

« L'image animée en sciences sociales :  
une autre façon de "donner à comprendre" »

**Invitée à exposer :**

Christine Dole-Louveau de la Guigneraye

**Séance organisée par :**

Mohamed Amara, Jeanne Drouet, Catherine Gauthier, Hannelore Girardot-Pennors, Béatrice Maurines,  
Marie-Thérèse Têtu

## Propos introductifs

### > La séance d'aujourd'hui

La séance du 4 décembre 2015 fait suite à la rencontre de trois membres du séminaire Image Animée - Béatrice Maurines, Hannelore Girardot-Pennors et Catherine Gauthier- avec Christine Dole-Louveau. Cette rencontre a eu lieu lors du VI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Française de Sociologie (AFS) en juillet 2015, dans le cadre du groupe de travail « Sociologie Visuelle et filmique ». Constatant que leurs travaux et thématiques de recherche pouvaient se rejoindre, il a été décidé d'inviter Christine Dole-Louveau au séminaire, pour la dernière séance de l'année.

### > Présentation de l'invitée

Christine Dole-Louveau est docteure en ethnologie, maître de conférences en communication à l'IUT d'Évry Val D'Essonne et présidente de l'association Phanie (centre de l'ethnologie et de l'image). Elle est actuellement en cours de réalisation de son Habilitation à Diriger des Recherches. Ses thèmes de recherches s'articulent autour de l'anthropologie filmique et de l'écriture des TIC en sciences sociales. Elle s'intéresse également aux applications de la sociologie-anthropologie dans le domaine pédagogique. En tant qu'enseignante, elle intervient notamment dans le Master Image et Société, fondé par Joyce Sebag à l'Université d'Évry. Dans le domaine de l'audiovisuel et du multimédia, elle a participé à la création de nombreux films documentaires - en particulier ceux de Jean Arlaud (*Retour à Barbès* sorti en 2010, *Wagenburg Leben in Berlin* sorti en 2009...) -, à la réalisation de plusieurs sites web, et à l'édition de DVD interactifs.

## Intervention

### 1. Un parcours en ethnologie avec l'image animée

Christine Dole-Louveau commence par compléter la présentation de son parcours, dans le souci de montrer comment elle est venue à employer l'image animée.

Elle a obtenu un doctorat en ethnologie à l'Université Paris-Diderot (Université Paris 7), suite à quoi elle a été recrutée par Jean Arlaud pour coordonner le laboratoire d'anthropologie visuelle et sonore du monde contemporain à l'Université Paris 7, laboratoire qui n'existe plus depuis une dizaine d'années. Le travail en compagnie de Jean Arlaud a duré jusqu'à son décès, en 2013.

Christine Dole-Louveau a été chargée d'effectuer le montage de nombreux films réalisés par ce dernier, ils ont aussi entretenu des dialogues très fertiles, notamment autour des écritures numériques. Jean Arlaud était coutumier du film en format 16 mm, et était quelque peu perdu avec l'arrivée et la généralisation du montage numérique et des caméras numériques. Le fait que Christine Dole-Louveau soit anthropologue et pas technicienne, mais néanmoins à l'aise dans ces techniques, a permis qu'ils expérimentent et dialoguent ensemble. Tandis qu'il lui transmettait les principes du film en format 16 mm et sa place dans l'histoire du cinéma, elle lui montrait comment il était possible de retravailler les images avec les technologies numériques.

Jean Arlaud a finalement été très intéressé par le numérique et s'est même mis à tourner avec de toutes petites caméras, notamment pour le film *Wagenburg Leben in Berlin*. La première fois qu'il s'y est essayé, ce fut un hasard. Alors qu'il s'apprêtait à se rendre au vernissage d'une exposition d'un de ses anciens doctorants, Ralph Marsault, il dit à Christine Dole-Louveau : « Je ne prends pas de caméra, parce que je ne vais pas faire de films, mais passe-moi ta petite caméra de touriste. Je prendrai juste quelques images pour qu'il [Ralph Marsault] ait quelques souvenirs ». Sur place, il s'est dit qu'il y avait finalement un sujet à traiter, mais il avait seulement à disposition cette petite caméra, il l'a donc utilisée. Au retour, il a été agréablement surpris par les rushes, la qualité de l'image et la qualité du son. Par la suite, il a eu un recours très fréquent à ce type de caméra, celle-ci lui permettant de tourner différemment. *A posteriori*, les plans tournés en 16

mm lui semblaient trop lents, ou moins intéressants. En effet, le changement de technologie n'est pas uniquement synonyme de changement de support, cela transforme aussi la façon de filmer : avec les petites caméras numériques, on filme de façon bien plus proche. Christine Dole-Louveau relate ces événements car elle a été énormément marquée par la collaboration avec Jean Arlaud, qui a donc, en tout, duré une quinzaine d'années.

Christine Dole-Louveau revient ensuite sur le moment de la rédaction de sa thèse, en 1996. Son travail a consisté à réaliser une ethnographie de groupes de musiciens. Durant la rédaction, elle a été en permanence frustrée par l'impossibilité ou la difficulté, au travers d'un écrit, à donner à entendre les subtilités sonores et à décrire la scénographie. Elle avait déjà, à ce moment-là, eu l'idée d'un travail avec le son, avec le film en plus de l'écrit (malgré tout nécessaire). La réalisation d'un CD-ROM aurait été trop chère pour elle à l'époque, mais c'est quand même à cette période qu'elle a perçu l'intérêt de réaliser un multimédia. Ce qui a motivé l'emploi du film au départ, c'est donc l'idée d'énoncer un propos satisfaisant à la fois du point de vue des sciences sociales, et du point de vue esthétique, filmique, musical, etc. En 2010, elle est arrivée à l'Université d'Évry Val D'Essonne pour travailler avec Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand et enseigner dans le cadre du Master Image et Société.

