



HAL
open science

Les temporalités télescopées du photocaméscope

Baptiste Buob

► **To cite this version:**

Baptiste Buob. Les temporalités télescopées du photocaméscope. Arrêt sur images, Apr 2010, Paris, France. halshs-01727586

HAL Id: halshs-01727586

<https://shs.hal.science/halshs-01727586>

Submitted on 9 Mar 2018

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.

Ce texte a été un temps accessible en ligne sur un site aujourd'hui fermé. Sur l'expérience de cette publication d'un acte de colloque en ligne : Christine Dole-Louveau de la Guigneraye et Fabienne Duteil-Ogata, « Mettre en ligne un contenu numérique en anthropologie visuelle », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 09 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5203>

Les temporalités télescopées du photocaméscope

Là où la photo arrête le temps et tue ce qu'elle voit, le film produit l'illusion de la vie et nous emporte dans son mouvement. [Bellour 2002 : 79]

Ce colloque a été l'occasion de découvrir multiples façons de mêler images fixes et animées¹. Cependant, personne n'a proposé de discuter de films mêlant aux images animées des photographies du même sujet de recherche prises sur le terrain durant le déroulement même du tournage – aucunes pratiques hybrides intégrant pleinement la photographie à la démarche filmique, non seulement dans le produit fini, mais également lors de l'enquête. Aussi, plutôt que de clôturer ce colloque (ce qui m'était initialement demandé), je propose de continuer à ouvrir le champ de la réflexion sur l'hybridation des images fixes et animées en prenant appui sur un exemple, parmi l'infini des possibles, d'intrication de la photographie et du film dans un documentaire ethnographique.

Pourquoi ne rencontre-t-on pas (ou si peu) de chercheurs qui pratiquent lors d'une même enquête la vidéo et la photographie, puis combinent les images ainsi obtenues dans un même film ? Une première réponse intuitive serait d'expliquer qu'une telle expérience multi-instrumentale est en pratique trop contraignante. Et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai abandonné le projet de mêler prises de vues vidéo et prises de vue photo lors d'enquêtes antérieures : il est aussi insensé de porter un appareil photo autour du cou tout en filmant que de passer son temps à choisir dans son sac l'appareil adapté à la prise de vue recherchée. La question aurait donc été totalement absurde si une récente innovation instrumentale ne rendait caduque ce premier argument. En effet le marché de l'instrumentation audiovisuelle a récemment vu apparaître le *photocaméscope*, un appareil photographique reflex numérique permettant de photographier et de filmer², de passer en une manipulation du mode filmique au mode photographique. L'apparition du photocaméscope offre ainsi les conditions instrumentales propices à l'enquête combinée, donc à la possibilité de réaliser, en totale autonomie, un film mixte, accordant une place à des photographies prises lors des tournages.

La perspective d'une nouvelle enquête sur les questions d'apprentissage et de transmission dans les métiers de la lutherie me donnait alors l'occasion de mettre en pratique une telle expérimentation. Cette première expérience avec le photocaméscope m'a conduit à aborder un ensemble de

1. Annie Mercier a mené son terrain en trois temps successifs (observation directe, photo, puis vidéo) ; Ralph Marsault, ainsi que Jean-Pierre Durand et Joyce Sebag utilisent tantôt le film, tantôt la photographie pour mener leurs enquêtes ; Laurent Pelé s'est intéressé aux photographies qui étaient prises en simultané du tournage de certains films de Jean Rouch ; etc. D'autres contributeurs intègrent la photographie et recourent à l'arrêt sur image pour monter ou analyser un film : à l'image des travaux d'artistes analysés par Alain Mons, Virginie Johan et Naoki Nomura usent de l'arrêt sur image ; Lena Tosta et Olivier Boëls ont fait un film composé presque exclusivement de photographies prises sur le terrain ; le film de Patrick Zachmann ainsi que celui de Cornelia Eckert et Anna Luiza Carvalho Da Rocha sont des exemples d'utilisation d'archives photographiques comme support de l'échange avec les personnes filmées ; etc.

