

Séminaire Image Animée du 20 juin 2014
organisé par le centre Max Weber, Atelier Image Animée

« Image animée et production de connaissances »

Invité à exposer :

- Pascal Cesaro, réalisateur et Maître de conférences Université de Provence Aix-Marseille, département des Arts du Spectacle.

Equipe de l'Atelier Image Animée organisatrice du séminaire :

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

[Séance plus spécifiquement organisée par Hannelore Girardot-Pennors]

Propos introductif

Quelques rappels en préambule

En constituant ce séminaire transversal, l'objectif de l'Atelier Image Animée était de permettre à des chercheurs et des praticiens de l'image, de partager une réflexion ou en tout cas une séries de questionnements sur l'usage et la pratique de l'image animée en SHS.

Séance d'introduction, le premier séminaire transversal qui a eu lieu en juin 2013, a précisément permis, à partir de la présentation des travaux de Nadine Michau, de porter un regard sur les différents usages du film en SHS. Il a ce faisant également permis d'entrevoir la pluralité des pratiques au sein du CMW et la diversité des questions que ces pratiques suscitent.

C'est à partir des échanges occasionnés par ce premier séminaire que le programme de cette année a été élaboré.

En janvier, s'est tenu un séminaire intitulé « Quelles rencontres professionnelles autour de la pratique de l'image ». Séminaire qui s'est déroulé à l'appui de la projection du film de Pedro Costa « *Danièle Huillet, Jean Marie Straub, cinéastes* » (version courte de « *Où gît votre sourire enfoui* »). Ce film et les discussions qui ont suivi sa projection, ont permis d'interroger, ou tout au moins de commencer à interroger, d'une part la manière dont peuvent s'ajuster chercheur et professionnels de l'image pour réaliser un film, et d'autre part, ce que ce que peuvent produire ces collaborations à différentes étapes d'une recherche.

Il est à noter qu'il a été convenu à l'issue de cette séance d'ouvrir le pilotage des séminaires à toutes personnes intéressées, l'idée étant de créer un collectif autour de leur programmation et de leur préparation.

En avril a eu lieu un autre séminaire suite à la demande adressée par un collègue brésilien, Emilio Domingo (cinéaste et sociologue), qui souhaitait venir présenter son dernier film. Intitulé « *La bataille du Passinho* », ce film traite de l'émergence de ce qui est devenu au Brésil un véritable phénomène, à savoir, le passinho (danse urbaine). Ce séminaire a permis de découvrir le travail d'un collègue et de questionner d'autres manières de faire. Il fut de ce fait même assez riche en discussions, et décision a donc été prise de donner suite à ce format de séminaire, format intitulé « A la carte » et qui consiste donc à laisser carte blanche à qui désire durant l'année venir présenter sa production.

La séance d'aujourd'hui

Troisième séminaire de l'année, la séance d'aujourd'hui qui s'intitule « Image animée et production de connaissances », vise à interroger la manière dont la réalisation d'un film peut être envisager comme un dispositif de recherche à part entière, à interroger la façon dont le film peut, à chacune de ses étapes de fabrication, contribuer à l'émergence de connaissances nouvelles, connaissances qui, sans le dispositif technique que la réalisation d'un film appelle, n'auraient pu émerger du terrain.

Il s'agit en d'autres termes de questionner ce que le dispositif technique propre à la réalisation filmique fait faire au terrain comme au chercheur ? Quel type de savoir ce dispositif technique peut

contribuer à faire émerger et comment ? Mais également comment le chercheur-réalisateur peut se trouver bousculer dans ses pratiques ?

Ce sont des questions qui intéressent tout particulièrement H. Girardot-Pennors en ce qu'elle entame tout juste une recherche qui a la particularité, non pas seulement de s'accompagner de la réalisation d'un film, mais de se faire à travers la réalisation d'un film.

C'est d'ailleurs à l'occasion de cette recherche, quand elle n'était encore qu'un projet, qu'elle a découvert les travaux de P. Cesaro autour du film de recherche en SHS, et plus précisément autour de la co-production de connaissances que le dispositif filmique peut permettre. Les travaux de P. Cesaro l'ont aidé à étayer son projet et il lui a donc semblé intéressant de partager la réflexion de P. Cesaro en l'invitant à en parler.

P. Cesaro est enseignant-chercheur à l'université de Provence Aix-Marseille 1 et titulaire d'une thèse qui s'intitule « *le film documentaire comme mode de production d'une connaissance partagée* ». Il est en outre auteur de plusieurs publications sur le cinéma documentaire et réalisateur de plusieurs films documentaires.

Son intervention va porter sur la façon dont la réalisation d'un film peut engendrer un enrichissement des connaissances en ce qu'elle permet une co-construction du savoir. Elle sera étayée de plusieurs extraits vidéos mais pas seulement d'extraits puisque ces séminaires sont aussi l'occasion de visionner des film dans leur totalité, ce à quoi tient particulièrement l'équipe de l'Atelier Image Animée, de sorte qu'elle va également donné lieu à la projection d'un court-métrage réalisé en 2006 par P. Cesaro : « *Une journée avec Georges* ».

Tour de table, présentation des membres de l'Atelier Image Animée et des participants

H. Girardot-Pennors travaille en indépendante sur commande (réponse à des appels d'offre), sur des projets liés aux mémoires et au patrimoine. Elle est documentariste et socio-anthropologue et travaille actuellement sur la question des mémoires collectives comme processus sociaux et sur l'expérience migratoire (Drac RA Mémoires du XXème). A la différence de ces collègues, ayant suivi une formation à la réalisation de documentaires de création, elle a une compétence technique (tournage, montage) et tient elle-même la caméra.

C. Gauthier, sociologue rattachée au centre Max Weber et enseignante à l'école d'architecture de Saint-Etienne, travaille sur les mêmes thématiques qu'Hannelore. C'est par la question de la mémoire qu'elle a abordé l'image animée comme dispositif de recherche, à travers notamment un travail sur les images de l'immigration maghrébine dans les mines à Saint-Etienne, en s'appuyant sur des documents images et en produisant également elle-même de l'image (en lien avec une association algérienne et avec une association française qui travaillait sur des documents archivistiques). L'idée visée était la production collective (« produire avec » et non pas « sur »). Elle commence actuellement un nouveau projet sur les cafés et lieux d'accueil de l'immigration à Saint-Etienne dans lequel elle voudrait s'inscrire dans une démarche participative tout en réalisant que

cela lui demandera beaucoup plus de temps. Elle se pose de nombreuses questions, notamment sur les pratiques et sur l'honnêteté de l'intention de la participation élargie (comment met-on cela à l'œuvre au démarrage d'un projet sachant qu'elle ne prend pas l'image et travaille avec un vidéaste et un photographe ?). P. Cesaro intervient pour avoir des précisions sur l'usage de l'image d'archive qui a été fait et les objectifs liés à son utilisation (l'image est-elle utilisée comme une confrontation des témoins avec leur passé ?) en expliquant qu'il développe actuellement un projet similaire et que l'image d'archive/fictive lui permet de confronter les gens à une auto-représentation/reconnaissance d'eux-mêmes (notamment sur des situations de travail qu'on ne peut pas filmer). L'image n'étant pas « sérieuse » elle permet de libérer la parole, ce qui est un procédé particulièrement intéressant. C. Gauthier explique quant à elle que l'image était davantage utilisée dans son projet comme une trace du passé (image mentale) mais qui permet également de libérer la parole et d'accéder à une certaine « justesse » de la parole. Mais la démarche qui ressemble le plus à ce que lui présente P. Cesaro est le fait qu'elle ait constamment diffusé les images filmées (les images tournées en Algérie étaient diffusées en France dans des cafés) et que cela a produit des effets inattendus : alors qu'elle avait des difficultés à recueillir des témoignages, la diffusion des images a joué comme un révélateur et les gens se sont rapprochés d'elle. Les gens se sont sentis légitimes à parler et elle plus légitime à les interroger.