Le parcours de Christine Dole-Louveau a donc été jalonné de tâtonnements. C'est un parcours croisé entre la recherche en ethnologie et la posture de maître d'oeuvre ou « cheville ouvrière technique ». Et c'est ce croisement, ces échanges entre ces deux approches qui ont été et sont encore stimulants pour elle.

## 2. « Donner à voir » et « donner à comprendre »

Christine Dole-Louveau fait maintenant part d'un questionnement qui la préoccupe de longue date.

Fréquemment, il est dit que les films ethnologiques permettent de « donner à voir » et qu'ils ne doivent pas diriger la pensée, mais plutôt donner à réfléchir. Le format reportage est souvent vu d'un mauvais œil car il fournirait une grille de lecture trop dirigiste pour le spectateur. Mais dans quelle mesure le « donner à voir » est également une façon de « donner à comprendre » ?

Bien sûr, si donner à voir était complètement synonyme de donner à comprendre, alors le quidam qui verrait quoi que ce soit, serait en mesure de le comprendre. L'émission *No comment* de la chaîne de télévision Euronews est, pour Christine-Dole-Louveau, un exemple de production audiovisuelle qui donne à voir sans livrer aucune clé de compréhension : dans un certain nombre de cas, elle trouve que les situations filmées sont difficiles à situer, cela pourrait se passer n'importe où.

La question sous-entend plutôt que donner à voir, ou montrer, peut amener à une réflexion. Reste à savoir si en stimulant la réflexion, on donne pour autant à comprendre. Il n'y a pas de réponse claire et définitive à cette question, car selon les films, le réalisateur donne plus ou moins à voir, plus ou moins à comprendre. Néanmoins on peut s'interroger sur les moyens à mettre en œuvre pour donner à comprendre ou à décoder sans pour autant aller jusqu'à fournir une grille de lecture. Il y a différents points de départ pour ce faire.

Le réalisateur d'un film ethnologique est presque toujours tiraillé entre l'importance à accorder à la narration filmique et la place à laisser aux éléments ethnographiques. En caricaturant un peu, on peut dire qu'il y a des films qui « marchent » en terme de narration, mais qui sacrifient au passage quelque peu les précisions ethnographiques et des films qui vont fournir des informations ethnographiques très précises, mais en étant terriblement ennuyeux. Jean Arlaud a par exemple fait un film au Venezuela (*Le Chemin des Indiens morts*) et le responsable scientifique, Claude Lévi-Strauss, lui avait dit : « s'il vous plaît, ne faites pas un film ethnographique, c'est tellement ennuyeux ». Et bien sûr, le réalisateur n'a pas envie de faire un film ennuyeux !

Derrière l'expression « donner à comprendre », il y a à la fois la question de la problématique et la question de la narration. En littérature, les questions autour de la narration ont été largement discutées, notamment autour du narrateur à la première personne ou à la troisième personne. Les études littéraires pourraient inspirer le cinéma ou la socio-anthropologie visuelle à ce niveau, car même s'il est entendu que le cinéma est un autre langage, certains principes concernant la narration peuvent valoir dans les deux domaines. Or

la question se pose très peu pour le film en sciences sociales. De la même façon, les écrits des sciences sociales ne s'inspirent que très peu de la littérature, excepté quelques auteurs comme Clifford Geertz qui ont montré comment dans leurs textes, les anthropologues imposaient leur point de vue sans en avoir l'air. Peu de chercheurs ont le souci de rendre les articles et les thèses qu'ils produisent agréables à lire. Et d'ailleurs si l'écrit n'est pas ennuyeux, il est possible que l'on soupçonne l'auteur de ne pas avoir produit un vrai travail universitaire. Pour un film de recherche, il sera exigé de l'auteur de réaliser quelque chose qui ne soit pas ennuyeux, et en même temps soulevant une problématique claire. Comment faire pour satisfaire les deux attentes ? La question reste entière.

### 3. Retour sur la réalisation d'un DVD vidéo.

Christine Dole-Louveau entame la dernière partie de son intervention. Elle revient sur l'expérience de création du DVD vidéo du film *Ne Touchez pas au Malang* (elle est l'auteure du second montage de ce film et du DVD).

Jean Arlaud s'est rendu au Pakistan en 1997 et 1998 pour animer des ateliers d'anthropologie visuelle et il a été fasciné par les camions pakistanais. Il a décidé de faire un film sur ces camions. Il y est retourné plusieurs fois jusqu'en 2001, parfois accompagné d'Annie Mercier. Cette dernière y est également restée 9 mois seule, sans Jean Arlaud. En a résulté environ 80 heures de rushes, produits selon une démarche spécifique avec, explique Christine Dole-Louveau, « une pensée derrière ».

Pour faire découvrir cette démarche et cette pensée à l'assemblée, Christine Dole-Louveau montre un extrait du *making of* du film dans lequel Jean Arlaud revient sur ses questionnements de recherche, ses intentions pour le film, sa méthode de tournage. Il s'attarde notamment sur le fait qu'il ne parlait pas la langue de ses interlocuteurs de terrain, et qu'ils ont donc filmé des gens sans pouvoir les comprendre. Ce qui pouvait au départ être vu comme un handicap s'avère finalement être la force même du film.

#### [Visionnage d'un des bonus du DVD du film *Ne Touchez pas au Malang (making of)*]

Suite au visionnage, Christine Dole-Louveau explique comment est venue l'idée de créer ce DVD.

Où trouver l'inspiration, le modèle pour créer un DVD ? « Du côté des productions d'Hollywood ! », a répondu Christine Dole-Louveau. Habituellement, dans les DVD, on trouve des bonus, mais aussi les options de langues (sous-titres ou doublages) et parfois des *making of*. Ces différents « formats » ont été repris. L'idée était de créer un *making of* pour expliquer la démarche et d'ajouter des bonus qui constituent finalement, en tant que tels, des films ethnographiques.

Les questions énoncées par Jean Arlaud dans le *making of* sont celles qui revenaient lors des projections du film, en festival par exemple. Au final, le *making of* dure 31 minutes.

