



**HAL**  
open science

## Migration(s) en images

Isabelle Rigoni, Myriame Ali-Oualla, Christine Larrazet

► **To cite this version:**

Isabelle Rigoni, Myriame Ali-Oualla, Christine Larrazet. Migration(s) en images. *Revue française des méthodes visuelles*, 4, 2020, 978-2-85892-471-4. halshs-02940676

**HAL Id: halshs-02940676**

**<https://shs.hal.science/halshs-02940676>**

Submitted on 20 Jan 2021

**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.

REVUE  
FRANÇAISE  
DES

# [ MÉTHODES ] VISUELLES ]

MIGRATION[S]  
EN IMAGES

2020



[WWW.RFMV.FR](http://WWW.RFMV.FR)

4



# REVUE FRANÇAISE DES VISUELLES

# [ MÉTHODES ]

## Responsable de la publication

**Patrick Baudry**, directeur de la MSHA

## Rédacteurs en chef

**Alain Bouldoires**, maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication, Université Bordeaux Montaigne, MICA

**Fabien Reix**, maître de conférences associé, ENSAP de Bordeaux, PAVE-Centre Émile Durkheim

## Comité de rédaction

**Kenza Afsahi**, MCF (Sociologie), Université de Bordeaux, CED ; **Pascale Argod**, PRCE (Sciences de l'Information et de la communication), Université Bordeaux Montaigne ; **Rémi Bercovitz**, MCF (Paysage) ENSAP de Bordeaux, Passages ; **William Berthomière**, DR CNRS (Géographie), Université Bordeaux Montaigne, Passages ; **Chloé Buire**, CR CNRS (Géographie), Institut français d'Afrique du Sud, LAM ; **Marie-Julie Catoir-Brisson**, MCF (Design et Communication), Université de Nîmes, PROJEKT ; **Olivier Chadoin**, PU (Sociologie), ENSAP de Bordeaux, PAVE-CED ; **Fabienne Duteil-Ogata**, MCF (Études japonaises), Université Bordeaux Montaigne, CLARE ; **Jacques Ibanez Bueno**, PR (Sciences de l'information et de la communication), Université Savoie Mont-Blanc, LLSETI ; **Christine Larrazet**, MCF (Civilisation américaine), Université de Bordeaux, CED ; **Michaël Meyer**, Docteur (Sociologie), Université de Lausanne, Institut des sciences sociales ; **Isabelle Rigoni**, MCF (Sociologie), Université Paris Lumières, INSEAH-Grhapes

## Comité éditorial

**Louis Bernadotte**, **Bruno Biguey** (service des systèmes d'information et du numérique, MSHA) ; **Corinne Blaquez** (maquette de couverture, MSHA) ; **Marie-France Castérot** (pôle comptable, MSHA) ; **David Gimenez**, **Elsa Gore**, **Manetov** (design graphique) ; **Daphné Mathelier** (relecture et mise en pages) ; **Véronique Ham** (gestion du carnet des Méthodes visuelles, MSHA).

---

## REVUE FRANÇAISE DES MÉTHODES VISUELLES

10 esplanade des Antilles  
Domaine Universitaire, 33607 PESSAC  
[rfmv@msha.fr](mailto:rfmv@msha.fr)

Éditeur : MSHA  
ISBN : 978-2-85892-471-4  
ISSN : 255-2652



REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

MÉTHODES

« Migration[s] en images »

N° 4 / 2020

*Coordonné par*

Isabelle Rigoni, Myriame Alioualla et Christine Larrazet

Couverture : photo J. Buchholtz





# SOMMAIRE

## INTRODUCTION

<b>Isabelle Rigoni, Myriame Ali-Oualla, <i>Migration[s] en images. Renouveler le regard</i></b> .....	9-17
---	------

## DOSSIER

Coordonné par Isabelle Rigoni, Myriame Alioualla et Christine Larrazet

<b>François Duchêne, <i>Loger les migrants en « sous cité ouvrière »</i></b> .....	21-48
--	-------

<b>Julie Leblanc, <i>Quand les « Minguettoises » s'exposent</i></b> .....	49-67
---	-------

<b>Monika Salzbrunn, <i>La caméra comme forme d'empowerment dans la mise en scène de soi</i></b> .....	69-90
--	-------

<b>Lisa Raport, <i>Dessiner l'habitat</i></b> .....	91-110
---	--------

<b>Fabio La Rocca, Matthijs Gardenier, <i>Téléphones portables et parcours migratoires</i></b> .....	111-125
--	---------

## VARIA

<b>Rémi Bercovitz, Christian Germanaz, Caroline Abela, <i>Capter le vent du changement</i></b> .....	129-158
--	---------

## ENTRETIEN

<b>Fabio La Rocca, <i>Sociologie visuelle, an « italian way » ?</i></b> <i>Entretien avec des sociologues visuels italiens</i> .....	161-167
---	---------

## PERSPECTIVES

<b>Alain Bouldoires, Christine Larrazet, <i>Espace libre pour un chercheur slameur</i></b> .....	171-189
--	---------

## ALTERNATIVES

<b>David Bart, <i>ABJURE. Série photographique</i></b> .....	193-226
--	---------



# MIGRATION[S] EN IMAGES

## RENOUVELER LE REGARD

Isabelle Rigoni

Maître de conférences en sociologie, INSHEA, équipe Grhapes, chercheure associée au Centre Émile Durkheim

Myriame Ali-Oualla

Architecte DE, ENSAP de Bordeaux, doctorante en sociologie, Centre Émile Durkheim, laboratoire PAVE

Suite à la journée d'étude du 27 février 2018, organisée dans le cadre de l'atelier MMV (Médias et méthodes visuelles) et dédiée aux Migration[s] en images, nous avons souhaité coordonner ce numéro en associant les méthodes visuelles et les problématiques migratoires au prisme de différentes interprétations disciplinaires des sciences humaines et sociales. Souhaitant nous éloigner des discours médiatiques en proposant d'autres représentations des migrations et des personnes qui en sont issues, nous avons voulu inviter les chercheurs à engager une réflexion sur l'utilisation cumulée de méthodes visuelles aux côtés des méthodes d'enquête qualitatives traditionnelles – observation et entretien. Ce dossier est ainsi conçu comme un espace de réflexion méthodologique sur les usages des outils visuels, et en particulier des images fixes et animées dans les travaux de sciences sociales portant sur les personnes en situation de migration.

### SORTIR DE LA VISION MÉDIATIQUE SUR LES THÉMATIQUES MIGRATOIRES

Nous sommes frappées, depuis de nombreuses années mais plus singulièrement encore depuis l'accélération des arrivées migratoires vers les pays européens au cours des années 2000 et 2010, par

la mise en scène médiatique des personnes en situation migratoire. La profusion des images liées aux migrations et aux personnes qui en sont issues perturbe le débat socio-politique en déformant le prisme par lequel les différents protagonistes (décideurs politiques, acteurs sociaux, chercheurs...) appréhendent le sujet. Pour mieux cerner ces perturbations et leurs effets, faisons ensemble un pas de côté vers les théories de la communication et de l'influence, en les appliquant non seulement à la communication médiatique mais plus particulièrement à ce que nous disent les images produites et diffusées dans l'espace public, en termes de dramaturgie migratoire (Ritaine, 2010). Depuis les analyses pionnières de Paul Lazarsfeld et d'Elihu Katz (1955 et 2008), de nombreux travaux ont mis en lumière les mécanismes persuasifs de l'information médiatique, à travers plusieurs modes opératoires aujourd'hui bien connus et dont les effets politiques et sociétaux ont été démontrés (Gerstlé, 1996). L'un d'entre eux est la « fonction d'agenda » (McCombs et Shaw, 1972), procédé selon lequel le calendrier des priorités sociales et politiques serait influencé par le coup de projecteur médiatique mis sur un événement ou un fait social particulier. Cette mise sur l'agenda révèle la capacité des médias, par excellence pourvoyeurs d'images, à structurer les préoccupations et les

### Pour citer cet article

Isabelle RIGONI, Myriame ALI-OUALLA, « Migration[s] en images. Renouveler le regard », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/introduction/01-migration-s-en-images-renouveler-le-regard/>

connaissances des publics. Ce mécanisme s'illustre ainsi, dans le cas des réseaux sociaux, par la montée en popularité de certains *posts*, qui auront d'autant plus de succès d'audience qu'ils s'inscriront dans une narration visuelle. Un autre effet persuasif est l'« effet de cadrage » (*framing*), que l'on peut définir comme une mise en scène favorable ou défavorable, c'est-à-dire le fait de « cadrer » les enjeux sociaux afin de les faire envisager d'une façon donnée (Derville, 2005). En choisissant de recourir à certains mots, métaphores visuelles ou images, les médias contribuent à façonner le cadre de référence à l'intérieur duquel le débat peut se situer. Ainsi, la banalisation de la rhétorique journalistique sur la « crise de l'immigration », aux dépens d'une analyse en termes de « crise de l'accueil » (Lendaro *et al.*, 2019), de « crise des réfugiés » (Georgiou et Zaborowski, 2017) ou de crise de l'« hospitalité » (Brugère et Le Blanc, 2017 ; Agier, 2018) privilégiée par les chercheurs, exerce un effet sur la formation de l'opinion publique à l'égard des situations migratoires en contribuant à banaliser un discours devenu largement partagé sur le prétendu « problème » de l'immigration. Enfin, l'« effet d'amorçage » (*priming*), complémentaire du précédent, pèse quant à lui sur « *les critères de jugement utilisés par le public* » (Iyengar et Kinder, 1987) : plus un fait social est médiatisé, plus la probabilité de son influence tend à être importante en termes de choix politiques et de société. Parce que les médias ont le pouvoir de dire ce qui fait l'actualité et de mettre celle-ci en images, par exemple la « crise migratoire », cet énoncé devient une réalité qui se mue en préoccupation socio-politique majeure.

Dans un contexte de surmédiatisation des questions migratoires et de monstration tantôt stéréotypée, voire stigmatisante (Macé, 2007), tantôt misérabiliste (Flipo, 2017) des personnes en situation de migration, nous avons voulu (ré)interroger le champ des possibles en matière de recherches sociologiques et anthropologiques sur le sujet. Les sciences sociales s'intéressent depuis un siècle (Thomas et Znaniecki, 1919) aux méthodes et aux outils pouvant être mobilisés pour rendre compte au plus près des expériences migratoires (Berthomière, 2012), en particulier en s'appuyant sur les méthodes visuelles qui ont historiquement été utilisées dans le cadre de travaux sur les personnes marginalisées ou

minorisées (Becker, 1963 ; Collier, 1967 ; Suchar, 1997 ; Chauvin et Reix, 2015). Nous avons souligné ailleurs les similitudes troublantes tout autant que les différences profondes entre le travail journalistique et celui mené par les chercheurs en sciences sociales (Clavé-Mercier et Rigoni, 2017). Si l'ambition commune est de recueillir un récit et de montrer une réalité, le rapport à la temporalité de l'enquête et surtout à ses outils diverge. Dès lors, quel apport particulier peuvent avoir les méthodes visuelles en sciences sociales en contrepoint des cadrages médiatiques parmi lesquels « l'ordre public » et « l'humanitaire » dominant (Benson, 2018), où « l'économique » accompagne la « sécuritisation » du sujet (Caviedes, 2015), voire une « crimmigration » (Brouwer *et al.*, 2017) ? Comment peuvent-elles permettre de prendre le contre-pied de la dramaturgie médiatique relative aux migrations et révéler d'autres réalités, encore largement occultées ou bien déjà oubliées ? Quels outils alternatifs aux traditionnels moments d'observation et d'entretiens semi-directifs peuvent-ils être mobilisés, aux côtés de ceux-ci, et mis au service de l'émergence d'interprétations plurielles ? Comment redonner du pouvoir aux personnes migrantes enquêtées sans les contraindre par le point de vue du chercheur mais en laissant au contraire libre cours aux leurs propres ? Comment repenser et aménager les situations d'enquête en recourant à des outils qui, tout à la fois, dépassent et complètent l'habituelle oralité des échanges entre enquêteurs et enquêtés ? Comment les méthodes visuelles peuvent-elles offrir des alternatives narratives et ouvrir d'autres pistes réflexives, en particulier dans le champ des migrations déjà saturé d'images ?

## LES USAGES PLURIELS DE L'IMAGE

Proposer des éléments de réponse à ces questions nécessite d'effectuer un détour par le chemin des usages de l'image en tant qu'outil des sciences sociales. Qu'elle soit fixe ou animée, l'image peut être utilisée à différentes fins et servir de multiples moyens.

L'usage premier de l'image est celui qui se rapproche le plus du sens commun, à savoir des images prises, collectées, regardées et montrées en tant que supports de souvenirs d'un lieu, de

personnages ou encore d'époques. Ainsi, dans ce dossier, François Duchêne porte un regard diachronique sur les conditions et les modes de vie des familles migrantes salariées d'une ancienne cité ouvrière en analysant un corpus de photographies « banales » qui se voulaient, au moment de la prise de vue, une « objectivation du réel ». De même, les photographies montrées par Julie Leblanc sur la base d'une sélection d'archives personnelles par des femmes immigrées âgées d'origine maghrébine permettent de recueillir leurs mémoires des quartiers populaires des Minguettes à Vénissieux, et ce qu'elles y ont vécu. Également, Fabio La Rocca et Matthijs Gardenier prennent appui sur les images captées et stockées dans les téléphones mobiles de personnes en situation de migration, en soulignant que « *le smartphone est devenu le réceptacle d'une mémoire individuelle de par son rôle de lieu de stockage et de visionnage des photographies* ». Justifier auprès des enquêtés les prises de vue avec un appareil photographique ou un téléphone mobile est aussi un moyen de garder la trace d'un moment particulier (Armagnague et Rigoni, 2018). Qu'elles servent de clé d'entrée sur le terrain de recherche ou de support mémoriel aux personnes enquêtées, l'utilité première des images revient ici à favoriser les conditions propices à l'émergence d'un récit. Ainsi par exemple, l'outil photographique fonctionne comme un support basique de souvenirs, légitimant par-là même auprès des enquêtés la présence du chercheur parmi eux – et ce, avant même de servir à capter des moments sociologiquement signifiants pour l'enquête. Les images ainsi produites ou analysées dans ces différents contextes d'enquête servent donc bien, dans leur usage premier, à immortaliser des moments et des personnes, et à se les remémorer, comme on le ferait dans le cadre d'une pratique quotidienne et privée.

Pour autant, il convient de marquer notre profonde distance avec une orientation positiviste qui voudrait que les outils visuels, parce qu'ils captent une image à un instant précis, apportent un reflet juste du réel et se font l'écho du monde social qui nous entoure. Dans cette optique, les auteurs des images seraient des témoins et des observateurs neutres de faits sociaux, et les chercheurs des analystes impartiaux sans *a priori* ni parti pris. Ce paradigme repose ainsi sur plusieurs présupposés, comme l'énonce Patrick

Charaudeau (2005) dans son analyse des médias et de l'information, avec laquelle nous proposons un fécond parallèle. D'une part, l'évidence du réel, qui voudrait que celui-ci soit doté d'un sens, unique et immuable, alors que le réel n'existe pas par lui-même mais justement par rapport aux sens qui lui sont donnés, sur le moment et *a posteriori*. D'autre part, la transparence du langage, qui voudrait que les mots que l'on choisisse pour évoquer, commenter ou analyser une image, les formes rhétoriques empruntées, soient sans incidence sur la vision que l'on a du fait social mis en images. Enfin, l'innocence de l'information, qui voudrait que les auteurs et les commentateurs des images ne soient guidés par aucune velléité d'influence en faveur d'une quelconque signification et n'interviennent pas dans l'imposition du sens. Les travaux menés ces dernières décennies dénoncent très majoritairement ce paradigme positiviste au profit d'un paradigme constructiviste basé sur l'idée qu'il n'existe pas de fait brut mais qu'au contraire toute réalité est construite (Berger et Luckmann, 1966). Ce qui se présente comme un fait lorsque l'on observe une image montrant un événement ou bien la posture d'un personnage, résulte d'une série de constructions : celles de l'auteur de l'image, celles du commentateur de l'image (parfois en interaction avec leur auteur, par exemple lors d'un entretien sociologique s'appuyant sur des outils visuels), celles de la personne qui analyse le fait social mis en image. Dans nos recherches actuelles, et plus particulièrement celles qui s'articulent autour de l'expérience spatiale des individus en migration, le recours à différents types de « récits » et de données visuelles – capturées, relevées et cartographiées – vise à composer un *sens* de la réalité. La capacité plurielle des outils visuels à donner à voir et à matérialiser des fragments de la réalité offre au chercheur un appareil méthodologique riche, qui s'adapte aux besoins ainsi qu'aux contraintes de chaque terrain. La composition des données visuelles représente un acte de subjectivité assumé, comme l'est par ailleurs toute tentative de construction de la réalité : aucune ne peut être pleinement renseignée.

Il est donc parfaitement illusoire de croire que le chercheur recueillerait des images vierges d'une quelconque interprétation première, autrement dit des images qui ne seraient que de simples

souvenirs de lieux, de personnages ou d'époques, et que le chercheur s'efforcerait ensuite d'analyser avec le plus d'objectivité possible. Une illusion parce que, dans l'enquête reposant sur des méthodes visuelles, l'auteur des images et/ou le chercheur sélectionne(nt) dans l'ensemble du corpus mis à disposition, les événements ou les faits qui lui/leur paraissent susceptibles d'être analysés. En opérant une sélection, ils donnent une valeur différentielle aux images contenues dans le corpus. C'est bien ce que fait dans ce dossier François Duchêne lorsqu'il extrait de son riche corpus photographique les images permettant de justifier et d'illustrer sa démonstration, ou Chantal Crenn et Dragoss Ouédraogo lorsqu'ils choisissent des images particulièrement significatives permettant de confirmer ou d'abonder les propos des personnes interrogées lors de l'enquête anthropologique. Pour leur part, tant Julie Leblanc que Fabio La Rocca et Matthijs Gardenier laissent libre cours à leurs enquêtées de sélectionner les images qu'elles souhaitent leur montrer, leur permettant ainsi de donner leur point de vue sur ce qu'elles trouvent le plus signifiant de leurs propres expériences sociales. Dans une perspective proche, Monika Salzbrunn choisit de filmer des migrants auxquels elle confère le statut d'« acteur » – des acteurs de leur propre mise en scène – leur laissant libre champ de montrer ce qu'ils veulent de leur personnalité ou de leur situation sociale. Sa démarche fait écho à celle de Chloé Buire, Lucile Garçon et Esfandyar Torkaman-Rad (2019) dans le précédent numéro de cette revue, sur la construction de démarches audiovisuelles participatives comme espace d'expérimentation épistémologique et politique dans lequel les enquêtés contribueraient à égalité avec le chercheur à la production des images les concernant. Enfin, Lisa Rapport invite la famille qu'elle suit à renseigner tous les relevés habités qui lui servent de corpus d'analyse, afin d'intégrer aux dessins « objectivés » de la chercheuse-architecte la subjectivité et le vécu des enquêtés.

Que ce soit l'auteur ou l'acteur de l'image ou le chercheur qui l'observe et l'analyse, l'acte de sélection même de l'image porte déjà en lui-même une portée signifiante. Qu'il le veuille ou non, le chercheur ne peut échapper à une multitude de choix lors de son accès au terrain et ne peut donc être un simple médiateur du sens de ce qu'il

observe, en particulier à travers l'image qui lui est donnée à voir. Il sélectionne et interprète, même si cela se fait en co-construction avec les enquêtés. Pour autant, le chercheur n'est pas un interprète ordinaire dans la mesure où il opère cette interprétation au titre d'un rôle social et professionnel spécifique – ce que l'on comprend aisément si l'on considère que les relations d'enquête ne sont pas une banale situation d'échange social.

Bien au-delà de l'usage premier de l'image qui serait un outil participant d'un mécanisme mémoriel (dont le chercheur peut tirer profit), l'image permet ainsi également de *donner à voir*, dans une perspective de description ethnographique soucieuse de documenter la subjectivité (Conord, 2007). Les images peuvent alors servir de révélateur de situations et d'expériences migratoires, pour alimenter l'entretien ou favoriser l'expression du récit biographique. Dans ce dossier, Julie Leblanc défend l'élaboration d'un « *dispositif de recherche partagée* » et la co-construction d'ateliers avec les femmes enquêtées afin de « créer un espace d'expression et de création ». De même, Fabio La Rocca et Matthijs Gardenier revendiquent d'« *utiliser l'image pour "faire parler" les migrants* », justifiant cette pratique par le fait que « *l'image offre [...] des possibilités argumentatives* ». Le travail de Lisa Rapport confirme davantage le potentiel du support visuel à engager une coproduction de connaissance avec les enquêtés. Les relevés habités servent d'outil d'immersion par le corps et la mémoire dans des espaces virtuels, où le visuel raconte l'acte.

Plus encore, l'utilisation des images lors des entretiens permet de révéler des éléments qui auraient été occultés ou oubliés sinon et de faire surgir des réalités plurielles : l'observation commentée d'une image permet de laisser libre cours à diverses interprétations de la scène exposée et ainsi forcer le dialogue contradictoire entre l'enquêteur et l'enquêté. Dans quelques situations, il arrive en effet que l'enquêté s'oppose à la captation d'images, refuse de *donner à voir*, confirmant ainsi en creux, de par cette opposition affirmée, l'importance de l'image et de ses effets.

Enfin, l'image peut être utilisée comme source identitaire, les outils visuels étant alors envisagés comme une manière de voir le monde à travers les

yeux d'autrui. C'est l'objet même de la contribution de Fabio La Rocca et Matthijs Gardenier, dont le travail autour de photographies sélectionnées par la personne enquêtée entend provoquer des réactions subjectives inattendues, que les enquêteurs n'étaient pas parvenus à faire surgir lors de la relation d'entretien préalable. Dans ce cas de figure, les images ainsi offertes au regard sociologique permettent non seulement de révéler l'épaisseur de l'expérience migratoire mais aussi et surtout, d'un point de vue épistémologique, d'endosser une posture empathique et compréhensive, au plus près de la manière de voir de l'enquêté. L'image fonctionne ici comme une construction visuelle de la vie quotidienne, où les personnes enquêtées élaborent des narrations visuelles sur leur vécu et leurs expériences, que le chercheur doit recevoir humblement avant même de les analyser<sup>1</sup>.

## DES IMAGES AUX MULTIPLES VIES

Ce dossier comporte cinq articles utilisant la photographie, le dessin et le documentaire filmé. Ces images ici exposées, discutées et analysées correspondent à une multiplicité de pratiques méthodologiques et épistémologiques de la part des contributeurs à ce dossier. La formule de François Duchêne sur les « *trois vies publiques de la photographie* » qu'il identifie comme militante, scientifique et artistique, s'applique plus largement à l'ensemble des images contenues dans les articles qui suivent. Ces « trois vies » correspondent à trois registres d'action mis en œuvre dans le cadre du travail d'analyse et de restitution des enquêtes de terrain.

Bien loin des logiques partisanes qui perturbent les débats sur les migrations, le registre militant s'inscrit ici dans une démarche de réhabilitation mémorielle à l'égard de populations ayant contribué au développement économique territorial par leur rôle dans les secteurs agricole et industriel, et ayant ainsi participé à la construction du patrimoine national. L'intérêt pour l'histoire et les mémoires de migrations n'est certes pas récent (Noiriel, 1988) mais peu d'études ont utilisé les outils visuels pour révéler des réalités sociales liées aux migrations dans une visée diachronique. Dans son article, François Duchêne défend la nécessité de montrer un corpus de clichés de familles migrantes

hébergées dans les cantonnements d'une ancienne cité ouvrière au cours des années 1920-1960, comme une vertu pédagogique. Le corpus sur lequel il s'appuie comporte des photographies provenant de 37 familles, collectées à la fin des années 1990 par le comité d'entreprise de l'usine chimique qui salariait ces travailleurs immigrés, avec l'objectif d'exhumer la mémoire locale de l'immigration dans un contexte de montée du Front national. Sans ce projet d'entreprise à visée pédagogique motivé par le durcissement des rapports de force politiques locaux, on imagine la difficulté du chercheur à accéder à cette importante base photographique de plusieurs centaines de clichés disséminés dans de multiples espaces privés. En utilisant ces photographies pour exhumer des traces historiques de ce que la présence, la place et la posture des travailleurs immigrés et de leurs familles révèlent des réalités sociales de l'époque, le chercheur octroie une autre vie, publique cette fois, tant à ces photos qu'à leurs protagonistes. La démarche de Julie Leblanc est similaire en plusieurs aspects. Son travail témoigne de la volonté de mettre en scène et de donner à voir des femmes immigrées aujourd'hui âgées de 60 à 80 ans comme des habitantes ayant contribué au même titre que les autres au développement social et culturel d'un lieu, dans une banlieue lyonnaise dont la réputation est encore aujourd'hui basée sur les émeutes de 1981 qui ont marqué l'apparition du phénomène des voitures brûlées. De la même façon, les stigmatisations à l'égard de la population d'origine sénégalaise dans deux grandes métropoles française et italienne constituent également une motivation assumée par Monika Salzbrunn, qui en fait le point de départ d'un travail d'enquête de grande ampleur dont l'objectif est de pointer les « processus d'empowerment » et de « retournement de stigmatisme ». L'auteure revendique cette posture militante en argumentant que « *la mise en image est [...] un acte de résistance créatif en réponse [aux] représentations homogénéisantes et dévalorisantes* ». Ainsi, ces trois articles donnent à voir des réalités ségréguées et témoignent de la volonté de leurs auteurs de (re)donner crédit, par l'image, au point de vue des personnes qui ont fait l'expérience de l'immigration. Accorder du crédit au point de vue des enquêtés ne se résume pas seulement ici à adopter une posture empathique à leur égard, mais implique une analyse fine de ce que les images choisies par les enquêtés ou celles sur lesquelles ils posent, donnent à voir.

En ce sens, toutes ces images ont également une valeur et une portée scientifique, ici démontrées par l'analyse même que les auteurs en font. Julie Leblanc n'a de cesse de faire référence à l'« anthropologie partagée » du réalisateur et ethnologue Jean Rouch ou encore à l'« engagement ethnographique » cher à l'anthropologue Daniel Cefaï. Fabio La Rocca et Matthijs Gardenier insistent bien sur « *la valeur sociologique de l'œil et du regard dans le processus de connaissance* ». Non exclusives d'un point de vue méthodologique, les images participent d'une lecture multiscripturale prenant appui sur le recueil de données orales (comptes rendus d'échanges informels, entretiens...) et visuelles (photographie, dessin, expressions corporelles). Dans son article sur la mode mise en images, Monika Salzbrunn s'intéresse au « langage du corps » en tant que processus sensible permettant de comprendre les ressorts et les significations de la mise en scène de soi. Ici, la portée visuelle des expressions corporelles des personnes enquêtées contribue à appréhender les enjeux de la (re)présentation de soi. Dans une autre perspective, François Duchêne rappelle que les travaux sur les méthodes visuelles ont déjà démontré que la photographie en particulier constitue un outil de connaissance tout aussi important que ceux privilégiés dans les méthodes traditionnelles d'investigation, comme l'observation ou l'entretien. La photographie permet ainsi de renouveler les pratiques méthodologiques et plus encore l'écriture en sciences sociales (Maresca et Meyer, 2013). L'article de Lisa Raport illustre bien le rôle similaire du dessin en architecture, qui permet également une lecture différenciée et une écriture alternative propres à enrichir les sciences sociales. En s'aidant des principes des *material culture studies*, elle met en avant la capacité de l'architecture – à la fois dans sa matérialité et sa spatialité – à raconter des pratiques habitantes et des modes d'appropriation spatiale. Les « portraits habités » qu'elle mobilise sont construits sur des temps longs d'observation et sont le résultat d'un dessin alimenté et revisité en continu par l'observation de la chercheuse et le récit ethnographique de ses enquêtés. Cette méthodologie permet, selon Lisa Raport, de « *rendre compte en même temps du bâti et des pratiques habitantes ; de telle manière, les deux ne sont pas séparées par l'analyse, rendant possible de soulever leurs interactions* ». L'architecture s'avère d'ailleurs une discipline

précieuse en ce qu'elle permet de révéler ou de confirmer des réalités sociales. Les photographies sélectionnées par François Duchêne, qui révèlent son intérêt pour la conception architecturale des bâtiments des cantonnements, renseignent sur les conditions des ouvriers immigrés, considérées comme sanitaires plus précieuses que celles des autres ouvriers dans les logements d'usine et cités ouvrières voisines. Quant aux « portraits habités » des maisons bruxelloise et rifaines dont Lisa Raport fait l'analyse, ils permettent de nuancer les paradigmes selon lesquels l'habiter *migrant* serait le résultat d'une transposition à l'identique des *habitus* d'origine. En confrontant trois lieux de vies contextuellement contrastants, l'auteure révèle des dynamiques de « traduction » spatiale et d'hybridation qui permettent aux habitants de répondre à des usages situés à la fois dans l'espace et dans le temps. Cette approche a été d'abord entreprise par Daniel Pinson (1989), architecte et sociologue de l'urbain, dans sa quête d'une meilleure compréhension des mutations de l'habitat urbain au Maroc, en cours dans les années 1980. Ses « relevés ethno-architecturaux » témoignent de négociations habitantes avec l'espace des pratiques quotidiennes. L'intérêt pour ces moments de *friction* entre l'usager et le lieu s'inscrit dans la lignée des travaux fondateurs d'Henri Lefèbvre (1958, 1961, 1981) sur la conception de la vie quotidienne. Il y a en effet, dans l'analyse de l'expérience spatiale de tous les jours, de la corvée routinière aux usages d'exception, une révélation de l'extraordinaire dans l'ordinaire. Depuis, les expérimentations des outils de représentation architecturale dans la recherche en sciences sociales ne cessent de se multiplier (Cieraad 2010 ; Jacobs *et al.* 2012 ; Hoddé 2013 ; Cousin 2019 ; Geerts 2019). Dans des travaux récents par exemple, des chercheurs (Lewis *et al.*, 2018) expérimentent les *visual narratives*, des récits visuels construits à partir de techniques mixtes (collage, relevé à plat, extraits d'entretien), qui racontent la fabrique du chez-soi et explorent la relation complexe des usagers à leur environnement bâti dans un contexte d'après-guerre.

Enfin, le troisième registre utilisé par certains auteurs de ce dossier est artistique. Bien qu'*a priori* éloigné des attendus méthodologiques en sciences sociales où l'esthétique n'a guère sa place, il n'enlève pourtant rien au caractère scientifique de la démarche des auteurs qui, ici, s'en emparent.

## Genèse de ce dossier

Ce dossier s'inscrit dans une collaboration de plusieurs années entre ses trois coordinatrices. À l'origine en 2013, Christine Larrazet<sup>2</sup> et Isabelle Rigoni mettent en place l'atelier Médias au sein du Centre Émile Durkheim (UMR 5116), consacré au rôle de l'activité médiatique dans la monstration et la compréhension des faits sociaux, et publient un dossier spécial (Larrazet et Rigoni, 2014). À mesure des préoccupations de recherche des membres du laboratoire, il est apparu nécessaire de faire évoluer le thème de l'atelier vers une orientation *Médias et méthodes visuelles* (MMV). Myriame Ali-Oualla a alors rejoint le projet.

Issues de plusieurs champs disciplinaires, chacune apporte alors ses propres interprétations et savoir-faire relatifs à l'intégration des méthodes visuelles dans ses enquêtes de terrain et leur analyse. Américaniste proche de la sociologie des médias tout autant que des *race relations*, le travail de Christine Larrazet emprunte aux sciences sociales nord-américaines relatives à la problématique combinée de l'inégalité raciale/ethnique et de la production et des effets des contenus médiatiques dans l'organisation des rapports sociaux. Politiste de formation et sociologue des mobilisations des personnes en situation de migration, Isabelle Rigoni a longtemps travaillé sur les médias issus des migrations avant de se spécialiser sur l'inclusion socio-scolaire des mineurs migrants avec lesquels elle a co-construit des méthodes participatives et collaboratives adaptées, incluant les méthodes visuelles (Armagnague et Rigoni, 2016). Dans un premier temps, l'usage de la photographie dans des situations de classe a été présenté comme un « reportage photo » lié à des projets scolaires, permettant ainsi d'un point de vue pragmatique de justifier et de faciliter la présence de la chercheuse auprès d'écoliers et de collégiens allophones nouvellement arrivés en France. Puis, surtout, le recours à la photographie lors des séquences d'observation de type ethnographique a permis de saisir des subjectivités restées tues au cours des dizaines d'heures d'observation et d'entretien précédant les séances où les méthodes visuelles ont été déployées.

Ensemble, Christine Larrazet et Isabelle Rigoni ont eu l'opportunité, au moment de l'accélération des arrivées migratoires du milieu des années 2010, de travailler à la fois à une réflexion épistémologique sur l'utilisation des méthodes visuelles dans leurs travaux respectifs, et à leur mise en œuvre au moyen d'un projet commun sur les expériences migratoires de jeunes hommes ayant emprunté des routes terrestres et maritimes. Ces travaux en cours utilisant la photo-élicitation (Harper, 2002) ont été nourris par les partages d'expérience méthodologique de Douglas Harper (sociologue et photographe, co-fondateur de l'International Visual Sociology Association), invité lors de l'atelier MMV en 2017. Ces travaux ont également commencé à être discutés dans le cadre de plusieurs événements scientifiques internationaux ainsi que du GDR « Image, écritures transmédias et sciences sociales » (INSHS/CNRS, 2019-2021), qui rassemble une centaine de sociologues, anthropologues, géographes, politistes, spécialistes des *media studies* et du cinéma investis dans la fabrication et la diffusion d'œuvres articulant texte, image et son, et partageant des questionnements sur la narration transmédias dans l'analyse des faits sociaux.

Pour sa part enfin, Myriame Ali-Oualla, en tant qu'architecte, apporte un regard nourri tout au long de sa formation et de son exercice par la manipulation, la création et l'analyse du visuel. Son travail socio-anthropologique sur le rapport des habitants de bidonville à leur espace habité a évolué, à partir de fin 2015, pour couvrir l'expérience spatiale des individus en migration qu'elle traite en ayant recours à un appareil méthodologique composé, faits de récits visuels de différentes natures. Cette recherche fait l'objet d'une thèse en sociologie, sous les tutelles de l'Université de Bordeaux et de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux.

Leur démarche rappelle celle de six sociologues qui, lors d'un atelier de sociologie visuelle, invitaient à prendre au sérieux la question de la tension entre la « belle » photo, dont la qualité est esthétique, et la « bonne » photo, dont la qualité est heuristique (Meyer *et al.*, 2019). Dans ce dossier, la démarche artistique est utilisée, voire revendiquée, comme un outil complémentaire permettant de renouveler le regard du chercheur. Que ce soit en faisant appel à des artistes plasticiens (François Duchêne, Julie Leblanc) et à une photographe (Julie Leblanc), ou encore en accordant une place prépondérante à l'art performatif (Monika Salzbrunn), le recours à des professionnels des outils visuels permet de décentrer le regard du chercheur familier de son objet d'étude, de provoquer des situations d'enquête inédites (Monika Salzbrunn confie la caméra à ses collaborateurs pour « capter l'imprévu ») et ainsi de révéler des aspects méconnus dans la compréhension des faits sociaux.

Les registres militant, scientifique et artistique de l'usage des images sont mobilisés tour à tour ou tout à la fois par les auteurs de ce dossier, de façon plus ou moins conscientisée ou revendiquée. Loin d'être exclusifs les uns des autres, ils se complètent admirablement en légitimant s'il en était besoin l'utilisation des méthodes visuelles et en procurant une épaisseur à l'analyse des situations migratoires dans leurs dimensions à la fois historique, sociologique, anthropologique et ethnographique.

## BIBLIOGRAPHIE

**AGIER Michel (2018)**, *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*, Paris, Éditions du Seuil.

**ARMAGNAGUE Maïtena, RIGONI Isabelle (2016)**, « Saisir le point de vue de l'enfant. Enquêter sur la participation socio-scolaire des élèves migrants », *Recherches qualitatives*, hors-série 20, p. 311-329.

**ARMAGNAGUE Maïtena, RIGONI Isabelle (2018)**, « Exprimer son expérience scolaire dans la migration : une analyse des méthodes participatives », *La Nouvelle revue – Éducation et sociétés inclusives*, 82, p. 27-46.

**BECKER Howard Saul (1963)**, *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*, Londres, Free Press of Glencoe.

**BENSON Rodney (2018)**, *L'immigration au prisme des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Res Publica ».

**BERGER Peter Ludwig, LUCKMANN Thomas (1966)**, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.

**BERTHOMIÈRE William (2012)**, *Enquête de signes : migrations, places et continuité(s)*, mémoire d'HDR, Université de Poitiers.

**BROUWER Jelmer, VAN DER WOUDE Maartje, VAN DER LEUN Joanne (2017)**, « Framing migration and the process of crimmigration: A systematic analysis of the media representation of unauthorized immigrants in the Netherlands », *European Journal of Criminology*, 14 (1), p. 100-119.

**BRUGÈRE Fabienne, LE BLANC Guillaume (2017)**, *La fin de l'hospitalité. Lampedusa, Lesbos, Calais... Jusqu'où irons-nous ?*, Paris, Flammarion.

**BUIRE Chloé, GARÇON Lucile, TORKAMAN-RAD Esfandyar (2019)**, « Partager la géographie. Regards croisés sur l'audiovisuel participatif », *Revue française des méthodes visuelles*, 3, [en ligne], <http://rfmv.fr/numeros/3/articles/5-partager-la-geographie/>.

**CAVIEDES Alexander (2015)**, « An emerging 'European' news portrayal of immigration? », *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 41 (6), p. 897-917.

**CHARAUDEAU Patrick (2005)**, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Médias Recherches ».

**CHAUVIN Pierre-Marie, REIX Fabien (2015)**, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *L'Année sociologique*, 65, p. 15-41.

**CIERAAD Irene (2010)**, « Homes from home: Memories and projections », *Home Cultures*, 7 (1), p. 85-102.

**CLAVÉ-MERCIER Alexandra, RIGONI Isabelle (2017)**, « Enquêter sur les migrations : une approche qualitative », *Migrations Société*, 29 (167), p. 13-28.

**COLLIER John Jr. (1967)**, *Visual anthropology: Photography as a research Method*, New York, Rinehart and Winston.

**CONORD Sylvaine (2007)**, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 11-22.

**COUSIN Saskia (2019)**, « Le Samaritain, le bidonville qui voulait devenir un village », *CLARA*, hors-série 6, p. 94-115.

**DERVILLE Grégory (2005)**, *Le pouvoir des médias. Mythes ou réalités*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Politique en plus ».

**FLIPO Aurore (2017)**, « Entre misérabilisme et injonction à la mobilité. Dominocentrisme et dominomorphisme dans l'étude des migrations internationales », in OKTAR Nathalie, SALZBRUNN Monika, STOCK Mathis (dir.), *Migrations, circulations, mobilités. Nouveaux enjeux épistémologiques et conceptuels à l'épreuve du terrain*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 45-57.

**GEERTS Gaspard (2019)**, « La Baraque, un paysage habité », *CLARA*, hors-série 6, p. 64-93.

**GEORGIU Myria, ZABOROWSKI Rafal (2017)**, *Couverture médiatique de la « crise des réfugiés » : perspective européenne*, rapport du Conseil de l'Europe, Strasbourg, Conseil de l'Europe.

**GERSTLÉ Jacques (1996)**, « L'information et la sensibilité des électeurs à la conjoncture », *Revue française de science politique*, 46 (5), p. 731-752.

**HARPER Douglas (2002)**, « Talking about pictures: A case for photo elicitation », *Visual Studies*, 17 (1), p. 13-26.

**HODDÉ Rainier (2013)**, « Le savant et le domestique : habiter dans les maisons en bande de Alvar Aalto », *Journal des anthropologues*, 134-135 (3-4), p. 57-78.

**IYENGAR Shanto, KINDER Donald (1987)**, *News that matter: Television and american opinion*, Chicago, University of Chicago Press.

**JACOBS Jane M., CAIRNS Stephen, STREBEL Ignaz (2012)**, « Doing building work: Methods at the interface of geography and architecture », *Geographical Research*, 50 (2), p. 126-140.

**LARRAZET Christine, RIGONI Isabelle (2014)**, « Media and diversity: A century-long perspective on an enlarged and internationalized field of research », *InMedia*, 5, [en ligne] <http://journals.openedition.org/inmedia/747>.

**LAZARFELD Paul, KATZ Elihu (2008)**, *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, 1<sup>re</sup> éd. 1955, Paris, Armand Colin et INA.

**LEFÈVRE Henri (1958)**, *Critique de la vie quotidienne. Tome I : Introduction*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche ».

**LEFÈVRE Henri (1961)**, *Critique de la vie quotidienne. Tome II : Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche ».

**LEFÈVRE Henri (1981)**, *Critique de la vie quotidienne. Tome 3 : De la modernité au modernisme. Pour une métaphilosophie du quotidien*, Paris, L'Arche, coll. « Le sens de la marche ».

**LENDARO Annalisa, RODIER Claire, VERTONGEN Youri Lou (dir.) [2019]**, *La crise de l'accueil. Frontières, droits, résistances*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches ».

**LEWIS Camilla, MAY Vanessa, HICKS Stephen, COSTA SANTOS Sandra, BERTOLINO Nadia (2018)**, « Researching the home using architectural and social science methods », *Methodological Innovations*, 11 (2), [en ligne] <http://journals.sagepub.com/toc/miob/11/2>.

**MACÉ Éric (2007)**, « Des "minorités visibles" aux néo-stéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, hors-série 2007, p. 69-87.

**MARESCA Sylvain, MEYER Michaël (2013)**, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Sociologie ».

**McCOMBS Maxwell, SHAW Donald (1972)**, « The agenda-setting function of mass media », *Public Opinion Quarterly*, 36 (2), p. 176-187.

**MEYER Michaël, GOUILHERS Solène, HUMMEL Cornelia, KIMBER Leah Rachel, RADU Irina, RIOM Loïc (2019)**, « Six sociologues sur un (beau) bateau. L'esthétique comme passager clandestin dans un corpus photographique », *Revue française des méthodes visuelles*, 3, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/3/articles/10-six-sociologues-sur-un-bateau/>.

**NOIRIEL Gérard (1988)**, *Le creuset français : histoire de l'immigration (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil.

**PINSON Daniel (1989)**, *Modèles d'habitat et contre-types domestiques au Maroc*, rapport de recherche, Nantes, École nationale supérieure d'architecture.

**RITAINE Évelyne (2010)**, « Dramaturgie de l'intrusion migratoire. Teatro all'italiana », in DENIS-CONSTANT Martin (dir.), *L'identité en jeux. Pouvoirs, identifications, mobilisations*, Paris, Karthala, p. 201-221.

**SUCHAR Charles (1997)**, « Grounding visual sociology research in shooting scripts », *Qualitative Sociology*, 20 (1), p. 33-55.

**THOMAS William, ZNANIECKI Florian (1998)**, *Le paysan polonais en Europe et en Amérique. Récit de vie d'un migrant*, 1<sup>re</sup> éd. 1919, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches. Sciences Sociales ».

## NOTES

1. Nous nous référons ici à l'acception du caractère humble donnée par le dictionnaire Larousse : « *Qui montre un grand respect à l'égard d'autrui* » ; « *Qui a conscience de ses limites* ».

2. Christine Larrazet a participé à la coordination de ce dossier mais n'a pas pu prendre part à la rédaction de ce chapitre, pour des raisons indépendantes de sa volonté.



REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

# DOSSIER

## MIGRATION[S] EN IMAGES

Coordonné par Isabelle Rigoni, Myriame Alioualla et Christine Larrazet

**François Duchêne**

*Loger les migrants en « sous cité ouvrière »*

p. 21-48

**Julie Leblanc**

*Quand les « Minguettoises » s'exposent*

p. 49-67

**Monika Salzbrunn**

*La caméra comme forme d'empowerment dans la mise en scène de soi*

p. 69-90

**Lisa Raport**

*Dessiner l'habitat*

p. 91-110

**Fabio La Rocca, Matthijs Gardenier**

*Téléphones portables et parcours migratoires*

p. 111-125



# LOGER LES MIGRANTS EN « SOUS CITÉ OUVRIÈRE »

## CLICHÉS DE FAMILLES MIGRANTES DANS LES ANCIENS CANTONNEMENTS DE SALAISE-SUR-SANNE

François Duchêne

Chargé de recherches, UMR 5600 EVS-RIVES, ENTPE, Université de Lyon

### RÉSUMÉ

Dans les recherches en SHS, les photographies servent principalement à objectiver le réel. Mais au-delà de cet usage, comment dépasser l'image illustrative pour faire de la photographie, avec ou sans le photographe, un objet en capacité de produire des résultats de recherche à part entière ? Comment, en tant que chercheur en SHS, travailler de façon productive avec des photographies et des photographes ? Nous explorons ici ces questions en revenant sur une recherche concernant le quartier dit « des cantonnements », ancienne cité ouvrière dédiée au logement des familles migrantes salariées de l'usine chimique voisine, des années 1920 jusqu'aux années 1960. Nous analysons, dans une perspective heuristique, deux apports différents de la photographie dans cette recherche : d'une part, l'analyse d'un corpus de clichés de famille de ce quartier, effectuées entre les années 1930-1960 et collectées par le comité d'entreprise de l'usine ; d'autre part, l'analyse des effets sur la recherche de protocoles photographiques mis en œuvre avec d'anciens habitants de ce quartier au XXI<sup>e</sup> siècle. L'analyse des seconds plans du premier corpus révèle que ce quartier des étrangers se situait « au plus bas de l'échelle » du système paternaliste de logements de l'usine chimique voisine. Par ailleurs, à l'aide de plusieurs protocoles mis en œuvre avec un photographe contemporain, nous avons pu rendre compte de l'absence de traces ou des oublis de ce quartier, enfoui depuis sous l'expansion de la plateforme chimique voisine.

**Mots clés.** cantonnement, migration, usine chimique, photographie de famille, protocole photographique

### ABSTRACT

In HSS research, photographs are often used above all to objectify reality. But beyond that, how can we go beyond the illustrative image, to make photography, with or without the photographer, an object able to produce full-fledged research results? How, as an HSS researcher, to work productively with photographs and with photographers? Here we explore these questions with a research concerning the so-called "cantonments" neighborhood, an old workers' housing estate devoted to the housing of migrant wage-earning families from the nearby chemical factory, from the 1920s to the 1960s. We analyze, in heuristic perspective, two different contributions of photography to this research: on the one hand, the analysis of a corpus of pictures of families in this neighborhood, taken between the 1930s and the 1960s, and collected by work council of the factory; on the other hand, the analysis of the effects on research of photographic protocols implemented with former inhabitants of this district, in the 21<sup>st</sup> century. Analysis of the second plans of the first corpus reveals that this district of foreigners was "at the bottom of the ladder" of the paternalistic housing system of the nearby chemical factory. In addition, using several protocols implemented with a contemporary photographer, we were able to account for the absence of traces or omissions from this neighborhood, which has since been buried under the expansion of the nearby chemical platform.

**Keywords.** cantonment, migration, chemical plant, family photograph, photographic protocol

### Pour citer cet article

François DUCHÊNE, « Loger les migrants en "sous cité ouvrière". Clichés de familles migrantes dans les anciens cantonnements de Salaise-sur-Sanne », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/06-loger-les-migrants-en-sous-cite-ouvriere/>

# LOGER LES MIGRANTS EN « SOUS CITÉ OUVRIÈRE »

## CLICHÉS DE FAMILLES MIGRANTES DANS LES ANCIENS CANTONNEMENTS DE SALAISE-SUR-SANNE

François Duchêne

### INTRODUCTION

L'image photographique, pourtant née concomitamment avec la sociologie dans le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, a peiné et peine sans doute encore à être utilisée comme outil explicatif des phénomènes sociaux. La discipline sociologique s'est construite et a appuyé ses méthodes d'enquête avant tout sur la parole, l'écrit et la quantification (Vander Gucht, 2017), délaissant l'image en tant qu'outil d'investigation parce que considérée comme peu objectivable dans une approche positiviste de la science (Boulidoires *et al.*, 2017). Ainsi, la photographie a longtemps été utilisée avant tout dans sa dimension illustrative (De Verdalle et Israël, 2002), comme preuve d'une réalité observée, et en quelque sorte dans une fonction supplétive de « "sherpa" de l'écrit » (De Latour, 2018, p. 169).

Pour autant, même s'il persiste encore une certaine occultation des approches visuelles dans les méthodes couramment prônées pour l'enquête sociologique (Maresca et Meyer, 2013), on note une évolution dans l'intérêt pour les travaux de photo-ethnographie et d'anthropologie ou de sociologie visuelle. May Du et Mickaël Meyer relèvent par exemple que « *la revendication des images comme des "données" (data) à part entière a constitué le cœur de ce qui peut sembler un renouveau de l'intérêt pour le développement des méthodologies des images en sciences sociales* » (2009, p. 3). De fait, la question de l'usage de la photographie et plus largement de données visuelles dans les sciences sociales a progressivement donné lieu à la structuration d'un champ de recherche, d'abord dans le monde anglo-saxon

dès les années 1970 (Collier, 1967 ; Becker, 1974, 1981) regroupé aujourd'hui dans les *visual studies*, puis plus récemment en France avec des travaux se reconnaissant dans la sociologie visuelle<sup>1</sup>. On peut définir cette dernière comme « *toute forme de sociologie mobilisant des images, principalement photographiques et filmiques, et leur accordant un statut central dans la logique de l'investigation et/ou de l'argumentation sociologiques* » (Chauvin et Reix, 2015, p. 19). Il semble en effet que les photographies utilisées dans la recherche en SHS puissent dépasser la seule fonction d'objectivation du réel, en s'érigeant comme l'une des techniques d'enquête à part entière.

C'est du moins l'hypothèse faite ici, à propos de l'étude d'un ancien quartier industriel, aujourd'hui détruit, abritant autrefois exclusivement des familles de travailleurs migrants d'une usine chimique voisine. Nous souhaitons en effet rendre compte d'une recherche effectuée sur la mémoire de ce quartier, dans laquelle nous avons largement mobilisé l'usage de la photographie. Il s'agit en particulier d'analyser et de mettre en perspective deux *corpus* photographiques concernant les habitants et les paysages de ce quartier. Le premier a été réalisé sur plusieurs décennies par des habitants de cette cité ouvrière lorsqu'elle était active. L'autre a été produit à la fin de la décennie 2000 par un photographe, s'appuyant sur des protocoles conduits avec d'anciens habitants, individuellement chez eux, et de retour en groupe sur les lieux aujourd'hui en friche. Au-delà de simples « *data* », que nous apprennent ces deux *corpus* de clichés à propos des lieux de vie de ces migrants dans l'espace industriel produit par leur

usine, de leur vécu et de leur parcours résidentiel ? Autrement dit, comment dépasser l'image illustrative dans une recherche en SHS, pour faire de la photographie, avec ou sans le photographe, un objet en capacité de produire des résultats de recherche à part entière ? L'image peut-elle également revendiquer une fonction démonstrative (Pezeril, 2008) et quel peut être son poids dans une argumentation scientifique (Conord, 2016) ? Comment, en tant que chercheur en SHS, travailler de façon productive avec des photographies et avec des photographes ? Une autre question concerne plus spécifiquement la vie et les multiples usages du *corpus* photographique constitué des photographies de famille : par qui et comment ces images changent-elles de statut, passant d'un usage familial à un dévoilement public à usage collectif ? Sur le plan méthodologique, nous distinguerons ici les deux *corpus* étudiés, usant pour le premier d'une approche de géographe sociale sur les images (« *une lecture des contenus mis en forme en vue d'en extraire le sens et de le rapporter aux contextes de production et de consommation* ») et pour le second, d'une approche en images (« *la phase de la restitution des analyses par les images, c'est-à-dire l'exploitation des possibilités expressives des images en vue du partage des connaissances acquises* » [Maresca et Meyer, 2013, p. 25-27]).

Nous souhaitons en premier lieu présenter rapidement ce quartier dit « des cantonnements », ses conditions de production et d'existence ainsi que le contexte de l'enquête concernant ses anciens habitants. Puis nous rendrons compte de l'intérêt du *corpus* de photographies d'habitants pour l'analyse de ce quartier dans son espace local. Nous nous attacherons aussi aux « différentes vies » de cet ensemble photographique. Enfin nous évoquerons l'intérêt de protocoles photographiques mis en œuvre dans cette enquête pour dire tant les douleurs mémorielles que la fusion discrète de cette première génération de migrants dans son espace social local.

## 1. LES CANTONNEMENTS DE SALAISE-SUR-SANNE, UN QUARTIER DE MIGRANTS

Lors de la première guerre mondiale, la Société chimique des usines du Rhône (SCUR), future

Rhône-Poulenc, implanta une importante usine de guerre à Roussillon, dans l'Isère rhodanienne. Il s'agissait de fournir une commande d'État en matière de phénol (intervenant dans la fabrication d'explosifs) puis de gaz Ypérite (autrement appelé gaz moutarde). Pour combler un manque de main-d'œuvre, partie au front, les autorités ont fait couramment appel, dans les usines de guerre, à la main-d'œuvre féminine locale, à des prisonniers de guerre puis à des travailleurs étrangers. Ces derniers ont été recrutés dans des pays non belligérants et dans l'empire colonial français. Ils ont été couramment logés dans des « cantonnements » conçus de façon provisoire pour l'occasion.

À Roussillon, à la fin de la première guerre mondiale, la SCUR a converti sa production à des fins civiles et l'usine s'est étendue. Du coup, la direction de la SCUR – et celle de l'usine textile Rhodiaceta voisine, toutes deux bientôt fusionnées dans le groupe Rhône-Poulenc – ont bâti progressivement un système de logements pour leur personnel, selon une hiérarchisation courante dans les managements paternalistes : cités ouvrières, lotissements spécifiques pour l'encadrement intermédiaire, maisons d'ingénieurs. Dans cet ensemble, le principal cantonnement issu de la première guerre mondiale a été réactivé et pérennisé à partir des années 1925 pour y loger spécifiquement la main-d'œuvre étrangère de l'usine (Duchêne, 2002). Ce quartier a gardé tout au long de son existence son nom ancien de « cantonnements<sup>2</sup> ». Il a accueilli jusqu'à environ 400 familles espagnoles et portugaises, ainsi que plus ponctuellement des hommes célibataires nord-africains (Algériens) et indochinois (Vietnamiens).

### Un héritage militaro-industriel de la première guerre mondiale

D'un point de vue étymologique, le cantonnement est, depuis le <sup>xvii</sup>e siècle, le « *lieu où cantonnent les troupes* », c'est-à-dire un lieu déterminé où l'autorité militaire « *établit et fait séjourner des troupes* », selon l'art antique de la *castrametation* (du latin *castra*, camp, et *metari*, mesurer), consistant à choisir et à disposer l'emplacement d'un camp<sup>3</sup>. Le terme va être ravivé lors de la première guerre mondiale, pour qualifier le logement des ouvriers étrangers et coloniaux, dont

la venue a été organisée par l'État pour travailler sur « l'autre front » (Fridenson, 1977), celui de l'industrie de guerre. Issus d'une technologie militaro-industrielle, alliant l'État et les industriels concernés, ces préfabriqués de bois, de tôle et de briques ont été conçus par l'intendant militaire Adrian pour être facilement reproductibles et rapidement construits, souvent par leurs habitants eux-mêmes. Ils permettaient de loger jusqu'à environ soixante hommes, dans une sorte de grand dortoir pouvant contenir des lits superposés. Leur emplacement se situe fréquemment sur les emprises foncières des usines, au cœur même de la production industrielle.

Pensée comme une technologie de guerre, c'est-à-dire *a priori* provisoire, une partie de ces cantonnements a pourtant été recyclée en cités ouvrières après la première guerre mondiale, généralement pour loger des ouvriers migrants et leur famille. Il en a existé plusieurs dans les anciennes régions mobilisées pour produire une industrie de guerre, comme à Saint-Chamond (42) autour des aciéries, à Saint-Fons et Lyon-Gerland (69) autour des arsenaux, ou encore au Creusot (71) autour des installations sidérurgiques. À Salaise-sur-Sanne, commune mitoyenne de Roussillon et sur laquelle l'actuelle plateforme chimique s'est étendue depuis, les cantonnements ont logé des familles étrangères depuis le milieu des années 1920 jusqu'au milieu des années 1960, c'est-à-dire jusqu'à la destruction progressive de ces bâtiments. Beaucoup d'habitants ont été relogés localement. Et le souvenir de ces cantonnements est progressivement tombé dans un oubli collectif, même s'ils restaient vifs dans les mémoires familiales des personnes concernées.

Dans le courant des années 2000, nous avons mené une recherche portant sur ces anciens quartiers de migrants, sur leur isolement d'abord et sur leur oubli ensuite dans les processus locaux de production d'une mémoire industrielle et ouvrière (Duchêne et Godard, 2008). Vincent Veschambre rappelle en effet que le « discours globalisant du "bien commun" [...] tend à occulter les capacités inégales des différents groupes sociaux à laisser une trace et à s'appropriier les espaces les plus prestigieux » (2002, p. 65). Sur le terrain de Salaise-sur-Sanne, l'enquête portait en effet sur une cité disparue, la seule qui avait été

détruite dans le système hiérarchisé de logements construits et longtemps gérés par Rhône-Poulenc dans l'agglomération roussillonnaise. Nos sources, éparses et clairessemées compte tenu de l'objet même et de son éloignement dans le temps, ont consisté, d'abord, à dépouiller des archives écrites, principalement les délibérations de conseils municipaux des communes de cette agglomération iséroise (Roussillon, Salaise-sur-Sanne, Péage-de-Roussillon et Saint-Maurice-l'Exil), mais aussi des archives départementales et les procès-verbaux du comité d'entreprise de l'usine voisine. Nous avons de même effectué une trentaine d'entretiens semi-directifs auprès d'une population vieillissante ayant passé son enfance dans les cantonnements. Et puis nous avons pu disposer d'environ 270 photographies collectées auprès de familles ayant vécu dans les cantonnements salaisiens. Ces photographies, sorties de tiroirs des commodes familiales, rendaient ainsi compte de vies de famille dans ce quartier de migrants et dévoilait « *ce que ses photographes [amateurs] veulent nous donner à voir* » (Lemire et Samson, 2003, p. 7). Il s'agit pour l'essentiel de photographies privées, réalisées dans le cercle familial ou amical et « *produites dans le seul but d'être utilisées dans le cercle privé, de ne pas être rendues publique* » (Busson, 2013, p. 93). Toutefois, s'ajoutent aux photographies familiales collectées quelques images communicationnelles probablement récupérées au sein de l'entreprise, telles des vues aériennes, des photos de chantiers en cours ou des photomontages de l'expansion prévue dans les années 1950 pour le site industriel.

### Une collection exceptionnelle de photographies réalisées par ses habitants

En effet, la commission culturelle du comité d'entreprise de Rhône-Poulenc Roussillon, à majorité CGT, avait lancé l'initiative, dans les années 1990, de collecter auprès des salariés actifs et retraités de la plateforme chimique des photos familiales qui avaient pour décor ces cantonnements. Il s'agissait, pour l'animateur culturel du comité, de l'un des projets visant à exhumer une mémoire locale de l'immigration, en l'occurrence majoritairement espagnole. Il a lancé une petite annonce dans le journal du comité d'entreprise par laquelle il se proposait de collecter des photos de famille en lien avec le cantonnement. Son article est resté sans

suite, il n'a eu aucun retour. Puis en 1998, l'animatrice culturelle qui lui a succédé a relancé l'opération. La commission culturelle du comité souhaitait en effet réagir de cette manière à la montée locale du vote Front national. Elle faisait l'hypothèse que les anciens cantonnements, premier foyer de migration de cette agglomération, pouvaient aider à comprendre et à accepter le phénomène migratoire, principalement alimenté localement par l'industrie. Cette fois-ci, de nombreux anciens habitants des cantonnements ont envoyé leurs photos familiales.

La collection sur laquelle nous avons travaillé comporte 269 clichés<sup>4</sup>, alimentés par 37 familles. Certaines d'entre elles ont déposé une seule photographie, tandis que d'autres en ont confié plus d'une quarantaine. Outre une trentaine de clichés provenant du service communication de l'usine, la collection, en noir et blanc, comporte principalement des photos de personnages posés, parfois seuls (pour une soixantaine) et plus souvent en groupes. Nous ne disposons d'aucune date concernant ces clichés. Cependant, si l'on se réfère aux tenues vestimentaires ou encore à l'évolution (particulièrement faible) de l'aménagement de ce quartier pendant sa durée de vie, il convient de dire que les clichés de la collection couvrent une période allant des années 1930 aux années 1960.

Nous avons peu d'informations directes sur les conditions dans lesquelles ont été prises ces photos, n'ayant pas pratiqué une enquête par photo-élicitation (Harper, 2002 ; Trépos, 2015). Toutefois, à l'étude du *corpus*, la plupart des clichés relèvent de photographies familiales : quatre photographies représentent des mariages, généralement entre deux membres de familles nombreuses, et plus d'une centaine de clichés représentent des personnes « endimanchées », tandis que dans environ 90 photos, les personnages posent dans des tenues plus ordinaires. Au final, nombre des clichés donnent à voir la mise en scène et en récit de l'institution familiale (Sapio, 2017) et un espace migrant dominé par des familles – en opposition avec le cantonnement nord-africain voisin, beaucoup plus petit en nombre, peuplé de célibataires, et pour lequel nous n'avons en effet pas trouvé trace de clichés réalisés par ses habitants. Par ailleurs, la plupart des clichés datent d'avant 1960 – décennie de disparition

progressive des cantonnements salaisiens – à une époque où les appareils utilisés étaient encore complexes d'usage et proches du matériel professionnel. Cet élément, ajouté à la nature familiale et posée de nombre des photographies, permet-il d'en déduire, comme le fait Irène Jonas (2010), que les auteurs des clichés étaient majoritairement masculins ? Les autres éléments de l'enquête ne nous permettent pas de le confirmer fermement. De même, nous n'avons pas d'information sur la propriété des appareils : certaines photographies – en particulier celles des mariages – ont probablement été produites par des professionnels ; mais nous faisons l'hypothèse que nombre de clichés ont été pris par les familles elles-mêmes, au vu de la quantité de photographies mises à disposition par certaines d'entre elles. Autre élément relevant de l'étude de ce *corpus*, seule une trentaine de clichés ont été pris soit sur le vif – pour une grande part, des enfants en bas âge ou des personnes circulant à vélo – soit à l'occasion d'une activité identifiable – chants et musique lors d'une réunion de famille, baignade au bord du Rhône, etc. Parmi ceux-ci, on ne trouve que huit photos prises en intérieur, provenant pour l'essentiel de deux familles. Cela tient peut-être à des raisons techniques et financières, le flash nécessitant une extension appropriée de l'appareil photo. Enfin, on peut s'interroger sur ce qui a poussé les familles concernées à donner ces photos aux collecteurs du comité d'entreprise. L'enquête menée parallèlement nous fait dire qu'il y avait mêlé le souhait de revitaliser un lien entre les générations (Jonas, 2010) en même temps qu'une fierté, assumée par les donateurs, d'avoir habité dans ce lieu des cantonnements, pourtant par la suite disqualifié dans l'espace local parce que perçu comme « le quartier des migrants ». La relative impudeur qu'il pourrait y avoir à livrer ainsi un patrimoine familial, constitué avant tout dans une fonction familiale de transmission, se trouve tempérée par le fait que les photographies de familles « ne dévoilent qu'une part de l'information qui se rattache à ces images privées » (Jonas, 2009, p. 53), et que seul le discours porté sur ces images par la famille peut en révéler les éléments cachés.

La lecture de cette collection photographique révèle quoi qu'il en soit un espace d'ancrage de familles migrantes vu par ses habitants.



**Image 1** – Échantillon de la collection constituée par le comité d'entreprise de Rhône-Poulenc Roussillon (appartenant actuellement à l'Institut CGT d'histoire sociale de l'Isère rhodanienne ; © coll. CIE Rhodia Roussillon).

De haut en bas :

- a. Cliché O1, dépôt famille Coronel : une photo carte-postale du cantonnement de la première guerre mondiale, probablement issue du service communication de l'usine ;
- b. Cliché H2, dépôt famille Garcia : une photographie non posée de pas encore hésitants d'un enfant dans les cantonnements ;
- c. Cliché D10, dépôt famille Guerineau-Sevilla : une photographie d'un mariage dans les cantonnements



## 2. DES CLICHÉS MULTI-USAGES, RÉVÉLANT L'ISOLEMENT DES CANTONNEMENTS DANS L'ESPACE INDUSTRIEL DE LEUR USINE

« En étant située dans le domaine du sensible et de l'affect, l'image n'a pas d'équivalent à l'écrit » (Pezeril, 2008, p. 5) et nous constatons en effet que ce *corpus* photographique a connu une succession de vies quasi-autonomes. Au-delà des souvenirs familiaux individuels, on peut faire l'hypothèse que les personnages qui sont ainsi photographiés seraient devenus avec le temps des modèles d'art, anonymes et interchangeables ou pour le moins d'une portée universelle, symboles d'un ancrage en terre étrangère. Par ailleurs, le support argentique, plus que les supports numériques, détient cette capacité à mieux traverser le temps, « la pellicule [étant] définitivement impressionnée » et disponible sur un support papier là où le numérique permet « l'abondance ou l'effacement immédiat de l'image » (Clément-Perrier, 2012, p. 62) sans souvent même dépasser la représentation numérique sur un écran. Enfin, le noir et blanc, par le marquage plus important qu'il accorde aux contrastes, par la représentation décalée d'une scène vécue en couleur, contribue déjà à transformer le réel en récit. Peut-être pour toutes ces raisons, ces photographies de famille ont connu au moins trois vies publiques, l'une militante, l'autre scientifique et la troisième artistique.

### Un premier usage brut, militant, pour reconstituer le groupe d'anciens migrants

En décembre 1998, après avoir collecté ces photographies, la commission culturelle du comité d'entreprise a organisé une première exposition, militante, intitulée « Mémoires d'immigrés et des cantonnements ». Les clichés du *corpus* étaient présentés très simplement, montés sur des cartons blancs dans une salle polyvalente du comité, sans légende spécifique ou ordre préétabli. Les organisateurs avaient principalement été attentifs à ce que toutes les familles donatrices soient représentées. Il s'agissait pour eux de montrer que l'immigration, à l'inverse des représentations politiques ou médiatiques stigmatisantes, était aussi cet ordinaire qui s'était inscrit dans un espace singulier – les cantonnements – et avait ensuite essaimé dans l'espace local de cette agglomération iséroise.

Le vernissage de l'exposition a connu un réel succès populaire, rassemblant plus d'une centaine de personnes issues des cantonnements. Beaucoup de familles, parfois voisines peu éloignées, ne s'étaient pourtant pas revues depuis près de trente ans et se redécouvraient. La plupart des gens présents se parlaient en espagnol. Et les photos constituaient avant tout le support de souvenirs, individuels et collectifs, que chacun évoquait, rendant un hommage chaleureux aux morts et prenant des nouvelles des vivants. On était là dans un usage premier de la photographie, utilisée avant tout comme le support du souvenir d'un lieu, de personnages et de plusieurs époques ramassées en une seule : le « temps des cantonnements ».

### Avec l'analyse géographique du corpus photographique, l'intérêt spécifique pour les seconds plans

Quelques années plus tard, comme déjà expliqué, nous avons mené un travail scientifique sur l'origine nationale des cantonnements et leur déclinaison à travers trois sites régionaux. Le terrain de Salaise-sur-Sanne était de loin le plus riche de nos sites d'étude, en particulier par les possibilités supplémentaires d'analyse qu'ouvrait ce *corpus* de photographies familiales. On peut d'ailleurs relever, avec Sylvaine Conord, une forme de paradoxe autour de l'utilisation scientifique d'un tel *corpus* : « Ce sont le contexte de production et le contenu informatif de l'image qui intéressent au premier plan l'anthropologue [et par extension le chercheur en SHS], alors que ce sont les choix de mise en scène et de présentation de soi qui préoccupent les sujets photographiés » (2007, p. 16), écrit-elle.

Ainsi, à l'inverse de ce qui attirait les visiteurs de l'exposition du comité d'entreprise – la reconnaissance des personnes photographiées –, nous avons surtout observé les seconds plans de ces photos. En effet, parmi les 269 clichés récoltés, 153 présentent un arrière-plan, plus ou moins informatif, sur un ou plusieurs éléments du quartier des cantonnements. Notre approche de ces arrière-plans a consisté à constituer une typologie afin de renseigner les matériaux de construction utilisés, les dispositions des maisonnettes, les jardins et leurs usages, les aménagements de transition entre les espaces publics et privés, et enfin les

vues et perspectives sur l'usine et ses dépendances. Ces observations ont permis de mettre en valeur plusieurs éléments importants que les autres sources de cette enquête ne disaient qu'en filigrane, en ombre plus qu'en lumière. Nous souhaitons détailler ici plusieurs résultats de cette enquête que les photographies ont révélés ou pour le moins confortés.

### Une sous-cité ouvrière, au bas de l'échelle des logements d'usine

Le premier concerne la place singulière des cantonnements dans le système social de logements produits par Rhône-Poulenc dans l'agglomération roussillonnaise. Jean-Pierre Frey a montré le premier, en s'appuyant sur une étude détaillée de l'urbanisation du Creusot, que dans un système paternaliste de logements d'usine, la distinction entre chaque quartier d'usine permet de mettre en scène dans l'urbain la possibilité d'un parcours résidentiel correspondant à une ascension sociale et professionnelle dans l'entreprise (Frey, 1986). Autrement dit, dans le panel d'un système complet de logements d'usine, comme il en existait au Creusot ou à Roussillon et ses communes environnantes, on est en capacité de distinguer sans ambiguïté les logements d'ouvriers, de contremaitres, d'employés, de cadres, d'ingénieurs et la maison du directeur. Car plus on monte dans la hiérarchie sociale de l'usine, plus les logements sont confortables, construits avec des matériaux nobles et pourvus de dispositifs spatiaux les éloignant de la rue. Or quand on regarde les photos familiales des cantonnements, les seconds plans passés au crible de notre typologie montrent que, dans le dispositif local de logements d'usine, les cantonnements, comparés à la grande cité ouvrière toute proche, constituent au regard de ces indicateurs de confort et de composition urbaine une « sous-cité ouvrière ». Et ce, alors que les habitants des deux lieux occupent les mêmes statuts d'ouvriers dans l'usine chimique voisine.

Par exemple, de nombreux clichés révèlent des connaissances matérielles de conception des cantonnements que peu d'entretiens avaient permis de savoir. Il est question en premier lieu du système viaire du quartier : le cliché K9, pris sur l'une des routes internes aux cantonnements,

permet par exemple de dire que les chemins carrossables au sein de ce quartier de l'usine n'étaient pas stabilisés et viabilisés mais laissés en terre battue, contrairement aux autres cités et lotissements Rhône-Poulenc de l'agglomération où ils étaient goudronnés et équipés d'égouts. Le cliché E45 renseigne sur l'état de ces chemins en hiver, non déneigés et probablement boueux lors de la fonte des neiges. Les clichés E45 et Q4, comme de nombreux autres de la collection, permettent aussi de voir qu'en l'absence de goudronnage des allées de circulation, les découpages entre espaces publics et jardins ou entre parcelles ne sont institutionnellement pas stabilisés, et que les habitants les ont effectués par le biais de barrières de bois sommairement posées. Les clichés K9 et Q4 montrent enfin un contraste saisissant entre ces sols salissants, pour les vêtements comme pour les intérieurs des maisonnettes, et la blancheur des chaussettes et habits « endimanchés » des différents personnages qui posent.

En s'intéressant à la conception urbaine du quartier, les photos – corroborées sur ce point par les témoignages oraux – montrent des logements construits « en enfilade », là où les cités voisines relevaient du modèle du *cottage* anglais, davantage dans la tradition des cités jardins. Par exemple, sur le cliché Q5, pris depuis la butte nord des cantonnements en bordure de l'usine, le second-plan de la photographie – qui utilise les cantonnements comme décor – indique un alignement de bâtiments tout en longueur, dont on devine par quelques portes alternant avec des fenêtres sur le bâtiment le plus visible (derrière la tête de la jeune femme) qu'il est divisé sommairement pour plusieurs familles. Les entretiens réalisés plus que les clichés ont permis d'apprendre que les logements ainsi découpés n'avaient pas de couloirs intérieurs desservant les pièces, ce qui permettait ainsi à l'usine propriétaire d'agrandir ou de réduire les logements au gré des changements de locataires. Par ailleurs, le cliché L6 renseigne sur la transition brutale entre l'extérieur et l'intérieur des logements, l'entrée de ces derniers n'étant séparée des chemins en terre battue que par un petit seuil en béton courant le long du bâtiment, contrairement aux cités ouvrières voisines où la progression est marquée par un jardin puis un auvent.



**Image 2** – Un système viaire en terre battue, non goudronné et dont la délimitation est laissée au soin des habitants (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De gauche à droite :

- a. Cliché K9, dépôt famille Parilla-Sanchez ;
- b. Cliché E45, dépôt famille Flores ;
- c. Cliché Q4, dépôt famille Garcia.



**Image 3** – Des bâtiments bâtis en enflade et une transition sommaire et brutale entre l'espace public et l'espace intime du logement (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De haut en bas :

- a. Cliché Q5, dépôt famille Garcia ;
- b. Cliché L6, dépôt famille Parilla-Sanchez.

Par ailleurs, la conception architecturale des bâtiments, visible en arrière-plan des clichés N°1 et L2, rend compte de bâtiments construits à l'aide d'une ossature en bois, poteaux et poutres, remplie probablement avec du torchis ou un autre matériau composite de type mâchefer et recouvert ensuite d'enduit. Le cliché M1 permet de voir que le soubassement des murs a été bâti avec des pierres, afin d'assurer leur étanchéité. Quoi qu'il en soit, il s'agit bien du recyclage d'anciens bâtiments de guerre, construits à la hâte pour loger des ouvriers soldats et réutilisés ensuite en l'état pour y loger durablement des familles. Et les matériaux utilisés sont les plus basiques des différents logements d'usine construits localement par l'entreprise chimique.

Enfin, autre élément différenciant analysable sur le *corpus* de photographies familiales, dans le second plan du cliché Q6, derrière le groupe de personnages photographiés, on peut observer deux bâtiments collectifs, le premier – ouvert – étant le lavoir du quartier, et derrière, le second, fermé, étant une batterie de toilettes. Ce cliché renseigne le fait que dans les cantonnements, les toilettes sont extérieures aux logements contrairement aux cités ouvrières voisines dans lesquelles ils étaient intégrés. Notons par ailleurs qu'il s'agit des seuls équipements collectifs de ce quartier.

Ces quelques indicateurs urbains analysés sur les second-plans des photographies de famille, tels que la distance entre le logement « intime » et la



**Image 4** – Des bâtiments de guerre, conçus en structure de bois, avec remplissage par torchis et soubassement en pierres, recyclés sommairement en logements (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De gauche à droite :

- a. Cliché N°1, dépôt famille Liarté ;
- b. Cliché L2, dépôt famille Sanchez ;
- c. Cliché M1, dépôt famille Damian.



**Image 5** – Le lavoir et les toilettes, seuls équipements collectifs des cantonnements. Cliché Q6, dépôt famille Garcia (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

rue, la disposition des plans des appartements, les matériaux de réalisation ou le nombre et la place des éléments de confort par exemple sanitaire, viennent non seulement compléter mais véritablement éclairer les autres sources de l'enquête. Par ailleurs, la quasi-totalité des témoignages oraux a évoqué l'impossibilité, pour les familles étrangères des cantonnements, d'accéder à la grande cité ouvrière voisine, plus confortable au regard de ces différents indicateurs, et ce, malgré des demandes répétées au service logement de l'usine. Une étude des recensements montre dans le même temps que cette grande cité ouvrière voisine devient peuplée, par les services de l'entreprise toujours, à près de 90 % de familles françaises en une vingtaine d'années. Ainsi le décryptage des clichés permet d'affirmer qu'au vu des indicateurs urbains cités ci-dessus, les cantonnements constituent les logements du « bas de l'échelle » industrielle locale de référence. L'ensemble des éléments de l'enquête montre que c'est le seul statut d'étranger, et non celui d'ouvrier, qui vaut aux habitants des cantonnements d'y être logés durablement. Gérard Noiriél évoque, dans ses travaux sur

l'immigration, ces logements des étrangers dans des cités ouvrières de moindre qualité, les classant dans le registre des attentes réservées à ces salariés – en particulier l'attente d'un logement plus confortable – et dans « *les échéances qui aident à vivre* » (Noiriél, 2005, p. 277).

Un autre élément révélé par ce corpus photographique d'habitants concerne la relégation spatiale dont le quartier des cantonnements fait l'objet. En effet, un premier cliché, Y28, probablement extrait des archives de l'entreprise, permet de situer les éléments industriels et urbains de l'usine au sortir de la seconde guerre mondiale et de qualifier ses différentes façades. Les lotissements sont ainsi répartis : au nord du site industriel (en haut à gauche de l'image), les premiers logements d'ingénieurs qui seront par la suite bâtis plus à l'écart de l'usine ; à l'est (à droite de l'image), le quartier de la grande cité ouvrière ; à l'ouest (à gauche de l'image) et au sud (en bas à droite de l'image), les cantonnements. On notera que la façade « officielle » de l'usine, correspondant à l'entrée sur le site, est située au nord et qu'il existe



**Image 6** – Vue aérienne du dispositif des usine-logements, montrant les cantonnements enferrés entre l’usine et ses déchets (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De haut en bas :

- a. Cliché Y28, dépôt famille Garrido ;
- b. Cliché I6, dépôt famille Miras.



une autre façade « de fait » à l'est, visible depuis la voie de chemin de fer qui la longe et la route nationale parallèle qui dessert l'agglomération.

