

Compte-rendu

«Séminaire transversal images animées»

Centre Max Weber

Le 6 Juin 2013



L'Equipe de « l'Atelier Image animée » est organisatrice du séminaire.

L'Atelier Image animée » est composé de :

- Béatrice Maurines, socio-anthropologue Enseignant chercheur, Université Lyon 2
- Hannelore Girardot-Pennors, socio-anthropologue et réalisatrice indépendante
- Catherine Gauthier, sociologue, Centre Max Weber et indépendante
- Mohamed Amara, Centre Max Weber
-

Invitée à exposer le 6 juin 2013 :

- Nadine Michau, Enseignant chercheur, Université de Tours

Participants :

- Belkis Dominique, anthropologue, CMW, équipe 4
- Bonche Alexandre, réalisateur
- Bonnet Estelle, Sociologue, CMW (Equipe travail)
- Clément Eugénie, Master 2 pro Anthropologie
- Cocard Martine, historienne, Université de Rennes,
- Dury Christian, Pôle image ISH
- Filiod Jean-Paul, Sociologue, CMW, (Equipe travail)
- Fortunato Théo, étudiant, M2 SADL, Lyon 2
- Gilbert Jeanne, doctorante CMW (équipe Travail)
- Libano-Monteiro Teresa, Portugal Chercheur invitée au CMW
- Lynch Edouard, historien, LER
- Nicolet Margot

- Milly Bruno, Sociologue, CMW (équipe Travail)
- Pelligra Daniel, réalisateur, anthropologue
- Pichon pascale, Sociologue, UJM, CMW équipe 4
- Prina Sophie, sociologue, CMW, (équipe Travail)
- Rautenberg Michel, directeur adjoint CMW, équipe 4
- Seguin Anne-Sophie
- Sizaire Laure, étudiante M2 Sociologie, Lyon2
- Toubanc Pascal
- Trigano Sandra, doctorante, UJM, CMW équipe 4
- Villavicencio Daniel, Université autonome de Mexico, chercheur invité CMW
- Zowiez-Neumann Bérangère, M2 SADL, Lyon 2

De l'atelier image animée au séminaire transversale images animées du Centre Max Weber

L'atelier image du centre Max Weber regroupe quatre chercheurs qui travaillent ensemble depuis deux ans autour de la question de l'image, qu'ils utilisent, chacun à leur manière, dans leurs travaux de recherche en socio-anthropologie.

Le travail *avec* et non pas *sur* l'image induit un certain nombre de questionnements qui renvoient aux pratiques professionnelles de chaque chercheur impliqué dans cet atelier et qu'ils essaient de mettre en débat lors de réunions de travail mensuelles. La commande de l'image (qu'elle soit publique ou privée) et le travail avec l'image en général induisent des modifications de la posture de recherche « classique » en socio-anthropologie et ces nouvelles postures sont particulièrement intéressantes à étudier d'un point de vue méthodologique. L'image est également l'occasion de s'interroger sur les formes de restitution d'un travail de recherche puisque la question du public, destinataire des images, se pose tout au long du processus de production.

Ces postures ouvrent un champ d'interrogations spécifiques au sein des sciences sociales, champ qui porte à la fois sur le statut du chercheur travaillant avec l'image (comment travaille-t-on ? comment évalue-t-on et comment sont évalués nos propres travaux ? quel est le rôle des institutions de recherche, des commanditaires ?) et sur les manières d'accéder à la connaissance, de la diffuser et de la valoriser. Bien souvent l'image sert à valoriser une recherche et n'est pas considérée comme un moyen en soi de comprendre la réalité sociale, un produit de recherche qui se suffit à lui-même.

L'usage de l'image en sciences sociales soulève de nombreuses questions, notamment sur les raisons qui conduisent à cet usage – raisons qui impliquent un travail réflexif de la part de chaque chercheur – et sur les modalités de sa mise en œuvre pratique.

Chercher avec l'image interroge également la place et le rôle de nouveaux savoirs et savoir-faire dans notre manière de travailler. En effet, ce travail implique bien souvent des formes de collaboration avec des spécialistes de l'image (réalisateurs, monteurs, techniciens de l'image, du son, juristes, graphistes) qui complexifient d'avantage le dispositif et perturbent les habitudes de travail généralement solitaires du chercheur : Comment associer et articuler les différents statuts des membres qui participent à la co-production des savoirs ? Est-on auteur lorsque l'on prend le son et l'image, réalisateur ? Quelles sont les différences entre ces manières de travailler ? Comment ces nouveaux savoirs viennent-ils interroger nos savoirs antérieurs ?

L'image vient interroger et remettre en question l'enquête classique en sciences sociales en apportant sa propre plus-value : « l'autre » filmé n'est pas tout à fait le même que celui qui apparaît dans une enquête ethnographique classique, ce qui n'est pas sans soulever nombre d'interrogations.

La création de l'atelier image répond aux besoins de chaque chercheur en fonction des questionnements qui émergent au moment de la production d'un film. La première année de travail de l'atelier a été consacrée à la question suivante : que produit le film dans le processus de recherche ? Ce à partir de regards croisés entre analyses et apports théoriques de l'anthropologie et visionnage d'extraits filmiques. La deuxième année a été consacrée à la question des différentes étapes de la production d'un film, de sa conception jusqu'à sa diffusion, en essayant de penser ensemble le processus de conception et celui de diffusion.

Fruit de ces deux années de travail, l'atelier image souhaite suggérer deux axes de réflexion qui seront mis au travail par le collectif lors du séminaire :

1) La nécessité de travailler sur la totalité du processus filmique autour d'une notion : « *le dispositif filmique* » (M. Boukala) qui selon cet auteur comprend trois temporalités constitutives : le tournage, le montage et la restitution des images : « *Le dispositif filmique concourt à l'émergence d'expériences particulières, permettant d'enrichir et de diversifier les pratiques de terrain, de stimuler théoriquement la démarche anthropologique tout en la rendant plus précise empiriquement* ». Le dispositif cinématographique permet de « *provoquer des situations inédites sur le terrain, situations qui sont source de connaissance et de manière de rendre compte du travail effectué* ».

2) S'interroger sur les tensions / rapports de force entre le réalisateur et ses environnements, pour répondre au groupe de l'AFS Sociologie Visuelle et Filmique et qui propose une analyse en terme de domination.