Pour la réalisation des deux bonus ethnographiques (d'environ 15 minutes chacun), il a fallu déterminer ce qui était le plus intéressant à montrer parmi les rushes. Il y avait, d'une part, le recyclage des camions Bedford. La fabrication de ces camions a été interrompue dans les années 70, c'est pourquoi ils sont recyclés (on redresse les châssis, etc.). Le premier court métrage ethnographique a donc été consacré à ce sujet. Le second court métrage porte sur les signes conjuratoires. Vu la période à laquelle les réalisateurs sont revenus du Pakistan (juste après le 11 septembre 2001), ils ont eu le souci de ne pas accentuer l'image négative attachée à ce pays ; éviter d'aborder la question religieuse de front, en la traitant plutôt au travers des signes conjuratoires.

Trop souvent dans les films, la narration et la problématique se télescopent l'un l'autre. Le pari, ici, a été de les séparer clairement : la narration d'un côté, dans le film principal, et des films complémentaires de l'autre.

Le manuel de DVD studio pro dont disposait Christine Dole-Louveau est devenu prétexte à discuter avec les réalisateurs à propos de leurs expériences de terrain au Pakistan qu'elle n'avait pas partagée avec eux. Aujourd'hui, la monteuse se dit qu'il faudrait reprendre ce travail. En 2004, le DVD vidéo était d'actualité et il s'agissait du seul support qui permettait le choix des langues, le choix des pistes, mais à l'heure actuelle, ce format décline et est remplacé par le Blu-ray ou le webdocumentaire.

Quel que soit le sujet traité, la forme à adopter mérite réflexion : autour de ce film, il aurait également été possible de réaliser un DVD-ROM. Seulement le terrain ayant été entièrement traité par l'image, il semblait peu judicieux d'adjoindre du texte par la création d'un DVD-ROM. Quoiqu'il en soit, s'interroger sur les différents supports est toujours fertile, cela permet de rester inventif.

Dernier point, la question des langues et du public. Pour ce film, il semblait nécessaire de sous-titrer le pendjabi. Deux pistes de sous-titrage ont été créées : l'une en français, l'autre en anglais. Christine Dole-Louveau souligne le fait que ces pistes de sous-titres ou ces pistes-son multiples offrent encore d'autres possibilités, par exemple pour proposer une deuxième lecture du film un peu comme l'avait fait Jean-Paul Terrenoire en proposant des dessins en surimpression sur un film pour mettre des éléments en évidence. Ces questions de sous-titrage peuvent aussi se poser pour les films tournés en France, par rapport à l'argot, ou la présence d'accents forts chez les personnes filmées.

Pour Christine Dole-Louveau il est important que ceux qui font des films se mettent à ces écritures multimédia, transmédia. Ces écritures permettent selon elle de réfléchir autrement, de dire les choses autrement. Et il est important, pour ne pas être privé de cette autre réflexion, de « mettre les mains dans le cambouis », tout comme cela l'est pour la réalisation d'un film.

## Temps d'échange et de discussion collective

**Catherine Gauthier** s'interroge sur la composition de l'équipe pour ce film.

**Christine Dole-Louveau** explique que pour le voyage de repérages, Jean Arlaud et Annie Mercier étaient accompagnés d'un ingénieur du son. Par la suite, pour le tournage, ils étaient seulement deux, chacun équipé d'une caméra. La prise de son s'effectuait directement avec les micros-caméra. Les micros choisis n'étaient pas de très bonne qualité, ce qui permettait de réduire au maximum la captation des bruits parasites, assez forts dans les cabines de camions. Il n'y avait pas de micros HF. Concernant la post-production, il y avait au départ une autre monteuse car Christine Dole-Louveau ne montait pas encore. C'est seulement par la suite qu'elle a monté les bonus et proposé un nouveau montage du film. La prise de vue a été faite en format DV, ils disposaient d'une caméra PD150 et d'un modèle inférieur, plus petit.

**Catherine Gauthier** demande le coût approximatif de production de ce film.

**Christine Dole-Louveau** répond qu'à l'époque, ils manquaient également de budget. L'ambassade donnait à Jean Arlaud des *per diem* qu'il reversait à Annie Mercier puisque cette dernière, thésarde, ne pouvait être rétribuée. Les micros et caméras venaient du laboratoire de Paris 7 et les cassettes ne coûtaient pas très cher. Le budget réel est donc difficile à déterminer précisément, il s'agit plus d'un bricolage que d'un montage financier à proprement parler.

**Mohamed Amara** demande à revenir sur la question du départ : « qu'est-ce qu'on donne à voir, qu'est-ce qu'on donne à comprendre, et comment tout cela s'articule ? » Il souligne aussi le fait qu'il ait beaucoup apprécié le film - qui reflète un peu les problématiques qu'il travaille de son côté - et s'interroge sur les liens qui se sont construits sur le terrain au fil du temps entre les chercheurs et leurs interlocuteurs.

**Christine Dole-Louveau** rebondit sur la question des liens et explique que, selon elle, c'est moins une question de temps qu'une question d'alchimie des rencontres. Comment expliquer par exemple qu'entre Khaled et les deux réalisateurs, cela ait mieux accroché qu'avec d'autres ? Difficile à savoir, difficile en tout cas de systématiser à ce propos. Cela renvoie aux propos de Montaigne : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi ». Sur le terrain, il est important, dit-elle, « de ne pas se planquer derrière autre chose que ce que l'on est ». Cela ne fonctionne pas si l'on attend en retour que les personnes nous fassent confiance.

**Mohamed Amara** répond que la question du temps se pose également par rapport à la mise en place du

dispositif - Combien de temps cela met pour que l'on considère que l'on débute le tournage ? - et par rapport à l'achèvement du film - Quand considérer qu'il faut passer à autre chose ?