C. Dury s'occupe à l'ISH du pôle image animée, il n'est pas chercheur mais est amené à travailler avec diverses équipes de recherche sur tout ce qui est image animée. Cela va du film de recherche comme il le fait avec le CMW et B. Maurines ou encore B. Ganne, jusqu'à une approche plus large de l'image animée qui comprend des choses comme le film de communication, le corpus vidéo, ou encore l'image d'observation. Il travaille beaucoup avec les sociologues et ethnologues de l'ISH mais également avec d'autres laboratoires qui le sollicitent pour travailler avec l'image animée dans un cadre plus en général.

E. Piano, étudiante de M2 de sociologie, travaille sur un éco-village ardéchois avec F. Charvolin (sur les imaginaires écologiques). Elle assiste au séminaire car elle souhaiterait faire un film à côté de son mémoire, plutôt expérimental, pour sortir du modèle académique et pouvoir faire passer des choses différentes de l'écrit. Elle souhaiterait filmer le quotidien de ces gens et également s'intégrer dans le film. Elle a une petite formation audio-visuelle (caméra et montage) et des contacts qui pourraient éventuellement l'aider.

M.T. Têtu, Sociologue au CMW, en voie d'achever une recherche sur la patrimonialisation d'une prison qui est devenue mémoriale. Les chercheurs impliqués ont utilisé l'image à la fois pour des entretiens mais aussi pour suivre toutes les scènes qui se sont passées pendant le temps de la recherche. Désormais ils comptent exploiter ce travail qui permettra à la fois de diffuser la recherche mais aussi de la poursuivre, à un autre niveau, en mobilisant à la fois les images mais aussi les ressources interactives du multimédia.

B. Maurines, enseignant chercheur à Lyon 2 en sociologie et anthropologie, utilise l'image depuis assez longtemps (parcours Lyon 2 quand il y avait encore de l'anthropologie audiovisuelle, quelques formations, réalisation depuis peu). Depuis une dizaine d'années, elle a notamment travaillé à partir de l'utilisation de photographies produites en situation ou issues du terrain. Elle a conduit une première enquête autour d'une photographie d'un ancien bâtiment industriel patrimonialisé à propos de laquelle on lui a demandé ce qu'il était possible d'en faire. Elle a cherché et retrouvé les anciens salariés délocalisés sur d'autres sites de production qui apparaissaient sur l'image pour les interroger sur le devenir du lieu dans une perspective d'anthropologie de l'espace. Lors d'une seconde enquête, elle a travaillé avec l'image pour faire parler les salariés d'une entreprise textile assez fermée (faire parler les images dans une situation où la parole était difficile). Depuis 2006 elle est passée à l'image animée à la fois au Chili et en France sur une anthropologie économique et

environnementale. Au Chili elle a travaillé sur la crise salmonicole qui a dévasté un territoire local, la parole étant donnée exclusivement aux organisations non gouvernementales, il s'agit donc plutôt d'un premier film de recueil d'informations à partir de l'image. Maintenant elle se rend compte des insuffisances du dispositif filmique mais garde toujours la même préoccupation pour la réflexion autour du « faire avec » dans la mesure où l'image l'a mise dans un rôle, une position qu'elle n'avait pas imaginé au départ, à savoir devenir l'émetteur d'information pour les pays du Nord d'une crise qui existait au Sud. Elle a ensuite travaillé (avec C. Dury) sur un conservatoire de saumon sauvage à partir d'un collectif de patrimonialisation de savoir avec l'envie de croiser un jour ces deux films. Plus récemment elle vient de terminer en Mars un film de recherche et de valorisation de la recherche (puisque le film est associé à des partenaires institutionnels ou associatifs du monde agricole) et sur lequel la question du « faire avec » est constitutive du dispositif filmique (présence d'un comité de pilotage, contraintes et logiques d'action des acteurs de terrain dans la mesure où il y a eu des séances de restitution qui ont permis de retravailler et de faire du remontage). P. Cesaro explique qu'il n'aura pas le temps de développer la question de la restitution et qu'il se focalisera sur la place de l'observation et de l'auto-confrontation.

Intervention de Pascal Cesaro : le film comme dispositif de recherche

P. Cesaro a commencé en étant toujours préoccupé par trois choses essentielles qui sont au centre de son travail : la question de la *création*, du *cinéma* et de la *recherche*. Il a fait des études de cinéma et pas de sociologie donc il est entré par l'univers du cinéma et c'est en reliant les images aux travaux d'un certain nombre de sociologues et d'anthropologues qu'il a compris ce que le cinéma et la création pouvaient apporter à la recherche. Il a fait des études sur des réalisateurs qui étaient anthropologues ou sociologues et il a travaillé sur leurs films. A un moment il a fait ses propres films en tant que cinéaste d'abord mais toujours en collaboration avec les gens avec qui il allait tourner (ex. premier film réalisé dans un quartier défavorisé de Marseille sur la question de la violence subie ou produite en travaillant en étroite collaboration pendant un an avec des jeunes du quartier ; le film a été refusé par les commanditaires car il allait à l'encontre de toutes les utilisations qu'ils voulaient en faire mais c'est la marque de fabrication de ses films, il lui semble impensable « d'écrire sur »). Il est ensuite devenu ingénieur-réalisateur dans un centre de recherche qui avait plutôt l'objectif d'exposer la recherche que celui de l'explorer à travers la caméra. L'idée n'était pas d'utiliser la caméra comme un moyen de déclenchement de situations ou de récolte de données, c'était plutôt un moyen d'exposer et de valoriser la recherche. Cette démarche est aussi valable, mais assez rapidement il s'est senti « brimé » par rapport au sens qu'il donnait au langage cinématographique. A côté de ce travail il a donc entrepris un projet de thèse pour lequel il a réalisé plusieurs films dont un pour la télévision. **L'hypothèse principale de son travail est que la réalisation documentaire doit permettre de créer une connaissance partagée avec les acteurs de terrain.** C'est l'exigence qu'il se fixe en tant que chercheur. Comment le dispositif filmique peut-il contribuer à faire émerger ce que l'on ne pourrait dire par la production d'un écrit et que l'on peut comprendre ou formuler uniquement à travers l'usage de la caméra ? Le cinéma documentaire est un moyen pour transformer le statut de l'autre, celui que l'on filme, et de rendre possible sa participation au développement de connaissances (internes à l'activité de travail qu'il étudie) en lui proposant d'être un co-auteur de cette recherche. La réalisation d'un film doit permettre de faire advenir une