Ainsi l'image Y28 suggère que les principaux cantonnements sont situés « derrière l'usine », entre celle-ci et le Rhône (fleuve situé à gauche hors du champ de la photographie), sur le passage de l'égout principal rejetant les déchets industriels aqueux vers le fleuve et dans le lieu progressif de stockage des déchets solides. En effet, l'usine produisait sa propre électricité à l'aide de chaudières alimentées au charbon. Or, les déchets non entièrement brûlés, appelés dans le langage vernaculaire la charbonnille, ont été stockés progressivement face aux principaux cantonnements (tas noir à gauche sur le cliché Y28). L'image I6, probablement extraite elle aussi des archives de l'entreprise, montre l'importance du tas de charbonnille en regard de la hauteur des bâtiments du principal cantonnement voisin. Ces deux clichés sont particulièrement précieux pour permettre d'objectiver les lieux et leur agencement.

On notera d'ailleurs dans le *corpus* photographique l'importance de ce tas de charbonnille pour les habitants des cantonnements. On ne relève pas moins de 24 photos sur les 269 qui ont été prises avec ces déchets comme décor principal ou secondaire du cliché. Le tas de charbon étant situé le long de la route départementale desservant les cantonnements, on y trouve fréquemment des images de personnages à vélo. Par exemple, le cliché C'2 est pris depuis le sud des cantonnements. Derrière le groupe de jeunes hommes à vélo, on voit nettement à gauche le tas de charbon pris dans toute sa profondeur et on distingue sur la droite ceux des bâtiments des cantonnements bordant la route départementale. On notera l'absence de voitures et le peu de passage qui permet la réalisation d'un tel cliché, ce qui renseigne aussi sur l'écart du reste de l'agglomération dans lequel se trouvait ce quartier. Aujourd'hui, un tel cliché serait impossible à réaliser tant cette voie est devenue depuis un axe de circulation très emprunté permettant de contourner l'agglomération. Le cliché J'6 est pris quant à lui depuis les cantonnements. On distingue clairement sur la droite le tas de charbonnille, avec tout en haut le wagonnet qui l'alimente. Des 269 photographies du *corpus*, seul un cliché, le P4, rend compte en

premier plan d'une activité maintes fois évoquée dans les entretiens réalisés, consistant pour les habitants des cantonnements à aller récolter sur le tas de charbonnille les pièces de charbon encore utilisables, dans un usage domestique pour chauffer les maisons. Cette pratique visible sur ce seul cliché explique sans doute aussi comment ces déchets, transformés en ressource pour les habitants voisins, ont pu symboliser les cantonnements au point de rentrer aussi couramment dans le décor des photos familiales réalisées.

Là encore, ces différents clichés ont permis de conforter l'hypothèse d'un espace produit par l'industriel local dans une logique de ségrégation, dans lequel le « quartier des étrangers » était situé dans les zones de stockage des déchets de la plateforme chimique. Dans l'envers du décor de l'usine, à l'écart du déploiement urbain, son positionnement géographique le déqualifie encore un peu plus. C'est d'ailleurs du fait de l'extension du site d'une part, et d'une insalubrité grandissante de l'autre, que les cantonnements ont finalement été évacués et démolis dans le courant des années 1960.

Pour autant, malgré la mise à l'écart de cette population des migrants de l'usine, ou peut-être de ce fait, la collection photographique révèle aussi des formes très prégnantes d'appropriation de ces lieux par leurs habitants. Nombre de clichés, comme le E12, indiquent la façon dont les familles ont progressivement créé des espaces de transition et d'accueil à travers l'aménagement de murets ou de tonnelles pour accéder au logement. De même le cliché C18 rend compte en second plan des « petits arrangements du quotidien », par la pose de barrières de séparation de fortune, par l'aménagement différencié des sols, pour arriver à tenir la « bonne distance » dans un ensemble où la promiscuité entre voisins était de mise. Enfin le second plan du cliché E10 suggère l'aménagement par la famille d'un massif de fleurs situé dans l'espace public, afin probablement de marquer l'entrée vers le logement.

Les photographies familiales ont ainsi constitué des données à part entière de notre enquête, à l'aide des informations socio-spatiales qu'elles contenaient fréquemment en second plan. Elles ont permis tout à la fois de confirmer la relégation



**Image 7** – La récolte de la charbonnille, une pratique sociale propre aux habitants des cantonnements, expliquant l'importance symbolique de ce tas de déchets sur de nombreux clichés (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De haut en bas :

- a. Cliché C'2, dépôt famille De Souza ;
- b. Cliché J'6, dépôt famille Garcia ;
- c. Cliché P4, dépôt famille Damey.

**Image 8** – Des aménagements réalisés par les habitants pour mieux marquer les espaces privés et intimes (© coll. CIE Rhodia Roussillon).

De gauche à droite :

- a. Cliché E12, dépôt famille Flores ;
- b. Cliché C18, dépôt famille Garcia ;
- c. Cliché E10, dépôt famille Flores.



de ce quartier d'ouvriers étrangers, d'en révéler l'importance en même temps que de mettre au jour des formes d'appropriation conséquentes des lieux, jusqu'à en dresser souvent les stigmates en symboles. En objectivant les lieux des cantonnements, leurs origines et leur constitution, ces images ont parfois créé un « *malentendu productif* » (Papinot, 2007), confrontées au discours parfois ré-enchanté tenu par les anciens habitants enquêtés sur leur propre enfance. Ces derniers, au vu d'un parcours de vie les ayant généralement conduits à une insertion sociale dans l'agglomération, ne retenaient en effet fréquemment que le souvenir de l'appropriation des lieux et occultaient volontiers l'isolement du quartier et la mise à l'écart de l'agglomération de sa population. Ce travail de recherche a fait l'objet d'une nouvelle exposition en 2010, utilisant largement le corpus de photographies collectées par le comité d'entreprise, mais dans une mise en scène qui se voulait scientifique et explicative de la réalité ségréguée de ce quartier de migrants.

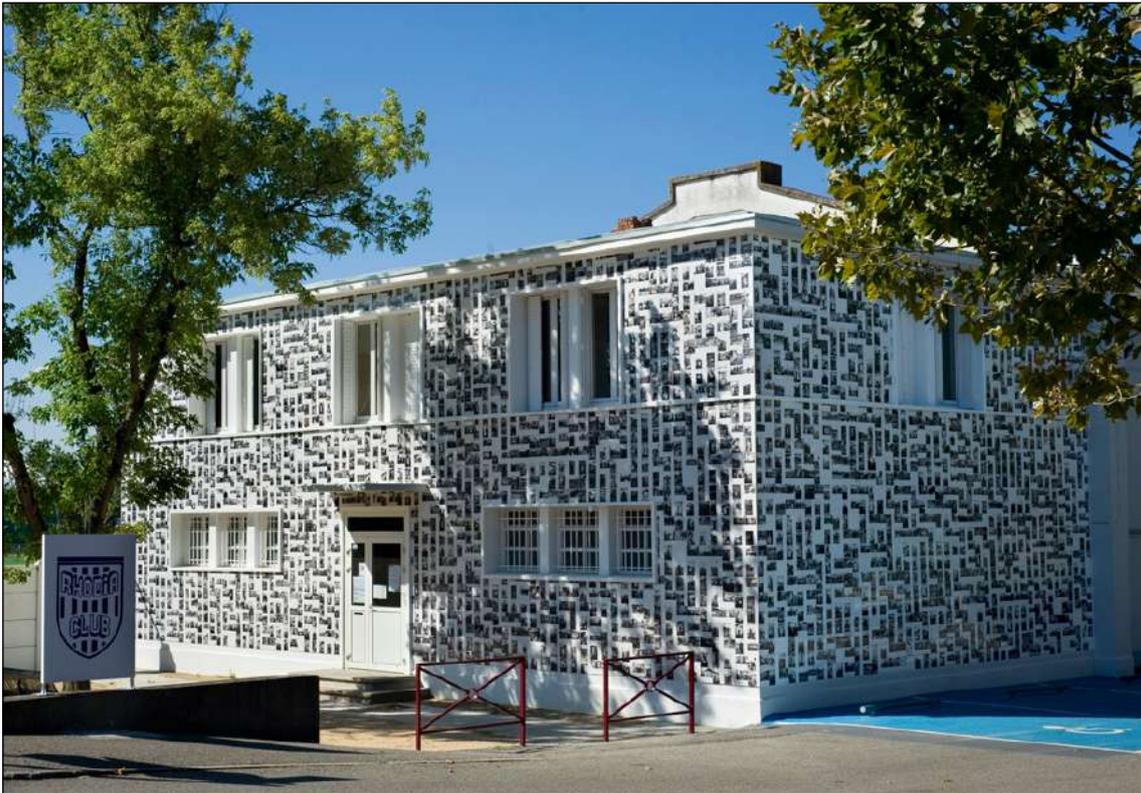
### Une œuvre d'art pérenne utilisant les photographies, entre émotion et représentation symbolique d'une mise à l'écart

Lors de nos interventions publiques locales autour du travail de recherche précédemment évoqué, nous avons à plusieurs reprises rappelé le manque que provoquait la destruction de ce quartier d'ouvriers étrangers dans la compréhension du dispositif local de logements d'usine. Il s'agissait dans notre esprit d'exprimer les limites du paternalisme, à travers le fait que, pour la cité « du bas de l'échelle », la hiérarchisation ne portait plus sur la place statutaire occupée par les salariés-habitants dans l'usine, mais bien sur leur origine culturelle et nationale. Nous en appelions au souhait d'aménager un élément symbolique permettant d'évoquer l'existence passée de ces cantonnements. L'opérateur culturel de l'agglomération, TEC (Travail et Culture), a entendu ces demandes, a fait appel au plasticien Pierre David et a financé son œuvre. C'est ainsi que le *corpus* de photographies du comité d'entreprise a connu une troisième vie, artistique celle-ci.

En effet, le travail de Pierre David a consisté à recouvrir un bâtiment entier de l'agglomération, celui qui abrite le Rhodia-Club issu de l'histoire

sportive de l'usine, avec des carreaux sur lesquels sont sérigraphiées les photos familiales collectées<sup>5</sup>. Le plasticien a fait le choix d'utiliser de simples carreaux de cuisine, d'abord parce qu'il s'agit d'un matériau commun qui évoque pour tous l'espace intime du logement, ensuite parce que le procédé rappelle les azulejos et les zellijis que l'on trouve fréquemment sur les constructions traditionnelles portugaises, espagnoles et maghrébines, pays d'où étaient issus les habitants des cantonnements. Par ce procédé sémantique, artistique et technique, les photographies changent de sens : non seulement elles sortent des albums de famille pour se donner à voir à tous, mais elles se solidifient et s'approprient à passer le temps. La part de création de Pierre David s'attache aussi aux mots utilisés. En effet, le titre de l'œuvre, Les cantonnés, n'est pas un terme constitutif du langage indigène. L'introduction de ce nouveau mot, cantonnés, relève bien du travail de distanciation de l'artiste, qui transpose la focale depuis les lieux vers les habitants. Et si le terme « cantonnement » était déjà explicite d'une mise à l'écart spatiale, celui de « cantonnés » se positionne sur une mise au banc non plus seulement des installations mais bien aussi des populations.

Les cantonnés a été inaugurée à Salaise-sur-Sanne en septembre 2013. De par son statut d'œuvre plastique, sa « sacralisation » devrait permettre d'en faire de façon pérenne le support d'une mémoire collective autant que de mémoires familiales. Cette œuvre constitue aussi un appui pédagogique pour évoquer la première source migratoire de cette agglomération ou encore les caractéristiques locales d'un système paternaliste de logements industriels. Enfin, la présentation de la collection d'images (reproduite sept fois), que l'on peut voir à hauteur d'hommes, met en valeur les photographies dans une esthétique globale de l'œuvre. En effet, après plusieurs essais, le plasticien a finalement fait le choix de carreaux blancs sur lesquels les photos soit occupent toute la forme (clichés carrés), soit sont calées toujours à gauche (clichés verticaux) soit sont calées toujours en haut (clichés horizontaux). Posées sur le mur de façon aléatoire, les photographies se trouvent ainsi distribuées autour de bandes blanches qui composent un labyrinthe tout en offrant une respiration aux clichés (les carreaux pleins étant toujours cotoyés par un carreau entièrement blanc).



**Image 9** – © Laurent Pouget, mairie de Salaise-sur-Sanne.

De haut en bas :

- a. L'œuvre complète de Pierre David recouvrant le bâtiment du Rhodia-Club ;
- b. Commentaire d'une photo par une habitante



### 3. DES PROTOCOLES PHOTOGRAPHIQUES HEURISTIQUES POUR DIRE LA MÉMOIRE DES CANTONNEMENTS

Lors de cette recherche sur les cantonnements, toujours, nous avons aussi expérimenté le travail avec un photographe, à partir de protocoles, afin d'aider à rendre compte intelligiblement de concepts perçus parfois comme obscurs ou complexes. Danièle Méaux définit le protocole photographique comme désignant « *ce qui se trouve posé en amont du "faire" – que ce "faire" concerne la réalisation des images ou leur interprétation. Ainsi le protocole est constitué des règles précises qui régissent et déterminent l'exercice de la prise de vue* » (2013, p. 9). Autrement dit, « *un protocole, c'est du langage, mais ce n'est pas que du langage ; c'est un processus mais non naturel, codé au contraire de A à Z* » (Guérin, 2013, p. 21). Le principe de répétition parfois obsessionnel du protocole crée des effets spécifiques, en particulier des effets de comparaison. Il s'agit d'une modalité qui est couramment usitée dans la photographie contemporaine<sup>6</sup>.

Le photographe Michel Blondeau nous a accompagnés dans cette partie de la recherche sur les cantonnements. Il travaille habituellement comme portraitiste pour les studios Harcourt ; il a aussi une expérience de photographies publicitaires<sup>7</sup>. Pour des raisons essentiellement de manque de temps dû à un financement opportuniste<sup>8</sup>, nous lui avons suggéré les protocoles qu'il s'est ensuite appropriés. Nous souhaitions par là même donner à voir, en particulier dans l'exposition de 2010, des processus sociologiques que la recherche avait révélés.

#### Un protocole posé construit autour de parcours résidentiels

Un premier protocole consistait à photographier devant leur logis actuel d'anciens enfants, adolescents et jeunes adultes des cantonnements. Il s'agissait de « *mettre en série* », de passer « *du cas au type social* » (Chauvin et Reix, 2015, p. 31) afin de rendre compte de parcours résidentiels qui tous portaient des cantonnements.

Parmi les portraits réalisés, plusieurs enquêtés habitent aujourd'hui dans les cités ouvrières

voisines des cantonnements, alors que le service logement de l'usine en avait longtemps bloqué l'accès pour leurs parents. Il s'agit pour l'essentiel de personnes dont les parents ont été relogés là au moment de leur évacuation des cantonnements et qui ont acquis ensuite le logement directement ou par succession. Plusieurs autres ont construit de leurs mains la maison devant laquelle ils posent, parfois même sur des terrains vendus peu chers par l'entreprise Rhône-Poulenc dans le cadre de l'aide au logement de ses personnels. Enfin, l'une des personnes photographiées a été élue au cours de sa vie maire de Salaise-sur-Sanne. Lors de nos fréquentes rencontres à l'occasion de cette recherche, il a dit d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il a eu peur de faire perdre les élections à son parti (le PCF) parce qu'il était issu des cantonnements, ce qui en dit long sur la profonde intériorisation de cette mise à l'écart socio-spatiale de sa propre ville.

La mise en œuvre d'un tel protocole photographique autorise aussi à renouveler les discussions avec l'enquêteur, et permet de poursuivre et d'approfondir l'entretien ethnographique. Ainsi, « l'enquêté » du chercheur, en se muant en « modèle » du photographe, apporte parfois ses propres éléments de compréhension dans la mise en scène de la pose. Pierre-Marie Chauvin, dans l'explicitation de portraits d'ouvriers étrangers photographiés dans les Émirats arabes unis, indique ceci :

*Peu habituées à être photographiées et valorisées, [les personnes rencontrées] étaient souvent en demande de « pose » et souhaitaient participer à la mise en scène de certains liens, de certaines activités ou de certaines postures. Les photographies « posées » sont donc des traces de notre passage, en ce sens qu'elles traduisent non seulement l'observation de lieux et des hommes, mais aussi et surtout une interaction asymétrique au cours de laquelle les personnes « observées » peuvent devenir un peu plus acteurs de l'interaction et exposer de manière fière et positive leur environnement quotidien ou leur travail (Chauvin, 2017, p. 19).*

Dans cette même logique d'une volonté de garder le contrôle, l'une des enquêtées attire l'attention, au moment de la prise de vue, sur ses



**Image 10 –**

© Michel Blondeau.

De haut en bas :

- a. Portrait dans les cités ouvrières ;
- b. Portrait devant la maison qu'il a construite ;
- c. Portrait de l'ancien maire de Salaise-sur-Sanne.





**Image 11 –**  
© Michel Blondeau.

De haut en bas :

- a.** Portrait avec hortensias des cantonnements ;
- b.** Portrait devant la photo des cantonnements ;
- c.** Portrait avec carte nationale d'identité française.

deux hortensias et quelques rosiers de son jardin, qu'elle présente comme étant des « rescapés des cantonnements » : elle voulait absolument qu'ils soient sur la photo. Un autre enquêté possède en bonne place dans son salon une photographie aérienne des cantonnements ; avant de se plier au protocole et de se faire prendre en photo devant chez lui, il a d'abord vivement souhaité se faire photographier devant cette image. Enfin, un autre enquêté a tenu à poser avec sa carte d'identité française bien en vue dans sa main droite, suite à un entretien réalisé quelques jours auparavant où il avait longuement exprimé les humiliations, les douleurs et les rancœurs quant à l'épreuve qu'a pu constituer pour lui sa demande de naturalisation française. Il s'agit bien là d'exemples d'interventions des personnes photographiées dans le processus de fabrication de l'image, « à travers des jeux de mise en scène de soi produits devant l'objectif, principalement destinés à contrôler une manière de se montrer » (Conord, 2002, p. 4), voire à transcender et poursuivre le propos retenu par le photographe et le chercheur.

Ce protocole photographique, même amendé ou détourné, a pu donner à voir par une approche en images (Maresca et Meyer, 2013) que les enfants des cantonnements se sont progressivement installés, pour beaucoup d'entre eux, dans cette même agglomération iséroise ; qu'après une enfance vécue à l'écart social et spatial du reste de l'agglomération, ils avaient pris place dans la société locale, même si parfois cela avait été douloureusement, jusqu'à devenir aujourd'hui indistincts du reste de la population.

### Un protocole dynamique construit autour d'un retour sur les lieux

Un autre protocole a consisté à venir avec le photographe et un groupe d'anciens habitants sur les lieux actuels des cantonnements. Personne ne conserve le souvenir d'un jour cathartique de démolition de ce quartier. Les logements ont au contraire disparu progressivement, presque en catimini, engloutis par de nouvelles installations industrielles de l'usine ou par la végétation. Progressivement aussi, ces terrains sont devenus inaccessibles au public, à mesure que le service de sécurité de la plateforme chimique renforçait son périmètre de surveillance. De par la dangerosité

des productions chimiques, l'accès à ces lieux a nécessité d'intenses négociations avec l'entreprise, d'abord parce qu'il nous a été impossible de nous y rendre sans être accompagnés par un membre du service sécurité de la plateforme chimique, ensuite parce que les différentes entités industrielles et juridiques qui la composent aujourd'hui exigeaient un droit de regard sur tous les clichés produits, de peur que des « secrets de fabrication » ne soient divulgués.

Le dispositif photographique avait pour objet de rendre compte de la trace, qui « rend présent ce qui a été » (Veschambre, 2008, p. 10). Se rendre sur place n'est pas une pratique habituelle tant les lieux sont situés à l'écart du développement urbain et beaucoup des enquêtés photographiés n'étaient plus jamais revenus sur ces lieux. Ainsi, il y avait une part d'inconnu dans ce protocole car nous pensions trouver des « choses », sans bien savoir quoi d'ailleurs. Or, c'est avant tout de l'absence de traces d'un lieu habité quarante années durant dont le protocole photographique a finalement rendu compte.

En effet, à partir de la mise en situation de personnages sur les lieux de leur enfance, Michel Blondeau a saisi les réactions créées par la situation sur les enquêtés. Il a par exemple suivi l'un des anciens habitants visiblement à la recherche de traces matérielles de son quartier d'enfance. Les neuf clichés qu'il en a tirés constituent en eux seuls le récit de la recherche, puis du constat de l'absence, puis du dépit qui en résulte. Un apport des approches visuelles en sociologie est, comme c'est le cas ici, « de pouvoir restituer, à partir d'images fixes ou animées, des temporalités hétérogènes et complexes, en les condensant dans des séquençages visuels » (Chauvin et Reix, 2015, p. 31).

D'autres photographies réalisées dans le cadre de ce protocole évoquent la transformation de ces anciens lieux habités en espaces industriels, sans qu'il ne reste de trace matérielle de ce passé urbain. La mise en situation que demande le protocole permet, là encore, de saisir, par un raccourci de l'histoire, la violence des situations auxquelles se sont prêtés les enquêtés. Sur l'un des clichés, un homme pose debout à côté du bassin de traitement des eaux industrielles de la plateforme, bassin qu'il a lui-même partiellement conçu



**Image 12** – De gauche à droite : un ancien habitant des cantonnements à la recherche vaine de traces matérielles de son enfance (© Michel Blondeau).

en tant que dessinateur dans le bureau d'études de l'usine mais qui recouvre désormais précisément l'emplacement de l'ancien logement de ses propres parents. Sur un autre cliché, un couple ne reconnaît rien du lieu où il a vécu les quelque dix premières années de son mariage, l'espace de l'un des cantonnements ayant été entièrement recouvert par des installations industrielles depuis.

Ces photographies, par les enjeux qu'elles recouvrent, ont permis de nourrir un peu plus les résultats de l'enquête : après avoir montré la construction de la déqualification de ce quartier de migrants, les protocoles photographiques mis en œuvre, les clichés qu'ils ont permis de saisir et l'analyse que l'on en fait ensuite rendent compte d'une mémoire urbaine rendue illégitime (Lepoutre et Cannoodt, 2005), par la seule négation de lieux autrefois habités et dont les traces ont été totalement recouvertes par une activité productive. La photographe Jacqueline Salmon s'intéresse aux raccourcis de l'histoire des lieux lorsqu'elle photographie un hangar à Sangatte abritant des tentes de réfugiés souhaitant partir en Angleterre, hangar qui était destiné à l'origine au stockage des matériaux pour la construction de l'Eurotunnel (Salmon et Fleury, 2011). Les changements d'usage aussi contrastés, d'habitation à industrie comme de stockage de matériel à stockage-hébergement d'êtres humains, recèlent une violence difficilement intelligible lorsqu'elle est simplement écrite. L'utilisation de ces photographies de Michel Blondeau lors de l'exposition de 2010 a permis, en quelques clichés, de donner à voir et à comprendre ce double processus, de personnes issues des cantonnements ayant vieilli et trouvé bonne place dans l'agglomération roussillonnaise, mais dont les traces de leur quartier d'enfance ont été englouties sous des installations industrielles.

## CONCLUSION

À propos des travaux d'Howard Becker sur la photographie et la sociologie, Albert Piette écrit la chose suivante : « *Becker, qui a beaucoup écrit sur la photographie sociologique, ne prétendait-il pas qu'elle concernait en premier lieu les chercheurs en sciences sociales non satisfaits des procédés classiques de leur discipline ?* » (2007, p. 23). Les travaux récents sur la sociologie visuelle ont

largement dépassé cette interrogation. Nous avons, pour notre part, tenté de montrer ici ce que la photographie ajoute à la palette ordinaire d'outils géographiques, ethnographiques ou sociologiques pour appréhender un terrain, et ce avec son propre mode d'expression. Au-delà de la seule photographie, Jacques Levy, dans un article sur la géographie et le cinéma, en appelle au final à dix principes pour en finir avec le film documentaire et pour travailler davantage la mise en image de l'espace dans le cinéma scientifique. Parmi ces principes, il développe l'idée qu'il faut « inventer », c'est-à-dire « *s'affranchir de l'utilisation du langage cinématographique comme une "illustration" d'autres discours et rechercher son apport singulier pour la communication scientifique : comparatisme, preuve par l'existant (qui diffère du discours illustré et des images commentées)* ». Il faut, selon lui, « penser », c'est-à-dire « *montrer l'invisible par le visible, en n'oubliant pas que ce n'est jamais tout à fait possible* » (Levy, 2013, p. 708).

L'usage de la photographie dans une investigation en SHS peut ainsi être alternativement une source spécifique, qui dispose d'un statut aussi légitime que d'autres archives, un outil, qui s'exprime par le langage propre du photographe, ou encore un média, qui par sa familiarité avec le grand public, peut aider à mieux diffuser les résultats d'une recherche. Ainsi, la photographie constitue un outil de connaissance à part entière qui permet « *d'œuvrer à un renouvellement de l'écriture dans les sciences sociales* » (Maresca et Meyer, 2013, p. 96). Qu'il s'agisse de dispositifs photographiques ou de procédés plus simples empruntant aux portraits, aux paysages ou aux clichés d'actualité, le photographe, par son expression autonome, est en capacité de produire un savoir indépendant. Cela oblige nécessairement à repenser le positionnement du photographe dans la commande ainsi que dans le projet initial de recherche.

## BIBLIOGRAPHIE

**BARON Evelyne (dir.), HERSANT Guy, LE TIRANT Dominique (2013)**, *Pose travail*, catalogue d'exposition, Gand, Snoeck Éditions.

**BECKER Howard S. (1974)**, « Photography and sociology », *Studies in Visual Communication*, 1 (1), p. 3-26.



**Image 13** – L’usine a recouvert d’anciens lieux de vie, sans en laisser la moindre trace (© Michel Blondeau).



- BECKER Howard S. (1981)**, *Exploring society photographically*, Evanston (Ill.), Mary and Leigh Block Gallery.
- BOULDOIRES Alain, MEYER Michaël, REIX Fabien (2017)**, « Introduction. Méthodes visuelles : définition et enjeux », *Revue française des méthodes visuelles*, 1, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/1/introduction/>.
- BUSSON Adeline (2013)**, « Photographie privée de RDA : production et réception conditionnées, une approche socio-historique », *Allemagne d'aujourd'hui*, 203, p. 92-103.
- CHAUVIN Pierre-Marie (2017)**, « Mussafah Shots. Une expérience pédagogique de sociologie visuelle dans une petite ville industrielle des Emirats », *Revue française des méthodes visuelles*, 1, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/1/articles/une-experience-de-sociologie-visuelle-dans-une-petite-ville-industrielle-des-emirats/>.
- CHAUVIN Pierre-Marie, REIX Fabien (2015)**, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *L'Année sociologique*, 65, p. 15-41.
- CLÉMENT-PERRIER Annie (2012)**, « De l'argentique au numérique. L'image révélée, quelques exemples dans la littérature contemporaine », *Littérature*, 165, p. 62-83.
- COLLIER John Jr. (1967)**, *Visual anthropology. Photography as a research method*, New York, Holt Rinehart & Winston.
- CONORD Sylvaine (2002)**, « Le choix de l'image en anthropologie : qu'est-ce qu'une "bonne" photographie ? », *Ethnographiques.org*, 2, [en ligne] <http://www.ethnographiques.org/2002/Conord>.
- CONORD Sylvaine (2007)**, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 11-22.
- CONORD Sylvaine (2016)**, « La photographie et les sciences sociales dans l'approche d'une mémoire collective communautaire », in RAULIN Anne, CONORD Sylvaine, BERTHOMIERE William, EBILITIGUE Ines, FÄRBER Alexa, MA MUNG Guillaume, VEIGA GOMES Hélène, « Migrations et métropoles : visées photographiques », *Revue européenne des migrations internationales*, 32 (3-4), p. 73-83.
- DE LATOUR Éliane (2018)**, « La fausse bataille de l'art et de la science. Mise en scène cinématographique en ethnologie », *Revue française des méthodes visuelles*, 2, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/2/articles/07-la-fausse-bataille-de-l-art-et-de-la-science/>.
- DE VERDALLE Laure, ISRAËL Liora (2002)**, « Image(s) des sciences sociales (avant-propos) », *Terrains et travaux*, 3, p. 7-13.
- DU May, MEYER Michaël (2009)**, « Photographier les paysages sociaux urbains. Itinéraires visuels dans la ville », *Ethnographiques.org*, 17, [en ligne] <http://www.ethnographiques.org/2008/Du-Meyer>.
- DUCHÊNE François (2002)**, *Industrialisation et territoire. Rhône-Poulenc et la construction sociale de l'agglomération roussillonnaise*, Paris, L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises ».
- DUCHÊNE François (dir.), GODARD Jérôme (2008)**, *De l'isolement à l'oubli, le cantonnement des travailleurs allo-gènes. Relégations urbaine, environnementale, citoyenne et occultation mémorielle dans les territoires de l'industrie chimique lyonnaise (69) et roussillonnaise (38)*, rapport de recherche, Lyon, Université de Lyon.
- FREY Jean-Pierre (1986)**, *La ville industrielle et ses urbanités. La distinction ouvriers/employés, Le Creusot, 1870-1930*, Bruxelles, Éditions Mardaga.
- FRIDENSON Patrick (1977)**, *1914-1918, l'autre front*, Paris, Éditions ouvrières (Cahier du Mouvement social 2).
- GUÉRIN Michel (2013)**, « Qu'est-ce qu'un protocole ? », in MEAUX Danièle (dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, p. 21-36.
- HARPER Douglas (2000)**, « The image in sociology: histories and issues », *Journal des anthropologues*, 80-81, p. 143-160.
- HARPER Douglas (2002)**, « Talking about pictures: A case for photo elicitation », *Visual Studies*, 17 (1), p. 13-26.
- JONAS Irène (2009)**, « L'interprétation des photographies de famille par la famille », *Sociologie de l'Art*, Opus 14, p. 53-70.
- JONAS Irène (2010)**, « La photographie de famille : une pratique sexuée ? », *Cahiers du Genre*, 48, p. 173-191.
- LEMIRE Vincent, SAMSON Stéphanie (2003)**, *Baraques. L'album photographique du dispensaire La mouche-Gerland, 1929-1936*, Lyon et Cognac, ENS Éditions et Éditions Le temps qu'il fait.
- LEPOUTRE David (dir.), CANNOODT Isabelle (2005)**, *Souvenirs de familles immigrées*, Paris, Odile Jacob.
- LEVY Jacques (2013)**, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, 694, p. 689-711.
- MARESCA Sylvain, MEYER Michaël (2013)**, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Sociologie ».
- MÉAUX Danièle (dir.) [2013]**, *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne.
- NOIRIEL Gérard (2005)**, *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, 1<sup>re</sup> éd. 2001, Paris, Gallimard.
- PAPINOT Christian (2007)**, « Le "malentendu productif". Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française*, 37, p. 79-86.
- PEZERIL Charlotte (2008)**, « Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal », *Ethnographiques.org*, 16, [en ligne] <http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril>.
- PIETTE Albert (2007)**, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 23-28.
- SALMON Jacqueline, FLEURY Jean-Christian (2011)**, « Le hangar », *Ligéa*, 105-108, p. 110-119.
- SAPIO Giuseppina (2017)**, « Le film de famille. Représentations collectives, mise en récit et subjectivation », *Politiques de communication*, 8, p. 27-48.

**STOFLETH Bertrand (2014)**, *Rhodanie. Paysages déclassés*, Lyon, Éditions deux-cent-cinq.

**TRÉPOS Jean-Yves (2015)**, « Des images pour faire surgir des mots : puissance sociologique de la photographie », *L'Année sociologique*, 65, p. 191-224.

**VANDER GUCHT Daniel (2017)**, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

**VESCHAMBRE Vincent (2002)**, « Une mémoire urbaine socialement sélective. Réflexions à partir de l'exemple d'Angers », *Annales de la recherche urbaine*, 92, p. 65-73.

**VESCHAMBRE Vincent (2008)**, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Géographie sociale ».

## NOTES

1. Pour davantage de précisions historiques sur l'émergence des *visual studies* et de la sociologie visuelle, voir Harper 2000, Chauvin et Reix 2015 ou les chapitres 1 et 3 de Maresca et Meyer 2013.

2. Il existait en réalité deux anciens cantonnements, proches l'un de l'autre, recyclés de la première guerre mondiale. Un troisième, conservé d'abord puis détruit et rebâti ensuite, jouxtait le cantonnement principal.

Pour des soucis de simplification, nous les regroupons ensemble dans ce texte sous le vocable pluriel de « cantonnements ».

3. *Le nouveau petit Robert*, 1993 (p. 298).

4. Précisons toutefois que 38 clichés ne sont pas exploitables, ayant été mal numérisés ou mal conservés après la numérisation.

5. Voir le travail de Pierre David en ligne : <http://pierredavid.net/page/fr/les-cantonnements-1>.

6. Voir par exemple, le travail de Guy Hersant dans *Pose travail* (Baron et al., 2013), dans lequel les salariés de petites entreprises d'un même département posent systématiquement ensemble dans leur tenue de travail ; ou de celui de Bertrand Stofleth (2014), sur les aménagements du Rhône vus systématiquement depuis des engins élévateurs, rendant ainsi compte d'éléments d'un fleuve fortement aménagé qui semblent invisibles (ou peu visibles) à hauteur d'homme.

7. Voir le travail de Michel Blondeau en ligne : <http://www.michelblondeau.com>.

8. Il s'agissait d'un financement inattendu de fin d'année budgétaire, comme il en arrive parfois dans la recherche, et qu'il fallait dépenser dans la quinzaine sous peine qu'il soit supprimé.



# QUAND LES « MINGUETTOISES » S'EXPOSENT

## RETOUR SUR UN DISPOSITIF DE RECHERCHE PARTAGÉE

Julie Leblanc

Doctorante en anthropologie, Université Lumière Lyon II, LADEC

### RÉSUMÉ

Cet article s'appuie sur une recherche doctorale en anthropologie menée avec des femmes immigrées âgées de 60 à 80 ans d'origine maghrébine habitant la zone urbaine des Minguettes dans l'agglomération lyonnaise. Il retrace la mise en place au sein de cette recherche d'un *dispositif de recherche partagée* utilisant l'image photographique sous plusieurs formes (photographies d'archives personnelles, officielles, prises dans le quartier, portraits). Ce dispositif questionne le paradoxe entre l'ancrage historique de ces femmes dans leur quartier (et plus largement en France) et le fait que leur mémoire soit peu exprimée, transmise, visible, au sein des familles, des jeunes générations et du territoire. Plusieurs réflexions et questions ont émergé. Comment transmettre les objectifs de ma recherche et ses résultats dans le milieu académique et à un public plus large ? Mais aussi aux femmes concernées elles-mêmes en prenant en compte le fait qu'elles ne lisent pas toutes le français ? Comment questionner l'invisibilité sociale de ces femmes sans la reproduire en faisant de la recherche *avec* elles, et non pas *sur* elles ?

**Mots clés.** immigration, femmes, mémoire, photographies, recherche partagée

### SUMMARY

This article is based on a doctorate anthropological research with Maghrebian immigrant women aged 60 to 80 years old residing in the Minguettes neighborhood of Lyon. It shows the implementation in this research of a *shared research structure* using several forms photographic images (personal photographic archives, official photographic archives, images taken in the neighborhood, portraits). This structure puts into question the paradox between the historical roots these women have in their neighborhood (and more broadly in France) and the fact that their memories are seldom expressed, transmitted, or visible in their families, the younger generations and the territory. Several thoughts and questions have emerged. How can I share my research objectives and its results in the academic setting as well as with a larger audience? How can I share it with the women themselves knowing that not all of them read French? How can I question the social invisibility of these women without recreating it by doing research *with* them and not *about* them?

**Keyword.** immigration, women, memory, photography, shared research

### Pour citer cet article

Julie LEBLANC, « Quand les "Minguettoises" s'exposent. Retour sur un dispositif de recherche partagée », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020.

URL : <http://rfmv.fr/numeros/4/articles/10-les-minguettoises-retour-sur-un-dispositif-de-recherche-partagee/>

# QUAND LES « MINGUETTOISES » S'EXPOSENT

## RETOUR SUR UN DISPOSITIF DE RECHERCHE PARTAGÉE

Julie Leblanc

Lors des premières rencontres avec des habitant.es ou professionnel.les du territoire, lorsque j'évoquais ma recherche au sujet des femmes immigrées âgées dans la zone urbaine des Minguettes à Vénissieux<sup>1</sup>, certain.es me répondaient : « *Il n'y en a pas !* », « *Elles sont restées au pays* », « *On ne les voit pas*<sup>2</sup> ». D'autres attestaient de leur présence mais dans des lieux spécifiques. Un imam m'avait répondu : « *La mosquée est un lieu important dans leurs circuits de tous les jours après le marché et le médecin généraliste*<sup>3</sup> ». Une médiatrice santé, très active dans le réseau associatif de Vénissieux, avait évoqué le centre social et m'avait notamment indiqué un groupe de femmes se retrouvant tous les quinze jours auquel participaient quelques femmes âgées de plus de soixante ans. Ces premiers éléments recueillis sur le terrain rejoignaient celui des rares chercheur.es travaillant sur la question des femmes immigrées vieillissant en France. Que ce soit, C. Attias-Donfut (2006), F. Ait Ben Lmadani (2007), A. Chaouite (2011), S. Laacher (2014) ou R. Gallou (2016), tou.tes se rejoignent sur le fait que si les travaux pionniers sur la question du vieillissement en immigration ont porté la focale sur les hommes isolés vivant dans les foyers, les femmes sont restées « *en arrière-plan* » (Laacher, 2014). Par ailleurs le recensement de la population montre à l'échelle de la commune la pertinence d'interroger le vieillissement des femmes immigrées qui représentaient en 2009 une part non négligeable (3,6 % de la population vénissienne totale) au sein desquelles les femmes d'origine algérienne étaient majoritaires. Le nombre de femmes immigrées d'origine maghrébine de 55 ans et plus s'élevait à 1 082 sur la commune de Vénissieux – pour un total de 6 911 femmes immigrées recensées tous âges et origines confondus<sup>4</sup>. En 2016, ce chiffre

s'élève à 1 655 – pour un total de 8 693<sup>5</sup>. Ces chiffres attestent donc de leur présence, même croissante, mais comment rencontrer ces femmes d'autant plus pour les inviter à raconter leurs parcours de vie ?

La thèse sur laquelle revient cet article s'appuie sur un terrain de recherche se déroulant depuis 2013 au sein de la zone urbaine des Minguettes<sup>6</sup>. Cette recherche s'intéresse en particulier aux processus d'invisibilité sociale à l'œuvre au sujet des femmes immigrées et âgées vieillissant en France. L'invisibilité sociale est entendue comme « *une privation de l'attention publique* » (Voirol, 2005) envers certaines activités sociales, certain.es individu.es ou groupes d'individu.es. L'invisibilité sociale des femmes immigrées âgées d'origine maghrébine en France n'est pas un état mais un processus à la fois dynamique et paradoxal. Un groupe social peut être invisibilisé dans une situation donnée et *a contrario* visibilisé, voire survisibilisé dans un autre contexte. Ainsi, l'immigration féminine en France restée invisible jusque dans les années 1980 au sein des recherches, notamment anthropologiques, s'est vue ensuite visibilisée en tant que problème social (Kuczynski et Razy, 2009 ; Morokvasic, 2011). Au sujet des femmes immigrées âgées, souvent figures centrales au sein de leur famille, leur vécu est peu connu à l'échelle du quartier, de la ville et encore moins au niveau national. Cette invisibilité constitue un paradoxe au regard de l'ancrage historique et de la mobilité quotidienne de ces femmes dans l'espace urbain local mais aussi national et transnational qu'elles habitent souvent depuis les années soixante. Cet article entend décrire le *dispositif de recherche partagée* ayant mis en lien une anthropologue, des femmes immigrées âgées,

des associations socio-culturelles et des artistes. Nous reviendrons d'abord sur l'émergence de ce dispositif et le contexte de recherche dans lequel il a été mis en place, ensuite nous nous attarderons sur la collaboration entre chercheuse, habitantes et artistes en détaillant la mise en place des ateliers et les matériaux qu'ils ont permis de recueillir. Enfin, nous tenterons de comprendre en quoi et comment ce dispositif de recherche partagée agit sur les différentes postures et engagements des participantes et comment celles-ci peuvent concrètement s'en emparer, tout en identifiant les apports méthodologiques et heuristiques d'une telle modalité de recherche.

## 1. L'ANAMNÈSE

Dès ses débuts, l'enquête ethnographique a été menée en collaboration avec une association d'habitantes des Minguettes réalisant des actions autour des liens intergénérationnels et de la valorisation des « aînées du quartier<sup>7</sup> », et les centres sociaux du territoire. Ce choix relevait de la prise en compte de plusieurs faits : mon extériorité au quartier et donc la nécessité d'y avoir des relais, la dispersion des femmes qui ne constituent pas un groupe institué, mon souhait de travailler en réseau du fait de ma formation initiale d'infirmière, le but de mettre en place une réelle observation participante en plus des entretiens de récits de vie.

*Le terrain n'est pas une chose, ce n'est pas un lieu, ni une catégorie sociale, un groupe ethnique ou une institution. C'est tout cela peut-être selon les cas, mais c'est d'abord un ensemble de relations personnelles où « on apprend des choses ». « Faire du terrain », c'est établir des relations personnelles avec des gens qu'on ne connaît pas par avance, chez qui l'on arrive un peu par effraction (Agier, 2004, p. 35).*

Plusieurs éléments sont ici importants. D'une part, les femmes immigrées âgées d'origines maghrébines ne sont effectivement pas un groupe constitué, se définissant comme tel et encore moins homogène. D'autre part, la notion d'« effraction » est ici cruciale ayant pu expérimenter cette sensation réciproque à plusieurs reprises. Elle s'est exprimée de la façon la plus explicite lors de mes premiers contacts au sein des mosquées

du quartier. Ma présence en tant qu'étudiante-chercheuse et en tant que personne extérieure au culte musulman, à une origine commune et au quartier, a parfois été perçue comme un risque d'effraction dans le sanctuaire que constitue l'espace culturel. Sanctuaire au sens également d'un lieu protégé et protecteur, d'un refuge. Des femmes ont pu me répondre : « *On ne veut pas, avec tout ce qu'on raconte sur nous dans les médias...* » ou me demander un « *laissez-passer<sup>8</sup>* » de la part des hommes responsables du lieu de culte. A. Aggoune exprime la difficulté qu'il a pu rencontrer pour entrer et surtout pour accéder à des liens de proximité avec les familles algériennes au sein de leurs domiciles lors d'une enquête menée sur l'aménagement des habitats dans un quartier populaire de la région parisienne. Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'« *il est trompeur de croire que la difficulté principale est de réussir à pénétrer dans le logement des familles immigrées algériennes, car on n'est jamais certain d'y être véritablement "entré" une fois la porte franchie* » (Aggoune 2009, p. 138). Les liens d'interconnaissance et de confiance restent à établir y compris une fois le seuil des appartements passés. Dans un souci d'accès mais surtout pour atténuer ce sentiment d'« effraction », les partenaires associatifs locaux ont constitué les premières « clés d'entrée » sur mon terrain de recherche pour rencontrer les femmes dont les parcours de vie m'intéressaient.

Les temps d'observation ethnographique ont connu plusieurs étapes : des entretiens au domicile des femmes fréquentant l'association d'habitantes, des ateliers de français en tant que bénévole au sein des centres sociaux, des cours d'arabe pris en tant qu'apprenante dans une mosquée de quartier. C'est finalement par le biais de liens de confiance établis lors de mon bénévolat au sein du centre social avec une femme fréquentant également des cours d'arabe dispensés par une association de culte que j'ai pu participer, en tant qu'apprenante cette fois, à ces cours une fois par semaine. Les liens établis avec et au sein de ces associations socio-culturelles, ont été possibles et fructueux car ma problématique de recherche rejoint les préoccupations de ces structures au sujet de ce public dit « invisible ». Particulièrement du fait du paradoxe déjà évoqué entre l'ancrage historique de ces femmes et le fait que cette « mémoire vivante des lieux » soit peu exprimée, transmise, visible,

au sein des familles, des jeunes générations et du territoire. Âgées de 60 à 80 ans, les femmes participant à cette recherche vivent en France et dans la zone urbaine des Minguettes parfois depuis sa construction à la fin des années 1960 – et parfois toujours dans le même appartement.

L'expérimentation que j'ai pu faire au sein de ma recherche doctorale de cette mise en lien et en réseau par la médiation artistique de plusieurs segments tels que des associations sociales et culturelles, des femmes immigrées âgées habitantes d'un quartier populaire de Vénissieux, des artistes, des habitant.es et acteur/trices du territoire et le monde académique, avait pour but de *questionner en actes* ce paradoxe. Les liens entre l'anthropologue, les personnes, acteur/trices impliqué.es, ont été mis en œuvre à tous les stades de la recherche : à la fois pour collecter et analyser les données, pour en co-construire les productions scientifiques et pour les transmettre, en laisser des traces différentes de celles uniquement académiques (expositions, film) et dans des lieux autres que ceux qui y sont habituellement dédiés (médiathèque, cinéma, centres sociaux). L'« *anthropologie partagée* » que J. Rouch appelait de ses vœux et mettait en œuvre par le biais de ses films, possède comme étape essentielle celle du « *feed-back* ». Cette étape a été mise en exergue dans le cadre de mon travail par le biais d'expositions médiées par les femmes elles-mêmes dans des lieux culturels du territoire concerné et tout au long des ateliers artistiques et de recherche. Le *feed-back* m'a permis en tant qu'anthropologue d'être « *jugé[e] sur pièce, non par un jury de thèse mais par les personnes* » enquêtées elles-mêmes (Rouch, 1979, p. 69). J. Rouch ajoute qu'ainsi « *l'anthropologue n'est plus l'entomologiste observant l'Autre comme un insecte (donc le niant) mais un stimulateur de connaissance mutuelle (donc de dignité)* » (p. 69). Ce projet éthique et scientifique interroge nécessairement les impacts produits sur et par la posture même du/de la chercheur.euse « *engagé.e* » ethnographiquement (Cefaï, 2010). De plus, pour ne pas rester à l'étape de l'ambition, le partage de la recherche doit se concrétiser par un dispositif. Cette notion est définie par M. Boukala toujours au sujet du cinéma et de l'anthropologie comme « *des manières de voir des manières de faire* » (Boukala, 2009, p. 45). Au fil de l'ethnographie, plusieurs réflexions et

questions ont émergé. Les observations-participantes et entretiens menés, l'intérêt pour mon travail exprimé par les animatrices et responsables des centres sociaux et mes réflexions relatives à ma posture et à ce qui me motive en tant que chercheuse m'ont amenée à mettre en place ce que je nomme un *dispositif de recherche partagée* avec les femmes rencontrées, des artistes et les acteur/trices du territoire.

## 2. « L'ENGAGEMENT ETHNOGRAPHIQUE<sup>9</sup> »

Les *dispositifs de recherche* sont compris en tant que « *processus d'investigation à hauteur d'homme [ou de femme] qui par énonciation, mise en relation, différenciation ou actualisation nous renseignent sur le façonnement de nos comportements et la construction de nos réflexions. Ils ne reflètent pas le réel, ils ne le reproduisent pas, ils le questionnent* » (Boukala, 2009, p. 127). Le dispositif revient donc à un ensemble de règles, de protocoles, de stratégies, mais qui selon G. Deleuze, cité par M. Boukala, peuvent et doivent nécessairement conduire à la subjectivation car le « *dispositif laisse ou rend possible [...] la créativité* » (Boukala, 2009, p. 45). Cette notion de dispositif permet d'assumer pleinement le caractère construit du fameux *terrain* de recherche qui n'existe pas par lui-même mais se constitue souvent, comme j'ai pu le montrer plus haut, à partir de la volonté première du/de la chercheur.euse et toujours dans la rencontre et confrontation entre différent.es acteur/trices à un moment et dans un temps donnés. Le terrain comme le dispositif ne sont pas le réel mais sont des manières de le questionner. Ce *dispositif* a donc été pensé à la fois pour permettre mon recueil de matériaux ethnographiques, pour situer ma recherche du point de vue de son utilité sociale et pour l'ancrer sur les territoires concernés. D'un point de vue éthique, il me permet d'interroger ma posture de recherche notamment vis-à-vis du processus de mise en visibilité. Que rendons-nous visible par la recherche ? Comment ? Pourquoi ? Pour qui ?

Plusieurs éléments et cheminements m'ont amenée à vouloir conduire ma recherche différemment de mes terrains antérieurs, à m'« *engager ethnographiquement* » (Cefaï, 2010). Issue d'une formation médico-sociale, la dimension collective

du regard me semble primordiale à toute réflexion, y compris dans les recherches en sciences sociales menées encore trop souvent seule dans le « colloque singulier » constitué cette fois par le chercheur.euse et « son terrain ». Ce faisant, deux grandes questions se sont distinguées concernant la méthodologie que je souhaitais adopter pour ma recherche : comment laisser une place et inclure les femmes rencontrées dans la production de ma recherche pour que cette dernière ne serve pas qu'au cercle académique mais ait aussi du sens, voire un quelque intérêt pour elles ? Comment utiliser l'image au sein de mon travail, étant entendu que je ne suis pas moi-même photographe ?

Le recours à l'image d'une part me semblait intéressant dans cette volonté de partage, de « *circularité* » de la recherche au sens de J. Rouch (1979) notamment en travaillant avec des femmes qui parlent mais ne lisent pas toutes le français. Dans cette optique, au-delà de simplement réfléchir à la phase de rendu de ma recherche et du *feed-back* final, l'usage de l'image et de la photographie permettait de *questionner en actes* la construction du visible et du non visible au sujet de ces femmes. De plus, le recours à leurs photographies d'archives personnelles au sein des ateliers avec des clichés remontant à leur jeunesse a permis d'échanger, de confronter les points de vue et les parcours de vie de chacune à partir de ce qu'elles voyaient et décrivaient – les récits des unes faisant écho et stimulant ceux des autres. La richesse heuristique de ces images d'archives individuelles a permis une approche diachronique des « *mises en scène* » de soi (Goffman, 1973) et d'accéder aux discours produits *a posteriori* sur celles-ci. D'autre part, en utilisant l'image photographique et la vidéo, je craignais la reproduction des clichés – au sens propre comme figuré – cette fois « *survisibles* » au sujet des personnes et notamment des femmes maghrébines (Conord, 2000 et 2007). Cela mettait concrètement en question les modes de production de l'image et les personnes qui en seraient en charge (les femmes, un.e photographe, moi-même), l'idée étant de me confronter en actes aux questions éthiques et épistémologiques que la production, la co-production, l'analyse et la diffusion d'images impliquent, de manière d'autant plus prégnante au sein d'un territoire et avec une population stigmatisé.es (Lepoutre,

2001). Ce cheminement m'a conduite à travailler avec une photographe, Bénédicte Bailly et une artiste plasticienne, Julie Martin-Cabetisch pour créer et co-animer une série d'ateliers au sein des centres sociaux des Minguettes. Là encore, le choix de travailler avec ces deux artistes en particulier, n'est pas anodin. Lorsque l'on choisit d'ouvrir « la cuisine » de sa recherche au regard d'autrui, tout comme les femmes m'ont ouvert la leur, il s'agit d'avoir confiance. Aussi, je connaissais ces deux artistes, l'une par le biais d'une formation animée en commun sur l'image dans les sciences sociales, l'autre étant une amie de longue date qui par ailleurs connaissait mon travail. Il était important pour moi, de travailler avec des artistes qui avaient une posture éthique respectueuse des personnes et étaient compétentes dans la médiation artistique avec des publics n'ayant pas forcément l'habitude de ce médium. D'autant que l'objectif n'était pas de créer une œuvre ou une installation mais bien d'accompagner le groupe de femmes dans leur propre cheminement mémoriel et créatif.

Les objectifs de ces ateliers étaient multiples : créer un espace d'expression et de création pour un groupe d'une dizaine de femmes à partir de 60 ans, recueillir leurs mémoires, leurs vécus du quartier, leur permettre de participer activement et de manière reconnue à mon travail de recherche en co-construisant les ateliers avec elles et, si elles en étaient d'accord, exposer les productions au sein du quartier. Cette dernière étape – posée au départ comme possibilité et acceptée par le groupe de femmes – avait pour objectif à la fois de transmettre cette mémoire sur le territoire, d'être un moyen de restituer le travail effectué ensemble et d'analyser la mise en œuvre et la réception de cette exposition par les femmes et leurs proches, les habitant.es et les acteur/trices du territoire (acteur/trices culturel.les, sociaux.les et politiques). Pour mener à bien ces objectifs, le *dispositif de recherche partagée* mis en œuvre a abouti à la co-création et co-animation de quinze ateliers de deux heures chacun de janvier à juin 2018 avec quatorze femmes d'origines principalement algérienne mais aussi marocaine et tunisienne, âgées de 55 à 80 ans. Leur familiarité avec la participation à des projets de ce type était différente au sein du groupe. Toutes les femmes faisaient ou avaient fait partie du centre social, certaines

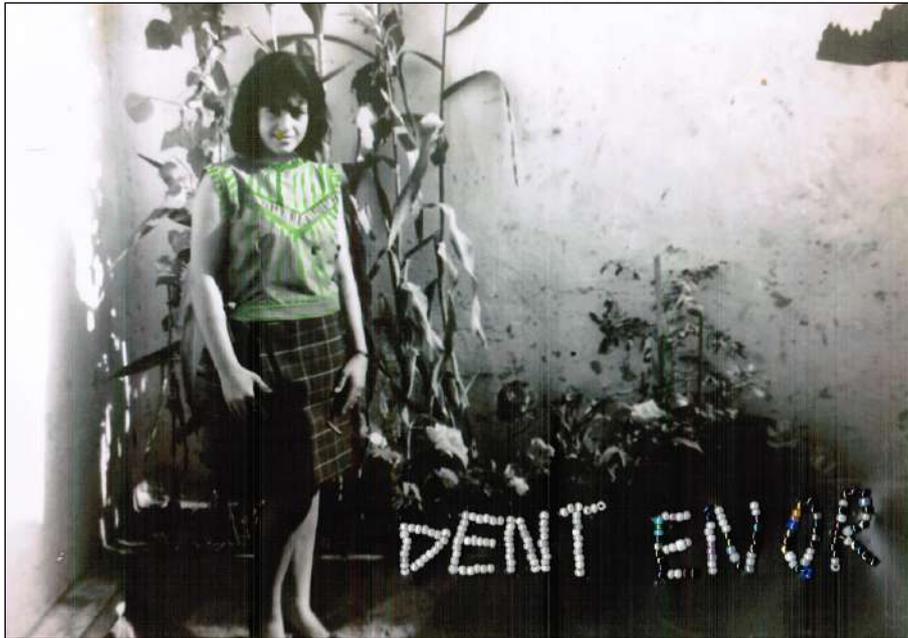
venant des ateliers d'alphabétisation, d'autres d'un groupe de parole déjà constitué depuis des années et ayant participé à des projets théâtraux par exemple. Ce que je leur proposais était un peu différent : se remémorer collectivement la vie, l'évolution, les souvenirs de leur arrivée et de leur quotidien aux Minguettes. Les premières réactions, lors de notre rencontre le 17 octobre 2017 avaient été : « *Moi ma vie n'est pas intéressante. Je suis venue ici rejoindre mon mari, j'ai élevé mes enfants. C'est tout* » ou encore « *Nous n'avons pas des vies intéressantes, aucune ici n'a fait la guerre* ». La guerre d'Algérie était évoquée par les femmes car elles avaient été sollicitées peu de temps avant par un collectif portant un projet culturel et mémoriel à ce sujet. Elles avaient refusé d'y participer. D'autre part, la date de notre rencontre n'était pas anodine en soi dans l'évocation de la guerre, le 17 octobre renvoyant au funeste soir de répression de la manifestation organisée par la Fédération de France du F.L.N.<sup>10</sup> en 1961 sur les bords de la Seine. Date commémorée depuis plusieurs années à Vénissieux (Abdallah, 2000). Puis vint cette question toute légitime de la part du groupe de femmes : « *On a compris, toi, c'est pour écrire ton livre. Mais, nous, faire une exposition, ça va nous servir à quoi ?*<sup>11</sup> »

Au sein des ateliers centrés sur la photographie, nous avons travaillé dans un premier temps à partir de photos d'archives personnelles appartenant aux femmes. La proposition qui leur a été faite était d'amener une photographie d'un souvenir ancien de leur choix (sans leur donner de consigne précise de date ou de lieu), une prise au sein du quartier des Minguettes en extérieur et un dernier cliché cette fois dans leur domicile. Un premier temps de « *photo-elicitation* » (Papinot, 2007 ; Meyer, 2017) a permis la mise en récit des photos apportées. Cette première phase des ateliers a constitué une accroche pour les femmes : « *Moi j'ai aimé fouiller dans mes albums, revoir mes enfants petits* », « *J'ai aimé présenter mes photos aux autres* », « *J'ai aimé écouter les autres femmes, les plus anciennes* »<sup>12</sup>. Les tirages en noir et blanc ont chaque fois été retravaillés par elles en les re-colorisant à l'aide de peinture, perles, tissus ou encore broderie selon leurs souvenirs, chaque fois extrêmement précis. Les clichés les montraient : l'une à l'école primaire en France, l'autre à 17 ou 20 ans en Algérie, au Maroc ou en Tunisie, la veille de leurs fiançailles chez le photographe, à bicyclette... Leurs tenues variaient entre jupe courte, tailleur, pantalons *patte d'éph*, manteau de fourrure, « *coupe de cheveux de Brigitte Bardot* » ou plus tard de « *Lady Diana*<sup>13</sup> ».

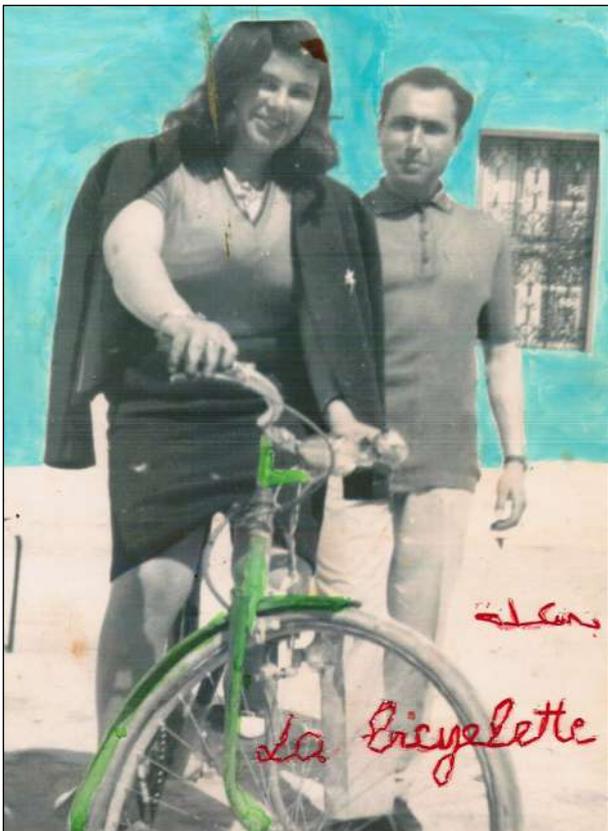


**Image 1** – « *Je l'ai appelée "La rencontre" car c'est le jour où j'ai rencontré mon mari* ». Photographie prise sur la place du Pont à Lyon par un photographe professionnel en 1957.

© Les Minguettoises



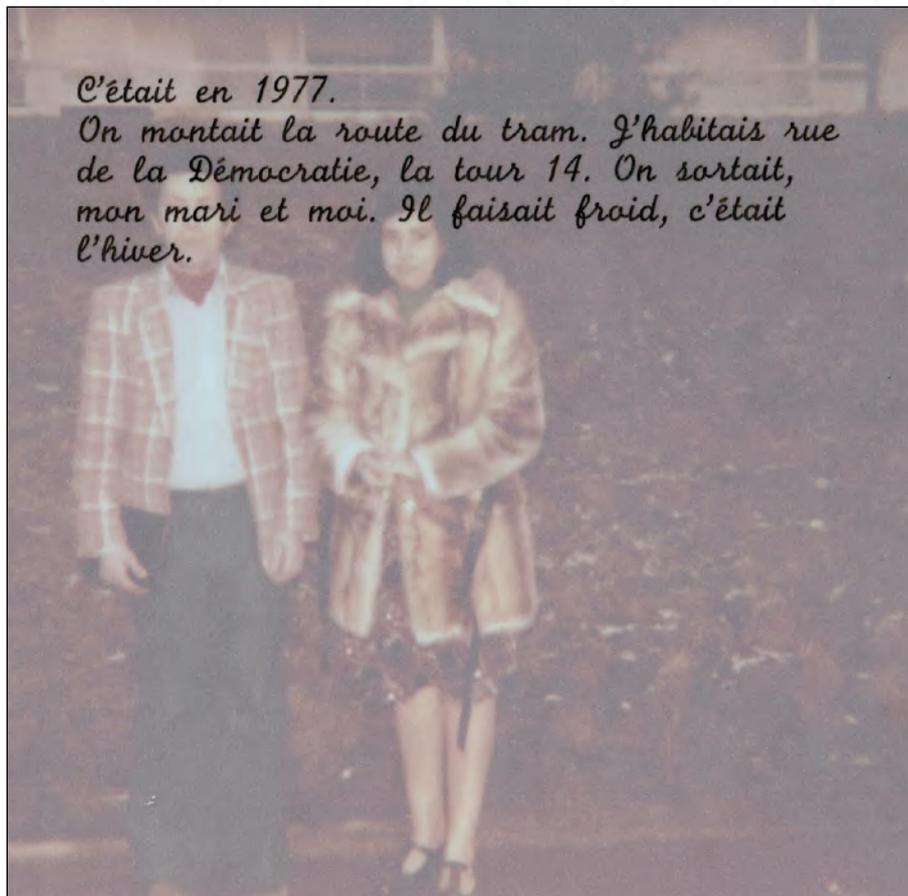
**Image 2** – « "Dent en or" car c'était la mode des dents en or, j'en avais fait mettre une de chaque côté ». Photographie prise à Alger en 1967.  
© Les Minguettoises



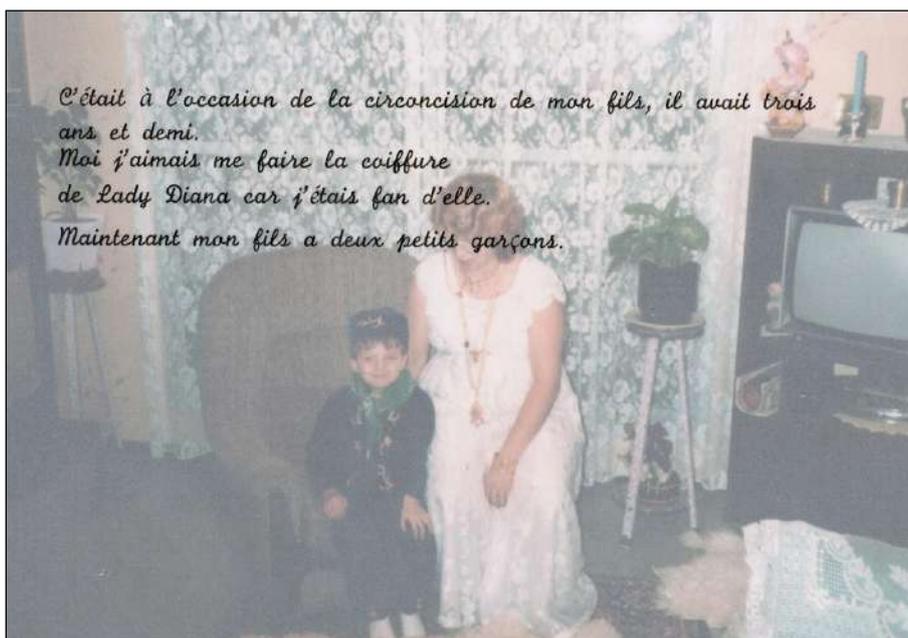
**Image 3** – « C'est à Tunis, le jour où j'ai appris à faire du vélo avec mon mari ». Photographie prise à Tunis.  
© Les Minguettoises



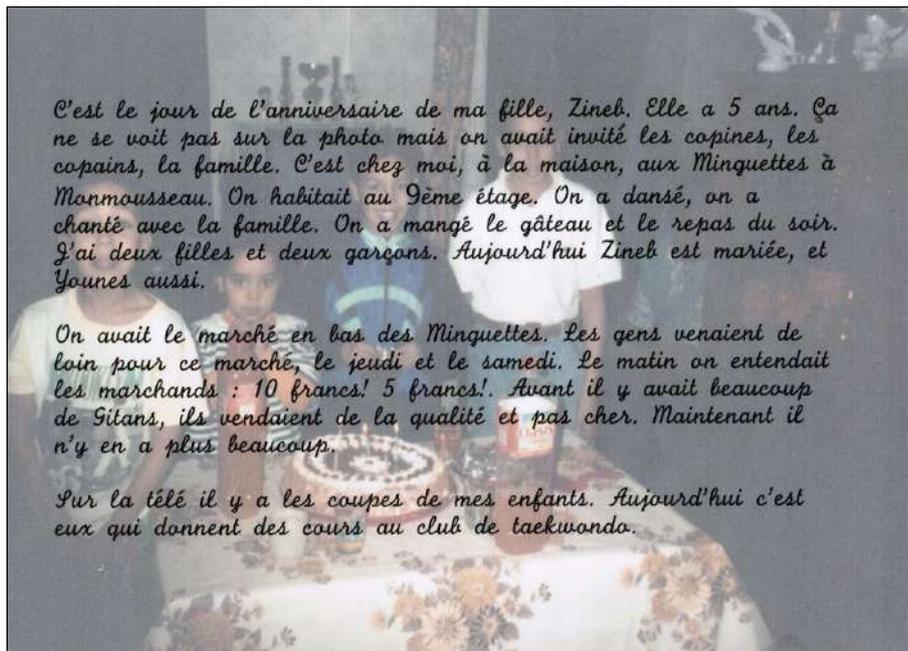
**Image 4** – « C'est au Maroc, le jour de mes fiançailles ». Photographie prise dans un studio professionnel près de Meknès au Maroc en 1976.  
© Les Minguettoises



**Image 5** – Photographie prise avenue Ochtatz, Les Minguettes, Vénissieux (69) en 1977.  
© Les Minguettoises

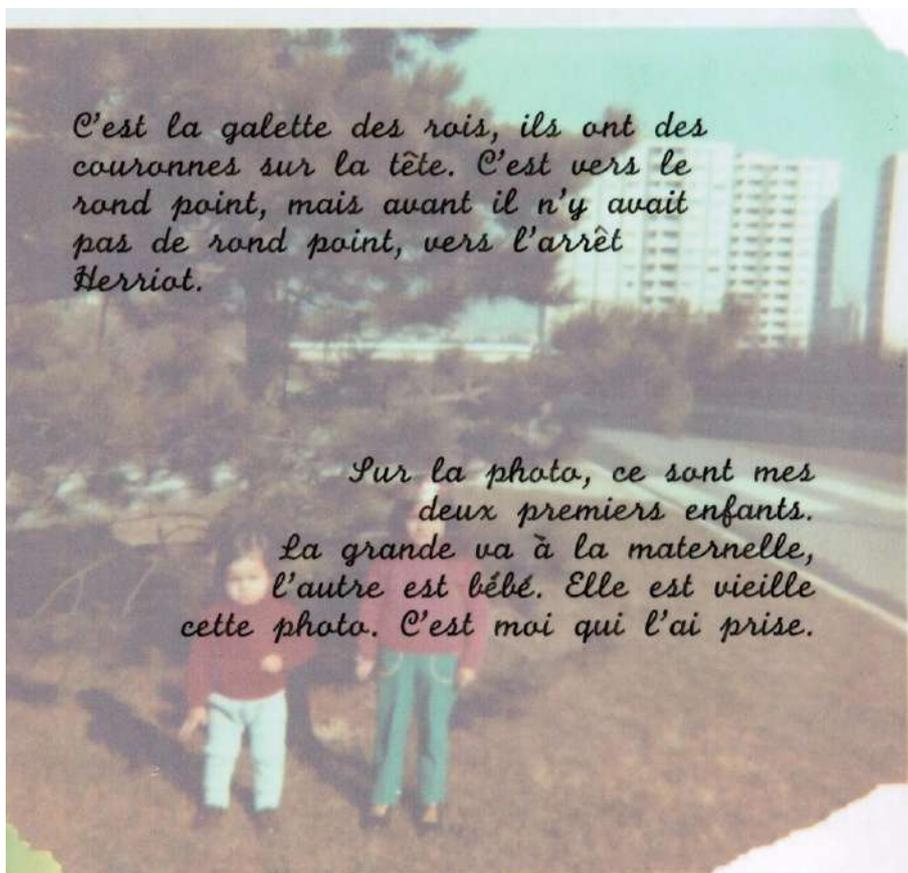


**Image 6** – Photographie prise en 1987, quartier Monmousseau, Les Minguettes, Vénissieux.  
© Les Minguettoises



**Image 7** – Photographie prise dans les années 1980, quartier Monmousseau, Les Minguettes, Vénissieux.

© Les Minguettoises



**Image 8** – Photographie prise en 1973, Herriot-Cagne, Les Minguettes, Vénissieux.

© Les Minguettoises

Tout ceci m'a permis de rejoindre les conclusions de M. André au sujet des femmes algériennes à Lyon au moment de la décolonisation à partir de l'analyse des photographies dans la presse de cette époque notamment.

*L'examen de leur « façade personnelle » ne laisse en rien transparaître une algérianité pittoresque [...] En fait, si les femmes algériennes restèrent si longtemps invisibles, peut-être est-ce aussi, tout simplement, parce que peu de choses, dans l'apparence, les distinguaient des Françaises métropolitaines (André, 2016, p. 47-48).*

Des portraits studio de certaines femmes du groupe ont également été pris par Bénédicte Bailly au cours d'une séance d'atelier, ce qui, comme pour les photos d'archives personnelles, a montré leur habitude ancienne du rituel du portrait studio chez

un.e photographe, y compris dans leurs pays d'origine. Bien que longtemps occulté, cet usage du studio photographique fut très tôt répandu en Afrique. J.-F. Werner s'intéresse depuis les années 1990 en contexte sénégalais aux photographies de famille réalisées par les africain.es, notamment au sein de studios professionnels et en montre l'usage répandu bien avant les indépendances. Il insiste d'ailleurs sur la valeur heuristique de l'usage en tant qu'ethnologue de ces portraits et albums de photographies comme matériaux de recherche (Werner, 1997, 2001).

Ensuite, nous avons préparé avec elles une balade commentée dans le quartier. Elles ont cette fois choisi des lieux importants pour chacune aux Minguettes et nous avons décidé ensemble de l'itinéraire à emprunter pour rejoindre à pied chacun d'eux. À chaque point d'étape, elles ont pris des photos elles-mêmes avec l'appareil professionnel



**Image 9** – « La 102, c'était la tour des amoureux. Les jeunes se cachaient ici pour s'embrasser tranquillement<sup>17</sup> ». Photographies prises par Les Minguettoises, quartier Monmousseau, Les Minguettes, 20 mars 2018.

© Les Minguettoises



**Image 10** – « Dans les années 90, à la place de la cuisine du centre social il y avait un dentiste ». Photographies prises par Les Minguettoises, rue Georges Lyvet, Les Minguettes, 20 mars 2018.

© Les Minguettoises



**Image 11** – « *La chaufferie, on la voit fumer l'hiver* ». Photographies prises par Les Minguettoises, quartier Léo Lagrange, Les Minguettes, 20 mars 2018.  
© Les Minguettoises



**Image 12** – « *Avant c'était Venissy, ils ont tout fait tomber. Avant il y avait un poste à essence. Et un café à l'angle qui s'appelait Le Marco Polo* ». Photographies prises par Les Minguettoises, quartier Venissy, Les Minguettes, 20 mars 2018.  
© Les Minguettoises

de la photographe. Les ateliers durant lesquels elles ont choisi collectivement les prises de vues à conserver pour l'exposition ainsi que leur mise en récit ont été enregistrés. Les écoles de leurs enfants qui constituaient leurs trajets quotidiens dans le quartier, où certaines ont été pendant plusieurs années représentantes des parents d'élèves, ont constitué des marqueurs récurrents dans le parcours. De même, les premiers immeubles dans lesquels elles ont habité avec leur famille ou époux à leur arrivée dans la zup ou encore le centre social qui a souvent constitué un point d'ancrage pour elles-mêmes, parfois tardivement, au décès de leurs maris notamment. Des repères partagés au sein de leur mémoire collective donnaient lieu à des remémorations d'anecdotes et de souvenirs : la chaufferie municipale et sa grande cheminée qui fume en permanence, le château d'eau que l'on voit depuis Fourvière<sup>15</sup> ou encore la barre d'immeuble des employés de la SNCF du quartier Monmousseau<sup>16</sup> sur le point d'être détruite.

En parallèle, des cartes mentales ont été réalisées collectivement à partir de grandes feuilles blanches et d'une légende commune. Ces cartes au nombre de cinq représentaient l'évolution du quartier en 50 ans. Les femmes du groupe sont arrivées à des périodes différentes au sein des Minguettes. Les décalages chronologiques ont donné lieu à des échanges entre les plus anciennes et les plus nouvellement arrivées sur le quartier, les amenant à détailler et préciser davantage leurs souvenirs. Ces dessins collectifs de leurs mémoires, au départ individuels, des lieux ont fait émerger des interactions soit du fait de désaccords entre elles, par exemple sur les emplacements ou itinéraires, sur les lieux retenus par les unes et pas par les autres, et sur la remémoration collective d'un nom de lieu qui devenait alors important – comme cet ancien café du centre commercial aujourd'hui détruit, Le Marco Polo. Nous avons complété ce travail de recherche par un temps collectif aux archives municipales de la ville de Vénissieux

pour trouver et sélectionner des photos d'archives officielles du quartier. Au sein des clichés exposés, nous avons mêlé « petite et grande histoires », photos d'archives intimes, personnelles et photos officielles. Dans une expérience de recherche assez similaire au sein du quartier de La Duchère toujours dans l'agglomération lyonnaise, B. Botea parle de « grand » et « petit » patrimoine :

*À la différence de ce « grand » patrimoine [entendu ici comme le patrimoine bâti, architectural], il en existe un « petit », du quotidien, lié à des expériences de vie, à des mémoires et attachements. C'est celui des petits squares en bas des immeubles, des « murettes », et des petits commerces de la galerie marchande, appelée par les Duchérois le « centre commercial » (Botea, 2014).*

Évidemment j'aurais pu accéder à une partie de ce matériau sans forcément avoir recours aux ateliers collectifs. En me cantonnant à des entretiens ou des récits de vie uniquement individuels, puis en tentant de reconstituer seule, *in vitro*, cette mémoire collective et les liens qui tissent ces récits entre eux.

Ce faisant, nous pouvons nous demander ce que ce dispositif apporte en plus vis-à-vis d'une observation plus individualisée et donc moins partagée. D'abord, les temps d'ateliers m'ont permis d'accéder à une mémoire collective en train de se retracer, me donnant du même coup accès aux points de jonctions et disjonctions entre mémoires intimes, privées et mémoires collectives et officielles, dans des échanges autour de l'évolution des codes vestimentaires ou de l'image de soi selon les époques et l'avancée en âge. Il en a été de même au cours de la sélection des photographies qu'elles ont menée pour savoir ce qu'elles souhaitaient montrer et ne pas montrer dans l'exposition. Les portraits, qui lors de la prise de vue ont suscité l'enthousiasme, ont créé du débat au sein du collectif de femmes pour savoir s'ils feraient partie ou non de l'exposition. L'argument d'être reconnues dans le quartier, les « on-dit » ont été abordés, les réprimandes présumées de la part de leurs enfants ou époux pour celles qui en ont encore un. Certaines voyaient dans l'affichage de leurs portraits une occasion de fierté quand pour d'autres cette mise en visibilité pouvait susciter un sentiment de gêne, voire de « honte ». Finalement, elles ont décidé qu'ils feraient partie



**Image 13** – Vue aérienne de la zone urbaine des Minguettes au début de sa construction dans les années 1960<sup>18</sup>.

© Archives de la mairie de Vénissieux



**Image 14** – Photographie du café PMU prise à l’angle de la galerie marchande de Vénissieux dans les années 1970.

© Archives de la mairie de Vénissieux



**Image 15** – Photographie du marché des Minguettes, prise dans les années 1970-1980.

© Archives de la mairie de Vénissieux



**Image 16** – Photographie prise lors de la venue du président François Mitterrand en août 1983 au sein du quartier Monmousseau.

© Archives de la mairie de Vénissieux

de l'exposition en se disant que la succession de clichés exposée sous forme de galerie de portraits les identifiait en tant que groupe et non pas uniquement individuellement. Avec le recul, plusieurs parmi les réfractaires initiales, me dirent leur fierté à la vue de leur image dans la médiathèque et au cinéma de la ville : « *D'habitude je n'aime pas ma tête en photo, mais là, je ne me suis jamais trouvée aussi belle* », « *Quand j'ai vu Touria écrit avec un grand T. dans le journal, j'étais tellement fière, je l'ai montré à tous mes enfants !* »<sup>19</sup>. La mise en exposition et leur médiation que ce soit à la médiathèque ou au cinéma de Vénissieux<sup>20</sup> m'ont donné accès à la réception par les habitant.es et acteur/trices du territoire et à la manière dont les femmes présentaient leur travail aux différent.es visiteur.teuses. Beaucoup de visiteur.teuses, jeunes et moins jeunes ont été ému.es par l'exposition qui leur remémorait de nombreux souvenirs « *du quartier* ». Pour elles, eux, voir les images d'archives de leur quartier et écouter la parole de ces femmes que beaucoup nommaient « *les mamans du quartier* » était très valorisant. Un des personnels de la médiathèque m'expliquait par exemple son émotion face à ces photographies et au dialogue qui en avait émergé avec ses propres collègues qui n'étaient pas issu.es des Minguettes.



