généralité, choses sans importance qui s'y trouvent comme incluses ; toutefois, c'est la perception qui contribuera pour sa part à faire advenir

8 G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minit, coll. « Critique », Paris, 1983.

9 Le scénographe Guiseppe Frigeri parle ainsi de son travail de mise en scène de l'Opéra de Pascal Dusapin – *Passion* – créé à Aix-en-Provence le 29 juin 2008.

10 On sait que le principe d'incertitude d'Heisenberg a été repris par Georges Devereux par exemple pour tenter de l'appliquer aux sciences sociales.

11 R. Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p. 63-69.

de la pensée dans l'image. Avec Deleuze s'éloigne donc toujours davantage l'affirmation de l'image comme représentation¹².

C'est dire qu'au travers de l'objet cinéma c'est l'image comme connaissance, comme pensée qui vient ici s'imposer et devrait alors nous conduire avec les nouvelles générations à dégager une approche moins naïve du film sociologique.

Les réflexions des réalisateurs de cinéma de la Nouvelle Vague sur la question de la production du sens et de la vraisemblance trouveraient une place légitime au sein de ce questionnement. « Comment le sens vient-il à l'image ? » se demandait Barthes¹³ que rappellent à ce propos Sebag et Durand au cours des débats, citant alors Jean Mitry¹⁴ pour qui c'est l'assemblage d'images séparées qui peut donner le sens qu'aucune ne donnerait séparément. Mais de quelles images et de quel fil conducteur de l'assemblage s'agit-il pour le film sociologique ? La réflexion exigerait donc aujourd'hui plus d'audace et de discussion collective.

Si l'image a très vite intéressé la réflexion épistémologique et philosophique, qu'en est-il de la thématique sociologique complexe qui combine avec l'image, l'objet travail et la démarche de recherche ?

La thématique du travail, à la fin des années 1960, a fait l'objet d'approches audiovisuelles pour observer les postes d'activités dans l'industrie automatisée avec notamment les apports de l'ergonomie qui s'est considérablement développée à partir du milieu des années 1980. Mais l'image en sociologie du travail n'a jamais intéressé qu'un petit nombre de chercheurs de terrain, laissant aux ergonomes le soin d'observer finement les activités de travail, les contraintes et les manières personnelles d'accomplir une tâche (Oudart et Gantier) et aux documentaristes la voie libre pour « filmer le travail » à leur manière.

Il existe en effet depuis longtemps une abondante production de films documentaires francophones sur le travail. Ceux-ci bénéficient depuis une dizaine d'années d'une meilleure diffusion qui élargit leur public à l'Europe. Des rencontres régulières n'ont cessé de se dérouler notamment en Belgique avec *Le Festival annuel du P'tit Ciné* qui archive depuis plus de dix ans de nombreux films de qualité sur la thématique du travail, y compris ceux de chercheurs. En France, dans le cadre du CNRS et de l'université, des sociologues du travail majoritairement se sont réunis depuis le milieu des années 1980 pour réfléchir ensemble à leurs pratiques audiovisuelles. Il s'agissait de dégager les questions majeures concernant les apports et les limites des enregistrements images et sons, d'inciter les institutions à aider à la production et de faire reconnaître par le milieu de la recherche la valeur scientifique du film sociologique comme moyen de connaissance et de communication (Réseau national 1986-1990)¹⁵.

12 Même si Deleuze tient peu compte du documentaire dans ses analyses, ni suffisamment du son comme médium de la pensée, ce qui est apporté par son travail concerne le propos du colloque.

13 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, Seuil, 1964, p. 40-51.

14 J. Mitry, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Éditions du Cerf, coll. « 7art », Paris, 1987.

15 « Réseau national Pratiques audiovisuelles en sciences sociales » trois rencontres et trois cahiers : Nantes 1986, *La parole dans le film*, Aix-en-Provence 1987, *La caméra sur le terrain*, Vaucluse 1989 ; les 3 cahiers sont scannés en un seul CD disponible au LEST.

Parmi d'autres questions, on se demandait déjà « s'il suffisait qu'un film soit fait par des sociologues pour qu'il soit sociologique »¹⁶. En 1996, des rencontres se sont déroulées à la Vidéotheque de Paris sur cette même thématique animées par le « Réseau langage et travail », des ouvrages en sont sortis dont on retrouve la plupart des auteurs invités au colloque de 2007. Le groupe des Ergonautes¹⁷, centré sur le thème « Filmer le travail », a de son côté identifié et travaillé quelques problèmes majeurs. Récemment, le Laboratoire d'économie et de sociologie du travail (LEST) a organisé à Aix-en-Provence, dans la foulée des collectifs pluridisciplinaires de réflexions appuyées sur la pratique, un séminaire pour faire dialoguer des documentaristes professionnels et des chercheurs non cinéastes sur un même objet, ce qui ne s'était pas encore produit, tant ces espaces professionnels sont restés étanches les uns aux autres¹⁸. Aujourd'hui les rencontres se multiplient sur le thème large « Image et Sciences », des appels récents à la production de films montrent que des choses bougent aussi au sein de l'Institution. Les sciences sociales dans leur diversité y prennent une place plus visible, y compris la sociologie du travail.

Deux remarques sur des questions toujours d'actualité.