situation inédite, qui n'existe pas sans le film et qui est celle d'une *transaction des savoirs*. Le dispositif filmique est utilisé comme un instrument pour créer une conversation de type dialogique entre les protagonistes de la recherche (M. Piault définit la transaction des savoirs dans son ouvrage *Anthropologie et cinéma*). Le film va ainsi permettre la transformation des rapports de pouvoir qui sont propres à la fois à la démarche scientifique et à la procédure filmique. Ça n'est plus simplement la distinction entre objet et sujet qui préside à l'interprétation des données tout comme ça n'est plus un réalisateur omniscient qui va définir seul les choix d'écriture en fonction d'un seul point de vue sur le monde. Finalement il s'agit, pour le cinéaste-chercheur, de prendre le risque de se rapprocher de l'autre et de perdre en partie la maîtrise de la description et de l'analyse du réel. Mais il le fait pour que la découverte devienne réciproque et que la production du savoir soit co-construite. Ainsi toutes les étapes de la production du film vont être réorganisées de façon à favoriser cette co-élaboration des connaissances. L'acte filmique est repensé à partir de l'élaboration d'un projet commun de représentation dans lequel il s'agit de rendre visible l'expression d'une connaissance qui est issue de l'intérieur des activités par la participation des acteurs eux-mêmes à sa production. Pour expliciter cette stratégie de réalisation qui s'appuie sur une circulation des images à l'intérieur du processus de réalisation, il propose de montrer des extraits de trois films de recherche (thèse).

La présentation est envisagée en deux parties : un premier temps de redéfinition des différentes étapes de fabrication d'un film de recherche pour donner à voir sa manière de les utiliser, et un deuxième temps consacré à une étude comparative de deux films qu'il a produits à la fin de son projet de recherche (un pour la télévision et un pour le centre avec lequel il travaillait).

Définition des étapes de fabrication

Le projet de recherche de P. Cesaro est consacré à l'activité de travail du personnel soignant et non-soignant d'un centre de soins palliatifs, « La Maison », situé à Gardanne dans les Bouches du Rhône. Il a travaillé pendant 6 ans avec le personnel et avec les résidents du centre. Il propose de montrer un extrait vidéo sans donner d'explications afin de permettre une immersion dans l'univers des soins palliatifs qui sont apparus en France au début des années 90'. Le centre en question a été créé en 1993 par différents professionnels qui étaient à l'époque révoltés par le sort réservé aux malades du sida très mal traités par l'hôpital. En créant le centre les personnes impliquées se rendent compte qu'au-delà des malades du sida c'est la question des soins palliatifs qui les intéressent et le centre accueillera donc des malades, toutes pathologies confondues, en fin de vie. Le personnel a donc été à l'initiative de la création et de la transformation des pratiques de la prise en charge en fin de vie (la prise en charge palliative) en France. L'objectif de cette pratique de soin est le confort du patient (et non plus la guérison). Cette approche est conçue pour répondre aux souffrances des patients et de leur entourage, qu'elles soient physiques ou psychiques. L'Observatoire National des Soins Palliatifs définit ces soins par deux principes éthiques fondamentaux : la maladie ne doit pas être conçue comme une pathologie physiologique isolée mais doit être envisagée sous l'angle de la souffrance qu'elle cause et sur l'impact qu'elle produit sur le patient et son entourage. L'absence de guérison n'autorise la médecine ni à l'acharnement thérapeutique ni à un abandon du curatif. Le relais doit donc être pris pour assurer la meilleure qualité de vie possible au patient par des soins adaptés à chaque situation.

[Visionnage de premiers extraits : observations filmées et observations différées]

Cette série de plusieurs extraits illustre le positionnement du chercheur au début de sa recherche, un peu perdu dans la procédure qu'il essaye de mettre en place auprès des personnels soignants. Le dernier entretien a été particulièrement éclairant : c'est comme si la psychologue lui avait donné les

clés, sans vouloir le faire, du terrain. P. Cesaro tire plusieurs enseignements de cet entretien : d'abord il existe une étrange similitude entre la relation soignant/soigné et filmeur/filmé (il se garde bien de dire que la réalisation d'un film est un procédé thérapeutique). Dans les deux cas, il existe une recherche de compréhension qui doit être partagée. Il y a, comme l'explique la psychologue dans le film, cette obligation de varier les distances. C'est capital dans l'approche, on a le droit d'être en fusion avec son personnage mais il faut être capable d'en ressortir sinon ce qu'on fait n'a plus d'intérêt. Il faut également veiller à varier la façon de regarder, ne pas toujours regarder de face, il faut parfois savoir se mettre un peu de côté pour ensuite revenir de face. Car dans la mesure où l'on a tendance à être dans une relation empathique à l'autre, on pourrait perdre un certain nombre de signifiants qui sont importants dans la critique de la manière dont on regarde. Cette séquence est fondatrice pour lui du développement de sa méthode et de ses dispositifs filmiques. Les étapes du film de recherche qu'il a élaboré sont les suivantes : observation, tournage, montage, restitution et diffusion. P. Cesaro souhaiterait se centrer sur la grande étape de l'observation qui est le socle du travail. Il n'abordera la question du tournage et du montage que pour illustrer des exemples précis. La restitution et la diffusion sont écartées car elles pourraient faire l'objet d'une communication à part entière. Dans l'étape de l'observation il y a trois grandes phases : **l'observation directe** (aller sur le terrain), ensuite il y a **l'observation filmée** (introduction de la caméra) et enfin **l'observation différée** (utilisation des rushes de l'observation filmée pour comprendre ce que l'on a fait et dialoguer avec les personnes sur ce que l'on a fait). Cette dernière phase est ce que P. Cesaro appelle l'auto-confrontation.

a) L'observation directe :

C'est la première phase d'immersion sur le terrain, qui consiste à aller à la rencontre des agents et à tenter d'observer leurs activités. Cette phase est assez classique de la démarche sociologique/anthropologique. Pour lui cette phase s'est immédiatement transformée en une forme d'observation participante. Dans cette situation il ne lui a pas semblé possible d'être un simple observateur. Ce centre regroupe une vingtaine de bénévoles qui travaillent quotidiennement pour accompagner et soulager les familles et les malades et il ne pouvait donc pas être autre chose qu'un bénévole pour entrer dans ce centre. Il fallait qu'il ait une fonction pour pouvoir exister, et celle de chercheur ne convenait ou ne suffisait pas. Il a donc endossé le costume de bénévole, ce qui l'a conduit à s'insérer sur le terrain comme un observateur actif. Cette participation observante a le mérite de ne pas laisser le chercheur s'appuyer sur des préconceptions théoriques mais permet plutôt de se familiariser avec la vie quotidienne, par imprégnation. Cela conduit souvent à des observations réciproques, mais également à faciliter l'instauration d'un rapport de confiance du fait du rôle du cinéaste-chercheur dans le fonctionnement de l'institution. C'est également le moment où il doit être capable de présenter son projet de recherche filmique et de trouver les arguments pour que les agents soient d'accord pour y participer.