**Image 17** – Photographie prise en 1994 lors de la destruction du quartier Démocratie aux Minguettes, Vénissieux.

© Archives de la mairie de Vénissieux



**Image 18** – Photographie prise lors de l'exposition *Les Minguettoises : elles nous racontent leurs Minguettes* en septembre 2018.

© Yves Ricard, mairie de Vénissieux



**Image 19** – Photographie prise lors de l'exposition *Les Minguettoises : elles nous racontent leurs Minguettes* en septembre 2018.

© Yves Ricard, mairie de Vénissieux

Cet engouement majoritaire n'a bien sûr pas été sans paradoxe. Le fait que le projet ait été financé par le grand projet de ville et que les expositions aient été faites sur le territoire m'a permis d'accéder aux discours des acteur/trices associatives, institutionnelles et politiques quant à la mise en visibilité des femmes et de leur mémoire dans l'espace public. Une interaction intéressante a eu lieu face au choix des femmes de nommer leur groupe et l'exposition « *Les Minguettoises* ». Ce nom a été inventé par une des femmes du groupe lors de nos déambulations photographiques dans le quartier. Lorsqu'elles ont dit vouloir nommer l'exposition ainsi, un agent en lien avec la municipalité m'a interpellée m'expliquant que ce titre était trop stigmatisant car justement la mairie était dans une dynamique de « *sortir de l'histoire et du stigmatisme des Minguettes* ». Ceci alors même que pour les femmes ce nom et leur quartier sont valorisants et qu'elles sont *a contrario* dans une dynamique de retournement de ce stigmatisme. Lorsque j'ai rapporté aux femmes cet échange téléphonique, elles ont décidé de maintenir ce nom : « *Je suis Minguettoise, j'ai vécu plus ici qu'à Tunis<sup>21</sup>* », « *J'ai grandi aux Minguettes, les Minguettes c'est mon pays!<sup>22</sup>* ». Toutes ces interactions et données sont bien issues du dispositif lui-même.

Concernant mon positionnement de recherche, la collaboration avec les artistes et acteur/trices du territoire m'a permis de renégocier et préciser ma place de chercheuse auprès des femmes rencontrées. L'une des difficultés que j'avais identifiée dans mes premiers temps de terrain, était justement la confusion pour mes interlocuteur/trices entre les différentes identités sous lesquelles l'on me présentait, que celles-ci soient réelles ou fictives : infirmière, anthropologue, étudiante, bénévole, professeure de français, future convertie à l'islam... Ceci alors même que je présentais toujours et régulièrement la recherche que je menais et la finalité de l'écrit. À ce propos, A. Di Triani parle de « *faire intrusion* » (2008, p. 246) au sujet de sa recherche dont une partie s'est déroulée après le 11 septembre 2001 dans une synagogue au sein du ghetto de Venise en Italie. Dans son cas, sa présence en tant que chercheuse au sein du ghetto et de la synagogue fut jugée par certain.es comme suspecte et indésirable. L'auteure décrit la division de la communauté vivant au sein du ghetto au sujet de sa présence et les rumeurs la concernant (espionnage,

conversion au judaïsme...). Dans le contexte de ma recherche, c'est finalement la collaboration avec les artistes qui m'a permis d'être mieux identifiée comme « *celle qui écrit une thèse* » ou « *un livre sur nous* ». Ainsi, les rôles et identités de chacune au sein des ateliers étaient bien repérés. Pour autant, mettre en œuvre ce dispositif m'a conduit à mobiliser du temps et des compétences au-delà de la recherche doctorale en tant que telle. Il a fallu rechercher des financements pour le matériel et la rémunération des artistes, être l'interlocutrice des différent.es partenaires, remplir des dossiers administratifs, trouver des lieux pour l'exposition, en faire la promotion, et très concrètement le montage. Le dispositif de recherche partagée mis en place par le biais des ateliers et de la réalisation de ces expositions a permis de proposer et d'acter le « *cadre de la rencontre* » en utilisant avec les femmes « *la pratique de la photographie elle-même* [ici entendue au sens large] *comme lieu de rencontre anthropologique* » (Antoniadis, 2000). Contrairement aux premiers temps de terrain basés sur une approche plus classique en termes d'entretiens et d'observation participante, le cadre des ateliers et leur dimension co-construite a permis aux femmes d'avoir prise sur la recherche elle-même et d'en clarifier les contours. Lors de mes premiers échanges aux Minguettes, lorsque j'évoquais avec les femmes rencontrées ou leur entourage la discipline anthropologique les réponses étaient sans appel : « *Anthropologue c'est l'étude des tribus... bah les tribus, c'est nous là...* ». À cette vision répandue, au-delà des Minguettes, de l'anthropologie comme une discipline coloniale et exotisante qu'elle fut aux premiers temps de son institutionnalisation (Bensa, 2010) s'ajoutait l'expression d'une certaine saturation vis-à-vis de « *sociologues ou anthropologues qui font leur étude et dont on n'entend plus jamais parler* ». Le dispositif et ses ateliers a permis de sortir en tout cas en partie de ces deux écueils en posant un calendrier, des objectifs, des modalités et des finalités communes. Le fait d'orienter les ateliers vers la mémoire du quartier et non vers le pays d'origine a permis de sortir de l'impasse culturaliste par laquelle ces femmes sont souvent catégorisées comme gardiennes d'une tradition imaginée. D'autant qu'à la saturation vis-à-vis des chercheurs s'ajoutait une saturation due à la médiatisation péjorative des Minguettes et des musulman.es. Ici réside un des paradoxes des processus liés à l'(in)

visibilisation sociale. Si les femmes rencontrées sont dites invisibles au sein des structures et des recherches, la zup des Minguettes a été survisibilisée politiquement et médiatiquement au début des années 1980. Lieu d'émergence et de départ de la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983, c'est surtout sous l'angle des violences, de la délinquance et du communautarisme que ce territoire et ces habitant.es sont régulièrement mis.es sous les feux des projecteurs. Le dispositif de recherche et sa dimension partagée mis en place sur la longue durée avec les femmes leur ont permis d'avoir une prise et des gages de confiance sur tous ces aspects.

Au sein de cette co-création, nous pouvons nous demander ce que ce dispositif fait aux participant.es et inversement. Il est encore tôt pour répondre de manière approfondie à cette question. Il est néanmoins sûr que les participantes ont mis plusieurs séances à « s'approprier » le dispositif, à voir où les ateliers les menaient et surtout quelle part de décisions elles pouvaient y prendre. Mais petit à petit elles ont progressivement pris une place dans la construction des ateliers et dans la démarche même de recherche. Elles ont d'elles-mêmes proposé de venir avec moi aux archives municipales et de renommer l'exposition et le groupe. Dans les sélections d'images et la mise en texte ou encore dans l'élaboration des cartes mentales, elles ont été très actives et claires dans leurs choix. Comme l'explique M. Meyer, « *le "jeu" des images fournit un amortisseur pour une relation d'enquête parfois marquée par l'incertitude des enquêtés quant aux buts visés par le sociologue* » (Meyer, 2017). La configuration collective des ateliers a permis de renverser en partie du moins, la dissymétrie des rapports de pouvoir chercheuse/enquêtée. De même, elles ont participé activement aux réunions pour défendre ou parler du projet ou encore au vernissage et à la médiation des expositions. Si au départ des ateliers, elles me disaient ne pas savoir ce qu'elles pourraient mettre dans une exposition à leur sujet et ce que cela pourrait leur apporter, au bout d'un an de travail collectif, elles ont fait leur ce projet et veulent le transmettre notamment aux plus jeunes. Un film sur l'exposition a été réalisé dans cette visée par un groupe de jeunes du centre social et en lien avec l'association Tillandsia<sup>23</sup>. Ce dispositif de recherche a permis de renforcer ou créer des liens d'amitié

entre elles car toutes ne se connaissaient pas au départ. Il a également éveillé la volonté d'assister avec moi à des conférences sur l'immigration, la guerre d'Algérie ou la Marche pour l'égalité. Je ne suis évidemment pas à l'origine de tout cela, c'est bien elles qui en sont les actrices. Le lien avec les artistes a été très riche même si pas toujours aisé. Là encore dans ce type d'entreprise collective, les représentations, les codes, les manières de voir et de faire sont différentes et demandent des capacités d'adaptation de part et d'autre. Par exemple, les lieux d'exposition ont demandé beaucoup d'ajustements et de compromis par rapport aux scénographies initialement envisagées par les artistes. Malgré des contraintes inévitables, les images, les cartes et les textes produits sont vraiment une création collective pour laquelle chacune, habitante, artiste et anthropologue, a apporté sa matière et son regard.

## CONCLUSION : CE QUE PARTAGER VEUT DIRE

Comme j'ai tenté de l'expliquer ici, le dispositif de recherche partagée mis en œuvre a été à plusieurs titres fructueux pour ma recherche. Pour autant, subsiste un certain nombre de questions notamment quant aux limites et aux risques de récupération institutionnelle et politique induits par le financement et la mise en visibilité des femmes du groupe et de leurs créations au sein du territoire. Depuis les expositions, j'ai été sollicitée pour intervenir lors de la journée des droits des femmes organisée par la mairie ou encore interpellée par d'autres étudiant.es, associations, ou individu.es pour rencontrer les femmes du groupe. Ces sollicitations m'ont questionnée sur leurs manières de faire et de me placer comme intermédiaire. À cet égard, le fait que le centre social soit présent dans le projet facilite la prise de recul face à ces demandes. La réalisation des ateliers et les mises en expositions m'ont permis de *questionner en actes* la visibilité et l'invisibilité sociale ainsi que leurs mécanismes, et de les expérimenter en m'incitant à interroger mon propre positionnement et mes propres choix méthodologiques et éthiques dans ce processus. En ce sens, des autorisations de droit à l'image ont été signées par les femmes. Les photographies et les cartes sont la propriété du groupe, et pas la mienne ni celle des artistes.

Enfin, ce dispositif ne doit pas pour autant m'éloigner de ma problématique de recherche au sujet de l'invisibilité sociale de ces femmes mais bien la nourrir. Il m'a permis d'opérer un « glissement heuristique » me faisant passer d'une enquête sur les processus de visibilité de ces femmes dans l'espace social à une enquête sur et par le visuel : les clichés (au sens propre comme figuré) produits par et sur ces femmes (Meyer, 2017). Il s'agit donc avec beaucoup d'humilité et de « bricolages pragmatiques » (Miran, 2010), d'« associer satisfaction intellectuelle, enthousiasme devant une intuition, plaisir de voir s'échafauder un raisonnement d'une part, et partage de ce savoir d'autre part » (Vidal, 2016). La recherche menée avec et par les femmes et leurs images a permis de déployer, en les cadrant et en les enrichissant, des temps de rencontres et d'apprentissages mutuels et partagés.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABDALLAH Mogniss H. (2000)**, « Le 17 octobre 1961 et les médias. De la couverture de l'histoire immédiate au "travail de mémoire" », *Hommes et Migrations*, 1228, L'héritage colonial, un trou de mémoire, p. 125-133.
- AGGOUNE Atmane (2009)**, *Enquêter auprès des migrants. Le chercheur et son terrain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- AGIER Michel (2004)**, *La sagesse de l'ethnologue*, Paris, L'Œil neuf.
- AIT BEN LMADANI Fatima (2007)**, *La vieillesse illégitime ? Migrantes marocaines en quête de reconnaissance sociale*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris Diderot.
- ANDRÉ Marc (2016)**, *Femmes dévoilées. Des Algériennes en France à l'heure de la décolonisation*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Sociétés, espaces, temps ».
- ANTONIADIS Leonardo (2000)**, « Chronique visuelle d'une migration tsigane. Une expérience de la photographie : outil de recherche, et/ou lieu de rencontre et d'interrogation », *Journal des anthropologues*, 80-81, p. 117-142.
- ATTIAS-DONFUT Claudine (dir.) [2006]**, *L'enracinement. Enquête sur le vieillissement des immigrés en France*, Paris, Armand Colin.
- BENSA Alban (2010)**, *Après Lévi-Strauss, pour une anthropologie à taille humaine*, Paris, Éditions Textuel, 128 p.
- BOTEVA Bianca (2014)**, « Expérience du changement et attachements. Réaménagement urbain dans un quartier lyonnais (la Duchère) », *Ethnologie française*, 44 (3), p. 461-467.
- BOUKALA Mouloud (2009)**, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Paris, Téraèdre.
- CEFAÏ Daniel (dir.) [2010]**, *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « En temps et lieux ».
- CHAOUITE Abdellatif (2011)**, « Éditorial » [du thématique « Le vieillir-ensemble. Des femmes immigrées dans la cité »], *Écartés d'identité*, 118, p. 1.
- CONORD Sylvaine (2000)**, « "On va t'apprendre à faire des affaires..." Échanges et négociations entre une anthropologue-photographe et des juives tunisiennes de Belleville », *Journal des anthropologues*, 80-81, p. 91-116.
- CONORD Sylvaine (2007)**, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 11-22.
- DI TRIANI Antonella (2008)**, « Travailler dans des lieux sensibles. Quand l'ethnographie devient suspecte », in BENSA Alban, FASSI Didier (dir.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, p. 245-260.
- GALLOU Rémi (2016)**, « Vieillir sans conjoint mais vieillir entourées : un défi pour les femmes immigrées », *Gérontologie et société*, 38 (149), p. 105-123.
- GOFFMAN Erving (1973)**, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. 1 : La présentation de soi*, 1<sup>re</sup> éd. 1959, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- KUCZYNSKI Liliane, RAZY Élodie (2009)**, « Anthropologie et migrations africaines en France : une généalogie des recherches », *Revue européenne des migrations internationales*, 25 (3), p. 79-100.
- LAACHER Smain (2014)**, *Femmes immigrées. L'entrée dans la vieillesse*, Evry, Centre de ressources Politiques de la ville en Essonne, [en ligne] [http://www.crpve91.fr/Publications/Vieillesse\\_femmes\\_immigrees.pdf](http://www.crpve91.fr/Publications/Vieillesse_femmes_immigrees.pdf).
- LEPOUTRE David (2001)**, « La photo volée. Les pièges de l'ethnographie en cité de banlieue », *Ethnologie française*, 31, p. 89-101.
- MEYER Michaël (2017)**, « La force (é)vocative des archives visuelles dans la situation d'enquête par entretiens. Une étude par photo-élicitation dans le monde ambulancier », *Revue française des méthodes visuelles*, 1, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/1/articles/la-force-evocative-des-archives-visuelles-dans-la-situation-d-enquete-par-entretiens/>.
- MIRAN Marie (2010)**, « Quand ethnologue et imam croisent leurs plumes. Récit d'un voyage au pays de l'anthropologie collaborative », *Cahiers d'études africaines*, 50 (198-200), p. 951-980.
- MOROKVASIC Mirjana (2011)**, « L'(in)visibilité continue », *Cahiers du Genre*, 51, p. 25-47.
- PAPINOT Christian (2007)**, « Le "malentendu productif". Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française*, 37, p. 79-86.

**ROUCH Jean (1979)**, « La caméra et les hommes », in FRANCE Claudine de (dir.), *Pour une Anthropologie visuelle*, La Haye, Mouton, p. 53-71.

**VIDAL Laurent (dir.) [2016]**, *Les savoirs des sciences sociales. Débats, controverses, partages*, Paris, IRD Éditions, coll. « Colloques et séminaires ».

**VOIROL Olivier (2005)**, « Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux*, 129-130, p. 9-36.

**WERNER Jean-François (1997)**, « De la photo de famille comme outil ethnographique. Une étude exploratoire au Sénégal », *L'Ethnographie*, 97 (2), p. 165-178.

**WERNER Jean-François (2001)**, « Le studio photographique comme laboratoire d'expérimentation sociale », *Africultures*, 39, p. 37-46.

## NOTES

**1.** La zone urbaine des Minguettes est située à Vénissieux au sud de Lyon. Construite de 1965 à 1975, cette zone d'habitat social appelée à cette époque « zup » (zone à urbaniser en priorité) était vouée principalement à loger les populations immigrées et résorber les bidonvilles de l'agglomération lyonnaise. L'appellation et la conception des « zup » est issue du décret n° 58-1464 du 31 décembre 1958. L'État les nomme aujourd'hui « quartier politique de la ville » mais les habitant.es continuent pour certain.es à utiliser l'acronyme zup pour désigner les Minguettes.

**2.** Propos recueillis à Vénissieux en 2013.

**3.** Propos recueillis à Vénissieux, 27 février 2013.

**4.** Insee, RP2009 exploitation principale, géographie au 1<sup>er</sup> janvier 2011.

**5.** Insee, RP2016 exploitation principale, géographie au 1<sup>er</sup> janvier 2019.

**6.** Un deuxième terrain de recherche a été réalisé au sein du quartier Belsunce à Marseille à partir d'octobre 2018 mais il ne sera pas abordé dans cet article.

**7.** Termes utilisés par l'association pour désigner les femmes âgées et immigrées aidées par l'association.

**8.** Propos recueillis à Vénissieux, 10 avril 2013.

**9.** Cefai, 2010.

**10.** Front de libération national.

**11.** Propos recueillis à Vénissieux, 17 octobre 2017.

**12.** Propos recueillis à Vénissieux, mars 2018.

**13.** Propos recueillis à Vénissieux, janvier 2018.

**14.** Les images de cette série de photographies anciennes sont accompagnées de verbatim recueillis lors des ateliers réalisés de janvier à mars 2018 dans lesquels chaque femme racontait son cliché.

**15.** La basilique de Fourvière est située en hauteur dans le centre-ville de Lyon et constitue un point de vue sur toute l'agglomération.

**16.** Le quartier Monmousseau est l'un des treize quartiers de la zone urbaine des Minguettes. Il est également le premier à avoir été construit et la majorité des femmes rencontrées ont vécu dans ce quartier lors de leur arrivée aux Minguettes.

**17.** Les images de cette série sont accompagnées de verbatim recueillis lors des ateliers le 3 avril 2018.

**18.** Contrairement aux photographies personnelles des femmes dont celles-ci ont un souvenir extrêmement précis, les dates de cette série de photographies officielles sont majoritairement approximatives car les clichés archivés n'étaient pas datés.

**19.** Propos recueillis à Vénissieux, 13 mai 2019.

**20.** L'exposition *Les Minguettoises : elles nous racontent leurs Minguettes* a été présentée du 18 au 29 septembre 2018 dans le cadre du jour du livre [en ligne : <http://www.bm-venissieux.fr/events/elles-nous-racontent-leur-minguettes/>]. Puis l'exposition a été reprise du 7 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 2018 au cinéma Gérard Philipe dans le cadre de la biennale Traces, Histoire mémoires actualités des migrations en Auvergne-Rhône-Alpes [en ligne : <http://traces-migrations.org/2018/09/25/minguettes/>].

**21.** Propos recueillis à Vénissieux, 20 mars 2018.

**22.** Propos recueillis à Vénissieux, 20 février 2019.

**23.** Tillandsia est une association lyonnaise qui réunit des professionnels et des amateurs du cinéma documentaire, de l'audiovisuel et des sciences humaines.



# LA CAMÉRA COMME FORME D'EMPOWERMENT DANS LA MISE EN SCÈNE DE SOI

## RETOURNEMENT DES STIGMATES SUR LA MIGRATION PAR LA MODE MISE EN IMAGES

Monika Salzbrunn

Professeure ordinaire de Religions, Migration, Diasporas, Université de Lausanne, ERC ARTIVISM, Institut de sciences sociales des religions

### RÉSUMÉ

À partir de deux terrains d'enquête où des méthodes visuelles ont été appliquées, l'article se propose de réfléchir à la co-création de représentations sur la migration par la mode mise en images. À Paris et Gênes, nous avons suivi l'organisation de défilés de mode dans des quartiers populaires avec une très riche histoire de migration : Sainte-Marthe et la *Maddalena*. Ces terrains ont montré comment des acteurs valorisent leurs parcours migratoires respectifs, à la fois dans leur discours devant la caméra et de façon symbolique, en ayant recours à des tissus, coupes et maquillages renvoyant à des appartenances multiples. L'emploi de méthodes visuelles a ouvert l'analyse sur la façon dont le langage du corps reflète un processus d'*empowerment* dans la mise en scène de soi pendant la phase préparatoire et au moment du défilé de mode. Il a aussi mis en lumière les nuances dans la mise en scène de soi, de son corps et de sa trajectoire. Notre analyse porte par conséquent sur deux niveaux : celui de l'auto-représentation par les acteurs devant la caméra et celui de l'utilisation de la caméra comme outil de recherche et de communication sur le terrain.

**Mots clés.** anthropologie visuelle, artivisme, migration, mode, performance

### ABSTRACT

Starting from two field sites where visual methods have been applied, the article offers a reflection on the co-creation of representations on migration by images of fashion. In Paris and Genoa, we followed the organization of fashion shows in popular neighborhoods with a rich history of migration: Sainte-Marthe and *Maddalena*. These sites showed how actors value their respective migratory journeys, both in their speech to the camera and in a symbolic way, by using fabrics, cuts and make-ups that refer to multiple affiliations. The use of visual methods has opened up the analysis of how body language reflects an empowerment process in self-presentation during the preparatory phase and during the fashion show. It also highlighted the nuances in the staging of oneself, one's body and one's trajectory. Our analysis therefore focuses on two levels: that of self-representation by the actors in front of the camera and that of the use of the camera as a tool for research and communication in the field.

**Keywords.** visual anthropology, activism, migration, fashion, performance

### Pour citer cet article

Monika SALZBRUNN, « La caméra comme forme d'*empowerment* dans la mise en scène de soi. Retourne-ment des stigmates sur la migration par la mode mise en images », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/05-la-camera-comme-forme-dempowerment-dans-la-mise-en-scene-de-soi/>

# LA CAMÉRA COMME FORME D'EMPOWERMENT DANS LA MISE EN SCÈNE DE SOI

## RETOURNEMENT DES STIGMATES SUR LA MIGRATION PAR LA MODE MISE EN IMAGES

Monika Salzbrunn

### INTRODUCTION : LA MIGRATION MISE EN IMAGES PAR LES MÉDIAS LOCAUX<sup>1</sup>

Quand je suis arrivée à Gênes à la rentrée 2017 afin d'y mener un terrain d'enquête de longue durée sur l'art et l'activisme, j'étais frappée par les titres de presse locale très négatifs sur la population sénégalaise, assimilée à une « mafia » inondant les ruelles de la vieille ville de « crack »<sup>2</sup>. Ayant travaillé depuis une vingtaine d'années sur les réseaux politico-religieux de Sénégalais et leurs ancrages translocaux au Sénégal, en Europe et aux États-Unis, j'ai noté une couverture médiatique particulièrement négative, qui tranche notamment avec l'excellente image dont bénéficient les Sénégalais à New York (Salzbrunn, 2004 et 2016) ou celles qu'ils contribuent à élaborer d'eux-mêmes en se mettant en scène publiquement à Genève (Salzbrunn, 2017). D'emblée, j'étais ainsi amenée à repenser les logiques locales, régionales et nationales des représentations créées par les personnes. Par ailleurs, les stigmatisations observées concernaient non seulement des groupes de personnes, mais aussi un quartier entier, le *centro storico*, un des plus grands centres historiques encore conservés en Europe, et plus particulièrement la partie appelée la *Maddalena*. Ayant initialement choisi la ville de Gênes comme un des terrains à couvrir dans le cadre de mon projet ERC ARTIVISM<sup>3</sup>, la découverte des différentes représentations qui circulaient sur la *Maddalena*, un quartier qui incarne toute la diversité des résidents de Gênes, jetait ainsi un pont entre le projet actuel et un autre mené à Paris<sup>4</sup>, avec la représentation de soi et d'autrui à travers les médias comme question commune. Il s'agissait alors de comprendre comment les résidents de

ces quartiers géraient et retournaient le stigmaté, à savoir le fait d'être perçu comme quelqu'un à part, selon la définition d'Erving Goffman (1975). Pour ce faire, l'approche comparative (Authier *et al.*, 2019) a été choisie dans l'optique de décentrer le regard sur chaque terrain : un regard initialement posé à partir de questionnements différents (l'invention d'événements festifs afin de lutter pour la sauvegarde du quartier à Paris et le recours à l'art performatif pour valoriser la couture, l'économie circulaire et la diversité des habitant.e.s à Gênes), mais révélant des réponses à la question de la représentation de soi.

Dans la partie empirique du présent article, qui porte sur deux terrains d'enquête où j'ai appliqué des méthodes visuelles, je mène une réflexion sur la co-création de représentations sur la migration par la mode mise en images. Dans les villes « super-diverses » (Vertovec, 2007) de Paris et de Gênes, marquées par une diversité de statuts social, économique, juridique, et des pays d'origine des résidents<sup>5</sup>, j'ai suivi l'organisation de défilés de mode dans des quartiers populaires avec une très riche histoire de migrations. L'emploi de méthodes visuelles a permis d'analyser comment le langage du corps reflète un processus d'*empowerment* pendant la mise en scène de soi dans la phase préparatoire et au moment du défilé de mode. À Paris, dans le quartier de Sainte-Marthe, le créateur sénégalais Sadio Bee a lancé sa collection « Mix-Tissages » en ayant recours à la fois à des mannequins professionnels, mais aussi aux voisins, originaires de pays variés. Dans le quartier de la *Maddalena* à Gênes, un groupe de tailleur.e.s ivoirien.ne.s, sénégalais.e.s et ligurien.ne.s, en collaboration avec des tenant.e.s de magasins vintage, a

organisé trois défilés de mode afin de renverser le stigmate de délinquance qui pèse sur ce quartier et sur certain.e.s résident.e.s, notamment celles et ceux originaires d'Afrique subsaharienne. Contrairement à ces dernier.e.s, les résident.e.s d'origine latino-américaine (dont les Équatorien.ne.s sont de loin le groupe le plus grand) font l'objet d'une représentation plus positive et bénéficient même d'une page dédiée en espagnol dans le quotidien *Il Secolo XIX*.

Avant d'entrer en profondeur dans ces deux exemples empiriques, je vais revenir sur les aspects épistémologiques et méthodologiques du travail filmique en sciences sociales. Dans le cadre du projet ERC ARTIVISM, nous avons suivi comment les acteurs valorisent leurs parcours migratoires respectifs, à la fois dans le discours devant la caméra et de façon symbolique, en ayant recours à des tissus, coupes, maquillages renvoyant à des appartenances multiples (Yuval-Davis *et al.*, 2006). Chaque acteur.e donne un sens particulier (Deleuze, 1969) à sa performance (Butler, 1993) dans un certain contexte (Rogers et Vertovec, 1995) et dans une situation sociale donnée (Clarke, 2005). Le travail filmique avant et pendant l'événement, effectué en concertation avec les acteurs et actrices, permet de capter un maximum de nuances dans la mise en scène de soi, de son corps et de sa trajectoire.

Nous verrons plus loin à quel point la posture fière, valorisante, en quête de reconnaissance, tranche avec les images diffusées par les médias locaux génois (journal *Il Secolo XIX*) et certains médias et discours italiens sur la migration, notamment en provenance du Sénégal.

Des articles d'une telle tonalité, dressant un lien entre ressortissants sénégalais et vente de drogues, ont paru depuis quelques années dans la presse italienne, notamment par le biais d'agences de presse<sup>6</sup>. Tout récemment seulement et dans une autre localité, les difficultés des nombreux vendeurs ambulants sénégalais, souffrant des restrictions de circulation dues au coronavirus, ont fait l'objet d'un article plus bienveillant<sup>7</sup>.

La mise en image est donc un acte de résistance créatif en réponse à ces représentations homogénéisantes et dévalorisantes. Notre analyse se situe par conséquent à deux niveaux : celui de

l'auto-représentation par les acteurs devant la caméra et celui de l'utilisation de la caméra comme outil de recherche et de communication sur le terrain.

## 1. UTILISER LA CAMÉRA POUR CAPTER LE PRÉVISIBLE ET L'IMPRÉVU

Qu'est-ce que la caméra permet de voir, de faire voir, au-delà du texte ? En quoi la caméra modifie-t-elle la façon de se raconter, se montrer, se mettre en scène devant autrui ? Quand on compare la relation que les chercheur.e.s décrivent avec leur outil, aux débuts de l'anthropologie réflexive, avec des manifestes contemporains<sup>8</sup>, on prend la mesure d'une panoplie très large de points de vue divergents. Suivant le second point du manifeste élaboré par Alain Bouldoires et Fabien Reix (2017), fondateurs de la présente revue, nous allons revenir brièvement sur « l'histoire des méthodes visuelles », afin d'inscrire notre point de vue dans le développement du champ.

Dans le fameux article « The Camera and Man », l'ethnographe Jean Rouch (1974, p. 38), organisateur du Bilan du film ethnographique au musée de l'Homme, revient sur un siècle de films sur « l'Homme ». Selon lui, Robert Flaherty<sup>9</sup> et Dziga Vertov auraient été les premiers à développer le cinéma ethnographique, sans en être parfaitement conscients à l'époque. Flaherty a notamment introduit la technique du *feedback*, en projetant ses montages sur place, permettant ainsi de partager en direct la manière dont la/le directrice/teur du film voit les personnes filmées. Selon Rouch, à partir de ce moment, l'anthropologie ne peut que se dérouler dans l'optique du partage, car les anthropologues sont également constamment observé.e.s dans leur travail par les filmé.e.s. Le film devient ainsi un objet de discussion, comme dans le travail de *photo* ou de *vidéo elicitation*, un déclencheur de discussions, un révélateur des relations entre filmeur.e.s et filmé.e.s, un miroir de la mise en scène de soi devant autrui. Nous ponctuons toujours les sessions de montage de rencontres avec les filmé.e.s afin de tenir compte de leur *feedback* dans le processus de production du film. Ainsi, nous organisons sur chaque terrain des séances de projection des versions *work in progress* de nos films, si possible dans les lieux



**Image 1** – Capture d’écran du quotidien *Il Secolo XIX* (13 octobre 2017). Traduction du titre : « Sang, saints et magie : Ainsi, la “mafia” sénégalaise a inondé les ruelles de crack ».

où les images ont été prises. Nous enregistrons les réactions durant le visionnage et les discussions après la projection : à Gênes, à Viareggio, à Lausanne, à Paris et, avec un public élargi, au festival MBOA BD de Douala et de Yaoundé, puis à Marseille, Nice, Los Angeles... Cette pratique réflexive de récolte de *feedback* et de restitution fait aussi l’objet de mes enseignements et des conférences de mon équipe<sup>10</sup>.

Par ailleurs, le film permet de noter ce qu’on n’aurait pas le temps de dessiner ou d’écrire si

vite, si on avait opté pour d’autres méthodes de recherches. Le film permet de rendre visible les sens (Pink, 2011) et les émotions à travers la combinaison de sons et d’images : il permet de « rendre compte différemment des émotions, de la subjectivité, de l’intime, des troubles et des joies des individus et des populations » (Sebag et al., 2018, p. 9).

Contrairement à ce que le développement d’outils techniques, beaucoup plus légers qu’il y a un siècle et faciles à transporter et mettre en place, laisse présager, le travail avec la caméra

nécessite un temps long<sup>11</sup>. Malgré la lourdeur du matériel à l'époque où il a tourné la majorité de ses films (années 1950-1980), Jean Rouch tenait à incarner à la fois le rôle de directeur du film et du caméraman, arguant que seul le chercheur était capable de diriger la caméra. Je reviens plus loin sur les situations dans lesquelles je partage ce point de vue, mais aussi sur d'autres, qui nécessitaient un dispositif différent. Par ailleurs, non seulement il n'était pas possible de financer la présence d'une équipe à long terme sur le terrain, mais il fallait également limiter l'effet disruptif de la présence de chercheur.e.s étranger.e.s sur un terrain (Rouch, 1974, p. 40). Jean Rouch, spécialiste de l'Afrique de l'Ouest, prenant lui-même l'exemple du risque de rejet que « deux blancs dans un village africain » encourent, est bien entendu la voix d'une époque où une partie de l'anthropologie cherchait à explorer des terrains lointains et reculés. Néanmoins, la question de la perturbation des relations due à l'apparition des outils techniques et des personnes qui les manipulent mérite d'être posée, car toute présence d'autrui sur un terrain a un impact sur la manière dont les mises en scène de soi se déroulent, comme Howard Becker (1963) ou Erving Goffman (1959) l'ont largement démontré. Pour cette raison, j'occupe sur certains terrains (ici : Sainte-Marthe) le double rôle de réalisatrice et camérawoman. Sur d'autres (ici : la *Maddalena*), je travaille la plupart du temps avec un ou deux collègues qui tiennent chacun.e une caméra (ou l'équipement son), notamment afin de filmer différents aspects d'un même événement (ici : le défilé en lui-même et les scènes de préparation de l'autre côté de la scène). Enfin, si nécessaire, il arrive aussi que je délègue la prise de vue et de son à mes collaborateurs/trices afin que je puisse me concentrer sur les aspects relationnels. Certains standards techniques actuels exigent une prise de son séparée, par exemple avec une perche, ce qui nécessite donc la présence de deux personnes en plus de celle qui prépare et mène l'interview. En revanche, il m'arrive aussi de me retrouver par hasard seule, au gré d'une flânerie, dans le quartier dans lequel je vis et mène des recherches, dans une situation, un événement imprévu, qui mérite d'être filmé. Afin d'être préparée à ce cas de figure, j'ai acquis un téléphone portable particulièrement performant au niveau de l'optique, et qui permet de filmer avec un effet d'intrusion limité. Je combine donc les deux approches : des séances de prise

de vue organisées à l'avance, seule ou avec deux à trois personnes pour assurer un travail technique optimal, et des prises de vue spontanées, au gré des événements imprévisibles pour être préparée aux moments disruptifs, et même durant les événements planifiés, pour varier les angles et les approches.

Car, si nous sommes conscientes de l'impact de notre présence sur le terrain, pouvons-nous vraiment anticiper ce qui se déroule, planifier le tournage, savoir à l'avance ce que nous allons filmer ? Un courant en sociologie visuelle part du point de vue suivant :

*Penser par l'image, c'est considérer que toutes les actions, toutes les opérations, tous les choix dans la prise de vue doivent avoir un sens, doivent faire émerger du sens qui exprime ou qui contribue à exprimer ce que le sociologue-cinéaste souhaite exprimer... [Le] tournage n'est pas un simple enregistrement ou une simple « captation » des événements ou d'un entretien, mais [il] doit être réfléchi et conçu auparavant. Même si les conditions du tournage diffèrent quelque peu des prévisions, la préparation anticipatrice de celui-ci permet les réactions rapides du filmeur pour maîtriser la nouvelle situation.* (Sebag et al., 2018, p. 18)

Cette perspective diffère quelque peu de l'approche anthropologique de Jean Rouch, qui, afin de pouvoir réagir vite à l'imprévu (qui caractérise la plupart des situations selon notre expérience) plaide pour la caméra à la main à la place de l'usage du trépied<sup>12</sup>. Il est évidemment difficile de prendre une position universelle sur l'utilisation du trépied ou encore sur la question de la rédaction d'un plan de tournage *a priori*, car, non seulement les thématiques et approches suivies peuvent changer au cours d'une carrière, mais encore parce que la variété des situations à laquelle l'ethnographe est confronté.e pendant un projet nécessite une grande capacité d'adaptation. Même si un événement est planifié, il comporte toujours un aspect imprévu, imprévisible, potentiellement disruptif (Amiotte-Suchet et Salzbrunn, 2019). Pour cette raison, j'établis seulement des plans de tournage minimaux et rédige le scénario au fur et à mesure des prises de vue, des visionnages, des séances de *feedback* et du montage.

## 2. FILMER L'ÉVÉNEMENT, FILMER LES ACTEURS...

Dans le cadre des deux projets de recherche traités dans ce texte, j'ai filmé des événements et des situations de préparation de ces derniers ainsi que des réflexions générales portant sur le contexte et la trajectoire biographique des actrices et acteurs. Par ailleurs, dans les deux cas, les défilés de mode ne figuraient nulle part dans mes projets de recherche pour la simple raison qu'ils ont été inventés après le début du projet. En revanche, ce qui m'intéressait dans le projet ARTIVISM, dans le sillage de Richard Schechner (2013, p. 127), est la performativité, « *la capacité humaine à se comporter réflexivement, ludiquement* », en utilisant l'art comme moyen d'expression politique. Il est donc nécessaire de rester ouvert.e à l'imprévu, aux surprises, à l'instinct et aux émotions qui guident aussi notre travail.

Elena Barabentseva et Andy Lawrence abordent la question de l'écriture (2015, p. 9), rappelant ce que Richard Werbner (2011, p. 212) a suggéré : « [...] *when filmmaking is undertaken before the writing then the continuous re-engagement with sensorious moments of fieldwork helps to develop a more evocative and situated written analysis* ». Peut-on pousser cette articulation entre prise de vue et écriture encore plus loin, laissant les événements sur le terrain parler, jusqu'au point où l'écriture suit ces derniers ? Ou encore, écrire seulement au moment du montage ? Dans notre dernier ouvrage (Amiotte-Suchet et Salzbrunn, 2019), nous faisons le point sur les différentes manières de traiter « l'événement (im)prévisible », suivant ma proposition antérieure de centrer une recherche sur un événement qui se déroule dans un espace (urbain) plutôt que de partir d'un groupe (pré-)défini par la/le chercheur.e (Salzbrunn, 2015 et 2017). Cette approche qui prend l'événement, organisé et/ou disruptif, comme point de départ, permet d'observer les manières dont les actrices et acteurs mettent en scène leurs appartenances multiples, parmi lesquelles l'origine peut jouer un rôle. Il faut tout de suite noter que la nationalité, la religion ou le passé migratoire n'entrent pas forcément en jeu dans la situation sociale observée. Nous verrons plus loin que la migration n'est pas toujours thématifiée en tant que telle. Les personnes filmées mettent plus spontanément

l'accent sur leur appartenance au quartier de résidence. La recherche se concentre donc sur l'engagement politique et l'expression des appartenances locales ainsi que sur l'événement fédérateur, en cours de préparation. Ceci ne m'empêche pas de prendre note de la manière dont d'autres appartenances sont mises en scène (à travers les maquillages, les tissus, le langage du corps, etc.).

En me laissant guider par la dynamique interne de l'évènement et les discours des personnes concernées, je n'ai donc pas centré mes prises de vue et mes questions autour de l'origine nationale. En se concentrant sur « *ce qui se joue* » (Lallier, 2018 ; voir *infra*) sans cet *a priori*, nous avons pu broser un tableau bien plus large sur ce que la migration mise en image signifie – notamment un attachement fort à une localité dans laquelle on fait « *communauté* » (Sainsaulieu *et al.*, 2010). Comme nous le verrons plus loin, les appartenances multiples, notamment l'origine sénégalaise de certains couturiers, peuvent être mentionnées, mais toujours en lien avec le quartier, le métier et l'évènement qui valorisent à la fois le lieu de résidence et/ou de travail ainsi que la mode, expression d'une grande diversité culturelle et sociale.

### La caméra et la mise en scène de soi

Dans son article « La pratique de l'anthropologie filmée », Christian Lallier (2018, p. 27) revient sur la manière dont un film rend compte « *de ce qui se joue* » dans une situation filmique, caractérisée par « *l'intérêt partagé* » pour le filmant et les filmés, « *pour la situation sociale qui fait l'objet de l'observation filmée* ». Selon lui, la « *situation filmante constitue la circonstance d'engagement par laquelle les personnes filmées se représentent dans une situation sociale et pour laquelle également l'observateur-filmant manifeste tout son intérêt au regard de la valeur des personnes engagées dans cette même situation sociale* ». Il insiste sur ce point : « [...] *le filmant fait valoir sa présence par l'attention qu'il porte à l'autre* ». J'ai porté mon attention à l'évènement – le défilé de mode – ainsi qu'aux actrices et acteurs impliqués dans la préparation de ce dernier, afin de comprendre ce qui se joue à ce moment-là : en premier lieu la valorisation de la diversité des origines des résident.e.s et du passé et présent ouvrier, artisanal et créatif du quartier,

et en second lieu la critique du consumérisme capitaliste, mise en avant à Gênes (que je ne peux pas développer ici).

Dans le cas de mes prises de vue à Sainte-Marthe en France et à la *Maddalena* en Italie, mon attention portée aux créations artistiques produites ou co-produites par les résident.e.s d'origine étrangère a eu une influence considérable sur leurs mises en scène de soi devant ma caméra et celle de mes collaborateurs/trices. Bien que la vie quotidienne se déroule de façon paisible dans ces deux quartiers fonctionnant comme des micro-espaces de solidarité, l'ambiance générale vis-à-vis de certaines catégories de personnes, véhiculée à travers une partie conséquente des médias, a un impact négatif sur l'estime de soi des personnes rencontrées. Elles faisaient toutes une différence claire entre l'entraide, la solidarité et le sentiment de vivre dans un village urbain dans la vie quotidienne et le sentiment de souffrir de stéréotypes négatifs et dévalorisants, voire criminalisants, en dehors de ce microcosme. La seconde partie de cet article entre davantage dans les détails sur ces représentations de soi et d'autrui, sur deux terrains ethnographiques à Paris et à Gênes.

### 3. PARIS-SAINTE-MARTHE : LA MODE COMME MOYEN DE RÉSISTANCE À LA DESTRUCTION D'UN VILLAGE URBAIN

J'ai eu l'idée de travailler sur le quartier parisien de Sainte-Marthe à partir du moment où, étant en train de rédiger ma thèse sur un tout autre sujet, j'entendais de la musique *live* depuis mon balcon, à la fin des années 1990. En descendant dans la rue, j'ai vite compris que cette musique était destinée à représenter les migrations et la diversité des habitant.e.s du quartier, en images et en sons, et s'inscrivait dans une lutte pour la sauvegarde humaine et matérielle du quartier, menacé de destruction. Dans les années 1980 et 1990, plusieurs quartiers de l'ancien village de Belleville situés aujourd'hui dans les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> arrondissements de Paris, avaient été en grande partie détruits au profit de la construction de logements (sociaux, intermédiaires et propriété par étages) à six étages (et plus). L'argument de l'insalubrité était récurrent pour justifier ces destructions, en plus du stigmate de la (petite) criminalité qui pesait sur ces quartiers

socialement défavorisés. Au début des années 1990, la vague des destructions s'étendait jusque dans le nord du 10<sup>e</sup> arrondissement (donc la partie sud de Belleville), notamment vers la rue du Chalet, perpendiculaire à l'angle de la rue Sainte-Marthe (images 3-4). La menace de destruction était donc palpable dans cette sous-partie de Belleville au bâti pittoresque mais fragile qui s'appelle Sainte-Marthe (-Saint-Louis, du nom de l'hôpital construit au XVI<sup>e</sup> siècle en dehors de la ville)<sup>13</sup>.

Je reproduis ici des notes de terrain et une analyse conduite auparavant<sup>14</sup>, avant de passer aux prises d'images et à l'entretien mené avec le créateur de mode sénégalais Sadio Bee, réalisés quelques années plus tard dans ce même quartier. À Sainte-Marthe, j'ai effectué toutes les prises d'image et de son seule, ayant été durant une douzaine d'années à la fois chercheuse et résidente.

*Un dimanche d'avril 2010 dans le nord-est parisien : de loin, on entend une guitare et un djembé qui accompagnent une chanteuse malienne. Plus près, on entend le rire des enfants qui participent à l'atelier de peinture mis en place sur la place Sainte-Marthe, dans le 10<sup>e</sup> arrondissement, près du métro Belleville. Dans un angle de cette place pittoresque, qui ressemble à un centre de village de province, des fleurs en pot attendent d'être achetées par des voisins désireux d'embellir leurs balcons et d'égayer le quartier. À côté des fleurs, un large stand, tenu par l'association Les Quatre Horizons, propose aux visiteurs des pâtisseries orientales, du taboulé, des crêpes et du thé à la menthe. Dans une rue voisine, la rue du Chalet, un local industriel rénové accueille la collection d'été du créateur sénégalais Sadio Bee. Ce dernier présentera ses dernières créations lors d'un défilé sur la place. À l'un des angles de la place, aux murs du bâtiment de la mission évangélique qui accueille les sans-abris, sont collées les peintures des enfants : une image représente une jeune fille en robe jaune qui salue le visiteur, à son côté se trouve une élégante silhouette de femme adulte qui s'adonne au même geste – à un détail près, cette dernière porte le Niqab, le voile intégral. Un dessin voisin montre des traits liés représentant une racine – l'enfant a ajouté la légende « Nous sommes tous issus d'une même*

racine ». C'est la fête du printemps à Sainte-Marthe, organisée par la présidente de l'association Les Quatre Horizons, en collaboration avec un programmateur de théâtre, une productrice de musique et une artiste.



Association Les quatre horizons

Image 2 – Logo de l'association Les Quatre Horizons.

L'association Les Quatre Horizons, comme son nom l'indique, présente tout un programme, éminemment politique, car luttant non seulement pour la sauvegarde du patrimoine architectural mais aussi pour le maintien de la diversité sociale et culturelle : son logo est composé d'une image de la planète Terre autour de laquelle quatre enfants se tiennent la main : l'un des enfants a les yeux bridés, l'autre porte une casquette et a la peau foncée, le troisième, de peau marron foncée, porte une longue queue-de-cheval et le quatrième a une peau plus claire. Cette image est en fait une mise en valeur des origines des habitants. Les manifestations festives organisées par Les Quatre Horizons suivent cette logique de représentation de l'altérité à travers les styles de musique sélectionnés, les plats et pâtisseries vendus ainsi que les éléments de décor (notamment les tissus) choisis pour agrémenter les stands. Cette mise en scène de la diversité et de la différence mène à des essentialisations ainsi qu'à des hybridations de la part de divers acteurs. Ainsi, la présidente, d'origine algérienne, a subi des remarques excluantes comme « On n'est pas en Algérie ici » après avoir proposé un menu composé de couscous méchoui, de taboulé, etc. (Salzbrunn 2011b) – alors que le couscous est

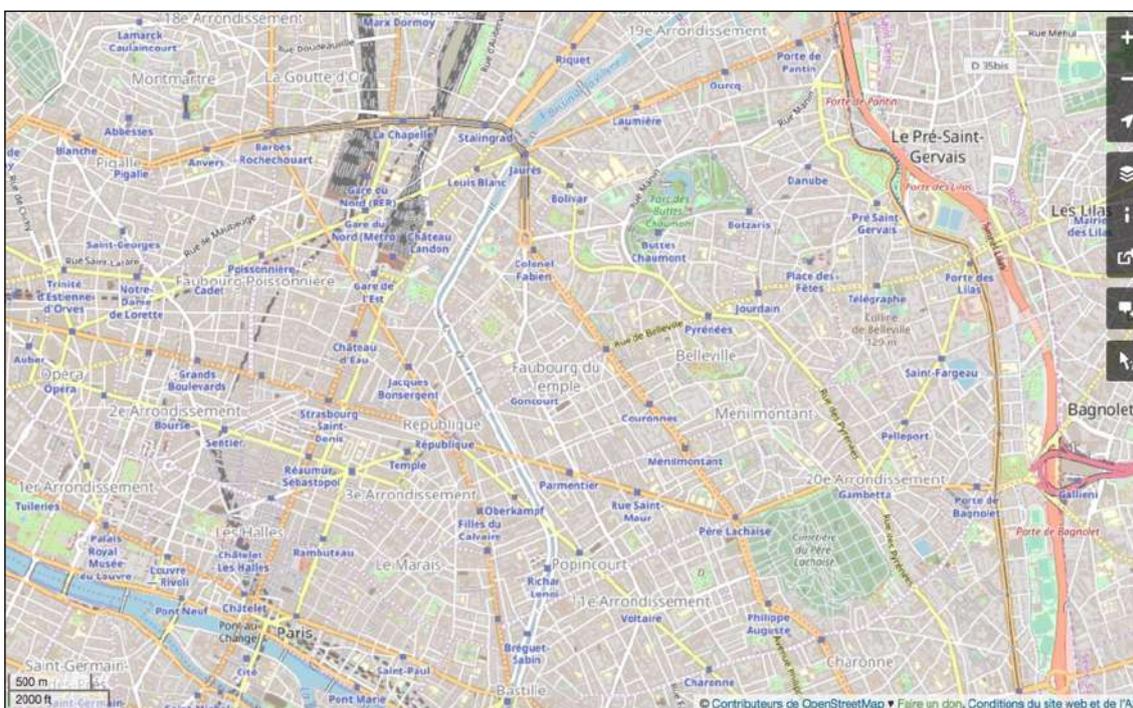
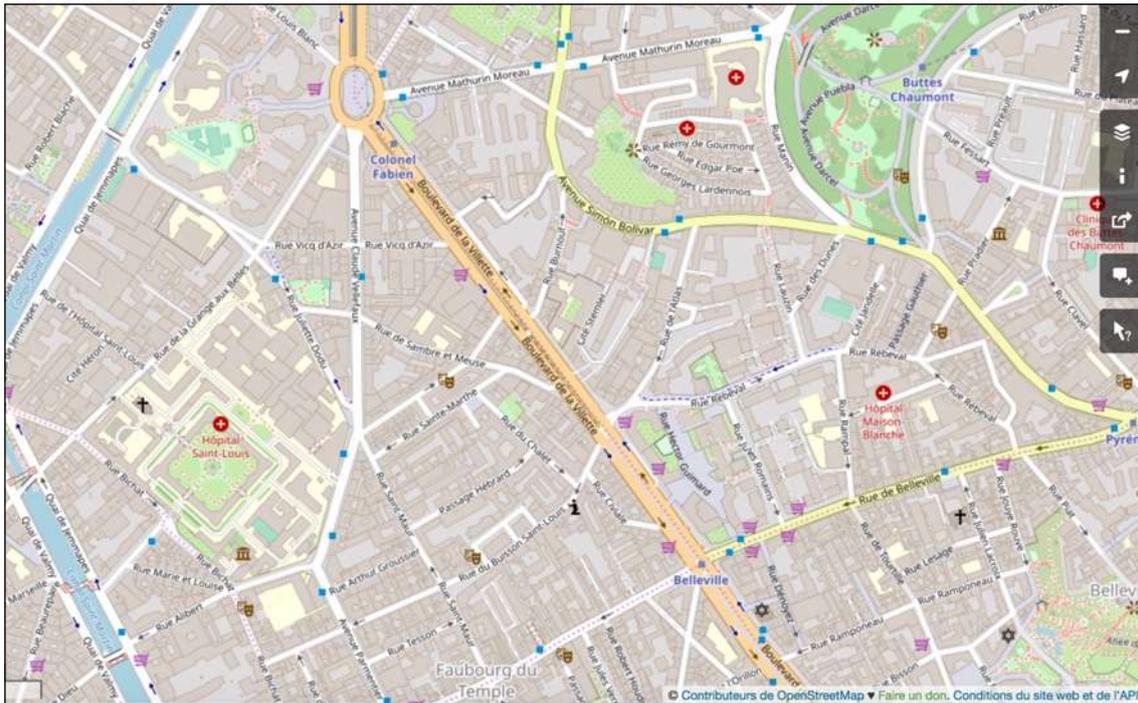


Image 3 – Les quartiers du nord-est parisien. Sainte-Marthe se trouve au milieu, au sud de la station de métro Colonne Fabien (© OpenStreetMap).



**Image 4** – La partie est du 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris et la partie sud-ouest du 20<sup>e</sup> arrondissement. La rue Sainte-Marthe se trouve à l’est de l’Hôpital Saint-Louis (© OpenStreetMap).

désormais le plat le plus répandu en France. Je reviens plus loin sur le tailleur Sadio Bee qui fait de l'hybridation sa marque de fabrique, « MixTissage », en combinant des tissus de différentes provenances.

À ceci s’ajoute le contenu des messages musicaux qui fait partiellement référence aux débats contemporains sur l’époque coloniale ou à l’esclavage. Ces éléments politiques contenus dans la performance musicale s’expriment également par le choix des instruments : le groupe caraïbéen « Alonzidon » a utilisé à plusieurs reprises au cours des fêtes sur la place Sainte-Marthe des moules qui servaient à transmettre des messages cryptés à l’époque coloniale. Pendant la performance, le leader du groupe a expliqué le principe d’envoyer des informations subversives, illisibles pour le colonisateur.

Le défilé du créateur sénégalais Sadio Bee qui a son atelier dans la rue Sainte Marthe, fait partie intégrante d’une des nombreuses fêtes organisées au cours de l’année (fête du Printemps, fête de la Musique le 21 juin, couscous géant en juillet, fête de la Rentrée en septembre, nuit du Conte en hiver, etc.). Comme le nom de sa collection « Mix-Tissage » l’indique, la combinaison de tissus

de différents matériaux, origines, couleurs, motifs, tissages, est sa marque de fabrique. Par ailleurs, la diversité s’exprime aussi volontairement par le choix des mannequins, pour la plupart amateurs (dont certain.e.s habitant.e.s du quartier). Sadio Bee alterne les mannequins apparaissant seule.s avec les binômes, souvent composés d’une femme et d’un homme, de phénotype différents : une femme blonde avec un jeune homme brun originaire d’Afrique de l’Ouest, une femme d’origine asiatique, différents couples ou binômes illustrant une grande diversité. Un groupe de percussionnistes jouant du djembé accompagne le défilé.

Sur son site web, qui vient d’être entièrement refait, se trouvent toujours des mannequins de différentes origines portant ses créations. Les toutes dernières photos ont été prises dans la rue Sainte-Marthe, devant les boutiques et restaurants colorés (images 5-6).

Comme l’indique Getrud Lehnert (2013, p. 8), les vêtements doivent être mis en scène et performés afin de devenir la mode. D’un côté, ils sont montrés dans leurs dimensions esthétiques, spatiales et temporelles, d’un autre côté, au sein d’un contexte



**Image 5** – Aperçu du site web de Sadio Bee (6 novembre 2019). La photo est prise dans la rue Sainte-Marthe, à la hauteur de la maison de la fondatrice de l'association Les Quatre Horizons, Kheira Deffane, décédée au printemps 2019.

culturel de communication, appelant toujours à une interprétation qui ne pourra jamais être définitive et singulière. Sadio Bee a précisément choisi l'environnement de la création esthétique et matérielle des vêtements – la rue devant son atelier de travail. Depuis quelques années, ce quartier est non seulement son lieu de travail mais aussi son lieu de vie. Dans une interview que j'ai menée pour mon film *Sainte-Marthe en fêtes*<sup>45</sup>, il précise ce qu'il aime dans ce lieu :

*C'est un quartier que j'aime beaucoup parce que c'est métissé, c'est mélangé, et de voir ces couleurs c'est agréable. Ça rappelle un peu mon quartier, où je suis né et où j'ai grandi au Sénégal. Vous avez les mêmes mouvements, les mêmes ambiances, les mêmes couleurs et c'est pour ça que j'aime ce quartier, j'aime cette rue. Il y a plein d'artistes, plein de bars, on peut vraiment se sentir bien. On se sent chez soi.* (extrait du film *Sainte-Marthe en fêtes*, minute 32)

La diversité des couleurs se rapporte non seulement aux origines des habitant.e.s et aux multiples métiers d'art et d'artisanat représentés, mais aussi, d'un point de vue purement esthétique, à l'architecture : façades colorées des boutiques, ateliers d'artisanat, restaurants, bars et

habitations de ce quartier. Grâce à la mise en scène de cette diversité à travers les fêtes organisées par l'association Les Quatre Horizons (qui en a fait aussi son programme) et grâce au travail de militance de cette dernière avec l'association Saint-Louis Sainte-Marthe, le quartier a pu être sauvé de la destruction programmée. La conjoncture politique globale, favorable à la mise en scène et au marketing de la diversité ainsi que la victoire politique de la gauche à Paris qui s'était approprié beaucoup de projets de réhabilitation, notamment dans le nord-est parisien, ont permis une valorisation de la diversité du quartier, jadis dépréciée ou laissant indifférent, voire sa promotion comme argument de vente et de consommation. Enfin, du fait de sa longue histoire d'immigration et de la diversité sociale, linguistique et religieuse qui en résulte, le quartier de Belleville dans son ensemble constitue depuis deux décennies un sujet de recherche très suivi (Simon *et al.*, 2000 ; De Villanova et Deboulet, 2011 ; Salzbrunn, 2011a et 2011b ; Raulin *et al.*, 2016). La tension entre la valorisation commerciale de la diversité et la destruction des bases sociales et économiques de cette dernière y est notamment abordée : la hausse des loyers et des prix de la consommation conduit à une exclusion des habitants de certains bars et restaurants, puis à leur expulsion vers des arrondissements ou départements périphériques.



Image 6 – Capture d'écran du film *Sainte-Marthe en fêtes* (© Monika Salzbrunn, 2019).



Extrait du film "Sainte Marthe en Fêtes" par Monika Salzbrunn

Vidéo 1 – Extrait vidéo du film *Sainte-Marthe en fêtes* de Monika Salzbrunn. Ces images ont été tournées en format MiniDV entre 2002 et 2015 (© Monika Salzbrunn, 2015).

URL : [http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/05/video1-Extrait\\_Salzbrunn\\_Sainte\\_Marthe\\_en\\_Fetes\\_captions.mp4](http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/05/video1-Extrait_Salzbrunn_Sainte_Marthe_en_Fetes_captions.mp4)

Finalement, comme le demandent les éditrices du présent numéro dans leur appel à contributions, « *quel peut être l'apport ajouté des méthodes visuelles dans l'enquête sur la migration internationale ? Quels aspects de l'expérience migratoire, ignorés ou dissimulés par d'autres outils des sciences sociales, les méthodes visuelles peuvent ou ont pu révéler ?* » (Larrazet *et al.*, 2019). Dans le cas de Sainte-Marthe, la performance de la diversité n'est pas seulement une performance d'un état désiré, dans le sens de Butler (1993), mais surtout la mise en scène d'une réalité fièrement vécue : dans le 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris, 16 % des résidents ont une nationalité étrangère tandis que cette proportion atteint 28 % dans le quartier de Sainte-Marthe<sup>16</sup>. Comme le rappelle Deleuze (1969), chaque acteur/trice donne un sens particulier à sa performance : ici, Sadio Bee raconte à quel point et pour quelles raisons il se sent chez lui. Ses mannequins, aux couleurs et tissages multiples, défilent en différents binômes, afin de représenter une diversité de styles, de couples, d'origines. Cette performance de la diversité est une sémantique à la fois individuelle et collective, en ce qu'elle incarne un véritable contre-projet politique : les résident.e.s, travailleur.e.s, commerçant.e.s de ce quartier souhaitent son maintien, non seulement sur le plan architectural, mais avant tout sur le plan sociologique : la crainte que rénovation rime avec destruction et expulsion des personnes les plus fragiles a été le moteur d'une lutte commune pour la sauvegarde du patrimoine humain et architectural. Comme je l'ai montré ailleurs (Salzbrunn, 2011a et 2011b), la lutte était loin d'être paisible et unanime et la joie de la victoire de courte durée, car la valorisation du quartier a eu son prix en termes de vie diurne et nocturne, bien plus onéreuse qu'avant (augmentation des prix de consommation des cafés et restaurants, intensification des nuisances à cause d'une forte affluence de touristes, explosion des prix de l'immobilier, etc.). La valorisation du patrimoine matériel et culturel a donc eu pour conséquence non intentionnée par la plupart des acteurs, une accélération du processus de gentrification (voir à titre d'exemple les différents travaux réunis par De Villanova et Deboulet, 2011). La valorisation du quartier à travers des événements culturels tels que le défilé de mode « MixTissage » et la conduite de plusieurs OPAH (Opération programmée d'amélioration de l'habitat) l'a donc rendu plus attractif pour des touristes et des promoteurs. La Société

immobilière de Normandie (SIN), propriétaire d'une très grande partie des logements et commerces dans les rues Sainte-Marthe et Jean Moinon, est d'ailleurs mise en vente en ce moment-même (novembre 2019), ce qui fragilise potentiellement les locataires.

Le travail filmique sur les fêtes comme moyens d'expression politique m'a permis de constater à quel point les habitant.e.s faisaient communauté (Sainsaulieu *et al.*, 2010) de façon situationnelle (Rogers et Vertovec, 1995 ; Clarke, 2005) autour d'un objectif politique commun, en se focalisant sur leur appartenance à et leur amour pour le quartier. Le suivi des luttes politico-artistiques, dont le défilé de mode autour des créations de Sadio Bee, a permis de révéler que la migration, les origines – au sens national, voire nationaliste – jouent un rôle peu important. Elles sont mises en valeur de façon collective afin de défendre le lieu de vie commun et elles contribuent ainsi à retourner le stigmate qui pèse sur certaines populations. Dans le second exemple empirique, je montre comment ce retournement de stigmate a opéré dans le quartier génois de la *Maddalena*.

#### 4. LE DÉFILÉ DE LA MADDALENA À GÈNES : ENTRE VALORISATION DES ORIGINES ET RETOURNEMENT DE STIGMATES

Le quartier génois de la *Maddalena*, près du port, présente quelques ressemblances avec le quartier parisien de Sainte-Marthe. Il est également marqué par une très grande diversité de sa population, la plus forte de la ville, qui se monte à 21,3 %<sup>17</sup>. Tout comme Sainte-Marthe, situé dans le même arrondissement que deux grandes gares parisiennes, et donc historiquement lié à l'immigration qui s'est déployée autour des nœuds de transport, la *Maddalena* a vu s'installer des ouvriers du port ainsi que de toute l'industrie et l'économie, formelle et informelle, qu'on trouve dans les villes portuaires. Aujourd'hui, la *Maddalena*, qui fait partie du *centro storico*, la vieille ville la plus grande d'Europe (image 7) comme aime le rappeler l'office de tourisme, comporte aussi le pourcentage le plus élevé d'habitant.e.s diplômé.e.s de l'université. En ce sens, il reflète déjà un processus de gentrification dont artistes et intellectuel.le.s sont les précurseurs ambigus. Cependant, la pression immobilière

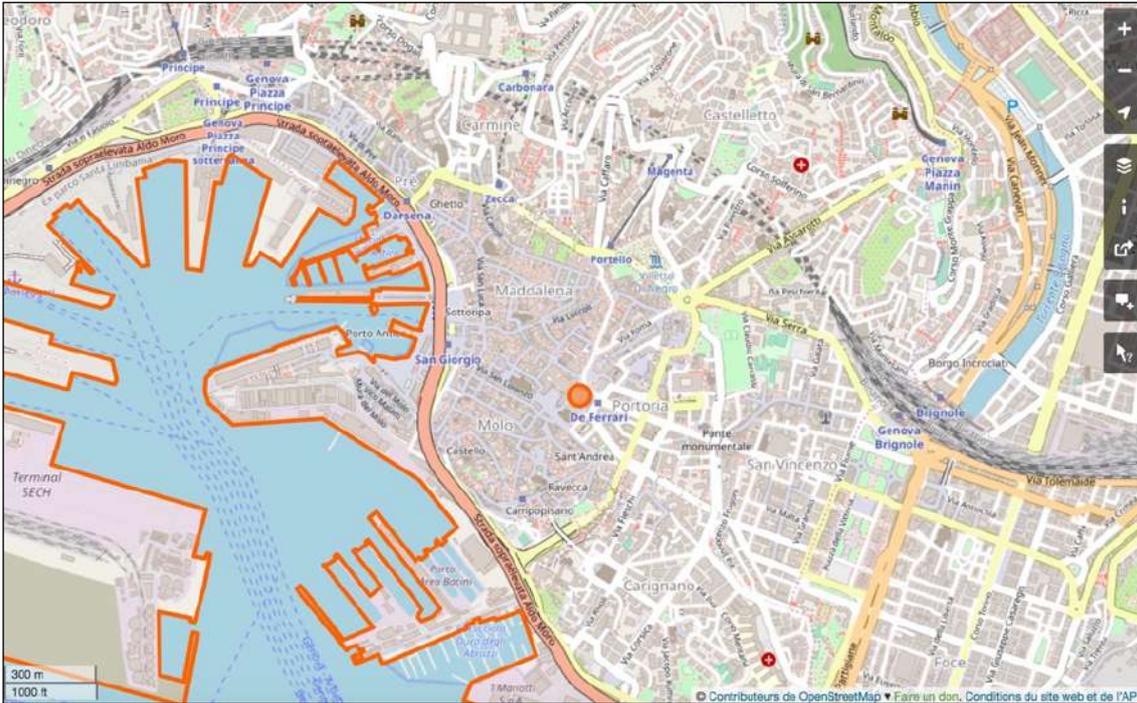


Image 7 – Le vieux port de Gênes avec le centre historique qui le longe au nord-est du bassin. Le quartier de la Maddalena se trouve au centre de la carte (© OpenStreetMap).

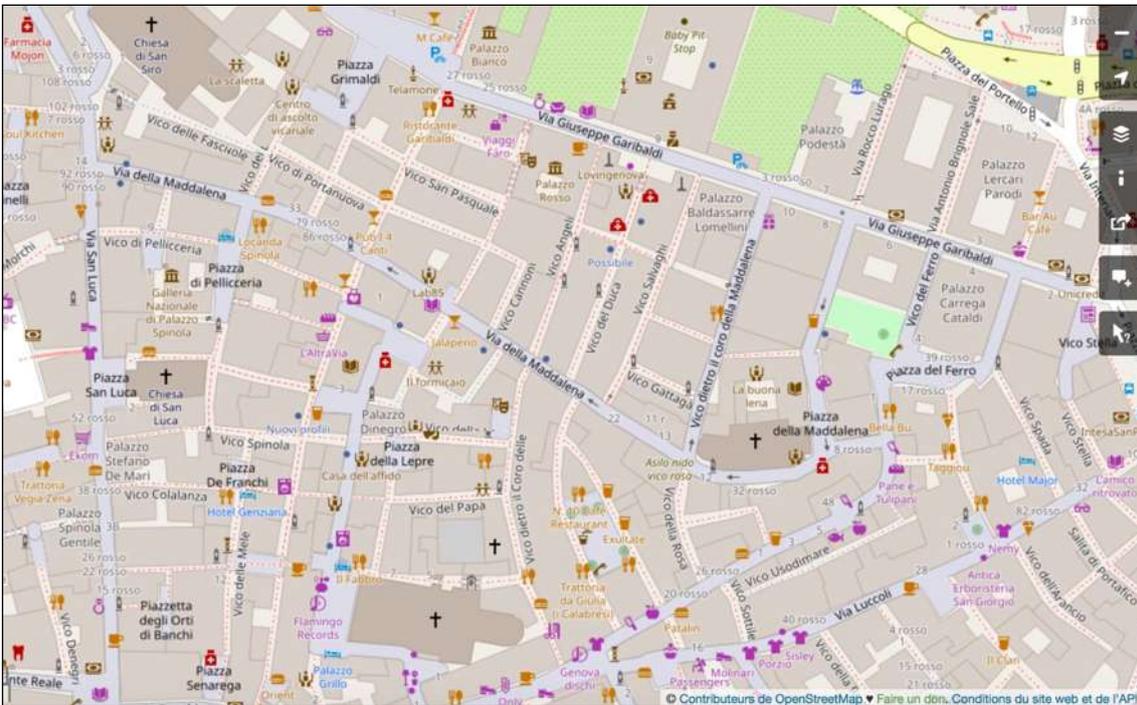


Image 8 – Le quartier de la Maddalena, avec la Via della Maddalena au milieu (© OpenStreetMap).

est moindre à Gênes car cette ville a perdu 30 % de ses habitants en 40 ans<sup>18</sup>, laissant ainsi des dizaines de logements vacants et/ou occupés par des personnes vivant dans des conditions précaires.

Comme je l'ai rappelé au début de cet article, l'image de la *Maddalena* est malmenée par la presse locale qui rend la « mafia sénégalaise » responsable de l'inondation du quartier par les drogues, etc. À l'entrée d'une des rues menant vers le *centro storico*, on trouve encore les traces d'un avertissement datant de la seconde guerre mondiale et adressé aux soldats, les mettant en garde contre les maladies sexuelles transmises par les prostitué.e.s et contre la violence. Certains guides touristiques contemporains mettent également en garde contre les risques d'arpenter les petites ruelles, dont certaines sont presque trop étroites pour laisser passer plus de deux personnes (voir la carte, image 8). La nouvelle équipe municipale de droite, élue après des décennies de domination de la gauche en 2017, a « militarisé<sup>19</sup> » le centre historique en réponse aux questions de sécurité. D'un autre côté, de plus en plus de groupes de touristes croisiéristes passent à travers le centre historique car la via Garibaldi, classée au patrimoine matériel de l'UNESCO grâce à ses nombreux musées et palais de l'époque renaissance, se trouve à deux pas de la via *Maddalena* (voir la carte, image 8). Parmi les dernières initiatives pour favoriser le tourisme au sein de la vieille ville, on compte la mise en place d'un tapis rouge et l'installation de lumières au-dessus de certaines ruelles sous forme de mots comme « art », « amour », « magie », « créativé », « sociabilité », etc. (image 9).

Comme à Sainte-Marthe, on dénombre beaucoup d'ateliers d'artisans à la *Maddalena*, notamment une dizaine de couturiers d'origine ouest-africaine (Sénégal, mais aussi Côte d'Ivoire) et ligurienne. À cela s'ajoute l'ouverture de nombreux magasins *vintage*, œuvrant pour des associations caritatives ou pour le compte d'individus, et s'adressant à des clientèles très variées sur le plan du pouvoir d'achat. En 2017, les couturier.e.s et gérant.e.s ont eu l'idée de se rassembler afin d'organiser un défilé de mode dans la rue *Maddalena* qui traverse le quartier. Une des motivations était le désir de retourner ce stigmatisme de criminalité et de danger qui pèse sur le quartier, et de valoriser la diversité de ses résidents, quels que soient leurs origines, statuts, classes sociales, etc. J'ai suivi les préparatifs



**Image 9** – Décor lumineux mis en place par la municipalité, quartier de la *Maddalena*, Gênes (© Monika Salzbrunn).

du second défilé la *Maddalena* à Gênes, qui avait lieu à l'automne 2017, avec la chercheuse senior du projet ERC ARTIVISM, Raphaela von Weichs, ainsi que Pascal Bernhardt, un Français installé à Gênes, qui a commencé à travailler dans notre équipe à ce moment-là et qui avait été sollicité auparavant par les organisateurs et organisatrices du défilé de la *Maddalena* pour réaliser un spot sur l'événement<sup>20</sup>.

## 5. « CELA ME FAIT ME SENTIR IMPORTANT » – L'HABIT FAIT LE MOINE

Étant arrivée à Gênes afin de travailler sur l'art et l'activisme, et ayant choisi de laisser une place maximale aux surprises, découvertes, à l'imprévu, je suis rapidement tombée sur l'existence de ce défilé de mode. D'emblée, il me paraissait comme une forme de performance politique, une mise en scène de soi et de l'altérité, une façon de mettre en scène la diversité et la communalité (*commonality*) – le point commun d'être attaché à ce quartier,

quelles qu'en soient les raisons). Les prises de vue du travail de préparation ont permis de révéler « *ce qui se joue* » (Lallier, 2018) dans l'exercice de représentation, notamment au moment où le corps et le nouvel habit font un. Ou, comme l'indique Lehnert (2013), ce qui se passe au moment de la mise en scène des habits par le corps ou des corps par les habits. Selon elle, l'habit de mode change le corps et produit de nouveaux corps, les corps de mode, qui ne sont ni seulement habit ni seulement porteur d'habits (image 10 et vidéo 2).

Au moment des prises de vue des préparatifs, nous avons demandé aux mannequins, dont aucun n'est professionnel, quel effet le revêtement de ces habits leur faisait. Un jeune homme d'origine maghrébine, qui avait eu quelques déboires dans son adolescence, a répondu au moment où il a enfilé un costume en soie des années 1960, « *Cela me fait me sentir important* ». La caméra permettait d'observer la manière dont son corps se redressait, s'allongeait, jusqu'à atteindre une posture fière, digne, respectée<sup>21</sup>. Au fur et à mesure, le jeune homme habitait son habit, se fondant dans la symbolique de la personne importante, à responsabilités qui émanait de la matérialité même du costume : la chemise, le foulard, la veste, le pantalon, etc. Toute l'expérience du rejet, de la

dépréciation dont il avait fait l'objet par moments au cours de sa jeunesse, semblait s'être effacée derrière la joie de porter un signifié représentant un autre statut. L'échange s'est déroulé dans une grande complicité avec le caméraman qui, ayant vu évoluer le jeune homme, a partagé sa fierté de s'être sorti de ses difficultés, et d'incarner sa réussite à travers ce costume précieux. Un autre acteur de la situation, Patrick, ancien réfugié politique et très connu dans ce quartier pour sa générosité, rayonnait également de joie et de fierté, disant à la caméra « *Je suis très content que je suis en Italie et que je suis à Genova* », puis déclarant son amour « *plus que tout* » pour le quartier, la *Maddalena* (image 11).

Patrick a perdu un bras mais est désormais habitué à effectuer la plupart des tâches avec une seule main. Durant l'aller sur le *catwalk* du défilé, il portait une veste, mais l'a enlevée au retour, de sorte que son bras manquant était visible. Applaudi très chaleureusement pendant son apparition, embrassé par le mannequin suivant, il a vécu un moment très émouvant.

Plus loin, Cheikh, le patron sénégalais d'un atelier de couture retraçait fièrement la trajectoire migratoire de sa famille de couturiers : Sénégal,



**Image 10** – Capture d'écran du film *Défilé Maddalena la Superba* (© Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018) : « *Cela me fait me sentir important* ».



**Vidéo 2** – Extrait vidéo du film *Défilé Maddalena la Superba* (© Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018).  
URL : <http://erc-artivism.ch/first-erc-artivism-shortfilm-defile-maddalena-la-superba-a-genes/>



**Image 11** – Capture d'écran du film *Défilé Maddalena la Superba* (Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018) : « Je suis très content que je suis en Italie et que je suis à Genova ».



Image 12 – Capture d'écran du film *Défilé Maddalena la Superba* (© Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018).

Côte d'Ivoire, Italie, etc. Pour lui, le défilé représentait avant tout une opportunité de montrer ses créations à tout le monde. Nous avons filmé Cheikh dans son atelier, pendant qu'il travaillait de façon concentrée sur un costume :

*C'est un métier que j'ai grandi avec. Cela fait maintenant 28 ans de métier. J'ai commencé dans notre pays, le Sénégal, et je l'ai fait dans beaucoup de pays d'Afrique avant de venir ici. On l'a fait au Mali, on avait même un atelier de couture là-bas. On l'a fait au Togo, au Nigéria, au Cameroun, on a fait beaucoup de pays. En Afrique, tout le monde voit que c'est un travail de Sénégalais. (extrait du film *Défilé Maddalena la Superba*, minute 1)*

Comme l'une des motivations des personnes rassemblées autour de l'idée du défilé était de valoriser le travail de couture, le métier commun ressortait comme un point de ralliement, plus important que les origines ou appartenances religieuses des personnes qui n'apparaissent pas en tant que tels pendant l'événement. Elles ont néanmoins été évoquées quand nous avons

conduit des entretiens avec le tailleur Cheikh. La question des pratiques religieuses a été posée par endroits, quand, comme au printemps 2019, le défilé tombait pendant le Ramadan. L'enthousiasme pour maintenir la vitrine publique de ces créations l'a finalement emporté sur les critiques portées au choix de la date. Par ailleurs, une attitude critique face à l'industrie globalisée de la mode et en faveur des créations locales et des circuits de seconde main a réuni les protagonistes.

Tout comme les prises de vue individuelles ont déclenché des énoncés sur la manière dont le corps et l'esprit habitent les vêtements, les prises de vue de l'événement en lui-même ont renforcé la mise en scène de soi. Nous avons travaillé avec deux caméras, l'une à la main et l'autre fixe, posée dans la rue à l'endroit où le défilé se termine. Devant la caméra fixe, avant de se retourner pour remonter le *catwalk* improvisé, un certain nombre de personnes ont accentué leurs mouvements de danse, suivant le rythme enthousiasmant des musiques d'accompagnement, à la grande joie des nombreux.e.s spectateur.rice.s serré.e.s debout sur



**Image 13** – Capture d'écran du film *Défilé Maddalena la Superba* (© Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018). Scène finale.

les côtés. Ainsi, la caméra est un moyen permettant non seulement d'entrer en contact avec les filmé.e.s, mais aussi de renforcer leurs mises en scène de façon situationnelle : la présence de la caméra peut avoir pour effet d'inciter les filmés à mettre en scène de manière particulièrement expressive et explicite leurs appartenances multiples selon le principe de la « profilmie » (De France, 1989 ; Yuval-Davis *et al.*, 2006). Danses, acrobaties, maquillages exotiques avec des traits blancs sur les joues (image 14), toutes sortes de gestes témoignant la joie, ou encore des signes de salutations étaient performés de façon théâtrale par tous ces habitant.e.s et ami.e.s du quartier transformé.e.s en mannequins d'un jour (image 13).

Sur cette capture d'écran, on note la mise en scène du passé ouvrier et artisanal du quartier par le biais du marteau et de la robe cousue à partir d'un bleu de travail, portés par la femme tout à gauche. La seconde personne sur la gauche porte un maquillage ethniciant sur tout le visage, une allusion à l'Afrique subsaharienne. Ce clin d'œil aux origines est également exprimé par les pas de danse du mannequin au premier plan au milieu. La

deuxième femme sur la gauche porte des vêtements *vintage*, valorisés comme expression d'une critique du consumérisme capitaliste, évoquée dans le film par la femme à droite du danseur.

La représentation de soi, de son attachement au quartier, à la localité, ressort finalement comme point fort – un aspect bien plus important que la performance des origines, plutôt mis en avant pendant les entretiens au cours de la préparation du défilé. L'on constate néanmoins tout au long du processus filmique (entretiens, préparatifs, défilé) un enchevêtrement de références nationales, locales, avec la mise en scène d'éléments hybrides : des vêtements *vintage* sont mis en valeur tout comme des créations contemporaines, semblables à celles de Sadio Bee, qui combinent des patrons courants en Europe avec des bouts de tissus maliens ou du wax. Dans la mémoire des habitants, cet événement a surtout renforcé les liens des un.e.s avec les autres, ainsi que le sentiment d'attachement au quartier. Vivre et performer la joie et la fierté d'être le protagoniste d'un jour du quartier de La Maddalena permet d'affirmer sa place dans ce lieu, ce qui est particulièrement important pour



Image 14 – Capture d'écran du film *Défilé Maddalena la Superba* (© Pascal Bernhardt et Monika Salzbrunn, 2018).

les personnes sujettes au racisme grandissant en Italie, notamment les (anciens) réfugiés, dont plusieurs ont participé au défilé.