D'une part, la production sociologique audiovisuelle est toujours minorisée. Si les films de recherche aboutis en documentaires occupent une meilleure place dans la production audiovisuelle scientifique, le champ disciplinaire de la sociologie du travail peine toujours à leur accorder une valeur scientifique. Sebag et Durand rappelaient au cours des débats que l'image dans le milieu est encore « considérée comme de l'amusement ». Une telle situation de méconnaissance nous avait poussés à créer le Réseau en 1985. Les choses avancent lentement et irrégulièrement en sciences sociales et à fortiori quand il s'agit d'un objet aussi peu médiatique et attirant à mettre en images qu'est le travail. Rares sont les films scientifiques acceptés avec des communications dans des colloques, encore plus rares ceux qui passent sur des chaînes de télévision. Ces médias exigent en outre une forme convenue, en tension avec ce que l'image cherche à dire de différent du reportage ou du rapport de recherche. Beaucoup de réalisateurs effectuent dans ce cas un montage spécialement conçu pour la diffusion sur chaîne.

D'autre part, les terrains sont de plus en plus réticents, au-delà du fait mentionné qu'ils posent de nouveaux problèmes déontologiques. La plupart des chercheurs et des réalisateurs en font le constat, filmer le travail *in situ* devient de plus en plus difficile. Dès qu'on aborde les conditions de travail, les risques professionnels ou la santé, objectifs légitimes aux yeux de nombreux chercheurs (Baratta), des barrières se dressent. Que dire alors des tentatives pour filmer le travail de sous-traitance, notamment dans l'industrie du nucléaire¹⁹. La question des droits à l'image est venue compliquer davantage s'il le fallait le travail avec

16 R. Cornu, « Vidéo-questionnement et vidéo-questionnaire », dans *Pratiques audiovisuelles en sociologie*, Actes de la rencontre de Nantes, LERSCO-LEST, Nantes, 1987, p. 69-84.

17 Groupe de travail créé en 2000 réunissant différents corps professionnels sur la thématique « Filmer le travail, pourquoi et comment ».

18 Séminaire « Regards pluriels sur le monde du travail » LEST, Aix-en-Provence, 29 septembre-1^{er} octobre 2005.

19 On évoque ici les films de Catherine Pozzo di Borgo.

les images. Filmer devient une entreprise de combattant avouent certains qui, à l'instar des cinéastes professionnels, doivent rester plusieurs mois sur leur terrain sans prendre une seule image.

Le colloque de l'université de Provence de 2007²⁰ s'inscrit également dans un courant de pensée et de manifestations scientifiques où l'écrit tient toujours la première place, loin devant l'image. La vague actuelle de publications portant sur la thématique large du Travail témoigne de la place de l'observation et de l'intérêt porté à de nouveaux objets de recherche en sociologie du travail. La « sociologie de l'atelier », objet central de la sociologie du travail en France au cours des décennies de l'après-guerre²¹ visait en priorité le travail salarié masculin, non qualifié et qualifié de la grande entreprise, le système technique, les luttes syndicales et la gestion des grèves, la hiérarchie et l'encadrement. On a pu voir lors du colloque que quelques réalisateurs sociologues s'attachent toujours à ce type d'objet. En renouvellent-ils l'approche, se posent-ils les questions nécessaires : « qui parle, qui fait parler, pour dire quoi et à qui »²² ? Le documentaire sur la grève des cheminots de 1995 (*Gare sans train*²³) mettant souvent en scène un syndicaliste (tour à tour porte-parole, témoin et héros) semble se glisser dans un modèle d'écriture et de « représentation » préférée des médias qui bien souvent l'imposent. Un important travail de recherche fouillé sur cette grève nourrit à n'en pas douter le travail filmique mais en voulant cerner le « vécu » des grévistes et pénétrer la « conscience ouvrière » de l'extérieur, avec un recours comme allant de soi à l'entretien synchrone, le film atteint-il son objectif ?

À cet égard, les sciences sociales sont victimes d'un présupposé – qui n'épargne aucun instrument – selon lequel il serait possible d'accéder par la parole sollicitée à un niveau de conscientisation surgissant immédiatement de l'expérience en train de se vivre. L'écart entre « vivre et se dire » nous renvoie encore à Merleau-Ponty²⁴. Quant au social, rappelle Bruno Latour²⁵, c'est comme la conscience, ça n'est pas un déjà-là mais bien le processus d'une élaboration en commun. Un film sociologique sur une grève pourrait, dans cette perspective, se demander : qu'est-ce qui est intéressant de saisir et de montrer aujourd'hui en filmant sur la durée un mouvement de grève ? Comment du social se fabrique-t-il au cours d'une grève, par quels dispositifs, quelle est la nature de ce social-là ? Sur quel soutien syndical pourrait compter un tel projet dont l'objet semble assez éloigné de ses objectifs institutionnels ? Le débat a surtout porté sur le statut CNRS du réalisateur comme mode d'accès aux grévistes, mais moins sur le bien-fondé d'un document filmé.

20 À la suite duquel nous avons produit cette introduction au présent ouvrage en septembre 2008.

21 G. Rot, *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Éditions Octarès, Toulouse, 2006.

22 La parole dans le film était le thème de la rencontre du Réseau à Aix-en-Provence en 1987, qui dégageait le principe « ne pas parler à la place, ni en leur nom », invitant à rester vigilant quant à la parole des personnes filmées.