Tensions qui peuvent être liées au cadre institutionnel et à sa capacité d'accompagner ou au contraire de freiner le travail de l'image animée, qui peuvent être également liées au type de terrain sur lequel on travaille (fermé/ouvert), au processus de négociation engagé par le fait qu'il y ait ou pas une caméra, à la question des financeurs (privés/publics) et à l'impact que cela peut avoir sur la production et la diffusion de la production filmique. Le rapport de force peut également être le fruit de la nécessaire collaboration avec des équipes techniques, avec leurs propres contraintes mais peut également être lié aux questions financières des institutions, aux différentes

temporalités, au public et à son rôle dans la mise ou remise au travail lors de la post-diffusion....

Mohamed Almara utilise l'image dans le cadre « d'intervention médiatisées ». Il la considère comme un outil de communication sociale et comme un outil méthodologique qui permet d'appréhender et d'analyser des expériences sociales pour permettre à des groupes « d'advenir ». En effet, selon le concept « d'auto-médiatisation » développé par B. Schwartz et M. Avron Le Gall, l'image permet aux personnes filmées de s'approprier leur histoire et leur discours. Il a utilisé l'image dans des circonstances variées et notamment auprès de groupes d'acteurs à partir desquels il cherche à interroger la « réhabilitation du sujet » (V. De Gaulejac) à travers la capacité qu'il développe à se confronter à sa propre image pour s'approprier son histoire. Au fil de son travail il a abandonné le concept « d'auto-médiatisation » au profit de celui « d'intervention médiatisée » dans la mesure les personnes ne se filment pas elles mêmes mais sont filmées par un « tiers médiatiseur » (le sociologue). A partir de son film « la santé et les gens du voyage », Mohamed Almara insiste sur le fait que l'image a une vertu émancipatrice, tant pour la recherche que pour les profanes. Les apports cognitifs du film de recherche résident dans le fait d'aider l'ensemble des acteurs à penser : le sociologue, les personnes filmées mais aussi le public destinataire.

Quelle fonction joue le son dans le processus filmique, quel place occupe t-il est quelle représentation en avons-nous ? Le son est souvent un variable incertaine, ni les professionnels ni les techniciens ne peuvent garantir sa qualité ce qui complexifie le travail d'articulation entre son et image. Selon P. Deshays, le son est un « relais » (Pour une écriture du son). En effet, dans un film l'écriture scénique peut s'arrêter et le son prendre le relais. Il y a un monde sonore qui ne s'écrit pas mais qui s'enregistre. L'écriture sonore n'est pas quelque chose de pensé ou de malléable. Elle émerge du terrain et de la recherche filmique à partir des années 20. C'est depuis cette période que l'image et le son deviennent indissociables. Le rapport entre l'image et le son va déplacer le sens de ce qui donné à voir. Bien que le dispositif filmique offre une part égale au son et à l'image, le son occupe généralement une place secondaire. C'est toujours l'image qui reste le référent du temps, et pourtant si l'on supprimait l'image, le son poursuivrait le travail narratif. La production du son a un sens : celui de la production de la mémoire et du lien social. Le dispositif sonore est le lien global du film.

La comparaison entre l'écrit et l'image donne lieu à des controverses lorsqu'il s'agit de rendre compte du terrain de recherche. A travers les deux terrains qu'il a mis en image, Mohamed Almara observe que la confrontation des groupes de parole à ses propres images favorise l'émancipation du groupe. C'est-à-dire qu'il donne à voir une image collective construite et valorisante qui dépasse la seule image de soi.

Utiliser l'image animée c'est donc enrichir les méthodes classiques de la recherche en sciences sociales. Par exemple lors d'un entretien en prise de note, le groupe ne peut se référer qu'à ses souvenirs ou aux notes du chercheur et ce dernier ne peut s'en tenir qu'aux observations et aux réactions des acteurs sur le moment. C'est là qu'intervient la plus-value de l'image qui permet au chercheur de renvoyer le groupe à sa propre image et de le faire réagir face à ses propos. Filmer le lien revient à accroître les capacités du groupe à cheminer.

Hannelore Girardot conduit des travaux de recherche sur commande de collectivités territoriales qui travaillent sur des projets culturels. Son terrain en ce sens est un outil d'accompagnement pour des actions à venir. Sa formation à l'image lui a permis de porter un regard réflexif sur ses propres pratiques professionnelles et elle a découvert une réelle proximité entre le travail du documentariste et celui de l'anthropologue. Les deux nécessitent un travail sur le long terme ainsi qu'une inscription sur le terrain ce que décrit particulièrement bien G. Gauthier dans son ouvrage « Le documentaire un autre cinéma » lorsqu'il évoque « *écoute attentive, observation longue et patiente du terrain* ». Le documentaire est apparu comme une forme de renouvellement de son travail de socio-anthropologue. Il a soulevé des questions nouvelles relatives au travail d'écriture, à l'exposition publique des résultats des études, à la restitution dont la forme est particulièrement cruciale dans le travail sur commande dans la mesure où c'est à partir de ce document que les acteurs sont amenés à se saisir du travail, à se l'approprier. Elle réalise donc maintenant des films documentaires en parallèle de ses rapports afin de donner à voir son travail de manière différente, de faciliter l'appropriation par les personnes avec qui elle travaille. Mais cette autre manière de se saisir du réel par l'image permet également un retour sur les pratiques dans la mesure où le dispositif technique propre au film documentaire donne une soudaine visibilité au statut d'observateur qui l'oblige à s'interroger non plus seulement sur le terrain mais sur sa position sur ce terrain.

La question qui l'anime est de savoir, dans un film de recherche, quelle place laisser au sensible, à l'esthétique et au public. Le cinéma étant la projection publique d'un film, pour travailler cette question elle s'est d'abord interrogée sur ce qui fait cinéma et d'autre part sur ce qui fait la spécificité du cinéma. Ce qui fait cinéma ça n'est pas tant le film lui-même que l'acte social de regarder (Laplantine, Bensa). Si l'on considère que la spécificité du cinéma réside dans le fait qu'il fasse parler des images et des sons, qu'il donne à penser le monde par l'écoute et le regard en agençant des sons et des images, alors il s'avère nécessaire d'accorder une place significative, même dans les films de recherche, à l'esthétique, au sensible et au spectateur. À l'esthétique des images et du récit tant pour la compréhension du phénomène étudié que pour la captation du spectateur, au sensible car le cinéma par rapport à l'écrit permet au spectateur d'éprouver le monde par l'expérience sensible qu'il procure et au spectateur en assumant que cela implique que le chercheur adopte une posture particulière, à tenir durant l'ensemble du dispositif filmique. Mais cette posture nécessaire peut être avant tout de faire confiance au spectateur, et c'est en cela qu'elle est compliquée à tenir, notamment vis-à-vis des commanditaires. Le film permet également au terrain de prendre la parole, entre improvisation et élaboration (Boukala) et permet également de donner à voir les relations de l'anthropologue au terrain et du terrain à l'anthropologue en ce qu'il peut mettre le chercheur en perspective, interroger sa démarche. C'est la raison pour laquelle on peut parler, avec le film, d'une anthropologie partagée. C'est parce qu'il permet une anthropologie partagée entre filmeur, filmés et spectateurs que le film a un véritable intérêt pour la recherche, et notamment pour des projets sur les mémoires.