b) L'observation filmée :

Cette phase s'enchaîne avec la précédente et commence à partir du moment où il y a un désir de l'agent de prolonger le dialogue avec le chercheur à partir du procédé filmique. Ce moment arrive généralement quand on arrive au bout d'une certaine discussion et qu'il est possible, en fonction de l'échange, de dire que la caméra ne sera plus une gêne, une perturbation dans la discussion. Cela demande à l'agent d'apprendre à travailler avec une caméra, ce qui est décisif. Il ne s'agit pas simplement d'introduire la caméra et de la substituer à un mode d'observation. Si la caméra est trop perturbatrice, il va falloir revenir à l'observation directe. Il faut comprendre aussi qu'à partir du moment où on introduit une caméra dans la situation, l'échange devient tripartite (le cinéaste, l'agent filmé et le spectateur potentiel). Pour le cinéaste chercheur, filmer pour découvrir c'est apprendre à trouver sa place dans la situation. On a une place claire en tant que bénévole (et des

objectifs affiliés au rôle) et on a une autre place quand on prend la caméra. On est plus du tout bénévole et donc les objectifs changent : il faut apprendre à se situer sur le terrain avec ces nouveaux objectifs. A la fin de cette deuxième phase on arrive à collecter une matière que P. Cesaro qualifie de « brute ». Tous les choix qui ont été réalisés en termes de point de vue, d'axes, de champs, de contenus, sont plutôt liés à une découverte réciproque qu'à une intention filmique. Pour lui, l'objectif de l'observation filmée, c'est que la relation audiovisuelle se juxtapose à l'ancienne relation. Cela doit également permettre ensuite d'apporter une comparaison. On va alors être capable d'établir des différences d'impressions qu'on a eu, entre le direct des situations et le fait de les filmer. Il faut être capable de noter ces impressions car elles seront capitales dans la phase de montage. Elles permettront notamment de voir à quel moment la caméra a trop modifié une situation.

c) L'observation différée / l'auto-confrontation :

Pour P. Cesaro, c'est la phase la plus importante de l'observation, c'est un premier temps de relecture des données. Grâce à cette relecture, on fait un premier niveau d'analyse qui va nous conduire à réaliser un premier niveau d'assemblage. Ce premier assemblage sera utilisé dans la phase d'auto-confrontation avec l'agent. Cette phase d'auto-confrontation va permettre à l'agent et au cinéaste de réenvisager la valeur des représentations en fonction des sensations ressenties au cours de l'observation filmée. C'est un temps de réflexion face aux images qui permet ensemble d'organiser le questionnement provoqué par les images. Dans les extraits visionnés c'est Mireille (la psychologue) qui amène la question de la fusion alors que le cinéaste-chercheur était incapable de l'amener à l'époque. A partir de ce moment, P. Cesaro fait un travail de recherche dans les images afin de détecter ce qui pourrait parler de cette « fusion ». C'est à partir de ce moment qu'il trouve Marie-Claude et qu'il décide de travailler avec elle. C'est finalement un processus d'allers-retours. Pour faciliter l'auto-confrontation, le montage va focaliser le récit sur un personnage et se limiter à une situation de façon chronologique. C'est en tous cas la méthode qu'il utilise. Il essaye de ne pas changer l'ordre des plans, il enlève par contre tous les plans jugés inexploitable. Il essaye de limiter l'auto-confrontation à une heure car elles sont incluses dans le temps de travail (c'est un choix) des salariés. Il négocie avec l'entreprise le fait de pouvoir conduire ces temps d'auto-confrontation dans le cadre de leur travail. Les montages durent environ 20 minutes. C'est concis et en même temps cela permet d'être efficace dans la discussion et de ne pas se perdre dans des entretiens trop longs. Pour l'agent ce qui est intéressant c'est de voir que ce visionnage va recentrer l'activité de travail sur sa propre activité ce qui va favoriser une mise en forme de sa propre expérience. Cette représentation va être pour lui l'occasion de réagir aux images et aux questions qu'elles soulèvent. Les premiers commentaires de l'agent vont opérer comme une forme de mise à distance du cinéaste-chercheur. Ils vont structurer l'échange et mettre en forme des questionnements communs. Cette relation par l'image va également produire des effets sur la relation avec l'agent, entre filmeur/filmé, on ne sera pas les mêmes après l'auto-confrontation. L'agent, se rendant compte qu'il peut interroger le regard qu'on porte sur lui, va commencer à élaborer en quelque sorte son propre point de vue sur la situation. P. Cesaro a constaté que cela tendait à renforcer la confiance qu'il pouvait y avoir dans le projet dans le milieu de l'entreprise (cf. suspicions classiques à l'égard du rôle du chercheur dans l'entreprise : pourquoi on observe le travail pour qui, quels sont les objectifs de l'entreprise ?). On entre dans une étape où les agents prennent conscience de leur rôle de partenaire dans la mise en œuvre du processus filmique et du projet de connaissance. C'est également un moment où ils peuvent prendre conscience de la forme de la médiation de leur activité de travail. En définitive cette phase favorise une reformulation des situations observées par les agents et une réappropriation des connaissances sur leur activité de travail (la connaissance interne). L'objectif est d'utiliser ce processus de co-élaboration du sens que produit l'activité de travail pour élaborer le projet de connaissance filmique. L'acteur devient, à ce stade, un co-auteur du film. L'observation différée commence à chaque fois que l'observation filmique est arrivée à son terme et qu'il faut préparer le

tournage définitif de telle ou telle situation. On va créer un « parcours imagétique » pour la réalisation du film de recherche et plutôt que d'avoir un processus linéaire (passer de l'observation au tournage puis au montage puis à la restitution), on va avoir une phase d'allers-retours qui va passer de l'observation directe à l'observation filmée et au montage en vue de l'observation différée. Le tournage n'arrivera qu'en quatrième étape et ne sera possible que parce que la phase précédente aura été validée avec les agents.