23 Un film de J. Blumberg et D. Friedmann, produit par le CNRS Images.

24 M. Merleau-Ponty, *op. cit.*

25 B. Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Éditions La Découverte, Paris, 2006 [2002].

Un catalogue de films qui suit de près les publications

Le catalogue des films présentés a offert une vision du travail qui se voulait assez large. Toutefois en dehors du manque de films sur les salariés, dénoncé par Baratta, on n'a pas vu assez de documents vidéo portant sur des formes d'activité et d'organisation ou sur des modalités de travail innovantes. Par exemple l'innovation ou le milieu de l'économie de la connaissance, ou bien celui de la culture, ce qui permettrait de repérer les lignes de forces des champs sociaux qui structurent ces champs, rien non plus sur le travail du créateur²⁶ ou celui du comédien, où de la connaissance scientifique s'est tout de même accumulée. Quel film permettrait de comprendre le travail d'un cadre de banque? Où est donc passé le travail des femmes? Tellement divers, hétérogène, tellement nouveau dans ses espaces comme ceux d'hôtesse d'accueil, de directrice d'Agence, de rédactrice d'une chaîne télé, de sportive de haut niveau ou même d'ancienne ministre... et plus conforme à l'idée de l'emploi des femmes celui de caissière de distribution *discount* par exemple qui aborderait enfin le temps de travail et la division sexuelle des activités et de la hiérarchie.

À part deux ou trois documentaires (Césaro, Baratta) et un ou deux films de recherche (Eyraud, Alquier et Delorme), on est resté enfermé dans l'espace convenu des objets de la sociologie du travail. Peu de films en effet ont abordé le travail en réseaux ou les méthodes innovantes de « coopération ouverte », documents qui permettraient de « saisir les tissages horizontaux, foisonnant contre la belle ordonnance verticale et emboîtée des espaces institutionnels et imaginaires de référence »²⁷. Certains s'y sont exercés pour en signifier toute la difficulté (Remillet), montrant en cela l'intérêt scientifique de telles rencontres. Ces objets bousculent – on le sait – nos méthodes d'approche (le passage convenu par les syndicats), ils poussent à innover d'autres manières d'observer et de coopérer, enfin ils conduisent à repenser les objectifs du film scientifique et ses moyens.

Dans l'ensemble, le catalogue est resté assez proche de l'idée habituelle du travail pour observer et décrire des modes opératoires implicites (Colon, Relieu, Pentimalli, Oudart, Ganthier, Eyraud), du stress, montrer le « drame humain du travail »²⁸, parfois – plus rarement – la communication en situation de travail (Lallier, Baratta). Dans un documentaire qui n'a pas caché la place du commanditaire, l'auteur parvient à briser l'idée récurrente d'aliénation au travail en cherchant à « montrer l'intelligence au travail », (Baratta).

La production des films suit-elle donc de si près la production écrite? Est-elle à ce point dépendante des appels d'offres, des contrats? Certes oui quant aux objets, mais cela n'induit pas nécessairement le type d'approche ni la forme finale? Quelques réalisateurs se sont aussi posé cette question cruciale (Baratta).

26 Deleuze – encore lui – s'était attaché à la création musicale.

27 P. Veltz, *Le travail entre l'entreprise et la cité*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2001.

28 Dans son ouvrage *Travail et pouvoir d'agir*, Yves Clot n'évoque pas cependant la méthode audiovisuelle, (Y. Clot, *Travail et pouvoir d'agir*, PUF, Paris, 2008).

Une production documentaire mal connue des chercheurs et des doctorants

La production audiovisuelle n'est pas considérée par les chercheurs comme une source légitime de connaissances, comme un « mode incontournable de transmission des savoirs » (Sebag et Durand). Non seulement les chercheurs ne sont pas assez nombreux à participer aux débats, mais les doctorants, pour beaucoup d'entre eux, négligent ces temps de confrontation qui leur sont offerts. La lecture de l'image, sa construction comme son langage ne font certes pas partie de la formation à la recherche. Les chercheurs y sont toujours aussi peu préparés, certains le déplorent.

Quant à ceux qui s'emparent directement de la caméra, « ils tiennent peu compte de la nécessité de tels apprentissages », ce qui pourtant les protégerait des travers de la caméra-stylo (Sebag et Durand), comme de la caméra-preuve et les conduiraient à réfléchir davantage à la place des personnes filmées dans l'élaboration du film et à sa finalité. Baratta rappelle quelques principes déontologiques, notamment la possibilité pour les salariés filmés « de contrôler leur image qui contrairement aux entretiens n'assure pas l'anonymat ».

La plupart des intervenants ont été confrontés au problème de la restitution ou de la collaboration entre filmant et filmés. On verra plus loin comment chacun aborde cette question toujours posée; si fort heureusement les recettes ne s'imposent pas, des règles montrent souvent leur utilité.

Le Séminaire « Regards pluriels » de 2005, la mise en place à sa suite d'une petite médiathèque évolutive par le LEST à Aix-en-Provence pour archiver films de recherches et documentaires sur le travail, conjointement à des textes sur la méthodologie de l'image, enchaînent des démarches qui, avec le colloque de 2007, construisent peu à peu un ensemble d'outils visant à approfondir et à élargir ce champ de connaissances.