Catherine Gauthier entre dans l'univers de l'image par le biais d'un projet de recherche ANR sur l'imaginaire ouvrier dans les villes industrielles. Elle commence à travailler sur l'image d'archive et la prend pour prétexte pour travailler sur l'imaginaire et la mémoire, comme un support d'expression de souvenirs. **A compléter**

Béatrice Maurines fait porter ses travaux de recherche dans une démarche socio-anthropologique qui accorde de l'importance au terrain de longue durée, menée par les différentes techniques de l'observation, de la description ethnographique, de la comparaison des terrains, croisement de données mais aussi de regard entre le local et le global et qui favorise l'enquête multi-située (Marcus) en France comme en Amérique Latine. Les terrains de recherche ont des spécificités importantes qui vont aussi déterminer l'accès aux sources et à la mise en œuvre de la recherche : posture spécifique pour accéder à des terrains fermés, difficile d'accès (entreprises, activités agricoles). De plus, certains de ces terrains sont traversés par des crises environnementales, des crises organisationnelles ou de mises en place de changement technologiques Il s'agit donc de comprendre des phénomènes complexes qui se construisent sur des registres différents entre le local et le global, sur des productions multi-partenariales etc.. C'est dans ce cadre là se met en œuvre le travail avec l'image. A été expérimenté l'utilisation de dessin, de la photographie. Ces expériences ont permis de décliner une posture anthropologique où l'on essaie de rendre compte du sensible, de rendre visible l'invisible, de faire émerger des non dit, d'accéder aux représentations de soi et des autres sans passer par le verbe. Le dessin, les photos étaient ensuite commentés par les réalisateurs et ensuite les doc ont validé la constitution par exemple de typologie de rapport et de représentation de l'activité professionnelle, de l'espace etc..

D'un point de vue épistémologique, l'usage de l'image s'est imposé comme une autre manière de travailler non plus « sur » mais « avec » le terrain, ses acteurs. Le passage à la recherche avec l'image animée n'est pas venu d'un coup, mais progressivement. Il est lié à la fois au parcours de recherche et à des envies personnelles construites dès le parcours universitaire. Celui-ci n'offrait déjà pas à l'époque de parcours de formation universitaire sur l'image et en particulier sur l'image en région alpes. Faire le choix de travailler avec elle, s'inscrit dans l'acceptation d'un certain « bricolage » avec notre statut professionnel, d'une volonté de tester de nouvelles manière de faire, de rendre compte du réel de façon autre, de produire des savoirs non nécessairement validés institutionnellement mais aussi de se créer une posture avec elle et dans lequel on est plus satisfait que sans elle.

Au sein de l'atelier image, le questionnement mis en œuvre était de réfléchir plus spécifiquement sur les questions de la restitution et de la diffusion des films réalisés. Les films de B. Maurines ont été restitués et diffusés sur le terrain de tournage et ensuite diffusé à des publics variés : monde de la recherche, festival de recherche ou festival documentaire.... Suite à ces restitutions et ces diffusions se sont posées différentes questions qui l'ont amené à réfléchir sur les notions de dispositif cinématographique et de communauté d'action.

Paroles données à Nadine Michau

Nadine Michau, formée à l'image au sein de l'Université de Nanterre dans la lignée des travaux de Jean Rouch, présente les différents usages qu'elle fait de l'image dans ses travaux anthropologiques. Elle explique avoir été formée à un type de tournage particulier : le cinéma direct, qui induit une nécessaire implication de l'ethnologue ou du cinéaste sur le terrain. Selon Rouch en effet, « *Seul l'ethnologue sait où et quand il faut filmer* ». Ce type de cinéma d'observation accorde une importance particulière aux interactions sociales, aux corps et aux postures qui implique une formation du regard pour arriver à développer un « *regard perceptif* » (F. Laplantine), ou encore saisir le « *mode mineur de la réalité* » (A. Piette). Les premiers films qu'elle a réalisés sont des films de recherche dans lesquels la construction de l'objet de recherche se fait essentiellement par le film lui-même qui fait objet de recherche. Actuellement elle utilise d'autres modes de recueil de données (entretiens filmés, travail autour de photographies d'archives, expérimentation de mises en scènes...). Elle s'intéresse à la manière dont on communique avec l'image, au travail de transmission et de réflexion autour des matériaux vidéo en fabrication et à l'intérêt – parfois difficile à mesurer – que cela apporte aux sciences humaines et sociales.

Depuis 6 ans, elle travaille avec des chercheurs en sociologie du travail sur des sujets qui n'impliquent pas directement que le film soit le matériau premier de la recherche mais qu'il vienne renforcer de thèmes ou des hypothèses qui émergent de la recherche. Nadine Michau remarque qu'il est d'ailleurs très rare que les contrats de recherche proposent la production d'un film à la place d'un rapport. Ses contrats de recherche n'ont donc pas de lien direct avec l'anthropologie visuelle, par contre, sa double compétence est désormais perçue par ses collègues chercheurs comme un atout pour la recherche dans la mesure où l'image servira à approfondir la connaissance du sujet que l'on aura, et permettra surtout sa mise en valeur lors de la restitution. Il a donc fallu adapter le cadre méthodologique pour s'adapter à ce nouveau contexte et expérimenter de nouvelles formes de recueil de données par l'image. Dans cette perspective l'image devient une illustration de la recherche auprès du commanditaire.