2. Grâce à ses optiques interchangeables, son format haute définition, sa possibilité de varier les vitesses d'enregistrement et son moindre coût en regard de l'équivalent professionnel, le photocaméscope est un matériel très intéressant d'un point de vue strictement filmique. Aussi de nombreux cinéastes l'utilisent pour faire des films sans utiliser sa fonction première d'appareil photo.

questionnements susceptibles d'éclairer la différence intrinsèque du fixe et de l'animé. Ces interrogations concernent non seulement l'insertion de photographies dans un film mais aussi l'analyse des temporalités propres aux pratiques filmiques et photographiques. Par ailleurs, outre l'emploi de la photographie et la pratique d'une ethnographie filmée employant des procédés comparables à ceux du cinéma direct³, j'avais pris le parti de filmer des entretiens afin de pouvoir intégrer des autocomentaires⁴ dans le produit fini. Se posait dès lors la question de l'articulation des trois registres : la parole, le fixe et l'animé.

Pourquoi intégrer la photographie dans un film ?

C'est avant tout en tant que spectateur déçu qu'il m'a semblé utile d'associer la photographie à un documentaire ethnographique recourant aux entretiens filmés. A l'instar de nombre de programmes de télévision proposant de « regarder la parole » [Breton 2005], dans beaucoup de films documentaires, l'image se trouve reléguée au rang trop simple d'illustration. Les vertus ethnographiques de l'image documentaire se trouvent alors noyées par la parole et la qualité spécifiquement informative de l'image s'estompe. En empruntant la terminologie proposée par Roland Barthes [1980] on pourrait dire que le *studium* du réalisateur nous prend par la main et efface le *punctum* ethnographique.

Les images – a fortiori les films – sont des objets encombrés : « montrer une chose, c'est en montrer une autre simultanément » [de France 1989 : 28]. Ce caractère constitue leur richesse en même temps qu'une difficulté inhérente à l'acte cinématographique. En conséquence une des activités fondamentales du cinéaste consiste à désencombrer le visible, à réduire sa richesse pour accentuer l'un de ses aspects particuliers. Cependant quels que soient les procédés de soulignement et de fragmentation utilisés par le cinéaste, celui-ci ne parvient jamais totalement à estomper ou à masquer des éléments risquant de gêner l'appréhension par le spectateur de ceux vers lesquels il s'agit pourtant de guider son attention.

La concurrence liée à l'encombrement constitutif de l'image peut même se muer en véritable rivalité quand la parole vient s'y combiner [de France 1995]. Et la parole tend naturellement à recouvrir l'image. Car le spectateur est placé devant un *tiraillement diégétique* : la linéarité du discours linguistique (la parole) et l'action en devenir (le film) possèdent tous deux une finalité autonome qu'il est malaisé de suivre conjointement. Toujours l'un prend le dessus, tandis que l'autre s'efface ; le premier terme est généralement la parole, le second l'image. Une solution commune mais insatisfaisante est de faire de l'image une illustration de la parole, le risque est alors de faire du film un simple morceau de didaxie illustrée [Jacquinot 1977 : 39]. L'hypothèse à l'origine de la présente réflexion est que le recours à la photographie offre un exemple d'alternative possible à cette concurrence entre les registres visuels et linguistiques sans pour autant reléguer l'image au rang d'illustration.

La photographie est-elle moins une rivale de la parole que le film ?

3. Jean Rouch [1979 : 64] a parfaitement synthétisé cette posture : « Le réalisateur caméraman de cinéma direct est son premier spectateur dans le viseur de la caméra. Toute l'improvisation gestuelle (mouvements, cadrages, durée des plans) aboutit finalement à un montage au moment du tournage [...]. En fait, ce travail sur le terrain même est ce qui fait la spécificité de la démarche du cinéaste-ethnographe, car au lieu d'élaborer la rédaction de ses notes au retour du terrain, il doit, sous peine d'échec, en tenter la synthèse au moment même de l'observation, c'est-à-dire conduire son récit cinématographique, l'infléchir ou l'arrêter, en face de l'événement. Ici, il n'est plus question de découpage écrit à l'avance, ni même de caméra fixant un ordre de séquences, mais d'un jeu autrement risqué où chaque plan de prise de vues est déterminé par le plan précédent et détermine le plan suivant. »