## CONCLUSION

Sur ces deux terrains, l'emploi de la caméra comme outil de recherche était possible grâce à un travail d'immersion à long terme (une douzaine d'années à Paris) et/ou grâce à une mise en relation avec les protagonistes par une personne de confiance pendant la première phase d'un terrain de dix-huit mois. L'approche générale du projet ERC ARTIVISM, partant d'événements au sein de l'espace urbain afin de saisir comment l'art est mobilisé comme un acte politique, a permis d'éviter le piège du groupisme dénoncé par Brubaker (2004), ou celui de la reproduction du nationalisme méthodologique (Wimmer et Glick Schiller, 2002) par la conception même d'un projet de recherche. Arriver sur un terrain pour saisir ce qui s'y joue demande d'accompagner les résidents et artisans dans leurs préoccupations et activités quotidiennes (Fontorbes et Granié, 2018), afin de comprendre les enjeux locaux : d'un côté la

sauvegarde du patrimoine architectural et humain dans toute sa diversité et, de l'autre côté, la promotion d'un artisanat local, de modèles économiques alternatifs et le retournement de stigmates fondés sur l'origine des résident.e.s. Dans les deux cas, les représentations des migrations ont été performées de façon implicite au cours de l'événement, mais parfois mentionnées explicitement durant les entretiens : la diversité a été valorisée, mise en scène, mais de façon ludique et théâtrale (par des maquillages, des pas de danse et des tissus combinés) et rarement de façon essentialisante et réifiante. La manière ludique de jouer avec des tissus et des maquillages est une façon de retourner le stigmate qui pèse sur ces deux quartiers ainsi que sur certains résident.e.s, parfois insulté.e.s sur la base de leurs origines respectives. Dans d'autres (rares) cas, comme celui du tailleur sénégalais Cheikh qui parle de sa trajectoire migratoire, le savoir-faire d'une profession (tailleur) a été fièrement lié à un pays (Sénégal). Cette valorisation de ses propres origines n'exclut pas pour autant un fort attachement au quartier actuel de résidence ou une coopération avec des tailleurs ivoirien et ligurienne, travaillant dans le même quartier.

Le travail avec la caméra a également permis de faire ressortir la transformation des postures corporelles des filmé.e.s au moment de l'habillage à Gênes. Le redressement qui s'opérait au moment où l'habit et le porteur devenaient un, se transformant pour ce défilé de mode si particulier, saute aux yeux. Cette scène si frappante sur le changement de statut vers une fière affirmation de soi se documente beaucoup mieux de façon visuelle que de façon textuelle.

Enfin, la caméra comme outil de recherche a déclenché des performances accentuées volontairement au moment des événements, notamment les défilés de mode, mais aussi pendant les entretiens. Ainsi, les filmé.e.s devenaient acteurs et actrices, co-productrices et co-producteurs des images qui allaient circuler sur elles et eux. Dans un contexte de stigmatisation et de rejet de quartiers urbains entiers et/ou de la population qui y réside, véhiculés par les médias, en particulier depuis la forte augmentation de l'influence et de la prise de responsabilités politiques de l'extrême droite en Italie mais aussi par endroits en France, le désir de retourner le stigmate, notamment en valorisant son potentiel créatif particulier à travers la mode, est plus grand que jamais chez les personnes cibles. Parler de trajectoires professionnelles comme le fait le tailleur sénégalais dans un contexte de stigmatisation lié au commerce de drogue dans le quartier où il exerce son métier est une façon de contre-performer l'image de soi au sens individuel mais aussi de façon collective, car non seulement le quartier de La Maddalena a été connoté négativement par la presse locale, mais aussi « les Sénégalais ». La caméra a donc renforcé la mise en scène de soi et de la solidarité autour d'un objectif politique commun. Faire communauté devant la caméra en étant conscient des enjeux liés à la médiatisation s'inscrit dans cette bataille médiatique dont nous, chercheur.e.s, faisons partie.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Sara Wiederkehr, doctorante-assistante au sein du projet ERC ARTIVISM, pour son aide dans la préparation des références et pour des discussions stimulantes. Je remercie également mon assistante Ana Rodriguez pour ses corrections et

remarques pertinentes, ainsi que Lorena Ehrbar, étudiante-assistante pour les recherches statistiques et l'aide à la mise en forme de cet article.

## FILMOGRAPHIE

**BERNHARDT, Pascal, SALZBRUNN Monika (2018)**, *Défilé Maddalena la Superba*, film, 6 minutes, [en ligne] <http://erc-activism.ch/first-erc-activism-shortfilm-defile-maddalena-la-superba-a-genes/>.

**SALZBRUNN Monika (2015)**, *Sainte-Marthe en fêtes*, film, 43 min.

## BIBLIOGRAPHIE

**AMIOTTE-SUCHET Laurent, SALZBRUNN Monika (dir.) [2019]**, *L'événement (im)prévisible. Mobilisations politiques et dynamiques religieuses*, Paris, Beauchesne.

**AUTHIER Jean-Yves, BAGGIONI Vincent, COUSIN Bruno, FIJALKOW Yankel, LAUNAY Lydie (dir.) [2019]**, *D'une ville à l'autre. La comparaison internationale en sociologie urbaine*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches ».

**BARABANTSEVA Elena, LAWRENCE Andy (2015)**, « Encountering vulnerabilities through "filmmaking for fieldwork" », *Millennium*, 43 (3), p. 911-930.

**BECKER Howard Saul (1963)**, *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*, Londres, Free Press of Glencoe.

**BOULDOIRES, Alain, REIX Fabien (2017)**, « Édito-Manifeste », *Revue française des méthodes visuelles*, 1, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/1/manifeste/>.

**BRUBAKER Rogers (2004)**, « Ethnicity without groups », in MAY Stephen, MODOOD Tariq, SQUIRES Judith (dir.), *Ethnicity, nationalism, and minority rights*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 50-77.

**BUTLER Judith (1993)**, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Londres, Routledge.

**CLARKE Adele E. (2005)**, *Situational analysis: Grounded theory after the postmodern turn*, London, Sage.

**Collectif Sociologie filmique du Centre Pierre Naville et Laboratoire de sociologie visuelle (2018)**, « Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique », in SEBAG Joyce, DURAND Jean-Pierre, LOUVEAU Christine, QUEIROLO PALMAS Luca, STAGI Luisa (dir.), *Sociologie visuelle et filmique. Le point de vue dans la vie quotidienne*, Gênes, Genova University Press, p. 294-299.

**de FRANCE Claudine (1989)**, *Cinéma et Anthropologie*, 1<sup>re</sup> éd. 1982, Paris, Éditions de la MSH.

**DELEUZE Gilles (1969)**, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.

de VILLANOVA Roselyne, DEBOULET Agnès (dir.) [2011], *Belleville, quartier populaire ?*, Paris, Créaphis.

FONTORBES Jean-Pascal, GRANIÉ Anne-Marie (2018), « "Paysans au quotidien, le quotidien des paysans, rapports aux temps". À partir du film *Paysans on y croit dur comme ferme* », in SEBAG Joyce, DURAND Jean-Pierre, LOUVEAU Christine, QUEIROLO PALMAS Luca, STAGI Luisa (dir.), *Sociologie visuelle et filmique. Le point de vue dans la vie quotidienne*, Gênes, Genova University Press, p. 36-46.

GOFFMAN Erving (1959), *The presentation of Self in everyday life*, Garden City, Anchor Books.

GOFFMAN Erving (1975), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* (1963), trad. Alain KIHM, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».

LALLIER Christian (2018), « La pratique de l'anthropologie filmée. Retour sur le "terrain" de L'Élève de l'Opéra », *Revue française des méthodes visuelles*, 2, [en ligne] <http://rfmv.fr/numeros/2/articles/01-la-pratique-de-l-anthropologie-filmee-ou-le-terrain-de-l-eleve-de-l-opera/>.

LARRAZET Christine, RIGONI Isabelle, ALI-OUALLA Myriame (2019), « Migration[s] en images », *Revue française des méthodes visuelles*, appel à articles pour le n° 4, [en ligne] [http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/appel\\_pour\\_numero\\_4.pdf](http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/appel_pour_numero_4.pdf).

LEHNERT Getrud (2013), *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld, Transcript Verlag.

PINK Sarah (2011), « Images, senses and applications: Engaging visual anthropology », *Visual Anthropology*, 24 (5), p. 437-454.

RAULIN Anne, CONORD Sylvaine, BERTHOMIÈRE William, EBILITIGUÉ Inès, FÄRBER Alexa, MA MUNG Guillaume, VEIGA GOMES Hélène (2016), « Migrations and métropoles : visées photographiques », *Revue européenne des migrations internationales*, 32 (3-4), p. 69-130.

ROGERS Alisdair, VERTOVEC Steven (dir.) [1995], *The urban context. Ethnicity, social networks and situational analysis*, Oxford, Berg Publishers.

ROUCH Jean (1974), « The Camera and Man », *Studies in Visual Communication*, 1 (1), p. 37-44.

RUBY Jay (1980), « Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film (1) », *Semiotica*, 30 (1-2), p. 153-179.

SAINSAULIEU Ivan, SALZBRUNN Monika, AMIOTTE-SUCHET Laurent (dir.) [2010], *Faire communauté en société. Dynamiques des appartenances collectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

SALZBRUNN Monika (2004), « The occupation of public space through religious and political events: How Senegalese migrants became a part of Harlem, New York », *Journal of Religion in Africa*, 32 (2), p. 468-492.

SALZBRUNN Monika (2011a), « Mobilisation des ressources culturelles et participation politique. L'apport des *cultural studies* à l'analyse des rapports sociaux dans un contexte festif », *Migrations Société*, 1 (133), p. 175-192.

SALZBRUNN Monika (2011b), « Identités et appartenances multiples : le rôle de la fête urbaine », in VILLANOVA Roselyne de, DEBOULET Agnès (dir.), *Belleville, quartier populaire ?*, Paris, Créaphis, p. 101-113.

SALZBRUNN Monika (2015), *ERC-ARTIVISM proposal: Art and activism: creativity and performance as subversive forms of political expression in super-diverse cities*, ERC-CoG-2015-681880.

SALZBRUNN Monika (2016), « When the mosque goes Beethoven: Expressing religious belongings through music », *COMPASO*, 7 (1), p. 59-74, [en ligne] <http://compaso.eu/wpd/wp-content/uploads/2016/07/Compaso2016-71-Salzbrunn.pdf>.

SALZBRUNN Monika (2017), « Musique, religion, appartenances multiples: une approche de l'événement », *Sociétés plurielles*, 1, [en ligne] <http://societes-plurielles.episciences.org/3668/pdf>.

SCHNECHNER Richard (2013), « Les "points de contact" entre anthropologie et performance », *Communications*, 92, p. 125-146.

SEBAG Joyce, DURAND Jean-Pierre, QUEIROLO PALMAS Luca (2018), « De la vie quotidienne à la sociologie par l'image », in SEBAG Joyce, DURAND Jean-Pierre, LOUVEAU Christine, QUEIROLO PALMAS Luca, STAGI Luisa (dir.), *Sociologie visuelle et filmique. Le point de vue dans la vie quotidienne*, Gênes, Genova University Press, p. 9-34.

SIMON Patrick, HILY Marie-Antoinette, MEINTEL Deirdre (2000), « L'invention de l'authenticité. Belleville, quartier juif tunisien », *Revue européenne des migrations internationales*, 16 (2), p. 9-41.

VERTOVEC Steven (2007), « Super-diversity and its implications », *Ethnic and Racial Studies*, 30 (6), p. 1024-1054.

WERBNER Richard (2011), *Holy hustlers, schism, and prophecy: Apostolic reformation in Botswana*, Berkeley, University of California Press.

WIMMER Andreas, GLICK SCHILLER Nina (2002), « Methodological nationalism and beyond: Nation-state building, migration and the social sciences », *Social Networks*, 2 (4), p. 301-334.

YUVAL-DAVIS Nira, KANNABIRAN K., VIETEN Ulrike M. (2006), « Introduction. Situating contemporary politics of belonging », in YUVAL-DAVIS Nira, KANNABIRAN Kalpana, VIETEN Ulrike (dir.), *The situated politics of belonging*, London, Sage, p. 1-14.

## NOTES

1. Ce projet a reçu un subside du Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme cadre de recherche et d'innovation Horizon 2020 (ARTIVISM, « Art and activism. Creativity and performance as subversive forms of political expression in super-diverse cities », numéro de projet 681880). Je remercie le Laboratorio di Sociologia Visuale de l'Università degli Studi di Genova

de m'avoir accueillie comme professeure invitée durant l'année 2017-2018.

**2.** *Il Secolo XIX*, 13 octobre 2017, titre « *Sangue, santoni e magia : così la "mafia" senegalese ha inondato di crack i vicoli* » (traduction : « *Sang, saints et magie : ainsi la "mafia" sénégalaise a inondé les ruelles de crack* »).

**3.** Voir le site Internet dédié à ce projet : <http://www.erc-activism.ch>.

**4.** Projet « *Lokale und translokale Feste als Spiegelbilder politischer Programmatik* » (Fêtes locales et translocales comme miroirs de programmes politiques), soutenu par la Deutsche Forschungsgemeinschaft dans le cadre du programme Emmy Noether, puis poursuivi dans le cadre de mon poste au CNRS.

**5.** Selon l'argumentation de Steven Vertovec (2007), la « super-diversité » s'exprime également par une diversification croissante des origines des habitant.e.s. Dans les cas de Gênes, cela signifie qu'on est passé de cinq pays significatifs d'origine des résidents il y a vingt ans à une douzaine aujourd'hui. Tandis qu'en 2000, le Sénégal et le Maroc représentaient les pays d'origine les plus importants, il s'agit aujourd'hui de l'Équateur et de l'Albanie. Dans le centre-est, dont la *Maddalena* fait partie, l'Équateur, le Maroc et le Sénégal sont toutefois les pays d'origine les plus représentés au 31 décembre 2016 (source : Commune di Genova, Andamento alla popolazione).

**6.** Le 27 novembre 2012 déjà, l'agence de presse ANSA avait relayé un article intitulé « *Droga, maxioperazione a Genova* » (traduction : *Drogue, grande opération à Gênes*), dans lequel est écrit « [...] *beaucoup de personnes arrêtées sont d'origine sénégalaise* », [en ligne] [http://www.ansa.it/web/notizie/regioni/liguria/2012/11/27/Droga-maxioperazione-Genova\\_7862348.html](http://www.ansa.it/web/notizie/regioni/liguria/2012/11/27/Droga-maxioperazione-Genova_7862348.html).

**7.** Agence de presse ANSA, 12 mars 2020 : « *Coronavirus: ambulanti senegalesi. "Città deserte, preoccupati". Comunità, rischio grave sostentamento, non sappiamo come fare* » (traduction : « *Coronavirus : vendeurs ambulants sénégalais. "Villes désertes, inquiètes". Communauté, risque sérieux de subsistance, nous ne savons pas comment faire* »), [en ligne] [http://www.ansa.it/abruzzo/notizie/2020/03/12/coronavirusambulanti-senegalesicitta-deserte-preoccupati\\_230a305a-c6e5-4c51-8586-34d4a6bd8600.html](http://www.ansa.it/abruzzo/notizie/2020/03/12/coronavirusambulanti-senegalesicitta-deserte-preoccupati_230a305a-c6e5-4c51-8586-34d4a6bd8600.html).

**8.** Voir à titre d'exemple celui publié en 2018 par le collectif Sociologie filmique du Centre Pierre Naville et le Laboratoire de sociologie visuelle.

**9.** Via son film sur les Inuits, *Nanook of the North*, 1922.

**10.** Par exemple, le séminaire de Monika Salzbrunn à l'université de Lausanne en 2020 (« *Méthodologies innovantes en sciences sociales des migrations : anthropologie graphique, visuelle, cartographie alter-*

*native et plus* ») et la conférence de Monika Salzbrunn et Raphaela von Weichs (colloque de recherche de l'Institut de sciences sociales des religions, automne 2020, « *Restitution et collaboration en anthropologie audio-visuelle et graphique* »).

**11.** Comme Jean Rouch le rappelle, Robert Flaherty a passé une année sur place avant de débiter son matériel cinématographique.

**12.** Quelques années après la parution du fameux texte de Rouch, Jay Ruby (1980) plaide au contraire pour un style positiviste, empiriciste et scientifique, invitant les chercheur.e.s à toucher la caméra le moins possible, une fois que cette dernière est installée sur son trépied.

**13.** De nombreux travaux ont été publiés sur Belleville, notamment sur la partie située dans les 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> arrondissements. Voir à titre d'exemple les textes réunis par De Villanova et Deboulet (2011).

**14.** L'extrait de ces notes et l'analyse qui s'en suit proviennent d'un projet portant sur le quartier de Sainte-Marthe pendant une dizaine d'années. Un des aspects évoqués ici a été développé par Salzbrunn (2011a).

**15.** SALZBRUNN Monika (2015), *Sainte-Marthe en fêtes*, 43 min. (extrait minute 32).

**16.** Selon l'INSEE (2016) et la mairie du 10<sup>e</sup> arrondissement de Paris, [en ligne] <http://www.mairie10.paris.fr/mes-demarches/politique-de-la-ville/statistiques/statistiques-51>.

**17.** Dans la partie *Centro Est* dont la *Maddalena* fait partie, 12,1 % des résidents étaient de nationalité étrangère au 31 décembre 2016. Selon l'atlas statistique de la commune de 2008, plus détaillé, le quartier de la *Maddalena* accueille 21,3 % de résidents étrangers.

**18.** La population est passée de 816 872 habitants en 1971 à 578 000 fin 2018 (selon la Comune di Genova, *Il Censimento 2011* et les données ISTAT, [en ligne] <http://www.tuttitalia.it/liguria/45-genova/statistiche/popolazione-andamento-demografico/>).

**19.** Terme utilisé par les associations qui dénoncent les abus de l'exécutif et par une partie de la presse, évoquant les actions du maire Bucci comme des « *militarisations du centre historique* ». Voir notamment cet article, [en ligne] [http://genova.repubblica.it/cronaca/2017/08/12/news/titolo\\_non\\_esportato\\_da\\_hermes\\_-\\_id\\_articolo\\_7749925-172871948/?refresh\\_ce](http://genova.repubblica.it/cronaca/2017/08/12/news/titolo_non_esportato_da_hermes_-_id_articolo_7749925-172871948/?refresh_ce).

**20.** BERNHARDT, Pascal, SALZBRUNN Monika (2018), *Défilé Maddalena La Superba à Gênes*, 6 min, [en ligne] <http://erc-activism.ch/first-erc-activism-shortfilm-defile-maddalena-la-superba-a-genes/> (extrait : minute 1).

**21.** Extrait du film *Défilé Maddalena la Superba* (minutes 2 et 3).

# DESSINER L'HABITAT

## USAGES DES RÉCITS VISUELS COMME OUTILS DE COMPRÉHENSION ET DE MÉDIATION DES MODÈLES ET PRATIQUES D'HABITER AU RIF

Lisa Rapport

Docteure en art de bâtir et urbanisme, Université libre de Bruxelles (ULB), Centre d'études HABITER

---

### RÉSUMÉ

Le présent article veut éclaircir les méthodes visuelles employées pour étudier l'habitat au Rif – région au nord du Maroc – à travers ses réseaux migratoires internationaux, entre autres avec la Belgique. L'enquête architecturale porte simultanément sur les *modèles* et les *pratiques d'habiter* en mutation, visant à révéler le dialogue entre les formes matérielles et sociales, autrement dit, à mettre en lumière leurs transformations réciproques. Chaque maison étudiée fait l'objet d'une enquête composée de relevés, d'observations et d'entretiens. Ainsi, le corpus est composé autant de dessins d'architecture que d'écritures ethnographiques. À travers les récits visuels et écrits de trois maisons rifaines, cet article veut montrer comment les outils d'architecture sont utilisés comme stratégie de recherche et comment ils permettent de mieux rendre compte des lieux habités. Pour l'analyse, le dessin est un excellent outil d'investigation, et sur le terrain, il sert comme outil de médiation entre les personnes interrogées.

**Mots clés.** architecture, habitat, réseaux migratoires, dessin, relevé habité, Maroc, Rif

### ABSTRACT

This article treats about the visual methods used to study the houses in the Rif – northern region of Morocco – through international migration networks, in this particular instance with Belgium. The enquiry of the living space aims to better understand the relation between homemaking practices and architecture, to enlighten their mutual transformations. The heuristic approach combines two kinds of fieldwork: architectural surveys and ethnographic enquiries, like observations and interviews. Through the visual and written narrations of three rifian houses, this article aims to expose how the tools of architecture can operate as a research strategy. The act of drawing is not only an instrument that makes possible to report and to think the living spaces, it is also an instrument of mediation between the persons interviewed.

**Keywords.** architecture, domestic space, migration networks, drawing, Morocco, Rif

---

### Pour citer cet article

Lisa RAPPORT, « Dessiner l'habitat. Usages des récits visuels comme outils de compréhension et de médiation des modèles et pratiques d'habiter au Rif », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/09-dessiner-l-habitat/>

# DESSINER L'HABITAT

## USAGES DES RÉCITS VISUELS COMME OUTILS DE COMPRÉHENSION ET DE MÉDIATION DES MODÈLES ET PRATIQUES D'HABITER AU RIF

Lisa Rapport

L'enquête de la présente recherche, consacrée à l'habitat des familles migrantes du Maroc (Rif) vers la Belgique (Bruxelles), porte simultanément sur les *modèles* et les *pratiques d'habiter* en mutation, et vise à révéler le dialogue entre les formes matérielles et sociales, autrement dit, à mettre en lumière leurs transformations réciproques<sup>1</sup>. Le courant des *material culture studies* (Miller, 2001, 2010 ; Tilley *et al.*, 2006) a confirmé qu'il faut refuser le « *dualisme matériel / immatériel, décliné sous différents termes selon les thématiques (matériel / social, technique / société, objets / sujets, etc.)* » (Bonnot, 2014, p. 35) : de la même manière que les personnes utilisent des objets, ces objets transforment aussi les personnes.

L'habitat analysé est celui des familles ayant migré dans les années 1960-1970 dans le cadre des accords bilatéraux pour la main-d'œuvre, signés entre le Maroc et la Belgique<sup>2</sup>. La géographie sociale a confirmé l'existence d'un réseau migratoire marocain important (Arab, 2009), proposant de ne plus penser une culture de manière sédentaire et localisée, mais de manière démultipliée, par des « *territoires circulatoires, productions de mémoires collectives et de pratiques d'échanges sans cesse plus amples* » (Tarrus, 1993, p. 52). L'enquête entamée à Bruxelles<sup>3</sup> a suivi ces filières migratoires jusqu'au Rif, région au nord du Maroc où l'émigration internationale a fort impacté l'architecture et l'urbanisme. Trois maisons rifaines seront exposées dans la deuxième partie de ce texte : les formes matérielles et sociales de la *maison des origines*, celle du souvenir d'enfance, seront comparées avec deux maisons contemporaines – une construite par un couple bruxellois rifain et une habitée par leur famille restée sur place.

Mais d'abord, cet article développera le dispositif employé pour enquêter *l'habitation*, cette dernière étant entendue donc comme l'ensemble des relations entre bâti et pratiques. L'association du carnet de croquis et du journal de bord, soit l'alliance des outils de l'architecte et l'immersion sur le terrain, favorise l'investigation des lieux habités et la médiation entre les personnes interrogées. La description est tant écrite que dessinée : pour souligner leur valeur complémentaire ainsi que l'absence de hiérarchie entre eux, la notion de *récit visuel* sera préférée à celle d'illustration ou de figure. Plus qu'un moyen de représentation des lieux habités, les dessins d'architecture opèrent comme un médium de recherche. Leurs auteurs sont une habitante (deuxième récit visuel), un expert-constructeur (quatrième récit visuel) et moi-même, une architecte chercheuse (premier et troisième récits visuels). Mes esquisses – nommées les *portraits habités* – cherchent à produire simultanément des données matérielles et sociales<sup>4</sup>. Le fait de dessiner permet de mieux comprendre : nos tracés, non-initiés et experts, contribuent à révéler l'habitation ; ainsi, davantage que visuelle, la méthode proposée est *manuelle*.

### 1. LE DISPOSITIF POUR ENQUÊTER L'HABITATION

Cette partie visera d'abord à restituer une série de travaux au sujet de l'habitat qui appliquent des méthodes à la croisée des disciplines architecturales et sociologiques. La présente recherche se situe dans leur continuité, mais cherche davantage à expérimenter le dessin durant l'enquête : comme outil d'investigation et d'analyse, en produisant

les *portraits habités*, et comme outil participatif permettant l'observation par le dessin, mais aussi la médiation entre les personnes interrogées.

## L'appropriation dans l'habitat au Maghreb

Au cours des années 1980, les transformations de l'habitat urbain au Maroc ont fait l'objet de travaux importants alliant les relevés aux observations et entretiens. Daniel Pinson – architecte de formation et docteur en sociologie urbaine – analyse le logement économique marocain par ce qu'il nomme un « *relevé ethno-architectural qui met en œuvre deux procédures d'extraction des pratiques habitantes : l'entretien non-directif et l'observation directe avec prises de vue photographiques des intérieurs* » (Pinson, 1989, p. 15). Il analyse les appropriations des habitants qui détournent l'espace construit décrit comme « *inadapté* » ; pour désigner ces reformulations, il propose le terme de « *contre-type* ». La sociologue Françoise Navez-Bouchanine (1997, p. 23) s'éloigne du caractère trop formel de la notion du *type* par l'introduction du « *modèle socioculturel, matrice de modèles d'habiter convergents, qui peut donner lieu à des types d'habitat différents* ». Dans son remarquable livre *Habiter la ville marocaine* – qui est le fruit de ses quinze ans de travaux au sujet de l'habitat – l'espace et le social ont une « *implication réciproque ; la relation entre l'habitant et son environnement est un système dynamique* », et « *les modes d'appropriation* » jouent un rôle actif et novateur. La présente recherche emprunte quelques notions à Navez-Bouchanine : les « *pratiques habitantes* » produisent des formulations et reformulations des « *modèles d'habiter* ».

Agnès Deboulet et Rainier Hoddé (2003, p. 10) font référence aux travaux de Daniel Pinson et de Françoise Navez-Bouchanine pour étudier, cette fois-ci en Tunisie, les pratiques, de façon à pouvoir aborder l'architecture en fonction de la « *compétence réelle des habitants à utiliser et interpréter l'espace* ». Selon Agnès Deboulet et Rainier Hoddé, l'une sociologue et l'autre architecte-urbaniste, l'observation est aussi importante que l'entretien « *puisque la configuration des lieux, les appellations, le mobilier sont parfois impuissants à désigner la façon dont les espaces sont vraiment occupés et ce qu'ils signifient pour les habitants* » (2003, p. 12). À la différence des travaux précédents, la manière

de traiter les monographies est peu systématique chez Agnès Deboulet et Rainier Hoddé, pour qui la « *méthode de travail [s'est] adaptée à chaque fois aux nouvelles conditions de travail* » (2003, p. 11). Dans la présente recherche, il y a la même démarche, soit une manière de mener et transcrire l'enquête qui dépend des situations, ainsi, les outils sont mis à l'épreuve puis adaptés sur le terrain.

## Observer l'habitation

Les trois travaux cités rassemblent chacun quelques dizaines de relevés de maisons, ambitionnant à trouver des similitudes ou divergences entre eux. À l'inverse d'accumuler les monographies, l'objectif ici est de faire un travail approfondi à propos d'un nombre limité de maisons. Ainsi, il ne s'agit pas d'uniquement identifier les dispositions, les aménagements et leurs transformations, mais plutôt de comprendre comment celles-ci ont lieu, la relation entre l'habitat et ses habitants, et leur manière de faire ensemble.

Cette approche nécessite de « *prendre le temps*<sup>5</sup> ». À partir d'une enquête qualitative étagée sur trente ans, qui a fait apparaître « *ce qu'est construire une maison et l'habiter, au jour le jour* » (2006, p. 90), l'architecte et anthropologue Philippe Bonnin a décrit par l'image et le texte une maison paysanne de Lozère en France. Il insiste sur le fait que le « *frottement entre vie et murs s'opère à une fréquence qui échappe aux modes d'observation que nous avons coutume d'employer* » (2006, p. 90). Face à ce défi méthodologique, il fait référence au *relevé ethno-architectural* de Daniel Pinson et fait appel à différents modes d'observations pour chaque objet d'étude : « *[...] notes de terrain sur les rencontres, visites-interviews des lieux, relevés réitérés des plans et élévation des bâtiments, photographies répétées d'extérieurs et d'intérieurs des apparences et ambiances, associées au travail textuel de description exhaustive du mobilier, des objets, du décor* » (Bonnin, 2006, p. 90). Ainsi, la description fine des lieux apporte un savoir sur la manière dont les changements se font dans l'habitat.

La présente recherche s'inspire de l'approche qualitative et de la précision descriptive effectuée par Philippe Bonnin. Cependant, malgré le fait que nous utilisons les mêmes outils d'investigation (observations, entretiens, relevés et photographies),

les modalités diffèrent. Selon lui, la photographie témoigne des usages des lieux et vise à pallier la « sécheresse du relevé » : « [...] quand bien même le plan s'acharnera à relever le détail ténu, il n'a pas pour mission de dire si la couverture du lit est un crylor râpeux ou l'édredon de fin duvet, si la chambre est confortable ou austère, si l'on y rêve ou si l'on y dort » (Bonnin, 2006, p. 97). Ses plans et élévations sont constitués de lignes droites imperturbables ; même si dans la description écrite la toiture ondule, « marquant la fatigue de la charpente » (Bonnin, 2006, p. 100), cela n'apparaît pas dans le dessin de la façade.

Contrairement à ces choix de représentation, dans la présente recherche le portrait habité cherche à rendre compte *en même temps* du bâti et des pratiques habitantes ; de telle manière, les deux ne sont pas séparées par l'analyse, rendant possible de soulever leurs interactions. Cela sera explicité vers la fin de cette partie mais d'abord, envisageons la méthode empirique, ainsi que la pertinence de la présence et de l'utilisation des outils de l'architecte sur le terrain.

## Participation et observation dessinante

Afin de pouvoir observer les pratiques habitantes au quotidien, avec la volonté que ma présence les perturbe ou les influence le moins possible, l'*immersion* est préférée aux types d'observation énoncés plus haut. En vivant les espaces intérieurs<sup>6</sup>, je découvre des choses qui avaient été laissées de côté lors d'enquêtes plus courtes : par exemple, les usages inattendus et la polyvalence d'une pièce ou d'un recoin, les raisons cachées de certains détournements de l'espace, les effets de certaines contraintes spatiales et sociales. L'immersion permet d'apprendre par le corps, par la durée. Ainsi, on éprouve plus qu'on ne conceptualise, on constate plus qu'on ne suppose, on vit auprès plutôt que d'imaginer les autres vivre, et on est aussi étudié pendant qu'on étudie. Autrement dit l'enquête devient partagée.

Or, ce type d'enquête va de pair avec certaines difficultés épistémologiques. Comme le décrit pertinemment Jeanne Favret-Saada (2009, p. 153), la notion d'*observation participante* peut impliquer d'osciller entre deux écueils : « [...] si je "participais", le travail de terrain devenait une aventure personnelle,

*c'est-à-dire le contraire d'un travail ; mais si je tentais "d'observer", c'est-à-dire de me tenir à distance, je ne trouvais rien à "observer" ». Durant son étude sur la sorcellerie bocaine, ses sujets ne voulaient lui parler que quand ils la pensaient « prise », quand ses réactions échappaient à son contrôle. De la même manière, je dois réellement participer, ou comme elle propose « être affectée », sinon l'accès aux données du terrain me serait refusé.*

Face à cette difficulté – jonglant entre la posture d'observation objectivante et celle participante – les outils d'architecte sont venus à mon aide : ils matérialisent la raison de ma présence, rappellent mes objectifs, précisent mon rôle. Derrière les feuilles de croquis, il est à nouveau possible d'observer, de mettre en pause la participation. De telle manière, j'ai quelque chose à *faire* sur le terrain, j'ai une raison d'être là, incarnée par des objets visibles et maniables.

## Dessiner avec les habitants

Un carnet de croquis, un porte-mine, un stylo, des crayons, un mètre, un appareil-photo : ces outils peuvent être manipulés autant par moi-même que par mes interlocuteurs. Quand la situation s'y prête, je propose à l'habitant de dessiner, à son tour, son espace de vie. Si les adultes ont parfois quelques réticences, les enfants se les approprient facilement : les pages de mon carnet recueillent leurs dessins, les relevés se font avec leur aide, les apprentis arpenteurs découvrent avec plaisir le mètre laser<sup>7</sup>. Ces expériences nécessitent d'adapter un minimum les outils de l'architecte aux gestes des habitants. Les moyens et les supports plus *nobles* – comme le stylo-feutre à pointe fine<sup>8</sup> – sont mis de côté, pour laisser place aux moyens plus banals : un stylo à bille, un crayon, ou encore, un bâton dans le sable.

Si le croquis de l'habitant facilite notre communication sur le moment, il fait surtout l'objet d'une analyse plus fine *a posteriori*, avec l'objectif de révéler les traits forts ou implicites de l'espace et du discours. D'une part, le croquis de l'habitant peut être superposé à d'autres données de l'entretien (à voir le deuxième récit visuel) ; d'autre part, il peut être comparé aux relevés d'architecture, afin d'entrevoir les différences et similarités des traits, des formes et de leurs proportions (le quatrième récit visuel).

Les dessins effectués par les habitants permettent la médiation, tout comme ceux que je croque dans mon carnet. Mes perspectives de scènes quotidiennes, mes relevés du bâtiment se produisent sous les yeux des habitants ; ils montrent le travail ethnographique en construction, comme un *work in progress*. Contrairement à la photographie qui pourrait *voler* l'image, les esquisses du terrain montrent en partie quelles données sont recueillies, permettant une certaine transparence à l'égard des habitants, et parfois, ils me demandent pourquoi je dessine telle chose et/ou de telle manière.

Les portraits habités d'une maison sont toujours offerts à ses habitants ; quelque chose est ainsi rendu aux familles qui m'ont accueillie. D'une moindre mesure, ces dessins servent aussi comme support d'échange permettant de vérifier les résultats intermédiaires, d'interroger ensemble les espaces étudiés. Néanmoins, cela ne marche pas toujours, parfois ce dessin laisse les habitants silencieux ; ils se sentent peut-être gênés parce que j'ai dû indiquer telle porte, telle pièce ou tel objet pour qu'ils se retrouvent dans leur foyer. Le portrait habité peut donc entraver la médiation, peut-être à cause de son apparence technique et achevée : récapitulant les faits observés lors des enquêtes précédentes, ayant gommé les erreurs de mesures, respectant bien les conventions architecturales, ce dessin à l'aspect achevé peut paraître intouchable. En contrepartie, les tracés tremblants des croquis produits sur place peuvent encore douter, et probablement ce caractère indéterminé facilite l'interrogation de la part des habitants.

## Des croquis au portrait habité

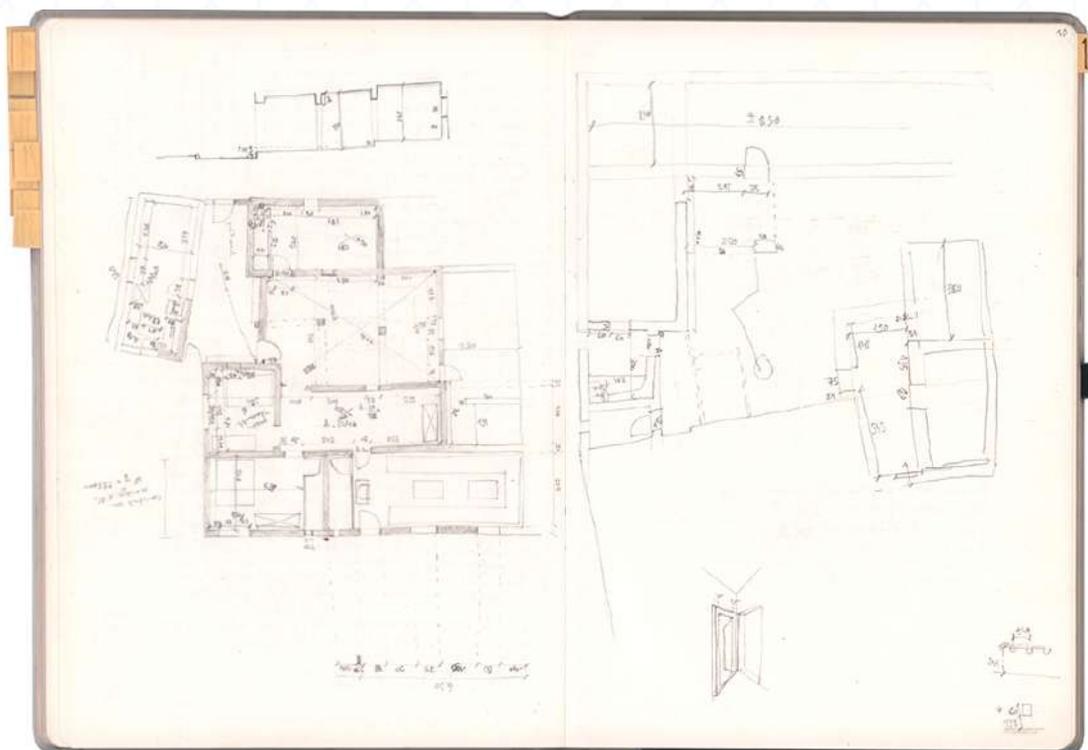
Avant d'entamer le relevé d'une construction, je préfère d'abord la parcourir ; un aperçu général initial – tracé de manière légère au porte-mine – permet d'ensuite mieux respecter les proportions entre les pièces, les murs et les ouvertures. Chaque mur est représenté par deux traits, sur lesquelles les portes et fenêtres sont rajoutées. Au compte-gouttes, le dessin se complète, les tracés deviennent plus foncés et les surfaces entre les murs se remplissent de fines lignes avec cotations. Dépendant du type de projet auquel le relevé va servir, le dessin s'attèle à des éléments de plus en plus détaillés.

Cette manière de faire le relevé technique se conjugue difficilement avec l'observation participante<sup>9</sup> ; le premier récit visuel l'exemplifiera. Un après-midi en août 2019, le relevé s'est focalisé sur les coins frais de la maison où les personnes passaient le temps (image 1) au détriment d'autres chambres et des espaces extérieurs. En traçant le portrait habit (image 2), l'attention est portée sur ce séjour, détachant une zone insoupçonnée, allant de la cuisine jusqu'à la pièce des invités, traversant une petite cour et un ancien patio aujourd'hui couvert. Dans cette zone, les pratiques de séjour sont fluides, dépassant les affectations qu'on pourrait donner aux pièces.

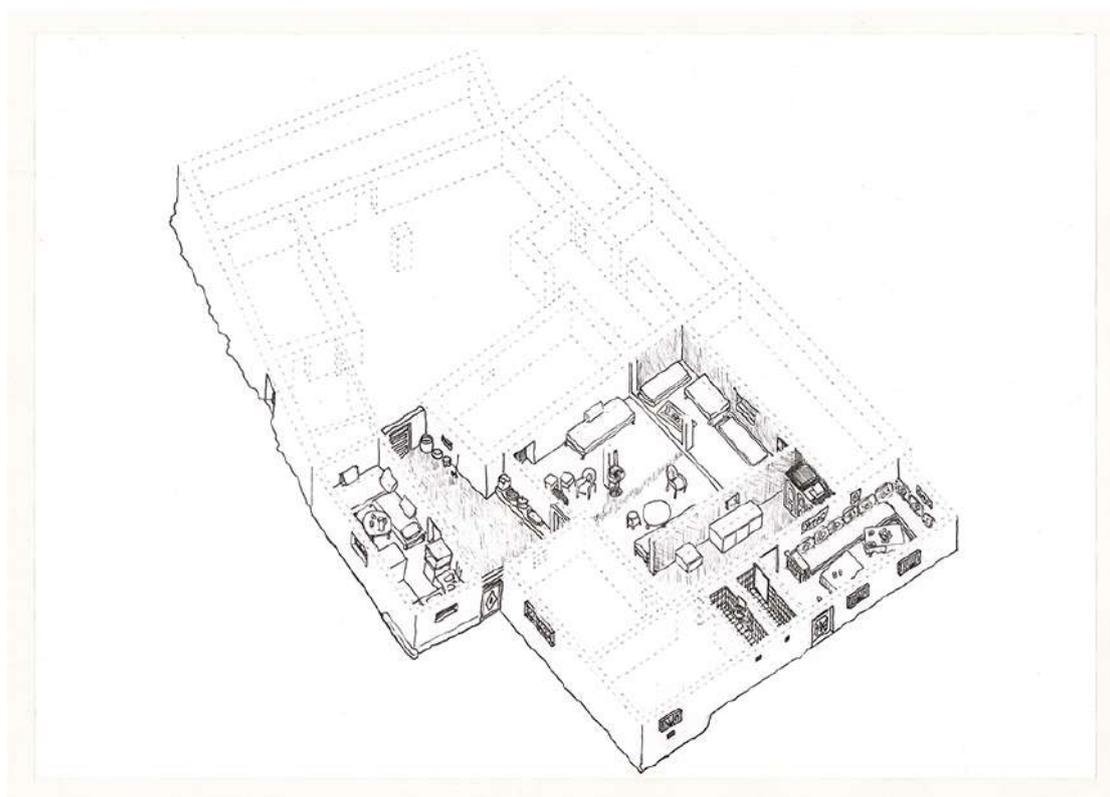
Une prochaine enquête aura lieu au printemps et l'après-midi se déroulera probablement dans les potagers dans et autour la maison. Cette enquête nécessitera alors de décentrer le regard et d'inclure les cactus bornant le terrain autant que les moucharabiehs en ferronnerie couvrant les fenêtres du salon. Ainsi, au lieu de faire un relevé complet du premier coup, de partir de l'ensemble pour aller vers le détail, la méthode participative se déploie en rhizomes, mêlant les données d'architecture aux observations des pratiques, caractérisant des zones qui se chevauchent avec des qualités différentes.

Le *portrait habité* est tracé en Belgique, derrière la table à dessin, sur base des croquis de relevé, des notes d'observations, des esquisses et des photos d'intérieurs. Son nom est inspiré du travail d'Agnès Deboulet et de Rainier Hoddé qui propose pour chaque « *portrait de maison* », un « *relevé à plat* » ainsi qu'un « *relevé habité* » ; ce dernier montre le mobilier et indique « *les modes d'adaptation au lieu et les types d'utilisation des espaces* » (2003, p. 12). Au lieu de les dissocier, je préfère pour ma part conjuguer le *relevé à plat* avec celui *habité*. Comme le montre l'image 3, les murs et ouvertures, étant plus pérennes et rigides, sont transcrits à l'ordinateur ; le mobilier et les surfaces, étant plus changeants et temporaires, sont tracés au stylo-feutre à pointe fine<sup>10</sup> ; leur association permet de déceler leurs relations.

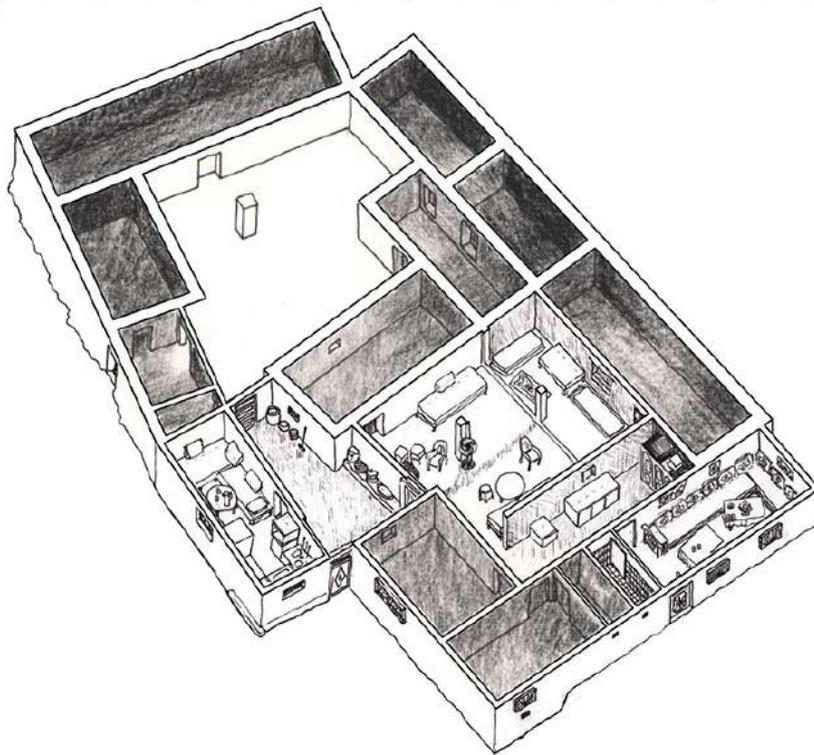
Un deuxième choix de représentation demande à être précisé : le dessin *axonométrique*<sup>11</sup> est préféré au plan : la troisième dimension permet de montrer la forme d'une chaise, la hauteur d'une baie de fenêtre, le carrelage d'une pièce. À travers ces



**Image 1, récit visuel 1a** – Un après-midi d’été. Dessin de relevé tracé au porte-mine dans un carnet format A4, le 20 août 2019 (© Lisa Raport, 2019).



**Image 2, récit visuel 1b** – Un après-midi d’été. Dessin axonométrique tracé au stylo-feutre à pointe fine sur une feuille A4, basé sur les observations et le relevé du 20 août 2019 (© Lisa Raport, 2019).



**Image 3, récit visuel 1c** – Un après-midi d'été – Portrait habité élaboré à l'ordinateur : l'image numérisée du dessin à la main est alliée au dessin vectoriel fait à l'ordinateur (© Lisa Raport, 2019).

choix de représentation graphiques (le traitement des lignes et le type de projection orthogonale), les descriptions visuelles des observations cherchent à se greffer au relevé d'architecture, à montrer les interactions entre les habitants, les objets et l'habitat.

### L'habitation révélée par le portrait habité

Plusieurs informations recueillies grâce au dispositif d'enquête sont restituées et rassemblées dans le portrait habité. Cette partie se terminera par la comparaison de ce dessin et son élaboration avec l'approche de Daniel Pinson (2016) qui distingue le « *relevé d'espace habité* » du relevé architectural par l'attention qu'il porte aux objets. De plus, l'alliance du relevé avec l'entretien semi-directif génère ce qu'il nomme le « *relevé ethno-architectural* »<sup>12</sup>. La « *parole de l'habitant* » vient dès lors combler ce qui manque au « *regard* » du chercheur ; ce dernier a la capacité de repérer un objet d'importance capitale, mais « *les objets en eux-mêmes ne livrent pas pleinement le sens de leur présence et/ou de leur emplacement* ». Il faut alors interroger les habitants à leurs propos (Pinson, 2016, p. 59).

Cependant, en rajoutant à l'observation la participation (*dessinante*), je découvre l'importance de certains objets d'apparence anodine, que mon regard avait ignorée lors d'enquêtes plus courtes. Mais surtout, les objets ne sont pas inertes ; non seulement leur « *présence* » et « *emplacement* » sont considérés, mais aussi leurs mouvements au quotidien. Par exemple, si l'ancien patio – aujourd'hui couvert – de la maison du premier récit visuel se trouvait vide lors d'une enquête préalable plus courte, ce constat a été nuancé grâce à l'immersion dans le terrain ; le patio n'est pas abandonné au profit de deux pièces plus récentes<sup>13</sup>, ses pratiques se répandent plutôt sur ces espaces joints.

L'observation et la description de la manière dont les corps des habitants – voire aussi mon corps – interagissent avec les objets et l'habitat, montre que la forme matérielle et sociale du patio est révisée, reconfigurée et démultipliée, tout en continuant d'impacter et affecter ses habitants. De telle manière, en alliant le dessin à l'immersion dans le terrain, le dispositif exposé au long de cette partie se consacre aux « *processus par*

lesquelles la maison et ses habitants se transforment mutuellement» (Miller, 2001, p. 2)<sup>14</sup>. Ainsi, il y a une différence à noter dans la signification à laquelle nous renvoyons quand nous utilisons la notion d'habitation. Selon Daniel Pinson, il s'agit d'une « *enveloppe physique, mais aussi l'habiter comme prise de possession et marquage des lieux* » (2016, p. 50). J'aimerais y rajouter que *l'habiter* peut être entendu aussi inversement : l'habitat qui prend possession et qui marque ses habitants.

## 2. LA MAISON RIFAINE ET LES FILIÈRES MIGRATOIRES

Le portrait habité et les croquis des habitants explicités dans la partie précédente seront maintenant exposés à travers trois récits visuels concernant des maisons rifaines. Mais d'abord, cette partie esquissera certaines caractéristiques du phénomène migratoire et ses conséquences sur l'architecture et l'urbanisme du Rif central et oriental.

Selon Abdelmalek Sayad, le phénomène de l'immigration dissimule à lui-même sa propre vérité, oscillant entre « *l'état provisoire qui la définit en droit et la situation durable qui la caractérise de fait* » (2006, p. 31). L'immigré en tant que force de travail provisoire, temporaire, en transit, est continuellement rappelé – autant par la société de départ que celle d'arrivée – que le retour au pays est l'« *élément constitutif de sa condition* » (Sayad, 2006, p. 131). Ainsi, le retour « *tel qu'il est porté dans l'imaginaire immigré (et par l'imaginaire de l'immigré), est pour l'immigré lui-même, mais aussi pour son groupe, un retour sur soi, un retour sur le temps antérieur à l'émigration, une rétrospective, donc une affaire de mémoire* » (2006, p. 141).

En conséquence, de nombreux *Marocains résidants à l'étranger* (MRE)<sup>15</sup> érigent une « *maison de retour* » dans leur pays natal (Pinson, 1999, p. 77). Au Mexique, Sarah Lynn Lopez (2010, p. 33) la nomme « *the remittance house* », *remits* signifiant l'argent envoyé au pays natal. Elle souligne que les transferts économiques et la migration sont « *des composants-clés des pratiques de construction contemporaines et transnationales à travers le globe* »<sup>16</sup>. De telle manière, le territoire urbain et rural du Rif se transforme radicalement, par la prolifération de « *petits centres urbains* » : « [...] quelques

*maisons se regroupent ou constituent un alignement routier et abritent des habitants et des activités qui n'ont rien de rural. [...] Fonctionnels, ostentatoires, ces ensembles micro-urbains, répandant des normes architecturales citadines, s'opposent brutalement aux éléments de l'habitat rural hérité, comme si une vague de "nouvelle colonisation" venait recouvrir un espace de vieille civilisation agraire* » (Troin, 2002, p. 334).

Si déjà en 1989, « *l'émergence d'une architecture* » liée au développement pléthorique du secteur de l'immobilier financé par les émigrés a été constatée au Rif oriental (Ben El-Khadir et Lahbabi, p. 103), son emprise s'est aujourd'hui étendue et consolidée : les imaginaires migratoires affectent toute la population. Les anciennes maisons à patio ont été abandonnées, autant par les émigrés que par la famille restée sur place, en faveur de constructions en poteaux-poutres souvent sur plusieurs étages. Plus qu'à travers les *retours* des anciens émigrés, ces nouvelles architectures doivent être pensées à travers ce que Tarrus (1993) nomme les « *territoires circulatoires* », les cultures de la mobilité. Dans cette lignée, Chadia Arab a démontré l'existence d'un réseau migratoire marocain-européen important. Elle souligne qu'« *hier le migrant, pour réussir sa migration, faisait appel à une sédentarisation durable dans un espace donné. Aujourd'hui, plus il circule et plus il a de chance de "s'en sortir"* » (2009, p. 14). L'architecture et l'urbanisme rifains doivent alors être étudiés à travers les filières migratoires : la circulation des personnes, des objets et de leurs imaginaires.

### Retracer les maisons rifaines depuis Bruxelles

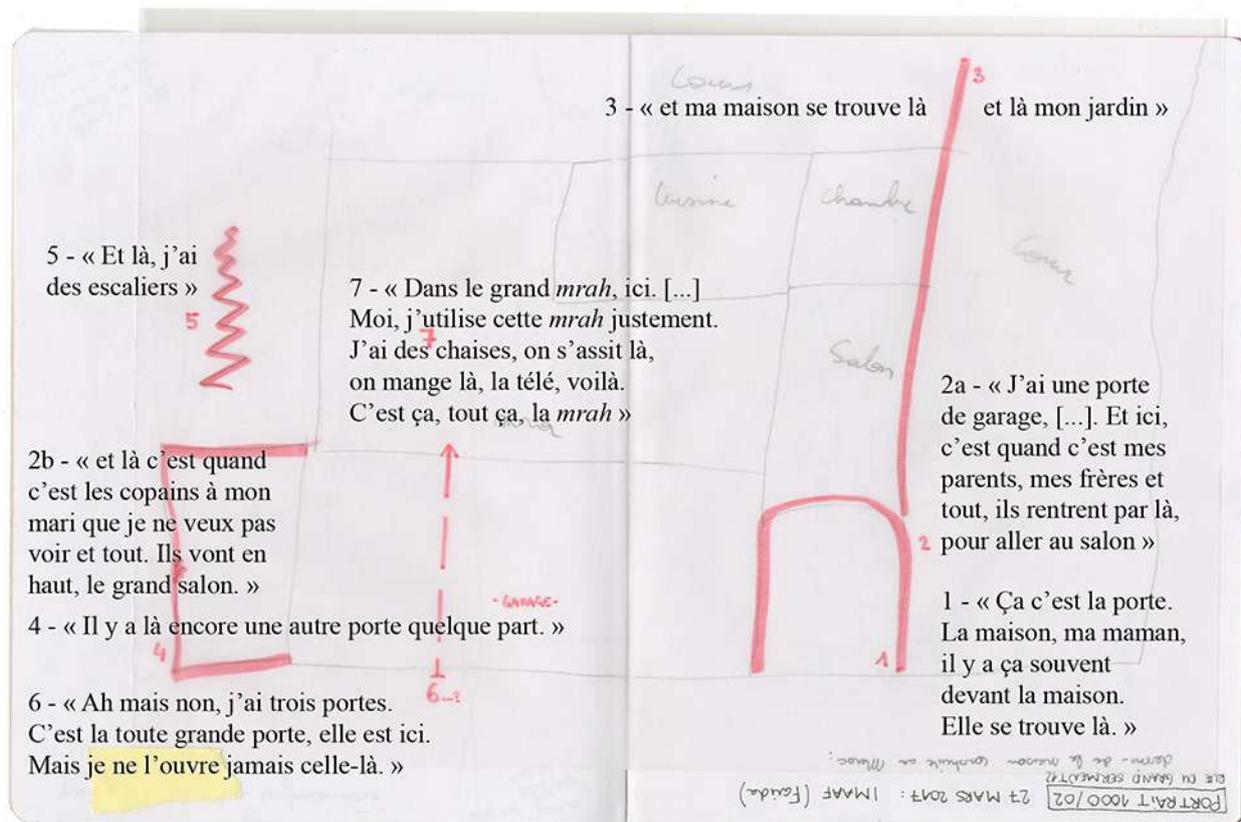
L'interrogation au sujet de l'architecture rifaine est née lors de l'enquête à Bruxelles. Dans son appartement au centre de la ville, j'ai interrogé Imaaf<sup>17</sup> en mars 2017 d'abord à propos de sa *maison de retour*, ensuite à propos de la maison de ses grands-parents où elle a grandi ses premières années. Cette dernière, aujourd'hui abandonnée, est pourtant bien vivante dans le souvenir de ses anciens habitants, c'est pourquoi je la nomme *la maison des origines*.

Quand Imaaf a commencé sa narration, je lui ai proposé de dessiner dans mon carnet, ce qu'elle a refusé de prime abord. « *Moi, je vous donne, je vous dis comment c'est, et vous dessinez. Non ?* ». Cela

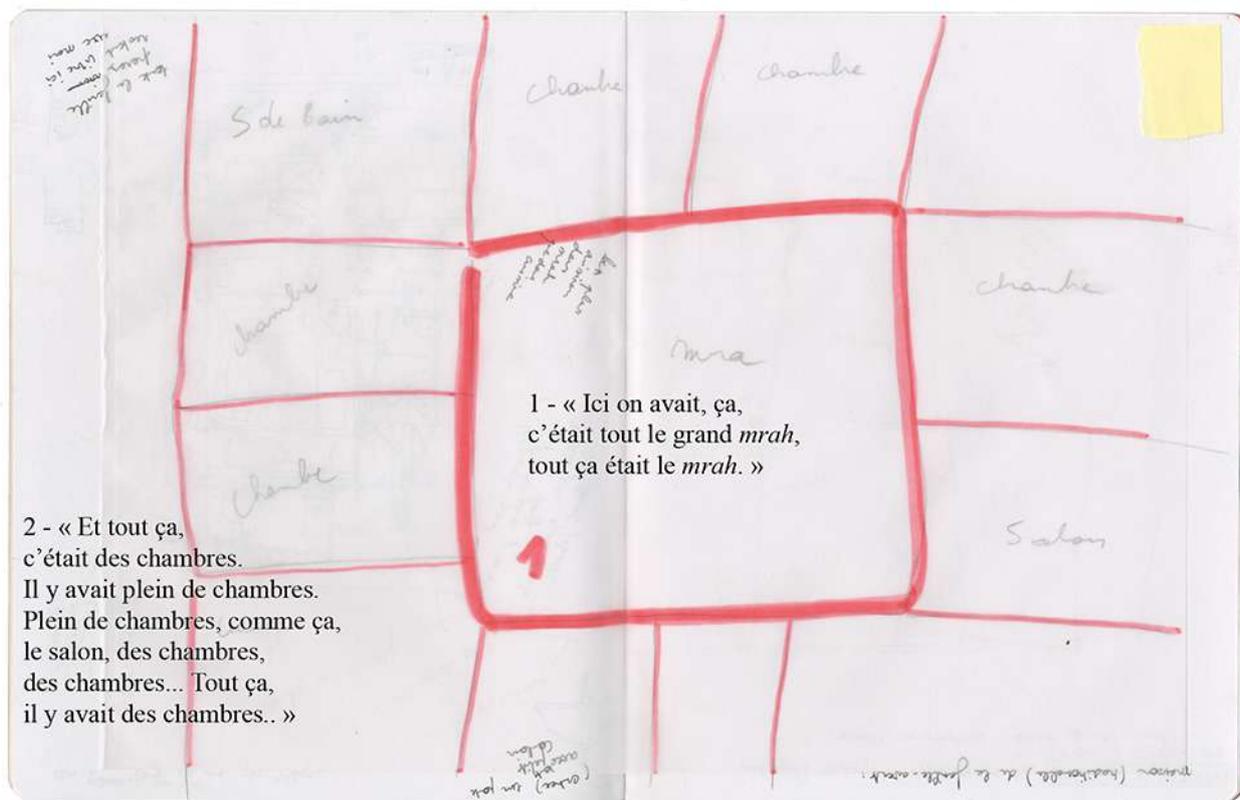
voudrait dire que c'est à Imaaf de « donner » les informations et à moi, l'experte-architecte, de les transcrire. Pour ne pas freiner notre discussion, j'ai accepté sa proposition. En voyant que je ne savais comment m'y prendre, ses réticences à toucher aux outils de dessin ont vite été balayées : « *Je peux quand même essayer* ». Ensuite, en laissant courir le crayon, elle murmurait : « *Euh, attendez, ça, c'est la porte... La maison, ma maman, il y a ça devant la maison, elle se trouve là. J'ai une porte de garage, je marche, et ici [...]* ». À entendre son discours, le dessin a le pouvoir de la projeter dans sa demeure rifaine : « *je marche, et ici* », « *[ma maman] se trouve là* » ; elle ne voyait pas simplement la scène, elle la parcourait carrément.

Le deuxième récit visuel comporte les dessins originaux d'Imaaf, sur lesquels une feuille de calque a été posée pour souligner certains tracés et noter les numéros restituant la chronologie de son discours (en feutre rouge). Les extraits de l'entretien ont été rajoutés à l'ordinateur. Le

premier croquis de sa maison de retour (image 4) a été entamé en traçant une porte d'entrée en projection verticale ; Imaaf montrait donc en priorité un élément de la façade. Ensuite, en superposant l'élévation au plan, elle a représenté le reste de la maison. Pour le croquis de sa maison des origines (image 5), Imaaf n'a pas procédé de la même manière ; elle a tracé d'abord quatre lignes d'un trait, formant un carré au milieu du carnet, à cheval entre les deux pages : « *[...] ici on avait, ça, c'était tout le grand mrah, tout ça était le mrah* », il s'agit d'un patio. Puis, elle a dessiné les pièces disposées autour, de manière presque aléatoire : « *[...] et tout ça, c'était des chambres, il y avait plein de chambres* ». Le bord de la feuille matérialise la limite du bâti et le foyer comble, sans aucun contexte, les deux feuilles. D'un dessin à l'autre, le monde semble s'inverser : pendant que la maison de retour se construit à partir de sa face extérieure<sup>18</sup>, celle des origines s'organise autour d'un patio intérieur.



**Image 4, récit visuel 2a** – La maison de retour. Dessin d'Imaaf au crayon gris dans un carnet format A5, le 27 mars 2017, avec superposition d'un papier calque avec tracés en feutre rouge, et du texte écrit à l'ordinateur (© Lisa Raport, 2017).



**Image 5, récit visuel 2b** – La maison des origines. Dessin d'Imaaf au crayon gris dans un carnet format A5, le 27 mars 2017, avec superposition d'un papier calque avec tracés en feutre rouge, et du texte écrit à l'ordinateur (© Lisa Raport, 2017).

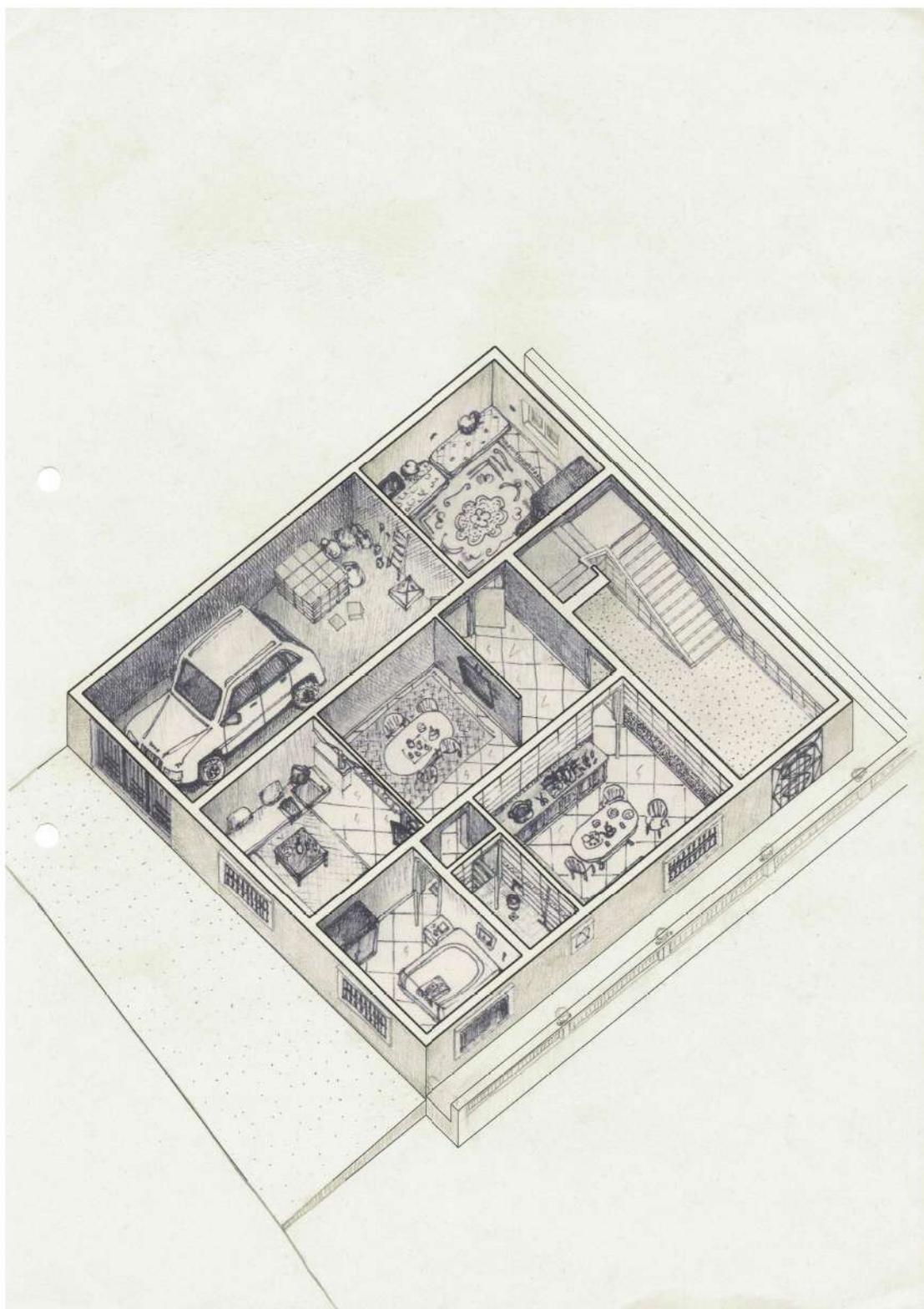
Les anciennes maisons rifaines – la plupart désertées – que j'ai pu visiter comportent en effet un patio carré au centre, nommé *mrah*, qui distribue toutes les pièces et qui est leur source principale de lumière naturelle. Les façades extérieures pour la plupart aveugles, ces maisons tournent le dos aux environs. Selon les récits, ce patio était d'une grande polyvalence : on pouvait y cuisiner, séjourner, siester, etc. La maison à *mrah* ayant été abandonnée, la question est de savoir qu'est devenu ce patio dans les constructions contemporaines : y a-t-il des formes matérielles similaires, et où s'installent ses pratiques sociales ?

### Au seuil d'une maison de retour

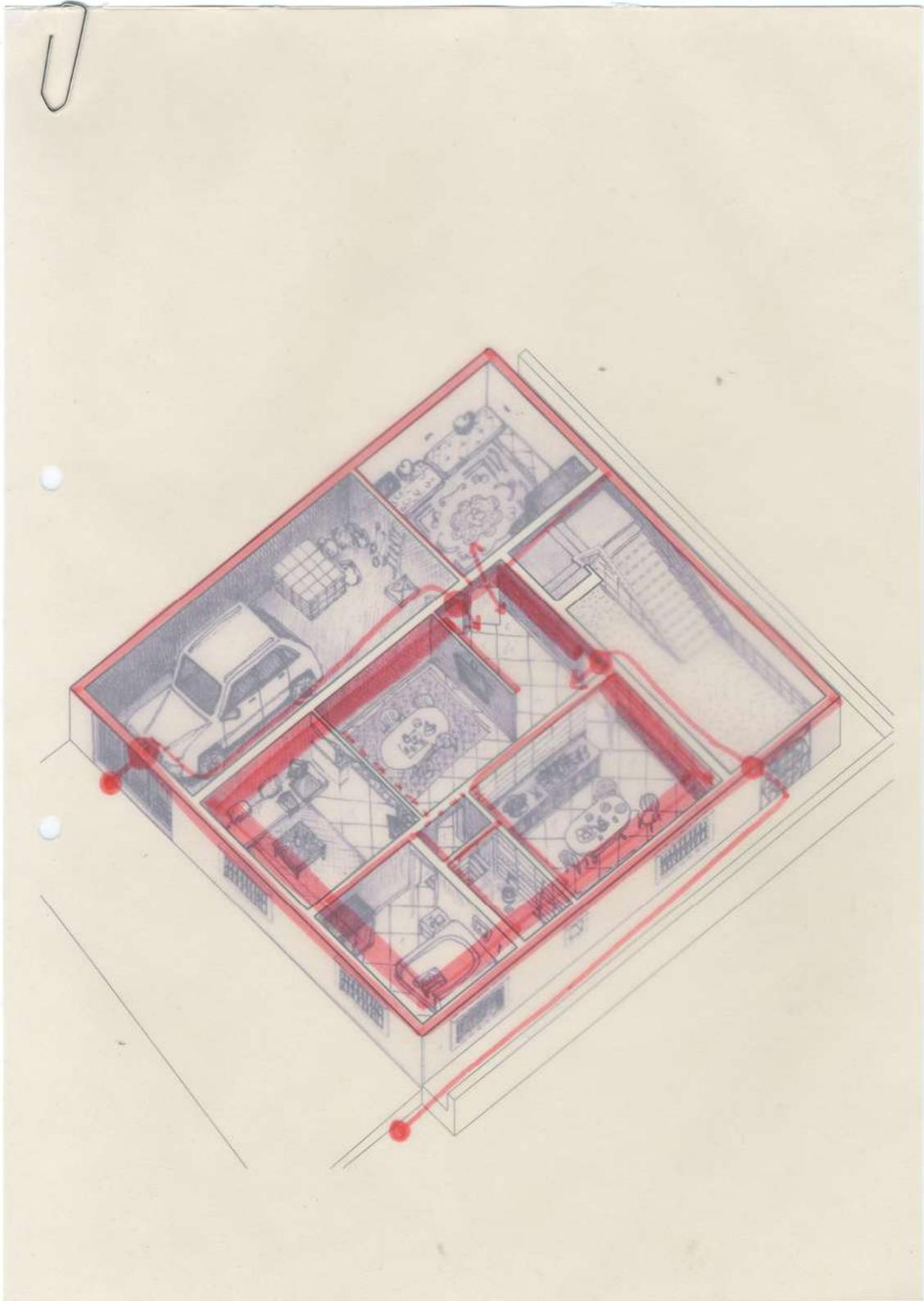
Il y a environ sept ans, Fatima et Ahmed ont fait construire leur *maison de retour* au bord d'une route entre deux *petits centres urbains*<sup>19</sup>. Sans faire intervenir d'architecte, la famille a elle-même décidé de la disposition des murs et des ouvertures<sup>20</sup>. Le plan se plie à des contraintes techniques, de type administratif, comme le respect de la surface

bâtissable, et de type constructif, en poteaux-poutres. Après le gros œuvre, les travaux – par exemple, poser les châssis des fenêtres, les revêtements et l'ameublement – se font au fur et à mesure des retours des propriétaires bruxellois rifains, en fonction des besoins plus ou moins prioritaires, et parfois, en questionnant et dérogeant certains aménagements antérieurs. Pour ces raisons, son architecture est riche en tant qu'objet d'étude car elle montre explicitement les ambiguïtés entre aspirations sociales et pratiques réelles.

L'analyse des observations s'est faite à travers le dessin, en posant des feuilles de calque sur le portrait habité datant de mars 2017 (image 6), voir le troisième récit visuel. Un premier papier calque retrace les chemins possibles pour entrer dans la maison (image 7) ; celui le plus emprunté passe par la porte du garage côté rue ; l'autre contourne le bâtiment par une galerie extérieure, aboutissant sur un portique dans la façade latérale. Les deux parcours intérieurs – l'un traversant le garage, l'autre la cage d'escalier – arrivent



**Image 6, récit visuel 3a** – Au seuil d'une maison de retour. Premier portrait habité de la maison de retour de Fatima et Ahmed, basé sur les données d'une enquête en mars 2017 (© Lisa Raport, 2017).



**Image 7, récit visuel 3b** – Au seuil d'une maison de retour. Les relations intérieurs-extérieurs, tracées en feutre rouge sur un papier calque posé sur le portrait habité (© Lisa Raport, 2017).

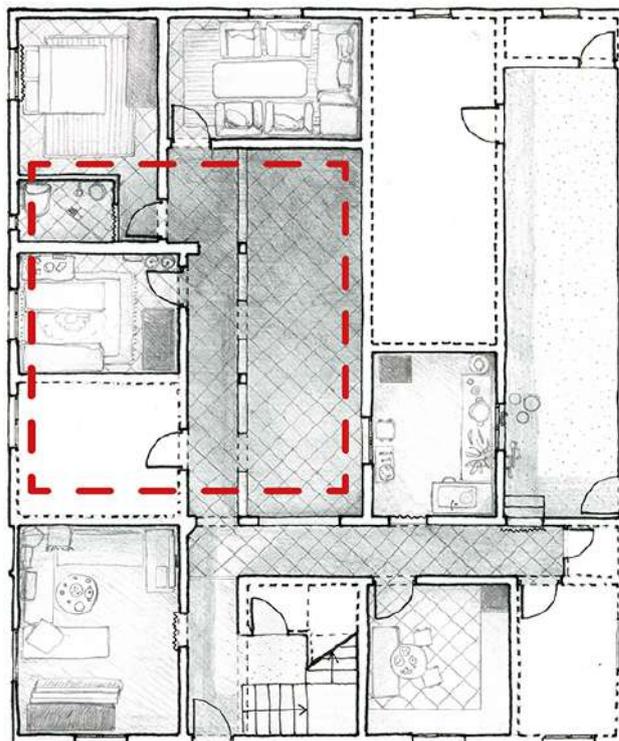


au même endroit : une sorte de hall d'entrée qui distribue les différentes pièces. En traçant ces cheminements, une organisation interne s'est profilée, divisant la demeure en deux aires : un corps principal (composé d'une cuisine, un salon, une salle à manger, une chambre à coucher et une salle de bains) et une zone latérale en forme de L. Cette dernière fait transition entre le dedans et le dehors ; elle est composée du garage, de la cage d'escalier, et sur l'angle se trouve la pièce des invités.

Durant une enquête en août 2018, cette zone latérale a paru faire le pivot du séjour quotidien. À ce moment, le garage a été transformé en deuxième cuisine, laissant la première désertée. Quand j'en ai pris note, j'ai aussi relevé la présence et l'utilisation de deux tables basses en bois, des tabourets et chaises en plastique, constamment déplacé afin de répondre aux besoins quotidiens, en rapport avec l'activité, les personnes présentes, le vent et la position du soleil. En suivant ces objets, les pratiques réelles ont pu être cartographiées (image 8). Il en résulte que les pièces dont l'ameublement suppose une affectation déterminée – salon des invités, salle à manger, salon familial – sont finalement peu utilisées. À l'inverse, deux lieux au seuil de la maison se révèlent plus adaptés aux activités diverses et changeantes du séjour quotidien, tout en permettant de garder un œil sur les allées et venues : d'une part, la pièce à l'entrée principale, ce qui pourrait expliquer pourquoi une deuxième cuisine y a été installée, d'autre part, le portique, rarement utilisé en tant qu'entrée, sur le coin arrière de la maison<sup>21</sup>. Ces deux lieux accueillent certaines pratiques propres au *mrah* ; leurs positions ne sont cependant pas centrales mais excentrées sur les seuils du foyer.

### Sur les vestiges d'une maison à *mrah*

La maison parentale de Fatima se trouve au bord d'un chemin sinueux sur le flanc d'une montagne escarpée. Cela fait quelques années que son frère aîné, Mohamed, l'a complètement transformé avec l'aide physique de ses fils et l'aide financière de provenance belge de sa sœur Fatima<sup>22</sup>. Les aménagements intérieurs se font en fonction de leurs moyens, ce qui explique le peu de meubles présents sur l'image 9 datant d'avril 2018. Une curiosité a été constatée à ce moment : une salle



**Image 9, récit visuel 4a** – Sur les vestiges d'une maison à *mrah*. Plan en projection horizontale de la maison de Mohamed et Mina, basé sur les données d'une enquête en avril 2018, les tirets rouges indiquent l'emplacement de l'ancien *mrah* (© Lisa Raport, 2018).

de séjour allongée, particulièrement sombre, au milieu du plan. L'année d'après, l'origine de cette disposition a été découverte lors d'un deuxième séjour en mars 2019 dont découle le récit suivant.