N. Michau ne travaille pas sur une thématique de recherche en particulier. Le point commun entre tous ses travaux c'est la méthode de l'usage de l'image, d'où le caractère éclectique de ses productions. A l'occasion de chaque nouvelle étude, elle réfléchit à la construction d'un cap théorique commun à la fois à la fonction d'ethnologue et de cinéaste. Ces fonctions sont parfois antagonistes et difficilement conciliables dans la mesure où la froideur scientifique censée caractériser le travail sociologique vient parfois butter contre la capacité du cinéaste à produire un récit qui repose essentiellement sur le sensible. C'est un exercice difficile car on doit éclairer une problématique sans pour autant rompre avec tout ce qui fait la qualité d'un film anthropologique (proximité, regard documenté, construction d'un point de vue). Le

commentaire est toujours bienvenu et on attend bien souvent de « digérer » l'analyse pour faire un montage bien structuré, qui fait que les révélations attendues sont toujours plutôt d'ordre cognitif qu'émotionnel. Il est souvent attendu d'une image qu'elle livre des déclarations plus que des questions. On attend également une autre temporalité de l'image que celle du texte : on accepte rarement d'y consacrer un temps long, comme si l'image devait « condenser » notre manière de comprendre le monde. On attend généralement de la restitution d'un chercheur qu'elle soit claire et synthétique. Or paradoxalement, on n'accepte pas que l'image ne soit qu'une illustration et la dénonciation du caractère illustratif de l'image est particulièrement exagérée dans le milieu universitaire. N. Michau ne voit pas ce qu'il y a de négatif à illustrer ou éclairer un terrain, de même qu'elle ne voit pas l'intérêt d'opposer continuellement production écrite et filmique. Si l'image ne permet pas d'obtenir ce que C. Gertz nomme « *la description dense* », elle a le mérite d'illustrer un rapport au monde et ne peut avoir le même statut que l'écrit. « *L'image désigne puisqu'elle signifie* » (Barthes), il faut accepter l'ontologie de l'image et ne pas attendre d'elle qu'une théorie se dégage. L'image est avant tout un objet de communication, de communion avec l'autre pendant le tournage, avec le public plus tard, ce qui implique que l'on doive penser sa fonction et sa réception – et c'est tout l'intérêt – au-delà des questions de dénomination de ces productions (querelles dogmatiques autour des termes film documentaire ou film de recherche par exemple).

N. Michau définit l'anthropologie visuelle par a) sa capacité à restituer une observation, b) à provoquer des situations c) à montrer une relation entre soi et l'autre. Le tout permettant des interprétations différées, a posteriori, du fait social. C'est d'abord un maillon méthodologique qui permet de donner une forme à un fait social et de découper dans l'espace et dans le temps des éléments pertinents pour la recherche.

A partir du visionnage d'extraits de films qu'elle a réalisés, Nadine Michau propose une classification de l'usage de l'image en trois catégories :

- 1) **La recherche en image** : c'est l'image qui permet de construire l'objet de recherche et qui est elle-même le matériau de la recherche. En ce sens elle ne constitue pas un mode de présentation de la recherche mais la recherche elle-même. On filme pour voir, pour découvrir l'objet. L'acte de filmer est un geste ethnographique et l'image apporte ici un savoir-faire spécifique, que seule l'image peut produire (tout comme la statistique ou l'entretien). Le premier spectateur de ce genre de film est le chercheur lui-même.

Elle présente, pour donner un exemple de travaux qu'elle classe dans cette première catégorie, un extrait du film réalisé pour sa thèse doctorale : « Soins du corps et soins en médecine esthétique » au travers duquel elle a essayé de comprendre les interactions entre soignant et soigné qui dévoilent un processus d'engrenage dans la pratique régulière des soins du corps. Ce type de film « agissant », tourné pendant trois ans, rend compte de la manière dont le médecin conduit sa patiente vers une prise de conscience de la dégradation de son corps. Ce film témoigne de la volonté du chercheur de s'engager dans la relation sociale sur le long terme. Plus que de filmer en restant à l'extérieur, le chercheur fait

partie intégrante de la formation d'un trio (patiente, médecin, sociologue), tout en gardant une forme de réflexivité en faisant. Des extraits de ce film ont été diffusés dans des colloques, mais il a avant tout servi au chercheur lui-même à comprendre l'évolution d'une relation vers la prise de pouvoir du médecin sur la patiente.

Dans la continuité de cette démarche, Nadine Michau propose le visionnage d'un second extrait de film qui porte sur le comportement de l'automobiliste : « Automobile : mode d'emploi ». Ce film d'1'30 vise à comprendre les nouveaux usages de la voiture dans une société tournée vers le loisir. La voiture n'est plus réduite à sa fonction de déplacement mais devient un lieu où s'observe de multiples pratiques. Il est le fruit d'une immersion, caméra à l'épaule, auprès de 20 foyers, et tente, après un montage après analyse, de problématiser l'usage de la voiture au plus près de sa dimension pratique. Ce film, commandé par l'agence européenne de l'automobile, a retenu l'attention des ingénieurs de PSA qui ont des difficultés à cerner l'usage de ce qu'ils fabriquent. Cette recherche-action a permis de « forcer le regard » sur un objet précis. Le film donne la preuve d'un langage cinématographique fort et agissant. Il est généralement incompris des communautés de sociologues qui accordent une primauté au langage et à l'explication alors que ce film d'une heure et demie ne donne aucune explication, l'image se suffit à elle-même, c'est le montage qui est analysé.

- 2) **L'image comme soutien à une problématique** : l'image intervient au cours de l'enquête, après un travail de terrain classique en cours ou déjà effectué. Ces films répondent à des objectifs fixés dans les contrats de recherche et sont destinés à des communautés de chercheurs ou aux commanditaires. Ils sont utilisés pour mettre en débat des thématiques, lors de tables rondes par exemple. On pourrait dire que ce sont des « objets vidéos non identifiés » (Barata) dont la forme est quelque peu étrange.

Nadine Michau propose d'illustrer cette seconde catégorie d'usage de l'image à partir d'un travail qu'elle conduit en partenariat avec la Région Centre et la Chambre d'agriculture autour des pratiques des agriculteurs à l'horizon « Ecophyto 2018 », qui implique le passage à des pratiques agricoles plus innovantes et complexes. Ce travail est d'abord conduit dans le cadre d'une enquête classique qui vise la production d'un rapport de recherche et d'observations filmées complémentaires. La vidéo est ici utilisée pour entrer dans une approche plus compréhensive de la pratique. Elle sert à essayer de rendre compte des relations nouvelles que les exploitants entretiennent avec les objets de la nature pour s'adapter aux « innovations par retrait » qui impliquent une complexification des savoir-faire ainsi que l'émergence de nouveaux gestes techniques. Ce travail vise également à comprendre le processus de la transmission des savoirs entre exploitants, en dépit du temps court du contrat de recherche (2 ans seulement). Les images tournées sont visionnées avec les agriculteurs. Cette méthode a permis à Nadine Michau de se rendre compte que les agriculteurs étaient très sensibilisés à l'image, qu'ils utilisent régulièrement, et qu'ils exercent une volonté de contrôle de l'image très forte. Le sociologue

devient alors le support d'une volonté de restaurer une image dégradée de la profession. Ce désir de revalorisation symbolique pose de nombreuses questions d'un point de vue de la méthode, dans la mesure où les acteurs en présence voient dans l'image un intérêt stratégique pour leur propre action. L'agriculteur filmé devient porte parole de lui-même et des autres. L'image, dans ce cadre, est donc à prendre comme une source d'information sur le métier et sur la manière dont le métier se met en scène.