[Visionnage d'un exemple d'auto-confrontation avec Marie, infirmière. Le but est de montrer comment on passe de l'observation filmée au montage puis à l'observation différée et enfin, au tournage]

La séquence visionnée à été réalisée pendant la phase de l'observation filmée, P. Cesaro découvre la situation de massage en même temps qu'il la filme, il se juge assez maladroit voire mal-à l'aise, il ne sait pas comment filmer le résident, si même il en a le droit : il apprend en faisant. Il essaye et montre aux acteurs en leur demandant leur avis. Il est presque à la fin de l'observation filmée et si il organise cette séquence avec Marie c'est qu'il a envie d'aller plus loin et qu'il sent qu'ils sont tous deux en capacité de faire une séquence définitive pour le film de recherche. Il est assez surpris des retours très critiques de Marie sur les images mais surtout elle lui livre sa conception de l'activité de soin. Pour elle le fondement de cette situation de soin c'est le développement d'un espace privilégié entre soignant/soigné où l'objectif est de se rendre complètement présent à l'autre grâce au massage et au contact physique. Elle explique que ça n'est pas du tout visible dans la manière de filmer du cinéaste. Ce qui est important pour elle c'est de montrer les gestes du massage et la relation physique. Comment un soignant et un soigné se relie ensemble dans la matière et comment cela conduit à une relation particulière à l'autre. Elle dit même que ce contact physique, réciproque, est essentiel pour le bien vivre du résident et du soignant. Cela va d'une part donner l'impression au soignant qu'il se connecte réellement à la personne, comme cela va permettre au résident quelques instants de dépasser la situation de dépendance dans laquelle il est. Plusieurs observations analogues ont permis au cinéaste de déceler que la situation de massage était une situation importante pour le personnel. Il fallait avoir un certain temps pour installer cette situation de soin. En discutant avec Marie, c'est la première fois que P. Cesaro saisit le lien entre le visible de l'image et l'invisible de la parole qui va être suscitée. Le massage crée un espace-temps nouveau : un temps de pause, de répit. Il est désormais à même de réaliser la séquence définitive sur la séance de massage en se donnant pour objectif de donner à voir ce temps de répit.

[Visionnage de la séquence définitive du film de recherche sur le massage]

La mise en scène de la situation est assez précise pour lui : faire voir la réunion des deux corps et donner à voir la constitution de ce nouvel espace-temps. Les mouvements de caméra s'adaptent à ces objectifs. L'attention à l'autre est révélée par des jeux de cadrage et de lumière (regards/contacts physiques). La situation de tournage le satisfait car il a l'impression d'avoir trouvé la situation qu'il cherchait en vain dans ses images précédentes. Il visionne ses rushes et est saisi par une impression très particulière qui l'avait troublé pendant le tournage mais qu'il n'avait pas ramené à une interprétation des faits : il se rend compte que ce moment particulier du massage va produire une durée particulière pour le résident. Un temps vécu qui se suspend. Cette impression du temps suspendu est revenue plusieurs fois dans des discussions avec des soignants et des soignés. Les soignés considèrent le fait d'être à « La Maison » comme un temps de pause. Finalement en visionnant les rushes il trouve que cette sensation existe et peut être représentée. Il axe donc le montage pour donner à voir cette sensation. Pour créer cette impression d'une durée subjective qu'il a partagé avec les acteurs, il va assigner aux images une intention supplémentaire qui n'existe peut-être pas dans les images prises séparément. Il travaille sur un assemblage des plans pour produire cette idée. L'enjeu du montage de cette séquence ne se trouve pas dans la mise en ordre la plus

objective possible de la situation de massage, elle est de reconstruire une scène à partir d'une sensation éprouvée par le cinéaste et confirmée par des discussions avec des soignants/soignés. Même si la scène est finalement conforme à une scène de massage, il a éliminé de nombreux éléments (tous les dialogues sauf au début, tous les plans trop serrés sur les personnes, déplacement de plans du début vers la fin). Le film commence avec cette série de plans larges où l'on voit la situation qui permet d'installer la scène, les personnages et la situation de massage, puis petit à petit on recadre il y a 6 plans, chacun d'environ 1 minute. Il essaye de prolonger l'intensité de plan en plan pour créer une impression de continuité et de progression. Le cardage en contre-jour accentue cette idée de pause. On apporte donc un sens supplémentaire aux images en ayant une intention, des objectifs précis. Cet exemple montre comment la relation qui se noue entre cinéaste-chercheur et soignant peut aboutir à une co-élaboration des séquences pour viser la représentation de connaissances qu'ils ont mis au jour ensemble. Seule la procédure filmique permet de développer ce type de travail dialogique. C'est la circulation des images qui va permettre à l'acteur de s'interroger, d'énoncer ses compréhensions sur son activité et de construire avec le cinéaste une réappropriation de son propre savoir-faire et donc de partager ensuite avec le spectateur cette compréhension. C'est cet échange intersubjectif, cette transaction des savoirs, qui est rendue possible grâce à la caméra et qui va favoriser l'émergence de connaissances nouvelles.

Comparaison entre deux films

Pour finir P. Cesaro souhaite évoquer la fin de son projet de recherche. En 2006, il décide de faire un film pour la télévision, souhaitant communiquer à un public plus large les connaissances développées dans le cadre de ce projet. Il trouve diffuseur et producteur et conduit en parallèle un bilan du travail effectué pendant ses années de recherche. Il se rend compte ce faisant que le travail de co-construction des connaissances qu'il a pu mener a été conduit avec le personnel et finalement pas vraiment avec les résidents. Evidemment dans chaque séquence il y a un résident (avec demandes d'autorisation légales) mais il ne peut pas mettre en œuvre avec eux la même procédure d'analyse des images qu'avec le personnel. Il est impossible pour lui de montrer les images aux résidents (espérance de vie très restreinte, situation de dépendance, état des corps). Finalement les films de recherche qu'il a réalisés montrent le point de vue des acteurs en situation de travail. Quand il prend conscience de cela, en dernière phase de son projet, il met en œuvre son projet pour la télévision et se dit que si les résidents et les familles ne sont pas plus présents, le scénario va poser problème. C'est effectivement ce qui arrive : la production lui demande le point de vue des résidents et des familles. Dans le cadre de sa procédure, cela lui semble très complexe et gênant. Il écrit finalement un scénario et tourne son film pour la télévision. C'est durant ce tournage qu'il rencontre Georges, atteint du sida, qui lui pose beaucoup de questions sur ce qu'il fait. Il commence à nouer des relations d'amitié avec lui et décide que ce travail de co-construction est possible avec Georges mais pas pour le film de télévision.

[Visionnage d'un extrait de « *Le jour d'avant : Chronique d'une unité de soins palliatifs* », 2005, 54', Coproduction France 3 – 13 Production – Université de Provence]

P. Cesaro fait remarquer que lors de la première séquence de ce film, lorsque le médecin discute avec le résident et la psychologue, les deux ont déjà travaillé avec lui et par conséquent savent très bien comment il procède et pourquoi ils font cette séquence ensemble. La question de la séquence est : « Est-ce qu'on peut discuter avec quelqu'un qui ne veut plus rester ? ». L'enjeu est de donner à voir comment cela se passe dans cette situation.

Par contre, il explique qu'avec les familles des résidents, il n'a pas fait ce travail de co-construction, il ne leur a pas montré de situations filmées, en fait il est presque dans une logique de reportage avec eux. A ce moment, il ne sait pas vraiment ce qu'il filme. Il accompagne les familles pendant ce processus et essaye « d'attraper » le plus de choses possibles. Il essaye de se laisser guider par les soignants qui eux savent à quel moment ils doivent parler, de quoi ils doivent parler, ou encore quand est-ce qu'ils doivent réunir une famille. Il se considère, dans ce cadre particulier – le travail filmique avec les familles – d'avantage comme un reporter qui « suit ». Il a en revanche, avec les résidents et les soignants une démarche beaucoup plus précise dans la mesure où il peut s'appuyer sur le travail qu'ils ont déjà réalisé ensemble dans le film de recherche.