Le film de recherche comme le documentaire sociologique développent un genre qui exige une réflexion soutenue portant sur ses objectifs, la singularité de son regard, son langage, ses modes opératoires et ses canaux de diffusion. Quant aux mots, notions, concepts, résultats d'enquête... ils ne passent pas simplement d'un système de signes (l'écrit) dans un autre (l'image), comme on le souhaiterait quand on observe avec la caméra. Les enjeux du film scientifique – qu'il soit un documentaire ou un film accompagnant une recherche – reposent sur des rencontres qui, comme celles-ci, s'inscrivent dans le courant où s'accumule progressivement de la réflexion collective pour prendre une valeur d'enseignement toujours à moyenne portée.

Au sein de ce courant, les apports des chercheurs-réalisateurs invités au colloque

Pour en rendre compte, on peut partir tout simplement de la proposition du colloque adressée aux participants selon laquelle la réalisation d'un film de recherche est conçue comme un recueil de données et trois actions principales : observer, analyser, montrer le travail par le film. Rappelons parallèlement qu'il existe deux utilisations possibles de l'audiovisuel dans la recherche :

- enrichir l'observation par des données différentes,
- réaliser un produit de communication diffusable auprès d'un public élargi à des non spécialistes.

Les deux usages seront mêlés dans les remarques qui suivent, comme ils l'ont été dans la plupart des textes (sauf les quatre ou cinq premiers qui s'en tiennent à la première utilisation).

Recueillir des données

La question renvoie à la place de la recherche dans l'approche audiovisuelle et aux techniques de repérage utilisées.

La majorité des expériences consignées dans les textes mentionne une recherche concomitante à l'utilisation de l'outil, qui souvent la précède pour partie (Eyraud, Alquier et Delorme), parfois de plusieurs années (Bataille et Deldrève). Il s'agit de recherches subventionnées ou de contrats dans lesquels l'approche audiovisuelle ou le film font clairement partie du produit final. Malgré des outils devenus très accessibles, la plupart des films s'encastrent dans les thématiques des appels d'offre, tandis que d'autres demeurent mal connus du milieu des chercheurs²⁹.

Le dispositif de collecte des matériaux emboîte presque toujours les données audiovisuelles aux autres techniques de données qualitatives, entretiens, observations participantes. L'objectif vise clairement à saisir des aspects différents (en particulier corps et espace), spécifiques de l'outil. Le filmage permet d'autre part de fixer ce qui est éphémère et d'analyser les scènes filmées par leur vision répétée, voire pour certaines au ralenti (Pentimalli, Colon, Relieu). La qualité des données et leur pertinence relèvent – aux yeux des chercheurs-réalisateurs – de la vigilance scientifique apportée par une problématique solide, à défaut par un objectif clair ou encore par une simple hypothèse (Arbus). On ne croit plus trop à la caméra qui ramasserait de la réalité, encore que les *workplace studies* nous semblent parfois proches de cette conception, ni à des enregistrements effectués seulement « pour voir ». Une vigilance dont ne témoignent pas toujours les étudiants qui apprennent le documentaire. Les images se construisent sur et avec de la connaissance, car « il faut savoir pour voir », rappelait Bachelard avec les trois principes qui s'appliquent aussi à l'enseignement de l'image : « le fait est conquis, construit, constaté ».

La phase de réflexion sur la nature et les propriétés des données se situe en amont de l'observation audiovisuelle car celles-ci ne sont jamais « données ». Il faut les établir, les recueillir, les produire, en faire des données signifiantes par rapport à une approche filmique en vue d'une écriture en images, en faire des contenus de connaissance. Si cela semble clair pour tous, de quelles données s'agit-il et comment chacun s'y prend-il pour les recueillir ?

Un premier corpus de données concerne le corps, les gestes, les postures, le langage des mimiques, les micro-gestes, les savoir-faire et les tours de main (Arbus, Pentimalli, Colon, Relieu, Oudart, Ganthier), très souvent les temporalités multiples et enchevêtrées ou en tension (Lallier, Césaró, Arbus, Bataille), la pression temporelle interne au travail (Sebag, Durand). Les données visuelles et auditives

29 Dans les années 1970-1980, les chercheurs qui se sont emparés des caméras, souvent sans moyens financiers avec les techniques peu commodes de l'époque, disposaient en retour d'une grande liberté de choix.

visent aussi « la description fine des activités pratiques » et les changements dans les opérations cognitives (Eyraud, Alquier et Delorme). Elles cherchent à enregistrer quels gestes, quels regards, quels silences vont tisser un « lien thérapeutique » entre deux personnes (Césaro). Il s'agit donc de données recueillies par des observations parfois répétées de données visuelles et sonores concernant le corps, l'espace et le temps, les trois dimensions de toute expérience sociale qui circonscrivent assez nettement les situations à observer et à enregistrer.