**Christine Dole-Louveau** explique qu'en l'occurrence, il s'agit plutôt de tâtonnements et de hasard. Au départ, les réalisateurs ne pensaient pas filmer les personnes sans les comprendre. Lors des premières rencontres, ils étaient accompagnés d'un ami ethnologue pakistanais, mais cela a posé problème car ce dernier apparaissait comme un bourgeois aux yeux des camionneurs. Les deux réalisateurs, eux, étaient plutôt insituables et exotiques pour les gens sur place : « c'est quoi ces deux-là, qui ont une caméra ? ». Le tournage du film auprès des camionneurs n'était pas prémédité et au départ les collègues ethnologues de Jean Arlaud et Annie Mercier semblaient sceptiques. Malgré les doutes, un premier entretien filmé a été réalisé. Il s'agissait d'essayer, de bricoler, de tenter de « sauver les meubles » et aussi d'oser se lancer à partir de simples intuitions. La présence de l'interprète a rapidement gêné Jean Arlaud, celui-ci disait : « s'il y a quelqu'un qui traduit, je sens bien que la relation n'est pas là. » D'où l'idée de se débrouiller seuls, de filmer sans comprendre et de se fier à ce qui se donnait à voir : « on comprend quand même quand les gens parlent, on voit s'ils s'engueulent ou pas, ou s'il se passe quelque chose. » C'est une bonne illustration de ce qu'est la force des images. Lors du tournage, c'est d'abord l'image et le son qui guident la caméra : les intonations de voix plutôt que la nature du propos. D'ailleurs il est parfois difficile de ne pas se laisser happer par une parole forte, on peut être tenté de rester figé et ne pas varier les plans. Dans ce cas, l'image va assez rapidement devenir pauvre.

**Olivier Ocquidant** demande à préciser la durée du projet dans sa globalité.

**Christine Dole-Louveau** répond que le tournage s'est étalé sur quatre ans, de 1998 à début 2001. Le montage a duré six mois et s'est achevé début 2002. Cela est long pour un montage et ça s'explique par le volume des rushes, le fait qu'il y ait à tenir compte des traductions et la difficulté à monter des entretiens lorsque l'on ne comprend pas la langue. Le DVD a été créé deux ans plus tard, sur une durée de 4 à 5 mois. Comme Jean Arlaud était professeur des universités, il ne pouvait faire ce travail à temps plein. La durée de travail est difficile à estimer de ce fait.

**Marie-Thérèse Têtu** revient sur les propos de Jean Arlaud dans le *making of*. Elle exprime sa gêne par rapport à l'utilisation de l'expression « parole naturelle » dans la phrase suivante : « je ne comprends pas, donc je saisis la parole naturelle ». Cela est dérangent d'autant que par la suite Jean Arlaud impose un discours en étant sûr de lui, en n'émettant aucun doute. Marie-Thérèse Têtu signale également qu'elle aurait apprécié connaître le point de vue des personnes filmées par rapport à la venue des ethno-cinéastes (l'idée qu'ils se sont faite du rôle des chercheurs...), même si elle est consciente que cela n'est pas forcément possible. Il y a aussi ce moment où Jean Arlaud dit sa préférence pour la notion de complicité par rapport à celle d'anthropologie partagée. Marie-Thérèse Têtu pense que parler d'anthropologie partagée est plus intéressant, parce que l'on peut l'entendre dans deux sens : le partage, la mise en commun mais aussi la divergence de positions, de cultures, de vécus... Enfin, Marie-Thérèse Têtu relève des idées énoncées par Christine Dole-Louveau qu'elle a trouvées intéressantes. L'idée de ne pas se cantonner à une seule restitution, mais aussi le fait de montrer comment les dispositifs, techniques, instruments, formes choisis agissent sur les questionnements des chercheurs. Dans la même veine, on pourrait se demander : « pourquoi se cantonner à une seule interprétation ? », ce qui rejoint un peu la question posée au début de l'intervention : « qu'est-ce qu'on donne à comprendre ? »

**Christine Dole-Louveau** commente d'abord la réaction au sujet de l'expression « parole naturelle ». C'est difficile de dire cela car dans tous les cas le chercheur est effectivement bien là, présent, et a un rôle attribué par ses interlocuteurs de terrain. Jean Arlaud précise bien à ce sujet que lui et Annie Mercier étaient assimilés à un maître et à son apprentie. Dans le film, les personnes filmées font plusieurs fois allusion à la présence des réalisateurs : cela est donc assumé. Ce n'est pas du tout une caméra cachée ou une caméra de surveillance. Jean Arlaud raconte également que le film s'est co-construit avec Khaled, puisque parfois, Khaled lui tapait sur l'épaule et disait : « viens, tac, on va là ». Même sans parler la même langue, il y avait une communication. D'habitude, Khaled parlait en pendjabi mais il utilise quand même parfois un peu d'anglais.

Concernant l'anthropologie partagée, Jean Arlaud dit lui-même dans le *making of* : « c'est la tarte à la crème, je n'aime pas utiliser ce mot-là, parce que ça reflète trop de choses différentes ». Aucun mot ne peut décrire cette relation de confiance, si particulière. On peut parler de confiance ou de complicité, mais aussi se voir rétorquer : « Mais, jusqu'où va la confiance ? Jusqu'où va la complicité ? » De son côté, Christine Dole-Louveau préfère ne rien dire, car cela se voit à l'image. Jean Arlaud tente de décrire cela, de mettre des mots dessus, car il s'agit d'un *making of* où il doit justement expliquer sa démarche. Et s'il n'apprécie pas l'expression « anthropologie partagée », c'est aussi parce qu'il se défiait souvent des mots-valises.