4. La notion d'autocomentaire est empruntée à Annie Comolli [1995].

Les théoriciens de l'image s'accordent : le film entraîne le spectateur dans son mouvement, la photo arrête le temps ; confronté à une photographie, le spectateur pressé du cinéma devient davantage « pensif » [Bellour 2002]. L'apparition d'un présent photographique dans le mouvement toujours tendu vers le futur du film induit un changement de regard chez le spectateur. Autrement dit, la photographie insérée dans un film provoque un changement de régime : du narratif (reposant sur le dénouement futur de la dramaturgie quotidienne dans le cas du documentaire ethnographique), on passe à un régime doté de tous les attributs du descriptif cinématographique tel que l'a défini André Gardies [1999]. En effet, à l'instantanéité photographique peuvent être parfaitement appliqués les critères du régime descriptif : l'irruption du cliché provoque une interruption du temps diégétique en introduisant une pause indépendante et autonome entre les successions mouvantes qui le précèdent et le suivent. Le regard porté peut alors déambuler librement dans l'espace présenté et laisser libre cours à l'élaboration d'un savoir spécifique. A l'image de la photographie qui donne le temps au spectateur de « se situer en elle » [Bellour 2002 : 75] et de produire un supplément de sens, le régime descriptif du cinéma offre la possibilité d'un regard « cognitif » : « un regard qui repère et sélectionne dans l'espace visible les données à traiter dans l'immédiat. Du sens se construit sur l'axe paradigmatique, par la confrontation entre les propositions filmiques et mon "encyclopédie" personnelle. Du savoir s'élabore ainsi, dont la pertinence sera mise à l'épreuve du film. » [Gardies, 1999 : 70]

La photographie est également une image encombrée, mais sa réduction au présent rend son épuisement théoriquement possible et laisse le temps au spectateur de s'y déplacer, de scruter le détail sans se presser. Par l'arrêt, l'image voit sa force de suggestion accrue. Cependant, alors que le film peut se passer de la parole, la photographie nécessite une grille de lecture qui en indique le « mode d'emploi » par le recours à une légende écrite ou à la méthode « grapho-photographique » [Piette 2007]. Dans le cas de la photographie associée au film cette « grille de lecture » peut emprunter d'autres procédés de valorisation, notamment grâce au recadrage, fixe ou en mouvement⁵.

La question du recadrage animé d'une photographie mérite que l'on s'y arrête : peut-on encore parler de fixité lorsque l'on met une photographie en mouvement ? Peut-on encore qualifier une photographie d'image fixe lorsqu'elle est recadrée dans un film ? On touche ici à la limite heuristique de l'opposition fixe/animé qu'un petit détour doit pouvoir résoudre. En fait les deux termes fixe et animé ne sont pas diamétralement opposés. Que penser par exemple d'un plan fixe au cinéma qui a enregistré un élément inerte ? Il ne s'agit là que d'un plan fixe et aucunement d'une image fixe au sens strict. D'une part l'image est dotée d'une durée et, d'autre part, son inertie n'est qu'apparente : son mouvement pourrait être rendu perceptible par un accroissement de la durée de la prise de vue – rendant compte par exemple des changements de luminosité –, ou par un changement de longueur focale – donnant accès à des éléments hors-champ mobiles ou à des éléments microscopiques animés (poussière, acariens, etc.). Comme l'arrêt sur image, une photo insérée simplement dans un film (par un recadrage sans zoom ni travelling) n'est pas purement fixe puisque le monteur lui impose une durée de présentation. En revanche elle est inerte : jamais un grain de poussière ne pourra se déposer à l'intérieur de l'image, sa composition est unique et définitive. Donner du temps à la présentation d'une photographie en l'insérant dans le défilement d'un film ou lui impulser un mouvement ne changeront pas l'inertie qui la constitue. Faire défiler une image inerte et l'animer ne changent en rien sa nature morte. En empruntant les termes d'Albert Piette [2007 : 25] : le « alors de la prise de vue » est irrémédiablement fixe, même si le « maintenant du regard » est animé. L'acte qui a concouru à l'enregistrement est producteur d'une temporalité singulière (j'y reviendrai plus loin) et

5. Le terme recadrage, sert ici à désigner les opérations de post-production par lesquelles des photographies peuvent être intégrées dans un film. Aujourd'hui, le banc-titre a cédé la place à des logiciels d'animation grâce auxquels il est très aisé de recadrer une image en « zoomant » dedans et/ou en s'y déplaçant en « travelling ».

cette temporalité perdue quelle que soit la façon dont ces éléments se trouvent combinés et retravaillés.