Un autre corpus dégage des données moins visuellement identifiables, plus abstraites en dynamique et changeantes, éphémères, le plus souvent non répétitives. Il s'agit pour certains chercheurs de données ayant une capacité d'émergence bousculant les catégories établies (Arbus). Des éléments visuels et sonores qui ne peuvent plus se prévaloir de stabilité arithmétique ; c'est bien en quoi elles dérangent car elles poussent les sciences sociales à élargir leur corpus théorique et méthodologique. Il s'agira de capter des relations hiérarchiques fines, lovées sous les relations professionnelles ordinaires (Remillet), l'écart entre « la rationalité économique » et des éléments plus subtils, identifiables dans des signes visuels comme la pénibilité, les risques ou même les incertitudes du métier (Bataille et Deldrève), « une ambiance, une situation, du silence et des bruits de fond » (Sebag et Durand) ; d'autres encore chercheront à engranger des signes visuels et sonores aptes à signifier « la coopération ouvrière » (Remillet, Pentimalli). Plus subtilement s'exercer à saisir et montrer « de la connaissance », de la pensée incorporée au fil du temps dans les gestes coulés de l'archéologue (Arbus).

La méthode est encore utilisée de manière « réflexive » pour dégager en co-élaboration « l'explicitation d'un mode d'existence » et capter – tout en les révélant – des processus de prise de conscience dans la construction d'une « identité de métier » (Mathieu et Stassart, Jonas) ou même tenter d'appréhender « la manière dont les individus s'engagent dans une situation » (Lallier). Dans ces derniers cas, la matière sonore n'est plus uniquement du discours ou des réponses à des questions imposées mais des paroles immanentes à une situation, des événements, des échanges non verbaux autant que verbaux, des bruits révélant des relations invisibles, des signes non conventionnels qui signifient l'ennui, le stress ressenti. Bref une variété de signes de nature multiple et flexible exprimant des contenus de sens à dégager qui échappaient aux techniques plus académiques figées dans leurs catégories, prisonnières d'indicateurs souvent devenus obsolètes.

Si on prend désormais ses distances à l'égard de l'interview synchrone – technique clé du reportage – on n'abandonne pas pour autant la parole ni « son corps à corps avec la langue » évoqué par Barthes, dès lors que les personnes filmées parlent en situation de travail et que la caméra mobile se risque à saisir des hors champs³⁰. Le contexte fournit sa part de sens aux données visuelles focalisées.

Observer

Les auteurs ne semblent plus dupes des pièges de l'observation, mais leur vigilance épistémologique en veille ne suffit pas toujours à vaincre l'illusion de la neutralité du regard. Les expériences consignées dans les textes riches d'infor-

30 « La parole dans le film » deuxième Cahier du Réseau, Aix-en-Provence, 1987.

mations constitueraient de solides apports pour l'enseignement de l'image et du documentaire de recherche.

Notre regard est pris dans l'imaginaire social d'une époque

Dans des séries longitudinales de photos réalisées par ailleurs, on trouve une sorte de panorama des valeurs successivement et inconsciemment portées sur le phénomène social total – comme dirait Mauss – qu'est le Travail. Dans nos sociétés, le regard sur le travail a changé. D'une part, les contenus inhérents au travail se sont modifiés; d'autre part, le regard lui-même change car il est toujours plus ou moins chargé des valeurs collectives du moment accrochées au phénomène, les vieilles doxas. Les manières d'en parler et de mettre en images se sont transformées au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, ce qui ressort clairement de plusieurs textes de la deuxième partie de cet ouvrage. La série atteste du mouvement historique et idéologique du regard autant que de la chose regardée, ainsi que des référentiels implicites. Selon une lecture rapide, on peut noter le passage de l'attention portée d'abord à l'outil, puis à la machine, puis au travailleur et aux gestes professionnels dans le souci de montrer les compétences et le poste dans sa pénibilité; le regard se porte ensuite sur l'atelier comme espace hommes/machines puis sur le système relationnel. Dans cette perspective, il faudrait aussi analyser les changements sur le long terme non seulement de ce qui est regardé mais de la manière de les regarder, sous quels cadrages, selon quels angles, à partir de quelle place de l'objectif et pour quels types de plans et de mouvements de caméra?

Ces apprentissages collectifs constituent en quelque sorte des codes d'observation mais également d'écriture filmique (Sebag et Durand, Césaro, Baratta). « Qu'est-ce que ça veut dire? » se serait peut-être demandé Barthes regardant la série de clichés, soulignant par là combien nous sommes sans cesse en quête de sens. De quelles informations le regard porté sur de semblables objets par le même auteur sur une longue période est-il médiateur?

Le regard qui est perception et co-création s'avère également œuvre collective³¹. Un individu par adhésion doxique est imprégné d'éléments de l'imaginaire social d'une époque auquel il contribue en retour. Une certaine façon de regarder et de fixer en images concerne tout autant les réalisateurs, les cadres, les photographes, bref, tout professionnel de l'image si bien que les chercheurs n'y échappent pas. Certains en sont d'autant plus conscients qu'ils ont une pratique effective des outils et se sont formés à la lecture des images (Sebag et Durand, Césaro).

La vigilance du regard et l'invention de dispositifs contre l'illusion de la transparence des images

La construction collective du regard produit en quelque sorte sa dérive, les présupposés. Ils dressent entre notre regard intentionnel et l'image enregistrée l'illusion que les images parlent d'elles-mêmes. Les innovations technologiques peuvent renforcer cette illusion si bien que de nouveaux apprentissages sont

31 Pour avoir travaillé avec plusieurs cohortes d'étudiants sur des corpus de 50 ans et plus de photos de famille, de mariages ou de classes, l'idée de la perception et du regard comme construction collective et témoin des valeurs d'une société s'est imposée comme un principe fécond de lecture.

indispensables – affirment certains pour en tempérer un usage trop facile, immédiat (Sebag et Durand). Même si l'observation s'appuie sur de la « connaissance élaborée en alternant périodes de tournage, de montage avec des réunions » (Mathieu et Stassart), peut-elle échapper pour autant à l'illusion d'un gain de véricité et de scientificité obtenu par l'accord avec les personnes filmées ?