*Vers la troisième prière Asr, les hommes reviennent à la maison, Mina prend l'initiative de terminer l'après-midi avec un tour dans le jardin. Nous papotons à deux ou trois en petits groupes dispersés, en vérifiant les plantes de pommes de terre, en accompagnant les quelques moutons, ou encore, en ramassant du bois pour le feu. Car quand il commence à légèrement faire sombre, nous nous regroupons sur le flanc de la maison autour d'un brasero. À ce moment, je demande aux frères comment la maison était avant. Ils commencent à dessiner à l'aide d'un bâton dans le sable, je fais savoir que j'aimerais garder une trace. C'est le début d'une longue discussion collective. Yma Mina indique les traces des murs détruits, les frères frappent sur les murs existants pour porter à l'attention les matériaux utilisés,*

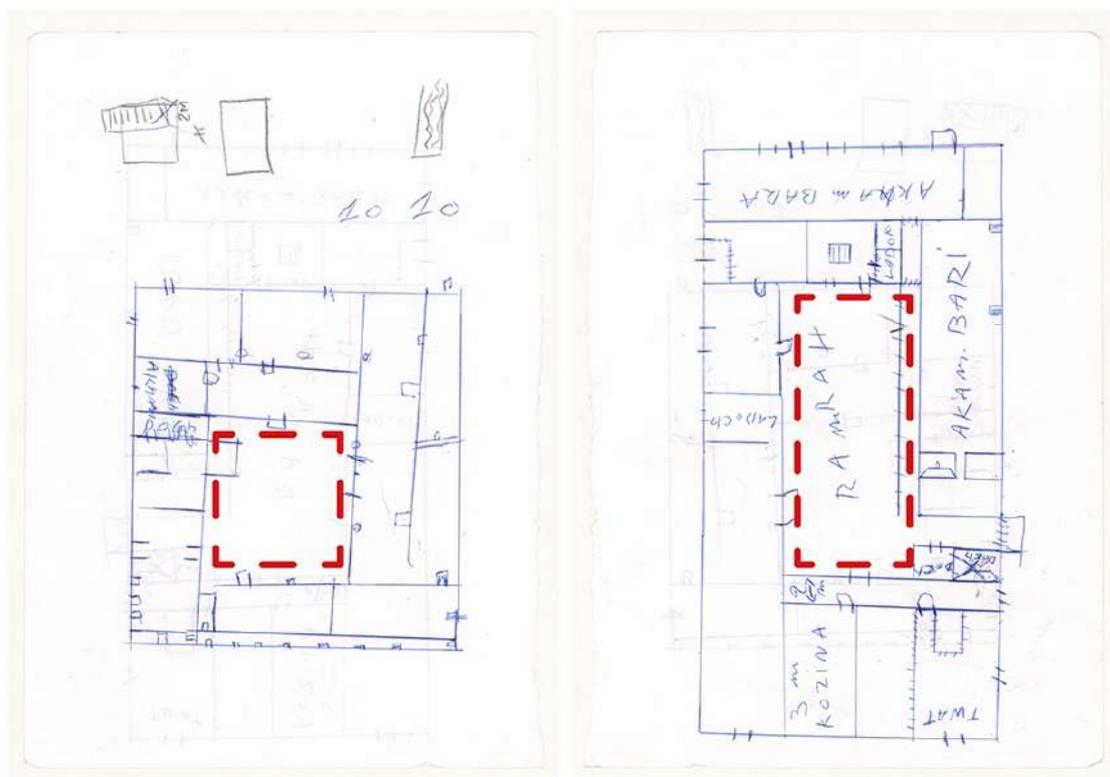
et en parcourant l'espace, on découvre une pièce qui jusque-là était oubliée dans le dessin. Les quatre frères creusent leurs souvenirs pour retrouver l'emplacement des murs précédents ; ils y mettent de l'importance ; chaque frère essaie de montrer qu'il est le plus fort, qu'il a la meilleure mémoire, en dévalorisant les autres. En dévalorisant surtout Hamid, parce qu'évidemment, c'est lui qui y réussit le mieux.

Plutôt que de prendre mes outils en main, deux frères ont eu recours au sac à dos de leur petite cousine : une feuille a été déchirée d'un carnet et un stylo à bille et une équerre scolaire ont été puisés de sa trousse pour tracer des lignes bien droites (image 10). Seul Hamid a accepté de dessiner directement dans mon carnet (image 11). Grâce à ces dessins combinés à la déambulation, l'ancien plan à *mrah* a été restitué et comparé à celui en vigueur avec cour latérale<sup>23</sup> : un schéma, l'image 12, reproduit les murs anciens, existants et nouveaux. Ainsi surgissent les réminiscences

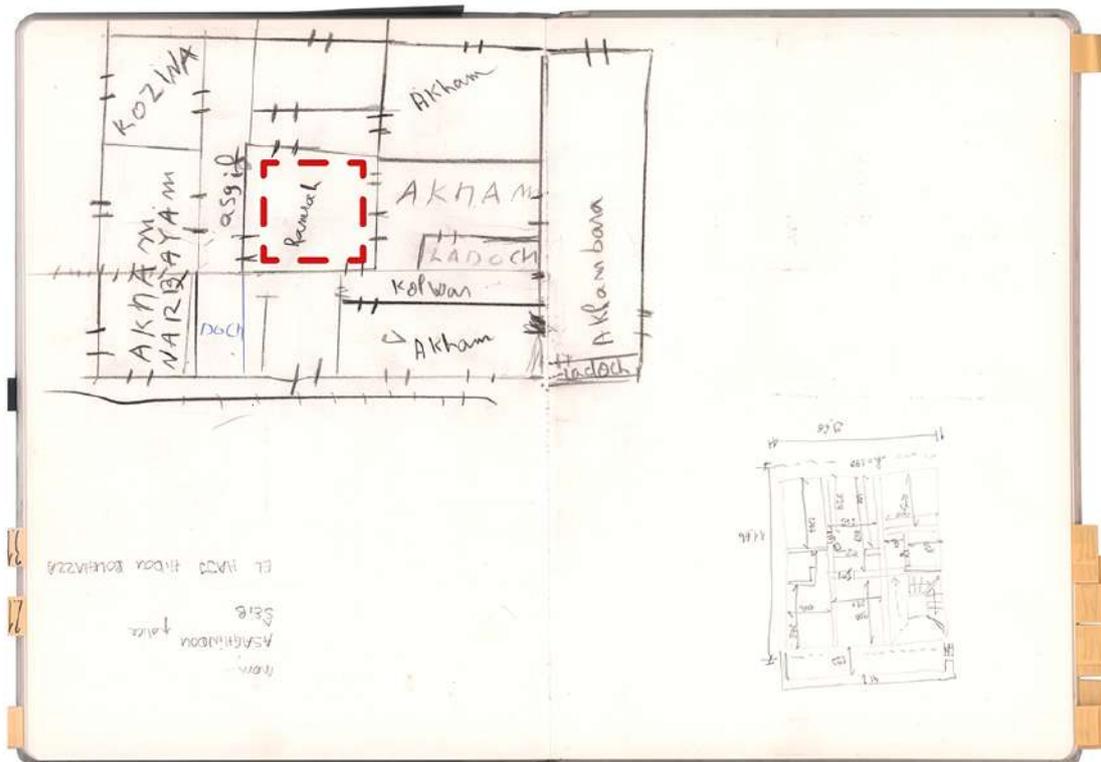
du *mrah* : la moitié de ces murs a donné forme à la grande salle de séjour au milieu du foyer et l'autre moitié à deux couloirs en forme de L.

Les anciennes maisons ne connaissent ni couloir ni escalier et le *mrah* distribuait toutes les pièces. Ces nouveaux éléments de distribution se trouvent appropriés de manière assez surprenante : les habitants flânent, papotent et grignotent souvent sur l'escalier car grâce à la grande largeur et profondeur de ses marches, il est possible de s'y asseoir. Ouverte au ciel, la cage d'escalier accueille certaines pratiques rappelant celles du *mrah*<sup>24</sup>.

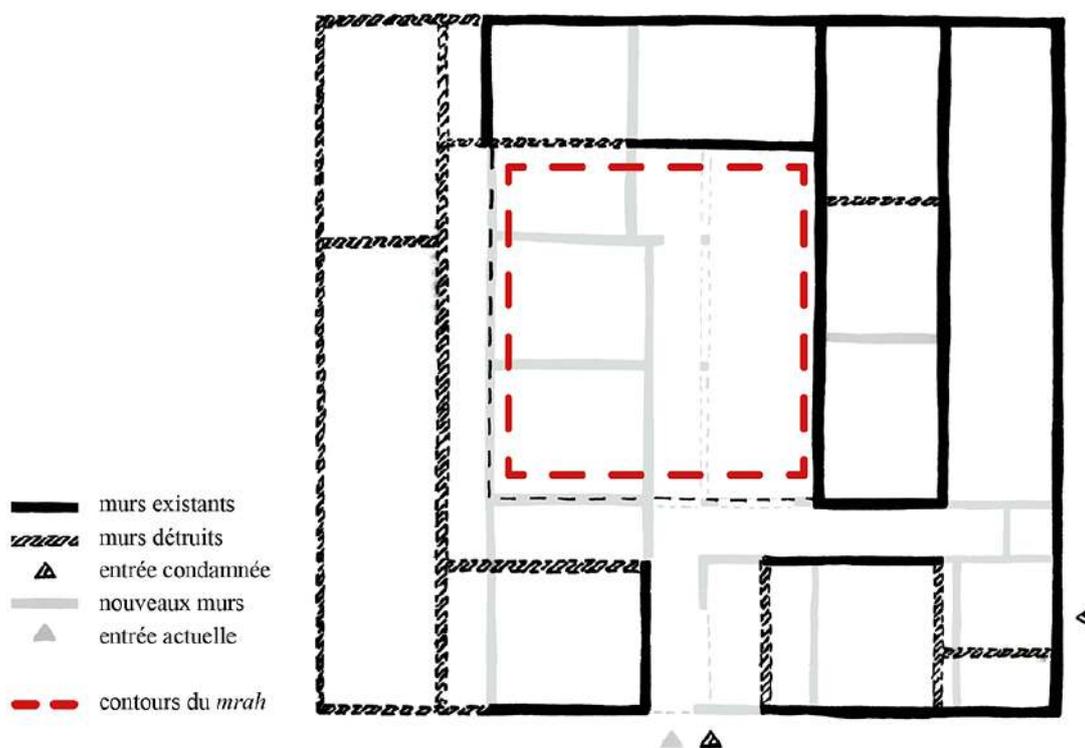
L'aisance d'Hamid à projeter l'espace sur un plan et la rivalité exprimée par ses frères sont liées à son métier de maçon qui lui a permis une certaine ascendance sociale. Les frères agriculteurs apportent considérablement moins d'argent au foyer. Vu le grand développement du secteur immobilier au Rif, il y a beaucoup de travail dans la construction. Par cette pratique, Hamid est devenu



**Image 10, récit visuel 4b** – Sur les vestiges d'une maison à *mrah*. Deux dessins des frères de Hamid au stylo à bille bleue sur feuille A4, le 20 mars 2019. Les tirets rouges rajoutés indiquent l'emplacement du *mrah* (© Lisa Raport, 2019).



**Image 11, récit visuel 4c** – Sur les vestiges d’une maison à *mrah*. Dessin de Hamid au crayon noir dans un carnet format A4, le 20 mars 2019. Les tirets rouges rajoutés indiquent l’emplacement du *mrah* (© Lisa Raport, 2019).



**Image 12, récit visuel 4d** – Sur les vestiges d’une maison à *mrah*. Plan schématique qui reprend les murs anciens, existants et nouveaux, et l’emplacement de l’ancien *mrah* (© Lisa Raport, 2019).

la personne de confiance de sa tante Fatima et d'autres anciens émigrés. Sa réussite sociale est confirmée par son projet de migration : bientôt, il va se marier avec une Rifaine-Allemande.

Pour comprendre les modèles d'habiter en reformulation, il faudra faire appel au corps de métier d'architecture en pratique au Rif. Hamid n'est pas seulement constructeur, souvent il prend aussi le rôle d'architecte. Directement sur le chantier, il décide de l'emplacement des murs et des ouvertures, avec les propriétaires. Cela mène à s'interroger sur la manière dont les plans sont discutés et décidés, et sur les variables prises en compte. Poursuivant cet objectif, un dialogue est possible entre lui, le constructeur-architecte, et moi-même, la chercheuse-architecte, à travers le dessin.

### 3. LES RÉCITS VISUELS POUR UNE MÉTHODE MANUELLE

En guise de conclusion, récapitulons d'abord rapidement ces pages. L'ambition de la recherche est d'étudier autant l'architecture d'un lieu que les pratiques de ses habitants. Pour une pièce, il s'agit d'une part d'étudier des caractéristiques du bâti, par exemple les proportions de ses murs, sa position sur le plan, l'emplacement de ses ouvertures ; d'autre part, les pratiques habitantes révèlent plutôt ses occupations, les gestes qu'elle permet ainsi que ceux qui la transforment. Pour rappel, les deux sont actants et s'adaptent mutuellement. Par la description fine, écrite et visuelle, l'enquête veut saisir les lieux habités dans leur complexité, faire exister plus justement les interactions entre les modèles et les pratiques d'habiter, pour mieux identifier leurs reformulations réciproques.

Ces intentions ont été appliquées sur le cas de l'architecture et de l'urbanisme du Rif, fort impactés par l'émigration internationale. Les différents récits ont témoigné de relations transnationales à travers les transferts financiers, l'importation de produits et la circulation des imaginaires. Les conséquences des filières migratoires se manifestent concrètement à trois niveaux : l'introduction de nouveaux matériaux de construction (système poteaux-poutres, escalier en béton armé, briques en parpaing), de nouveaux matériaux de finition

(peintures, papiers peints, carrelages) et d'objets ménagers (machine à laver, table haute, tabourets en plastique). Ces apparitions exogènes impactent davantage l'habitation rifain.

L'étude des constructions rifaines contemporaines montre des réminiscences de la maison des origines, des reconfigurations des formes matérielles et sociales du *mrah*. Pour le premier et le quatrième récits visuels, les murs de l'ancien patio dictent toujours la disposition de la maison actuelle. D'autre part, les pratiques du *mrah* se sont divisées et dispersées dans certaines pièces et recoins : l'observation ponctuelle ne suffisant pas à les retrouver, il fallait recourir à la participation. Possiblement, les habitants cherchent à vivre en contact avec l'extérieur, et pour cela, ils transforment les espaces tampons, par exemple en installant une cuisine dans le garage, en utilisant un portique comme terrasse ou encore en aménageant les marches d'un escalier comme des sièges.

Les récits visuels ont tenté de montrer l'intérêt des outils d'architecte pour renforcer une enquête ethnographique. Au cœur de la stratégie de recherche, le dessin permet d'abord de profiler mon rôle d'enquêtrice, de me donner une certaine légitimité, mais surtout, il propose un mode d'investigation collaboratif facilitant l'échange, le partage et le dialogue entre personnes interrogées. Dans cet élan, l'analyse architecturale retient des sciences sociales son attention aux discours des habitants et ces derniers se révèlent dans leurs tracés. Les analyses se font *par ledessin*, à travers ma main de chercheuse-architecte, à travers celle d'une habitante nommée Imaaf et à travers celle d'un expert-constructeur nommé Hamid. Chacun a marqué certains traits et formes qui risquaient, sinon, de rester ignorés.

En tant que chercheuse-architecte, c'est en esquissant sur le terrain – relevés du bâti et observations des scènes quotidiennes – que j'essaie de comprendre la réalité et de lui donner un sens. Puis, derrière la table à dessin, c'est en retraçant les espaces habités – par le portrait habité superposé aux feuilles de calque – que je me rends compte des aménagements, des objets et de leurs dispositions particulières, ignorées au premier regard. Les deux moments, la récolte des données et *a posteriori*, servent tous deux

à l'investigation et à l'analyse. Daniel Pinson le développe de manière pertinente en déclarant que « *le relevé peut révéler par lui-même* » (2016, p. 56). Ainsi, croquer le monde implique à poser un autre regard sur ce dernier et invite à se demander quelles informations sont à objectiver ou à ignorer.

Ensuite, deux récits visuels ont exposé des créations de personnes non formées à l'architecture, mais qui se sont bien approprié le médium. En acceptant l'invitation au dessin, Imaaf devait proposer une organisation et une chronologie des tracés, ce qui a permis de révéler l'importance donnée au patio ou à la façade, de déceler les traits importants de son discours, d'accéder aux représentations sociales. Le dessin d'Hamid, pour sa part, restituant l'ancienne disposition des murs, donnait accès à des données du territoire dont les marques étaient disparues, presque oubliées. Sur le moment, lui et ses frères avaient fait plusieurs croquis, en vérifiant, adaptant, précisant, comme s'ils retrouvaient l'espace par leurs mains. Souvent, les gestes de la dessinatrice et des dessinateurs précédaient leurs paroles, comme s'ils découvraient leurs propres lignes.

Le dessin n'est pas préconstruit dans la tête de celui qui le conçoit ; ce n'est qu'en esquissant que la personne découvre sa création. La proposition est alors de laisser la main raconter (« *telling by hand* »). Comme le présente Tim Ingold (2013), dessiner « *est un processus de réflexion, pas la projection d'une pensée* ». De cette manière, « *la main n'est pas un appareil séparé qui est contrôlé par le cerveau, mais elle est plutôt l'extension du cerveau* »<sup>25</sup>. Pour laisser la place à la main, les outils devaient s'adapter selon les situations : les différents tracés de la chercheuse-architecte impliquaient un porte-mine, un stylo-feutre fin, du papier calque, un mètre laser, une latte, un ordinateur tandis que l'habitante et l'expert-constructeur utilisaient des outils plus accessibles et humbles, du bâton dans le sable jusqu'aux crayons dans un carnet. Peu importe les personnes, les moyens et les supports, les récits visuels ont essayé de montrer que l'action du dessin est intégrée au processus même de l'analyse. Ainsi, l'ethnographie visuelle proposée ici veut tisser une relation avec le monde, dans le sens où elle tente de comprendre ce monde, en le traçant sur papier.

## BIBLIOGRAPHIE

**ARAB Chadia (2009)**, *Les Aït Ayad. La circulation migratoire des Marocains entre la France, l'Espagne et l'Italie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Géographie sociale ».

**BONNIN Philippe (2006)**, *Images habitées. Photographie et spatialité*, Grâne, Créaphis.

**BONNOT Thierry (2014)**, *L'attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions.

**BRUNFAUT Victor, GRAZIELLA Vella, TERLINDEN Bertrand (2014)**, « Retour sur une expérience pédagogique », *CLARA*, 2, p. 19-64.

**DEBOULET Agnès, HODDÉ Rainier (2003)**, *Une médina en transformation : travaux d'étudiants à Mahdia, Tunisie*, Paris, UNESCO, coll. « Établissements humains et environnement socio-culturel ».

**BEN EL-KADIR Mohamed, LAHBABI Abderrafih (1989)**, *Architectures régionales. Un parcours à travers le Nord marocain*, Casablanca, Najah El Jadida.

**FAVRET-SAADA Jeanne (2009)**, *Désorceler*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « penser/rêver ».

**INGOLD Tim (2013)**, *Making anthropology, archaeology, art and architecture*, Londres et New-York, Routledge.

**LOPEZ Sarah Lynn (2010)**, « The remittance house: Architecture of migration in rural Mexico », *Buildings and Landscapes: Journal of the Vernacular Architecture Forum*, 17 (2), p. 33-52.

**MARTINIELLO Marco, REA Andrea Rea (2012)**, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles.

**MILLER Daniel (2001)**, *Home possessions. Material culture behind closed doors*, Oxford, Berg.

**MILLER Daniel (2010)**, *Stuff*, Cambridge, Polity Press.

**NUNO Macarena, SOUIAH Farida (2013)**, « Les politiques mises en place par le Maroc envers ses ressortissants », *Hommes & migrations*, 1303, p. 147-150.

**NAVEZ-BOUCHANINE Françoise (1997)**, *Habiter la ville marocaine*, Paris, L'Harmattan.

**PINSON Daniel (1989)**, *Modèles d'habitat et contre-types domestiques au Maroc*, rapport de recherche, Nantes, École nationale supérieure d'architecture.

**PINSON Daniel (1999)**, « Les maisons du Marocain », in BONNIN Philippe, DE VILLANOVA Rosalyne (dir.), *D'une maison l'autre. Parcours et mobilités résidentielles*, Grâne, Créaphis, p. 69-87.

**PINSON Daniel (2016)**, « L'habitat, relevé et révélé par le dessin : observer l'espace construit et son appropriation », *Espaces et sociétés*, 164-165 (1), p. 49-66.

**RAPORT Lisa (2019)**, « Bruxelles et le Rif : habiter en migration », *CLARA*, hors-série 6, p. 44-63.

**SAYAD Abdelmalek (2006)**, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Tome 1 : *L'illusion du provisoire*, Paris, Raisons d'Agir, coll. « Cours et travaux ».

**TARRIUS Alain (1993)**, « Territoires circulatoires et espaces urbains. Différentiation des groupes migrants », *Annales de la recherche urbaine*, 59-60, p. 51-60.

**TILLEY Chris, KEANE Webb, KUECHLER Susanne, ROWLANDS Mike, SPYE Patricia (2006)**, *Handbook of material culture*, Londres, SAGE Publishing.

**TROIN Jean-François (dir.) [2002]**, *Maroc. Régions, pays, territoires*, Paris, Maisonneuve et Larose.

## NOTES

**1.** Cette recherche doctorale, dirigée par Victor Brunfaut, a commencé en janvier 2017 à la faculté d'architecture La Cambre – Horta de l'Université libre de Bruxelles (ULB) et bénéficie d'une bourse FRESH du Fonds national de la recherche scientifique (FNRS).

**2.** Comme le décrivent Marco Martiniello et Andrea Rea (2012, p. 12-14), dans l'après-guerre, les pouvoirs publics belges ont recruté des ouvriers étrangers pour travailler dans les mines de charbon. D'abord, les accords étaient conclus entre la Belgique et l'Italie, mais suite à une catastrophe minière en 1956, l'Italie y a mis fin. Dès lors, la Belgique se tourne vers d'autres pays comme le Maroc, avec lequel une convention bilatérale a été signée en 1964. Dix ans plus tard, la Belgique a mis fin au recrutement, les flux migratoires ont diminué tout en se perpétuant par le biais du regroupement familial.

**3.** Si l'habitat bruxellois fait objet de la thèse de doctorat, dans ces pages son existence demeurera suggérée. Pour plus d'informations, voir Rapport, 2019.

**4.** Mes dessins exposés dans cet article ne sont pas achevés, mais plutôt en construction, afin de développer une réflexion sur le processus de travail.

**5.** « Prendre le temps » : ce qui peut sembler évident pour une enquête anthropologique l'est moins en atelier d'architecture. Il faut alors souligner « l'intérêt d'une approche lente, prudente, voire circonspecte aux questions et à la pratique de l'architecture » (Brunfaut et al., 2014, p. 22).

**6.** Une différence est à noter entre l'enquête dans les deux pays ; à Bruxelles, mes visites sont limitées dans le temps, un après-midi ou un soir, le moment d'un thé, d'un goûter ou d'un repas (à voir le deuxième récit visuel) ; au Rif, je séjourne tantôt chez les Bruxellois lors de leur séjour au pays, tantôt chez leur famille restée sur place – il s'agit alors d'une vraie immersion dans la vie

quotidienne (à voir les premier, troisième et quatrième récits visuels).

**7.** Faire un relevé, c'est plus facile en binôme. Souvent, les enfants prêtent assistance ; pendant que je dessine dans mon carnet, ils manipulent le mètre et me communiquent les mesures.

**8.** Une main non-initiée peut casser le stylo-feutre car, en appuyant trop fort, elle plie la fine pointe. Tels outils mettent surtout un regrettable écart entre l'expert-architecte et l'habitant.

**9.** Ce relevé technique nécessite d'accéder d'un coup à la maison entière, ce qui peut gêner l'intimité de la famille. Pour l'observation participante, il est préférable de prendre le temps pour faire connaissance, pour me présenter, moi et mes outils, pour nous familiariser ; les différentes parties de la maison se découvrent en étapes successives, étalées dans le temps.

**10.** Si le stylo-feutre de l'architecte est exclu du terrain afin de mieux dessiner avec les habitants. Derrière la table à dessin, il retrouve sa légitimité : ses traits fins permettent de tenir en compte le verre placé sur la table, le type de grillage entourant le foyer, les matériaux couvrant les murs et banquettes.

**11.** Le dessin axonométrique permet de représenter en deux dimensions un objet tout en conservant ses proportions dans les trois dimensions et en gardant ses lignes parallèles. Ceci est contraire à la vision de l'homme, qui réduit les distances par éloignement, et dont les lignes sont fuyantes vers un, deux ou trois point(s) de fuite.

**12.** La plupart des auteurs cités au début de cette partie font référence au « relevé ethno-architectural » de Daniel Pinson. Cependant, ils n'ont pas pu faire référence à l'article que je cite ici (Pinson, 2016), car celui-ci est bien plus récent.

**13.** Les deux pièces plus récentes mentionnées ici ont été rajoutées il y a une quinzaine d'années : une cuisine et un salon des invités, à voir les extrémités gauche et droite des récits visuels 1b et 1c.

**14.** Voir l'introduction de Miller 2001, p. 2 : « [This book] concentrates on directly observing the processes by which a home and its inhabitants transform each other ». Toutes les traductions des références anglaises citées dans cet article ont été faites par l'autrice.

**15.** La terminologie utilisée par les autorités marocaines est révélatrice de leur conscience des enjeux sociaux, économiques et politiques de l'émigration pour le Maroc : les *travailleurs marocains à l'étranger* (TME) sont devenus à partir des années 1990 les *ressortissants marocains à l'étranger* (RME) ou encore les *Marocains résidents à l'étranger* (MRE). Voir Nuno et Souiah, 2013, p. 147-148.

**16.** Sarah Lynn Lopez (2010, p. 33) par rapport à « the remittance house » en Mexique : « This term refers to a

*house built with money earned by a Mexican migrant in the United States who sends dollars – remits – to Mexico for the construction of his or her dream house. More broadly, I use this term to emphasize remitting and migration as key components of contemporary transnational building practices across the globe ».*

**17.** Imaaf (pseudonyme) est originaire des terres rurales près de Midar, dans le sud du Rif oriental. Elle avait trois ans quand elle est arrivée en Belgique.

**18.** La priorité qu'Imaaf donne à la façade rappelle celles fastueuses de nombreuses maisons de retour rifaines. Il s'agit probablement, pour l'émigré, d'un moyen d'exposer la réussite d'un parcours migratoire.

**19.** Ahmed est arrivé en Belgique en tant qu'ouvrier en 1972 et cinq ans plus tard sa femme l'a rejoint. Tous les noms utilisés sont des pseudonymes. Ma première rencontre avec Fatima et Ahmed remonte à six ans à Bruxelles. Cependant, ce n'est qu'à partir du printemps 2017 que l'enquête concernant cette famille a pris de l'ampleur, à travers des visites répétées à Bruxelles et cinq voyages d'études au Rif (en mars 2017, avril 2018, août 2018, mars 2019 et août 2019).

**20.** Un architecte a été consulté pour faire le permis d'urbanisme, qui est obligatoire pour recevoir l'accès à l'eau et à l'électricité, mais ses plans n'ont pas été respectés.

**21.** Le portique avec un imposant auvent en béton se situe bizarrement sur le coin arrière de la maison (récit visuel 3c). Cet interstice dans le plan du mur, à la fois intérieur et extérieur, fonctionne un peu comme une terrasse couverte : à l'ombre, à l'abri du vent et de la pluie, avec une vue sur les champs et les montagnes.

**22.** La maison est actuellement habitée par Mohamed, sa femme Mina, leurs quatre fils et leur cadette tandis que leurs trois autres filles ont quitté le foyer familial après leur mariage. La maison a été visitée à cinq reprises au courant des trois dernières années, dont deux constituaient un réel séjour en y demeurant plusieurs jours et nuits, en avril 2018 et en mars 2019.

**23.** Dans la nouvelle maison, l'ancien patio se trouve déformé et excentré : une cour longue et étroite, repoussée sur le bord du plan (récit visuel 4a).

**24.** La maison est de plain-pied et comporte un escalier qui mène vers une toiture plate. Ceci est récurrent au Rif : le dernier étage est souvent en attente qu'un jour, un fils y construise sa résidence.

**25.** « *Thus the drawing is not the visible shadow of a mental event; it is a process of thinking, not the projection of a thought* » (Ingold, 2013, p. 128), « [...] *the hand is an extension of the brain, not a separate device that is controlled by it* » (Ingold 2013, p. 112).

# TÉLÉPHONES PORTABLES ET PARCOURS MIGRATOIRES

## MISE EN IMAGES DE TRAJECTOIRES DE VIE

Fabio La Rocca

Maître de conférences en sociologie, Université Paul-Valéry, Laboratoire d'études et de recherches en sociologie et en ethnologie de Montpellier (LERSEM), Institut de recherche en sociologie et anthropologie (IRSA EA48)

Matthijs Gardenier

Newton international fellow, University of Manchester, School of Social Sciences

---

### RÉSUMÉ

La question des migrations, en tant que phénomène humain complexe, affecte les dimensions de la vie sociale et caractérise de plus en plus notre société contemporaine. Dans cette perspective, quel rôle joue l'image ? Ici, nous essayons d'aborder la relation image/migrant à partir d'une élaboration des parcours migratoires, afin de comprendre leur quotidien et leur vécu. La méthode qualitative visuelle est l'instrument qui permet de montrer la trajectoire des personnes en situation de migration avec la construction de récits de vie fondés sur l'approche visuelle. L'analyse de ce phénomène sera ici explorée à travers l'usage du téléphone portable : ses photographies construisent une modalité expérientielle et de mémoire et sont significatives du parcours du migrant. L'image photographique est un signe de présence, d'un être-là participant aussi à la trajectoire de l'être migrant. Le téléphone portable, dans ce sens, est un outil de projection et de participation, un acte de construction de sa propre mémoire. Ainsi, notre réflexion se basera sur une présentation théorico-méthodologique de l'importance de l'image et sur une exploration compréhensive et visuelle de la construction de la trajectoire du migrant, et ce, afin d'établir un questionnement du monde social.

**Mots clés.** migrants, quotidien, visibilité, images

### ABSTRACT

The thematic of migrants, as a human complex phenomenon, affects the dimension of the social life and characterize more and more our contemporary society. In this perspective, what role do images play? Here we try to approach the image-migrant relationship from a development of the migrant's journey in order to understand their daily lives and their experiences. The qualitative visual method is the instrument used to show the trajectory of people in a situation of migration reconstructing their life stories using a visual approach. The analysis of this phenomenon will be explored here through the use of the mobile phone: his photographs will form an experiential and memory modality as well as a significant feature of the migrant's journey. The photographic image is then a sign of presence, of a being that also participates in the trajectory of the migrant. In this sense, the mobile phone is a tool of projection and participation, an act of construction of one's own memory. Our reflection will then be based on a theoretical and methodological presentation of the importance of the image and a comprehensive and visual exploration of the construction of one's trajectory in order to establish a questioning of the social world.

**Keywords.** migrants, daily life, social visibility, images

---

### Pour citer cet article

Fabio LA ROCCA, Matthijs GARDENIER, « Téléphones portables et parcours migratoires. Mise en images de trajectoires de vie », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/03-telephones-portables-et-parcours-migratoires/>

# TÉLÉPHONES PORTABLES ET PARCOURS MIGRATOIRES

## MISE EN IMAGES DE TRAJECTOIRES DE VIE

Fabio La Rocca  
Matthijs Gardenier

*Le monde est ce que nous voyons et pourtant il nous faut apprendre à le voir. (Maurice Merleau-Ponty)*

### INTRODUCTION

Cet article entend proposer une réflexion méthodologique autour d'un projet de recherche franco-brésilien (CAPES-COFECUB) ayant pour thème les migrations en France et au Brésil. Utilisant les méthodes de la sociologie visuelle, celui-ci a pour ambition de questionner, dans une démarche comparative, les subjectivités et les vécus des migrants au cours de leurs trajectoires migratoires en France et au Brésil<sup>1</sup>. Ici en particulier, nous présentons une partie de terrain réalisé à Montpellier auprès d'un groupe d'immigrants avec le choix d'utiliser les outils visuels dans la démarche d'analyse du phénomène. Les méthodes de la sociologie visuelle servent à dresser une cartographie de la vie quotidienne des migrants : comprendre la trajectoire migratoire, c'est aussi appréhender la quotidienneté et sa texture. L'idée est de co-élaborer avec des migrants une prise de vue avec des appareils de téléphone portable afin de constituer une série de photographies qui revêtent une importance significative pour eux, et ainsi d'envisager leur manière d'habiter la ville mais surtout la manière dont leur vie quotidienne se structure.

L'analyse des données visuelles traitées de manière thématique et iconographique permettra d'explorer des facettes de l'univers des migrants, dans une dynamique de valorisation de leur vie quotidienne à travers une approche ethno-méthodologique qui vise à la signification, ou mieux, à la compréhension de la vie ordinaire (Coulon, 1987).

Nous tenons à préciser que cet article ne présente ces données qu'à titre exploratoire. En effet, y sont présentées les données issues du travail sur une seule trajectoire individuelle, dont l'analyse nous permet d'affiner et de mettre en œuvre les outils méthodologiques. Dans le cadre du projet de recherche, nous mènerons ultérieurement des analyses sur un groupe entier de participants et participantes. Il s'agit dès lors d'une proposition de méthode exploratoire basée sur le récit de vie et la pratique de la photographie, dont l'analyse comparative sera faite ultérieurement.

Dans notre réflexion, nous présenterons d'abord le cadre théorique en soulignant l'importance de l'image d'un point de vue théorique et méthodologique en se plaçant dans la lignée des approches de la sociologie visuelle et la mise en perspective de l'importance du quotidien dans le cadre de la recherche sur les migrants *via* une construction ethno-méthodologique de la signification donnée par les sujets de la recherche. Ensuite l'accent sera mis sur la méthode appliquée dans cette étude en montrant comment, par l'image, la personne construit une trajectoire personnelle. Nous mettrons en valeur certains éléments issus de l'analyse des images et la pertinence du *smartphone* comme outil de projection et de construction de la mémoire. Enfin, nous livrerons des propos conclusifs (à considérer plutôt comme une ouverture en termes de stratégie de compréhension et connaissance) pour montrer comment, dans une démarche compréhensive par l'image, nous donnons du sens à l'action de la personne migrante dans sa valorisation de la vie quotidienne et sa mémoire, ainsi que pour signifier la centralité de la visualisation comme mode de connaissance.

## 1. CHEMINEMENT THÉORIQUE

Comment penser l'association images/migrants ? Quelle est la force de l'image par rapport à ce phénomène social dans sa manifestation de rendre visible l'invisible ? Et encore qu'est-ce que représente l'image photographique ? Est-elle une simple reproduction du réel ou « une manière de voir », comme dirait Susan Sontag (1977) ? À partir de ces interrogations, nous tentons de comprendre et voir de quelle manière la sociologie visuelle représente-t-elle un support pertinent d'un point de vue de la validité scientifique afin de penser et d'établir une réflexion sur la question actuelle des migrants et de leur vie quotidienne.

Ainsi, l'approche de la sociologie visuelle résulte d'une longue trajectoire socio-historique qui a vu l'image s'ériger en tant qu'outil méthodologique et *via* sa fonction théorique comme élément indispensable pour dire et voir la réalité sociale. Cela amène à une reconnaissance de la sociologie visuelle en tant que discipline avec ses méthodes d'usage « avec » et « par » l'image (Collier, 1967 ; Prosser, 1998 ; Faccioli et Losacco 2003 ; La Rocca, 2007 ; Harper, 2012 ; Hamus-Vallée, 2013 ; Vander Gutch, 2017) où l'on reconnaît, finalement, l'image considérée comme outil d'enquête en tant que moyen de compréhension (Meyer et Papinot, 2016). La considération des étapes de la sociologie visuelle est très ample à développer et ne peut pas trouver sa place ici, pour cela nous renvoyons à des travaux illustrés en bibliographie (non-exhaustive évidemment).

Nous relevons tout de même cette importance de la compréhension qui représente une des clés de lecture d'un travail visuel par la photographie. N'oublions pas qu'elle est un mode spécifique de connaissance (Maresca, 1996) qui indique une construction sociale donnant sens à l'action des individus et, subjectivement, révèle des détails et des informations que le sujet veut communiquer par rapport à son quotidien. C'est dans cette stratégie que l'on peut comprendre la relation entre image et migrant, entendue comme une sorte de construction d'un tableau de pensée où les images contribuent à la réflexion et à la compréhension de l'objet (Meo, 2016). La place de l'image est ainsi à considérer non comme une simple illustration, mais au contraire comme un outil de recherche

gratifiant aussi la valeur sociologique de l'œil et du regard dans le processus de connaissance. D'un point de vue méthodologique, épistémologique et « culturologique », au sens que lui donne Douglas Harper (2012), c'est-à-dire un moyen pour analyser les photographies du monde social, afin d'y trouver des éléments indicatifs de la culture et des relations sociales, l'image reflète une sensibilité de compréhension des dimensions sociales du monde. Nous considérons alors la démarche de la sociologie visuelle comme une possibilité de connaissance centrée sur un regard en profondeur, alimenté par la polysémie de l'image photographique visant à présenter les choses.

Il est évident que dans ce discours, il faut considérer l'image comme un produit du social (La Rocca, 2007) en tant qu'activité humaine. D'ailleurs, la photographie doit être envisagée comme un document important pour l'analyse sociale ; ou bien l'image doit être reconsidérée comme une source de connaissance (document) et de savoir (méthode) nous permettant, par ce fait, d'interpréter l'information sociologique contenue dans le document visuel et de construire une argumentation fondée sur l'image. Cette argumentation est le propre d'une manière de voir le monde à travers les yeux d'autrui et à travers la construction visuelle de la vie quotidienne où les sujets mettent en acte des narrations visuelles sur leur vécu, leur existence. Cela révèle également une présence au monde : présence qui passe et se renforce par l'image comme source identitaire, ou encore comme idéalisation du monde (pourrait-on dire aussi idéal type au sens wébérien), où vivent et agissent les personnes, et indice de la manière dont elles structurent ce même monde.

Dans cette perspective, il nous semble que la relation image/migrant trouve toute sa puissance dans le sens où l'image permet de donner à voir, de visualiser l'existence. Un des fondements de l'image, de notre point de vue, est de fonctionner comme un miroir permanent de notre regard, ce qui est fortement opératoire dans l'étude des trajectoires migratoires. En effet, en tant que miroir, l'image offre simultanément des possibilités argumentatives, c'est-à-dire d'organiser un discours fondé sur l'image même. C'est aussi en cela que consiste la construction de la vision du migrant : voir par ses yeux ce qu'il désire montrer de son

quotidien, de son parcours existentiel pour donner vie à son récit visuel. C'est également dans cette stratégie que s'inscrivent notre recherche et notre démarche méthodologique : utiliser l'image pour « faire parler » les migrants. D'une certaine manière, l'application méthodologique sur le terrain est celle de la *native image making*, terme introduit par Jon Wagner (1979), comme technique d'origine anthropologique, permettant de comprendre les cultures dans leur activité quotidienne, donc une possibilité pour les individus de raconter visuellement des aspects de leur vie. Une modalité réflexive qui met en perspective la consonance entre texte et image (Chauvin et Reix, 2015) nous permettant, par ce fait, de donner une force explicative au contexte d'observation et de recherche. Le but dans la prise des photographies par les migrants dans les récits visuels est de permettre ainsi une appréhension des significations subjectives des représentations individuelles et de fonder par l'entretien les valeurs significatives de l'action en montrant les habitudes, les parcours et les symboles constituant l'expérience vécue.

## 2. IMAGE ET/AU QUOTIDIEN

Ce qui est en jeu alors est le quotidien documenté et raconté comme flux de la vie expérientielle où l'image accompagne et, en même temps, structure ce même flux à travers des traces expressives. Celles-ci sont liées au réel de l'expérience : cela représente le propre d'une pensée de l'image, si l'on se réfère ici par exemple à la contribution scientifique d'Albert Piette (1992, 2007). Ces traces sont les modalités d'une confrontation de regards permettant la mise en vision de l'autre et de sa vie quotidienne. D'ailleurs, n'oublions pas la centralité du quotidien dans multiples recherches fondées sur la sociologie visuelle, à la fois filmique et photographique, où, à juste titre, l'image se révèle comme un instrument nécessaire de visibilisation des traits du quotidien d'une telle population, culture, quartier, etc.

Ce qui est important dans cette stratégie n'est pas seulement la caractéristique intrinsèque de l'image comme forme documentaire – pourtant un élément à retenir comme essentiel, nous l'avons signalé – mais surtout le fait que le langage de l'image doit être capable de provoquer une

réflexion. C'est-à-dire que l'image qui documente le quotidien sert de base à une réflexion sur le trajet de vie expérientielle de la population en question dans l'étude et permet donc de poser le regard sur certaines conditions et pratiques. Le regard qui, comme nous l'indique François Laplantine (2009), constitue l'un des fondements de la connaissance de l'autre. Donc, une sorte d'« altérologie » visuelle se génère dans ce rapport à l'image. Par ce fait, nous pouvons convenir que nous voyons avec nos yeux et ceux des autres par l'intermédiaire de la trace photographique nous permettant de construire, dans une stratégie de recherche, une dimension collaborative ou, serait-il plus correct de dire, une approche collaborative où les acteurs de la recherche ont une implication active dans la mise en perspective de la connaissance du monde. Et ce monde est celui du quotidien vécu par ces mêmes acteurs, à savoir les migrants dans notre démarche, où l'image dans ce type de procédé participatif et collaboratif permet d'élargir la vision des choses et démultiplier les points de vue. Dans ce sens, la photographie utilisée dans la recherche sera considérée comme la trace d'une activité sociale et nous renseignera sur cette activité même et sur la construction du sens. L'idée est, à juste titre, de donner du sens à l'action par la photographie où le sujet de l'étude – le migrant – montre son parcours et ce qui est à ces yeux pertinent pour mettre en récit visuellement son vécu dans son acte ordinaire. Cela représente aussi un travail mémoriel créé par et avec l'image. Nous connaissons bien l'impact sur la mémoire et comment celle-ci structure et forme ce trajet, et permet en même temps de faire perdurer, reconstruire et faire revivre la mémoire. La question mémoire/image influence le processus de conception de l'expérience de vie, donc une relation indissociable (Agamben, 2014) que d'une certaine manière l'on retrouve également dans la vision cinématographique de Guy Debord à travers la construction d'un montage d'images-mouvements, chargées d'histoire. De ce point de vue, l'image a le rôle et la fonction d'être associée à la mémoire, elle est ainsi un « cristal de mémoire » pour Giorgio Agamben (2014). C'est cette même cristallisation que l'on peut retrouver aujourd'hui dans le partage de l'image qui se réalise par l'intermédiaire des technologies et en particulier du téléphone portable. Ce dernier élément a un rôle prédominant dans une réflexion sur les migrants puisqu'il représente un outil de capture de l'expérience lors des traversées

et sert de cadre mémoriel qui retranscrit visuellement leur histoire de vie dans l'acte de la migration. Si la mémoire ne peut pas être dissociée de son environnement, comme l'indiquait aussi Maurice Halbwachs (1925), l'on voit bien alors en quoi la fonction du téléphone portable pour les personnes en situation de migration est une manière de pérenniser, à travers la production d'images matérielles, cette relation dans le parcours de l'expérience. Cette narration visuelle fonctionne aussi en tant que « mémoire collective », si l'on reste dans les perspectives sociologiques d'Halbwachs (1950), et par ce retour d'images nous participons à l'acquisition de leur point de vue, nous rentrons dans leur dimension vitale et donc nous avons un aperçu de leur mémoire, ou bien de comment les images captées par leur téléphone portable peuvent contribuer à édifier leur propre mémoire. Par ce fait, les images-mémoire des migrants captées par leur téléphone portable fonctionnent, de notre perspective, comme pérennité du groupe et sont autant un exemple, en restant dans l'optique théorique de Halbwachs, d'une construction de « communauté affective » qui nous fait vivre les choses.

Les photographies en tant que témoignages du réel, des preuves, des images-empreintes typiques du fameux « ça-été » de Roland Barthes (1980) constituent l'essence classique d'une pensée de l'image et de son application à la compréhension des phénomènes sociaux. S'il existe toujours un rapport indiciel entre l'image et le monde, l'image et le réel, on doit aussi constater le fait qu'outre l'avoir-été-là, elles témoignent aussi de qu'est-ce qu'ici et maintenant et montrent ce qu'il est, la référence à un monde et donc d'un être-là. Une dimension que nous proposons d'appeler comme *dasein* photographique dans le sens où l'image permet d'être visible, de visualiser l'existence : donc un « être-là » qu'il représente à notre sens une des essences de l'image et de son rapport indiciel au réel et ici fonctionne comme une trace visible sur la représentation de l'être migrant.

Cela constitue un ordre du visible qui met en perspective la formation d'un imaginaire collectif qui est partagé par la société entière et un imaginaire social qui est spécifique d'un groupe d'appartenance ou d'une condition sociale. Un imaginaire qui bien sûr est corrélé par la représentation *via* l'image cristallisant une existence sociale

où cet imaginaire, selon l'approche de Cornélius Castoriadis (1975), consiste aussi dans ce qui est perçu et nommé par la société. Il en résulte, alors, que l'image selon cette modalité est un « mode de signification » de l'imaginaire social en tant qu'elle structure ce même imaginaire de la vie sociale en montrant, par exemple dans le cas des migrants, des effets du quotidien et en connotant les espaces de parcours tout en générant une réalité socio-historique. C'est en cela que consiste cet être-là par l'image : la construction d'un univers social par des images et figures qui possèdent une force imaginative, c'est-à-dire fonctionnent comme « vecteurs de socialité » (Rabot, 2007). Elles narrent une histoire et en même temps décrivent une condition en utilisant une des autres capacités indispensables de l'image qui est celle de la fonction émotive. Cette émotivité en image est bien présente dans les récits visuels et l'on peut même ajouter que ce type de narration émotive va établir une sorte d'ordre social, ou bien une action dans le monde nous permettant de véhiculer une vision de la réalité.

À travers ce point, se réalise un imaginaire effectif qui est celui qui dénote, montre et visualise une condition d'existence et de présence au monde. Cela passe aussi par le contexte, un élément important, il ne faut pas l'oublier, dans la compréhension des images comme nous l'enseigne l'un des principaux théoriciens de la sociologie visuelle, Howard S. Becker (1995), qui se focalise sur le lieu où les personnes objet/sujet de l'enquête vivent et demeurent et à partir duquel il est possible d'examiner et d'observer les pratiques et les réciprocity se manifestant dans le vécu quotidien. Cette idée, c'est-à-dire la contextualisation de l'existence par la photographie, nous montre également les lieux de l'expérience et nous permet d'une certaine manière de nous rendre attentif à la structuration de ce que, en liaison avec l'analyse urbaine de Hulf Hannerz (1983), l'on désigne comme « *accessibilité au quotidien* » signifiant aussi une stratégie d'intégration sociale qui passe par diverses actions.

### 3. MÉTHODE ADOPTÉE

Nous inscrivant dans les perspectives épistémologiques énoncées ci-dessus, nous avons développé des outils d'analyse trajectorielle des

personnes en situation de migration. Nous avons choisi d'avoir une approche inductive et compréhensive de la trajectoire, laissant une grande part à l'expression libre des personnes rencontrées. Par ailleurs, dans la lignée de la sociologie compréhensive, il nous semble que le monde social est interprétable par l'appréhension du sens visé par les différents acteurs sociaux ainsi que les intentions qui vont guider leurs actions, comme le mettait en avant Max Weber (1921). Dans cette visée, comprendre la trajectoire d'une personne sera aussi comprendre la subjectivité de son univers de représentations, à l'instar des perspectives développées par l'ethnométhodologie (Coulon, 1987). Une approche visant à comprendre le vécu de la personne interrogée, en sollicitant les outils des méthodes visuelles et en particulier la photographie. Au vu du caractère approfondi du travail effectué avec chaque personne, le panel de l'étude est nécessairement réduit.

Le public visé est celui des personnes en situation de migration, avec la particularité d'être seules avec des enfants. L'étude, comme indiqué plus haut, est en cours de réalisation et donc notre contribution repose sur le choix de ne présenter que les résultats de l'étude de la trajectoire d'une personne, qui nous a permis de mettre en place ces outils d'analyse et de compréhension.

Pour chaque personne interrogée, cette analyse trajectorielle intégrant les méthodes de la sociologie visuelle se fait en deux étapes. La première est celle du récit de vie, suivant les modalités décrites par Patrick Bruneteaux (2018). Au cours d'un long entretien, la personne nous explique son parcours. Nous lui demandons d'exposer les raisons de la démarche migratoire, son vécu de la situation, sa vie familiale, les difficultés et ruptures, la question des discriminations, mais aussi la vie de tous les jours. Dans des situations souvent difficiles, quelle est la texture de la vie quotidienne ?

Dans un deuxième temps, le récit est approfondi par un travail mémoriel autour de supports visuels. L'idée est de considérer le *smartphone* comme support mémoriel, tout comme les photographies de familles étaient une manière d'écrire l'histoire et de mettre en scène une micro-histoire à l'échelle d'une lignée. Souvenons-nous d'ailleurs qu'en son temps, Pierre Bourdieu (1965) décrivait la fonction sociale

de la photographie qui consistait à rendre solennels les moments familiers et par conséquent renforcer le sentiment d'unité au groupe. Nous pouvons alors appliquer cet énoncé à la situation des migrants qui, par les images qu'ils incorporent dans leur mobilité grâce au *smartphone*, réconfortent leur unité et renforcent leur vécu par la capture de l'ordinaire de leur réalité sociale. Il s'agit d'une modalité visuelle de communication intersubjective s'inscrivant, en conséquence, dans un registre plutôt émotionnel et symbolique pour présenter et pérenniser leur mémoire *via* la valeur d'usage de l'image photographique comme source d'un être-là. Nous partons de l'hypothèse que le *smartphone* est devenu le réceptacle d'une mémoire individuelle de par son rôle de lieu de stockage et de visionnage des photographies. Chez les personnes engagées dans une trajectoire migratoire, ce rôle est d'autant primordial. Nous nous sommes rendu compte de l'importance de *smartphone* en tant qu'outil de rattachement à ses proches lors de nos entretiens dans une autre expérience de terrain réalisée avec des migrants à Calais. Dans ce cas spécifique par exemple, lorsqu'ils font le récit de leur agression par les militants d'extrême droite, ce n'est pas tant les coups et l'aspersion de gaz lacrymogène qui est traumatisante que la perte du *smartphone* comme support de mémoire (Gardenier, 2018). De ce fait, le *smartphone* comme outil de mémoire représente bien, de notre point de vue, l'un des traits qui caractérise la situation actuelle des migrants dans la mesure où il enregistre et documente leurs moments vécus.

Dans cette étude, la démarche adoptée est de demander à la personne interviewée de montrer des images qui sont particulièrement significatives à ses yeux parmi les photographies qu'elle conserve dans son *smartphone*. Une fois l'image sélectionnée, nous lui demandons de parler librement autour des photographies, et nous faisons parfois des relances, mais toujours dans une perspective d'approfondissement inductif. Quand la personne semble avoir épuisé le sujet, nous lui demandons de passer à la photographie suivante et répétons l'opération.

Les photographies sont analysées en lien avec leur commentaire par la personne interviewée, afin de dégager non pas les significations évoquées au chercheur, mais celles qu'elles revêtent pour la



**Image 1** – H., migrant, nous montre sur son téléphone les blessures occasionnées par un berger allemand que les forces de l'ordre lui ont lâché dessus à Calais (© Benoit Mars).

personne avec qui nous menons l'entretien. Enfin, les photographies sont aussi interprétées dans leur globalité par rapport à ce qu'elles représentent dans la quotidienneté d'une personne. Quelles sont les thématiques évoquées ? Quelles sont les absences ?

Cette méthode est expérimentale dans le sens où nous avons commencé à l'élaborer autour de la trajectoire d'une personne, E., qui a bien voulu participer à ce travail sociologique. Les résultats présentés ont pour vocation d'être élargis de manière comparative à une quinzaine de personnes en France, ainsi qu'une quinzaine au Brésil, afin de pouvoir comparer les différentes trajectoires.

Ce recueil de récits de vie se positionne dans une perspective ethnographique, considérant que la description et la retranscription des ressentis et des orientations de l'action des personnes, recueillies au travers de ces entretiens, au-delà de la compréhension des motifs de l'action, ouvrent une possibilité interprétative de par la force descriptive de ces éléments. Nous nous appuyons notamment sur les travaux de Bruneteaux qui a recueilli de manière ethnographique la parole de personnes au sein de foyers d'urgence : face à des situations et des vécus difficiles, il faut pouvoir se positionner de manière à recueillir la parole des personnes, mais aussi prendre en compte les difficultés rencontrées au cours de leurs trajectoires (Bruneteaux 2018). Dans cette perspective, la photographie en tant qu'outil mémoriel acquiert une dimension supplémentaire, donnant de la profondeur au récit de vie. Il est ainsi possible de se référer aux travaux de Sylvaine Conord (2007) qui utilise la photographie dans une perspective de description ethnographique, permettant de documenter une subjectivité bien particulière.

#### 4. RÉCIT DE VIE : ÉTUDES, MONOPARENTALITÉ ET ISOLEMENT

E. est arrivée en France en 2012 pour y mener des études. Elle est originaire de Dakar au Sénégal où elle commence son parcours par un BTS. Comme son école de Polytechnique est partenaire de l'école d'ingénieurs Sup'Agro à Montpellier, elle y postule afin de poursuivre ses études et devenir ingénieur. Elle est issue d'une famille plutôt aisée, mais ne souhaite pas en dire plus, car on sent que le sujet est douloureux. Elle parle très peu de sa vie au Sénégal. Après son diplôme d'ingénieure agronome, obtenu sans difficulté à Montpellier, elle complète son parcours par un Master 2 spécialisé dans le domaine de la nutrition. À la fin de ses études, survient un événement qui introduit une très forte rupture : elle devient mère d'une petite fille qu'elle élève seule. Pour pouvoir rester sur le territoire français, elle s'inscrit à un DU « Management des affaires ».

Rappelons que du fait des contraintes qu'elle induit, la monoparentalité complexifie l'accès aux droits et à l'emploi. De plus, le fait de n'avoir qu'un seul revenu pour entretenir un ou plusieurs enfants crée de nombreuses difficultés socio-économiques. Ainsi, l'accès au logement est entravé, ce qui explique que les familles monoparentales soient surreprésentées dans les logements en situation de surpeuplement<sup>2</sup>. De manière plus globale, les familles monoparentales sont très présentes dans les ménages vivant sous le seuil de pauvreté (à 60 % du revenu médian). Ainsi, selon l'INSEE<sup>3</sup>, 34,9 % des foyers monoparentaux vivent sous le seuil de pauvreté, contre 11,8 % des personnes vivant en couple en France en 2016 (INSEE, 2016). Cette situation est aggravée par diverses

dynamiques discriminatoires : la situation familiale de parent isolé sera une difficulté pour l'accès à l'emploi et aux droits. De plus, la plupart des chefs de foyers monoparentaux étant des femmes, à la situation familiale, s'ajoutent les discriminations liées au genre. Enfin, d'autres facteurs de discriminations peuvent s'additionner : origine, nationalité ou encore quartier d'habitation, enfermant parfois de manière durable les personnes dans la pauvreté, la disqualification et l'isolement.

E. vit avec sa petite fille à Montpellier et elle est désormais à la recherche d'un travail. Bien que titulaire d'un diplôme qui, *a priori*, ouvre aisément les portes de l'emploi, elle n'y parvient pas. De plus, sa nationalité semble rendre les choses beaucoup plus difficiles. À sa situation, s'ajoute une précarité « territoriale » dans le sens où elle n'est pas sûre de pouvoir rester sur le territoire français, son titre de séjour restant lié au statut étudiant. À la fin de ses études, si elle ne décroche pas d'emploi, elle deviendra donc passible d'une obligation à quitter le territoire français (OQTF). À ces difficultés économiques et administratives, s'ajoute la question de l'isolement : elle est en situation de rupture familiale, et ne dispose donc pas du soutien moral et financier de ses proches restés au pays... Cette situation difficile qui touche une jeune femme très diplômée est révélatrice du quotidien que vivent les personnes en situation de migration sur le territoire français. À notre sens, la description de son quotidien et des démarches qu'elle effectue ouvre une clé de compréhension de ce difficile vécu.

## La question de l'emploi

E. explique être à la recherche d'un emploi : « Là, je cherche du travail, ce n'est pas très facile ». Elle recherche dans un domaine bien déterminé, celui de l'agroalimentaire, et plus particulièrement de la nutrition, autour des questions de qualité et de sécurité sanitaire. En attendant que ses recherches aboutissent et afin de conserver les possibilités de séjour liées au statut étudiant, elle s'est réinscrite à l'université. Elle attribue ces difficultés à ses origines : « [...] d'une part à cause ou parce qu'il y a mon origine, pour embaucher un étranger il y a des lois, il faut payer je sais pas, des taxes ».

Elle nous confie son incertitude à ce sujet, car les entreprises qui ne sont pas dans des secteurs

en tension doivent justifier le fait qu'elles n'aient pas eu de candidat français au profil similaire plutôt qu'une étrangère d'origine extra-communautaire. De plus, les taxes et les contraintes administratives décourageraient les employeurs. Elle nous dit que « 55 % du premier salaire doit être payé en taxes par l'entreprise. Pour un étranger payé 2 000 € l'entreprise doit payer 1 100 € au dépôt du dossier et donne ses relevés et ses comptes, certains patrons le font, mais d'autres non, vu la paperasse ».

Elle dit vivre une discrimination qui, selon elle, est liée à sa couleur de peau mais surtout à sa nationalité extra-européenne. Elle dit commencer à ressentir cette discrimination : « On fait l'entretien et à la fin : "Vous êtes française ? Ah okay". Ils ne le disent pas devant toi, mais on sait bien que cette question c'est bloquant, j'ai eu quelques entretiens... ». Elle fait remarquer que la plupart de ses camarades de promotion sont déjà en emploi à l'exception de ceux partis faire une année sabbatique à l'étranger. Tous ceux qui sont restés en France ont trouvé du travail, « [...] même les derniers de la classe ont trouvé du boulot... Après on ne demande pas les notes pendant les entretiens, mais enfin ils se sont casés professionnellement ».

Ces difficultés significatives à trouver un emploi alors qu'elle est titulaire d'un diplôme universitaire valorisé sont à mettre en perspective avec les travaux sur ces questions indiquant que les jeunes diplômés issus de l'immigration sont particulièrement victimes de discriminations (Dhume, 2007 ; Edo et Jacquemet, 2013). Cette situation a par ailleurs été pointée du doigt dans un rapport du Défenseur des droits de 2018.

## Problématiques de modes de garde et isolement

Sa situation professionnelle, au-delà des difficultés liées à son origine, est rendue plus compliquée par le fait qu'elle vive seule avec un enfant. Parce qu'elle est étudiante, elle a pu obtenir une place en crèche, mais seulement depuis septembre 2018, après avoir attendu presque 9 mois. Cette place lui permet la reprise d'études. Néanmoins, elle constate rapidement des limites : les horaires de la crèche restent contraignants, beaucoup d'employeurs lui demandent d'être disponible à certaines heures où la crèche est fermée : « Y'a des emplois ou c'est des

*horaires qui trouvent, il y a certaines heures ou je ne peux pas... Elle finit à 18 heures max, après 18 heures je ne peux pas travailler».*

Cette difficulté à trouver un emploi s'ajoute à d'autres éléments qui renforcent la précarité. Ainsi, elle est dans une situation d'incertitude quant au logement, car elle doit libérer son logement pendant l'été et ne sait absolument pas quelles sont ses perspectives ensuite. Elle a fait une demande de logement social, mais au vu des délais, elle est inquiète quant à sa possibilité d'en retrouver un : « *Je n'ai pas de garant, la caution n'en parlons pas, donc pas de possibilité d'aller dans le privé, je suis au RSA là, il y a plusieurs accès aux choses minimum où on est vraiment très limité* ». On voit ici que l'incertitude liée à la difficulté de trouver un emploi impacte en cascade l'ensemble des aspects de la vie sociale d'E.

Enfin, la conséquence de cette maternité se pose aussi en termes d'isolement, lié aux exigences de la garde de son enfant. En effet, elle n'a pas de réseau familial ou amical sur lequel s'appuyer. Tout d'abord, elle ne peut pas compter sur le père de l'enfant pour la soulager de certaines tâches. Elle décrit ses relations avec lui comme « *un peu tendues* », de plus « *chacun est dans son coin, il ne vit pas en France, il ne m'aide pas, ma fille vit avec moi* ». Cet isolement se retrouve au niveau du réseau d'aïdants : sa famille est restée au Sénégal et elle n'a pas de famille éloignée en France, ne connaît personne dans la diaspora. Elle ne peut pas compter sur le soutien familial, car il semblerait que sa maternité et son statut de mère isolée ne soient pas du tout acceptés : « *Je ne suis jamais rentrée pour montrer l'enfant, compliqué, pour l'instant chacun est dans son coin. J'étais venue pour étudier donc j'étais censé qu'étudier, pas faire d'enfant, ils ne le voient pas sous cet angle, mais bon pour l'instant pas de problème, ils restent là-bas et moi j'éduque ma fille comme je veux* ».

L'absence de soutien du père de l'enfant et de la famille d'E. n'est pas non plus compensée par un soutien amical ou une aide du voisinage. Elle ne peut pas sortir le soir car ses ressources sont très faibles et elle ne peut se permettre de payer une baby-sitter. Elle fait remarquer que les démarches liées à l'accès aux droits sont particulièrement chronophages. Elle maîtrise bien les usages de

ces outils, mais déplore le nombre de pièces et de dossiers à fournir pour parvenir à accéder à ses droits. Avec la multiplication des dispositifs et des dossiers, cet accès occupe une part conséquente de son temps, et elle déclare privilégier bien évidemment ces tâches nécessaires à sa survie, à la recherche d'une vie sociale. Néanmoins, cette situation lui pèse. De plus, son isolement ne s'arrête pas à ces aspects liés à la garde d'enfant, c'est aussi la dimension culturelle qui lui pèse. Cet état de fait la confine dans un isolement quasi total : elle nous confie que le seul moment où elle a des interactions amicales, qui ne sont pas liées à ses études, à l'accès aux droits, ou dépassant le « bonjour au revoir » dans des magasins est à la messe le dimanche à la paroisse étudiante Sainte Bernadette. Elle y salue « *des gens qu'on connaît depuis longtemps, mais c'est vite fait à la sortie de la messe, mais on ne va pas chez eux ni ils viennent chez nous. Ça s'arrête là* ».

Ce récit de vie semble une illustration parfaite du processus de désaffiliation sociale tel que Castel l'a décrit. Ce concept de désaffiliation sociale paraît primordial pour comprendre les dynamiques des formes d'exclusion à l'œuvre (Castel 1999). La situation de précarité de la personne engagée dans ce processus est à envisager par un positionnement sur deux axes. Le premier va de l'intégration totale à l'exclusion totale de la sphère salariale. Pour schématiser, les extrêmes seraient d'un côté un CDI bien rémunéré et de l'autre une situation de chômage de longue durée. Le second axe distingué par Castel porte sur l'insertion ou non dans des réseaux de sociabilité familiale ou extra-familiale. Les personnes peuvent être dans une situation d'intégration sociale ou au contraire d'isolement. À ce double axe, Castel ajoute une dimension novatrice. Pour lui, le processus de précarisation économique des individus influe bien souvent sur le deuxième axe, suscitant un affaiblissement des liens sociaux des personnes et menant à terme à une désaffiliation de ces personnes.

Ces catégories sont particulièrement intéressantes lorsque l'on considère la monoparentalité non pas comme un état permanent, mais en perspectives de trajectoire, débutant lors de la séparation des parents. Ce moment (séparation d'un couple, décès du conjoint...) risque de placer la personne dans une zone de vulnérabilité. À notre sens, la trajectoire que nous présentons ici

s'inscrit pleinement dans cette dynamique qui va demander à E. une forte agentivité afin de pouvoir enrayer le processus de disqualification.

## 5. LE TÉLÉPHONE EN TANT QUE SUPPORT MÉMORIEL

Le premier entretien devait être un récit de vie, mais au final, il a beaucoup tourné autour des trois problématiques que rencontre E. : la recherche d'un emploi, la question des modes de garde et l'isolement. Pour approfondir, nous avons convenu d'un second rendez-vous afin de discuter de l'utilisation des photographies en tant qu'outil visuel : en effet les éléments qu'elle avait avancés au cours du premier entretien nous informent sur la nature de ses problématiques économiques et sociales ainsi que sur les difficultés qu'une mère seule d'origine extra-européenne rencontre, mais au final, sa subjectivité, sa manière d'envisager les choses ne ressortent qu'assez peu de ce premier récit... L'utilisation des outils visuels permet alors cet approfondissement afin de mieux comprendre la texture de sa vie quotidienne au-delà des éléments ici présentés, somme toute relativement objectifs.

D'ailleurs dans la disposition de la recherche, l'outil téléphone portable s'avère un instrument pratique et répond bien à la profusion de la technique dans la vie quotidienne qui en même temps transforme la manière de faire une recherche. Cela est une conséquence aussi des transformations socio-techniques et des modalités perceptives où, à juste titre, « *la centralité de l'expérience visuelle et la visualisation du monde sont contaminées par l'effet technologique qui apporte une transformation de l'appropriation des images par l'observateur social* » (La Rocca, 2015). La sociologie visuelle est ainsi confrontée aux changements techniques et technologiques, et l'image dans ce sens devient un réflexe de reproduction de l'instant de la vie quotidienne en tant que possibilité de présence en continu *via* les outils nomades de capture comme le *smartphone*. La reproductibilité de l'image *via* le *smartphone* devient ainsi un acte ordinaire dans la vie quotidienne où cet ordinaire est l'emblème même de notre rapport à l'image et au monde. Les migrants se servent du *smartphone* afin de conserver une mémoire visuelle et donner une vision à leur vécu dans les

gestes les plus communs. D'ailleurs, on comprend bien comment le *smartphone* est devenu l'un des symboles du processus de migration servant d'outil de communication, mais aussi de traduction dans les diverses langues des pays traversés et de contacts en réseau (Gillespie *et al.*, 2016).

On pourrait ainsi penser, dans l'optique de l'image, que *via* le téléphone portable les migrants cherchent à produire une singularité des images puisque celles-ci, il faut le rappeler, sont toujours représentatives d'un événement singulier. Ainsi, l'analyse que nous pouvons faire de ces images choisies par les migrants est de considérer en quoi elles sont représentatives, symboliques, d'une volonté de montrer leur quotidien dans les effets les plus ordinaires avec également la signification d'être une image sociale. C'est alors faire parler la photographie à laquelle l'enquêté donne de l'importance grâce aussi au devenir technologique de l'image : c'est-à-dire prendre en compte l'avènement du numérique qui influence à la fois la manière de faire recherche, les domaines même de la recherche et ses phénomènes d'étude et aussi les instruments d'enquête. Le téléphone portable s'insère dans cette stratégie et nous semble être un instrument de documentation en construisant ainsi un discours sur la réalité. Il devient lui-même un langage permettant d'écrire et de décrire le quotidien vécu comme une sorte de témoignage oculaire qui donne de la profondeur au social, dans le sens de le montrer dans sa réalité « crue ». Cette méthode nous semblait donc propice dans une enquête de terrain avec une population de migrants dans la mesure où la photographie immortalisée dans leur *smartphone* est justement une forme d'écriture de leur réalité, un document important dans leur processus de vie sociale.

Dans la situation de terrain alors, nous rencontrons E. pour discuter des photographies qui revêtent une importance pour elle. Elle commente alors les images qu'elle a choisi de nous montrer. La méthode est compréhensive dans le sens où elle est encouragée à parler librement sans questions préétablies.

La première photographie qu'elle nous présente est celle de sa fille qui joue, qu'elle dit « *aimer voir gaie et souriante* ». C'était un samedi, place de l'Europe. Elles ont pu profiter de divers stands pour les enfants. Elle dit que « *tant que ma fille va bien,*



Image 2 – La fille de E. (© E.).

*je suis épanouie*», mettant directement en adéquation son bien-être avec celui de sa fille. Elle ajoute que la présence ou non du soleil est un facteur extrêmement important : elle ne veut rien faire ni sortir quand il n’y a pas de soleil, absence qui la pousse à « *ne rien vouloir faire : c’est la paresse* ».

La photographie suivante a été prise lors de son stage avec l’IRD et l’UNICEF au Burkina Faso, au cours d’un focus group avec « les mamans et les enfants » d’un village isolé afin de comprendre pourquoi, malgré la prise en charge de la malnutrition aigüe et sévère par l’UNICEF, celle-ci persiste. Elle dit avoir beaucoup aimé cette expérience professionnelle. Elle a pu mettre en œuvre de manière concrète les savoirs acquis lors de son parcours de formation. À partir des paroles des mères, elle se rend compte que lors de la période hivernale, les travaux champêtres sont trop prenants pour les mères qui vont délaissier les enfants, alors que c’est la période de soudure et que les enfants n’ont pas nécessairement des



Image 3 – Des mères et leurs enfants au cours d’un focus group sur la malnutrition au Burkina Faso (© E.).

apports nutritifs suffisants. De plus, les centres de santé sont trop chers et les familles n’ont pas les moyens ou le temps d’y amener les enfants. De plus, il y a des problèmes de sous-effectif dans ces centres, car les personnels de santé ne veulent pas habiter dans certains territoires. Elle a fait ce stage au cours de son master en nutrition. Elle nous dit aimer comprendre les problématiques de nutrition afin d’aider les enfants.

Elle nous montre ensuite une jeune fille qu’elle présente comme la fille d’un couple d’amis qui habite en Bretagne et qui est en vacances au Sénégal pour découvrir le pays. La mère lui a envoyé la photographie, ce qui l’a rendu nostalgique. Elle les a rencontrés à Montpellier, mais ce



**Image 4** – La fille d'une famille d'amis au Sénégal (© E.).

couple d'amis a déménagé. Elle les a visités avec sa petite fille à Noël. Ils semblent, dans une certaine mesure, jouer un rôle familial, lui conférant un ancrage, permettant par exemple de passer les fêtes de Noël ensemble. Elle nous montre ensuite une photographie qu'elle a vue sur Facebook qui représente une fillette de trois ou quatre ans ressemblant à sa fille, en train de découper des billets de banque. Elle nous dit : « *Pour elle, c'est un jeu* », mais « *c'est du gâchis, je ne sais pas comment vont réagir ses parents* », elle rit plusieurs fois. Lorsqu'on lui demande comment elle réagirait, elle déclare qu'elle serait fâchée. Comme celle-ci n'est pas une photographie originale, nous avons fait le choix de ne pas la reproduire.

Ici, il nous semble que deux éléments saillants ressortent de ces images. Le premier est le fort lien entretenu avec l'enfant qui, dans un contexte de désocialisation, est peu à peu devenu son monde. Ce lien fusionnel avec l'enfant semble courant pour les mères qui vivent dans un contexte d'isolement et de disqualification sociale. La fréquence de cette

situation a été mise en avant au cours d'entretiens effectués avec des travailleuses sociales autour des problématiques que rencontrent les femmes migrantes seules. C., conseillère en insertion professionnelle au CIDF de Montpellier, nous explique que ces femmes centrent souvent l'ensemble de leur existence sur leur activité parentale. La conséquence de cet isolement est une disqualification sociale, avec une énorme perte de confiance, mais aussi une quasi-absence d'interaction avec des personnes adultes. Elle nous dit que cela peut aller jusqu'à une perte de capacité à avoir des relations avec des personnes adultes. De plus, n'ayant plus d'autre identité à valoriser que celle de mère, elles se referment ainsi sur cette fonction afin d'acquérir une identité permettant une valorisation de soi. À l'exception de la photographie qui représente une amie, l'ensemble des images présentées sont en lien avec les enfants et la maternité. La première représente son enfant, mais cela ne s'arrête pas là : la deuxième représente des mères et leurs enfants au Burkina Faso et sert de support à la description de ses rêves et projets. Là encore, le couple mère-enfant reste primordial : ses compétences de travailleuse hautement qualifiée dans la projection idéale de son activité seraient mises au service d'autres mères afin d'améliorer leur quotidien de mère. Enfin, la photographie qui représente la détente et l'humour met aussi en scène une enfant qui fait une blague à sa mère.

Le deuxième élément qui ressort de cette synthèse est celui de l'absence et de l'éloignement, thématique qui s'inscrit selon nous dans ce qu'Abdelmalek Sayad (1999) appelait la « double absence ». En effet, si sa fille et le lien parent-enfant sont bien présents, l'univers mémoriel d'E. est caractérisé par l'absence quasi totale d'autres références. Cette absence est tout d'abord marquée par un élément frappant : le nombre très réduit de photographies qu'E. estime significatives. Ainsi alors qu'elle est arrivée relativement récemment en France, il n'y a pas de rappel de la vie d'avant au Sénégal, aucune image de ses amis sénégalais ou de sa famille. Ce choix est à notre sens significatif d'une rupture avec son monde d'avant, probablement causée par le refus de sa famille d'accepter sa maternité et son choix d'élever seule son enfant. Elle nous dit que les photographies qu'elle a sélectionnées sont les seules qu'elle est heureuse de nous montrer et qui évoquent des

choses positives, et qu'il y en a d'autres qu'elle ne souhaite pas commenter car ne lui amenant pas d'émotions positives.

Les photographies qu'elle montre sont aussi symboliques de l'absence et de l'éloignement. La photographie prise au cours d'un stage montrant des mères au Burkina Faso est significative. Elle est éloignée géographiquement dans le sens où elle est située dans un pays qui n'est ni son pays d'origine ni son pays de résidence. Elle est éloignée dans le temps dans le sens où elle fait référence au passé. C'est un moment marquant dans son parcours, mais situé avant la rupture qu'est la maternité. La photographie représente aussi une perspective à atteindre ou à retrouver dans le futur : trouver un emploi qui correspond à ses qualifications et simultanément aider des mères à mieux élever leurs enfants. Pourtant, il ressort clairement que les perspectives projetées dans cette photographie sont très éloignées, voire inatteignables. Elles impliquent de trouver un emploi, alors que de par son statut d'étrangère extra-européenne et des contraintes de la monoparentalité, E. désespère de pouvoir trouver un emploi. C'est donc la situation présente qui rend cette image extrêmement éloignée, au-delà des contraintes temporelles et géographiques. De même, la photographie de la fille de son couple d'amis qui vivent en Bretagne est symbolique de l'absence et de l'éloignement : elle ne voit jamais cette famille d'amis qui habite loin et n'est que rarement en contact avec elle. Enfin, l'image de l'humour va aussi marquer cette absence, après avoir montré trois photographies, la quatrième représente un « meme » Facebook et non des personnes de son entourage : cette image perçue comme significative ne représente pas un événement mémoriel ou des personnes qu'elle connaît, mais figure un élément de détente vu sur les réseaux sociaux, Facebook en l'occurrence, remplaçant une absence de socialité réelle par un simulacre électronique.

De manière plus globale, le choix de ces photographies montre tout d'abord la centralité de la maternité et de la possibilité du maintien d'une identité valorisante pour la personne par le biais de la valorisation et de l'identification au lien maternel avec l'enfant. Cette centralité fait aussi ressortir une double absence, c'est-à-dire une forte restriction du lien avec le pays d'origine et la potentielle revendication et insertion dans des réseaux de

sociabilité liés aux origines, mais aussi d'un autre côté l'absence d'intégration dans le pays d'accueil, coïncant en quelque sorte E. dans une situation intermédiaire où le lien avec la culture d'origine est, dans une large mesure, distendu, voire rompu. De l'autre côté, la situation de monoparentalité crée une impossibilité d'insertion satisfaisante dans la société d'accueil, poussant à leur comble les difficultés d'acculturation (Abou, 2006), ce que montre bien la photographie représentant la situation rêvée de E., éloignée chronologiquement et géographiquement, et dans une quasi-impossibilité au vu des difficultés d'insertion sur le marché de l'emploi, liées au mode de garde et aux difficultés que rencontrent les étrangers extra-européens à trouver un emploi.

## CONCLUSION

Comment rendre vivant le réel d'une situation à partir de l'image ? L'objectif de notre réflexion s'inscrit dans une démarche compréhensive et *via* une construction ethnométhodologie de la signification du quotidien dans la stratégie du voir par l'image. Voir c'est aussi laisser voir : une intention sur ce que les sujets enquêtés jugent pertinent à leurs yeux afin de construire un discours sur la trajectoire de leur expérience. Dans ce sens, le voir est un moyen pour la connaissance de la vie sociale et les images (objet de l'acte de voir) véhiculent ainsi une certaine symbolique en nous donnant en même temps un aperçu de la vie des migrants et nous permettent d'apprendre quelque chose des sujets. Si nous insistons sur l'effet du quotidien dans cette recherche, c'est aussi parce que l'image représente une voie d'accès à ce quotidien. S'intéresser au quotidien et aux représentations des migrants à travers les récits de vie et les photographies captées par ce dispositif socio-technique qu'est le *smartphone*, photographies qu'ils choisissent sur une volonté subjective de montrer et commenter, c'est donner sens au vécu à travers l'assemblage de la communication verbale et visuelle (ou non verbale) nous permettant de donner vie à une compréhension du phénomène plus élargie. Nous pouvons voir de quelle manière aujourd'hui, dans le contexte migratoire contemporain, la trajectorialité est de plus en plus accompagnée par l'outil technique nomade qu'est le *smartphone* et la captation d'images comme modalité existentielle et expérientielle. Mais en même temps, le

geste – prendre des photographies avec le *smartphone* – représente aussi un rituel du quotidien des personnes en situation de migration, une modalité simplement existentielle qui, dans leur condition, devient néanmoins une stratégie d'accès à leur être. Il est d'ailleurs significatif de constater que certaines images qu'ils ont décidé de nous montrer sont représentatives d'une expressivité de sourire et de joie, ce qui montre la volonté de donner à voir la simplicité de la vie, la spontanéité d'un regard et de la joie infantile par exemple. Nous sommes dans ce cas : en face de l'autre et avec l'autre, comme dirait Emmanuel Levinas (1947). C'est aussi voir le monde à travers les yeux d'autrui, ce que permet l'image dans son essence de valeur significative d'un produit social et d'une activité humaine.

Montrer les photographies prises et sélectionnées par les migrants, c'est choisir subjectivement ce qu'ils veulent faire voir et communiquer sur des aspects de leur quotidien, donc montrer une photographie pour montrer un réel représenté et vécu. Ainsi, le choix des photographies prend tout son sens quand il est recroisé avec les éléments qui nous sont confiés lors du récit de vie. Ce n'est qu'en interprétant celles-ci à l'aune de ces données mais aussi des commentaires, que nous pouvons réellement comprendre le vécu tout autant que l'ampleur des souffrances qui nous sont confiées. Le passage par la photographie permet alors de subjectiver les données recueillies précédemment lors du récit de vie, confirmant et approfondissant les éléments effleurés lors de celui-ci : le choix des images et leur commentaire prennent alors tout son sens.