**Hannelore Girardot-Pennors** rebondit d'abord rapidement sur ce qui vient d'être dit. Elle trouve que la connivence avec Khaled se traduit précisément quand il agit, fait des choses pour la caméra. Puis, elle demande si la réalisation du *making of* n'est pas finalement une sorte d'aveu d'échec par rapport au problème formulé au départ par Christine Dole-Louveau : « comment lier, au sein d'un film, narration et problématisation, le donner à voir et le donner à comprendre ? » puisqu'au final, l'intervenante affirme : « décidément, ce n'est pas possible d'allier les deux. »

**Christine Dole-Louveau** répond que quelque part, oui, c'est un aveu d'échec. C'est un peu parallèle à ce qu'elle a dit par rapport à l'écrit universitaire qui n'a pas à être trop bien écrit, trop littéraire. Par rapport aux sciences sociales, certains diront qu'il est impossible de conceptualiser avec un film, qu'il n'y a jamais de problématique. De son côté, Christine Dole-Louveau ne dit pas que c'est impossible, seulement elle n'a pas trouvé la solution. Par contre elle incite à mobiliser des supports associés pour mettre ces conceptualisations en évidence, pourquoi pas des supports filmiques d'ailleurs, et surtout à rester ouverts aux nouvelles possibilités qui peuvent s'offrir à nous.

**Jeanne Drouet** revient sur l'expression « anthropologie partagée » en demandant si Jean Arlaud ne voulait pas tout simplement se démarquer de Jean Rouch, auteur de la locution.

**Christine Dole-Louveau** explique que Jean Arlaud appréciait Jean Rouch auquel il avait d'ailleurs dit : « tu ne m'as pas appris à filmer, et heureusement, mais tu m'as appris la liberté. » Cela dit, baignant dans le même milieu, l'expression n'était pas « rouchienne » aux yeux de Jean Arlaud.

**Jeanne Drouet** réagit sur les propos de Jean Arlaud dans le *making of*, concernant la mise en scène de la parole. Elle a l'impression que cette question-là est importante pour Jean Arlaud et cela lui fait penser au documentariste Denis Gheerbrant dont l'approche semble comparable, notamment dans le film *Filmer la vie* où le recueil des paroles est très libre, où le film se construit au gré des rencontres.

**Christine Dole-Louveau** acquiesce en ajoutant que Denis Gheerbrant a effectivement un côté très inductif et qu'ils étaient amis avec Jean Arlaud. Justement, lorsqu'ils ont échangé sur *Filmer la vie*, Christine Dole-Louveau était présente et Jean Arlaud demandait à son ami : « Mais comment tu as fait ? Et ton micro, c'était quoi ? Ta caméra, c'est quoi ? » Leurs questionnements se rejoignaient, ils aimaient beaucoup discuter ensemble.

**Jeanne Drouet** revient enfin sur les propos tenus à la fin de l'intervention concernant notamment le transmédia et le principe du *making of*. Jeanne Drouet pense que l'on peut comparer le *making of* à un article réflexif dans lequel on raconte comment s'est déroulé le terrain et se demande s'il n'est pas nécessaire aujourd'hui de prendre en compte toutes ces dimensions de « récits de terrain » ou d'analyses de terrain, de produire une pluralité de textes ou de supports, pour rendre compte des expériences de recherche.

**Christine Dole-Louveau** affirme que si l'on n'était pas intéressé par cette pluralité-là, alors on ne serait pas intéressé par le film : pourquoi s'embêter à réaliser des films alors qu'il n'y a aucune reconnaissance académique pour ces productions si l'on n'y voit pas un intérêt autre ?

**Une personne dans l'assemblée** pose la question des retours des personnes filmées sur ce film : Est-ce

que cela a été possible ? Si oui, comment ? Est-ce que cela ne pourrait pas faire aussi partie d'un *making of* ?

**Christine Dole-Louveau** explique que le retour a été fait très indirectement par un ethnologue pakistanais. Le film étant sorti peu de temps après le 11 septembre 2001, période où le Pakistan a été fortement déconseillé aux occidentaux, il était compliqué d'y retourner ou pour les camionneurs pakistanais de venir en France. Il fallait donc passer par ceux qui étaient autorisés à venir, les universitaires. Ainsi, il a été compliqué d'avoir beaucoup d'échos de leur réception du film.

**Florian Charvolin** se pose la question du choix du terme « *making of* » et des différents choix réalisés par rapport aux rushes (quel tri ?). Il demande si dans le film ou dans le *making of* il existe un moment où l'on voit l'anthropologue en situation ou encore un moment où l'on aperçoit un micro ou une caméra. Habituellement, dans les *making of*, l'idée est justement de prendre du recul par rapport à la situation filmée. La seconde question de Florian Charvolin est relative à la question du langage, si importante dans le film puisque les réalisateurs ont compris ce qu'ils tournaient, mais pas ce qui se disait. Par la suite, lors du montage, quel rôle ont joué les traductions ? Que s'est-il passé à ce moment-là ?

**Christine Dole-Louveau** répond que le choix du terme « *making of* » lui incombe. Elle rappelle le titre du *making of* : *A propos de Ne Touchez pas au Malang*. A l'époque, elle s'était demandée : « Qui sait faire des vidéos ? Qui sait faire des DVD ? » et avait pensé à Hollywood. Elle avait procédé comme André Leroi-Gourhan et Georges-Henri Rivière pour les vitrines du musée des Arts et Traditions Populaires. Ces derniers s'étaient demandés comment faire des vitrines efficaces et étaient allés voir les vitrines des grands magasins au moment de Noël. Dans les DVD d'Hollywood, il y a des bonus, des *making of*. Christine Dole-Louveau recommande au passage la version américaine du DVD du film *O'Brother* dans lequel il y a une magnifique mise en relation du storyboard dessiné et des séquences.

Concernant les images des réalisateurs en situations, elle explique que comme ils n'étaient que deux, ils ne se filmaient pas l'un l'autre. Il existe bien des images furtives où l'un ou l'autre passe dans le champ, mais on entend alors souvent celui ou celle qui filme râler et dire : « il m'a bousillé mon plan ». L'intention était bien de filmer la situation, et ce n'était pas une équipe de tournage hollywoodienne.