[Visionnage du film « Une journée avec Georges », 2006, 25', coproduction LESA – « La Maison »]

P. Cesaro revient sur les différents statuts qui caractérisent ce film et celui qu'il a d'abord réalisé pour France 3. Il apporte ce faisant des éléments d'analyse pour comprendre comment il les a construits et ce qui les différencie.

C'est à la fin du tournage pour la télévision que Pascal Cesaro fait la rencontre de Georges. Georges est un résident du centre, atteint du Sida, qui vient pour la troisième fois dans l'unité de soins palliatifs. Très vite, il démontre un intérêt particulier pour la démarche de Pascal Cesaro lorsque ce dernier est en situation de tournage. Il vient vers lui, pose de nombreuses questions sur ce qu'il est entrain de faire, cherche à en savoir toujours plus et il veut regarder les images tournées. Georges lui explique qu'il est passionné de photo, de vidéo. Alors que Pascal Cesaro est complètement investi et concentre son temps sur la gestion de l'équipe et la fin du tournage pour la télévision, il consacre néanmoins régulièrement du temps à Georges qui l'observe beaucoup dans son travail de vidéaste et de réalisateur. Il vient à la fin du tournage et il sait que c'est le dernier ou les derniers jours de tournage, il sait que c'est la fin et il lui parle de son expérience de vie. Lors d'un repas pris en commun, Georges lui raconte qu'aujourd'hui il pense qu'il doit pouvoir communiquer, transmettre sa pensée, expliquer à ses proches, à sa famille et au plus grand nombre de personnes possible, ce que signifie « avoir le Sida », ou simplement qu'est-ce que ça veut dire d'avoir une maladie grave et d'être en fin de vie. Il ne propose pas explicitement au réalisateur de faire un film mais sous-entend fortement qu'il aimerait bien travailler avec lui.

Arrivé en fin de tournage et ayant suffisamment de matière pour réaliser le reportage télévisé, Pascal Cesaro sait qu'il dispose d'environ un mois, temps durant lequel l'assistant lui préparera le travail de montage. Il propose donc à Georges, conscient de l'urgence qu'il y aurait à travailler dans la mesure où ce dernier est dans le centre pour peu de temps, de le suivre. Georges accepte et s'engage alors, entre les deux hommes, un processus/une procédure de co-construction. C'est une procédure un peu singulière dans la mesure où la question du temps dont dispose le réalisateur (pas plus d'un mois) impose des contraintes pratiques : il n'est pas possible d'entrer ensemble dans des questions de montage, de regarder des séquences pour décider ensemble. Par contre, ils sont constamment entrain de décider ensemble de ce qu'ils font. D'abord Georges lui fait part des deux choses (messages) qu'il souhaite transmettre : les chambres de soin palliatifs ne doivent pas être réservées uniquement aux seuls patients en toute fin de vie, elles pourraient aussi accueillir les patients en longue ou très longue maladie qui sont généralement soignés chez eux, à domicile, et qui ont besoin, de temps en temps de faire un bilan, de soulager un peu leur famille, de venir dans des lieux comme celui-là où on va pouvoir vraiment prendre soin d'eux pendant quelques jours (pouvoir faire un bilan moral, psychologique, médical...). Il explique à Pascal Cesaro à quel point c'est important de pouvoir aller dans un lieu neutre, pour pouvoir, parfois, retisser des liens avec sa famille ou avec ses proches. Il livre ses idées, et au fil du temps le réalisateur entrevoit la possibilité de raconter autrement les enjeux du travail des soins palliatifs à travers le regard de Georges. Il commence donc très rapidement après ces discussions, à lancer les observations filmées et dès qu'il commence à filmer,

Georges prend immédiatement un rôle actif dans les situations. C'est-à-dire qu'il regarde la caméra, il parle, il intervient, il interpelle, il emmène Pascal Cesaro dans différents endroits, presque comme si il était coréalisateur. Donc finalement il ne réalise pas vraiment des observations filmées, il est projeté dans le tournage aux côtés de Georges. Chaque fois qu'une séquence est filmée, ils discutent en s'appuyant, de temps en temps, sur les images filmées visionnées grâce à l'écran LCD de la caméra.

A la fin du film il y a une tempête, c'est en fait c'est un clin d'œil à Georges parce que le jour où il est parti du centre il y avait une tempête et il disait que ça ne serait pas possible de filmer dans ces conditions. Pascal Cesaro a donc accentué le bruit du vent et enlevé le « bon son » qui avait été pris avec une perche, pour ne garder que le son de la caméra. Il a construit cette fin comme une façon de sortir, par le son, de cette épreuve avec lui.

Concernant la construction du film et par rapport au film de télévision réalisé avec les familles, il y a une véritable transaction des savoirs qui s'est élaborée dans la relation entre les deux hommes. Ils se mettent très rapidement d'accord sur les séquences qu'ils doivent filmer. Georges laisse Pascal Cesaro choisir comment les filmer – même si il regarde avec lui les « rushes » - mais ce qui leur semble primordial, c'est de montrer la difficulté des prises en charge des longues maladies. La difficulté et l'utilité puisque les deux se rejoignent.

A la réflexion, Pascal Cesaro estime que le geste de dévoilement de Georges était vraiment un acte déterminé. Il voulait affirmer des choses essentielles, à ce moment là de sa vie, des choses qui donnent du sens à sa vie. C'est le dispositif filmique qui lui a permis de faire émerger la possibilité d'une transmission d'une vérité qui lui serait personnelle et intime. En se confiant lors des entretiens filmés il offre une forme d'hospitalité, il accueille le réalisateur dans son espace intime, parce qu'ils sont tous deux consciemment dans une dynamique d'échange, de don et de contre-don. Donc l'idée, l'enjeu ou la logique du film, c'est d'articuler la triple obligation donner-recevoir-rendre quelque chose. On sort un peu de l'espace de recherche, on est d'avantage dans une volonté de « récréation » de quelque chose ensemble, mais qui est basé sur la transaction des savoirs. Si Georges décide d'explorer avec le réalisateur son espace intime, d'ouvrir cette zone de secret, c'est qu'il a la sensation que cette rencontre – le film – va lui permettre d'inscrire le sens de sa pensée et des choses qu'il veut dire. Pour lui, parler à la caméra c'est choisir d'affirmer sa subjectivité et en même temps –comme pour le cinéaste – c'est essayer de comprendre comment les conditions objectives de ce que l'on vit est intériorisé puis vécu et qu'est ce qu'on peut en transmettre. Pour Pascal Cesaro, ce film témoigne de « la bonne distance » qui est trouvée, pas de la justesse de regard car il ne cherche pas à faire comprendre ce qui se passe exactement pour Georges à ce moment là, mais d'une réflexion sur ce que lui veut dire à ce moment là de son parcours et de sa vie. Donc effectivement le chercheur est un peu moins présent dans les choix ou encore dans une distance critique qu'il pourrait mener sur ce travail là. On est d'avantage dans une exigence documentaire, c'est-à-dire dans un désir d'être dans une rencontre avec l'autre et de construire un monde d'images à partir de son point de vue de cinéaste parce qu'on éprouve une réalité liée à cet échange. Par conséquent, la composition du récit devient comme un engagement qu'on a avec un personnage.