C'est aussi dans ce sens que l'image revêt son essence de faculté argumentative, de remise en question en intensifiant le regard sur des conditions sociales, sur des fragments significatifs qui témoignent du réel. Dans notre réflexion, comme élément de l'expérience du terrain, il est aussi significatif d'illustrer le fait que dans la perception du quotidien des migrants et leurs récits, l'orientation émotionnelle ressort comme principe de la perception du quotidien. Émotion qui est aussi le propre d'une des caractéristiques inhérentes à l'image et forme une réciprocité nous permettant d'avoir accès aux environnements sociaux où vivent et dont font expérience les sujets. Centrale alors est la prise de conscience que regarder et montrer reviennent à questionner le monde.

## BIBLIOGRAPHIE

**ABOU Selim (2006)**, « L'intégration des populations immigrées », *Revue européenne des sciences sociales*, Genève, 74 (135), p. 79-91.

**AGAMBEN Giorgio (2004)**, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer.

**BARTHES Roland (1980)**, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil.

**BECKER Howard S. (1995)**, « Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context », *Visual sociology*, 10 (1-2), p. 5-12.

**BOURDIEU Pierre (dir.) [1965]**, *Un art moyen, essai sur les usages de la photo*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».

**BRUNETEAUX Patrick (2018)**, « Ethnographie et lien social. Pratique et éthique de la recherche auprès des résidents des foyers d'urgence », *Bulletin de méthodologie sociologique*, 140 (1), p. 39-89.

**CASTEL Robert (1999)**, *Les métamorphoses de la question sociale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

**CASTORIADIS Cornélius (1975)**, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil.

**CHAUVIN Pierre-Marie, REIX Fabien (2015)**, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche », *L'Année sociologique*, 65, p. 15-41.

**COLLIER John Jr. (1967)**, *Visual anthropology. Photography as a research method*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

**CONORD Sylvaine (2007)**, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 11-22.

**COULON Alain (1987)**, *L'ethnométhodologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

**DÉFENSEUR DES DROITS (2016)**, Accès à l'emploi et discriminations liées aux origines : résultats de l'appel à témoignage, Paris, Défenseur des droits, coll. « Études & Résultats », [en ligne] [http://juridique.defenseurdesdroits.fr/index.php?lvl=notice\\_display&id=19513](http://juridique.defenseurdesdroits.fr/index.php?lvl=notice_display&id=19513)

**DHUME Fabrice (2007)**, « De la discrimination du marché au marché de la discrimination. Les fausses évidences de la "lutte contre les discriminations" », *Mouvements*, 49, p. 128-136.

**EDO Anthony, JACQUEMET Nicolas (2013)**, « Discrimination à l'embauche selon l'origine et le genre : défiance indifférenciée ou ciblée sur certains groupes ? », *Économie et statistique*, 464-466, p. 155-172.

**FACCIOLI Patrizia, LOSACCO Giuseppe (2003)**, *Manuale di Sociologia Visuale*, Milan, Franco Angeli.

**GARDENIER Matthjis (2018)**, « Sauvons Calais, un groupe anti-migrants. Une perspective : "rétablir l'ordre" »,

*Revue européenne des migrations internationales*, 34 (1), p. 235-257.

**GILLESPIE Marie, AMPOFO Lawrence, CHEESMAN Margaret, FAITH Becky, ILIADOU Evgenia, OSSEIRAN Souad, SKLEPARIS Dimitris (2016)**, *Mapping refugee media journeys. Smartphones and social media networks*, [s.l.], The Open University/France Médias Monde, [en ligne] <http://www.open.ac.uk/ccig/research/projects/mapping-refugee-media-journeys>.

**HALBWACHS Maurice (1925)**, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Félix Alcan.

**HALBWACHS Maurice (1968)**, *La mémoire collective*, 1<sup>re</sup> éd. 1950, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine ».

**HAMUS-VALLÉE Réjane (dir.) [2013]**, *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, Paris, Éditions Charles Corlet, coll. « CinemAction ».

**HANNERZ Ulf (1983)**, *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*, trad. Isaac JOSEPH, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».

**HARPER Douglas (2012)**, *Visual sociology*, Londres, Routledge.

**LAPLANTINE François (2009)**, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne.

**LA ROCCA Fabio (2007)**, « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés*, 95, p. 33-40.

**LA ROCCA Fabio (2015)**, « La sociologie visuelle à l'époque de la reproductibilité technologique de l'image », *Iconocrazia*, 7, [en ligne] <http://www.printfriendly.com/p/g/FNh67x>.

**LEVINAS Emmanuel (1978)**, *De l'existence à l'existant*, 1<sup>re</sup> éd. 1947, Paris, Vrin.

**MARESCA Sylvain (1996)**, *La photographie. Un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».

**MEYER Michaël, PAPINOT Christian (2016)**, « Le travail des images dans la démarche de recherche : analyse réflexive et compréhension de l'objet », *Image du travail, Travail des images*, 3, [en ligne] <http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1120>.

**MEO Milena (2016)**, « Immagini dal confine. Migranti, spazi simbolici e ordine politico contemporaneo », *Im@go*, 7, p. 254-276.

**PAPINOT Christian (2007)**, « Le "malentendu productif". Réflexion sur la photographie comme support d'entretien », *Ethnologie française*, 37, p. 79-86.

**PIETTE Albert (1992)**, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, 18, p. 129-136.

**PIETTE Albert (2007)**, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, 37, p. 23-28.

**PROSSER Jon (1998)**, *Image based research: A sourcebook for qualitative researchers*, London, Falmer Press.

**RABOT Jean-Martin (2007)**, « L'image vecteur de socialité », *Sociétés*, 95, p. 19-31.

**SAYAD Abdelmalek (1999)**, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil.

**SONTAG Susan (1982)**, *Sur la photographie*, 1<sup>re</sup> éd. 1977, Paris, Christian Bourgois.

**TERRENOIRE Jean-Paul (2006)**, « Sociologie visuelle. Études expérimentales de la réception. Leurs prolongements théoriques ou méthodologiques », *Communications*, 80, p. 121-143.

**VANDER GUCHT Daniel (2017)**, *Ce que regarder veut dire. Pour une sociologie visuelle*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

**WAGNER Jon (1979)**, *Images of Information. Still photography in the social sciences*, Beverly Hills, Sage.

**WEBER Max (2003)**, *Économie et société. Tome 1 : Les catégories de la sociologie*, 1<sup>re</sup> éd. 1921, Paris, Pocket.

## NOTES

1. Le projet CAPES-COFECUB intitulé « Projet Vie Parallèles Migrants : perspectives Brésil-France » est coordonné par l'Université de Brasilia, avec la participation de l'UERJ (Université d'État de Rio de Janeiro), l'Université Paris-Nanterre, l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 (laboratoire LERSEM-IRSA). Ce projet de recherche est en cours et propose un terrain distinct pour chaque équipe au Brésil (Brasilia et Rio de Janeiro) et en France (Paris et Montpellier).

2. Selon une enquête COMPAS (2015) pour le CCAS de la ville de Montpellier.

3. INSEE, « Tableaux de l'économie française – ménages familles », [en ligne] <http://www.insee.fr/fr/statistiques/2569326?sommaire=2587886>.



REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

VARIA

**Rémi Bercovitz, Christian Germanaz, Caroline Abela**

*Capter le vent du changement*

p. 129-158



# CAPTURER LE VENT DU CHANGEMENT

## LA PHOTOGRAPHIE COMME RESSOURCE DOCUMENTAIRE D'UNE HISTOIRE DES PAYSAGES DES SAVANES DE LA CÔTE SOUS LE VENT DE LA RÉUNION

Rémi Bercovitz

Paysagiste DPLG et docteur en géographie, maître de conférences associé à l'ENSAP de Bordeaux, UMR 5319 PASSAGES

Christian Germanaz

Maître de conférences en géographie, Université de La Réunion, OIES (Océan Indien : Espaces et Sociétés), UMR 8504 Géographie-cités, équipe EH.GO (Épistémologie et Histoire de la géographie)

Caroline Abela

Ingénieur de recherche CNRS, Centre IST Regards, UMR 5319 PASSAGES

---

### RÉSUMÉ

Les savanes de la côte sous le vent de La Réunion sont aujourd'hui à un seuil de leur histoire : celui de leur effacement. Effacement qui constitue une perte de première importance aussi bien du point de vue de la biodiversité insulaire de l'océan Indien que de celui d'un espace vécu, paysage d'usage et d'identité parcouru et intégré à la vie quotidienne d'une part croissante des habitants de l'île. Pour renseigner et rendre compte de cette rupture historique, le recours aux archives photographiques constitue une piste que nous allons emprunter dans cet article. Notre propos consiste en effet à montrer qu'en matière d'histoire des paysages, et bien qu'elle ne puisse se suffire à elle-même, la valeur documentaire de la photographie est considérable. Sur cette base, cet article vise à partager avec la communauté scientifique réunie autour de la *Revue française des méthodes visuelles* une interrogation épistémologique et méthodologique sur l'usage de la photographie dans les disciplines de l'histoire du paysage et des relations société/environnement. Il vise à saisir quel est le sens exact et la portée heuristique de ces méthodes et outils de recherche, mais aussi à pointer leurs limites et leurs points aveugles.

**Mots clés.** archives photographiques, histoire du paysage, La Réunion, photographie, société et environnement

### SUMMARY

The savannas of the west coast of the Réunion Island are currently at a threshold in their history: that of their obliteration. This disappearance constitutes a loss of primary importance both from the island's biodiversity in the Indian Ocean and from the perspective of a living space, a landscape of uses and identity that is being experienced and integrated into the daily life of a growing portion of the island's residents. In order to report and account for this historical rupture, the use of photographic archives is a lead that we will follow in this article. Our aim is indeed to show that in relation to landscape history, although it cannot be sufficient on its own, the documentary value of photography is considerable. On this basis, this paper aims to share, with the scientific community gathered around the *Revue française des méthodes visuelles*, an epistemological and methodological inquiry on the use of photography in disciplines such as landscape history and society/environment relations. This paper aims to grasp the exact meaning and the heuristic impact of these research methods and tools, but also to point out their limits and blind spots.

**Keywords.** photographic archives, landscape history, Réunion Island, photography, society and environment

---

### Pour citer cet article

Rémi BERCOVITZ, Christian GERMANAZ, Caroline ABELA, « Capturer le vent du changement. La photographie comme ressource documentaire d'une histoire des paysages des savanes de la côte sous le vent de La Réunion », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/01-capturer-le-vent-du-changement/>

# CAPTURER LE VENT DU CHANGEMENT

## LA VALEUR DE LA PHOTOGRAPHIE COMME RESSOURCE DOCUMENTAIRE D'UNE HISTOIRE DES PAYSAGES DES SAVANES DE LA CÔTE SOUS LE VENT DE LA RÉUNION

Rémi Bercovitz  
Christian Germanaz  
Caroline Abela

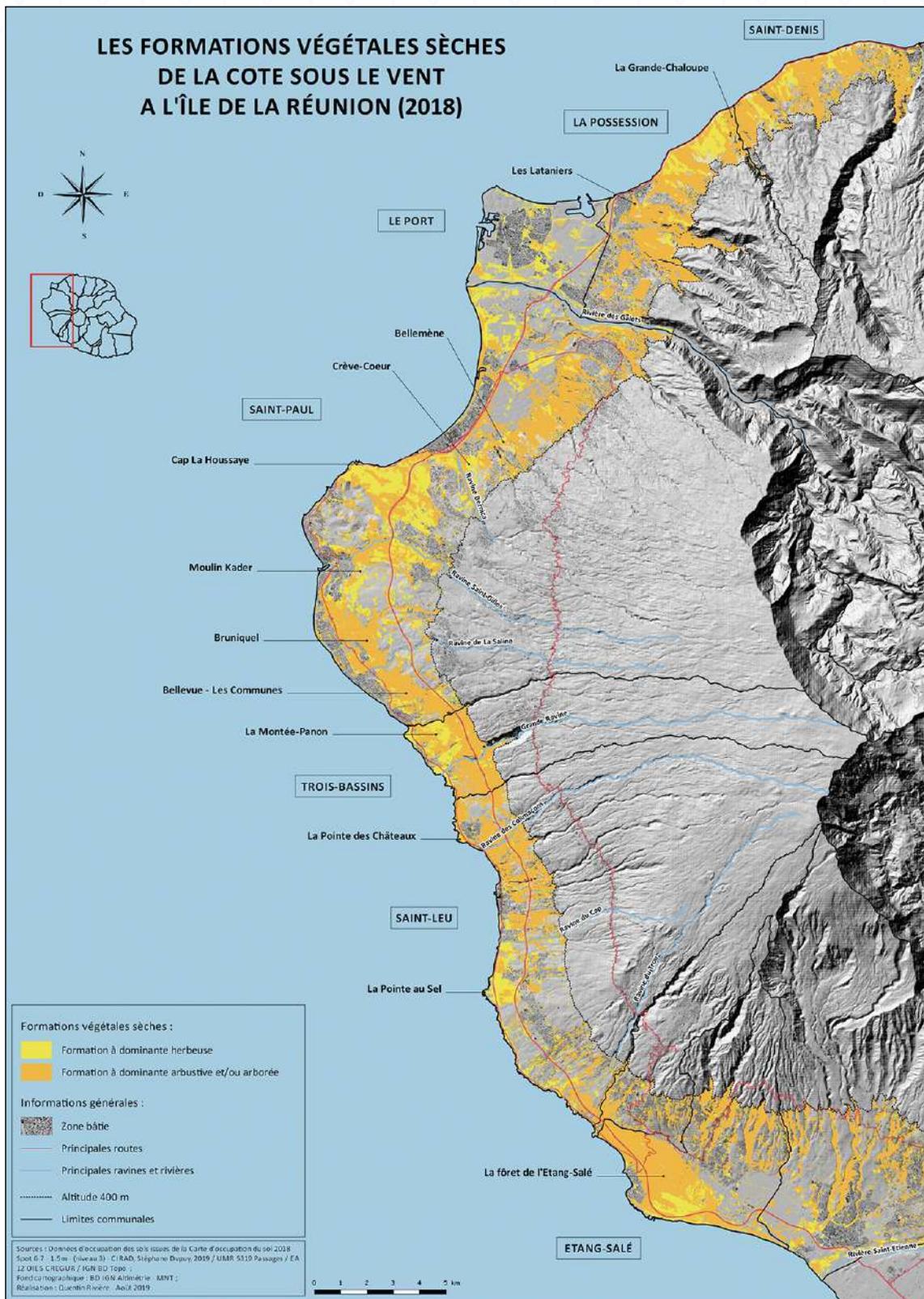
### INTRODUCTION

L'île de La Réunion se présente comme un patchwork de milieux et de paysages. Au sein de cette mosaïque, les savanes de la côte sous le vent constituent une véritable singularité. Alors que le reste du territoire insulaire se caractérise par son humidité, sa nébulosité et sa luxuriance végétale, les savanes représentent le pôle extrême de l'aridité, de la chaleur et de la luminosité. Sous ce climat subdésertique, les paysages de savanes se composent traditionnellement de grandes étendues d'herbes sèches ponctuées d'arbres et d'arbustes rabougris. Sur ces maigres pâturages, les « *gardyin-bèf*<sup>1</sup> » font paître des troupeaux de « *bèf moka* » et de « *kabri pei*<sup>2</sup> » et, à la fin de la saison sèche, pratiquent le feu pastoral afin de régénérer la ressource fourragère.

Les savanes pastorales occupaient encore, il y a moins d'un demi-siècle, l'essentiel du bas versant sous le vent de l'île. Mais voilà que depuis une trentaine d'années, ces paysages ont connu une mutation radicale, au point qu'ils ne subsistent aujourd'hui que de manière fragmentaire. Aux grands espaces d'herbes succèdent des fourrés où la dent du bétail ne passe que trop sporadiquement pour en limiter l'expansion ; des paysages mités par l'extension d'un habitat balnéaire ou résidentiel, par les infrastructures routières mais aussi par le développement de cultures irriguées. Les savanes apparaissent aujourd'hui comme un paysage relique, émietté et en sursis. Nos investigations scientifiques interviennent donc à un seuil de leur histoire : celui de leur effacement. Avec ce

paysage menacé de disparaître un mode de vie, une géodiversité et une biodiversité dont la perte, si elle est confirmée, marquera ce moment de l'histoire insulaire (Briffaud, 2019).

Pour renseigner et rendre compte de cette rupture historique, les sources archivistiques et documentaires sont foisonnantes mais aussi dispersées, pas toujours disponibles et encore peu étudiées. Dès lors, comment fonder une analyse et une interprétation historique des phénomènes socio-écologiques qui sont à l'origine des transformations paysagères de savane depuis ces trente dernières années ? Le recours aux archives photographiques constitue une piste que nous allons emprunter dans cet article. Tiré des résultats d'une recherche pluridisciplinaire menée depuis 2015 sur les savanes de la côte sous le vent de La Réunion (voir encart), le propos général de cet article est précisément de porter une interrogation sur les méthodes et les usages de l'archive photographique dans le domaine de l'histoire des paysages. Il vise tout d'abord à saisir quels sont le sens exact et la portée heuristique de ces démarches de recherche, mais aussi à pointer leurs limites. Puis, nous établirons un bilan des sources à notre disposition sur les savanes de La Réunion. Sur cette base, nous montrerons quelle(s) méthode(s) de classement et d'interprétation des corpus photographiques ont été mises en œuvre. Méthodes qui rendent possible la constitution de *séries photographiques diachroniques*. L'objectif est ici de disposer sur un même lieu et sur un large pas de temps d'une diversité de points de vue et de cadrages. Le décryptage de ces séries passe par



**Image 1** – Carte de localisation des savanes de la côte sous le vent de l’île de La Réunion (© Quentin Rivière, 2019).

Situées au pied du versant sous le vent, les savanes prennent la forme d’une grande bande aride et sèche qui, de La grande Chaloupe à l’Étang-Salé, longe le littoral ouest. Entre le rivage et 400 m d’altitude, elles occupent les parties basses d’un versant montagnard qui culmine à plus de 2 000 m. À cette échelle d’observation, la carte distingue deux types de savanes : en jaune les savanes herbacées et, en orange, les savanes à dominante arbustive et/ou arborée.



**Image 2** – Le Cap La Houssaye offre le principal témoignage des savanes herbeuses de La Réunion (© Hervé Douris, 29 avril 2019).



**Image 3** – Les bas versants de La Saline les Bains constituent un exemple marquant des savanes arbustives de la côte sous le vent (© Hervé Douris, 3 avril 2019).

À la fois labyrinthiques et panoramiques, les savanes alternent les coins et les recoins mais aussi les grandes étendues visuelles sur les horizons marins ou montagnards.



**Image 4** – Les savanes de Saint-Leu traversées par la ravine du Cap (© Hervé Douris, 25 octobre 2018).

Urbanisation littorale, infrastructure routière et cultures irriguées, les savanes ne subsistent aujourd’hui que par lambeaux. On peut considérer que c’est un cycle multiséculaire qui est en train de s’achever sous nos yeux : celui qui commence dès la première phase de l’anthropisation de l’île au <sup>XVII</sup><sup>e</sup> siècle et qui a transformé l’essentiel de l’espace du bas versant de l’île, entre le battant des lames et les quartiers habités des 400 m, en un vaste pâturage essentiellement herbacé.

les procédures classiques de la critique historique (mise à jour des conditions de production, analyse de contenu...) mais mobilise également des outils spécifiques et plus singuliers comme le dessin.

## 1. PHOTOGRAPHIE ET HISTOIRE DES PAYSAGES : QUELLE VALEUR SCIENTIFIQUE DES SOURCES PHOTOGRAPHIQUES ?

Avant de mettre en œuvre toute démarche d’histoire des paysages *par* la photographie, il semble préalablement indispensable de caractériser d’un point de vue théorique les liens qu’il est possible d’établir entre l’archive photographique et les savoirs historiques, en insistant spécifiquement sur l’histoire des paysages. Quels rapports entretiennent les sciences naturelles et sociales à l’image en général et à l’image photographique en particulier ? La photographie possède-t-elle

une spécificité quasi ontologique qui lui permettrait d’être un auxiliaire de la connaissance et spécifiquement de la connaissance historique en matière de paysage ? Quelles méthodes d’analyse et d’interprétation des dynamiques paysagères par la photographie ont été expérimentées jusqu’à aujourd’hui ? Autant d’interrogations qui méritent d’être posées car on peut facilement avancer que du mode d’agencement entre ces questions et leurs réponses résulteront des dispositifs et des procédures méthodologiques spécifiques.

### Écrire l’histoire par l’archive photographique ?

L’histoire des sciences a montré les liens forts et profonds que peuvent entretenir l’invention de nouveaux appareils de vision et de nouveaux modes d’enregistrement du réel avec le renouvellement des modes de production des savoirs (Latour, 1985). Dans cette perspective, il y a, dès le <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle, entre

## Vingt ans de recherche sur les savanes réunionnaises

Le présent article est tiré des recherches scientifiques menées depuis 2015 sur l'histoire des paysages des savanes de La Réunion. Coordinée par Serge Briffaud et l'UMR 5319 Passages, l'équipe pluridisciplinaire qui y travaille s'attache à saisir, dans le temps, les pratiques socio-spatiales et les représentations culturelles qui y sont attachées, les politiques publiques d'aménagement qui y sont menées, ainsi que la nature des processus bio-physiques et des dynamiques écologiques qui s'y déploient.

Ces recherches se sont déroulées dans le cadre de deux programmes scientifiques successifs :

### « Les savanes du littoral sous le vent à La Réunion. Histoire et dynamiques, perceptions et pratiques, gestion et médiation »

Financé par le Conservatoire du littoral (CDL), le premier programme s'est déroulé entre 2015 et 2017. Il a visé en particulier à répondre aux demandes du CDL, qui confronté aux mutations rapides et irréversibles de l'espace littoral réunionnais, cherche à prendre la mesure de ces transformations afin de pouvoir les orienter dans un sens bénéfique pour la biodiversité et la qualité de vie des habitants. Il a pris la forme d'une recherche/action dont l'objectif était de rassembler les connaissances nécessaires à la protection et la gestion de ce patrimoine paysager et de ces milieux (Briffaud 2016). Il est important de noter que, 17 ans après, ce programme a constitué la poursuite d'une recherche menée entre 1998 et 2002 par Serge Briffaud et Alexandre Moisset (2002) pour le compte du CDL.

### « Les savanes de la côte sous le vent à La Réunion. Une approche interdisciplinaire et expérimentale de la connaissance et de la gestion des environnements littoraux »

Depuis 2017, un nouveau programme de recherche est en cours. Financé par le CDL et la Fondation de France (FDF), il vise à prolonger les investigations fondamentales et les expérimentations de gestion menées depuis 2015.

Coordination scientifique : Serge Briffaud. Équipes partenaires : UMR PVBMT (CIRAD et CNRS, La Réunion), Équipe CREGUR (Université de La Réunion), UMR GEODE (Université Toulouse Jean Jaurès). En collaboration avec l'association d'utilité publique APPER (Association pour la promotion du patrimoine et de l'écologie à La Réunion).

les sciences et la photographie un tropisme certain. Tropisme qui s'est plus particulièrement manifesté dans les sciences naturelles, domaines dans lesquels l'usage de la photographie a permis des avancées notables (Denhez, 1999 ; Calcagno-Tristant, 2004). Les sciences humaines et sociales y ont également vu un outil de captation probant des réalités que les sociologues, ethnologues et anthropologues cherchaient alors à enregistrer (Dias, 1994 ; Joseph et Mauuarin, 2018). Reste que dans ces disciplines, force est de constater que l'usage de la photographie a fait l'objet de plus de réticences. Méfiances ancrées dans une longue histoire culturelle de l'image, où cette dernière s'adressant au sens et non à l'intellect est perçue comme porteuse d'illusion (Regnault et Lefort, 2015). Ceci explique en partie pourquoi les sciences humaines et sociales ont

longtemps utilisé l'image photographique comme une simple illustration, focalisant leur attention sur la production écrite.

Qu'en est-il de l'usage de la photographie au sein de la discipline historique ? Alors que les historiens de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de l'époque moderne sont habitués à utiliser l'image comme source documentaire, les historiens du contemporain, croulant sous la documentation écrite, ont tardé à utiliser l'image photographique. « *Si l'histoire de la photographie est vivace, l'histoire par la photographie demeure infertile. Trop peu d'historiens se consacrent à l'analyse d'archives photographiques* » (About et Chéroux, 2001, p. 10). Pourtant l'archive photographique semble constituer une documentation de premier ordre pour l'historien. Directement

et entièrement déterminée par son référent, la photographie possède en effet un réel pouvoir de désignation d'un instant passé, d'un lieu et d'une société ancienne. Toutefois, si on ne peut nier que la photographie capture avec une grande précision une tranche de l'espace et du temps, de la géographie et de l'histoire, il convient dans le même temps de souligner qu'il s'agit d'une « représentation ». Représentation qui implique le cadre conceptuel et culturel, psychologique et sociologique de son auteur. Dès lors, même si la photo possède un régime de véracité spécifique, elle ne peut pour autant être considérée comme une production mimétique de la réalité. Elle en constitue plutôt une trace. Trace que l'opération historique consiste à décrypter et à mettre en perspective (Ginzburg, 1989). Partant de là, il convient de se départir d'une vision naïve qui verrait dans ces images le vrai et l'authentique, mais plutôt de les traiter comme une source historique à part entière. Dès lors, à l'instar de n'importe quelle archive, l'historien ne peut faire l'économie d'une critique de cette documentation. Critique interne qui traite les images photographiques en tant que référents d'une réalité. Critique externe qui, quant à elle, vise à mettre à jour leurs conditions de production à partir d'une analyse à la fois du sujet, du dispositif et de l'auteur (About et Cheroux, 2001).

La question pertinente à poser aux images photographiques est donc moins de savoir si elles disent le vrai sur un fait ou une époque donnée (Becker, 2007), que de saisir de quel(s) niveau(x) de réalité elles permettent de témoigner, à quel(s) type(s) de questions elles permettent d'apporter une réponse. Autrement dit, qu'est-ce que ces images peuvent apporter à l'analyse des faits sociaux, environnementaux et historiques que le chercheur cherche à décrypter ? Sur quelle(s) question(s) historique(s) ces photographies vont-elles permettre d'avancer ? L'enjeu scientifique réside ainsi dans la problématique à partir de laquelle on regarde les images photographiques, dans la manière de les interroger et le point de vue que l'on adopte sur celles-ci.

## Archive photographique et histoire des paysages

L'approche qui est la nôtre est celle de l'histoire des paysages (Briffaud, 2014 ; Davasse, 2014). Dans cette perspective, on cherche à mettre à jour les déterminants socio-écologiques qui conduisent

à la transformation des complexes paysagers. Il s'agit de débrouiller les multiples causes qui, entre faits de nature et faits de société, expliquent leurs dynamiques. Cette approche rétrospective s'intéresse en particulier à la nature des interactions entre les conditions climatiques, les processus biophysiques et les pratiques sociales en les inscrivant dans le temps et l'espace. Entre nature et société, les objets traités par l'histoire des paysages sont donc nécessairement des produits métissés, mixtes et hybrides. Ils sont aussi des objets qui s'inscrivent dans des temporalités très différentes (Barrué-Pastor et Bertrand, 2000) à la fois décalées et chevauchantes : « [...] *entre le temps qui passe (time) et le temps qu'il fait (weather), entre le temps rond des saisons (phénologie) et le temps long, en replaçant les crises naturelles et les catastrophes humaines dans la longue durée du climat* » (Bertrand et Bertrand, 2014, p. 21). Ce cadre interprétatif manquerait de profondeur s'il n'était pas adossé à une analyse des arrière-plans du paysage, c'est-à-dire à un examen des diverses manières de voir, de dire et de sentir. On s'intéresse ici moins au paysage en tant que structure matérielle évolutive ou comme objet à aménager mais plutôt comme structure symbolique. Dès lors, il s'agit de révéler l'historicité souvent insoupçonnée des filtres perceptifs qui ordonnent la perception (Corbin, 1988 ; Bercovitz et Briffaud, 2018). De ces filtres culturels dépendent, durant la période où ils exercent leur emprise sur les regards et les manières d'éprouver, l'attraction et la répulsion, la perception de la qualité et de la valeur d'un territoire donné.

Les démarches d'histoire des paysages *par* les archives photographiques et la technique de la photographie reconduction ont fait l'objet de très nombreuses expérimentations et ont donné lieu à quantité de publications<sup>3</sup>. L'intérêt de la discipline pour ces sources s'explique par leurs très fortes valeurs documentaires. Bien que la photographie ne puisse se suffire à elle-même, il semble en effet qu'aucun autre mode de description et d'enregistrement de la réalité géographique ne permette d'approcher avec tant de finesse et d'acuité les paysages anciens et leurs évolutions. Les corpus photographiques livrent en particulier des informations complémentaires à celles issues de la documentation cartographique (cadastre, carte et plan...) ou écrite (descriptions littéraires, rapports administratifs et techniques). La principale qualité de

ces sources résulte du fait qu'aucun détail n'échappe à l'enregistrement photographique. Celui-ci est saturé d'informations et c'est en cela qu'il constitue un document de première importance. L'image photographique se caractérise en effet par son extrême précision, par son foisonnement d'indices et de signes à interpréter. Dès lors, même si ces images ne disent rien sur les phénomènes sociaux et écologiques qui, entremêlés, expliquent la forme et la configuration des complexes paysagers, elles offrent en revanche la possibilité d'étayer des hypothèses et d'asseoir des scénarios d'évolution. Il devient par exemple possible, et ceci sur un pas de temps pouvant aller jusqu'à 150 ans, de reconstituer la trajectoire de certains éléments paysagers (couvert végétal et boisement, pratiques agricoles, infrastructures, implantations bâties...), mais aussi de saisir les relations qu'entretiennent ces éléments avec le système paysager dans son ensemble. Et ce sont ces allers-retours entre le global et le détail, le général et le particulier, le tout et la partie qui confèrent une force de représentation si forte aux archives photographiques. Mais la valeur documentaire de la photographie pour l'histoire des paysages ne s'arrête pas là. Puisque l'acte de photographier passe nécessairement par la perception individuelle, la subjectivité du regard et l'histoire culturelle de son auteur, la photographie renseigne également sur l'autre versant des réalités paysagères : sensible, symbolique et immatériel celui-là. Depuis l'imagerie touristique des cartes postales jusqu'aux missions documentaires en passant par la création artistique, il y a entre la photographie et le paysage une relation culturelle forte ancrée dans la durée (Bertho et Conésa, 2017). Grâce aux matériaux photographiques, c'est donc la multiplicité des filtres perceptifs qu'il est possible de mettre à jour. De là, émergent de nouvelles couches de sens et tout un réseau d'informations inédites.

L'idée de documenter les évolutions paysagères par l'archive photographique et la reconduction actuelle de clichés anciens n'est pas neuve. Citons en particulier l'exemple des forestiers du service de Restauration des terrains de montagne (RTM) qui utilisèrent ces méthodes dès les années 1860 afin de montrer les effets paysagers des travaux de reboisements des versants et de rectification des cours d'eau qu'ils étaient alors en train d'entreprendre (Coutancier *et al.*, 2004). Mais c'est aux États-Unis dans le courant des années 1960

que ces démarches connurent un regain d'intérêt. Depuis les premières expériences menées dans le désert de l'Arizona (Hastings et Turner, 1965), jusqu'au projet *Third views*<sup>4</sup> dirigé par Mark Klett (2004), en passant par les recherches menées dans les massifs forestiers de l'Oregon (Skovlin et Ward Thomas, 1995), Christian A. Kull (2005) a fait l'inventaire des démarches menées outre-Atlantique. L'état de l'art qu'il propose permet de constater que les démarches américaines, outre leurs grandes diversités, ont non seulement pour point commun de prendre comme objet d'étude des paysages peu anthropisés, mais également de focaliser leur attention sur leurs dimensions biophysiques (végétation, hydrographie, structure géomorphologique...). Au sein d'environnements où l'empreinte des sociétés humaines est faible, les auteurs américains documentent en particulier les transformations du couvert végétal, la nature et l'extension des phénomènes érosifs ou encore les impacts des changements climatiques. Pour beaucoup d'entre elles, ces démarches sont quantitatives et visent notamment à chiffrer l'évolution de l'occupation des sols. Parfois aidées de modèles informatiques de traitement automatique des données, elles permettent de mesurer l'extension ou la régression des forêts, l'aggravation du ravinement d'un versant ou le recul des glaciers<sup>5</sup>.

En France, l'usage de l'image photographique pour documenter l'histoire des paysages est plus tardif. Ces démarches virent tout d'abord le jour dans le cadre de recherches scientifiques pionnières (Métaillié, 1986 ; Michelin, 1995). Elles connurent ensuite un spectaculaire essor dans le sillage de l'Observatoire photographique national du paysage (OPNP) lancé en 1991 par le ministère de l'Environnement<sup>6</sup> (Latarjet et Hers, 1985 ; Bertho, 2009 ; Davasse, 2016 ; Moquet, 2016). Contrairement aux expériences américaines décrites ci-dessus, ces démarches documentent généralement des paysages anthropisés de longue date. Elles n'ont par ailleurs que rarement fait appel à des méthodes informatiques et automatisées, et reposent plutôt sur des méthodes d'analyses qualitatives. L'approche développée à La Réunion s'inscrit dans la continuité de ces démarches qualitatives. Démarches qui, comme l'ont montré Caroline Guittet et Laurence Le Dû-Blayo (2013), prennent comme point de départ une observation attentive et une description *in situ* des paysages. Ceux-là

sont ensuite « rétro-observés » grâce aux corpus d'archives photographiques anciennes. Croisés à l'observation de terrain et à d'autres sources documentaires (entretiens oraux, archives écrites, cartographiques...), il s'agit *in fine* de construire un « récit interprétatif » (Henry, 2012) de l'évolution des paysages.

## 2. LA FABRIQUE DE L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE

Les archives photographiques semblent donc constituer une ressource de premier choix pour écrire l'histoire contemporaine des paysages et des relations société/environnement. Reste que la grande difficulté de cette histoire des paysages *par* la photographie réside dans la possibilité de constituer des corpus documentaires capables de renseigner le chercheur sur des pas de temps assez longs et réguliers ainsi que sur des espaces assez étendus. Cartes postales, collections institutionnelles et privées ou archives scientifiques, le spectre est large, les fonds parfois fragmentaires et la possibilité de constituer des séries photographiques

cohérentes pour la recherche scientifique n'est pas toujours évidente. Fort de ces constats, une collecte très large de clichés sur les paysages des savanes de La Réunion a été entreprise par l'équipe de recherche. À ce corpus d'images anciennes sont rapidement venus s'ajouter des clichés contemporains réalisés dans le cadre d'une démarche de reconductions photographiques. En définitive, c'est un fonds photographique d'une grande richesse mais fondamentalement hétérogène qui a été réuni spécifiquement pour les besoins de l'enquête historique menée sur les savanes.

### Une collecte tous azimuts

Lorsqu'en 2015 les investigations sur les savanes réunionnaises commencent, l'image photographique s'est comme imposée à l'équipe de recherche. En effet, sans qu'il soit nécessaire de prospector les centres de documentation, celle-ci dispose d'un important ensemble de photographies prises entre 1998 et 2002. Ces clichés sont issus des archives personnelles de l'historien et géographe Serge Briffaud. Coordinateur de l'actuel programme de recherche sur les savanes de La



**Image 5** – Front pionnier de la mise en culture des savanes en 2000 au-dessus de l'Hermitage les Bains (© Serge Briffaud, 2000).



**Image 6** – Développement de l’habitat sur le bas versant de La Saline (© Serge Briffaud, 2000).

Les matériaux photographiques réalisés par Serge Briffaud renseignent sur les profondes mutations paysagères que connaissent les bas versants de la côte sous le vent à la fin des années 1990 et au début des années 2000 (Simon, 2008). Dans cette perspective, l’image 5 montre un des fronts pionniers de l’agriculture irriguée. Celle-ci a été rendue possible par le projet pharaonique de « basculement des eaux » consistant à transférer les eaux abondantes de la côte est pour irriguer et mettre en culture les sols secs et pauvres de la côte ouest. La savane est éliminée par les incendies et les engins qui épierrent les terrains. Les troupeaux et leurs gardiens trouvent alors un fragile refuge sur des lambeaux de savane. Au-delà des grands travaux d’infrastructures, ces clichés documentent également certaines dynamiques plus diffuses et notamment l’urbanisation (image 6) des savanes.

Les matériaux photographiques réalisés par Serge Briffaud renseignent sur les profondes mutations paysagères que connaissent les bas versants de la côte sous le vent à la fin des années 1990 et au début des années 2000 (Simon, 2008). Dans cette perspective, l’image 5 montre un des fronts pionniers de l’agriculture irriguée. Celle-ci a été rendue possible par le projet pharaonique de « basculement des eaux » consistant à transférer les eaux abondantes de la côte est pour irriguer et mettre en culture les sols secs et pauvres de la côte ouest. La savane est éliminée par les incendies et les engins qui épierrent les terrains. Les troupeaux et leurs gardiens trouvent alors un fragile refuge sur des lambeaux de savane. Au-delà des grands travaux d’infrastructures, ces clichés documentent également certaines dynamiques plus diffuses et notamment l’urbanisation (image 6) des savanes.

Réunion, ce dernier a conduit à la fin des années 1990 la première recherche scientifique systématique sur les paysages de savane (voir encart). Ses missions ont permis la réalisation de quelques centaines de clichés dont l’importance est liée au constat, aujourd’hui peu contestable, que le début des années 2000 correspond à une modification sensible des savanes de La Réunion. La qualité de ce matériau photographique réside également dans le fait que les conditions et le contexte de production de ces clichés sont

documentés avec une grande précision. En effet, l’auteur de ces clichés est le coordinateur de la recherche en cours. En cela, il peut renseigner sur les raisons qui l’ont poussé à réaliser ces photographies et sur la nature du programme de recherche dans lequel les clichés ont été pris. On dispose par ailleurs du rapport scientifique écrit à l’époque (Briffaud et Moisset, 2002).

À ces premiers matériaux viennent très rapidement s’adjoindre de nouvelles images. En effet, la



**Image 7** – Vue de la route nationale traversant La Possession à hauteur de la ravine à Marquet (© Jean Legros, 1950-1960).

La découverte et la mise en ligne des fonds photographiques Jean Legros (1920-2004) constituent le meilleur exemple de la dynamique d'ouverture et de valorisation des collections privées et familiales évoquée ci-dessus. Amateur chevronné, ce dernier a produit au cours des années 1950-1960 une œuvre photographique d'une grande qualité. On pense ici en particulier à une collection de clichés aériens réalisés entre 1949 et 1965, exposant une vision spatiale assez inédite de la côte sous le vent. Tiré de cette collection, le cliché reproduit ci-dessus montre de vastes étendues herbeuses parsemées par les « emplacements » des éleveurs. Mais au-delà du fonds J. Legros, combien d'autres conservés dans un cadre familial privé attendent une attention particulière ? Cette dernière remarque veut simplement pointer l'existence potentielle des gisements photographiques locaux susceptibles d'être encore mis à jour.

disponibilité de ressources photographiques pour La Réunion s'est très largement élargie depuis une quinzaine d'années. Le constat manifeste de ce mouvement est illustré par la création, en 2011, de l'Iconothèque historique de l'océan Indien (IHOI) dont le site internet permet un accès aux multiples fonds iconographiques et photographiques rassemblés ou reliés à leurs établissements de conservation (archives départementales de La Réunion, musée Léon-Dierx, musée de Villèle, Muséum d'histoire naturelle, musée des Arts décoratifs de l'océan Indien...)<sup>7</sup>. Rapidement devenu indispensable, cet outil constitue une source supplémentaire incontournable pour estimer l'importance et la diversité des fonds photographiques accessibles sur les paysages des savanes réunionnaises. Cette plateforme renferme en effet des corpus d'une

grande diversité qui, essentiellement sur la période 1860-1960, permettent de renseigner l'évolution des paysages de savane. Au sein de ces fonds numérisés, on trouve aussi bien des clichés réalisés par des ingénieurs des Ponts et Chaussées comme Gaston Bidel (1857-1926) que des collections constituées par des photographes professionnels locaux comme André Albany (1903-1992), André Blay (1914-1978) ou Jean Colbe (1929-2014).

Les fonds privés et familiaux constituent une autre précieuse ressource documentaire. Mais ils sont souvent dispersés et difficiles à atteindre. Pourtant, si ces fonds sont restés longtemps confinés au cercle intime de la famille, depuis une quinzaine d'années la publication de photographies anciennes dans les quotidiens locaux, au titre

de la rubrique patrimoniale, a contribué à l'ouverture des collections privées aux chercheurs et aux conservateurs. Conscientes de détenir des informations susceptibles d'éclairer des enjeux contemporains, les phratries familiales sont aujourd'hui plus enclines à ouvrir et à permettre la consultation de leurs albums photographiques. C'est dans cette perspective et grâce au concours du conservateur du musée Léon-Dierx qu'il a été possible d'avoir accès à de nombreuses collections privées.

Si les fonds décrits ci-dessus constituent un socle sur lequel s'appuyer, cette première recherche ne peut cependant pas prétendre à l'exhaustivité. Dès lors, il convient de la compléter en explorant les ressources documentaires situées dans les champs disciplinaires de la recherche scientifique (géographie, géologie, botanique...). On pense ici en particulier aux clichés du géographe Jean Defos du Rau (1914-1994). Nommé au lycée de Saint-Denis comme professeur d'histoire et de géographie en 1948, ce dernier devient l'auteur emblématique de la première synthèse géographique sur La Réunion

dans le cadre académique d'une thèse doctorale, soutenue en 1958. Durant sa résidence et ensuite au cours de plusieurs missions, l'auteur a accumulé une collection photographique conséquente sur l'île dans laquelle il est possible d'identifier une série de clichés sur les savanes. Possédés par l'image photographique, d'autres scientifiques (Alfred Lacroix, Aubert de la Rüe, Pierre Rivals...) ont construit des corpus de terrain pouvant se révéler tout aussi intéressants pour la recherche mais qui restent encore à dépouiller<sup>8</sup>.

La recherche d'image s'est aussi dirigée vers les ressources institutionnelles. En tout premier lieu en direction de l'Institut géographique national (IGN) qui a réalisé à partir de 1949 des missions de relevés aériens assez réguliers (1949, 1950, 1959, 1961...) pour l'établissement des cartes topographiques de l'île<sup>9</sup>. La localisation et l'évolution de l'extension des savanes de l'ouest sont ainsi repérables de manière relativement précise dès la fin des années 1940. Pour les photographies prises au sol, ce sont surtout des archives



**Image 8** – Gens de Saint-Gilles, années 1950 (© Centre Regards, coll. J. Defos du Rau).



**Image 9** – Un emplacement d'éleveur-pêcheur sur le rivage à la pointe des Aviron (© Centre Regards, coll. J. Defos du Rau).

Defos du Rau est attentif aux mutations de l'après départementalisation. De ses descriptions ressort également la permanence d'une Réunion en marge. Celle-ci s'incarne dans ce qu'il appelle les « steppes » du littoral. Emprunté par un style encore colonial, on peut mettre en relation certains passages de sa thèse avec les clichés qu'il réalise lui-même ou fait réaliser par André Blay : « À partir de la ravine Saint-Gilles, et jusqu'à la pointe des Aviron, tous les espaces [...] sont occupés par la steppe à graminées et à aloès sur des pentes assez rapides [...]. Ces solitudes ne sont peuplées que de quelques hameaux de cases de calumets habités par des familles noires (Cafres et Malabars) et misérables ; ces cases n'ont même pas le bouquet traditionnel d'arbres fruitiers ; une clôture de clayonnage ceinture leur emplacement minuscule ; des cabris errent à l'entour [...]. La vie minable de ces familles gravite autour d'occupations primitives suscitées au gré des circonstances [...] » (Defos du Rau, 1960, p. 375).

des années 1990 que nous avons trouvées. Pour ces dernières, nous pouvons évoquer les séries photographiques de Marc Heller ou de François-Louis Anthénas. Mandaté par la direction des affaires culturelles de l'océan Indien (DAC-OI) et la Région, M. Heller a réalisé un état photographique du patrimoine paysager des espaces industriels sucriers et des jardins de l'île. Certains clichés sont centrés sur la savane. François-Louis Anthénas a, quant à lui, été le photographe choisi par la DIREN (aujourd'hui DEAL) pour assurer le fonctionnement de l'Observatoire photographique des paysages de l'île. Parmi les 55 places retenues pour suivre l'évolution des paysages réunionnais, quatre sont localisées dans ou à proximité des savanes de l'ouest<sup>40</sup>. Depuis 2003, il est donc possible de disposer d'une couverture photographique

annuelle reconduite, point par point, et permettant d'observer leur dynamique.

Les grands projets d'aménagement structurel ont également produit leur lot de photographies. Si les opérations du « basculement des eaux » entreprises au début des années 1980 et achevées en 2014 ont conduit indirectement à la mise en place d'un « Observatoire photographique des ouvrages et des paysages agricoles de l'Ouest », offrant là encore l'opportunité d'identifier des images de savane pour la période 2006-2011, c'est surtout la réalisation de la route des Tamarins qui a interpellé notre vigilance photographique. Ouvert en 2003, ce chantier qui a profondément transformé les paysages des bas versants, entre la Possession et l'Étang-Salé, a été largement documenté par



**Image 10** – La construction de la route des Tamarins au cap La Houssaye en 2007 (© Hervé Douris, 26 juin 2007).



**Image 11** – Promeneurs sur le chantier de la route des Tamarins au Cap La Houssaye (© Hervé Douris, 22 septembre 2005).

La construction de la route de Tamarins a nécessité la mise en œuvre d'infrastructures de franchissement exceptionnelles (viaducs, ponts et tunnels). La réalisation de ces ouvrages a largement bouleversé la configuration des paysages (image 10). Pourtant, ce chantier titanesque a également eu comme conséquence inattendue, la révélation de l'existence même de ces espaces (image 11). Ainsi, et de manière assez paradoxale, la construction de cette voie rapide a constitué un élément décisif pour poser la question de la patrimonialisation des paysages de savane à La Réunion.

le photographe Hervé Douris. Ce dernier a mis à disposition de l'équipe de recherche un fonds d'une centaine d'images mémorisant systématiquement les transformations paysagères causées par la construction de cette route.

### Un corpus photographique fourni mais hétérogène

En résumé, la collecte d'image organisée auprès des familles de l'île, des institutions culturelles et des musées et ceci grâce à la complicité d'un réseau de collectionneurs, d'érudits, d'anciens journalistes et de professionnels de la photographie, s'est avérée payante. Ainsi, après trois ans de recherche, l'équipe de recherche dispose aujourd'hui d'un corpus de 836 photographies. Celles-ci sont issues de 21 fonds appartenant à des particuliers (621 clichés) et de sept fonds conservés dans diverses institutions (215 images).

Si le bilan de cette collecte apparaît satisfaisant d'un point de vue quantitatif, on ne peut manquer de remarquer qu'il présente au moins deux faiblesses importantes. La première réside dans la discontinuité temporelle de l'archive. En effet, plus de la moitié des images rassemblées ont été prises depuis la fin des années 1990. Les périodes précédentes sont documentées de manière plus ponctuelle : les années 1860-1960 sont relativement bien renseignées mais il convient de relever l'absence quasi totale de clichés pour les décennies 1970-1980. Or, cette temporalité silencieuse reste essentielle pour mieux comprendre l'histoire des savanes de La Réunion. Cette discontinuité temporelle de l'archive fait écho à une discontinuité géographique. En effet, l'essentiel des clichés renseigne des lieux précis : le cap la Houssaye, Boucan Cannot et la pointe au Sel sont les trois sites sur lesquels se concentre le regard photographique. Sur le reste de la côte sous le vent, les photographies sont réparties de manière beaucoup plus dispersée. Cette focalisation de l'image sur les lieux emblématiques de la côte ouest introduit un biais notable. Elle empêche de pouvoir établir des comparaisons très précises entre les diverses situations géographiques de la côte sous le vent.

La seconde faiblesse du corpus réuni vient du fait que pour réaliser ce recueil d'images, l'équipe

de recherche a frappé à de nombreuses portes et a sollicité des établissements de conservation très différents les uns des autres. De fait, la collecte s'est faite tous azimuts et sans autre type de discriminations que le fait de sélectionner des clichés où la savane est représentée. Dès lors, l'ensemble iconographique constitué se caractérise par une forte hétérogénéité. Des photos en noir et blanc ou en couleur, des clichés produits dans des conditions extrêmement différentes, des images venant de fonds privés ou institutionnels pas toujours faciles à documenter, tel est la composition du corpus réuni. Si pour les fonds institutionnels, il est possible de retrouver des éléments textuels permettant de préciser les cadres et les objectifs de leur réalisation, pour les fonds privés cela reste beaucoup plus compliqué. Dans certains cas, comme pour les images de Jean Legros, il est possible de retracer les intentions du photographe, souvent clairement affichées, mais pour les fonds familiaux, le contexte et les modalités de production restent presque impossibles à déterminer avec certitude.

### Petits arrangements avec la méthode de la reconduction photographique

Imprimées ou directement sur l'ordinateur, les photographies réunies suivent les chercheurs jusque sur le terrain. L'intention est ici de confronter les clichés anciens avec les situations actuellement observables. Par cette démarche comparative, il s'agit de saisir la nature des changements observés, d'émettre des hypothèses sur les déterminants socio-écologiques à l'œuvre et de caractériser le rythme de cette dynamique. Afin de garder une trace de ces analyses de terrain, plusieurs membres de l'équipe s'engagent dans une démarche de reconductions photographiques.

Le principe général d'une telle opération est au premier abord simple : il s'agit de mettre en vis-à-vis des clichés anciens et des photographies contemporaines à partir du même point de vue et selon un cadrage similaire. Cette simplicité apparente ne doit cependant pas masquer des difficultés de méthodes. À notre connaissance, celles-ci ont été formulées de manière systématique pour la première fois au cours des années 1960 dans une étude sur les paysages de l'Ouest américain (Rogers *et al.*, 1984). Depuis, elles n'ont

pas fait l'objet de contestations majeures. Ces principes et règles tournent autour de deux grands points. Tout d'abord, le cadrage doit être identique. On cherche en effet à reproduire, au mètre près, un point de vue strictement analogue. Ensuite la photographie doit être réitérée à la même heure, à la même saison et en fonction des mêmes conditions d'éclairage. Ainsi l'azimut, les effets d'ombre portée ou encore les conditions phénologiques sont comparables et de ce fait n'entraînent pas de biais dans l'interprétation des dynamiques paysagères.

Énoncées par Rogers, Malde et Turners de manière extrêmement stricte, il semble opportun de pouvoir introduire un peu de flexibilité dans ces règles méthodologiques (Carré et Métailié, 2008 ; Carré et Davasse, 2013). En effet, dans la pratique il n'est pas toujours possible de retrouver avec une grande exactitude les cadrages anciens. Des travaux bouleversant la morphologie du paysage, des changements dans la végétation ou encore des constructions ont pu boucher les points de vue de références. Face à ces contingences, il devient pertinent de déplacer le cadrage. Cet intervalle ne semble pas problématique à partir du moment où le nouveau cliché est réalisé de manière à ce que des éléments repères subsistent et qu'il soit aisé pour le chercheur de se situer et de circuler entre les deux clichés. Ce décalage peut se justifier également dans les cas où ce dernier apporte un supplément d'information, comme nous le montrons dans l'analyse des images 12-13.

D'autre part, Rogers, Malde et Turners insistent sur la nécessité de reconduire les clichés anciens en fonction des mêmes conditions météorologiques. Cet impératif apparaît en effet d'une grande importance. Pourtant, l'expérience du terrain réunionnais caractérisé par deux saisons extrêmement contrastées, a montré que si la comparaison doit nécessairement se faire en fonction des mêmes conditions de lumière et de nébulosité, il apparaît également pertinent de réaliser des reconductions photographiques à d'autres saisons. En effet, les images ci-dessous reproduites expriment à quel point la comparaison entre la saison humide et la saison sèche peut être

extrêmement judicieuse, notamment concernant l'interprétation des dynamiques végétales et des pratiques pastorales (images 14-15). Autrement dit, sur les savanes réunionnaises peut-être plus qu'ailleurs, il semble que le temps cyclique des saisons est au moins aussi important à prendre en compte que le temps linéaire des années et des décennies.

## La valeur documentaire de la couleur

Concernant les photos anciennes en noir et blanc, il a été choisi de systématiquement reconduire les photos en couleur. En effet, l'objectif de la démarche de reconduction photographique engagée par l'équipe de recherche est avant tout documentaire. Or la couleur – et cela a été bien montré ci-dessus avec l'exemple de la saisonnalité – est un outil de lecture des paysages photographiés extrêmement important. L'Observatoire des paysages de La Réunion constitue sur ce point un exemple frappant. Mis en place par la DEAL, les photographies ont entre 2003 et 2011 été réalisées en noir et blanc. Puis, en 2011, et sans que nos investigations ne permettent de savoir réellement pourquoi, les clichés sont, sur la période 2012-2014, réalisés en couleur. Pourquoi a-t-on initialement préféré le noir et blanc à la couleur ? Qu'est ce qui explique un tel revirement dans les conditions techniques de production de l'Observatoire ? Toute une série de questions dont nous n'avons pas la réponse mais qui semblent pourtant fondamentales. Car cet aspect formel n'est pas anodin. Il induit en effet de nombreux problèmes d'analyse. Le noir et blanc rend par exemple difficilement compte des variations de couleur de la végétation, pourtant si importantes pour saisir les dynamiques à l'œuvre. En privilégiant le noir et blanc à la couleur, il devient également difficile d'identifier clairement les zones où le feu pastoral a pu passer ou d'interpréter l'évolution de la strate arborée. Bref tout une série d'informations essentielles sont éludées à cause de ce choix formel. Fort de ce constat, nous avons, lors de nos campagnes de reconductions, systématiquement privilégié la couleur et plus généralement tous les dispositifs techniques qui renforcent la valeur documentaire des séries que nous sommes alors en train de constituer.



**Images 12** – Le plateau Combavas en 1998 (© Serge Briffaud, 1998).



**Image 13** – Le plateau Combavas en 2015 (© Rémi Bercovitz, novembre 2015).

Comment ne pas élargir la focale et changer légèrement le point de vue lorsque, entre les deux clichés, des fourrés empêchent la reconduction et qu'une voie rapide a entre-temps été construite ? La baie de Saint-Paul, le quartier Plateau-Caillou et la barrière rocheuse du plateau constituent des repères suffisants pour naviguer entre les deux clichés.

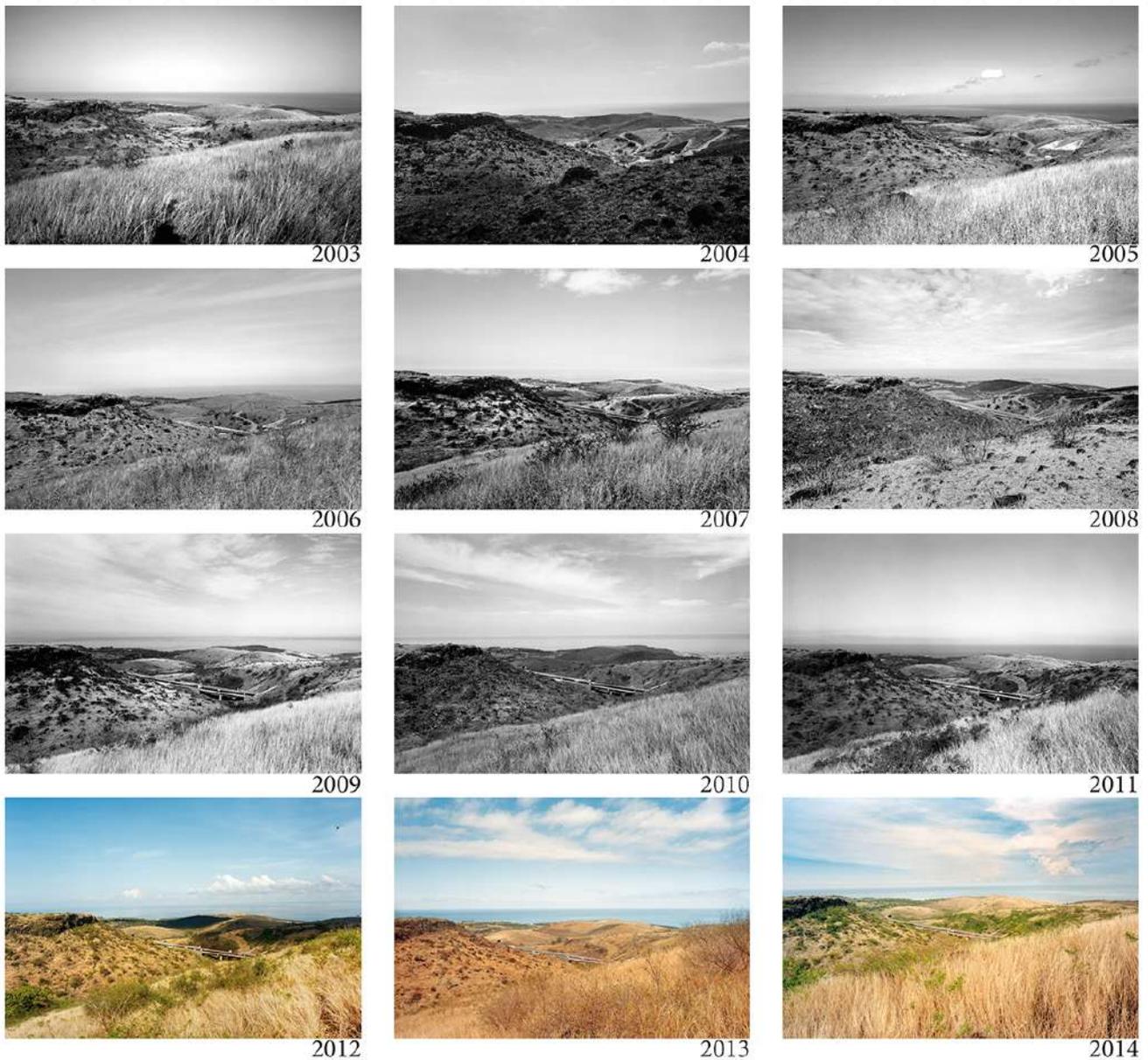


**Image 14** – Les savanes de Stella/pointe au Sel à la saison sèche (© Rémi Bercovitz, 9 septembre 2018).



**Image 15** – Les savanes de Stella/pointe au Sel à la saison humide (© Rémi Bercovitz, 15 février 2019).

Cette reconduction photographique des savanes de Stella/pointe au Sel entre la saison sèche (image 14) et la saison humide (image 15) permet de dissocier les différentes strates arbustives existantes. Alors que le cliché réalisé en saison humide ne montre qu'une nappe homogène de végétation, celle prise lors de la saison sèche permet de différencier les fourrés défoliés de « *cassi* » (marron gris), des « *kéké* » (*Dichrostachis* ; en vert clair) des quelques « *bwanwar* » (*Albizia Lebbeck* ; en vert foncé). La reconduction renseigne également les mutations saisonnières des strates herbacées. Sur le cliché réalisé en saison humide (image 10) une partie de savane qui forme comme un cercle est nettement plus verte que le reste (presque blanc). Ce vert est typiquement celui d'herbes qui repoussent après le passage d'un feu. Ces informations relatives aux pratiques pastorales ne sont pas apparentes sur le cliché réalisé en saison sèche.



**Image 16** – Les mutations paysagères des savanes du Cap La Houssaye entre 2003 et 2014 (© François-Louis Athénas). Reconductions photographiques réalisées dans le cadre de l’Observatoire des paysages de La Réunion commandité par la DEAL de La Réunion. L’utilisation du noir et blanc de 2003 à 2011 constitue un choix formel qui nuit à la visée documentaire des clichés.

### 3. ORGANISER ET INTERPRÉTER DES SÉRIES PHOTOGRAPHIQUES DIACHRONIQUES

Le recueil de photos anciennes et la réalisation de reconductions photographiques au cours du premier programme de recherche (2015-2017) a bien montré que ces matériaux constituent une banque d’informations solide sur la base de laquelle il est possible de fonder une interprétation historique des dynamiques paysagères.

Par conséquent, l’équipe de recherche décide collectivement de poursuivre le travail et de consolider cet axe d’investigation lors de la prolongation du programme de recherche pour la période 2018-2020 (voir encart). À ce moment-là de la démarche, nous savons que si nous disposons d’un corpus vaste et large, celui-ci est également hétérogène et pas toujours bien documenté. Dès lors, la priorité est d’organiser de la manière la plus rationnelle possible le corpus à l’aide d’une

base de données interrogeable et permettant la constitution puis l'interprétation de *séries photographiques diachroniques*.

### Classer et organiser le corpus : la constitution d'une base de données

Au sein de l'équipe de recherche, l'organisation et le classement des 836 clichés qui constituent notre corpus photographique sont plus spécifiquement pris en charge par les auteurs du présent article. Il est également réalisé en collaboration avec les ingénieurs du centre d'IST Regards<sup>11</sup>. L'objectif d'une telle opération est tout d'abord de réunir dans un seul et même espace des images jusqu'alors dispersées. Il est également de rendre accessibles et utilisables ces fonds par les chercheurs. Il est enfin de documenter le plus exhaustivement et le plus précisément possible les clichés. Dans cette perspective, il a été choisi de constituer une base de données numérique. Celle-ci prend la forme d'un tableau à entrées multiples où toutes les photographies sont collectées, numérotées et localisées, visualisables et consultables et enfin documentées et commentées. Cette étape d'organisation et de classement, qui est loin d'être encore totalement aboutie, constitue en cela un saut qualitatif important pour notre travail d'histoire du paysage *par* la photographie. La réalisation de cette base de données rend en effet le corpus plus robuste et plus opérant pour la recherche scientifique.

Plusieurs types de métadonnées ont fait l'objet d'une attention particulière car elles sont déterminantes pour la compréhension et l'utilisation scientifique des documents. On pense tout d'abord aux métadonnées d'indexation (*mots clés* et *description du contenu*). Celles-ci sont importantes car, on s'en rappelle, la caractéristique principale du fonds photographique collecté réside dans son hétérogénéité. En effet, un nombre important de clichés ne sont pas ou peu renseignés alors que d'autres le sont de manière très précise. Dès lors, lorsque l'image ne comporte aucune indication, c'est au chercheur de la renseigner. Au contraire, certaines images sont annotées par les auteurs : que ce soit parce que ces derniers sont contemporains et écrivent sur le contexte de leurs recherches en cours, ou pour ce qui concerne les photographies d'archives, parce que l'auteur a pu écrire un commentaire sur ses

photographies papier. Par exemple, Jean Defos du Rau a laissé ce type d'inscription au dos de ses clichés : « Côte sous le vent décembre 1975 » ou encore « Côte sous le vent ; étalement des zones ? ». Il était donc important de reprendre ces annotations telles quelles pour respecter le témoignage du géographe sur le contenu de sa propre photographie mais aussi de « traduire » les termes utilisés en mots clés compréhensibles par les chercheurs contemporains susceptibles de rechercher les photographies au sein du corpus.

Les autres métadonnées sur lesquelles le travail a plus particulièrement porté concernent la localisation précise des lieux photographiés. Mais de quelle localisation parle-t-on ? En effet, pour documenter correctement les clichés il faut localiser non seulement ce qui est observé mais aussi la position de l'auteur par rapport à ce qu'il observe. Autrement dit, il faut renseigner non seulement ce que l'on voit (métadonnée *description du contenu*), mais aussi d'où le voit-on (*latitude* et *longitude*) et comment le voit-on (*angle* et *orientation*). Ces informations sont capitales afin de permettre, le cas échéant, une reconduction photographique la plus « fidèle » possible de l'image ancienne. Enfin, s'il est indispensable d'identifier les lieux, il convient également d'identifier le moment de la prise de vue. Qu'observe-t-on et d'où regarde-t-on certes, mais il convient aussi de renseigner à quel moment le voit-on. Dans cette perspective, les métadonnées renseignent évidemment la date mais aussi la saison. En effet, on se rappelle à quel point les changements phénologiques sont importants à prendre en compte dans l'interprétation des paysages de savanes.

Enfin il convient d'ajouter que le choix a été fait d'organiser le corpus dans une perspective d'archives ouvertes. Sur la base de l'expérience du Centre Regards dans le domaine<sup>12</sup>, l'objectif à moyen terme est donc de constituer une collection dématérialisée où les images seront en libre accès et partagées avec la communauté scientifique intéressée par les savanes réunionnaises. La plateforme d'archive ouverte choisie pour le dépôt est l'archive ouverte HAL. Plateforme de référence en la matière, cette dernière recueille et met en ligne des données visuelles produites dans le cadre de la recherche scientifique. Si l'objectif est à terme de construire et de mettre à la disposition

de la communauté scientifique une « collection » spécifiquement dédiée à l'image photographique relative aux savanes, les clichés et les métadonnées associées ne sont aujourd'hui disponibles qu'aux chercheurs impliqués dans le programme de recherche. Les questions juridiques de droits à l'image mais aussi la nécessité de bien documenter les clichés avant de les mettre à disposition de tous sont des opérations qui prennent du temps et qui en cela conditionnent la temporalité du projet.

### Qu'entend-on par séries photographiques diachroniques ?

Le principal atout de cette base de données est qu'elle permet de constituer des *séries photographiques diachroniques*. En effet, en l'interrogeant par mot clé, il est possible de rassembler sur un même espace une multitude de points de vue diversifiés et de cadrages provenant d'époques différentes permettant ainsi d'explorer dans toute leur « épaisseur » spatio-temporelle les paysages observés. Il semble en effet indispensable de réunir sur un même lieu des clichés de nature suffisamment différente et d'époques assez variées pour que l'analyse puisse être valide. En ne se fiant qu'à un seul cliché, la photographie demeure un témoignage imparfait de la réalité passée. L'analyse, par contre, de dizaines de photos qui, sur un même lieu, permettent de multiplier les points de vue aussi bien dans l'espace (variété des angles, vues panoramiques, éléments particuliers, détails...) que dans le temps (saisons, années, décennies, etc.), permet des recherches beaucoup plus fécondes. Cela permet d'obtenir une vision la plus large et la plus exhaustive possible des évolutions passées et de celles en cours. Par le terme de série, il faut ainsi comprendre un travail consistant à opérer, au sein de ce vaste corpus, par regroupement de photographies qui peuvent être rapprochées et corrélées et dont la combinaison des vues ajoute du sens, offre un supplément d'information (Gendrot, 2002).

Le choix a pour l'instant été fait de constituer ces séries par lieux et situations paysagères. Ce choix est pragmatique. Comme il a été indiqué ci-dessus, nous avons en effet repéré que trois situations géographiques étaient particulièrement bien documentées au sein du vaste corpus à notre disposition : la pointe au Sel, le cap La Houssaye et la station balnéaire de Boucan-Cannot. Dès lors, il

apparaissait assez simple de constituer trois séries sur ces lieux. Il faut néanmoins indiquer qu'il est tout à fait possible d'interroger la base de données de manière thématique ou par période et ainsi créer des séries pas nécessairement fondées sur l'appartenance à un lieu.

### L'interprétation entre analyse de contenus et enquête complémentaire

Une fois la base de données établie et les séries constituées, il convient ensuite de passer à l'interprétation. Celle-ci consiste tout d'abord à effectuer une analyse de contenu minutieuse. Les images sont alors décryptées et examinées de la manière la plus fine possible. Cette démarche demande rigueur et précision. Il convient en effet d'analyser les images plan par plan en fonction des grandes masses qui se dégagent, sans pour autant négliger les détails et les éléments isolés. Il est nécessaire d'accorder une attention à tous les indices qui peuvent apporter du sens si l'on veut interpréter correctement les clichés. Cette opération est compliquée et longue car elle implique de recouper les informations fournies par toutes les images de la série analysée. Concrètement, il s'agit de manipuler l'ensemble des photographies d'une série afin de mettre en vis-à-vis des clichés aux cadrages identiques mais d'époques différentes ou d'époques identiques mais en fonction de points de vue différents. C'est dans cette analyse par regroupement et par confrontation des clichés que les connaissances émergent et prennent forme.

Pour autant, si les images doivent être analysées en elles-mêmes avec une grande minutie, pour en extraire le maximum d'informations, une enquête et des observations complémentaires doivent être menées. Autrement dit, une analyse de contenu ne peut pas se suffire à elle-même et elle ne peut pas garantir à elle seule la fiabilité de l'analyse des clichés d'une même série. La méthode consiste alors à coupler, dans un aller-retour incessant, analyse de contenus des photographies et recherches complémentaires – celles-ci ayant pour objectif de « faire parler » les images. Cette démarche itérative apparaît pour de nombreux auteurs travaillant sur les méthodes visuelles comme une condition nécessaire à l'utilisation scientifique de la documentation scientifique (Becker, 2007 ; Chauvin et Reix, 2015).



**Image 17** – Les savanes de Stella/pointe au Sel depuis les hauteurs du piton des Roches Tendres (© Serge Briffaud, 2001).



**Image 18** – Les savanes de Stella/pointe au Sel depuis les hauteurs du piton des Roches Tendres (© Hervé Douris, 6 octobre 2018).

Sur le cliché réalisé en 2001 (image 17), ce qui marque tout d'abord c'est l'homogénéité d'un paysage de savane ouverte. Les grandes étendues jaune-oranger correspondent à un secteur essentiellement herbeux où dominent les « *pikan jaunes* » (*Heteropogon contortus*). Au sein de ces étendues herbeuses, pâturage pour les troupeaux, on peut remarquer l'absence quasi totale d'arbres et d'arbustes. Sur la reconduction réalisée en octobre 2018 par Hervé Douris (image 18), on prend bien la mesure du spectaculaire et rapide envahissement de la savane par les arbustes. Le « *cassi* » (*Leucaena Leucocephala*) forme désormais sur les pentes du piton des Roches Tendres un fourré presque impénétrable. Comme l'a bien montré Morgane Robert (2018), l'embusonnement des savanes résulte essentiellement d'un déclin des activités pastorales et artisanales de la plante. Les grands travaux d'aménagement, en transformant les milieux, ont également contribué au « phénomène invasif ».

Dans cette perspective, il s'agit tout d'abord de compléter l'analyse des clichés par un important travail de relevés sur le terrain, par une recherche documentaire et archivistique, et par un travail d'enquête auprès de ceux qui vivent et habitent les lieux que l'on cherche à saisir. Dès lors, des éléments que l'on ne voyait pas auparavant sur les clichés apparaissent. Les relevés de terrain,

les matériaux iconographiques, cartographiques, oraux ou textuels recueillis permettent d'ajouter du sens à l'analyse des clichés et ainsi d'interpréter en profondeur les changements paysagers observés. Les informations obtenues dans cette enquête documentaire et de terrain permettent de mettre en perspective les données contenues dans les images, d'infirmer ou de confirmer les

hypothèses issues de l'analyse iconographique et de faire émerger un nouveau réseau de questionnement. Par exemple, les résultats issus de l'analyse des images 14 et 15 n'auraient jamais pu être seulement tirés d'une analyse de contenus. Les observations faites sur le terrain, les discussions que nous avons eues avec les éleveurs de la zone ont permis de donner du sens à ce qu'on voyait sur les clichés.

Insistons sur le fait que cette enquête a notamment pour objectif de mettre à jour le contexte de production des images. Les clichés étudiés ont-ils été produits à l'occasion d'une commande ou au contraire ont-ils été réalisés de manière désintéressée ? Qui en est le commanditaire ? Qui en est l'auteur ? Ce dernier est-il un professionnel ? Si oui, à quel moment de sa carrière se situe-t-on ? Quelles sont les relations entre le commanditaire et l'auteur ? La visée documentaire est-elle au cœur du travail de l'auteur ? Quelle stratégie photographique est mise en place et quel effet sensible est recherché par l'auteur ? Au total, toute une série de questions qui doivent permettre de critiquer l'image en tant que production historiquement datée, produite par des personnes ayant leur propre histoire culturelle et cherchant à atteindre des objectifs spécifiques. Tous ces éléments ne peuvent être négligés car ils sont révélateurs et permettent de comprendre le contenu même de la photo. Voyons les résultats d'une telle opération critique à partir de l'exemple du cliché réalisé sur le domaine de Stella Matutina par Jean Legros en 1961. On ne peut en effet comprendre la portée d'une telle image si on ne la rapporte pas au moment spécifique de l'histoire économique et sociale de l'île, aux mutations techniques et foncières qu'est en train de vivre le domaine de Stella Matutina, à la nature de la commande faite au photographe ou encore au dispositif photographique choisi par l'auteur.

## La photographie, le dessin et le texte

La critique des séries photographiques relève d'une démarche qui mobilise des outils classiques de l'opération historique (Prost, 1996). Critique interne qui vise à mettre à jour les informations contenues sur les clichés et critique externe qui étudie le contexte économique, culturel, social,

environnemental de production des images. Par ce biais, l'interprétation des photographies permet d'atteindre des résultats qui peuvent être synthétisés dans un texte. Celui-ci laisse une longue place à la description des clichés sans pour autant abandonner le registre analytique. Il prend la forme d'une monographie d'un lieu et d'une savane écrite sur la base de l'analyse des séries photographiques. Dans cette perspective, nous avons jusqu'à présent écrit la monographie de la savane de Stella/pointe au Sel à partir de la mobilisation d'une série photographique diachronique contenant plus de 60 clichés.

Les résultats de l'analyse de la série Stella/pointe au Sel ont également fait l'objet d'une synthèse dessinée. Dans cette perspective méthodologique, deux outils ont été expérimentés :

**a. La grapho-photographie.** Testée en anthropologie (Delaporte, 2007) mais aussi en géographie (Carré, 2010), elle repose sur la technique du calque. Posé sur un couple de photographies, le calque permet, par le biais du dessin schématique, de dégager les différents moments d'évolution du paysage et de mettre à jour les strates de temps que l'analyse a permis de montrer. Par ce biais, on cherche à compiler les informations contenues dans les couples analysés à partir d'un état ancien et d'un état actuel. On cherche aussi à reconstituer par le dessin le mouvement qui existe entre les deux clichés. Avec le dessin, il devient possible de cumuler trois paramètres : la situation initiale, la situation actuelle et le mouvement. Cette technique repose sur la hiérarchisation. Il s'agit donc d'un procédé synthétique qui n'est pas une simple reproduction des photographies mais plutôt une volonté de mettre en lumière un savoir accumulé, des connaissances rassemblées. En cela, il permet de faire des choix entre ce qui est important et ce qui l'est moins, ce qui est pertinent ou pas.

**b. Le bloc-diagramme.** Outil classique de la géographie, il constitue une représentation d'un paysage vu en perspective et reprend le procédé de la vue cavalière. Il convient d'insister sur l'avantage du dispositif : traiter le paysage en volume et le représenter dans toutes ses dimensions. À l'instar d'une maquette, il constitue un modèle réduit du paysage. Dans cette perspective, il est utilisé pour représenter de façon schématique mais

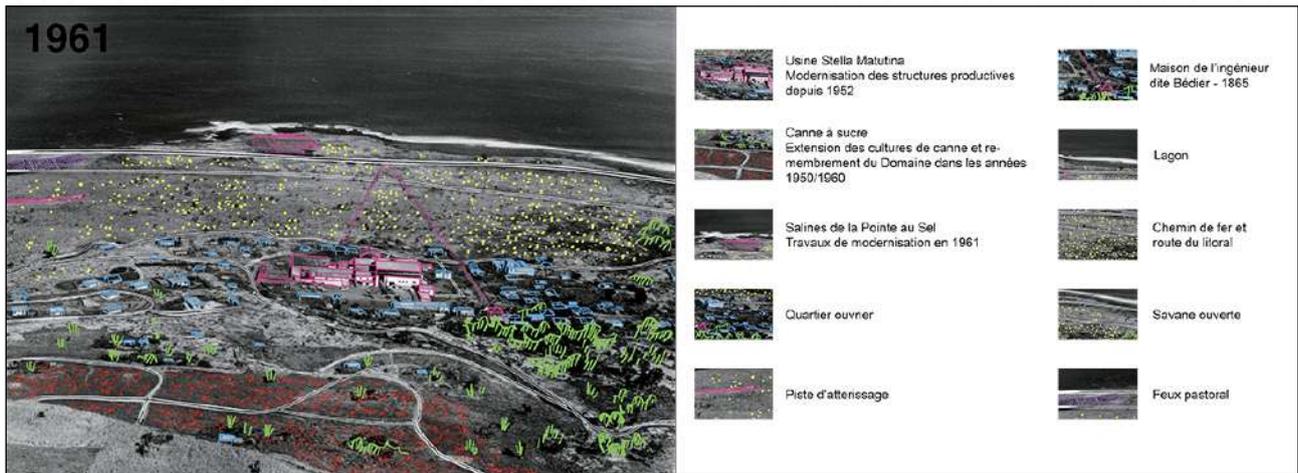


**Image 19** – Vue aérienne de Stella Matutina et des marais salants à la pointe au Sel (© Jean Legros, 1961).

La vue aérienne réalisée en 1961 par Jean Legros est le premier cliché d'ensemble permettant d'appréhender avec précision les paysages de cette partie de la côte sous le vent. Ce cliché est issu d'une commande du Syndicat des fabricants du sucre. Il a été exécuté durant une phase de modernisation des équipements industriels de l'usine ainsi que des infrastructures de production des salines. Modernisation réalisée sous l'impulsion d'Émile Hugot (1904-1993), ingénieur et homme d'affaires qui marqua de son empreinte l'industrie sucrière de La Réunion. Dans ce contexte, la commande photographique semble avoir eu pour objectif de documenter et célébrer l'élan modernisateur qu'est en train de vivre le domaine. Le choix de la vue aérienne est cohérent avec cet objectif : surplombant le territoire du domaine, l'image en offre une vision panoramique et en révèle toute la grandeur.

Mais l'élan modernisateur ne se restreint pas aux seules structures de production. En effet, si nous observons désormais les terrains situés au-dessus de l'usine, on remarque alors que les savanes laissent vite place à la plantation de canne à sucre. Or de nombreux indices nous laissent penser qu'en 1961 ces plantations sont récentes et que cette extension s'est faite aux dépens d'un espace autrefois occupé par une savane arborée. Un plan daté de 1931 conservé aux archives du musée Stella Matutina, indique en effet qu'au-dessus de l'usine se trouvaient alors des « bois et brousses » et des « pâtures brousse ». Cette transformation paysagère est également confirmée par l'analyse comparative des photographies aériennes réalisées par l'IGN entre 1950 et 1966.