Par l'attribution d'une durée et le recadrage en mouvement, il est donc possible de proposer un mode d'emploi à une photographie sans pour autant lui ôter sa nature définitive. En lui donnant du temps et en se promenant dans son espace, le réalisateur propose un sens à sa lecture. Devenu spectateur de la photographie, il désencombre en même temps qu'il souligne. Inerte et suspendue, puis désencombrée par une opération ultérieure de recadrage, l'image ne perd-elle pas son statut de rivale pour devenir une véritable alliée de la parole ? Comme si libéré un temps de la contrainte diégétique du film, le spectateur devenait plus enclin à la réception d'autres registres simultanés. Dès lors, la parole et l'image fixe, éventuellement recadrée, ne peuvent-ils pas s'enrichir mutuellement pour suggérer une dimension qui n'existe visiblement pas ou qui n'est présente que de façon indicielle ?

Pourquoi et comment utiliser la photographie dans un film ?

Une des premières qualités de la photographie est de pouvoir donner à voir des détails extrêmement fugitifs rendus à peine perceptibles en raison du mouvement continu imposé par le défilement des images. Mais cette capacité d'isoler un élément d'un enregistrement de la réalité n'est pas propre à la photographie. Par exemple, l'arrêt sur image (par l'isolement d'un vidéogramme) est doté de la même propriété. Cependant la photographie est davantage manipulable que le vidéogramme, elle peut être recadrée, procédé qui renforce sa qualité indicielle.

L'image filmique n'est pas dénuée d'indices, au contraire ils y sont naturellement encore plus profus que dans l'image fixe. Cependant leur « mise en scène » et leur soulignement par le cinéaste sont très complexes [Hautreux 1988] et leur analyse ne peut s'effectuer que par l'observation différée et répétée, l'arrêt sur images et éventuellement le silhouettage. L'étude de la qualité indicielle du film passe souvent par sa fixation et peut nécessiter paradoxalement la cessation du mouvement incessant propre au flux filmique⁶.

Lors de mon enquête avec les luthiers, je suis parti de l'hypothèse que la photographie était la mieux à même d'indiquer une part de la relation imperceptible et intime qui se noue dans le rapport entre l'homme et la matière dans un contexte encombré tendant à souligner d'autres dimensions prégnantes de l'activité. En raison de sa nature suspendue, la photographie, peut-être davantage que le film, rend notamment possible la captation et l'expression de l'intensité et de la densité de l'imperceptible, comme l'a proposé avec justesse Alain Mons au cours même du colloque.

<https://vimeo.com/15807353>

Au regard de ces images, il apparaîtra sans doute que l'hypothèse d'une moindre rivalité entre la photographie et la parole qu'entre le film est la parole ne se vérifie pas pleinement. La parole continue à prendre le dessus et la rivalité perdue. Néanmoins les divers types de combinaison expérimentés dans cette courte séquence permettent de soulever des questions sur les modalités d'une hybridation de la parole, du fixe et de l'animé. Ce montage permet d'esquisser quelques pistes de réflexion sur les vertus liées à l'utilisation de la photographie dans un film : la première photographie est l'occasion d'argumenter en faveur de la propension de l'image arrêtée à opérer comme « exhausteur sonore » ; la deuxième photographie vient souligner sa capacité à apporter un

6. A contrario, le film, parce qu'il s'inscrit dans la durée, recèle des relations indicielles qui échappent aux images fixes. La durée et le mouvement peuvent fournir des indices spatiaux et temporels singuliers, relatifs notamment au hors-champ.

supplément de sens à une parole complexe ; le troisième exemple se propose d'interroger la faculté de la photographie à suggérer la part d'indicible propre aux activités humaines.



La première photographie sert à introduire le sujet de mon travail : la relation d'apprentissage. Elle joue comme générique en proposant une redondance en image du titre général du projet intitulé *Luthiers de la main à la main*. Cependant c'est surtout la façon dont elle s'articule au registre sonore qui la rend intéressante. Le silence permet de souligner une action (l'exclusion totale du son renforçant l'image) ; l'arrêt du déroulement continu de l'action par l'introduction d'un élément inerte contribue à souligner le registre sonore. L'emploi d'une image arrêtée devient un procédé de soulignement au service de l'univers audible et la photographie insérée dans un film opère comme virtuel *exhausteur sonore*. L'exemple proposé n'est sans doute pas le plus explicite, mais il suggère néanmoins à quel point l'image arrêtée permet d'« entendre le son ». Car l'un ne recouvre pas l'autre.