**Marie-Thérèse Têtu** intervient en signalant que les anthropologues sont malgré tout bien *dans* la situation.

**Christine Dole-Louveau** acquiesce en disant qu'ils le sont par le regard. Tout en cherchant dans son ordinateur des photographies à montrer à l'assemblée, elle raconte qu'à la fin du tournage les camionneurs ont offert une malle décorée par leurs soins aux réalisateurs. Elle rappelle aussi que le *making of* a été fait deux ans plus tard, qu'il n'en était donc pas encore question lors du tournage. L'idée du *making of*, c'était de pouvoir énoncer une partie de la problématique, en l'occurrence de parler de la « part maudite » en référence à Georges Bataille. Quand Jean Arlaud explique son questionnement, cela fait sens, mais sinon à aucun moment du film on ne comprend que c'est cela qui l'a guidé. Son moteur, pourtant, c'était pourtant cette question-là : Pourquoi, dans ce pays qui est pauvre ils dépensent tellement d'argent, notamment pour décorer les camions ? Il y avait forcément une raison, ce ne pouvait être fait en pure perte, ce n'était pas du gaspillage.

**Damien Pelletier** rebondit sur le fait de filmer des situations d'engagement. Concernant la place que doit occuper le chercheur, Damien Pelletier pense qu'il faut être à la place où l'on ne représente ni une ressource, ni une menace pour la situation.

Concernant la question de la technique, peut-être qu'il ne s'agit pas exactement des mêmes enjeux que pour un documentaire, mais *in fine* sur le terrain, dans le concret, les questions sont très similaires, voire les mêmes : l'attention au son renvoie par exemple à l'attention que l'on porte à la parole en anthropologie. Damien Pelletier estime que savoir restituer le son en fonction des contraintes techniques fait aussi partie de la description ethnographique ; que savoir restituer l'écho du lieu est important et pourtant ce sont souvent des éléments mis de côté en anthropologie, ce qu'il déplore.

Un autre élément qui a interpellé Damien Pelletier dans l'intervention de Christine Dole-Louveau, renvoie au choix de montrer non pas un extrait du film, mais un bonus. Toujours autour de cette question de la

forme, Damien Pelletier pense que l'essai, la forme essai à laquelle correspond ce bonus, est un impensé en anthropologie alors que cela permet justement une mise à distance. Ces choses-là sont un peu travaillées par Judith Aston. Il existe aussi des formes d'écritures proposées depuis longtemps dans le cinéma classique qui pourraient être des solutions pour intégrer des points de vue multiples, y compris des analyses du terrain lui-même. Eric Chauvier, dans *Les mots sans les choses*, a écrit sur le partage ou sur la co-construction d'analyse où il explique que cela peut aussi être un retour sur soi-même qui arrive après le temps d'exploration ou le montage.

**Christine Dole-Louveau** enchaîne en disant que sur les questions de prise de son, Annie Mercier et Jean Arlaud avaient l'habitude d'enregistrer des sons d'ambiance en pensant d'avance au montage. Ensuite, il y a eu un gros travail de montage son.

**Damien Pelletier** reprend en signalant que c'est une question de placement aussi. Il est important de placer les micros de manière juste afin de récolter la parole, mais aussi de veiller à l'écho, la teinte. Cela fait partie des choses infinitésimales qui sont extrêmement dures à traduire à l'écrit.

**Christine Dole-Louveau** est entièrement d'accord sur ce principe, mais dans une situation de terrain, il lui semble délicat de dire : « Bougez-vous, je pose mon micro, ou je pose mon pied de caméra ».

**Damien Pelletier** pense qu'il y a une stratégie à élaborer pour ce faire. C'est la recherche qui doit guider une façon de travailler.

**Christine Dole-Louveau** se dit convaincue d'avance par cet argumentaire.

**Olivier Ocquidant** intervient d'abord pour remercier l'intervenante de sa présentation. Sa première question porte sur l'écriture et la narration, ce qui, selon lui, renvoie à la notion de réflexivité en anthropologie, et au statut anthropologique ou pas d'un film. Il se montre étonné du fait que l'intervenante ait traité de la narration d'une manière assez classique, la narration le ramenant plutôt de son côté au cinéma de la Nouvelle Vague, avec Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini par exemple. Concernant la référence à la littérature, il est possible qu'il existe aussi des démarches initiées par le nouveau roman ou la littérature contemporaine qui ouvrent d'autres choses, d'autres possibilités de faire récit, et qui sont peut-être également développées dans des recherches en ethnographie sensorielle.

Olivier Ocquidant est en désaccord avec l'intervenante concernant l'émission « No Comment », trouvant au contraire que ces séquences sortent du dispositif journalistique lourd et permettent de comprendre la situation et ce que c'est que de filmer une situation.

Il interroge également l'intervenante à propos du choix de ne pas montrer le film principal et de préférer faire découvrir les bonus. Il lui demande si ce film principal, dans lequel le spectateur est invité à suivre des personnages et un fil narratif, a un statut anthropologique pour elle. Il demande également s'il y a une thèse qui appuie ce film, un écrit qui l'accompagne et, si non, si elle pense que le film est auto-suffisant ?

**Christine Dole-Louveau** répond que s'agissant de l'écriture et de la narration, elle est d'accord, tout comme pour les ouvertures sur le nouveau roman, puisqu'elle considère que toute source d'inspiration est bonne à prendre. Concernant l'émission « No Comment », elle explique que cela ne lui parle pas, mais que c'est simplement une histoire de goût. Ses propos sur les pistes-son et l'idée de disposer de différentes interprétations par ce biais renvoie à son intérêt pour la polysémie des regards, voire la possibilité de comparer les regards. La difficulté, ajoute-t-elle, arrive quand on se retrouve en situation, « quand on s'y colle ». Il ne suffit pas de produire seulement des théories qui tiennent, il faut aussi que cela marche, que le film marche. L'analogie à la littérature, dans l'idée, a surtout été proposée pour souligner que l'on ne demande pas de qualité littéraire à des écrits scientifiques, simplement de disposer d'une syntaxe et orthographe correcte, mais que ce n'est pas tout à fait la même chose avec les films. Il s'agissait de se demander ce qu'on fait de cela concernant le film et sa reconnaissance académique.