- 3) **L'image mémoire** : depuis les années 90, l'outil vidéo suscite un intérêt particulier de la part des institutions, notamment des collectivités territoriales et de la DRAC, comme contribution à l'élaboration de documents patrimoniaux. Les films sont destinés à évoquer le passé industriel ou à reconstituer l'histoire d'une entreprise par exemple. A travers l'objet film, l'institution se donne pour objectif l'action publique : le film doit rassembler autour d'une diffusion publique qui remobilise la population autour d'un projet commun (parfois électoraliste). En ce sens, il fait souvent partie d'un dispositif de recueil plus vaste (car il est généralement concomitant à la construction d'un musée) et s'intègre à une politique patrimoniale au sens large. La forme du film doit donc s'adapter à une diffusion large qui doit « parler » à tous ceux qui ne connaissent pas le site et dans le même temps entrer en connivence avec les personnes concernées par le l'objet du film pour mieux les intégrer au projet. Cette forme n'a pas pour finalité première la conceptualisation sociologique mais plutôt d'assurer une cohérence narrative à l'histoire d'un lieu. Ce type de film conduit à une réflexion très riche sur la place du sociologue-cinéaste dans la construction d'une mémoire collective. Dans ce contexte, le sociologue est souvent perçu comme une personne neutre qui arrive en terrain « miné » dans la mesure où la question du patrimoine est bien souvent matière à controverse sur les petits territoires. Les commanditaires nous font part de leur désarroi (on ne sait plus comment faire pour rencontrer les gens, ils ne veulent pas témoigner...) et le sociologue est perçu comme celui qui va « ouvrir la parole ». A ce titre, le sociologue devient une sorte de relais ou de porte parole entre les institutions et la population. La forme à donner aux images collectées est particulièrement importante dans la mesure où leur diffusion sera très large. *« Le rôle de l'interviewer est d'ordonner, selon un schéma narratif interprétable par un destinataire absent, les propos de l'interviewé. Il intervient comme narrateur du récit destiné au public, son rôle est modulable, de la présence opaque à la transparence complète. Présent dans la scène, il est acteur du drame, silencieux voir absent du cadre, il tend à se confondre avec le destinataire virtuel du propos. L'interviewer trace le contour énonciatif où le propos de l'interviewé viendra s'inscrire. Il autorise ainsi la manifestation d'une logique immanente au personnage, en le conduisant à donner de lui-même un récit structuré »* (Jean-Paul Desgoutte). Ce genre de film est une mise en scène et une construction de la parole.

Afin d'illustrer ce dernier type d'usage de l'image, N. Michau présente deux extraits de films. Le premier rend compte d'un travail autour de la fermeture brutale d'une usine dans laquelle l'ethnologue reconstitue des scènes de travail.

La démarche de mémoire émerge, dans ce cas, des ouvriers eux-mêmes, qui, depuis les années 90, sont engagés dans la création d'un musée. Le second extrait présenté est un entretien filmé plus classique à Virson.

Si une fonction sociale est toujours en marche dans un projet de transmission de la mémoire, le projet de transmission des savoirs et le projet ethnographique au départ semblent laissés de côté. C'est la mise en scène de la vie qui prend le dessus, avec la frustration de ne pas avoir transmis et l'incapacité dans laquelle on est de le faire, alors même que le projet avait initialement l'espoir de cette transmission.

Les extraits de films de N. Michau qui ont illustré son propos :

- La relation soignant/soigné en médecine esthétique, 9', vidéo, couleur, 2006
- Automobile, mode d'emploi, 5', vidéo, couleur, 2004
- Les changements de pratiques agricoles, 8', vidéo, couleur, 2012
- Cerabati, mémoire d'une entreprise, 10', vidéo, couleur,
- Vierzon, un destin industriel, 10', vidéo, couleur 2001/2013

Discussion collective – débat

Pascale Pichon prend la parole pour souligner la densité et la diversité des présentations de la matinée et donc l'intérêt qu'il y a à poursuivre et à creuser certains axes évoqués à travers ce séminaire sur l'image animée. La « diversité des possibles », dont nous avons eu un aperçu, du côté de la recherche et de l'usage de ces images

animées qui peuvent prendre différents statuts ou différents rôles, placent le chercheur dans différentes postures qui ne sont pas du tout équivalentes. A partir de ce constat de diversité, Pascale Pichon souhaite poser deux questions :

1) *sur la position du chercheur* : comment se situe-t-on selon la commande ou selon comment on détourne la commande ? Cette question n'a pas été évoquée dans la matinée et peut être que derrière l'outil image il y a une volonté de créer un produit (documentaire) qui est autre que celui défini par la commande ? L'objet, à ce titre, peut prendre une autre forme, et il serait intéressant de voir comment le statut de la production peut évoluer et comment, par voie de conséquence, cela entraîne un ajustement de la position du chercheur à ces changements.

2) *Sur la question du sensible et de l'esthétique*, qui a été abordée à plusieurs reprises dans les interventions des uns et des autres et qui caractériserait l'image par opposition à l'écrit, Pascale Pichon souhaite faire remarquer que l'écrit peut également faire du sensible et de l'esthétique. L'écrit provoque des images ce qui fait que l'opposition, peut-être trop tranchée, entre écrit et image, doit être nuancée. En effet, on peut également penser que l'image est aussi une écriture et que les mots sont vraiment présents dans les images. On le voit d'ailleurs : il y a des écritures dans les images. Donc quel usage fait-on de l'écrit dans l'image ? Cette question peut être intéressante à se poser dans le cadre de ce séminaire. La question de l'esthétique est également liée à celle des cadrages. A travers les travaux de N. Michau on a vu finalement comment était situé le chercheur, c'est-à-dire comment elle travaillait et retravaillait les relations de distance et de proximité dans ses films. Ce qui est remarquable c'est que l'on a une vision des déplacements. On perçoit comment la caméra travaille la position même de la recherche et donc la place qu'occupe le chercheur dans la situation et comment tout travail de cadrage (qui met-on ou pas dans le champ ?) est un champ de questionnement intéressant.