En sciences sociales aussi, l'observation a des effets de réalité, elle opère une transformation. « L'identité de métier » n'est pas pré-existante au processus de sa prise de conscience collective, le mode opératoire adopté pour sa saisie contribue pour partie de sa création. Si on s'accorde désormais pour penser que ce qui est observé est toujours le produit d'une construction, si scientifique qu'elle soit, le sens n'est pas pour autant donné comme lisible et univoque.

Des objectifs clairement identifiés dans un rapport au terrain difficile

Le film de recherche ne vise pas l'exceptionnel. L'objet travail – peu « médiatique » – enfouit sa singularité sous une banalité ordinaire. Comment observer cette banalité pour en saisir et en montrer la dimension singulière ?

Pour les réalisateurs du colloque, l'approche audiovisuelle vise des objectifs variés, mais jamais simplistes. Un « moyen de connaissance » (Césaro), une approche pertinente des compétences cachées (Eyraud, Alquier et Delorme, Bataille et Deldrève, Arbus), de la complexité inhérente à toute situation de travail (Remillet, Lallier, Baratta), le quotidien qui se donne toujours comme naturel, l'émergence de l'identité collective à propos d'un métier en marge (Mathieu et Stassart), la pression du temps ressenti par les opératrices de travail à la chaîne (Sebag et Durand), le sens du travail apporté par l'immersion dans un collectif (Baratta).

Le rapport au terrain – comme l'observation – est présenté et vécu comme une conquête. Tous les textes font allusion à cette sorte de bataille livrée sur le terrain, avec l'objet qui se dérobe du fait de la complexité du travail de la pêche sur un chalutier en pleine mer (Bataille et Deldrève), avec les acteurs qui sont toujours pris dans un rapport filmant/filmé qui n'est jamais neutre (Remillet). Une bataille livrée avec le temps qui n'attend pas dans des situations « aux temporalités irréversibles » (Lallier), avec la cadence de la chaîne (Sebag et Durand), avec la technique qui prend le dessus sans qu'on s'en rende compte (Eyraud, Alquier et Delorme), avec une observation enregistrée qu'on croyait juste et qui s'avère manquer de véricité lors de la confrontation (Césaro), avec une coopération qui se masque sous des rapports hiérarchiques eux-mêmes invisibles et cachés (Remillet), avec aussi des restitutions qui compliquent le travail de sélection des images et impliquent des transactions longues (Mathieu et Stassart), pourtant absolument nécessaires (Baratta), pour parvenir par exemple à filmer « la créativité en forme de flux croisés » (Arbus). Bref, « un parcours du combattant » résume l'un d'eux (Remillet).

L'observation instrumentalisée n'offre a priori aucune garantie dans le rapport au terrain, aucune facilité quand bien même l'accord semblerait établi (Mathieu et Stassart, Césaro). Il faut trouver des dispositifs d'observation, une démarche, des ruses parfois, sans toutefois se dépendre d'une attitude de loyauté dans le rapport aux personnes filmées et sans jamais perdre de vue la problématique et ses redoutables exigences pourtant salutaires. Trouver une « zone tierce, un espace

potentiel – dit Lallier empruntant Winnicott – dans lequel se trouve situé l’observateur-filmant », un espace intermédiaire car aucun n’ignore l’autre (Remillet).

Tous les textes rappellent de manière convaincante la recherche de solution appropriée pour observer sans quitter l’objet d’observation.

Dans la fonderie du Gard, le réalisateur décide à un moment de suivre le déplacement d’un objet, à un autre de trouver un fil conducteur en filmant une journée de travail afin d’observer et de filmer « la codification des rapports sociaux » (Remillet). Pour avancer, l’un va tenter un travail en aller et retour, passant de « l’observation filmée à l’observation différée par auto-confrontation » (Césaro, Baratta, Breitbart), tandis qu’un autre multipliera les prises de vue, les angles, les cadrages, mêlés à des bouts d’entretiens de contrôle (Bataille et Deldrève). Tel autre encore pense trouver une solution en se plaçant « là où se joue l’implication des acteurs », dans la « circonstance d’engagement » afin de saisir le Pouvoir qui est problématisé par le chercheur-réalisateur comme occupant toute situation de travail (Arbus, Breitbart). Un pouvoir qui s’exerce sur l’intime, ce qui n’est pas sans poser des questions d’ordre déontologique – clairement stigmatisées par Baratta – que les approches traditionnelles ne se posent pratiquement jamais, où fonctionne « le droit de question qui agit comme devoir de réponse ». Un pouvoir que pourrait à son tour exercer le réalisateur en révélant par l’image la part de dignité déglacée dans l’exercice du travail dit « réel » qui échappe justement à la prescription, une part de dignité encore, trouvée cette fois dans le temps arraché à la contrainte temporelle inhérente au travail exécuté par les femmes (Sebag et Durand) ou bien dans les micro-comportements qui signifient le rejet de l’autre au sein même d’un travail en coopération (Remillet), images qui conduisent à déconstruire les présupposés concernant le dogme de la solidarité ouvrière.