La deuxième photographie sert à enrichir le propos de l'enseignant lorsqu'il parle de subtilité, de regard et de détails dans le processus d'acquisition des savoir-faire. Cette photographie illustre ce propos, le met en images. Comme pour la première photographie, elle ne fait pas « naturellement » sens et un ordre de lecture est proposé afin de mettre en relief certaines de ses particularités. L'usage du recadrage favorise l'exclusion de certains aspects afin de renforcer le lien entre certains éléments de la composition. Il s'agit donc ici de proposer une mise en relation singulière de certains éléments de l'ensemble photographique : la relation entre l'œil et la main, la dimension difficile à appréhender (le pôle opératoire est masqué) et minutieuse, pour ne pas dire minuscule, de l'activité luthière.



Le dernier cliché accompagne des propos sur la difficulté de verbaliser la sensation et sur ce qui se joue entre le corps, la matière et l'esprit. La présence de ces trois dimensions dans l'action est d'abord soulignée par le mouvement allant des mains au visage. Puis la présentation de la photographie entière réunit ces éléments en un seul bloc compact indiquant au spectateur l'unité protéiforme qui préside à la transformation de la matière. Le cadrage excluant les autres élèves contribue à isoler un des protagonistes ; le film n'y parviendrait pas totalement, notamment en raison des échanges verbaux du hors-champ sonore qui indiquent la coprésence des autres élèves. L'exclusion totale du registre temporel et l'exclusion partielle du registre sonore par le photographique accroissent la force suggestive de l'image et laissent place à la proposition d'un supplément de sens dont le mode d'emploi est donné par les propos de l'enseignant.

Le film est particulièrement adapté à la monstration d'aspects qui se mettent en valeur d'eux-mêmes. Aussi l'activité du cinéaste consiste-t-elle bien souvent à prendre appui sur les aspects qui s'auto-soulignent [Cl. de France 1989] – même s'il a aussi (surtout ?) intérêt à donner à voir ce qui échappe à une perception commune et immédiate. En contrepoint, des aspects des activités filmées sont naturellement estompés – voire totalement masqués – et ne peuvent pas apparaître de façon obvie

sur un film. La force suggestive accrue de l'image fixe, associée à la parole, est à n'en pas douter un des outils pouvant être employé au service de la manifestation du *punctum* ethnographique et de la mise en image de la part d'invisible, difficilement dicible, propre à la dramaturgie quotidienne.

Quels changements engendre le photocaméscope ?

Lors de ce colloque, plusieurs intervenants utilisant le film et la photographie ont pointé la difficulté de passer de l'un à l'autre sur un même terrain. L'hypothèse de travail à l'origine de mon expérimentation était que, grâce à un matériel hybride, la difficulté pourrait être levée : le photocaméscope devait permettre de combiner plus facilement les prises de vues filmiques et photographiques. Autrement dit je pensais pouvoir photographier tout en filmant ! Mais en définitive j'alterne les périodes consacrées au film avec celles consacrées à la photographie. Le film reste au cœur de ma démarche et ce n'est qu'après avoir pris du recul par rapport à ces premiers éléments enregistrés que je pense aux photographies. Cette expérience m'a ainsi conduit à renverser l'ordre commun des usages combinés du film et de la photographie : ce n'est qu'au moment du visionnage et de l'analyse des premières images que je réfléchis aux photographies à prendre, alors que plus couramment la prise de photos est utilisée lors des repérages précédant le tournage d'un film. Il s'agit alors de penser à partir du filmique, les photographies à même d'apporter un supplément de sens aux actes et aux propos des protagonistes du film.

Ainsi le photocaméscope, malgré sa commutabilité n'a en définitive pas eu l'impact escompté sur ma démarche. Et il m'apparaît désormais de façon évidente que si l'instrumentation est commutable, l'individu ne peut pas l'être aussi aisément. La difficulté n'est pas strictement technique, elle tient davantage à la différence de posture du preneur d'images qui préside à l'enregistrement photographique ou cinématographique. Cette différence explique qu'un cinéaste ne deviendra pas aisément photographe, et inversement, malgré la ressemblance de leur instrumentation.