**Olivier Ocquidant** se dit encore embêté par l'usage de l'expression « il faut que le film marche », justement parce qu'il s'agit d'une démarche scientifique, analytique. Or, dans ce type de démarche, ce qui ne marche

pas peut être très intéressant. Olivier Ocquidant repose de nouveau sa question concernant l'écrit qui accompagne le film.

**Christine Dole-Louveau** explique son usage de l'expression « il faut que cela marche ». Pour elle, il ne s'agit pas de le dire comme on dirait « ça marche pour le grand public ou pour la télé ». Il s'agit plutôt de savoir si les proches, les collègues voient dans ce film un ensemble de rushes ou au contraire un ensemble qui se tient.

Pour l'autre question, elle répond que le film n'a marché ni auprès des ethnologues qui l'ont trouvé trop sociologique, ni auprès des sociologues qui l'ont peut-être trouvé trop exotique. Globalement donc, le film n'a pas marché, excepté peut-être dans des festivals, quand il était accompagné. Néanmoins Jean Arlaud et le reste de l'équipe pensent que le film marche au sens narratif. Concernant la thèse, l'hypothèse, il s'agit de l'interrogation autour de la « part maudite », mais la question reste entière quant à savoir si on peut conceptualiser en faisant un film.

**Gaelle Gasc** demande à l'intervenante de développer un peu son propos au sujet de la capacité de la vidéo, du film, à changer le regard du chercheur sur l'objet filmé.

**Christine Dole-Louveau** pense que lorsque l'on travaille un film, une étape extrêmement importante concerne le dérushage strict, plan par plan, qui permet de voir l'image mais aussi ses détails, les répétitions de situation. On y voit des situations qui se répètent un peu, d'autres qui ne se répètent pas et d'autres encore qui sont très fréquentes et qu'on n'avait pas repérées quand on les filmait, quand on les voyait. Le visionnage des images permet de repérer des choses comme ça : voilà un apport de cet outil-là. On peut aussi dire que l'image apporte aux sciences sociales des informations sur la nature des interactions. Christine Dole-Louveau pense que plus précisément, les rythmes, les rythmes des corps se repèrent vraiment souvent au derushage. Ensuite, au montage, se pose la question de mettre en évidence ces rythmes, ces répétitions, ce qui n'a rien d'évident car on ne peut pas faire si facilement que ça un film comme *Pickpocket*, de Bresson.

**Gaelle Gasc** ajoute que donc, oui, cet outil filmique sert effectivement la problématique, le rapport à l'objet que l'on a.

Pour **Christine Dole-Louveau**, la problématique de départ se précise, voire est changée. Déjà cette problématique de départ se modifie au moment où l'on se rend sur le terrain. Ensuite, en se mettant au dérushage, on découvre de nouvelles choses. Parfois, cela va conforter les changements relatifs à l'expérience de terrain, d'autres fois cela va à l'encontre de ce que l'on a vu sur place. Pour le film *Ne Touchez pas au Malang*, l'interrogation au sujet de la part maudite, de la dépense en pure perte, était là depuis longtemps. Après coup, les réalisateurs ont plutôt parlé de part sacré, puisque ce camion appartient à Dieu : c'est ce que l'on voit dans le film, ce qui est raconté dans le film. La problématique a été énoncée vraiment clairement lors de la préparation pour le tournage du *making of*.

Christine Dole-Louveau pense que quand on travaille ces matériaux visuels et sonores, des associations d'idées adviennent souvent. Cela ne pourrait pas advenir si ce travail avait été délégué. Elle en pense de même concernant les écritures multimédia, transmédia qui amènent à recomposer encore d'une autre façon sa problématique.

**Olivier Ocquidant** réitère sa question au sujet de l'existence d'un écrit autour de ce film. De son point de vue, il pourrait y avoir une double écriture, cinéma et texte, l'une pouvant alimenter l'autre. L'exégèse, l'interprétation, la parole sur le film semblent nécessaires. C'est selon lui dans ces deux supports, texte et film, que la démarche en anthropologie visuelle semble pouvoir répondre aux attentes institutionnelles. En pensant une double écriture, il est possible d'imaginer que la narration se pose aussi dans l'écriture anthropologique, avec des personnages, un scénario : un peu dans le même ordre d'idées que ce qu'a développé Clifford Geertz. Olivier Ocquidant reformule de nouveau sa question : faudrait-il d'après vous un écrit à côté de ce film ? Le film est-il auto-suffisant ?

**Christine Dole-Louveau** répond qu'il s'agit d'une vaste question. L'argument consistant à dire que les films

se suffisent à eux-mêmes est un plaidoyer des praticiens car quoiqu'il arrive, l'institution demande de produire des textes. Ce film-là a été complété, de façon réflexive, par des bonus, il n'y a pas de texte. Annie Mercier a probablement produit un texte malgré tout dans sa thèse puisque le film n'était de toute façon pas pris en compte comme une publication. Jean Arlaud, lui, ne s'en est pas donné la peine, étant à la retraite.

L'enjeu, ce n'est pas non plus d'essayer que le film se suffise à lui-même, sinon il ne faudrait pas plaider pour le transmédia. C'est plutôt que parfois, il y a des choses que l'on a envie de dire par écrit, d'autres fois, il y a des choses que l'on a envie de dire par le film, mais si on le dit par le film, alors, bien souvent, c'est qu'on ne peut pas le dire par l'écrit.

Le recours à l'image est une nécessité, répond à un besoin. Repasser par la verbalisation, par l'écrit est une double peine si l'on a déjà produit un film dans le sens où l'on peut considérer que la recherche a déjà été faite. Christine Dole-Louveau ajoute qu'elle rédige actuellement une thèse pour obtenir une habilitation à diriger des recherches. Elle préfère écrire sur des questions de fond, tenter de définir ce qu'est l'ethnographie, la sociologie et le rôle que l'image prend à l'égard de ces disciplines plutôt que de tenter d'écrire ce qui a déjà été dit autrement, en images.