La mise en relation filmant/filmé ne suffit pas, car la « présence de la caméra peut s’insérer dans la relation de trois manières » : tangible, indirecte, discrète (Mathieu et Stassart). L’illusion se reporte parfois sur la complicité des filmés avec la caméra, visant ainsi à garantir plus de pertinence dans les cadrages et les séquences filmées. Déjouer l’auto-mise en scène, la profilme et ses dérivés, représente pour tous les réalisateurs un objectif majeur de la caméra sur le terrain (Sebag et Durand, Césaro, Baratta). Chacun opère à sa manière selon ses propres objectifs. Pour l’un (Baratta) tenir compte du collectif « de travailleurs constitue un élément essentiel pour comprendre le travail », ce qui revient à « cerner et défendre l’existence d’une parole collective dans l’entreprise comme enjeu majeur », dès lors que comme le défendent les psychologues du travail c’est le collectif qui apporte du sens face à une organisation du travail qui isole le travailleur ou la travailleuse.

Filmer, ça n’est donc plus montrer comme hier cette errance de sens du travailleur isolé mais au contraire faire vivre une parole collective. Pour un autre, la narration imposera au contraire de cerner un seul personnage, obtenir sa complicité sans jamais le mettre en scène (Césaro, Arbus).

Analyser et monter le film de recherche

Quasiment tous les textes font état du recours nécessaire à la problématique et aux hypothèses de recherche pour passer à l’analyse des séquences enregistrées, aussi bien pour un film de recherche que pour un documentaire plus élaboré. Mais ce n’est pas si simple car choisir des séquences, décider de leur pertinence

remet souvent en question les catégories d'analyse instituées. C'est plus évident avec des données de ce type qu'avec des données chiffrées ou retranscrites. La puissance heuristique des films de recherche, si elle porte à l'évidence sur la déconstruction des catégories d'analyse engage également de nouvelles avancées théoriques. Ces questions de fond ne sont pas abordées frontalement par les réalisateurs, alors qu'elles touchent de plein fouet le film de recherche. Que dire alors du montage qui assemble les séquences analysées et sélectionnées pour élaborer un discours, une narration diront certains ?

À défaut de produire une preuve, le montage apporte de la connaissance, toujours partielle, toujours à repenser, toujours à placer dans le courant des théories à moyenne portée, car pour beaucoup d'entre nous « le film doit conduire à une réflexion critique » (le Réseau). Quelques films de recherche se limitent à un auditoire ciblé (Eyraud, Alquier et Delorme), la plupart sont des produits de communication pour un public large (Césaro, Remillet, Bataille et Deldrève, Sebag et Durand, Lallier, Baratta).

Peu de textes cependant ont poussé la réflexion sur le montage au-delà de l'affirmation répandue qu'il y a là un nouveau langage à trouver, à distinguer de celui de la fiction, de celui du documentaire télévisuel, de celui du simple document audiovisuel de recherche, à fortiori de celui du reportage.

On affirme alors que le montage doit être capable de « donner la sensation du temps, une impression de durée subjective », ce qui amène à « réfléchir sur les types de plans pour écrire » (Césaro). « Il faut inventer la représentation... afin d'éviter de tomber dans la parole didactique qui produit de la valeur ajoutée » (Arbus). Dans bien des cas, il faut « trouver des personnages » ou bien jouer sur « les décalages de rythme entre les images et les sons pour réaliser des montages brisés » (Sebag et Durand). Les textes faisant état de négociations avec les personnes filmées ne dégagent pas avec assez de précision sur quoi le chercheur a tenu bon et au contraire ce qui l'a poussé à accepter des coupures dans la première mouture du montage. Dans le film sur les éleveurs, par exemple, pourquoi la parole des filmés paraît-elle à ce point souveraine ? Au nom de quoi, de quels présupposés épistémologiques ou idéologiques ? Les expériences adoptant cette posture se sont multipliées sans qu'il soit possible de dégager des règles.

Quant à la question de la restitution aussi ancienne que le film de recherche, de quoi est-elle porteuse, pourquoi la reconnaissance du film par les acteurs serait-elle garante d'une plus grande justesse ?

Par contre « l'objectif qui vise à faire entrer l'image dans un processus de distanciation critique » (Remillet) va, semble-t-il dans le sens d'une co-création, d'un co-enseignement proposé par quelques-uns (Baratta). Plus exigeantes à définir, à faire respecter, les règles que les chercheurs qui délèguent la prise d'images à des techniciens doivent mettre en place. Ce procédé qui concerne aussi le montage a déjà montré ses limites et la nécessité d'une discussion en amont concernant le choix des angles, la position de la caméra, avec pour appui une sorte de *Story Board* ; quant au montage, c'est un véritable travail en coopération avec le monteur visant à maintenir le contenu scientifique des plans et le fil conducteur choisi par le chercheur.

Il faudrait consacrer un prochain colloque à la question de l'écriture du film scientifique, ses modes opératoires, ses objectifs, sa grammaire, ses moyens

de diffusion et ses publics, enfin son rapport aux transformations de l'écriture filmique d'une manière générale.