En conclusion, c'est le geste de la description filmique, le passage à l'image qui engendre un nouvel espace de compréhension entre filmeur, filmé et spectateur. C'est un espace dans lequel l'engagement est réciproque et c'est celui dans lequel s'établit un partage des connaissances. Selon Piault, « *l'exigence de cette procédure imagétique serait de poursuivre et de reconnaître quelle réalité pensable se constitue dans la possibilité sans cesse reconduite de rencontres, d'échanges, de rapport dialogiques, de conversations. Le passage à l'image suppose un accès à cette image comme résultante d'une négociation, d'une transaction entre les agents de sa fabrication, de sa diffusion et donc de son usage* ». La réalisation du film peut permettre de dévoiler l'intention de la réalisation et

en même temps de la soumettre à la critique de ceux qu'on filme. La présence de l'observateur filmé, du cinéaste, est ainsi relativisée et dans le même temps elle est rendue nécessaire car elle fait partie de la situation de production du savoir. Cette négociation devient alors le véritable lieu de l'échange des points de vue. L'écriture documentaire au service de la recherche se caractérise par ce mouvement circulaire entre filmeur et filmé voire avec le spectateur. La caméra accompagne les personnages pendant leur activité et dans le même temps ces derniers se tournent vers elle pour donner quelque chose qu'ils souhaitent inscrire dans le film parce qu'ils participent à la recherche d'une connaissance qui doit nous rassembler.

Temps d'échange et de discussion collective

B. Maurines remarque l'intérêt de « voir » enfin les images filmées car si on comprend, par la lecture, le processus de construction, rien n'est plus explicite que les images qui donnent à voir « en acte » la méthodologie.

C. Gauthier ajoute que l'intérêt de l'image est aussi de permettre d'accéder à la subjectivité, à l'émotion.

P. Cesaro fait remarquer que l'émotion, qui englobe toute la situation de travail, peut parfois devenir une difficulté notamment quand on entre dans une relation de critique, soit des données récoltées soit même du positionnement affirmé par les personnes qu'on filme. Elle peut parfois venir barrer la route, elle peut venir empêcher le dialogue.

B. Maurines s'accorde sur le fait que l'émotion peut parfois effectivement « parasiter » mais qu'en même temps c'est toute la richesse de la rencontre, dans le film, avec un psychologue.

P. Cesaro explique qu'effectivement ce va-et-vient est nécessaire, que dans le film pour la télévision, il ne fait que voguer sur la question de l'émotion. C'est-à-dire que le récit fonctionne seulement à partir de la question « qu'est ce que ça veut dire que mourir ? ». Par conséquent, c'est de l'émotion pure en quelque sorte. Il a réussi à inclure quelques séquences où on voit bien que les soignants arrivent à prendre de la distance et à rationaliser ce qui se passe. Mais malgré tout, on reste quand même dans l'émotion de la famille, l'émotion de l'accompagnement. C'est difficile de faire passer des connaissances quand l'émotion est trop prégnante. A la différence, avec Georges, à la fin on est aussi dans l'émotion mais il y a beaucoup de choses qui émergent, on arrive à comprendre la situation dans laquelle il se trouve, et à comprendre la difficulté de cette situation, et la finesse de ce qui se met en place autour de lui, pour que la situation soit encore vivable.

B. Maurines souhaite savoir comment P. Cesaro a intégré l'image dans sa thèse. A-t-il utilisé un procédé qui mélange texte et image ? Quelle est la place de l'image dans sa thèse et sa soutenance ? Est-ce qu'il a été évalué sur un film de recherche ?

P. Cesaro répond que ça a été un processus compliqué, qu'il a d'abord penché pour une logique purement textuelle où il voulait expliquer en détail ce qu'il avait fait en pensant qu'il n'aurait pas

besoin de s'appuyer sur les images. Puis il a finalement réalisé qu'il avait quand même l'obligation, à un moment donné, de faire comprendre par l'image ce qu'il souhaitait dire. C'est-à-dire que pour que cela fonctionne auprès du jury, il fallait que ce qu'il dise, il le montre. Il fallait que le jury soit capable d'accéder sans médiation (simplement par l'image) aux connaissances qu'il voulait transmettre après. Donc finalement la soutenance de la thèse s'est déroulée en trois parties : une partie très méthodologique (explicitation de la stratégie, évolution du travail de recherche sur le terrain) une seconde partie constituée par montage (30') sans explications ni commentaire, avec au début du montage plutôt des observations filmées et à la fin plutôt des scènes utilisées dans le film de recherche parce qu'elles étaient plus abouties. A l'époque ça n'était pas possible d'être validé sur un film de recherche seulement. La thèse est le fruit de 4 années de recherche sur le terrain et de 2 années d'écriture. Elle fait 350 pages mais ce qui est le plus important pour lui ce sont les 4 films qui l'accompagnent. Au début de sa thèse, il analyse trois films : un de Jean Rouch un de Jean Rouch et de Edgard Morin et un autre que lui-même a réalisé dans une entreprise, pour expliquer ce que l'image peut permettre de faire différemment de l'écrit. L'hypothèse est la suivante : faire avec l'image est différent de faire avec l'écrit. C'est basique comme point de départ mais il faut après le démontrer. Il faut prendre des exemples précis et dire voilà untel a écrit sur tel sujet voilà ce que ça donne et untel à filmé voilà ce que ça donne. Qu'est-ce qu'on prend, qu'est-ce qui est différent ? Les deux sont intéressants mais quelle-est la différence ? La thèse commence comme ça, puis il développe la stratégie c'est-à-dire qu'il s'attache à détailler chaque étape. Chaque étape est explicitée à la fois du point de vue des acteurs de terrain et du point de vue du chercheur. Ensuite il montre le résultat et à chaque fois il indique un film de recherche et réalise un travail d'analyse de l'image parce que sa formation initiale est le cinéma. Il procède donc à une analyse esthétique en expliquant que cette analyse esthétique est rendue possible par le fait qu'il avait des intentions au départ et que ces intentions sont visibles dans des séquences réalisées avec précision. La thèse a été soutenue dans trois domaines : cinéma, anthropologie et communication. Actuellement il est sur un poste de cinéma. Le jury était composé d'un sociologue, Bernard Ganne, un anthropologue, Marc Pialat, Roger Audin en Communication et il y avait deux enseignants de cinéma. C'était un pari risqué mais on voit qu'aujourd'hui quelque chose est entrain d'émerger en esthétique au CMU, c'est la question de la recherche-crédation. Aujourd'hui on est entrain d'envisager la possibilité de faire soutenir à un artiste une thèse qui serait répartie entre œuvre et réflexion sur l'œuvre. Cela impliquerait l'écriture d'un texte mais plus court. C'est entrain de se mettre en forme, c'est peut être un biais qui est entrain de se créer petit à petit mais c'est également peut être une exception pour les artistes (qui ne concernera pas les SHS).