En bref, à analyser en détail le contexte de production, à décortiquer le contenu même de la photographie de Jean Legros et à la mettre en perspective avec d'autres documents de l'époque, il est possible de saisir toute l'importance de ce cliché pour l'étude de l'histoire socio-environnementale et paysagère des bas versants de l'ouest de l'île. Cette photo offre en effet un témoignage irremplaçable du renforcement du potentiel agricole du domaine industriel de Stella par le remembrement des terres et par une politique d'agrandissement et d'extension du domaine consacrées à la plantation – extension qui se fait au détriment de la savane.



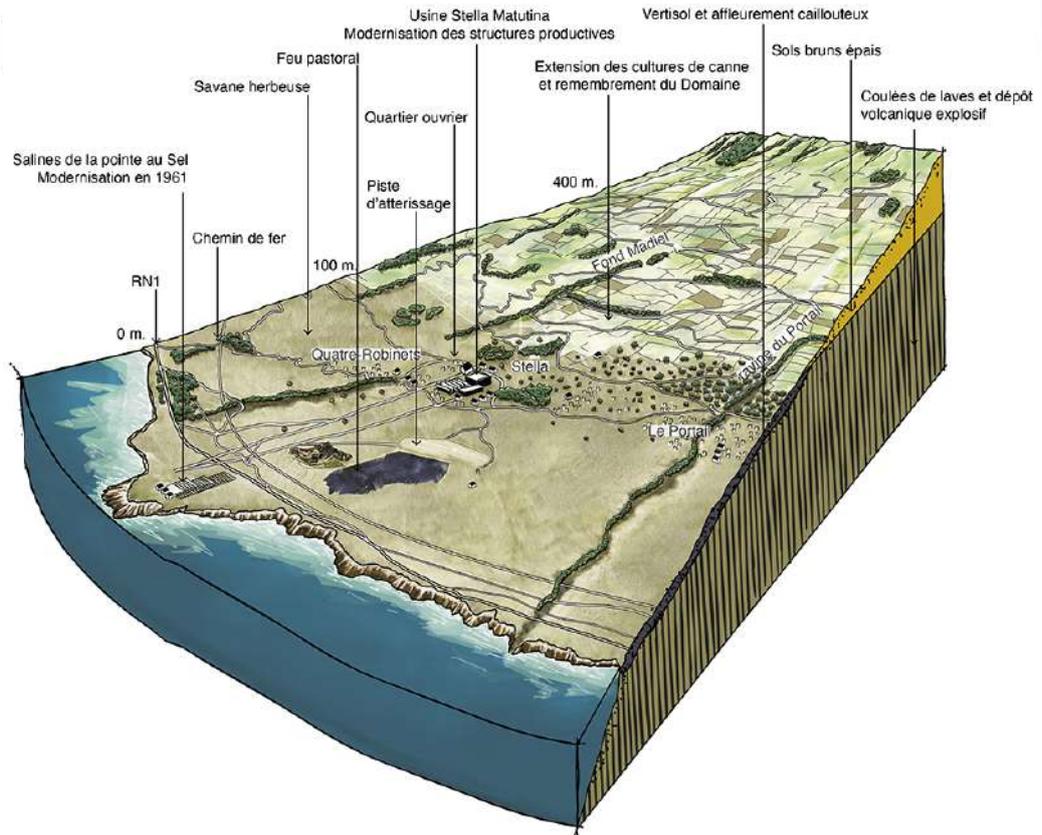
**Images 20 et 21** – Les dynamiques du paysage de la pointe au Sel synthétisées à l'aide du dessin (© Thomas Stricot et Rémi Bercovitz ; Hervé Douris, 2018).

synthétique les caractéristiques d'un paysage. La force du bloc-diagramme réside en effet dans sa capacité à exprimer la superposition des différentes strates qui font l'épaisseur du paysage (sous-sol, relief, végétation, occupation humaine). Il donne à voir sa structure spatiale et son organisation globale en relation avec le modelé et la géologie du territoire. Parce qu'il modélise une réalité complexe, le bloc-diagramme constitue un mode de représentation didactique et expressif. Dans la perspective de l'étude des savanes de la côte sous le vent, nous avons utilisé le bloc-diagramme, non seulement pour décrire les caractéristiques des paysages actuels mais également pour montrer la manière dont ils ont évolué.

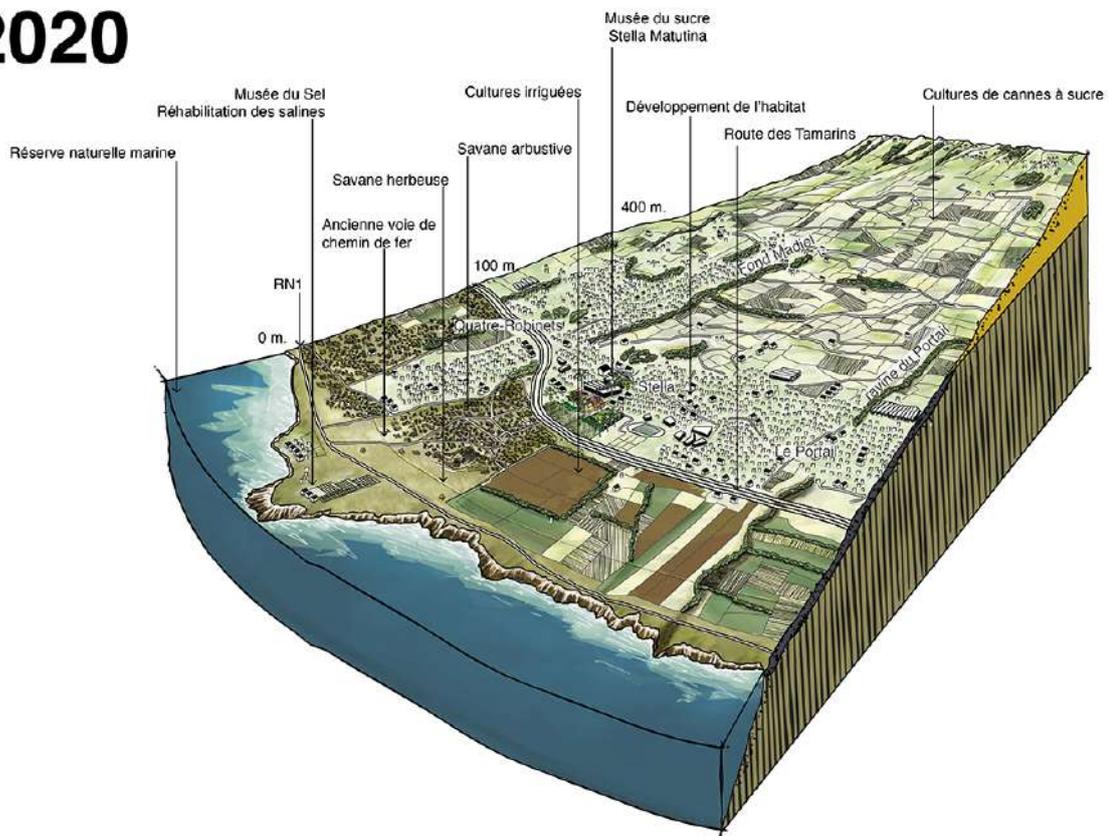
Ainsi l'expérience réunionnaise nous a convaincu d'une chose : les informations que contiennent les

photographies sont à la fois si subtiles et si foisonnantes que le texte est parfois impuissant à les mettre à jour de manière pertinente. Vouloir restituer de façon exhaustive les données fournies par les images photographiques relèverait d'un travail titanesque et sûrement extrêmement indigeste pour le lecteur. Dès lors, des outils de synthèse graphique peuvent compléter utilement le texte. En effet, quand la photo ne fait aucune distinction entre les éléments contenus dans l'image et que le texte devient trop long et lourd pour restituer les résultats de l'interprétation, le dessin a cette capacité à hiérarchiser les informations et à les restituer de manière synthétique. Le dessin apparaît pertinent car il fonctionne sur un principe de schématisation et de hiérarchisation en vue de faire apparaître ce qui est important. En sélectionnant, le dessin va à l'essentiel.

# 1961



# 2020



Images 22 et 23 – Blocs-diagrammes des savanes de Stella/la pointe au Sel entre 1961 et aujourd'hui (© Thomas Stricot et Rémi Bercovitz).

## CONCLUSION : L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE À LA CROISÉE DES FORMES D'OBJECTIVATION

À la lumière de l'expérience réunionnaise, plusieurs points concernant l'usage et la valeur de la photographie en matière d'histoire des paysages doivent être soulignés. Tout d'abord, force est de constater que ce travail *sur* et *avec* la photographie constitue une démarche permettant de mettre en évidence les mutations paysagères et les dynamiques socio-environnementales passées et à l'œuvre. Grâce à ces images, il devient possible de reconstruire des séquences évolutives, de repérer des similitudes ou des différences fondamentales entre des situations géographiques, de mesurer certaines transformations et d'enregistrer la récurrence de certains phénomènes. Par ailleurs, en montrant que dans les collections des années 1860-1960, les scènes paysagères mémorisées par les photographes sont peu centrées sur la savane et que ces dernières ont plutôt été reléguées à l'invisibilité, cette démarche a également permis d'établir un premier examen de la construction du regard photographique porté sur la savane. Si les résultats obtenus semblent pertinents, il n'en reste pas moins que la démarche n'a pour l'instant été menée de manière aboutie que sur une seule série : celle des savanes de Stella/pointe au Sel. Dès lors pour optimiser la valeur et les apports scientifiques des archives photographiques, l'opération d'analyse doit être poursuivie et élargie à d'autres espaces de savanes de la côte sous le vent. La systématisation de cette démarche est en cours et donnera probablement de nouveaux résultats qui permettront de mettre en perspective ceux obtenus sur le cas de Stella/pointe au Sel.

Pourtant si l'expérience réunionnaise semble concluante, elle montre également que de nombreuses précautions méthodologiques doivent être prises. La première d'entre elles concerne la constitution du corpus. Étant donné que les collections photographiques sur lesquelles la recherche paysagère peut s'appuyer sont rarement homogènes, il est le plus souvent nécessaire de collecter les ressources documentaires dans des fonds dispersés. Cette collecte tous azimuts implique la constitution de fonds photographiques hétérogènes et pas toujours bien documentés. De cette manière, pour que les fonds réunis puissent

être réellement utiles, il convient de les classer et de les documenter avec une grande précision. Comment en effet prétendre utiliser les photographies à des fins scientifiques si l'on ne connaît pas avec exactitude les conditions historiques, économiques, sociales et environnementales de production des clichés ? Organiser et renseigner les fonds de la manière la plus rationnelle et la plus exhaustive possible, c'est donc se donner la possibilité d'en déterminer les biais et les limites. Ainsi, il devient possible d'adopter une posture réflexive sur les ressources à partir desquelles on écrit l'histoire.

Si l'organisation et la documentation des fonds apparaissent comme une condition *sine qua non* de leur usage scientifique, il convient également d'être très attentif à l'agencement des clichés entre eux. Sur ce point, nous avons montré que l'histoire des paysages *par* la photographie ne pouvait être efficiente qu'à partir du moment où l'on constituait des *séries*. En effet, des clichés qui seuls ne donneraient que peu d'informations, peuvent devenir extrêmement précieux lorsqu'ils sont mis en rapport avec d'autres clichés. Ces séries seront d'autant plus opérantes si elles renseignent l'évolution des paysages à différentes échelles de temps et d'espaces. Retenons donc que de la manière dont vont être constituées et agencées ces séries va dépendre la nature des résultats que les chercheurs vont pouvoir en tirer.

Enfin, il faut insister sur la nécessité de fonder l'analyse des dynamiques paysagères sur d'autres sources que les seules photographies. En effet, ces dernières ne peuvent se suffire à elles-mêmes et peuvent même induire en erreur. Concernant l'analyse des dynamiques végétales, nous avons pu voir par exemple à quel point les images pouvaient être trompeuses, notamment à cause des effets induits par la phénologie. Afin de limiter ces biais, il semble nécessaire de coupler l'analyse des images avec des données provenant d'autres types de sources (archives cartographiques et écrites, entretiens, relevés de terrain...). Il semble en effet que ce n'est que sur la base de cette démarche itérative que les photographies peuvent être réellement interprétées et ainsi servir la démarche scientifique.

Il convient enfin de focaliser l'attention sur un fait : l'intérêt de ces images repose sur leurs capacités à rendre présent le passé. Celles-ci

possèdent en effet un fort pouvoir d'évocation et de représentation des trajectoires historiques et des phénomènes de durée. Elles constituent un indice du passé qui, bien que fragmentaire, apparaît particulièrement éloquent. Cette force démonstrative ajoute à l'intérêt scientifique de ces images. En effet, si on part du principe que ces photographies, en s'adressant directement aux sens, ne constituent pas un document technique au langage codé d'une discipline spécifique, alors on peut imaginer qu'elles puissent faire l'objet d'une analyse croisée qui intéresse aussi bien les écologues, les botanistes, les agronomes que les géographes, les historiens et les sociologues. Autrement dit, ces images offriraient-elles la possibilité d'inscrire l'interprétation des paysages et de leurs évolutions à la croisée des disciplines ? Constitueraient-elles un « objet intermédiaire » (Vinck, 2013) capable d'ouvrir le dialogue entre des cultures scientifiques spécifiques ? Cette « instrumentation du travail interdisciplinaire » (Vinck, 2013) par l'image photographique, est l'objectif à court terme que l'on cherche à mettre en place actuellement au sein du groupe de recherche réuni autour de l'exploration de la géohistoire des savanes de La Réunion. Ces démarches ne sont aujourd'hui qu'à un stade exploratoire et ensemble nous chercherons à les développer dans les mois et années qui viennent. Elles nous semblent en effet particulièrement utiles dans la perspective d'une histoire des paysages qui, par essence, est un domaine qui ne peut produire de résultats satisfaisants qu'au carrefour des formes d'objectivation. Assurément s'ouvrent ici de nouveaux chantiers pour les méthodes visuelles.

## BIBLIOGRAPHIE

**ABOUT Ilsen, CHÉROUX Clément (2001)**, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, 10, p. 8-33.

**BARRUÉ-PASTOR Monique, BERTRAND Georges (dir.) [2000]**, *Les temps de l'environnement*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Paysage & environnement ».

**BECKER Howard S. (2007)**, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 37, p. 33-42.

**BERCOVITZ Rémy, BRIFFAUD Serge (2018)**, « L'invention du bassin d'Arcachon. Essai sur le désir d'un rivage singulier », *Sud-Ouest européen*, 45, p. 25-37.

**BERTHO Raphaële (2009)**, « Du territoire au paysage, la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique du paysage », in AUDUC Arlette (dir.), *Photographier le territoire, Actes de la journée d'études du 2 décembre 2008, Région Île-de-France*, Paris, Somogy Éditions d'art, p. 109-117.

**BERTHO Raphaële, CONÉSA Héloïse (2017)**, *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*, Paris, BnF Éditions.

**BERTRAND-DORLÉAC Laurence, DELAGE Christian, GUNTHERT André (2001)**, « Présentation [du dossier "Image et Histoire"] », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 72, p. 3-4.

**BERTRAND Claude, BERTRAND Georges (2014)**, « La nature-artefact : entre anthropisation et artialisement, l'expérience du système GTP (géosystème-territoire-paysage) », *L'information géographique*, 78, p. 10-25.

**BRIFFAUD Serge (2014)**, *Le paysage, le regard et le temps. Enquête historique et géographique sur l'empaysagement des espaces et des sociétés*, mémoire pour l'HDR, Université Bordeaux Montaigne.

**BRIFFAUD Serge (dir.) [2016]**, *Les savanes de la côte sous le vent à La Réunion. Histoire et dynamiques, perceptions et pratiques, gestion et médiation*, rapport de recherche pour le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres, Pessac, UMR 5319 Passages.

**BRIFFAUD Serge (2019)**, « Les savanes littorales de La Réunion. Pour une utopie paysagère », *Les Carnets du paysage*, 35, p. 66-91.

**BRIFFAUD Serge, MOISSET Alexandre (2002)**, *Les savanes de la côte sous le vent à La Réunion. Configurations, dynamiques et enjeux d'un paysage en sursis*, rapport de recherche pour le Conservatoire de l'espace littoral et des rivages lacustres, Talence, ENSAP Bordeaux, CEPAGE (Centre de recherche sur l'histoire et la culture du paysage).

**CALCAGNO-TRISTANT Frédérique (2004)**, « Dermatologie du sensible au XIX<sup>e</sup> siècle », *Protée*, 32 (2), p. 85-97.

**CARRÉ Juliette (2010)**, *Le temps des paysages : évolutions paysagères et gestion durable des territoires en montagne pyrénéenne (hautes vallées du gave de Pau et du Vicdessos)*, thèse de doctorat, Université Toulouse 2.

**CARRÉ Juliette, DAVASSE Bernard (2013)**, « La photo-comparaison paysagère dans le haut Vicdessos », *Ariège, terre de science*, 19, p. 30.

**CARRÉ Juliette, MÉTAILIÉ Jean-Paul (2008)**, « De los paisajes de ayer a los paisajes de mañana. Metodología de un observatorio fotográfico para el análisis de las dinámicas paisajísticas: el valle de Vicdessos, Pirineos de Ariège (Francia) », *Cuadernos Geográficos*, 43 (2), p. 123-150.

**CHAUVIN Pierre, REIX Fabien (2015)**, *Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche*, *L'Année sociologique*, 65, p. 15-41.

**CORBIN Alain (1988)**, *Le territoire du vide. L'Occident ou le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique ».

**COUTANCIER Benoît, BRUNOT Gérard, LEBART Luce (2004)**, *Restaurer la montagne. Photographies et eaux et forêts du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy Éditions d'art.

**DAVASSE Bernard (2014)**, *La trace des temps. Les complexes socio-écologiques au prisme du paysage, mémoire pour l'HDR*, Université de Toulouse.

**DAVASSE Bernard (2016)**, « L'observation et les observatoires de paysage : quelles pratiques et quels dispositifs pour mettre en débat les relations entre les sociétés et leur environnement ? », *Projets de paysage*, 15, [en ligne] [http://www.projetsdepaysage.fr/dossier\\_th\\_matique](http://www.projetsdepaysage.fr/dossier_th_matique).

**DEFOS DU RAU Jean (1960)**, *L'Île de La Réunion. Étude de géographie humaine*, thèse de doctorat, Institut de géographie de Bordeaux.

**DENZE Annie-Dominique (1999)**, « Entre flore et paysage. La collection photographique de l'institut botanique de Montpellier », *Études photographiques*, 6, [en ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/191>.

**DELAPORTE Yves (2007)**, « La trace des signes : de la photographie au dessin », *Ethnologie française*, 37, p. 97-99.

**DIAS Nélia (1994)**, « Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques », *Romantisme*, 84, p. 37-49.

**GENDROT Carine (2002)**, « L'investigation du territoire par l'image : apport de la notion de "série" dans l'exploitation de fonds photographiques », *L'Espace géographique*, 31, p. 357-368.

**GINZBURG Carlos (1989)**, *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion (voir p. 139-180).

**GUITTET Caroline, LE DÛ-BLAYO Laurence (2013)**, « Les photographies du paysage : quelles analyses des dynamiques paysagères ? », *Projets de paysage*, 9 [en ligne] <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/les-photographies-du-paysage-queelles-analyses-des-dynamiques-paysageres>.

**GRISELIN Madeleine, ORMAUX Serge (2005)**, « Pour une approche paysagère des espaces polaires », *Noréis*, 194, p. 109-123.

**HASTINGS James Rodney, TURNER Raymond M. (1965)**, *The changing Mile: An ecological study of vegetation change with time in the Lower Mile of an arid and semiarid region*, Tucson, University of Arizona Press.

**HENRY Dominique (2012)**, « Entre-tenir la montagne ». *Paysage et ethnogéographie du travail des éleveurs en montagne pyrénéenne. Hautes vallées du Gave de Pau, de Campan et d'Oueil-Larboust*, thèse de doctorat, Université Toulouse 2.

**JOSEPH Camille, MAUWARIN Anaïs (2018)**, « Introduction. L'anthropologie face à ses images », *Gradhiva*, 27, p. 4-29.

**KLETT Mark, BAJAKIAN Kyle, FOX William L., MARSHALL M, UESHINA Toshi (2004)**, *Third view, second sights. A rephotographic survey of the American West*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.

**KULL Christian A. (2005)**, « Historical landscape repeat photography as a tool for land use change research », *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography*, 59 (4), p. 253-268.

**LATARJET Bernard, HERS François (1985)**, « L'expérience du paysage », in *Paysages, photographies. La mission photographique de la Datar. Travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan.

**LATOUR Bruno (1985)**, « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », *Culture technique*, 14, p. 5-29.

**LEPART Jacques, DERVIEUX Alain, DEBUSSCHE Max (1996)**, « Photographie diachronique et changement des paysages. Un siècle de dynamique naturelle de la forêt à Saint Bazille-de-Putois, vallée de l'Hérault », *Forêt Méditerranéenne*, 17 (2), p. 63-80.

**MEEDDM (2009)**, *L'Observatoire photographique au service des politiques du paysage. Actes du colloque européen, Paris, 13-14 novembre 2008*, Paris, Ministère de l'Écologie.

**MÉTAILLÉ Jean-Paul (1986)**, « Photographie et histoire du paysage : un exemple dans les Pyrénées luchonnaises », *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 57 (2), p. 179-208.

**MICHELIN Yves (1995)**, *Les jardins de Vulcain. Paysages d'hier, d'aujourd'hui et de demain dans la chaîne des Puys du Massif Central français*, Paris, Édition de la MSH.

**MOCQUET Frédérique (2016)**, « L'Observatoire photographique national du paysage : archive rétrospective et prospective des territoires », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 31, p. 51-64.

**PROST Antoine (1996)**, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil.

**REGNAULT Hervé, LEFORT Isabelle (2015)**, « L'image et la géographie : la progressive élaboration d'un nouveau régime épistémique », *L'information géographique*, 79, p. 8-12.

**ROBERT Morgane (2018)**, « Le *Leucaena leucocephala* et les Bas de l'Ouest à l'île de La Réunion. Retracer la trajectoire paysagère du *mosa* pour questionner un phénomène invasif », *Projets de paysage*, 19, [en ligne] <http://journals.openedition.org/paysage/413>.

**ROGERS Garry, MALDE Harold, TURNERS Raymond (dir.) [1984]**, *Bibliography of repeat photography for evaluating landscape change*, Salt Lake City, University of Utah Press.

**SIMON Thierry (2008)**, « Une île en mutation. Infrastructures, aménagement et développement à La Réunion », *EchoGéo*, 7, [en ligne] <http://journals.openedition.org/echogeo/8003>.

**SKOVLIN Jon M., WARD THOMAS Jack (1995)**, *Interpreting long-term trends in Blue Mountain ecosystems from repeat photography*, Portland, United States Department of Agriculture, Forest Service.

**VINCK Dominique (2013)**, « L'instrumentation du travail interdisciplinaire : cadrage des échanges et médiation par les objets intermédiaires », *Esprit critique*, 5 (1), p. 33-55.

## NOTES

1. Terme créole pour parler des éleveurs et des bergers.
2. Variété de bœuf et de chèvres « endémiques » de La Réunion et très souvent associée à la pâture des savanes.
3. Pour se faire une idée de l'état de l'art en la matière, le lecteur peut se référer aux articles de Garry Rogers, Harold Malde et Raymond Turners (1984), de Christian Kull (2005) et de Caroline Guittet et Laurence Le Dû-Blayo (2013).
4. Le projet *Third Views* consiste à reconduire les clichés pris au moment des grandes campagnes d'exploration de l'Ouest américain. Le lecteur peut se référer au site du projet : <http://thirdview.org/3v/home/index.html>.
5. De telles démarches ont également été menées en France (Lepart *et al.*, 1996 ; Griselin et Ormaux, 2005).
6. L'OPNP se donne pour objectif « *de constituer un fonds de séries photographiques qui permette d'analyser les mécanismes et les facteurs de transformations des espaces ainsi que les rôles des différents acteurs qui en sont la cause de façon à orienter favorablement l'évolution du paysage* » (MEEDDM, 2009, p. 8).
7. Iconothèque historique de l'océan Indien : <http://www.ihoi.org/>.
8. Pour la plupart d'entre elles, ces collections n'ont pas encore fait l'objet d'une numérisation. Elles « restent sur l'étagère » dans l'attente d'un intérêt scientifique fort comme c'est le cas pour le très riche fonds d'Aubert de La Rüe dont l'essentiel des photographies est conservé au musée ethnographique de Genève (MEG).
9. Ces fonds sont disponibles sur le site de l'IGN Géoportail : <http://www.geoportail.gouv.fr/>.
10. Il s'agit du cap La Houssaye, de La Saline, de Saint-Leu et de Stella Matutina. Pour plus d'information : <http://www.reunion.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photographique-des-paysages-de-la-a649.html>.
11. Le centre d'information scientifique et technique Regards est un service associé à l'UMR Passages du CNRS. Il rassemble un patrimoine iconographique scientifique très riche, essentiellement constitué de cartes et de photographies de terrain des géographes qui depuis 50 ans se sont succédés dans les laboratoires qui ont précédés l'UMR Passages. Celles-ci sont consultables via la plateforme de recherche et de visualisation cartographique Navigae (<http://www.navigae.fr/>).
12. Voir la photothèque de Regards : <http://medihal.archives-ouvertes.fr/REGARDS-PHOTOS>.

REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

ENTRETIEN

**Fabio La Rocca**

*Sociologie visuelle, an « italian way » ?*

Entretien avec des sociologues visuels italiens

p. 161-167



# SOCIOLOGIE VISUELLE, AN « ITALIAN WAY » ?

## ENTRETIEN AVEC DES SOCIOLOGUES VISUELS ITALIENS

### Fabio La Rocca

Maître de conférences en sociologie, Université Paul-Valéry, Laboratoire d'études et de recherches en sociologie et en ethnologie de Montpellier (LERSEM), Institut de recherche en sociologie et anthropologie (IRSA EA48)

---

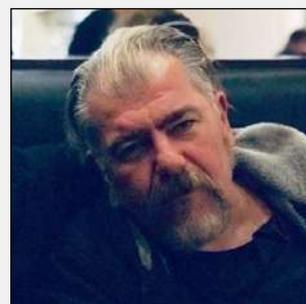


#### Patrizia Faccioli

Ancienne enseignante de sociologie à l'université de Bologne, Patrizia Faccioli y était responsable du laboratoire de sociologie visuelle. Membre du comité de l'International Visual Sociology Association (IVSA), elle a contribué au développement de la sociologie visuelle en Italie. Parmi ses publications : *L'immagine sociologica. Relazioni familiari e ricerca visuale* (1997), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale* avec Douglas Harper (1999), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale* avec Giuseppe Losacco (2010).

#### Giuseppe Losacco

Docteur en sociologie et politiques sociales, Giuseppe Losacco enseigne au département de sociologie à l'université de Bologne où il a conduit des activités de recherche dans le laboratoire de sociologie visuelle et il participe aux activités formatives de la Dunkerque University of Pittsburg de Rome. Ses intérêts d'études s'orientent vers la sociologie urbaine, la théorie sociologique et la méthode qualitative. Il est l'auteur de plusieurs essais sur la communication visuelle et l'utilisation de la vidéo dans la recherche sociologique. Parmi ses publications : *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale* avec Patrizia Faccioli (2010), *Sociologia visuale e studi di territorio* (2012).



### Pour citer cet article

Fabio LA ROCCA, « Sociologie visuelle, an « italian way » ? Entretien avec des sociologues visuels italiens », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/04-la-sociologie-visuelle-an-italian-way/>



### Francesco Mattioli

Professeur de sociologie à l'université de Rome La Sapienza, Francesco Mattioli est le fondateur de la sociologie visuelle italienne. Ses intérêts de recherche portent sur la sociométrie, la *network analysis*, l'espace urbain, la sociologie des groupes. Parmi ses publications : *Sociologia visuale : che cosa è, come si fa* (2007), *La comunicazione sociologica* (2013), *I simboli del fascismo nella Roma del XXI secolo. Cronache di un oblio* avec Douglas Harper (2014).

### Cristiano Mutti

Enseignant à l'université Bicocca de Milan au département de sociologie et de recherche sociale, Cristiano Mutti a une longue expérience didactique et de recherche des technologies visuelles et des instruments méthodologiques en support de la recherche sociale avec la création du Visual Research Lab. Il est le fondateur d'Imago Editor (Information Multimedia Agent Operator) qui opère dans le domaine de la stratégie de communication et multimédia.



### FLR : Comment définissez-vous la sociologie visuelle ?

**Francesco Mattioli** : Dans le passé, il y a eu un gros débat pour savoir si la sociologie visuelle est une discipline, une méthode ou une technique. Dans mon livre *La sociologia cosa è, come si fa* (Buonanno Editore), je propose deux acceptions : l'une, « forte », qui exige que la sociologie visuelle offre une information scientifique originale et donc « additive » ; l'autre, « faible », qui assimile chaque forme de contribution visuelle à la connaissance du social, donc aussi en sens esthétique ou comme « illustration » de données récoltées d'une autre manière. Toutefois la réalité est autre : la sociologie visuelle est une approche méthodologique, une méthode. Par méthode, il faut entendre un mode original de connaissance du réel. Elle permet de rendre compte de la complexité et de l'interdépendance des éléments du social de façon simultanée. Chaque description verbale ou écrite, par contre, est obligée à une description séquentielle et substantiellement incomplète.

**Cristiano Mutti** : Il y a quelques années, pendant une réunion de sociologues visuels italiens à Viterbo en 2006, nous l'avons définie comme

*meta-méthode*, c'est-à-dire comme une méthodologie de recherche applicable (potentiellement) à un grand nombre de disciplines sociales et surtout, à mon avis, intégrable à d'autres méthodologies qualitatives de recherche comme par exemple l'observation participante, l'interview qualitative, les *focus group*, les ethno-méthodes ou l'approche ethnographique.

**Giuseppe Losacco** : Une sociologie qui récupère le primat de la visualisation comme forme d'interaction symbolique et comme langage privilégié de l'agir social en chaque époque.

**Patrizia Faccioli** : Mon opinion est que la sociologie visuelle possède deux âmes : elle est en même temps une méthodologie et une discipline autonome. En tant que méthodologie, ses techniques d'enquête peuvent être appliquées à tous les domaines disciplinaires de la sociologie – par exemple le travail, le territoire, la communication, etc. – ainsi qu'aux autres disciplines voisines comme l'anthropologie ou la psychologie. Même si nous la pensons comme une méthodologie, il faut admettre qu'elle est capable de nous fournir des informations que nous ne réussissons jamais à obtenir autrement. La *recherche vidéo-photographique* sur le terrain nous

donne la possibilité d'enregistrer les mouvements des flux culturels qui se manifestent visuellement. Les techniques de la *photo-elicitation* et de *production subjective des images* se basent sur la nature polysémique des données visuelles, leur interprétation et production reflètent donc les *ways of seeing* des sujets de la recherche. Comme discipline autonome, la sociologie visuelle doit avoir son domaine d'étude particulier. Lequel ? On pourrait en indiquer au moins deux : les *processus de visualisation* et les *pratiques de la vie quotidienne*. Travailler sur la visualisation signifie analyser les données visuelles qui nous submergent pour en déconstruire les diverses strates de signification et en déterminer le contexte de production et les idéologies véhiculées. En d'autres termes, il s'agit de déconstruire les modalités dans lesquelles se produisent les différences en termes de classe, race, sexe et genre. Dans le domaine de la visualisation travaillent surtout les chercheurs liés au domaine des *Visual Studies* parmi lesquels on pourrait mentionner les travaux de Mirzoeff, Evans et Hall, Jenks. Pour ce qui est de la vie quotidienne, étudier ses pratiques signifie observer les façons dont les individus, dans leur vie quotidienne, utilisent le langage visuel comme moyen privilégié de communication. S'il est vrai que le monde est devenu, ou est en train de devenir, toujours plus visuel, il n'y a pas de certitude sur ce que cela signifie pour les individus qui habitent ce monde. Ils existent diverses études sur les effets des médias, qui actuellement convergent vers la notion de « réalité médiée », c'est-à-dire la production d'images du monde qui entrent dans les processus subjectifs de construction de la réalité sociale. Et il y a aussi des études sur les conséquences, surtout pour les identités individuelles, des expériences dans la réalité virtuelle vécues comme réelles. Mais il n'y a pas d'études significatives sur les effets que les dimensions visuelles de la vie sociale ont sur les individus. Pour le dire autrement, comment agissent et communiquent les dimensions visuelles de la globalisation (les images, les objets, les données visuelles vécues et celles vivantes) sur la construction des significations, sur la clarification des normes et des valeurs, sur le règlement des interactions, sur l'affirmation des différences et des appartenances et, enfin, sur l'imaginaire et les parcours de construction des identités ? Si cela est le rôle que les images ont dans la vie quotidienne, une science sociale qui ne prend pas en considération

les parcours de construction de sens médiés par les images, à mon sens, n'arrive nulle part.

**FLR :** Quelle position occupe aujourd'hui la sociologie visuelle dans les sciences sociales ? Et en quelle manière la photographie, la vidéo, le cinéma peuvent-ils enrichir une recherche sur le terrain ?

**GL :** La sociologie visuelle est encore considérée comme une méthode tandis que, au contraire, elle est une véritable approche de connaissance : photographie et vidéo sont en même temps objets d'analyse (production *home made* et professionnelle) et instruments d'enquête. Dans la recherche sur le terrain, ces derniers, outils précieux pour recueillir des données, deviennent aussi un témoignage du rapport qui se crée entre l'observateur et le phénomène observé. La mise en « *frame* » du monde étudié, et donc la sélection de sens offert, nous permet d'instaurer un rapport empathique avec ce que nous regardons à travers les yeux d'observateurs, en cueillant de ce fait ses pertinences et ses catégorisations.

**PF :** Si l'on s'interroge sur la position qu'occupe aujourd'hui la sociologie visuelle dans les sciences sociales, on s'aperçoit que, d'un côté, elle est en position de marginalité dans le sens où les sociologues qui s'auto-définissent « visuels » ne sont pas nombreux. De l'autre, par contre, ceux qui « découvrent » le potentiel des images et les utilisent dans leurs pratiques de recherche sont toujours plus nombreux. De ce fait, la sociologie est en train de devenir toujours plus visuelle.

**CM :** La sociologie visuelle se confronte constamment, plus que les autres méthodes, avec les problématiques qui confinent entre l'activité d'observation et l'interprétation, surtout quand il y a la nécessité d'assumer une approche « objective » et détachée par rapport aux phénomènes en train d'être étudiés, plutôt qu'une approche plus subjective et entraînée avec le contexte d'analyse. Elle vit constamment ce type de conflit, en particulier pendant le travail sur le terrain qui souvent se miroite dans une série de doutes et de questions à propos de son efficacité comme méthodologie de recherche et de sa crédibilité dans les résultats produits. Une grande partie de la question sur la pertinence, l'efficacité et la crédibilité des techniques visuelles appliquées à la recherche sociale, à mon avis, tourne autour de la problématique qui

concerne les degrés de subjectivité et d'objectivité soutenus et contrôlés par le chercheur pendant la phase de recherche sur le terrain. Je ne me réfère pas au niveau d'implication ou de détachement qui peut conditionner de manière émotive le chercheur, mais à ce degré variable de subjectivité qui s'exprime à travers l'usage des instruments qu'il a choisi d'adopter et qui peut être contrôlé seulement grâce à la distance qu'il choisit d'interposer entre lui-même et la caméra dans l'instant de la prise de vue. Il faut aussi dire que la présence de la subjectivité et de l'interprétation personnelle des événements n'est pas toujours un handicap, surtout dans les cas où il y a l'intention d'employer ce matériel comme stimuli pour une discussion, une interview en profondeur ou pour comprendre un imaginaire méconnu par rapport aux principales questions de recherche. Il est fondamental de pouvoir transformer l'information visuelle dans une donnée et pour cela, en suivant les enseignements de la méthodologie qualitative classique, il est convenable de construire un *frame d'analyse* approprié à l'intérieur duquel peuvent être placés tous les enregistrements produits ou sélectionnés qui vont former une base de données empiriquement observable. D'une certaine manière, dans la collocation de la sociologie visuelle à l'intérieur de sciences sociales il semble se proposer, avec des questions nouvelles, une polémique dépassée (au moins d'un point de vue personnel) qui a opposé les méthodes qualitatives et quantitatives, où souvent l'on oublie que seulement avec leur intégration il est possible de chercher à comprendre *qualitativement* un phénomène et de l'expliquer *quantitativement* en termes sociologiques.

**FM :** Pendant qu'en outre-Atlantique la sociologie visuelle a acquis une dignité scientifique totale et est continuellement en croissance, même aux niveaux académiques les plus hauts, elle souffre encore en Italie d'une certaine marginalité. En fait, certains pensent qu'il s'agit d'une approche qualitative soumise aux techniques déjà éprouvées (*life story*, etc.) alors que les « quantophréniques » leur nient toute valeur en l'accusant de trop céder aux extrémismes. D'un côté, par la faute de quelques sociologues visuels trop désinvoltes, ces limitations et surtout ces accusations peuvent être vraies ; de l'autre, on ne comprend pas que la rigueur méthodologique de la recherche, quantitative ou qualitative, peut être aussi appliquée à la recherche visuelle.

En relation à la deuxième partie de la question, la cinématographie *stricto sensu* serait plus « valide » parce qu'elle restitue le mouvement, c'est-à-dire l'action sociale qui est séquentielle. Si on utilise la photographie, c'est parce que dans certains cas elle est suffisante (par exemple la photo-stimuli), utile (dans le *before and after* sur le changement urbain), plus économique et probablement moins enclin à la suggestion « créative » et impressionniste. Une chose est certaine : ce n'est pas le cinéma en tant qu'art qui aide la sociologie ; la sociologie est une science. Le cinéma peut, ou mieux, devrait puiser à la sociologie pour produire une communication artistique, formative. L'aide de la sociologie visuelle dans la recherche sur le terrain est fondamentale pour la simple raison qu'elle est une méthode sociologique apte à offrir des données originales et optimisées sur des phénomènes interactifs complexes, connaissables à travers l'observation.

**FLR :** Quel est par contre l'apport de la révolution technologique, en particulier numérique, dans la démarche de la sociologie visuelle ?

**PF :** Le passage de l'analogique au numérique ne doit pas se lire comme une transformation radicale de la manière de faire recherche. Dans ce scénario, nous pouvons voir de quelle manière le Réseau devient de plus en plus le lieu de l'image et comment les hypertextes, la multimédialité, les sites web multiplient la possibilité de divulgation de la communication visuelle et permettent le développement de formes collaboratives, et aussi l'augmentation de la relation connective en utilisant des langages de communication toujours plus visuels. La sociologie visuelle doit transformer ses modalités d'observation, analyse et restitution des images sur la base de transformations technologiques mais aussi sociales. Elle doit sortir de l'époque analogique et entrer dans celle technologique puisque la communication visuelle devient désormais un langage médiatisé par le *display* numérique.

**CM :** La révolution technologique a été fondamentale pour la naissance de la sociologie visuelle et elle continue à l'influencer de façon déterminante sous des multiples aspects, et pas seulement du point de vue de l'image. En 1998, quand j'ai commencé à m'y intéresser, se consolidaient parmi un public plus large deux situations de programmes aptes à élaborer l'information visuelle<sup>4</sup>. Ce n'est pas un hasard si

à Milan on entreprend de s'intéresser à la sociologie visuelle à l'intérieur d'un cycle de projets didactiques en ligne, *Moebius* et *Urbana98* (1996-1998), organisés par le CTU<sup>2</sup> en collaboration avec le cours de sociologie urbaine du professeur Martinotti. De ces expériences est né le projet *Photometropolis*, un hypertexte didactique de sociologie urbaine (réalisé en langage html) avec l'utilisation du récit iconographique ou de l'approche socio-iconographique de la ville<sup>3</sup>, et qui fut une source vitale pour la naissance du laboratoire de sociologie visuelle<sup>4</sup> dans la nouvelle faculté de sociologie de l'université Bicocca de Milan. Cet intérêt est donc le résultat de deux expériences différentes qui se sont presque accidentellement combinées : d'un côté l'application des images à l'étude et à la compréhension des phénomènes urbains, de l'autre l'utilisation des technologies pour l'enseignement universitaire de la sociologie urbaine, grâce à l'avancement technologique de ces années. Dans cette expérience, nous retrouvons dans la sociologie urbaine un domaine d'étude privilégiée, confirmation de ce que j'ai dit avant et de ce que, à cette époque, pouvait être réalisé dans des situations de niche comme le montage vidéo, tandis qu'aujourd'hui cela est possible à haut niveau avec un simple ordinateur portable. Manipuler et traiter l'information audiovisuelle de diverses manières est désormais à la portée de tout un chacun, au moins d'un point de vue des ressources technologiques. L'augmentation de la complexité est une conséquence du grand développement informatique de ces derniers dix ans : les connaissances théoriques et pratiques nécessaires à gérer cette grande potentialité technologique sont en constante évolution. L'interactivité et la possibilité d'utiliser les instruments de communications novateurs comme les *social network*, YouTube ou d'autres ressources dans la Toile, ouvrent les portes à une nouvelle façon de faire de la recherche sociale et deviennent des instruments pour conduire l'enquête sur le terrain. Potentiellement, la sociologie visuelle peut bénéficier de cela plus que les autres méthodologies. L'apprentissage de nouveaux langages, comme la programmation en php pour la réalisation de sites dynamiques, deviennent dans ce secteur, de mon point de vue, des connaissances de plus en plus précieuses. Nous ne savons pas encore quels niveaux technologiques futurs vont s'ouvrir et comment pourraient intéresser les pratiques de la visualisation dans l'intégration de la recherche

sociale, mais une chose est certaine : c'est la forte dépendance de cette approche avec la technologie.

**GL :** Pour certains, la numérisation de l'image est simplement un progrès technologique et donc un « simple » changement de support ; pour d'autres il s'agit d'une transformation qui conduit à la mort de l'*analogon* et à l'émergence d'une forme de figuration – simulacre, vide de contenus et sans référence à la réalité. Mais il y a aussi ceux qui pensent, et je suis d'accord avec eux, que la numérisation de l'image amène à une transformation (positive) du rapport entre sujet et représentation. La numérisation est le précurseur d'une diminution du seuil d'accès aux instrumentations et à l'élévation contemporaine de l'éducation à l'image. Pour ce qui concerne la sociologie visuelle, la numérisation amènera, pour ces raisons, à un intérêt nouveau vers les méthodologies et les pratiques qu'elle offre.

**FLR :** Y a-t-il une spécificité de la sociologie visuelle italienne ? Comment expliquez-vous l'essor de ce champ en Italie, quand les autres pays européens se montrent plus frileux ?

**FM :** Les pays européens ont commencé bien avant l'Italie : dans les années 1960 par exemple, Duverger et Naville parlaient déjà de recherche avec la photographie et la vidéo. Mais en Europe le discours sur la méthodologie semble plus faible qu'en Italie. En fait, en Italie Franco Ferrarotti a fait de la photographie sociale un crochet pour les sociologues politiquement engagés afin de dénoncer la pauvreté des périphéries. De mon côté, j'en ai fait un instrument méthodologiquement irrépréhensible (c'est-à-dire scientifique), limité aux domaines dans lesquels elle permet de fournir des informations originelles et « additives ». La sociologie visuelle italienne n'est pas homogène : pour certains elle est liée à la méthodologie scientifique, qualitative ou quantitative ; pour d'autres elle ressemble à un photojournalisme idéologiquement engagé ; pour d'autres encore, elle représente un domaine créatif qui cherche désespérément à concilier une identité artistique et une sociologie de type vaguement ésotérique. Je crois que seule la première version est une sociologie visuelle, le reste est autre chose, à respecter, mais autre.

**GL :** En Italie, le discours est, en prévalence, développé autour de la réflexion théorique et épistémologique sur la sociologie visuelle en cherchant

à libérer la discipline de sa relégation au seul domaine méthodologique. Un défi pas facile mais qui probablement a stimulé d'autres spécialistes à réfléchir sur les potentialités de ce domaine disciplinaire. Le public reste encore principalement « étudiantin ». Il y a des laboratoires qui sont nés après celui de Bologne (je pense à Urbino, Udine, Gênes et Padoue) mais la discipline continue à avoir des difficultés à s'imposer comme branche sociologique communément reconnue dans le domaine académique.

**CM :** En Italie, il y a eu une préoccupation d'affiner la méthode de recherche et d'aborder des questions ennuyantes qui concernent l'utilisation des instruments appropriés et leur fiabilité. L'engagement à raisonner *par* et *avec* les images sociologiquement, dure depuis une dizaine d'années et cela grâce au travail passionné de peu d'auteurs et à la tentative constante de mettre en pratique ou prouver des nouvelles solutions – en cherchant à maintenir une attitude sereine et constructive à l'égard des critiques et donc à comprendre les limites et les avantages de cette méthodologie. Le travail que nous avons fait et que nous continuons à faire à l'université de Milan est celui de l'expérimentation, pratique et théorique, en cherchant à travailler sur le terrain en situations de véritable recherche mais aussi pendant les contextes de formation et de didactique, où parfois il est plus facile comprendre la qualité et les limites d'une méthode particulière. Dans cette union entre sciences sociales et sciences visuelles (permettez-moi la parité), il est facile de se pencher d'un côté ou d'un autre : la recherche excessive de l'explication scientifiquement fondée ou l'interprétation et la représentation excessive d'une réalité. La capacité de trouver un équilibre et ne pas trop pencher d'un côté ou de l'autre, constitue le présupposé pour donner dignité à une pratique de recherche qui aspire à faire de l'imagination et de la créativité un point de force, à condition de savoir les intégrer avec la rigueur méthodologique et la cohérence théorique nécessaires.

**FLR :** Pourriez-vous prendre un exemple dans vos recherches récentes de la difficulté de travailler en images, mais aussi évidemment des enjeux que cela représente : quelle démarche, quelles questions, quelle méthode, pour quel résultat ? Pourquoi l'image ici ?

**FM :** Je peux citer par exemple deux travaux. Le premier est sur le *genius loci* urbain, en analysant si et en quelle mesure des aspects du tissu urbain peuvent représenter et communiquer l'identité de la ville ou de la communauté urbaine. La publication nécessite 100 photographies 5 x 6 : les maisons d'édition sont terrorisées à l'idée et elles ne sont pas prêtes à joindre un DVD au texte. Une autre étude, réalisée avec Douglas Harper, sur la signification actuelle des symboles architectoniques du fascisme à Rome, présentée au colloque international de l'IVSA à Bologne en juillet 2010. Le fait est que la sociologie visuelle consiste en image et il nécessite : a) d'utiliser les images dans l'édition du texte ou b) d'utiliser les nouveaux médias avec le risque de résultats insuffisamment accessibles à tous. L'académie italienne n'est pas encore prête aux nouveaux médias, en particulier les générations plus anciennes qui, de toute façon, sont celles qui ont encore le pouvoir.

**GL :** Quand je propose des méthodologies visuelles pour la recherche sociologique, je dis toujours que la sociologie visuelle requière une énorme dépense de force, surtout humaine mais aussi économique, même si la numérisation est en train de diminuer sensiblement les coûts de la recherche visuelle. Les résultats sont, de toute manière, exaltants. Si nous pensons à la technique de la *photo-élicitation*, nous pouvons voir comment celle-ci, par rapport aux techniques d'interviews canoniques, restitue une masse d'informations qui permettent une analyse du phénomène étudié qui dépasse sa rationalisation. Les sujets interviewés manifestent nettement leurs émotions personnelles en relation aux phénomènes sociaux sur lesquelles sont invités à réfléchir. Pour ce qui concerne le travail sur le terrain, l'usage d'instruments visuels oblige le chercheur à adopter une approche participante.

**CM :** Je ferais référence au travail que nous avons fait à Monstar en 2004-2005. L'image pour ce travail n'a pas été utilisée tout simplement comme recueil de données, mais aussi comme la principale inspiratrice de la recherche. Tout part d'une prise de conscience visuelle. En 2004, certains des plus importants édifices de la ville, comme l'hôtel Neretva ou les grands magasins Razvitak, sont encore complètement détruits. La découverte d'un livre photographique, *Mostar from its beginning to 1992*<sup>5</sup> qui propose des images de la ville pendant une de ses meilleures périodes (1982) nous stimule

à réaliser un travail de comparaison photographique lors de notre courte permanence<sup>6</sup>. Pendant une semaine, nous avons produit dix re-photographies, plus une centaine d'images des contextes autour des dix édifices re-photographiés et des heures de prise vidéo de la ville en utilisant trois caméras fixes montées sur le toit d'un camion spécial<sup>7</sup>. Une fois les re-photographies élaborées et après avoir construit une exposition itinérante de vingt panneaux au format 70 x 100<sup>8</sup>, nous avons décidé, un an après, de retourner à Monstar afin de les utiliser comme instrument de photo stimuli pour des témoins privilégiés. Le choix de l'interview avec la photo stimuli a été dans ce cas particulièrement efficace parce qu'il a permis au chercheur d'affronter la question délicate de la guerre sans poser de questions directes, et cela évitait (ou au moins endiguait) dans l'interview la formation de préjugés ou la prise de distance à l'égard du chercheur. Les résultats de ce travail ont été publiés en format papier dans un volume dirigé par Marina Calloni<sup>9</sup> tandis qu'une interface multimédiale a été développée et intègre le livre et son CD. Donc quels sont les avantages à travailler avec les images ? Cette expérience de recherche visuelle met en valeur l'aspect de la possibilité de découvrir des thématiques de recherche et des nouvelles directions. Le péril de se perdre et ne pas atteindre le but est un risque toujours présent, vu les temps et les compétences à développer. Il est nécessaire de définir d'abord le projet final, peu importe sa complexité. Le projet, qui se définit en relation avec le contexte, au-delà d'aider et de gérer ses propres ressources et efforts, permet de choisir les modalités d'enregistrement à adopter afin d'avoir à disposition un matériel « malléable » pour différentes élaborations. La présentation interactive a permis, en plus de présenter le travail de la recherche, de finaliser l'objectif préposé avec la vidéo : permettre une visite de la ville de la part de l'opérateur en donnant la possibilité au lecteur de pouvoir choisir les côtés du contexte à observer (avant, droite et gauche), en intégrant les informations visuelles avec des didascalies appropriées. Le temps que requiert le développement et l'élaboration de la recherche, joint à l'apprentissage de nouveaux instruments, représente sans aucun doute une des difficultés majeures. Mais l'enthousiasme et l'envie d'apprendre sont fondamentaux : en travaillant de cette manière, par nécessité et curiosité, nous apprenons toujours quelque chose de nouveau.

## NOTES

1. C'est durant cette période que des logiciels de graphisme comme Photoshop commencent à être distribués et, par la suite, les premières *release* de Premiere qui avaient encore besoin de machines très performantes pour donner des résultats efficaces.
2. Dès sa fondation en 1975, le Centre Télévisuel Universitaire (CTU) a développé sa propre activité au service de la didactique de l'université : à partir des années 1990, l'activité du centre se transforme progressivement et il devient le Centre de technologie pour l'apprentissage. Au CTU se réalisent les premières expérimentations technologiques sur vidéodisques et certains prototypes de multimédia. Commencent à s'y développer des compétences dans le domaine de la didactique à distance à travers des moyens audiovisuels (télédidactique) et s'y affrontent les problématiques de la *online education*. Voir le site : <http://www.ctu.unimi.it/> où il est possible trouver plus d'informations sur les projets *Moebius e Urbana98*.
3. LEOTTA N. (2000), *Photometropolis*, Milan, Le Vespe.
4. Aujourd'hui devenu le Centre de recherche visuelle, à souligner une croissante multidisciplinarité des études visuelles.
5. ANDRIC Ivo, DŽUMHUR Zuko, MUTEVELIC Ico (2004), *Mostar from its beginning to 1992*, 1<sup>re</sup> éd. 1982, Mostar, Mutevelic.
6. Je n'ai pas honte, et au contraire je crois que c'est une chose très intéressante, de dire que notre présence dans cette période à Mostar était due à de simples raisons touristiques, et que la passion pour la recherche visuelle a mis en route un parcours qui, au début, se proposait de réaliser une exposition photographique. Dans l'action sur le terrain commençait à se former l'idée de réaliser une présentation interactive.
7. Pour la technique de la re-photographie, voir ANZOISE Valentina, LIBERATORE Luca, MUTTI Cristiano, TORRICELLI Allegra (2005), « Rifotografie: una sintesi comparativa », in DELL'AGNESE Elena (dir.), *La Bicocca e i suo territorio . Memoria e progetto*, Milan, Skira.
8. L'exposition a été organisée par l'université Bicocca de Milan, le centre culturel Boldù de Venise, l'université Alma Mater de Bologne, le CNR de Bologne et la librairie Franco Angeli du quartier Bicocca à Milan.
9. CALLONI Marina (2006), *Violenza senza legge: genocidi e crimini di guerra nell'età globale*, Turin, UTET Università.



REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

PERSPECTIVES

**Alain Bouldoires, Christine Larrazet**

*Espace libre pour un chercheur slameur*

p. 171-189



# ESPACE LIBRE POUR UN CHERCHEUR SLAMEUR

## DE L'OBSERVATION À LA « TRAVERSÉE DE L'OBJECTIF »

Alain Bouldoires

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, Université Bordeaux Montaigne, MICA

Christine Larrazet

Maître de conférences en civilisation américaine, Université de Bordeaux, Centre Émile Durkheim

Avec les contributions de Sébastien Jounel

Docteur en cinéma, slameur et réalisateur de documentaires

---

### RÉSUMÉ

Chercheur en cinéma, Sébastien Jounel, entreprend, en 2008, de réaliser un film ethnographique sur le slam. Pour éviter le risque de la simple captation de performances et face aux difficultés générées par la réticence des acteurs à se « parler » devant une caméra, le chercheur prend le risque de l'immersion et monte sur scène en tant que slameur. Ainsi seulement, il découvre toute l'étendue de la pratique du slam, de ce qu'elle engage et révèle des pratiquants, de l'écriture à la scène. L'inattendu survient dans l'ampleur et la nature de sa transformation, qui le propulse à l'avant-poste de la scène slam et lui fait expérimenter une « traversée du miroir » en le plaçant de l'autre côté de l'objectif de sa caméra. La méthode a permis de « doubler » le regard sur ce mode particulier d'expression publique : extérieur (le regard du chercheur) et intérieur (celui du pratiquant), avant le basculement dans une « traversée de l'objectif » du chercheur slameur. À la lumière d'autres exemples (Curt Nimuendaju, Pierre Verger, Pierre-Emmanuel Sorignet, Sudhir Alladi Venkatesh, Loïc Wacquant), nous proposons dans cet article, qui intègre les témoignages de Sébastien Jounel, d'explorer le processus de transformation du chercheur qui progressivement adopte l'environnement qu'il étudie. Nous questionnerons le principe de l'*epoché* dans cette tension entre le rapport au terrain (de l'immersion à l'adoption) et les difficultés du travail réflexif dérouté par l'inattendu. Des extraits de tournage illustrent cette mise en abîme du chercheur engagé dans la quête d'un objet résistant.

**Mots clés.** méthode visuelle, slam, imprévu, immersion, basculement, caméra

### ABSTRACT

As a film researcher, Sébastien Jounel, undertakes, in 2008, to make an ethnographic film on slam. To avoid the risk of simply capturing performances and faced with the difficulties generated by the reluctance of actors to "talk" to each other in front of a camera, the researcher takes the risk of immersion and goes on stage as a slam artist. Only in this way does he discover the full extent of the practice of slam, of what it engages and reveals to practitioners, from the act of writing to the stage. The unexpected occurs in the extent and nature of his transformation, which propels him to the forefront of the slam scene and makes him experience a "crossing of the mirror" by placing him on the other side of his camera lens. The method has made it possible to "double" the gaze on this particular mode of public expression: exterior (the researcher's gaze) and interior (the practitioner's), before switching to a "crossing of the lens" of the slam researcher. In the light of other examples (Curt Nimuendaju, Pierre Verger, Pierre-Emmanuel Sorignet, Sudhir Alladi Venkatesh, Loïc Wacquant), we suggest in this article, which integrates the testimonies of Sébastien Jounel, to explore the transformation process of the researcher who gradually adopts the environment he studies. We will question the principle of epoch in this tension between the relationship to the field (from immersion to adoption) and the difficulties of reflexive work diverted by the unexpected. Excerpts from the filming illustrate this mise en abîme of the researcher engaged in the search for a resistant object.

**Keywords.** visual method, slam, unexpected, immersion, tilting, camera

---

### Pour citer cet article

Alain BOULDOIRES, Christine LARRAZET, collab. Sébastien JOUNEL, « Espace libre pour un chercheur slameur. De l'observation à la "traversée de l'objectif" », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/07-espace-libre-pour-un-chercheur-slameur/>

# ESPACE LIBRE POUR UN CHERCHEUR SLAMEUR

## DE L'OBSERVATION À LA « TRAVERSÉE DE L'OBJECTIF »

Alain Bouldoires  
Christine Larrazet

*La première approche « classique » entreprise pour aborder le slam et les slameurs a assez rapidement trouvé ses limites dans les résistances et les réticences des acteurs de la discipline vis-à-vis d'un regard extérieur. Ils ne refusaient pas de parler devant une caméra, mais, par jeu ou par défi, ils pratiquaient la déstabilisation systématique. J'ai donc décidé de cesser de filmer pour m'essayer au slam pendant plusieurs mois en abandonnant la caméra. Alors que, dans un premier temps, je les avais appréhendés sur la base de ce qui constituait leur différence, j'ai compris que, pour saisir l'impulsion de ces poètes, il fallait que je partage leur expérience en écrivant et en montant sur scène comme eux, avec eux (immersion participante). J'ai donc inversé mon approche pour les aborder, dans un second temps, sur la base de nos ressemblances. Puis j'ai demandé à un caméraman de me filmer lors de la qualification pour le Grand Slam national. J'étais équipé d'un micro HF, je pouvais donc interroger les slameurs avant et après leur passage sur scène, en « collègue », c'est-à-dire en égal. La méthode a parfaitement fonctionné. Un seul problème s'est glissé dans l'équation : j'ai été qualifié... (Sébastien Jounel, mai 2013)*

Chercheur en cinéma, Sébastien Jounel, entreprend en 2008 de réaliser un film ethnographique sur le slam. Sa première démarche est d'observer de près, en *outsider*, les acteurs du slam, les codes et leurs règles, dans un espace public à la marge dans lequel seuls des initiés semblent s'exprimer. Il cherche pendant plusieurs années, de 2008 à 2012, à s'insérer dans la communauté slam de Bordeaux pour éviter le risque de la simple captation de performances des slameurs. Face aux difficultés générées par la réticence des acteurs à « se parler » devant une caméra, et à des défis maintes fois lancés, il change de posture. D'*observateur-*

*comme-participant*, selon la classique partition des rôles de Gold (1958), il devient *participant-comme-observateur* et monte sur scène en tant que slameur. Ainsi, le chercheur parvient-il, comme nombre de ses prédécesseurs ethnologues ou sociologues, à s'insérer dans une société réticente et à accéder à toute l'étendue de la pratique du slam, de ce qu'elle engage et révèle des pratiquants. Si le risque du basculement du chercheur du côté de son objet, que comporte toute immersion, a déjà été expérimenté et rapporté, nul ne pouvait anticiper cependant l'ampleur et la nature de la transformation que traverserait Sébastien Jounel. Sur sa route d'initié, le chercheur-cinéaste obtient le 1<sup>er</sup> prix du Festival de slam francophone en 2015. Reconnu par ses nouveaux pairs, le chercheur s'est abandonné à cette nouvelle identité et c'est son identité précédente de chercheur, celle sous laquelle il a conduit son objet d'étude, qui est devenue objet de quête.

Cet article rend compte, étape après étape, d'une enquête de terrain, pensée et repensée continuellement par les trois acteurs de cette recherche. L'écriture s'est nourrie, d'une part, des prises de notes de Sébastien Jounel, et d'autre part des échanges et des réflexions de deux autres chercheurs, Alain Bouldoires et Christine Larrazet, restés à distance du terrain, mais impliqués dans les choix méthodologiques et théoriques de cette enquête qui constitue un volet d'un travail collectif plus large<sup>1</sup>. La restitution de cette expérience ethnographique est l'occasion d'analyser l'oscillation des interactions entre l'observateur et les enquêtés, d'éloignements en rapprochements, qui impacte la recherche et en particulier sa méthode, et de porter attention à la dynamique de leurs positions, prises en tension entre le rôle qu'ils endossent et leur conception de soi (Gold, 1958).

Au-delà de l'attention portée à la « traversée d'épreuves » que comporte toute immersion, soit les phases critiques du « y entrer », « y rester » et « en sortir » (Cefai, 2003, p. 319), cet article souhaite également rendre compte d'une phase critique supplémentaire expérimentée dans le cadre de ce terrain. L'enquêteur a ici atteint un autre point de bascule que ceux identifiés dans la célèbre tripartition, qui s'apparente à la « traversée du miroir » de Lewis Carroll. En raison de l'outil d'enquête particulier qu'il a utilisé, la caméra, et de par la nature de la conversion qui l'a conduit à se produire sur scène, Sébastien Jounel est, au terme de son immersion réussie, passé de l'autre côté de sa caméra au point d'être en position de se voir, littéralement, dans son objectif. Cette « traversée de l'objectif » a généré des difficultés supplémentaires et particulières, qui ont mis plus encore en tension l'expression de soi et son rôle de chercheur, ont fragilisé ses rapports avec les enquêtés et ont troublé son regard de chercheur. La compréhension et la mise en scène par la caméra de cette montée sur scène se sont révélées plus problématique que prévu.

## 1. UNE APPROCHE VISUELLE DU SLAM

### La scène et le verbe

À Chicago, Marc Kelly Smith, un ancien ouvrier en bâtiment, invente en 1983 une nouvelle forme d'expression ancrée dans la vie quotidienne : le *poetry slam*, une forme hybride reposant sur une performance scénique. Sur le ton du récit ou de la plainte, le slameur déclame en un temps limité (3 minutes et 10 secondes) un poème « sur le vif », le plus souvent autobiographique, de façon très rythmique avec une gestuelle particulière (usage des mains). Organisé comme un jeu de société, un jury de trois membres donne une note aux slameurs sous l'influence du public. Au-delà du décorum compétitif, l'essentiel de l'intention des slameurs se trouve dans la nécessité de mettre en mots une réalité sociale. Le slameur, qui se revendique poète, est un passionné, souvent autodidacte, un touche-à-tout prêt à repousser les limites de cette expérience. Il attend le grand frisson, celui de se jeter à corps perdu sur la scène.

Le slam brouille les frontières entre les formes culturelles et s'inscrit dans une hybridation qui

marie des styles « traditionnels » et des styles modernes aux côtés d'autres formes apportées par la modernité (Bayly, 2006). Il opère, comme a pu le montrer William Lahmon, sur d'autres formes d'expressions qui circulent et mutent (Lahmon, 2004), un « collage » d'éléments disparates : la poésie, le théâtre, la performance corporelle. Le slam brouille également les frontières entre les classes sociales. Le slam américain a acquis une forte dimension multi-ethnique et implique aujourd'hui une variété de poètes issus de groupes socio-économiques divers.

L'identité se place dans les « interstices culturels » du monde globalisé, comme l'a montré Homi K. Bhabha, et il semble que la scène slam ne soit pas seulement un théâtre poétique mais soit devenu un espace public à la marge, où s'expriment des « *contre-publics subalternes* » (Fraser, 2001 ; Bhabha, 2007). De la même façon que le rap, le slam peut en effet servir d'affirmation identitaire à certains groupes sociaux qui se jouent des références de la culture dominante. Actuellement, les compétitions de slam aux États-Unis sont principalement gagnées par des membres de groupes sociaux marginalisés car les expériences de vie véhiculées dans les textes déclamés semblent plus « authentiques » dans la critique de la culture dominante (Somers-Willet, 2005).

Ainsi, pour certains (Fleming, 2007), la portée militante sociale et politique du slam est essentielle. Il prendrait ses racines dans le célèbre discours de Martin Luther King (« *I have a dream* ») prononcé en 1963 ou du côté des groupes Afro-Américains de la fin des années soixante, les *Last Poets* ou les *Watts Prophets* qui, dans leurs compositions, exprimaient une autre vision de la négritude. Saul Williams, qui a incarné le personnage central du film *Slam* en 1998, est aujourd'hui l'un des héritiers de cette lignée américaine sociale et militante issue des « ghettos » américains fondés sur une ligne raciale (Marcuse, 1997 ; Wacquant, 2008). On pourrait également trouver une filiation du slam dans le théâtre de l'opprimé ou le théâtre forum fondé par le brésilien Augusto Boal dans les *favelas* de Sao Paulo. Comme l'ont montré les recherches antérieures, notamment aux États-Unis dont il est issu, le slam emprunte à plusieurs formes culturelles et combine également les intentions finales, qu'elles soient identitaires,

politiques ou simplement poétiques (Somers-Willet, 2005). À la fois expression d'un « je » singulier et « pacte colludique » (Vorger, 2012, p. 566 et 612), le slam est une forme hybride en création constante, une forme inédite de discours, une musique vivante aux frontières floues. Échappant à la « culture de masse » moderne, les slameurs dépassent l'esthétique dominante et, se faisant, affirment l'indépendance de leur art.

## Approcher le slam

En 2008, Sébastien Jounel entreprend de saisir cette « nouvelle agora », importée en France depuis plusieurs années déjà, par la réalisation d'un film documentaire reposant sur une approche ethnographique et sociologique. Alors doctorant en cinéma, sa volonté était de décrire, sans complaisance ou condescendance, le style de vie des slameurs, caractérisé par une exigence de liberté et d'authenticité. Sa recherche, incluse dans un projet collectif sur la prise de parole dans l'espace public, avait pour intention à la fois d'étudier ce nouvel espace public d'expression, inséré à la marge de l'espace public contemporain, et de le rendre visible par une restitution filmique. À travers le filtre de l'instrument audiovisuel, il souhaitait capter et restituer la résonance culturelle et sociale du slam, c'est-à-dire tenter, tout en mêlant récits autobiographiques et regard scientifique, de comprendre l'écho sociologique, voire anthropologique du slam. Que viennent chercher les acteurs et spectateurs des soirées slam, phénomène à la fois millénaire en tant qu'art oratoire (incantations shamaniques, rituels de cohésion sociale, débats philosophiques, discours sur la place publique, etc.) et très contemporain ? Quelle place ont ces sessions dans leur vie et quelle importance lui accordent-ils ? Qu'est ce qui se joue de leur identité dans cette performance ? Comment entrent-ils dans le processus d'écriture ? Que ressentent-ils lorsqu'ils montent sur scène et déclament devant un public ?

## Filmer le verbe

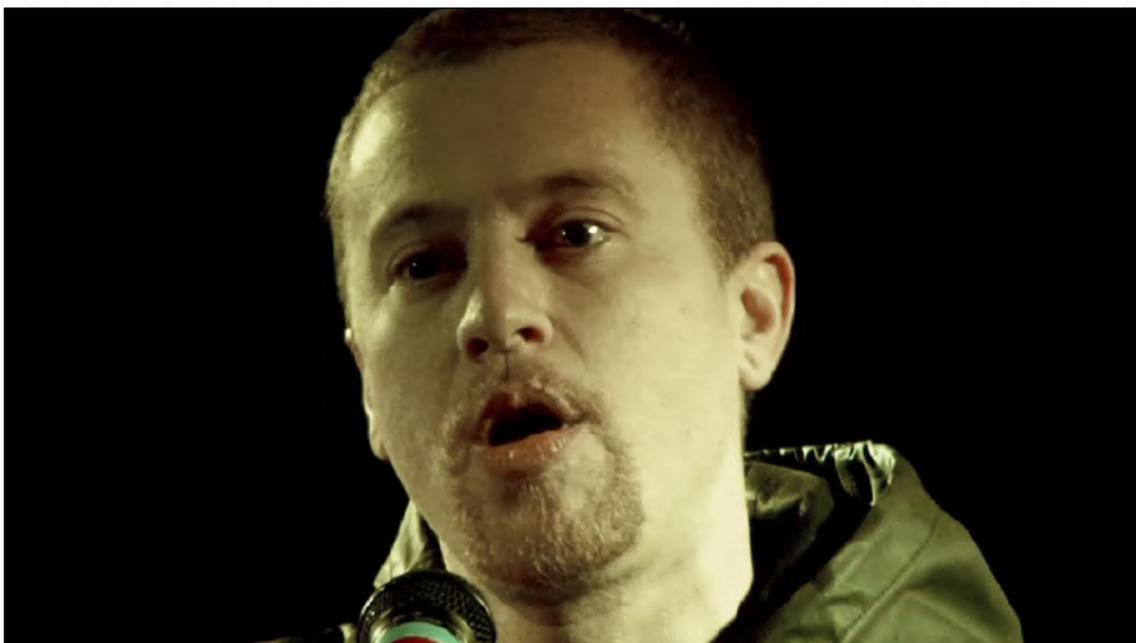
Le projet originel s'est tout d'abord concentré sur la scène slam de Bordeaux, sur les organisateurs, ses lieux de rencontre, ses modes d'actions et ses intervenants. Dans une première phase exploratoire et selon une démarche classique

d'observateur extérieur, le cinéaste-chercheur a cherché à identifier un « milieu » et s'en approcher pour tisser des liens avec les enquêtés (Cefaï, 2003). Selon ses projections par anticipation, le documentaire devait être composé de prises directes de performances captées à « distance », comme les reçoivent les auditeurs, qui seraient « augmentées » par des interviews avec des slameurs et avec différents intervenants (ethnologue, sociologue, spectateurs réguliers, etc.).

*Les entretiens se dérouleront dans le lieu de leur choix : chez eux, dans la rue, dans leur quartier, etc. ; et les performances filmées dans des lieux publics : tram, bars ou salles de concert, places publiques, etc. (Sébastien Jounel, mars 2012)*

Devaient ensuite être insérées des séquences mises en scène, esthétisantes, « fictionnalisées », qui devaient prendre l'aspect d'échappées oniriques, d'évasion, de sublimation de la quotidienneté filmée auparavant. Dans le processus d'investigation, la caméra collecte les données de l'observation mais apporte également un prolongement aux échanges avec les enquêtés : l'image apporte un degré supplémentaire de pertinence aux discours, notes et entretiens réalisés.

*La caméra impose un point de vue, ne serait-ce que parce qu'il faut choisir un cadre, un angle de prise de vue, c'est-à-dire révéler un pan de réel à l'image et surtout exclure tout le reste, créer un champ et un hors-champ. Même s'il s'agit d'un documentaire qui prétend à l'objectivité, il y a toujours-déjà mise en scène. Si cela n'est pas pris en considération, il y a possibilité de fausser les découvertes, de tromper le spectateur et de trahir son sujet (même si le réalisateur n'en est pas conscient). Les potentialités [de l'écriture filmique] sont immenses parce qu'une caméra permet de rendre accessible des propos complexes, de saisir des situations imprévues, de dire des choses en deçà de ce qui est prononcé (le langage corporel, le ton de la voix, le visage, les silences, etc.). Mais cela n'est possible que dans la mesure où celui qui filme connaît son matériau audiovisuel, la grammaire filmique, qu'il les maîtrise parfaitement pour transcrire correctement ses recherches. C'est une autre forme d'écriture dans laquelle il faut s'engager subjectivement sur des bases de travail objectives. (Sébastien Jounel, novembre 2015)*



**Vidéo 1** – *Filmer le verbe* (© Sébastien Jounel, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/1-filmer-le-verbe.mp4>

*La caméra est un autre œil, mais un œil qui voit différemment de nos yeux. Tous les réalisateurs le diront : filmer le réel frontalement fait « faux ». Il faut inclure dans sa démarche la constitution d'un regard, et un regard, c'est un point de vue, et un point de vue, c'est forcément subjectif.* (Sébastien Jounel, novembre 2015)

La « constitution de ce regard » sur le slam, pose dès l'abord une difficulté d'ordre technique et esthétique au chercheur-cinéaste qui, face aux performances poétiques, bute sur une question récurrente : comment filmer le verbe ?

*L'autre principal problème auquel je me suis confronté est la question de la mise en image du verbe. Pour sortir de la simple captation scénique, j'ai compris que mettre en scène des slams – en séparant le verbe ou le corps qui le produit, en sortant le slam de son enceinte scénique (dans la rue par exemple), en faisant traduire des slams en langue des signes, etc. – était un parti pris bien plus intéressant et, en quelque sorte, plus représentatif de ce qui se produit lors d'une déclamation poétique. Le langage est pétri d'images que le corps seul ne peut pas traduire exhaustivement. De fait, la mise en images audiovisuelles se doit de perpétuer le réseau de ces images*

*pour transcrire le verbe poétique. D'autre part, ce type de séquences permet quelques échappées poétiques dans le fil des interviews, plutôt statiques du fait du dispositif qu'elles impliquent.* (Sébastien Jounel, novembre 2015)

La conduite de ces tournages en des lieux et des moments différents appelle une préparation et une coordination difficilement compatible avec la temporalité habituelle des slameurs, à savoir le court terme. La préparation consiste à repérer préalablement certaines situations qui se répètent de manière à pouvoir agir dans un contexte spatio-temporel connu. Par exemple, dans une soirée slam, sont pris en compte la disposition physique de la salle et son équipement, la place occupée par le public, l'ordre de passage sur la scène, l'opportunité ou pas de discuter, l'accès aux coulisses, les échanges avant et après le spectacle, les changements induits par les prises de parole, le contenu des interventions, etc. Cependant, les situations inattendues sont le plus souvent la règle. Ce qui est important dans ce cas précis, c'est de penser, de manière réflexive, le rôle de la caméra dans la recherche sur le terrain et de trouver une forme participative adéquate.

La multiplicité des prises de vue sur le vif du cinéaste-chercheur a assuré une fiabilité, une



**Vidéo 2** – *Attentat verbal*, performance de Maras dans le tramway à Bordeaux (© Sébastien Jounel, 2015).  
URL : [http://youtu.be/R9KKXLYNC\\_4](http://youtu.be/R9KKXLYNC_4)

précision et une grande qualité des enregistrements. Si la caméra pouvait constituer parfois un obstacle dans un échange libre dont l'intérêt réside dans sa capacité à faire émerger l'imprévu et la nouveauté, elle a pu aussi, dans un premier temps, aider le chercheur à « garder ses distances » dans la situation complexe d'immersion. L'instrument vient en appui du chercheur pour situer et objectiver les points de vue exprimés. Demandant une attention constante, il garantit une distance contre le risque d'enfermement.

Dès lors, il devient possible d'obtenir des « confessions », d'abolir la distance, de déplacer le regard, de condenser, en quelques images, une parole, un geste qui symbolisent à eux seuls le fait social partagé. En cela, « filmer le réel » (Friedmann, 2006) est un processus de recherche qui s'écrit en deux temps : au tournage et au montage. À la fois technique empirique d'observation et moyen d'expression, le cinéma d'enquête donne à voir le mouvement de ce qui se transforme sous nos yeux. Si le documentaire n'échappe pas à la fiction, ne serait-ce que par la reconstruction d'un espace-temps, il construit des trajectoires en prise avec le réel et un contexte que le chercheur se doit d'explicitier à la différence d'un artiste. Ce qui apparaît à l'écran vise, dans la démarche de

recherche, à révéler un au-delà de l'apparence. Il y a donc bien à la fois un processus de subjectivation et d'objectivation. Le film ne reproduit pas le réel tel qu'il est, il le raconte. Ce qui est enregistré dans la caméra devient événement par le travail du montage. Le point de vue choisi concentre du temps pour donner un accès au présent. Voyons un exemple de cette écriture filmique avec un montage de différentes séquences.

### Quand l'objet se dérobe

Aux côtés de ces difficultés inhérentes à la méthode de saisie de l'objet et de restitution de l'étude, se pose une seconde difficulté qui vient empêcher, pendant de longues années, l'avancée du projet et freiner la réalisation du « film de recherche ». Cet obstacle vient des acteurs eux-mêmes. Ce travail se devait de passer par la réalisation de divers portraits, afin d'éclairer les trajectoires individuelles et les ressentis quant à ce moyen d'expression et d'affirmation de soi qu'est le slam. Il s'agissait de comprendre au travers du film comment les individualités des acteurs pouvaient atteindre à une portée plus générale par leurs histoires, leurs codes, leurs pratiques du slam et donc la représentation qu'ils en avaient. Cette approche était novatrice dans la mesure où



**Vidéo 3** – *Confessions* (© Sébastien Jounel, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/3-confessions.mp4>

les études sur le slam ne conjuguent que rarement un travail de recherche scientifique, sociologique et ethnographique, avec l'intention de livrer une approche visuelle de ce nouveau moyen d'expression. Or, les slameurs ne se laissent pas saisir. Ils acceptent des entretiens auxquels ils ne se présentent pas ou bien se jouent de rendez-vous sans cesse reportés.

*Ils sont difficiles à saisir (ils ne viennent pas aux rendez-vous, ne rappellent pas ou donnent des points de ralliement à la dernière minute). (Sébastien Jounel, janvier 2012)*

*Le slameur que je devais filmer pour son fameux « attentat verbal » m'a fait faux bond et a reporté le projet à plus tard. (Sébastien Jounel, janvier 2012)*

*Je n'ai pas pu filmer grand-chose dernièrement à cause du temps et des rendez-vous très difficiles à obtenir de la part des intervenants qui reportent sans cesse. (Sébastien Jounel, mars 2012)*

*Les rencontres sont stimulantes – quand elles ont lieu, les slameurs et les graffeurs sont spécialistes des « faux bonds » ! (Sébastien Jounel, avril 2012)*

Quand quelques slameurs se prêtent enfin à l'exercice de l'interview, Sébastien Jounel mesure qu'il se heurte à des re-présentations, une mise

en scène de soi, proches de ce que Loïc Wacquant cherchait à contourner dans son étude de la boxe où, écrit-il, « *les comportements qu'il décrit sont ceux du boxeur dans son "habitat naturel" et non la (re)présentation théâtralisée et hautement codifiée qu'il affectionne de donner de soi en public* » (Wacquant, 2002a, p. 9). Sébastien Jounel est piégé dans ce discours théâtralisé qui se répète, au fil des rencontres, et qui devient un point qu'il ne parvient pas, par la parole, l'échange, l'interview, à désamorcer.