N. Michau souhaite apporter quelques éléments complémentaires sur la question de la posture et du rapport entre écrit et image. Par rapport aux films sur la mémoire, où le sociologue est là pour ouvrir la parole et même parfois pour faire un peu de maïeutique, elle a souvent rencontré des gens qui ne voulaient pas parler et qui, dès lors qu'ils étaient en situation, reprenaient la parole. Le sociologue est, dans ce contexte, une sorte un déclencheur du verbe ou du langage. Pour revenir sur le rapport entre écrit et image, elle souhaite réaffirmer que les comparaisons sont vaines dans la mesure où l'écrit n'est pas comparable à l'image et vice-versa. Evidemment l'écrit est image, l'image est langage, et il n'y a pas d'image sans énoncé. C'est une question qu'elle ne se pose plus. Par contre, elle place au cœur de ses interrogations la question de savoir à quel moment elle fait un film qui va dire autre chose que ce que pourrait dire un écrit. Son objectif, lorsqu'elle fait de l'image, c'est de ne pas redonder, paraphraser un écrit, ou faire une image dont on pourrait enlever l'image et n'écouter que le son (quand on regarde les infos on peut éteindre l'image car c'est de la radio !). Donc prendre la caméra pour elle, c'est le faire au moment où elle sait qu'elle ne va pas faire de la radio.

Jean-Paul Filiod intervient pour décrire son activité de sociologue travaillant avec l'image. Il explique travailler d'une certaine manière, pas très rigoureuse et toujours flottante, justement parce qu'on ne sait jamais quel type de produit on produit. Les gens qui voient que le chercheur travaille avec l'image ne savent pas toujours eux-mêmes ce qu'ils vont faire de cette collaboration, y compris les acteurs de terrain. Il remarque que ce qui a été évoqué dans la matinée à propos de l'image de recherche est en fait un discours sur la recherche elle-même. L'extrait cité de Desgoutte sur l'entretien filmé, est finalement une définition de l'entretien (la recherche de cohérence, le chercheur qui met en récit, en ordre, la cohérence narrative...). Le fait qu'il y ait un filmage de l'entretien ne veut rien dire de plus que la spécificité ça n'est pas le film mais la technique. JP Filiod éprouve une certaine gêne lorsqu'il doit justifier de l'usage (la raison d'être) de cette technique dans ses travaux. Il explique alors qu'il utilise l'image parce qu'elle a quelques atouts, qu'il ne trouve pas dans l'usage d'autres techniques, mais souhaite rester modeste sur le fait que ce sont des images qui vont aider à produire un discours plus ou moins consistant selon les moments. Quand on parle de l'image en se référant au sensible et à l'esthétique, cela remet de la dichotomie alors qu'il ne faudrait plus en mettre. Le fait que N. Michau dise : « le montage est analyse » et que ses collègues demandent « et alors ? » et qu'elle réponde « voilà » conforte cette dichotomie. JP Filiod insiste sur le fait qu'il faut absolument combattre cette idée car on a l'impression qu'à chaque fois qu'on parle d'image, il faut justifier auprès des collègues que c'est quelque chose d'intéressant et les arguments qui sont utilisés prètent souvent le flan à un discours frontal ou binaire. Il y aurait donc plus intérêt à dire « voilà je travaille avec l'image », en s'appuyant sur des extraits pour montrer ce que cela apporte en terme d'analyse de discours ou de réflexion sur la place du chercheur dans un espace politique et l'usage démocratique qu'on peut en faire avec les acteurs. Ceci en partant du principe que c'est d'abord avec les acteurs que l'on travaille et pas forcément avec le commanditaire, enfin il y a sur ce sujet des options politiques chez différents ethnologues ou cinéastes qui sont très claires là-dessus. Mais est-ce qu'on n'aurait pas intérêt, dans les séminaires sur l'image, à dépasser ce qui peut être de l'ordre de la dichotomie classique pour se montrer ce qu'on fait et décortiquer l'image pour montrer ce qu'elle apporte de plus en recherche, pas en film mais en recherche.

N. Michau souhaite répondre à JP Filiod pour préciser le sens de son intervention : elle ressent une forme de proximité avec Barthes pose que l'image désigne, qu'elle ne signifie rien

JP Filiod rebondit en expliquant que si le cinéma c'est l'acte social qui consiste à regarder un film ensemble, alors l'image ne peut pas seulement désigner, il faut bien que nous recevions des signifiés pour en parler ensemble ou alors on revient à l'idée que l'image parle d'elle-même, le montage est analyse donc débrouillez vous avec le montage. Donc si on dit que le montage est analyse, il faudrait la démonstration, et la démonstration on va la trouver plutôt dans la théorie filmique...

N. Michau explique qu'elle n'est pas réalisatrice mais qu'elle fait du « bricolage », avec un outil qui permet une autre communication ce qui permet de faire une anthropologie en récupérant des choses qui pourraient être « autres » et qui font avancer la recherche.

T. Libano-Monteiro intervient pour poser la question de l'apport de l'image à la recherche notamment dans le cadre de l'entretien filmé. Quels sont les avantages et les inconvénients de l'usage de l'image ? Ayant beaucoup travaillé sur l'entretien, elle se rend compte des difficultés faces auxquelles se trouve parfois le chercheur à l'heure de restituer ou de transmettre une parole complexe (il aurait fallu écrire excessivement bien !) elle perçoit donc clairement l'intérêt que peut avoir l'image dans ces circonstances. Néanmoins quels défis faut-il relever pour bénéficier de ces avantages ?

N. Michau répond que la première limite de l'entretien filmé c'est qu'on ne reçoit pas la même parole qu'en entretien classique. Même si l'ambiance, lors des prises, est tout à fait détendue, elle remarque qu'il y a toujours une espèce de tension de la personne sur la mise en scène de soi qui est très forte et qui nous empêche parfois de faire de bonnes analyses. La difficulté réside dans le processus d'analyse des entretiens filmés : en effet, comment tient-on compte de l'auto-mise en scène de soi dans l'analyse ? N. Michau ne propose pas de réponse et insiste sur cette limite. La grande difficulté relative à l'usage de l'entretien filmé par rapport à l'entretien classique, c'est de percevoir la limite : à quel moment, et c'est très imperceptible, la personne va dire ce qu'elle dit parce qu'il y a ou pas la caméra. Comment on en tient compte de ces éléments dans la recherche lors de l'objectivation du sujet, lors d'une phase de retour réflexif, c'est complexe. Reste à se dire qu'on est un peu du côté de la micro-sociologie goffmanienne, et de la présentation de soi, mais que faire de cet élément ? Ce sont des éléments très complexes à analyser.