Le film et la photographie constituent des moyens d'enregistrement en même temps qu'ils proposent une description singulière des phénomènes observés car, comme pour la description écrite, l'enregistrement d'image « ne consiste pas seulement à voir, mais à faire voir » [Laplantine 2006 : 10]. J'ai repris plus haut l'idée, somme toute simple et depuis longtemps formulée, que le cinéma se caractérise par le mouvement, la photographie par un arrêt du temps, sa mise en suspens. Et il en va de même pour celui qui obtient les images : le cinéaste est généralement dans l'action, il se meut, s'inscrit dans la temporalité de la situation qu'il cherche à saisir ; le photographe suspend son action, le temps de la prise de vue. Ces deux modes d'enregistrement ne procèdent donc pas de la même démarche : tandis que la photographie « se fait d'un seul coup » [Piette 2007 : 25], le cinéma est en même temps une « image en mouvement » et une « image du mouvement » [Guéronnet 1987 : 3]. L'image filmique est le produit d'une *description suivie et agissante* – qui « se donne du mouvement », qui « remue »⁷ –, là où la photographie procède d'une *description intermittente et suspensive*. L'image correspond donc à la démarche adoptée.

La référence à une discipline sportive permet de rendre encore plus explicite cette différence de nature entre ces deux actes de prise de vue(s) et d'expliquer leur difficile association : le biathlon. Toute la difficulté de ce sport réside justement dans le fait qu'il consiste en la succession répétée de deux disciplines a priori antinomiques : le ski de fond et le tir à la carabine. Lors de la phase de ski de fond, le biathlète fait une course de vitesse qui l'oppose aux autres concurrents. Lors de la phase de tir, il doit subitement se figer, pour loger plusieurs balles au milieu d'une cible. Deux temporalités se

7. Définition du terme « agissant » dans le *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/>).

télescopent. De la même façon, filmer et photographier sont les produits de deux inscriptions différentes dans le temps de l'action : l'une cherche en permanence à coller au rythme de la situation là où l'autre procède à sa mise en suspens le temps de la prise de vue. Ainsi alterner les deux pratiques dans le cours d'une même action induit le télescopage de deux temporalités. Toute la vie du biathlète est tendue vers la maîtrise de cette dyschronie, alors que l'ethnographe est tout sauf un compétiteur.

En définitive le photocaméscope a l'avantage de réduire l'instrumentation utile au chercheur et de l'inciter à opérer un rapprochement technique entre deux outils très proches dans leur fonctionnement. Son emploi souligne la proximité intrinsèque du film et de la photographie mais pointe également que leur pratique sont guidées par des différences chronologiques antinomiques.

Pour une combinaison... de la théorie et de la pratique

Ce colloque a été l'occasion de présenter maintes façons de combiner les images fixes et animées : fixation d'images mouvantes (l'arrêt sur image) ; formes cinématographiques mixtes (photographies intégrées au film, films composés de photographies) ; formes médiatiques mixtes intégrant le film, la photo, le texte (DVD multimédia, sites internet, etc.). La première raison de ce foisonnement d'hybridation est technique. Le numérique a démocratisé les usages de l'image dans la recherche en sciences humaines et il est désormais aisé, en seulement quelques clics de souris, de figer une image animée, de recadrer une image fixe, d'associer images fixes et animées. Grâce à cette révolution numérique, ethnologues et sociologues se sont emparés des instruments de prise de vues. Et les sciences humaines accordent une place croissante à l'image en leur sein.

L'intérêt manifesté par les intervenants et le public, lors de ces deux jours, et la multiplicité d'événements traitant de l'image (colloques, journées d'étude, séminaires, enseignement, projections, etc.) concourent à penser que le rejet du film et de la photographie qui a caractérisé les sciences sociales tout au long du XX^e siècle n'est plus ce qu'il était. Preuve en est, ce genre d'événement ne réunit plus les seuls défenseurs de l'image mais bien des chercheurs usagers qui emploient des outils audiovisuels aux côtés d'autres modes de recueil et de restitution d'informations. Nous sommes donc de plus en plus nombreux à user abondamment de l'image et à dépasser le débat sur leur légitimité et leur prétendue incapacité à s'élever au niveau de l'abstraction conceptuelle. Il semble que le temps de l'amertume et de l'inertie soit révolu et chaque contribution a été une illustration singulière que l'image est utile aux sciences humaines et qu'elle fait sens. Aussi en regard de la diversité des disciplines réunies lors de ce colloque et de la multiplicité des orientations suivies on ne peut qu'être enthousiaste. Et l'établissement de ponts théoriques et pratiques entre sociologie, ethnologie et arts est sans aucun doute une des perspectives des plus stimulantes. Cependant l'esprit d'exaltation qui a accompagné ce colloque s'est, pour ma part, accompagné d'une frustration certaine. Car le foisonnement des pratiques et des manifestations scientifiques se fait dans un joyeux désordre et le sentiment d'un « piétinement théorique » déjà éprouvé par Claudine de France [1994 : 11] ne s'est pas dissipé.