Ces interactions révèlent la vie sociale comme une sorte de théâtre (Goffman, 1973), où les individus endossent des rôles différents selon les situations. Par exemple, dans l'extrait suivant, nous assistons à de véritables mises en échec de la situation par le jeu avec la caméra. La relation interpersonnelle qui se met en place devant l'objectif est construite, organisée par l'interlocuteur, dans le seul but de faire échec au dispositif.

*Mettre une caméra sous le nez de quelqu'un lui impose de « jouer son propre rôle », d'en faire trop ou pas suffisamment, de fausser ou de forcer le trait. Il y a nécessairement besoin d'une sorte de méta-mise en scène pour saisir l'essence d'un propos. Autrement formulé, il faut faire entrer de la subjectivité pour effleurer l'objectivité :*



**Vidéo 4 – Réticences** (© Sébastien Jounel, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/4-rticences.mp4>

*c'est le potentiel et c'est le risque [de l'écriture filmique]. (Sébastien Jounel, novembre 2015)*

Sébastien Jounel n'a prise ni sur les enquêtés, qui cherchent à échapper à la caméra, ni sur leurs propos qui esquivent. Les slameurs semblent se faire un honneur de se dérober à toute tentative d'appréhension et de compréhension alors même que la plupart ont pour habitude de se filmer et de partager leurs images. La caméra joue, dans ces interactions d'approche et d'évitement, un rôle central.

*J'ai donc filmé un tournoi de slam le 7 janvier. Je ne sais pas si je vais utiliser les images. Il s'agissait plus de me « faire la main » avec la caméra et d'approcher les slameurs avec ce « gros objet » qu'est la caméra. En tous les cas, cela m'a été assez utile pour prendre contact avec des slameurs de toute la France... (Sébastien Jounel, janvier 2012)*

L'ambition première du documentaire était de plonger dans le terreau où s'enracine le slam : ces petites soirées où la scène est ouverte et où tout le monde est encouragé. Mais notre volonté d'appréhender le slam, sous la forme d'un film et d'une recherche, se vide soudain de toute illusion. L'objet se dérobe et les sujets étudiés s'échappent

physiquement ou verbalement. Bien que les slameurs manient, semble-t-il avec aisance, le verbe sur scène, ils résistent à « se parler » devant la caméra qui les fige. Ici tombe un *a priori* majeur de cette enquête. Ceux qui déclament sur scène, se livrent au plus profond de leur intimité parfois, ne se dévoilent pas en tout lieu, à tout moment. D'évidence, l'exercice de l'entretien, où il faut accepter de se laisser guider, n'a rien à voir avec la scène où le contrôle est total (ils répètent de nombreuses fois).

Face à cet inattendu, l'analyse critique des premières images a revêtu une importance décisive dans la progression de l'enquête. Notre méthode de travail collective, privilégiant le raisonnement inductif, a emprunté à la *grounded theory* l'analyse séquentielle des données de terrain pour, à la fois, accompagner une méthodologie en mouvement et une théorie en train de se faire. L'analyse des premiers matériaux considérés comme « *autant d'indices* » permet de « *ne rien rater qui pourrait faire saillance* », comme l'écrivent Strauss et Corbin, et « *tous les sujets qui apparaissent porteurs d'une quelconque pertinence doivent être incorporés dans les séries suivantes d'observations et d'entretiens* » (Strauss et Corbin, 1990, p. 366). Ainsi, nous avons décidé d'insérer cet insaisissable dans les images. Il s'agissait maintenant de voir comment

enregistrer à la caméra ce qui n'était pas donné à voir et à entendre, et conduire Sébastien Jounel à assumer, dans le film même, son rôle d'enquêteur par le biais d'une voix off.

*Suite à notre discussion d'hier, je me demande si tu ne pourrais pas centrer ton propos sur l'aspect insaisissable de tes interlocuteurs. C'est finalement ce qui les définit et ils se reconnaîtraient sans doute dans une telle approche. On peut imaginer un montage où tu expliques à la première personne, en voix off, tes mésaventures tout au long de cette observation : aussi bien la fraternité humaine que l'art de l'incertitude et de l'esquive. Plutôt qu'un film qui prétendrait (prétentieusement) vouloir saisir le phénomène, on peut trouver une alternative qui déconstruit notre propre démarche : mettre en scène l'échec de toute volonté de saisir cette réalité, accompagner ce chaos, témoigner de l'impuissance de la caméra. C'est sans doute la manière la plus fidèle de retranscrire ce que tu rencontres. Ça supposerait un texte très écrit qui nous conduit au travers de ces images. (Alain Bouldoires, novembre 2012)*

*Ça me paraît très intéressant et finalement assez humble et honnête ! Je vais y réfléchir plus en détail. Merci pour cette piste précieuse. Je pense que je vais me procurer rapidement les ouvrages dont parlait Christine [ndr : ouvrages de Loïc Wacquant et de Sudhir Venkatesh]. J'y trouverai probablement des approches pertinentes pour aborder cette piste. (Sébastien Jounel, novembre 2012)*

En effet, pour l'anthropologue américain Clifford Geertz, il est illégitime de vouloir expliquer une culture avec la rhétorique propre à sa culture d'origine. Comme tout fait social, la vie des slameurs peut paraître bizarre, compliquée et extraordinairement variée. Le travail ethnographique doit donc se faire tout près du matériau empirique pour avoir des chances d'atteindre la « *description en profondeur* » ou « *description dense* » (Geertz, 1973). C'est au prix de l'immersion qu'une écriture (filmique) peut avoir des chances de proposer une narration pertinente. Il semblait, à ce stade, que la pratique du slam ne se comprendrait jamais mieux qu'à travers l'action partagée pour atteindre l'« épaisseur » des faits (Geertz, 1973). La description ethnographique est un travail d'auteur, à la fois intuitif et scrupuleux, maniant le doute, revisitant ses représentations et interprétant les cultures comme autant de textes à déchiffrer.

## 2. RISQUER L'IMMERSION

Presque toujours, l'observateur est d'abord celui qui est observé. Il cherche à inscrire sa participation dans des formes de comportements identifiables et acceptables par le groupe. Il se conforme au fonctionnement habituel quel que soit le lieu. Tant qu'il a été outsider observateur, les slameurs se sont « laissés capter » par la caméra, presque à leur corps défendant, mais ils ne se sont pas livrés. S'est par conséquent imposée de facto, mais également comme un défi implicite donné au chercheur par les slameurs, la nécessité d'un basculement vers l'immersion.

*Énième interview stérile...*

*Daïtoha m'a accueilli chez lui (pas de rendez-vous possible à l'extérieur... Pourquoi ? Pas de réponse claire, je n'insiste pas). J'installe la caméra et l'allume immédiatement. J'essaie de le rassurer sur la forme de l'interview qui sera plus de l'ordre de la discussion... Il stresse, il n'aime pas ce gros objet dans son salon. Tous ces mécanismes de défense se réactivent. Il me vanne sans cesse et tente de « prendre le pouvoir ». Impossible de poser des questions sereinement parce que je sais qu'il jouera avec moi. Et il est plus fort que moi à ce jeu de la vanne. Je pose tout de même mes questions... Il se détend mais fait son « show ». Je sais que je ne pourrai pas pénétrer son intimité. Un coup dans l'eau. (Sébastien Jounel, 2012)*

*Le soir même...*

*Si je ne peux pas pénétrer son intimité de l'extérieur, je le ferai de l'intérieur. Je vais écrire et monter sur scène. Après cela, je pourrai lui décrire mon expérience pour qu'il rebondisse et partage la sienne. Eurêka ! (Sébastien Jounel, 2012)*

*Premier défi pour moi dans cette expérience : les toucher avec un texte de ma production, sur leur terrain. Je me lance dans ce défi comme un rituel de passage, un rite d'acceptation dans leur cercle... J'ai une semaine... Au travail ! (Sébastien Jounel, 2012)*

### Se saisir du micro

Par contrainte et également par défi, Sébastien Jounel devient *participant-comme-observateur* (Gold, 1958). Ainsi, à partir de 2012, il n'est plus seulement *observateur-spectateur* mais il devient également *participant-slameur*.



**Vidéo 5 – Scènes Slam.** Bordeaux, 11 janvier 2014 (© Alain Bouldoires, 2014).

URL : [http://www.canal-u.tv/video/msha/scenes\\_slam.55497](http://www.canal-u.tv/video/msha/scenes_slam.55497)

À la surprise de tous, y compris de lui-même, le chercheur est sélectionné, avec trois autres slameurs, pour représenter Bordeaux lors de la Coupe de la *Ligue slam de France* du 2 au 5 mai 2013 à Joué-Lès-Tours. Puis il participe à plusieurs autres tournois qui lui permettent d'obtenir une légitimité progressive dans l'univers du slam :

*N'empêche, les belles surprises se sont accumulées puisque, après avoir été malencontreusement sélectionné dans l'équipe de Bordeaux (qui a été éliminée en demi-finale – beau parcours tout de même), j'ai fini en finale de la compétition individuelle avec Ioka Naan, un « collègue » de l'équipe bordelaise. J'ai fini 8<sup>e</sup> et Ioka Naan a gagné le tournoi ! Il va donc représenter la France dans les prochains tournois de slam européens et internationaux ! Le garçon a une histoire incroyable. Il y a 6 mois, il a décidé de se consacrer entièrement à la poésie, sillonnant les scènes slam de France, vivant « sur la route », de la manche et de l'hospitalité des amis rencontrés au fil de ses pérégrinations. (Sébastien Jounel, juin 2013)*

Sa sélection et, par voie de conséquence, son inscription dans l'équipe de Bordeaux qui participe

aux championnats et tournois, est non seulement non intentionnelle mais lui semble également embarrassante. Cependant, son changement de statut dans cette immersion ouvre les verrous de la parole et offre de nouvelles opportunités pour filmer un univers relativement inaccessible de l'extérieur. Aucune caméra, sans doute, n'aura été aussi près du phénomène slam et de ses acteurs.

*J'ai participé depuis à quatre tournois nationaux et augmenté mon réseau de slameurs à la France entière et au-delà (j'ai pu interviewer, notamment, Prophet Sun Sy, représentant du Togo au championnat du monde de slam 2014). (Sébastien Jounel, juin 2014)*

Tout au long de l'enquête, Sébastien Jounel est traité conformément à l'identité qu'il renvoie : de chercheur-outsider à Torsounours, le slameur qui obtient le plus grand degré de familiarité (qui n'est d'ailleurs pas que fraternelle mais peut aussi se traduire par des rivalités).

*Les slameurs me font désormais confiance et se livrent à moi lorsque je les interroge parce que*

*nous partageons la même expérience. La difficulté en tant que chercheur est de retrouver la distance nécessaire pour poser un regard « objectif » sur la pratique. Je suis finalement arrivé à la conclusion qu'il me fallait conserver au montage les moments où les slameurs m'invectivent ou tergiversent lors des interviews. Assumer la subjectivité affirmée de mon regard sur la pratique ne gêne finalement en rien l'étude du sujet. Cette prise de conscience tardive a libéré mon regard et mon approche.*  
(Sébastien Jounel, juin 2014)

Comme un défi lancé à lui-même, Sébastien Jounel se laisse aller au plaisir et à la curiosité des mots, à l'écriture puis à la scène. La « magie » d'une vraie mixité sociale opère comme une étreinte entre le maniement des mots et la culture populaire, entre la langue et des parcours atypiques, entre la scène et le public. L'expérience est intense et unique. Le plaisir et la curiosité des mots se transmettent comme un virus et, progressivement, le chercheur se fait slameur. Périphérique dans les tout premiers moments, l'observation participante de Sébastien Jounel devient très vite active : il s'efforce de jouer un rôle et d'acquiescer un statut. Mais il garde continuellement le film en tête, et appréhende le passage sur scène comme une étape nécessaire pour pénétrer le « milieu » de la scène slam.

## Double identité et double regard

La grande intimité finalement obtenue par Sébastien Jounel, caractérisant sa relation avec ses interlocuteurs, soulève cependant le problème épineux du degré de son implication sur le terrain. On pourrait la rapprocher de l'expérience de Georges Condominas chez les Mngong qui est un exemple remarquable de cette proximité problématique qui marque un genre tout à fait singulier de l'enquête ethnologique (Condominas, 1957, 1965). Le terrain est devenu à la fois objet d'étude et lieu de séjour. Il exige à présent une attention double du chercheur : d'une part, une attention aux règles et au mode de vie du monde dont il est un nouveau membre, et une attention à son expérience en cours. Son regard porte à la fois à l'extérieur, sur ce qui se passe autour de lui, et à l'intérieur, sur ce qu'il expérimente, sa « subjectivité ».

La dualité de ce nouveau regard s'exprime dans la nouvelle difficulté que pose la caméra. L'idée

initiale qui constituait le film a évolué par « la force du terrain ». Le cinéaste-chercheur progresse dans la connaissance de l'objet de recherche, la distance avec les slameurs s'est dissoute, mais l'introduction de la caméra prend un nouveau sens. La question qui le taraude n'est plus « comment filmer le verbe ? » mais « comment filmer alors que je suis sur scène et ne pas m'inclure dans le film ? ». Le recours à un tiers relai, qui prend la caméra et l'assiste, est la solution que nous trouvons collectivement pour lui permettre d'occuper ses deux postes : slameur-cinéaste.

*Je n'ai toujours personne à l'heure où j'écris ce mail. J'attends une ultime réponse... Au cas où celle-ci serait négative, « brief » du projet : il ne s'agit pas d'une captation. Je participe moi-même au contest, muni d'un micro HF et j'interviewe les slameurs entre ou pendant les scènes... D'où l'absolue nécessité de me connaître, pour saisir mes mimiques, gestes, etc., signifiant qu'il y a quelque chose à prendre sans que j'aie à le signifier explicitement. Et, d'autre part, ce n'est pas moi qu'il faut filmer, ce sont les réactions que je vais provoquer... Par conséquent, si jamais la personne à laquelle je pense n'est pas dispo, il faut que l'on se rencontre impérativement demain matin ou aprèm' pour que nous discutons en détail de ce que j'attends en matière d'images, etc. Toujours opé ? Je réécrirai un mail avant le coucher du soleil pour vous tenir au courant.*

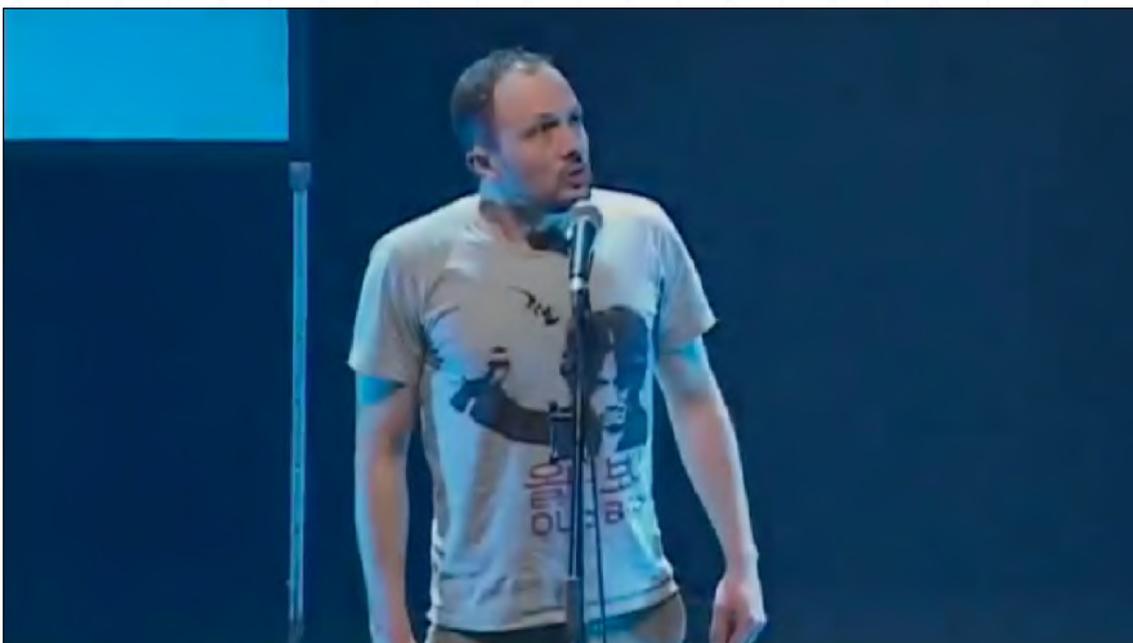
*Désolé pour le speed du dernier moment. Je travaille souvent dans l'urgence. Les accidents me plaisent.*

*Prêt(es) ? Feu ! Partez.* (Sébastien Jounel, avril 2013)

*Petit résumé de cette belle expérience du Grand Slam national.*

*L'ambiance y est incroyable. J'ai employé le dispositif dont je vous ai déjà parlé : je portais le micro HF et A.L., filmait à distance ce qui lui paraissait intéressant (les quelques images que j'ai vues sont très bonnes). J'ai aussi fait quelques interviews des Bordelais impliqués dans le tournoi. A. n'était malheureusement libre que jusqu'au samedi. J'ai donc moi-même filmé les deux derniers jours ou je chargeais quelqu'un de le faire.*  
(Sébastien Jounel, juin 2013)

Sébastien Jounel révèle à lui-même, et aux autres, de vraies compétences de poète-slameur. Il progresse de plus en plus dans les compétitions.



**Vidéo 6** – Torsounours, 1<sup>er</sup> prix au Championnat francophone de slam 2015 (© Sébastien Jounel, 2015).  
URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/6-torsounours-1er-prix.mp4>

Son « palmarès » donne une idée de l'ampleur de sa « conversion » et de son talent :

- Grand Slam national 2013 : 8<sup>e</sup> individuel et demi-finale équipe
- Championnat francophone de slam 2013 : 3<sup>e</sup> individuel
- Coupe de la Ligue slam de France 2014 : 4<sup>e</sup> équipe et 4<sup>e</sup> individuel
- Grand Slam national 2014 : demi-finale équipe
- Championnat francophone de slam 2015 : 1<sup>er</sup> prix

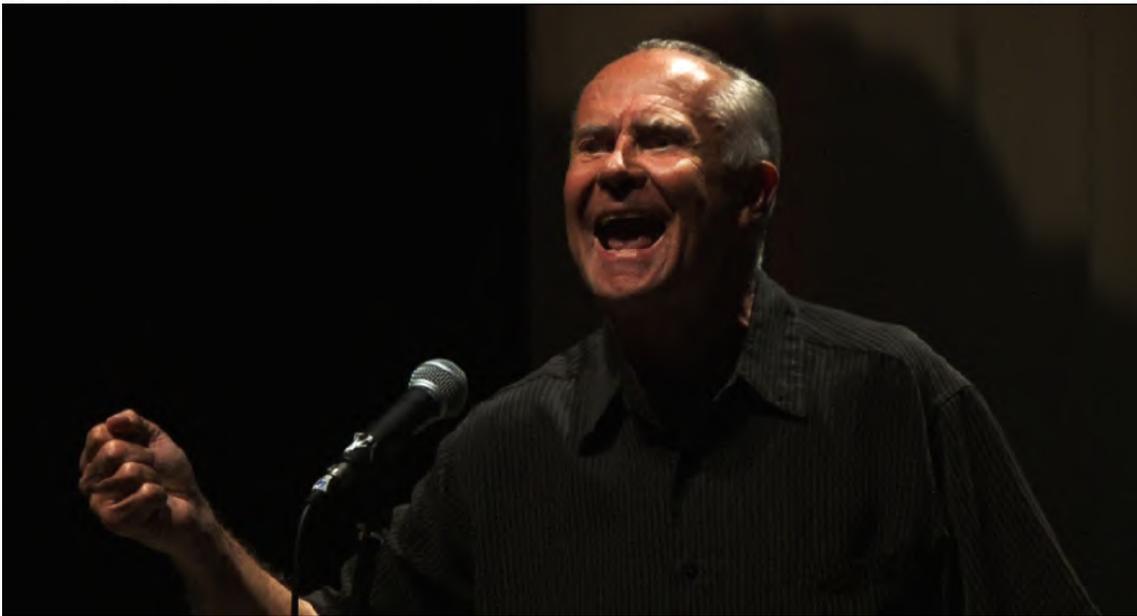
En 2014, l'observation participante bascule en participation observante (Tedlock, 1991 ; Wacquant, 2002a). Le chercheur est à l'avant-poste de son objet, et son identité de slameur empiète de plus en plus sur celle de chercheur. En situation de compétition en particulier, les contraintes du slameur compliquent son travail de chercheur-cinéaste.

*Je viens de revenir de la Coupe de la Ligue de slam de France qui a eu lieu ce week-end. Je suis arrivé 4<sup>e</sup>. J'ai filmé quelques performances intéressantes. Mais mieux, j'ai trouvé une sorte de Graal : le fondateur du mouvement slam, Marc Kelly Smith était présent. Je n'ai pas pu avoir d'interview MAIS il a fait un slam. Que j'ai filmé bien entendu ! Je pense que ça pourrait*

*faire un bon pré-général. ;) (Sébastien Jounel, mai 2014)*

*Le Grand Slam national 2014 a été très intense, y compris en matière de choses négatives, même si le positif a dominé. Ni A. ni C. n'ont pu se libérer. J'ai donc demandé à S. C. de m'accompagner, étalonneur et caméraman bordelais plutôt doué.*

*D'autre part, par la force des choses, j'ai dû jouer le rôle de coach de l'équipe de Bordeaux. Je te passe les détails de mon peu de sommeil et de ma réflexion intense entre stratégie de réalisation pour S., stratégie de passage des poètes pour l'équipe de Bordeaux et mes propres textes à apprendre et répéter... Nous sommes arrivés en demi-finale. J'ai malheureusement été éliminé pour dépassement de temps (sans ça j'aurais été premier au classement général individuel). Mais c'est le jeu. Peu importe, j'ai étendu mon réseau de slameurs à la France entière et même au-delà (le représentant du Togo, Prophet Sun Sy, par exemple). Plusieurs slammasters des quatre coins de la France m'ont proposé de venir sur leur scène et de m'héberger... Ce qui m'a donné l'idée un peu folle, peut-être pour un projet ultérieur, de faire un tour de France des scènes slam et d'en faire une sorte de journal de bord filmé. Pas tout de suite bien sûr. Finissons ce qui est commencé.*



**Vidéo 7** – Marc Kelly Smith, fondateur du dispositif scénique du slam, enregistré pendant la Coupe de la Ligue de slam de France 2014 (© Sébastien Jounel, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/7-marc-kelly-smith.mp4>

*J'ai aussi eu l'idée de faire « dire » un slam par une personne pratiquant la langue des signes. J'ai pu voir ça à Rennes, et c'était extraordinaire. Si tu as des idées ou des contacts à ce sujet, je suis preneur.*

*Voilà pour un très bref résumé du précédent épisode. (Sébastien Jounel, juin 2014)*

Sa « double identité » crée de nouvelles tensions tout en contribuant à ouvrir de nouvelles portes et de nouvelles perspectives de recherche. Il ne perd pas de vue son intention filmique finale qui l'a conduit à occuper cette nouvelle posture exigeante. Mais c'était sans compter un nouveau développement qu'aucun de nous n'avait anticipé.

### 3. AU BOUT DE L'IMMERSION

#### Du basculement...

Contre toute attente, Sébastien Jounel remporte, durant l'été 2015, le 1<sup>er</sup> prix du Championnat francophone de slam. L'observation participante est devenue complète, le chercheur est devenu le phénomène qu'il étudiait (Lapassade, 1991).

L'observation, les entretiens, les interactions ont débouché sur un résultat non attendu, bien

qu'expérimenté : l'objet a transformé l'observateur. Cette situation doit être analysée par rapport aux nombreuses interactions que nous avons eues au cours de cette enquête : ce n'est pas tout à fait la même personne que nous avons connu doctorant, puis jeune chercheur et enfin slameur. Y compris sur la scène slam, une métamorphose s'est opérée. La présence scénique a évolué, l'incarnation du verbe s'est consolidée, le geste poétique s'est affirmé. Nous parlons de Sébastien Jounel en tant que chercheur dans un dispositif d'enquête mais, en réalité, il s'agit aussi maintenant d'un artiste, Torsounours, dont l'existence même témoigne de la vertigineuse transformation qui s'est opérée sous nos yeux.

L'idée d'imposture va alors apparaître pour qualifier le trouble identitaire vécu. Le terme d'« imposteur » dévoile le souci déontologique qui a habité longuement Sébastien Jounel en prise avec son terrain. Comment se présenter à eux ? N'y a-t-il pas tromperie à avoir une double casquette ? En choisissant de monter sur scène, n'y a-t-il pas eu une manœuvre de dissimulation du chercheur ?

Dans plusieurs cas antécédents, des chercheurs ont choisi de se fondre dans l'environnement étudié. Au début des années 1950, l'ethnologue Pierre Verger qui étudia les Yorubas du Bénin, fut



**Vidéo 8** – *De l'imposture* (© Alain Bouldoires et Christine Larrazet, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/8-imposture.mp4>

également beaucoup plus qu'un observateur en immersion (Verher 1997). On peut parler, à son propos, d'un véritable initié ou d'un « *participant-comme-observateur* » selon la terminologie de Raymond Gold. Même s'il ne fut jamais un dévot, il parvint à se maintenir sur l'arête étroite qui sépare le compagnon du croyant. Il resta anthropologue mais garda pour lui ce qu'il estimait appartenir au secret (Souty, 2007). Autre exemple : en Allemagne, Gunther Wallraff s'était fait embaucher comme ouvrier immigré d'origine turque en modifiant son aspect physique (Wallraff, 1986) ; se faisant, il entrait dans la catégorie « *pur participant* » de Raymond Gold. Ces transformations du chercheur, et sa profonde implication, posent indéniablement un problème d'ordre éthique. Il s'agit, dans chaque cas, de décider de ce que l'on se permet en fonction de la valeur de la connaissance ou du témoignage et en fonction, aussi et surtout, du respect de la confiance qui a été donnée.

*Mon regard de chercheur m'a permis de théoriser le slam en tant que pratique culturelle, artistique, sociale. Être slameur m'a ouvert à des personnes, à celles et ceux qui sont traversé(e)s par le slam. J'ai voulu faire un film de recherche sur le slam, pas sur des slameurs. Les individualités que j'ai rencontrées m'ont ouvert leur « âme » si l'on*

*peut dire. Ce que j'ai découvert, c'est que ce qui paraissait comme une pratique exutoire, euphorisante, pleine de joies, d'humour, de solidarités..., recelait beaucoup de solitudes, de douleurs, de blessures, de failles, de colères... En étant insider, j'ai donc découvert tout ce que sous-tendaient la pratique et son insertion dans un contexte sociétal contemporain. En ce sens, c'est une réussite. Mais comment puis-je ne pas les trahir en révélant ces failles, etc. ? L'affection que j'ai pour eux et la confiance qu'ils m'ont donnée m'en empêchent.* (Sébastien Jounel, novembre 2015)

En s'initiant au slam, Sébastien Jounel se voyait plus ou moins contraint moralement d'en respecter les codes. En retour, ses compagnons de slam pouvaient regretter qu'il ne prenne pas suffisamment au sérieux sa pratique de l'écriture, ou qu'il s'en éloigne trop. Comme l'a montré Susan Somers-Willett, la performance slam a évolué vers une performance identitaire, et la scène slam privilégie aujourd'hui les narrations authentiques dans lesquelles les poètes se révèlent intimement à l'audience (Somers-Willett, 2005). Avant que Sébastien Jounel n'obtienne la reconnaissance de la communauté internationale francophone, sa « percée d'amateur » pouvait être interprétée comme un opportunisme désinvolte qui

mépriserait cette dimension profonde du slam, l'authenticité. Et elle a généré une forme de rejet (aucun slameur bordelais ne l'a accompagné à la finale du Championnat francophone de slam ainsi que cela se fait habituellement). La reconnaissance de ses pairs, lors de cette compétition internationale, qui lui a conféré un titre définitif, acquis, *champion francophone de slam 2015*, a définitivement éteint son sentiment d'imposture mais elle n'a pas résolu l'ambiguïté de sa situation, notamment dans le regard du groupe qu'il a d'abord observé sur le terrain avant de chercher à l'intégrer. Quelle est la personne que la communauté slam de Bordeaux doit aujourd'hui embrasser : le chercheur, le slameur, le chercheur devenu slameur ou le slameur toujours chercheur ?

### ... et du retour

Nombreux ont été, dans le passé, les « chercheurs en chambre », on parle aussi d'anthropologues en fauteuil ou en chaise longue, qui ont compilé, comparé et synthétisé les observations recueillies par d'autres sur des terrains exotiques. S'il a existé une ethnologie sans terrain, à l'extrême inverse, quelques ethnologues ont largement dépassé l'immersion au point de basculer pour de bon dans la culture d'accueil et « virer indigène », ou « *gone native* » (Tedlock, 1991) dans la littérature anglo-saxonne. L'ethnographe Curt Nimuendaju avait su se faire adopter par une tribu du Brésil oriental. Après une période d'éloignement, chaque fois qu'il revenait parmi les indigènes, ces derniers sanglotaient de pitié à la pensée des souffrances qu'il devait avoir subies loin de leur village. C'est également un basculement, culturel sinon social, qu'ont vécu David Hayano lors de son étude sur les joueurs de pokers et Liza Carihfield Dalby sur les geishas au Japon (Tedlock, 1991). Tout comme ces anthropologues, Sébastien Jounel est entré dans une telle proximité avec l'objet « étudié » que s'est posée, pour la « communauté d'accueil » mais aussi pour lui-même, la question de son lieu de rattachement. La scène slam qui l'a reçu et reconnu ? Ou bien l'université ? Et y a-t-il un retour possible au point de départ ? Voire même un retour voulu ?

Pour Sudhir Venkatesh qui s'est infiltré pendant plusieurs années, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, dans un gang de

Chicago, afin d'analyser de l'intérieur l'économie de la drogue, le basculement de l'autre côté était inattendu (notamment en se voyant confier la direction du gang pendant un jour par son leader, JT, pour en éprouver les contraintes et les difficultés). Mais le retour n'a jamais fait l'objet de doute, ni pour lui ni pour son initiateur (Venkatesh, 2011). *A contrario*, Loïc Wacquant a expérimenté ce basculement au point de vouloir ne pas en revenir : « *J'éprouve un tel plaisir à participer que l'observation devient secondaire et, franchement, j'en viens à me dire que j'abandonnerais volontiers mes études et mes recherches et tout le reste pour pouvoir rester ici boxer, rester "one of the boys"* », écrit Loïc Wacquant en note de bas de page, comme une mise à distance de cette perte de distance. Et il poursuit : « *PB [Pierre Bourdieu] disait l'autre jour qu'il craignait que je me "laisse séduire par mon objet" mais s'il savait : je suis déjà bien au-delà de la séduction* » (Wacquant, 2002b p. 8).

Dans son parcours d'« observateur » à « initié », il n'y a pas plus de retour pour Sébastien Jounel à une identité antérieure intacte que pour d'autres chercheurs ayant vécu une immersion impliquée. Mais contrairement à d'autres chercheurs qui retrouvent une identité choisie, il n'y a pas ici de retour à une seule identité. De cette expérience, il revient avec une *identité ajoutée*.

*Je n'ai pas changé de statut. J'ai un doctorat, j'enseigne (en tant que vacataire, cela dit...). Mon statut est inscrit dans mes diplômes. Tous les chercheurs savent les sacrifices et la discipline qu'impose une thèse. Pourquoi abandonner maintenant ? Mon désir de chercheur est toujours intact. Je suis aussi un slameur, sans aucun doute. Et j'ai très envie de continuer dans cette voie. Est-ce que ça change mon statut ? Un boulanger peut aussi être champion d'aviron. Son statut de boulanger reste identique. C'est la lenteur et le repli sur soi de l'université qui me lassent. Le slam m'a enseigné le passage à l'acte immédiat, l'implication collective, la réactivité, la solidarité. C'est une discipline dynamique qui meurt et renaît sans cesse. [...] J'aimerais beaucoup apporter l'énergie du slam dans la recherche et l'enseignement universitaire. Ça me paraît compliqué, là, tout de suite. Mais c'est aussi contextuel, je suppose que la plupart des docteurs qualifiés MCF sans poste sont dans le même état d'esprit.*

*En l'état actuel des choses, le slam a activé mes ambitions artistiques. Si un poste de MCF m'était offert, je le prendrais. Et je continuerai le slam.*  
(Sébastien Jounel, novembre 2015)

L'exemple de Pierre-Emmanuel Sorignet, danseur et sociologue, est assez proche de ce point de vue. Il nous invite dans son ouvrage à une plongée dans les coulisses de la danse contemporaine (Sorignet, 2010). Un pied dedans pour comprendre, un pied dehors pour interroger et déconstruire les évidences, il parvient à une analyse précise grâce à son engagement physique, émotionnel, corporel... Son identité est véritablement façonnée (dans son corps, ses vêtements, son rapport aux autres...) par cette double expérience de chercheur et d'artiste. Ni pur savant, ni pur artiste, il a construit sa pratique de recherche dans l'engagement et l'implication au sein du monde social qu'il étudie. Cependant, dans le cas de Sébastien Jounel, un doute persiste sur sa volonté ou sa capacité à opérer un balancement continu entre ses identités multiples de cinéaste, de chercheur, de slameur tout en maintenant une vigilance virtuose imposée par la rigueur de la démarche scientifique.

### La « traversée du miroir »

Dans toute immersion, la phase critique du « sortir » est une véritable épreuve. Mais dans le cas de Sébastien Jounel, il semble se jouer autre chose qui le maintiendrait de « l'autre côté », quelque chose de plus que le « schème de la conversion personnelle » ou de « l'homme nouveau » (Cefai, 2003, p. 549). Ce qui a été troublé, altéré, tout autant que son identité, est son regard. Au fur et à mesure de sa conversion, Sébastien Jounel a pénétré aux bordures de son champ visuel jusqu'à y basculer totalement et se voir, ou tenter de ne pas se voir, dans l'objectif. Contrairement à de précédentes situations, où des anthropologues s'incluaient volontiers dans l'image et s'y mettaient en scène, comme Napoléon Chagnon par exemple, ici Sébastien Jounel ne se met pas en scène mais est contraint par l'immersion d'être sur scène. « Avalé » par son appareil, le cinéaste occupe tout à la fois le cadre et le hors-champs.

Cette « traversée de l'objectif » a généré un retournement du regard et courbé l'analyse scientifique vers lui-même. Ainsi que le souligne

Daniel Cefai, l'engagement sur le terrain est indissociable d'une investigation autobiographique ou socio-analytique. L'enquêteur, dit-il, s'implique à la première personne et « apprend à se voir à la deuxième et à la troisième personne » (Cefai, 2003, p. 567). Ici, l'enquêteur se voit littéralement à la troisième personne et son inclusion dans l'image induit un tout autre enjeu que celui d'accepter une identité ajoutée, ou une conversion de soi. Elle implique un nouveau dédoublement, être toujours dedans, dans l'image, mais être dehors, dans l'analyse scientifique et l'écriture. Son désengagement doit lui aussi être double. Il ne doit pas seulement se distancier de son groupe, il doit se distancier de sa propre image incluse dans l'étude. Cette « traversée ajoutée » requiert au final d'inventer une autre forme de narration des résultats de l'étude. Mais peut-on véritablement « traverser l'objectif », entrer dans le cadre de vue, littéralement, et maintenir une analyse scientifique ? Comment faire un pas de côté quand on est capté dans l'image ?

Ce trouble du regard, le poète l'a traduit en mots dans un duel sans concessions avec un miroir non réfléchissant.

Aujourd'hui, nous ne définissons plus le matériau visuel final comme un film scientifique mais comme des séquences exploratoires qui interrogent aussi bien l'objet de recherche que la posture du chercheur. Les rushes ont été visionnés à plusieurs reprises afin d'analyser collectivement le travail et apporter cette dimension réflexive indispensable. Et nous ne cachons pas notre sympathie pour la démarche engagée de Sébastien Jounel. Nous approuvons cette mise en danger de soi, cette recherche d'identité qui rejoint une connaissance initiatique, un regard engagé, celui d'un cinéaste sensible aux mutations sociales. Quant à une « conversion » totale, partielle ou momentanée, elle est un risque ajouté à la recherche. Elle peut être aussi pour le chercheur, comme dans ce cas, un complément de vie.

## CONCLUSION

Initié au slam, Sébastien Jounel a tout d'abord tenté de combiner les points de vue de l'*insider* et de l'*outsider* dans un va-et-vient permanent. Mais



**Vidéo 9** – Torsounours, *Miroir*. Coupe de la Ligue slam de France 2014 (© SlamPoésieBordeaux, 2015).  
URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv04/07/9-torsounours-miroir.mp4>

sur ce terrain « miné », il a dû prendre parti, se justifier, s'engager et... se mettre en danger (Agiar, 1997). Cette tension entre vue du dedans et vue du dehors est une remise en cause réflexive, une véritable épreuve. Comment, en effet, prendre en compte ses propres conditionnements culturels et leurs déterminismes qui nous animent ? Comment rester distant de soi-même sans être distant de son objet ? Car on ne peut étudier les hommes qu'en communiquant avec eux, en partageant leur existence et donc être soi de la manière la plus authentique possible (Laburthe-Tolra et Warnier, 1993).

Il n'y a pas d'interaction neutre et la recherche de terrain a pour objet d'analyser la spécificité des scènes sur lesquelles elle se joue. Il ne suffit donc pas de se donner des règles car elles demandent à être ajustées aux conjonctures de la recherche. Confronté, quoi qu'il arrive, à un processus de déperdition du savoir (Piette, 1996), le chercheur est amené à orienter ses choix méthodologiques quant à son implication sur le terrain.

S'il est bien clair que toute formation intellectuelle ou morale est une déformation pour la recherche, le principe de l'*epoché*, à savoir la

suspension du jugement, reste une utopie. Les sceptiques, portant l'une des plus anciennes doctrines grecques, nous invitent à accepter les contradictions présentes et l'impossibilité où nous sommes d'atteindre une connaissance définitive du monde. L'*epoché*, issue du scepticisme, est une sagesse qui a inspiré des moralistes comme Montaigne pour qui la balance du jugement était un préalable à tout questionnement. Cependant, l'arrêt, l'interruption, la cessation de la pensée est incompatible avec le plongeon dans la vie réelle. De ce constat banal, il ressort que le fait de se joindre à ce qui se passe sur le terrain est une connaissance ethnographique non reproductible car fondée sur une intersubjectivité (Descola, 1994). Les conditions n'étant jamais identiques, le chercheur est face à de grandes difficultés quant à la construction de son objet d'étude.

Ne voulant pas être considérés comme des chercheurs par hasard, les scientifiques ont, le plus souvent, refoulé le concept de sérendipité. Analysé par le sociologue Robert Merton, il signifie « don de faire des trouvailles » et désigne le fait de découvrir quelque chose que l'on ne cherchait pas (Merton, 1953). La sérendipité représente une véritable compétence :

accepter l'incertitude, transformer un sentiment de perte en un véritable atout, intégrer l'inattendu, s'ouvrir à l'inconnu. Confrontée à des faits qui résistent à l'évidence, l'activité même de chercher compte autant que celle de trouver. Pour Robert Merton, la théorie n'éclaire pas nécessairement la route. Dans son ouvrage *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, publié en 1949, il décrit la sérendipité comme essentielle : elle donne naissance à de nouvelles hypothèses lorsque le chercheur fait face à des données inattendues ou des « faits aberrants ». L'élargissement des idées, l'ouverture de la pensée s'opère par la rencontre avec des faits empiriques qui résistent. Sébastien Jounel a pu mesurer ainsi tout l'écart entre le « manifeste » et le « latent ». Les désordres apparents de la communauté du slam ont une utilité latente, une fonctionnalité propre. Ce que l'on pourrait juger comme des dysfonctionnements – par exemple les rendez-vous manqués – est, en fait, parfaitement admis. Christian Papinot, dans un article sur les « perturbations de l'observateur », souligne la portée heuristique de l'imprévu dans l'enquête : « Renoncer à l'idéal de l'objet préexistant à l'enquête et à tous ses produits dérivés revient à s'affranchir d'un mode de pensée substantialiste » (Papinot, 2013). Au milieu d'une réalité toujours paradoxale, le chercheur de la vie quotidienne connaît la nature profondément dualiste et ambivalente de l'individu. En tant que processus d'association et d'interaction entre les individus, la société s'analyse dans un rapport étroit avec ses membres avec le souci de maintenir la place de l'individu dans l'étude des formes de la vie sociale. La compréhension du vécu des slameurs, les aspects marginaux de leurs pratiques se prêtent à une observation raffinée, attentive aux mouvements des artistes. Le chercheur-slameur a pu accéder aux interactions, aux conflits, oppositions, intégrations, associations... Mais la dualité de « Dr Jounel et Mr Slam », la tension entre l'objet et l'objectif, le jeu de la caméra et des acteurs, le trouble entre le cadre et le hors-champ, la collusion d'une prise de vue et d'une prise de vie ont conduit à une mise en abîme remarquable, à l'image et, oserait-on dire, à la hauteur, du courageux engagement accompli par des citoyens dans ce geste, toujours exceptionnel, qu'est la montée sur scène.

## BIBLIOGRAPHIE

- AGIER Michel (dir.) [1997]**, *Anthropologues en dangers. L'engagement sur le terrain*, Paris, Jean-Michel Place.
- BAYLY Christopher Alan (2006)**, *La naissance du monde moderne (1780-1914)*, Paris, Éditions de l'Atelier.
- BHABHA Homi K. (2007)**, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale de la culture*, Paris, Payot.
- CEFAÏ Daniel (2003)**, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches ».
- COMBESSIE Jean-Claude (1996)**, *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».
- CONDOMINAS Georges (1957)**, *Nous avons mangé la forêt*, Paris, Mercure de France.
- CONDOMINAS Georges (1965)**, *L'Exotique est quotidien*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine ».
- DESCOLA Philippe (1994)**, « Rétrospection », *Gradhiva*, 16, p. 5-28.
- FLEMING Crystal (2007)**, « Poetry, politics and the public sphere: How race structures public discourse in spoken word venues », *Paper of the Annual meeting of the American Sociological Association, New York, 11 Auguste 2007*, New York, American Sociological Association.
- FRASER Nancy (2001)**, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, p. 125-156.
- FRIEDMAN Daniel (2006)**, « Le film, l'écrit et la recherche », *Communications*, 80, p. 5-18.
- GEERTZ Clifford (1973)**, *Bali. Interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard.
- GOLD Raymond (2003)**, « Jeux de rôles sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique », 1<sup>re</sup> éd. 1958, in CEFĂÏ Daniel, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », p. 340-349.
- GOFFMAN Erving (1973)**, *La mise en scène de la vie quotidienne. Vol. 1 : La présentation de soi*, 1<sup>re</sup> éd. 1959, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- LABURTHER-TOLRA Philippe, WARNIER Jean-Pierre (1993)**, *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle ».
- LAHMON William T. Jr. (2004)**, *Peaux blanches, masques noirs. Représentations du blackface, de Jim Crow à Michael Jackson*, 1<sup>re</sup> éd. 1998, Paris, Kargo & L'Éclat.
- LAPASSADE Georges (1991)**, *L'ethnosociologie : les sources anglo-saxonnes*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- MARCUSE Peter (1997)**, « The enclave, the citadel, and the ghetto. What has changed in the post-Fordist U.S. city », *Urban Affairs Review*, 33 (2), p. 228-264.

**MERTON Robert King (1997)**, *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, 1<sup>re</sup> éd. 1953, Paris, Armand Colin.

**MEYRAN Régis (2007)**, « Slam », *EspacesTemps.net*, [en ligne] <http://www.espacestems.net/articles/slam/>.

**PAPINOT Christian (2013)**, « Erreurs, biais, perturbations de l'observateur et autres "mauvais génies" des sciences sociales », *SociologieS*, [en ligne] <http://sociologies.revues.org/4534>.

**PIETTE Albert (1996)**, *Ethnographie de l'action*, Paris, Métailié.

**SIMHA Arom, ALVAREZ-PÉREYRE Franck (2007)**, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.

**SOMERS-WILLET Susan B. A. (2005)**, « Slam poetry and the cultural politics of performing identity », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 38 (1), p. 51-73.

**SORIGNET Pierre-Emmanuel (2010)**, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte.

**SOUTY Jérôme (2007)**, *Pierre Fatumbi Verger. Du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris, Maisonneuve et Larose.

**STRAUSS Anselm, CORBIN Juliet (2003)**, « L'analyse des données selon la *grounded theory*. Procédures de codage et critères d'évaluation », 1<sup>re</sup> éd. 1990, in CEFAÏ Daniel, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », p. 340-349.

**TEDLOCK Barbara (1991)**, « From participant observation to the observation of participation: The emergence of narrative ethnography », *Journal of Anthropological Research*, 47 (1), p. 69-94.

**VENKATESH Sudhir Alladi (2011)**, *Dans la peau d'un chef de gang*, Paris, L'École des loisirs.

**VERGER Pierre (1997)**, *Ewé. Le verbe et le pouvoir des plantes chez les Yorubas*, Paris, Maisonneuve et Larose.

**VORGER Camille (2012)**, *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyles et créativité lexicale*, thèse de doctorat, Université de Grenoble.

**WACQUANT Loïc (2002a)**, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone.

**WACQUANT Loïc (2002b)**, « Taking Bourdieu into the field », *Berkeley Journal of Sociology*, 46, p. 180-186.

**WACQUANT Loïc (2008)**, « Ghettos and anti-ghettos: An anatomy of the new urban poverty », *Thesis Eleven*, 94, p. 113-118.

**WALLRAFF Günter (1986)**, *Tête de Turc*, Paris, La Découverte.

## NOTE

1. L'étude sur le slam est un des volets du programme de recherche *Citoyenneté en Couleurs*, co-dirigé par Alain Bouldoires et Christine Larrazet (voir en ligne : <http://www.msha.fr/citoyenneteencouleurs/>). Ce programme inclut trois terrains de recherche sur la prise de parole dans l'espace public :

- Le slam : <http://www.msha.fr/espacelibreslam/>
- Les médias d'initiative populaire en Aquitaine : <http://www.msha.fr/caravanesdesmedias/>
- Le blasphème en Europe : <http://www.msha.fr/blasphemereneurope/>

Il comprend un axe de réflexion méthodologique sur les méthodes visuelles en sciences sociales qui s'est traduit par deux initiatives éditoriales : le *Carnet des méthodes visuelles* (<http://cdmv.hypotheses.org/>) et la *Revue française des méthodes visuelles* (<http://rfmv.msha.fr/>).



REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

ALTERNATIVES

**David Bart**

*ABJURE. Série photographique*  
p. 193-226



David Bart

Artiste plasticien et cinéaste

---

## INTRODUCTION

Alain Bouldoires

Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, Université Bordeaux Montaigne, MICA

En 1612, le mathématicien et philosophe de la nature Galileo Galilei (1564-1642) observa des taches solaires grâce à une nouvelle invention appelée « télescope ». Il rapporta que ces taches sombres étaient irrégulières et variables. Mais l'interprétation qu'il en fit remettait en question la scolastique héritée de la philosophie aristotélicienne. Considérant traditionnellement que le soleil était un astre parfait et immuable, comment pouvait-il y avoir des taches sur sa surface ?

En son temps, le télescope fut perçu comme un dépassement des capacités physiques de l'œil humain. La lunette augmentait la puissance de la vue. L'instrument permettait de voir autrement. Cela était admis tant que les observations étaient terrestres. Cependant, dès lors que le télescope était dirigé vers le ciel, il en allait tout autrement et la question fut de savoir s'il voyait juste. Découvrir des taches sur le soleil, de nouvelles étoiles ou les lunes de Jupiter n'allait pas de soi. Toute l'argumentation de Galilée visait à faire admettre que les lentilles ne déformaient pas mais, bien au contraire, augmentaient notre perception visuelle. La science venait ainsi de faire un gigantesque pas en avant grâce à un appareil de vision présentant une autre image du réel, différente de celle donnée par la

perception humaine... et la doctrine religieuse. Les imperfections des facultés sensorielles allaient être corrigées par l'expertise de l'action mécanique. Mais les vues optimistes de Galilée sur les possibilités de la connaissance allaient rapidement être censurées. Sur la base de ces observations astronomiques, prétendre que le soleil n'était ni immobile ni le centre du monde n'était pas acceptable. Les intérêts de certaines institutions religieuses devant être préservés, l'Inquisition exigea de Galilée d'abjurer, en 1633, la théorie physique du cosmos de Copernic.

Le photographe David Bart renoue avec cette question du regard et du sens, prenant le prétexte de l'abjuration de Galilée. Lorsque des préjugés, des certitudes, des aveuglements viennent brouiller nos perceptions sensorielles, la compréhension du monde s'en trouve perturbée. L'artiste tente alors de nous reconnecter avec le monde et ses fausses apparences. Pour nos méthodes visuelles, c'est une méditation sur la valeur de nos observations. Nos instruments de vision ont plus d'une fois contribué aux « révolutions scientifiques » depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. *Abjure* se présente comme une invitation à réévaluer les évidences, avec ou sans instrument. C'est une part importante du travail scientifique... aidé parfois par des « organes artificiels ».

---

### Pour citer cet article

David BART, « ABJURE. Série photographique », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 4 | 2020, mis en ligne le 15 juin 2020.

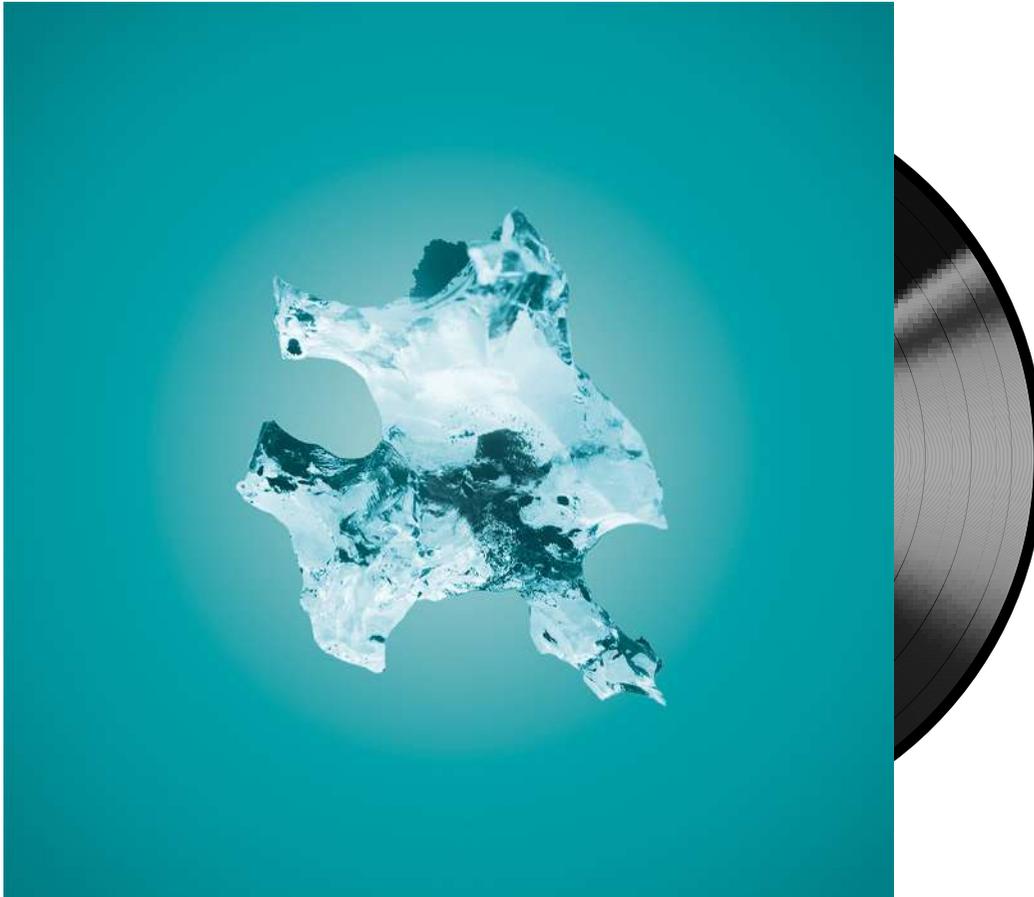
URL : <http://rfmv.msha.fr/numeros/4/articles/08-abjure/>



# ABJURE

Série photographique

David Bart



Cilquer pour écouter la soundtrack

[▶ \*\*Abjure\*\* \(soundtrack\)](#)

12'15"

Guitars, microkorg and drones: Sagittarius A\*  
Field recordings: Anne Murat, David Bart

This soundtrack was jointly created with the book ABJURE, adding an audio dimension to the visuals. It was composed in part using sounds collected in Iceland.

Music : David Bart and Sagittarius A\*  
Mixage: Frédéric D.Oberland at Magnum Diva  
Mastering: James Plotkin

L'Islande. « terre de glace ». L'Islande est une île jeune formée par l'écartement de la dorsale médio-atlantique, marquant la frontière entre les plaques tectoniques eurasiennne et américaine. Ses paysages de glaciers et de volcans représentent pour moi notre Terre dans son état primordial, un paysage brut, qui invite à l'humilité.

Ce projet interroge la vision nombriliste et court termiste de l'homme vis-à-vis de son environnement, partant, de son destin. La nature islandaise est à l'état sauvage, vierge de toute trace humaine. Seuls quelques vestiges humains apparaissent, tel un avion échoué sur la plage, trésor archéologique inattendu. Et des corps fugitifs, flous.

Anthropocentrisme et géocentrisme ont longtemps coexisté. Galilée s'est confronté à un impossible : prouver que le visible (l'apparente rotation du soleil autour de la Terre) était erroné, contrevenant au credo religieux dominant de son époque. Changement de paradigme trop fort, vertigineux même. En 1633, menacé de torture, il abjure.

Et pourtant, quelles que soient nos décisions et avancées tant personnelles que collectives, que celles-ci soient d'ordre politique, économique, social, culturel, environnemental, numérique, quelles que soient nos visions du monde, nos attachements, nos egos... Comme le mettait déjà en évidence l'Astronomie Populaire de Camille Flammarion (1879), il est une impossibilité pour l'homme de se maintenir et conserver de manière pérenne son lieu de vie, la Terre, puisque cette dernière est destinée à disparaître. C'est la Terre qui aura raison de nous et non l'inverse.

« Abjure » est un assemblage qui met en relation un travail de collecte de matériaux naturels islandais (sable noir, mousse, pierres volcaniques, souffre...) avec des photographies, une vidéo, des sons ainsi que des illustrations scientifiques. La collecte s'est effectuée comme s'il s'agissait d'analyser un environnement inconnu, comme la Lune ou Mars par exemple.

En tant qu'artiste, je m'intéresse plus particulièrement à l'espace et le temps, dans leurs dimensions symbolique et expérimentale. En recontextualisant les illustrations de l'Astronomie Populaire dans des environnements et des temporalités réelles, contemporaines, je témoigne d'une métamorphose singulière : celle du paysage en signe.

Texte : Anne Murat

Du latin : *ab-contre, juro-je jure*

**Abjuration** : acte par lequel on renie une chose, ou on y renonce d'une manière solennelle, et même avec serment.

**Abjurer** : Renoncer à quelque erreur religieuse, à une mauvaise doctrine.  
Abandonner ce que l'on faisait profession de croire, d'aimer, de pratiquer.

*(Dictionnaire Universel de la Langue Française)*



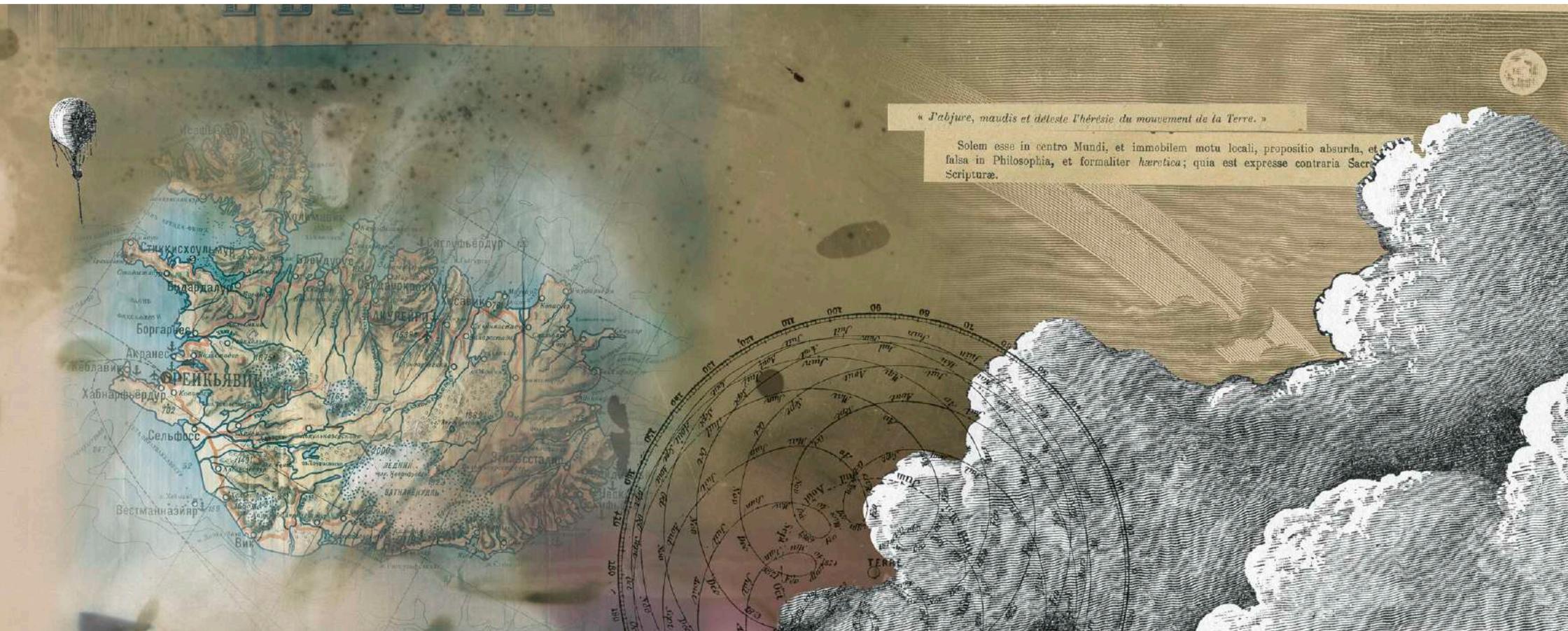
Ce sont les effets les plus puissants que l'on voit le moins :  
la gravité, l'interaction des particules, le temps, l'inflation de l'Univers...





L'Art comble un manque entre l'homme et le monde

*Bergson*



« J'abjure, maudis et déteste l'hérésie du mouvement de la Terre. »  
Solem esse in centro Mundi, et immobilem motu locali, propositio absurda, et  
falsa in Philosophia, et formaliter *haeretica*; quia est expresse contraria Sacrae  
Scripturae.

Postuler que le Soleil est au centre du monde, immobile dans son mouvement spatial, est une proposition absurde, fautive philosophiquement et proprement hérétique, car expressément contraire aux Saintes Ecritures.





L'ASTRONOMIE POPULAIRE est parue  
un quart de siècle (1879-1904) sans cette citation, qui m'avait semblé inutile.  
Mais les attaques de certains journaux ultra-cléricaux la rendent nécessaire désormais.  
La lecture de ce texte laisse dans nos esprits un sentiment d'horreur et de honte.

\* \*  
\* \*



La Terre est née. Elle mourra.

Elle mourra, soit de vieillesse, lorsque ses éléments vitaux seront usés, soit par l'extinction du Soleil, aux rayons duquel sa vie est suspendue.

Elle pourrait aussi mourir d'accident, par le choc d'un corps céleste qui la rencontrerait sur sa route, mais cette fin du monde est la plus improbable de toutes.

Elle peut, disons-nous, mourir de mort naturelle, par l'absorption lente de ses éléments vitaux. En effet, il est probable que l'eau et l'air diminuent. L'océan comme l'atmosphère paraissent avoir été autrefois beaucoup plus considérables que de nos jours.



## ABJURATIO GALILÆI

Ego Galilæus Galilæi, filius quondam Vincentii Galilæi, Florentinus, ætatis meæ Annorum 70, constitutus personaliter in judicio, et genuflexus coram vobis Eminentissimis, et Reverendissimis Dominis Cardinalibus universæ Christianæ Reipublicæ contra hæreticam pravitatem generalibus Inquisitoribus, habens ante oculos meos sacrosancta Evangelia, quæ tango propriis manibus, juro me semper credidisse, et nunc credere, et Deo adjuvante in posterum crediturum omne id, quod tenet, prædicat et docet S. Catholica et Apostolica Romana Ecclesia. Sed quia ab hoc S. Officio, eo quod postquam mihi, cum præcepto fuerat ab eodem juridice injunctum, ut omnino desererem falsam opinionem, quæ tenet Solem esse centrum ac moveri, nec possem tenere, defendere aut docere quovis modo, vel scripto prædictam doctrinam repugnantem esse Sacræ Scripturæ, scripsi, et typis mandavi librum, in quo eandem doctrinam jam damnatam tracto, et adduco rationes, cum magna efficacia in favorem ipsius, non afferendo ullam solutionem; idcirco judicatus sum vehementer suspectus de hæresi, videlicet, quod tenuerim, et crediderim Solem esse centrum Mundi, et immobilem, et terram non esse centrum ac moveri.

Idcirco volens ego eximere a mentibus Eminentiarum Vestrarum, et cujuscunque Christiani Catholici vehementem hanc suspicionem adversum me jure conceptam, corde sincero, et fide non ficta *abjuro, maledico, et detestor* supradictos errores et hæreses, et generaliter quemcunque aliam errorem, et sectam contrariam supradictæ S. Ecclesiæ, et juro me in posterum nunquam amplius dicturum, aut asserturum voce, aut scripto quidquam, propter quod possit haberi de me similis suspicio; sed *si cognovero aliquem hæreticum*, aut suspectum de hæresi, *denuntiaturum illum huic S. Officio*, aut Inquisitori, et Ordinario loci, in quo fuero. Juro insuper ac promitto, me impleturum, et observaturum integre pœnitentias, quæ mihi impositæ sunt, aut imponentur ab hoc S. Officio. Quod si contingat me aliquibus ex dictis meis promissionibus, protestationibus, et juramentis (quod Deus avertat) contrahere, *subjicio me omnibus pœnis, ac suppliciis, quæ a Sacris Canonibus, et aliis Constitutionibus generalibus, et particularibus contra hujus modi delinquentes statuta, et promulgata fuerunt*: Sic me Deus adjuvet, et Sancta ipsius Evangelia, quæ tango propriis manibus.

Ego Galilæus Galilæi supradictus abjuravi, juravi, promisi, et me obligavi ut supra, et in horum fidem mea propria manu subscripsi præsentî chirographo meæ abjuratiõnis, et recitavi de verbo ad verbum.

Romæ, in Conventu Minervæ, hac die 22 Junii, Anni 1633.  
Ego GALILÆUS GALILÆI ABJURAVI ut supra manu propria.

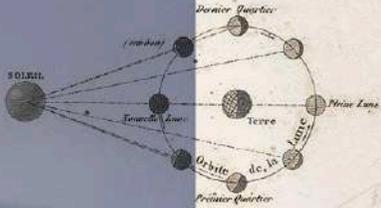
## L'ABJURATION DE GALILÉE

« Moi Galileo Galilei, fils de feu Vincent Galilée, Florentin, âgé de soixante-dix ans, constitué personnellement en jugement, et agenouillé devant vous, éminentissimes et révérentissimes cardinaux de la république universelle chrétienne, inquisiteurs généraux contre la malice hérétique, ayant devant les yeux les saints et sacrés Evangiles, que je touche de mes propres mains; je jure que j'ai toujours cru, que je crois maintenant, et que, Dieu aidant, je croirai à l'avenir tout ce que tient, prêche et enseigne la sainte Eglise catholique et apostolique romaine; mais parce que ce Saint-Office m'avait juridiquement enjoint d'abandonner entièrement la fausse opinion qui tient que le Soleil est le centre du monde, et qu'il est immobile; que la Terre n'est pas le centre, et qu'elle se meut; et parce que je ne pouvais la tenir, ni la défendre, ni l'enseigner d'une manière quelleconque, de voix ou par écrit, et après qu'il m'avait été déclaré que la susdite doctrine était contraire à la Sainte Ecriture, j'ai écrit et fait imprimer un livre dans lequel je traite cette doctrine condamnée, et j'apporte des raisons d'une grande efficacité en faveur de cette doctrine, sans y joindre aucune solution; c'est pourquoi j'ai été jugé véhémentement suspect d'hérésie pour avoir tenu et cru que le Soleil était le centre du monde et immobile, et que la Terre n'était pas le centre et qu'elle se mouvait.

C'est pourquoi, voulant effacer des esprits de vos Eminences et de tout chrétien catholique cette suspicion véhémement conçue contre moi avec raison, d'un cœur sincère et d'un foi non feinte, j'abjure, maudis et déteste les maudites erreurs et hérésies, et généralement toute autre erreur quelconque et secte contraire à la susdite sainte Eglise; et je jure qu'à l'avenir je ne dirai ou affirmerai de vive voix ou par écrit, rien qui puisse autoriser contre moi de semblables soupçons; et si je connais quelque hérétique ou suspect d'hérésie, je le dénoncerai à ce Saint-Office, ou à l'inquisiteur, ou à l'ordinaire du lieu où je serai. Je jure en outre, et je promets, que je remplirai et observerai pleinement toutes les pénitences qui me sont imposées ou qui me seront imposées par ce Saint-Office; que s'il m'arrive d'aller contre quelques-unes de mes paroles, de mes promesses, protestations et serments, ce que Dieu veuille bien détourner, je me soumetts à toutes peines et supplices qui, par les saints canons et autres constitutions générales et particulières, ont été statués et promulgués contre de tels délinquants. Ainsi, Dieu me soit en aide et ses saints Évangiles, que je touche de mes propres mains.

Moi, Galileo Galilei susdit, j'ai abjuré, juré, promis, et me suis obligé comme ci-dessus; en foi de quoi, de ma propre main, j'ai souscrit le présent chirographe de mon abjuration, et j'ai récité mot à mot à Rome, dans le couvent de Minerve, ce 22 juin 1633.

Moi, Galileo Galilei, j'ai abjuré comme dessus de ma propre main. »

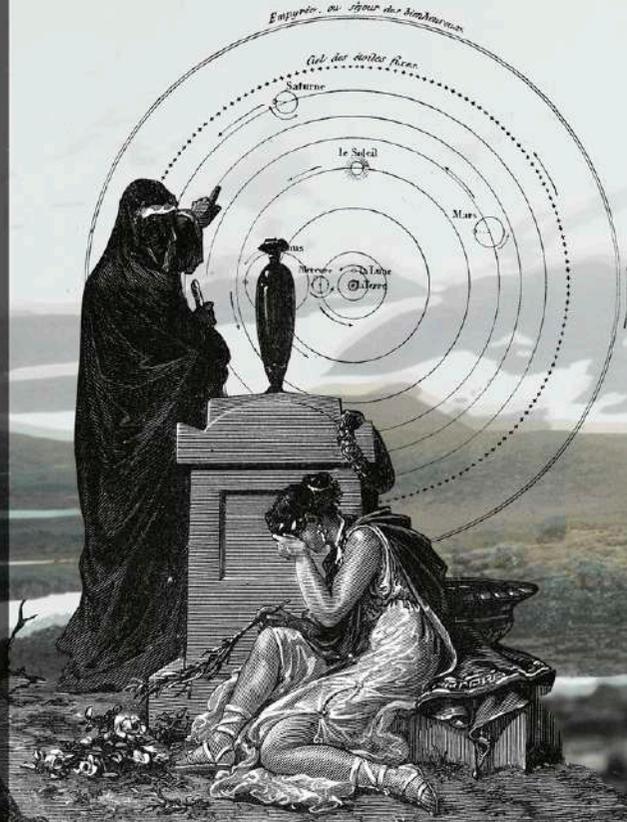


pour tous ceux qui aiment à se rendre compte  
des choses qui les entourent,  
une notion élémentaire  
et exacte de l'état de l'univers.

la simplicité qui vient de se manifester à nous





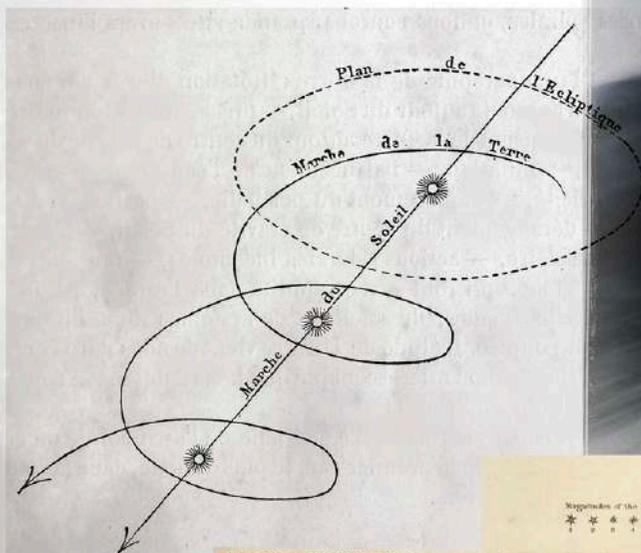


L'observation des faits n'a encore rien donné de positif à cet égard.









J'ai eu la curiosité de désirer me représenter cette chute dans l'infini.

Approaches of the lines.  
\* \* \* \* \*















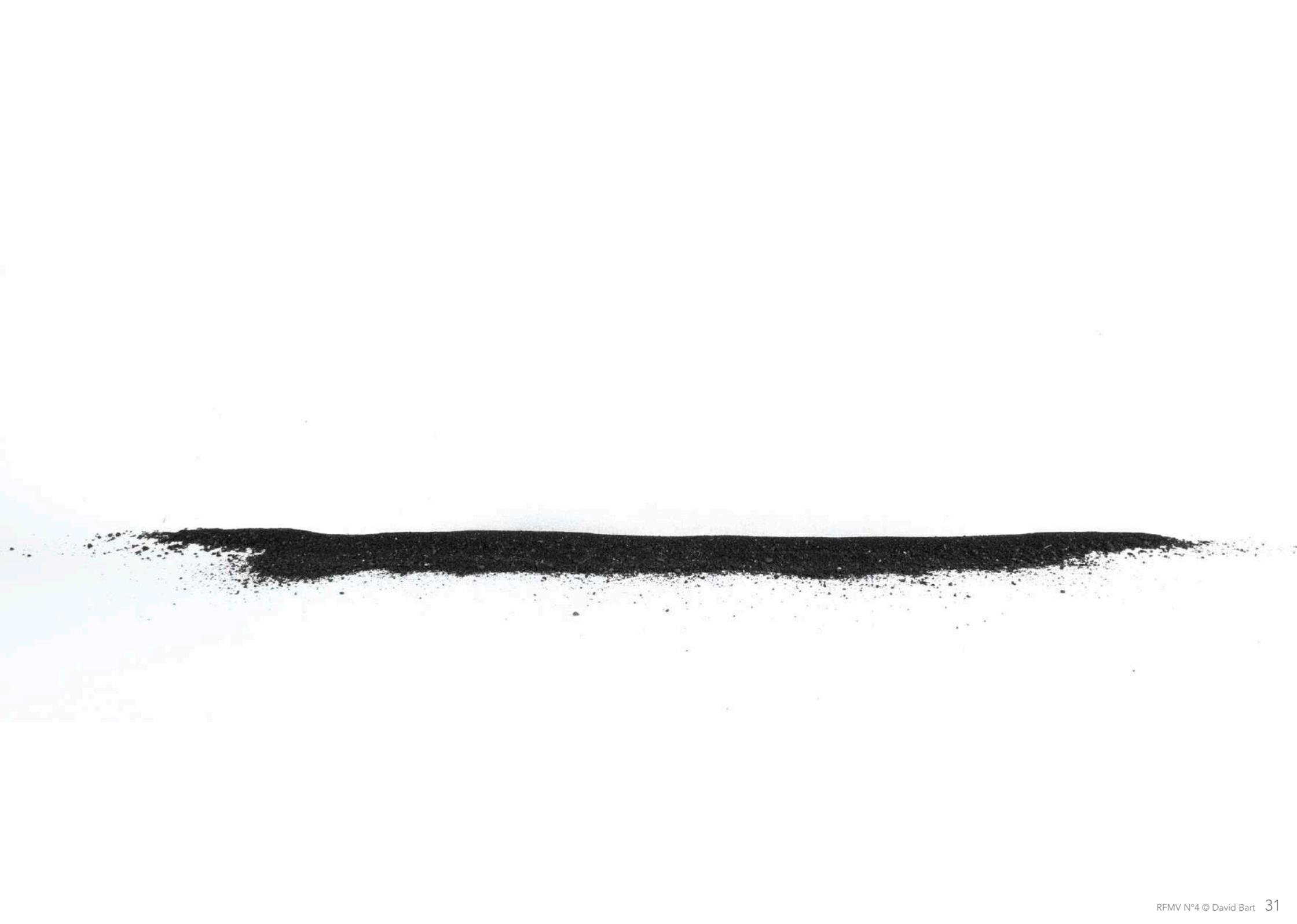




Il est impossible de considérer froidement cette réalité sans être frappé de l'étonnante et inexplicable illusion dans laquelle sommeille la majeure partie de l'humanité.







David Bart est artiste plasticien et cinéaste.

Son travail, fondé sur l'expérimentation, explore la fragilité de l'humanité et l'impermanence de son environnement, s'attachant à montrer l'équilibre ténu de l'être humain, sur le fil du monde.

À travers ses travaux plastiques et ses films de recherche, il s'intéresse à la perméabilité de la frontière entre le visible et l'invisible, plus particulièrement à la manière dont ce dernier s'incorpore dans le visible et les changements qu'il opère en l'homme. Vaste étendue insondée, l'invisible recouvre pour lui plusieurs dimensions, allant de l'inconscient, à l'imaginaire et au symbolique, en passant par le temps, l'au-delà, et le dernier Eldorado contemporain, le virtuel.

David Bart y interroge notamment la notion de Paysages dont les lisières suggèrent des porosités de tous ordres, entre intérieur et extérieur, continuum temporel et spatial, réel et numérique... Il sonde la déterritorialisation d'objets et de signes. En les recontextualisant dans des environnements et des temporalités étrangères ou en suspens, il crée des passerelles conviant le spectateur à une interrogation sur la liberté du regard que celui-ci porte sur le monde.

*Merci à Alain Boulidoires ainsi qu'à toute l'équipe de la Revue française des méthodes visuelles pour leur confiance et leur accueil.*

**Photography, graphic design, audio track and video**

David Bart

**Cover texts and back**

Anne Murat

**Texts and illustrations**

*L'astronomie populaire* de Camille Flammarion

**Latin text**

Galileo Galilei

**lux magnifica**

**Contact/distribution**

Lux magnifica

contact@davidbart.com

www.davidbart.com

tel : +33 (0)6 16 35 17 65



## Présentation

La *Revue française des méthodes visuelles* est une revue transdisciplinaire, ouverte à l'international. Elle est conçue comme un espace éditorial de diffusion et d'échanges scientifiques sur les méthodes visuelles et, au-delà, sur l'ensemble des méthodes qui ne se limitent pas à l'écrit.

Le projet scientifique de la revue vise à faire discuter les aspects théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou éthiques liés aux pratiques de l'image dans les processus de recherche. Sa ligne éditoriale met l'accent sur les questions liées à la production d'images perçues comme outils d'enquête au même titre que d'autres techniques d'investigation. L'image est alors envisagée non comme seul objet d'analyse mais comme moyen à part entière d'observation et de questionnement.

L'ambition de la revue est d'offrir un espace de dialogue aux chercheurs qui sont de plus en plus nombreux à mobiliser l'image (fixe ou animée) dans leurs travaux. Il s'agit désormais de se tourner vers ces pratiques de recherche afin de construire progressivement une vision d'ensemble de ces méthodes (qui ne sont pas nécessairement nouvelles) et tenter d'en comprendre les apports réels pour enrichir la recherche et l'enseignement universitaires.

Publiant un à deux numéros par an, la revue comporte :

- Des dossiers thématiques qui s'efforcent de faire le point sur des champs de recherches actuels
- Des rubriques réservées à des textes, des images et des sons originaux
  - *Varia* : articles n'entrant pas directement dans la thématique du dossier ;
  - *Entretien* : rencontre avec un ou plusieurs chercheur(s) reconnu dans le champ au niveau international ;
  - *Perspectives* : textes fondamentaux dans le domaine des études visuelles qui interrogent le statut de l'image fixe ou animée avec des portées diverses (épistémologie, heuristique, herméneutique, esthétique...);
  - *Alternatives* : ouverte aux expériences d'écritures en image.

La revue est ouverte à tous et examinera systématiquement toutes les contributions qui lui seront proposées (s'inscrivant dans sa ligne éditoriale) dans les conditions d'évaluation scientifiques ordinaires.

Revue fondée par Alain Bouldoires et Fabien Reix.

[www.rfmv.fr](http://www.rfmv.fr)

Copyright © *Revue française des méthodes visuelles*

MSHA-SSIN 2020