M. Rautenberg souhaite revenir sur une phrase de N. Michau qu'il a trouvé particulièrement intéressante : l'image est un maillon méthodologique qui donne forme à la relation. M. Rautenberg trouve qu'à travers ce qui a été dit et vu dans la matinée, il y a quelque chose qui ressort et que les travaux d'anthropologie ou de sociologie ne montrent pas, c'est que nous avons aussi une relation visuelle au monde, que le monde se voit et se donne à voir. C'est précisément cela dont il est très difficile de rendre compte par l'écrit. L'image le fait beaucoup mieux, mais le problème c'est qu'on a ensuite du mal à discuter à partir de l'image. Cette relation visuelle au monde dont le film, la photo ou le dessin rendent compte, c'est la force de ce que vous faites et c'est ce sur quoi il faudrait travailler encore plus. Très peu de gens travaillent sur ce sujet. Cela veut dire qu'on intègre la question du regard aussi, le regard donné et le regard reçu, et cela veut aussi dire qu'on accepte parfois que la relation sociale ou la relation puisse exister simplement en dehors de la parole ce que nous avons souvent beaucoup de mal à accepter. Un sociologue, Jérôme Krase, a tenté dans son dernier livre de faire une sociologie par l'image et c'est particulièrement intéressant.

N. Michau explique que la recherche sur l'image est bien plus avancée chez les anglo-saxons et américains. C'est comme si ici cela faisait peur, et dès qu'on parle d'image en

anthropologie, à part brasser des concepts sociologiques autour de l'image, on ne sait pas comment rentrer dedans. L'histoire de l'art s'en débrouille bien mieux, et faire ce détour permet à ceux qui travaillent autour de l'image, de prendre connaissance de certaines expériences tout à fait passionnantes et très proches des questionnements propres à l'anthropologie.

H. Girardot-Pennors souhaite revenir sur la question de l'esthétique et du sensible évoquée par JP. Filiod. Elle clarifie que la question était de savoir « Que fait-on du sensible et de l'esthétique dans le film de recherche ? », (est-ce qu'on la balaye ? On regarde le contenu et pas le contenant ? Ou au contraire est-ce qu'on l'intègre au dans la démarche du film de recherche parce que ça dit ou fait ressentir des choses?) et non pas de savoir si l'écriture est esthétique et sensible...

JP. Filiod répond en expliquant que si on rentre par la question du sensible et de l'esthétique dans le film, cela veut dire que si on fait de l'écrit on ne se la pose pas ! Dans un monde où au sein des sciences sociales le fait de travailler avec l'image ne va pas de soi voire est contesté, il faut lutter pour que la question du sensible et de l'esthétique se pose également aux productions écrites.

S. Trigano s'interroge quant à elle non pas sur le statut de l'image mais bien plutôt sur le processus de création des images et notamment sur la manière dont le chercheur est amené à travailler avec un réalisateur ou un preneur d'images. Comment la rencontre se fait-elle ? Quelle est la place et le rôle de chacun dans ce processus ? Comment concilier deux démarches qui ont souvent tendance à s'opposer (l'ethnologue filme et voit après alors que le réalisateur a tendance à écrire un scénario) ? Et enfin comment, à un moment donné, on peut travailler ensemble sans trop se poser la question de savoir ce que l'on va produire ? Comment les rencontres ont pu se faire et comment le travail s'est construit concrètement pour ceux qui ont vécu cette expérience ?

B. Maurines évoque les rencontres professionnelles qui ont lieu au sein de l'ISH qui dispose de personnels qualifiés pour accompagner les chercheurs qui travaillent avec l'image. Elle explique que la question du statut des uns et des autres se pose toujours pour chaque dispositif et qu'elle relève d'un processus de négociation. La question de l'auteur est particulièrement problématique, et ce d'autant plus qu'il existe un flou juridique sur ces questions, flou que les institutions (ISH, Université) ne sont pas en mesure de dissiper. A partir du moment où on ne travaille pas seul, il s'agira d'un processus de négociation des statuts qui se déroulera du début jusqu'à la fin, en fonction de la compétence professionnelle, de l'institution dans laquelle on travaille. D'un point de vue pratique, cette forme de collaboration, cette rencontre entre différentes « professionnalités » engendre certaines difficultés, notamment pour définir la manière dont on va travailler et pour partager une conscience des limites du travail de l'un et de l'autre. A l'origine du projet filmique (pour ce qui est de l'ISH) il y a d'abord le projet de recherche qui doit contempler la mise en place d'un dispositif filmique, dispositif qui fera l'objet d'une convention institutionnelle.

C. Gauthier explique que dans tous les cas, c'est le chercheur qui reste commanditaire de la recherche puis qui fait appel à un professionnel. Cette rencontre va se passer en fonction des personnalités de chacun et des objectifs de recherche. La relation n'est pas purement technique, ce qui est intéressant c'est la confrontation entre ces deux métiers. Le questionnement sociologique n'est certainement pas le même que le questionnement technique relatif à l'image (son, cadrage). Il faut donc qu'il y ait un appui mutuel, du sociologue sur le réalisateur, pour les questions relatives à la forme, et du réalisateur sur le sociologue pour les questions de contenu. Tout l'intérêt du dispositif filmique c'est que ces deux métiers puissent être en collaboration. Donc même si le travail émerge d'une réflexion sociologique, l'intérêt c'est cette mise en commun. Par exemple Nadine fait ses propres films et on voit parfois qu'ils buttent sur la technique, ce qui augmente les contraintes. Il n'est pas question d'affirmer qu'un ethnologue ne doit pas faire d'image mais à un moment, est-ce qu'on ne doit pas déléguer à une autre personne le soin de prendre des décisions sur le montage ? Les questions autour de la collaboration dans le cadre de dispositifs filmiques interpellent l'ensemble du collectif image animée. En effet, comment laisser advenir le terrain et s'adapter avec la contrainte technique liée à la caméra ? Cela devient parfois perturbant pour un réalisateur mais c'est aussi perturbant pour nous car la technique nous impose d'anticiper un certain nombre de choses. Finalement, qu'on soit seul ou à plusieurs, on est dans la pluridisciplinarité, ou dans une approche pluri-professionnelle.