Un colloque aux apports contributeurs

Finalement, les textes et les documents filmiques de ce colloque, ont montré et réaffirmé :

- que la vidéo est un instrument utile à la production de connaissances, ainsi qu'à la diffusion d'idées nouvelles sur des questions d'actualité comme le travail ;
- qu'elle a une valeur d'enseignement et doit de ce fait respecter des codes scientifiques mais aussi déontologiques, mettant en question les objectifs des enregistrements audiovisuels et avec eux les droits aux images ;
- qu'elle peut et doit intégrer les apports des disciplines travaillant sur les signes et la communication (sémiologie, sémiotique, École de Palo Alto et les nouvelles approches) et d'autres apports comme ceux de la psychologie ;
- que l'utilisation de cet outil a une valeur heuristique qui pousse la réflexion jusque sur les résultats d'une recherche, également sur les manières habituelles de construire les objets, de recueillir les données, de les analyser, remettant en question les allant-de-soi des théories en place.

Quelques interventions sont allées plus loin en interrogeant les idées reçues concernant la légitimité des objets de recherche, les présupposés quant au vécu du travail ou à la coopération dans le travail. Elles ont approché par l'image des objets relativement nouveaux comme la production *in situ* du sens pour le sujet, le rôle du collectif. Elles ont tenté de rendre compte de la part cognitive du travail, cette part invisible de « travail » inhérente aux activités liées notamment à l'informatique.

Il a été rappelé que filmer les univers du travail s'avère de plus en plus difficile. Plusieurs facteurs compliquent la tâche des chercheurs-réalisateurs ; tout d'abord les résistances accrues des milieux professionnels ainsi que la nature du travail en mutation qui souvent se prête mal à une exploration visuelle notamment la part d'intelligence créatrice et cognitive des tâches, exploration qui doit en outre éviter de trahir l'opérateur. À cela s'ajoutent la complexité intriquée des relations professionnelles ainsi que les formes subtiles et peu visibles de divisions sociales des activités où se love l'imbrication des rapports sociaux du travail.

Face à ces difficultés, plusieurs chercheurs ont rappelé le manque de coopération de la part du milieu institutionnel, tant pour explorer de nouveaux objets que pour aider à la réalisation des vidéos, que pour la diffusion des films documentaires de recherche aboutis.

Pour ce qui est de l'observation enregistrée et du montage, la réflexion sur l'auto-confrontation (qui repose sur des modalités de coopération entre l'équipe de tournage-montage et les personnes filmées) semble une démarche à réengager pour repenser les conditions d'élaboration du film de recherche, à l'heure où, de son côté, la question des droits devient de plus en plus paralysante. La réflexion collective repose, on l'a vu, sur une volonté commune, des objectifs partagés et des décisions clairement négociées.

Une nouvelle génération de films de recherche s'engage ainsi sur de nouvelles voies, pour d'autres objets, élaborant peu à peu et en chemin des modes opératoires appuyés sur de nouvelles manières de regarder, développant d'autres langages pour en parler. Une opinion partagée par la plupart des chercheurs-réalisateurs.

Au-delà des expériences que les réalisateurs ont apportées au courant du film de recherche en sciences sociales, le colloque de 2007 a ouvert des pistes riches en valeur d'enseignement et en réflexion épistémologique, que les prochains colloques ne pourront plus ignorer.

Bibliographie

- BARTHES R., « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, Seuil, Paris, 1964, p. 40-51 ;
« La mort de l'auteur », dans R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p. 63-69.
- CHOMBART DE LAUWE P. H., *La vie quotidienne des familles ouvrières*, Éditions du CNRS, Paris, 1956.
- CLOT Y., *Travail et pouvoir d'agir*, PUF, Paris, 2008.
- CORNU R., « Vidéo-questionnement et vidéo-questionnaire », *Pratiques audiovisuelles en sociologie*, Actes de la rencontre de Nantes, LERSCO-LEST, Nantes, 1987, p. 69-84.
- DELEUZE G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minit, coll. « Critique », Paris, 1983.
- DUFLOS M.-T., « Les techniques audiovisuelles et la collecte des données en recherche sociologique », *Épistémologie sociologique*, n° 9, Paris, 1970, p. 3-21.
- LATOUR B., *Changer de société, refaire de la sociologie*, Éditions La découverte, Paris, 2006, [2002].
- LEST Séminaire, « Regards pluriels sur le monde du travail » LEST, Aix-en-Provence, 29 sept-1^{er} oct. 2005.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- MITRY J., *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Éditions du CERF, coll. 7art, Paris, 1987.
- NAVILLE P., « Les langages de la sociologie », *Épistémologie sociologique*, n° 7, 1969, p. 3-8 ;
« Recherches pour une sémiologie de l'image optique », *Épistémologie sociologique*, n° 9, 1970, p. 95-120.
- « Réseau national Pratiques audiovisuelles en sciences sociales », trois rencontres et trois cahiers, Nantes 1986 ; *La parole dans le film*, Aix en Provence, 1987 ; *La caméra sur le terrain*, Vaucresson 1989, (les 3 cahiers sont scannés en un seul CD disponible au LEST).
- ROT G., *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Éditions Octarès, Toulouse, 2006.
- VELTZ P., *Le travail entre l'entreprise et la cité*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2001.