Notre colloque s'est principalement nourri du travail de praticiens de l'image ou de théoriciens ne questionnant pas toujours leurs propres images. Dans un cas les réflexions épistémologiques et théoriques sont passées au second plan derrière la présentation des images et la restitution de résultats des enquêtes menées par chaque intervenant. Dans l'autre, la théorie ne s'accompagne pas d'une pratique pourtant essentielle à l'intelligibilité des objets étudiés. Le danger est de voir ces deux ensembles continuer à se disjoindre. D'ailleurs, lors de la mise en place de ce colloque, nous avions la prétention de croire que la réflexion proposée au cours de ces deux jours était vraiment neuve. Mais de nombreux chercheurs y consacrent des travaux dont certains ont été mentionnés dans ce texte ; par ailleurs, les actes d'un colloque réunissant les interventions de théoriciens de

l'image sur les croisements de la photographie et du cinéma paraissent alors que nous prenions la parole [Guido et Lugon 2010]. Le fossé entre les théoriciens et les praticiens est à combler rapidement si l'on ne veut pas le voir se creuser davantage. Car ce type de combinaison offre indéniablement des pistes fructueuses. Les luthiers avec lesquels je travaille témoignent parfaitement, dans leur propre domaine, du gain qualitatif qu'un regard rétrospectif apporte aux manières de faire. La capacité d'intellectualisation de leur savoir en vue de sa continuelle amélioration est admirable. Le facteur d'images est aussi artisan et il doit se garder de perdre de vue que « faire c'est penser » [Sennet 2010].

BARTHES, Roland, 1980 — *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile – Gallimard – Le Seuil.

BELLOUR, Raymond, 2002 — *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, [1^{re} édition 1990], Paris, Editions de la Différence (collection « Les Essais »).

BRETON, Stéphane, 2005 — *Télévision*, Paris, Grasset.

COMOLLI, Annie, 1995 — « La parole retrouvée ou l'autocommentaire et ses mises en scène », *Xoana. Images et sciences sociales*, 3 : 99 - 113.

FRANCE, Claudine de, 1989 — *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

— 1994. « L'anthropologie filmique : une genèse difficile mais prometteuse » dans Claudine de France (dir.) *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines : 5-41.

— 1995. « Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel », *Xoana. Images et sciences sociales*, 3, 1995 : 73-88.

GARDIES, André, 1999 — *Décrire à l'écran*, Paris – Québec, Méridiens Klincksieck – Nota Bene éditeur.

GUERONNET, Jane, 1987 — *Le Geste cinématographique*, Nanterre, Université Paris 10 – Formation de Recherches Cinématographiques, Cinéma et sciences humaines, 6.

GUIDO, Laurent et Olivier LUGON (dir.), 2010 — *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne-Paris, L'Âge d'Homme.

HAUTREUX, Françoise, 1988 — *Indices et cinéma documentaire*, Nanterre, Université Paris 10 – Formation de Recherches Cinématographiques, Cinéma et sciences humaines, 7.

JACQUINOT, Geneviève, 1977 — *Image et pédagogie*, Paris, Puf (coll. L'éducateur, 62).

LAPLANTINE, François, 2006 — *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin.

PIETTE, Albert, 2007 — « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie Française*, XXXVIII, 1, 2007 : 23-28.

ROUCH, Jean, 1979 — « La caméra et les hommes », dans Claudine de France (dir.), *Cahiers de l'Homme* (nouvelle série XIX) : *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton : 53-72.

SENNETT, Richard, 2010 — *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, [1^{re} édition anglaise 2008], Paris, Albin Michel.