N. Michau insiste sur le fait que ces questions dépendent du mode de filmage que l'on aura choisi d'utiliser. Il y a le mode d'exposition, le mode d'observation, le mode politique, donc c'est très dur de parler pour l'ensemble du documentaire. A chaque fois on est sur des dispositifs très spécifiques et précis.

L. Sizaire intervient pour poser deux questions :

- 1) sur l'écriture des films : quelles sont les différentes étapes dans les différentes formes que N. Michau a présentées ce matin ?
- 2) Sur la processus de restitution des images, qu'est-ce que cela produit sur le terrain ? Est-ce que cela produit un échange sur la durée entre l'ethnologue et le public ?

M. Amara propose de répondre à la seconde question en fonction de ses propres expériences de restitution. Il explique que la restitution est un moment délicat car il y a souvent plusieurs options. Pour sa part, il choisit de faire valider tout ce qu'il filme au fur et à mesure par les personnes avec lesquelles il travaille d'une séance sur l'autre. Mais il explique que la restitution de ce film a provoqué un autre film parce qu'il a provoqué des tensions, des débats. Par exemple, les travailleurs sociaux ont eu l'impression que les résidents prenaient la place qui était la leur. C'est en cela que la restitution à un sens : elle provoque de nouveaux questionnements, autrement ça n'est que de la diffusion.

N. Michau propose de revenir à la question de l'écriture dans les trois formes de films qu'elle a présentées. Dans les premiers types de films, l'écriture c'est vraiment, suivre, être là. Ce qui guide l'écriture c'est l'auto-mise en scène des personnes filmées. Ceci tout

en s'inscrivant dans la relation sociale sur le long terme. L'ethnologue est là et filme tout ce qui se passe sans réfléchir au préalable sur ce qui sera coupé ou pas. Elle réalise des plans séquence très long, et essaye de faire de la microsociologie (école de Chicago). Il s'agit de se placer dans les interstices, c'est le cinéma direct. En ce qui concerne le film qui accompagne la recherche, il y a l'enquête avant donc N.Michau ira peut-être valider des choses, mais ceci en continuant d'utiliser le mode exploratoire, en entrant dans des groupes particuliers (par exemple les agriculteurs pour observer la transmission de savoirs) mais avec une thématique en vue. Pour ce genre de films, elle a quelques fils conducteurs en tête. On est moins dans le filmer pour observer. Pour les films liés au patrimoine en revanche, il s'agit de développer une réflexion sur le processus d'exposition, pour faire des films d'exposition (muséographiques, en séances publiques). Les plans sont choisis au montage à partir de cette question : « qu'est-ce qui va se partager le plus ? » ce dans une perspective où la mémoire devient souvenir à partir du moment où elle s'exprime sur des supports que l'on peut partager ensemble. Il y a donc une construction sociale du souvenir donc les séquences sont choisies par le sociologue en fonction de ce qui est le plus apte à cristalliser un souvenir. Pour le musée c'est encore une autre histoire, on travaille avec de la musique, des photos d'archives, mais là le processus de tournage est beaucoup plus dans l'écriture effectivement. C'est un travail d'exposition.

Qu'est-ce qui fait qu'on est ethnologue dans ce cas ?

Dans ce cas il faut mettre en place la machine patrimoniale, il faut exposer et montrer. Par contre N. Michau le fait en tant qu'ethnologue. C'est-à-dire qu'elle travaille à partir d'une grille d'entretien (entretiens de 3 à 4h) et fait ensuite des catalogues. Donc elle ne se contente pas de rendre un film mais également des catalogues complets des entretiens des gens avec lesquels elle a travaillé. Donc elle fait un travail d'ethnologue mais ce qui exposé n'est pas un travail d'ethnologue. Ce qui est retenu par le commanditaire ça n'est pas le travail ethnographique. Dans ces projets on retient d'avantage le produit fini qui doit faire commémoration pour le public.

A. Bonche, réalisateur, souhaite réagir car pour lui, l'écriture se fait à plusieurs moments : sur le tournage, où l'on peut avoir soit une auto-mise en scène des personnes ou choisir nous-mêmes de les mettre en scène, et au montage du film où intervient une autre forme d'écriture du film en fonction des besoins (production de story bord, plan dossier de recherche de financements...).

Il est surpris d'avoir entendu les chercheurs dire qu'ils faisaient du cinéma. Cela l'étonne car il a une tout autre conception du cinéma (le cinéma c'est à la fois la salle où on projette le film et tout un imaginaire assez flou et fourre-tout), Lui a plutôt tendance à considérer qu'il fait de l'audio-visuel, ce qui se rapproche un peu des questionnements évoqués sur comment faire de l'image et du son. La deuxième remarque qu'il souhaite faire partager c'est qu'il a l'impression qu'on réfléchit parfois à l'envers. La première question qu'il se pose quand il pense à un sujet et à un film c'est « à qui je vais le destiner ? ». Quel public on veut mobiliser et quel public on va intéresser. Or un des préalables de ce séminaire c'était la distinction entre film de recherche et film de

valorisation de la recherche. Pour A. Bonche, cela n'a pas beaucoup de sens. Un film de recherche *a priori* se destine à un public de chercheurs et ça peut aussi être d'ailleurs un film de valorisation de la recherche et valorisation du film de recherche auprès de bailleurs de fonds, d'un public large. Pour lui la question du public est vraiment première. Pourquoi on fait des images et à quoi elles servent. Sauf éventuellement dans le cas numéro 1 cité par Nadine qui consiste à aller à la pêche à l'image pour construire l'objet.

N. Michau trouve cette intervention particulièrement parce que finalement dans la mesure où on ne sait pas ce qu'on fait lorsqu'on est entrain de le faire. N. Michau est d'accord pour dire qu'elle ne fait pas du cinéma mais de la vidéo. De temps en temps on fait un film documentaire mais lorsque ça se produit, on pense beaucoup plus au public.

A.S. Seguin est d'accord pour dire que l'image à un intérêt euristique et peut venir au secours de l'enquête du sociologue mais insiste sur le fait qu'on a besoin du cinéaste, pour mener l'enquête en se posant des questions qu'on a pas l'habitude de se poser. On a des démarches différentes qui ne relèvent pas du même régime (argumentatif, scientifique, régime esthétique qui est « qu'est ce que peut la cinématographie, l'écriture par le son et l'image en matière de connaissance ? ») et il y a là un champ de travail en commun qui est comment on mène l'enquête à partir de ces deux régimes différents.