**Mohamed Amara** revient sur une question soulevée auparavant, qu'il a trouvée intéressante : « Comment appréhender une activité qui se dérobe ? » Il souhaite connaître le point de vue de l'intervenante concernant la manière de travailler dans le contexte pakistanais de cette période-là, dans lequel il n'est pas facile de retourner *a posteriori* pour s'enquérir de la réception du film. La question de Mohamed Amara porte surtout sur la façon de travailler : la façon dont le travail d'équipe se met en place afin de donner à voir et à comprendre le film.

**Christine Dole-Louveau** explique qu'elle n'était pas sur le terrain lors du montage du *making of* Jean Arlaud avait besoin d'un regard extérieur de monteur, si possible quelqu'un qui soit aussi ethnologue et partage les mêmes questionnements. Il s'agissait d'avoir un certain recul sur les images car le filmeur est souvent marqué par son souvenir de la situation et il arrive qu'il ait des difficultés à percevoir ce qu'un spectateur verra sur ses images. Jean Arlaud s'adressait donc fréquemment à Christine Dole-Louveau en lui disant par exemple : « J'ai filmé ça. Pour moi, c'était un moment très fort. Je ne sais pas si j'ai été fasciné, si j'ai été aspiré dans le moment. Dis-moi ce que tu penses de ces images, toi qui n'étais pas là. Dis-moi si ça vaut le coup d'en faire quelque chose ou pas. » Ce regard distancé est donc important. C'est justement à ce type d'échanges que sert l'association Phanie. Les membres de l'association se retrouvent une fois par mois, de façon conviviale, autour des différents travaux en cours. L'idée n'est pas de montrer le travail fini, plutôt d'avoir un échange constructif autour de tentatives de montage, ou autour des rushes. Il s'agit aussi de pouvoir s'autoriser à le dire quand on se sent un peu perdu. C'est un échange de suggestions, de conseils, entre personnes qui partagent le même type d'expérience. Ils ne se positionnent pas de façon autoritaire, comme des experts. Ce travail collectif se met en place dans l'association, moins au laboratoire, où chacun travaille plutôt dans son coin.

Christine Dole-Louveau travaille donc avec ses amis de l'association Phanie, qui viennent en partie du laboratoire d'anthropologie visuelle de l'Université Paris 7, mais aussi avec d'autres ethnologues, sociologues, linguistes avec qui elle partage le même type de préoccupations. Pour elle, le regard extérieur est important, mais il faut qu'il reste constructif, bienveillant car il porte sur des matériaux qui sont encore en train d'être travaillés et à propos desquels le chercheur se sent encore fragile.

**Florian Charvolin** intervient pour dire que l'intervenante a utilisé un terme qui le met au travail. C'est à propos des paroles qui ont été filmées sans que les réalisateurs ne puissent les comprendre. Christine Dole-Louveau a parlé de l'improvisation requise pour filmer dans ces cas-là. Florian Charvolin revient sur les phases préparatoires au tournage. Il rappelle, en se référant à sa propre expérience, que le chercheur-réalisateur n'arrive pas sur le terrain sans équipement et qu'il y a un temps consacré à l'approche des personnes et au repérage des lieux que l'on va filmer. La parole, elle, arrive en bout de course. Lorsque l'on pointe la caméra sur les gens, un gros travail a déjà été fourni. Pourtant, ce qui va être filmé va avoir une sorte de vertu générique. Comme si ce matériau devenait ce qu'il faut interpréter. Florian Charvolin trouve qu'il s'agit d'un basculement intéressant : un point d'arrivée (la fin des repérages) devient un point de départ.

**Christine Dole-Louveau**, intéressée par cette réaction, ajoute que, pour elle, l'évocation de la « parole à l'improviste » renvoie plus à l'immersion sur le terrain qu'au travail cinématographique. Plus on passe de temps sur le terrain, plus on se rend compte de son ignorance. C'est seulement au bout d'un moment que les choses commencent à se recomposer. Peut-être que cet « improviste » n'est pas vraiment un improviste mais simplement ce moment où l'on devient capable de percevoir la densité sémantique de certaines situations, de certains échanges qui n'attiraient pas l'attention jusque-là. La caméra ne provoque pas cela, c'est plutôt relatif à la progression du travail de terrain, à l'imprégnation.

Il est aussi vrai que les moments de prises de vue, sont des moments de très grande concentration. La prise de vue ne se résume pas au fait de tenir une caméra et d'avancer, sinon le plan serait inintéressant. C'est un moment d'intense concentration sur ce que l'on voit, ce que l'on entend, sur l'environnement. Or plus on entend, plus on est préparé à entendre. Le travail de terrain prépare à entendre, prépare celui qui filme à souligner la situation par ses cadrages, par le rythme de ses plans, etc.

Christine Dole-Louveau ne sait pas si ces moments de prise de vie ont une vertu générique, mais elle affirme qu'il s'agit, pour l'ensemble des personnes présentes (filmeurs et filmés), d'un moment de concentration réciproque. On pourrait d'ailleurs faire la parallèle à des séances de psychothérapie : un temps dédié prévu à l'avance, dont la durée est précise et durant lequel il y a une sorte de conscience réciproque. L'intervenante évoque son expérience d'interviewée et raconte qu'elle s'était elle-même surprise à évoquer des choses auxquelles elle n'avait jamais réfléchi auparavant. C'est la situation d'interview filmée qui avait alors déclenché ce type de réflexion.

**Béatrice Maurines** émet un doute sur le fait que cela soit lié à la présence d'une caméra. En effet, cela peut aussi se produire en situation d'entretien plus classique (non filmé).

**Christine Dole-Louveau** ajoute que cela se produit effectivement lors d'un « entretien fort » et s'interroge sur le rôle du magnétophone, de l'enregistrement : la conscience de cet enregistrement peut être vue comme un élément qui aide à faire ressortir les choses, plutôt que comme un élément qui perturbe l'expression. Mais là encore, tout dépend des personnes...

**Catherine Gauthier** poursuit en disant que la saisie, de consignation du temps donne probablement une dimension plus intense à la situation.