M.T. Têtu souhaite savoir si P. Cesaro a vécu des confrontations ou des désaccords qui ont pu émerger en situation de tournage.

P. Cesaro répond que non, mais qu'il lui est arrivé, au début, de ne pas comprendre ce qu'on lui disait. Il explique que ça n'est pas parce qu'on a assumé une situation de travail qu'on a assumé tous les enjeux d'une situation. C'est pour cette raison qu'il monte de cette façon (chronologique et en enlevant seulement les éléments non-exploitable), parce qu'il y a plein de choses qui se passent qu'il ne comprend pas dans la situation de travail. Souvent, en début de tournage, il est confronté à des notions qu'il n'a pas encore acquises ce qui fait qu'il n'arrive pas à « voir » dans l'image. Il lui arrive également d'éprouver des sensations très différentes ou qui peuvent s'éloigner de la sensation des personnes dans la situation. Par exemple plusieurs fois, à propos de la situation de massage, les soignants lui ont confié que ça ne marchait pas (« ça ne marche pas, c'est difficile, pour nous c'est compliqué comme situation parce qu'il faut qu'on ait le temps de le faire et souvent on est pressé ») et lorsqu'il filmait, il avait l'impression que ça fonctionnait parfaitement, même s'il y avait parfois effectivement des situations difficiles, le peu qui fonctionnait était pris en plein par les soignés. Parfois il a trouvé que les soignants avaient une lecture très critique de leurs conditions de travail

alors qu'elles étaient idéales à son sens. Ce sont des écarts de cet ordre qu'il a constaté et vécu, plus que des confrontations.

M.T. Têtu réagit à la situation de massage, justement, en expliquant que ce qu'elle ressent c'est que la masseuse elle-même est confrontée à l'image et qu'elle confronte l'image à l'idée qu'elle se fait de son activité. Lorsque cette dernière dit « il faut montrer le lien avec le corps », il y a les plans sur le visage de cette femme (celle qui est massée) qui semblent beaucoup plus intéressants que le geste technique lui-même.

P. Cesaro est d'accord pour dire que les deux vont ensemble.

B. Maurines trouve particulièrement intéressant le fait que P. Cesaro dise qu'il filme le travail. Or, elle qui est socio-anthropologue du travail, se dit qu'elle voit dans les images beaucoup d'autres choses que le travail. Pour elle, ça n'est pas un film du travail, pas un film de ou sur le travail ou alors seulement dans une conception anthropologique très large qui intègre le dedans, le dehors, les relations à l'autre, les collectifs de travail... En même temps, elle pense qu'il y a plein de choses qui concernent le travail qui ne sont pas du tout montrées ou visibles.

P. Cesaro justifie son positionnement en expliquant qu'en tous cas dans les extraits visionnés collectivement, il y a peu de choses sur le travail. Il explique qu'il se situe justement dans une vision anthropologique du travail et que d'autres séquences permettent de mieux comprendre l'organisation du travail. Une image seule dit souvent quelque chose et deux images ensemble disent autre chose. Pour revenir sur l'expression du visage auquel a fait référence M.T. Têtu, effectivement le visage de cette résidente dit énormément de choses sur l'impact de l'action du massage. Mais en même temps ce visage seul peut aussi faire peur. C'est-à-dire que si on l'isole, on peut ne pas le comprendre. Et souvent dans les séquences vidéo, il faut arriver à l'image qui permette de comprendre ce que vous dites. Cette séquence relève du pari, d'une décision de filmer le contact physique or peut être qu'il fallait faire autre chose, mais cela relève d'une intention de réalisation, d'une écriture.

M.T. Têtu ne remet pas en question l'écriture mais dans le principe de co-fondation qui est tout à fait intéressant, quelles sont les limites ? Nous ne voyons pas les mêmes choses, ça n'est pas seulement que nous ne nous comprenons pas !

P. Cesaro répond que bien sûr, cela se passe souvent comme ça, c'est-à-dire qu'au début on ne voit pas les mêmes choses. Cela n'a rien à voir avec le fait d'avoir tort ou raison, mais cela relève plutôt de comment on porte un point de vue différent sur ce qui est entrain de se passer. Et c'est cette différence, raison pour laquelle on parle d'intersubjectivité, qui est intéressante. Il faut qu'ils entendent qu'on peut voir ce qu'ils font d'une certaine manière et que nous (en tant que réalisateurs) on entende que ce qu'on a compris peut être fait avec un objectif différent. C'est dans ce lien que se met en place une co-construction. C'est-à-dire qu'il y a moi et il y a l'autre. Et c'est ensemble qu'on écrit quelque chose.

B. Maurines et C. Gauthier estiment que c'est une manière bien particulière – qu'elles partagent – de considérer l'image en sociologie. Certains de leurs collègues pensent en effet que chaque acteur qui est filmé doit être représentatif de quelque chose (sexe, classe d'âge,...).

P. Cesaro explique que cela vient du « pouvoir de description » attribué à l'image, ce qu'il juge comme un véritable problème. C'est-à-dire que si les chercheurs sont les seuls à pouvoir décrire la situation, à travers ce qu'ils en savent, on reste dans une préconception qui mènent à développer des choses sûrement très intéressantes, mais ça n'est qui ne sont pas celles qui l'intéressent

personnellement. Lui souhaite que la description soit faite à deux. Et c'est à partir de cette double description qu'il faut commencer à analyser les situations. En ce moment il travaille sur un projet avec un sociologue, Pierre Fournier, qui fait une longue étude sur le monde du travail dans le domaine du nucléaire, et qui a des cadres très précis. Il essaye de déconstruire ces cadres en utilisant des images d'archive de fiction faites sur des centres nucléaires ou dans des centres nucléaires pour amener les personnages à sortir de ce jeu de « vous êtes ça donc vous faites ça » pour qu'il puisse dire « mais ça ne se fait pas du tout comme ça, ça ne se passe pas du tout comme ça, moi je les ai déjà vu travailler, eux ils ne font pas ça » et se libérer dans la façon de parler des choses qu'on développe au quotidien.

C. Gauthier fait remarquer l'usage alternatif, dans l'introduction de la présentation, des termes d'acteur et d'agent et demande ce qu'il faut en comprendre. P. Cesaro s'excuse et explique qu'au début il n'utilisait que le mot « acteur » et qu'il ne sait pas pourquoi mais petit à petit le terme « d'agent » est devenu de plus en plus évident pour lui. Mais en réalité, pour lui l'acteur et l'agent forment une seule et même personne qui désigne celui qui a décidé de s'engager dans le projet de film. Donc il a une fonction d'agent dans le cadre de l'entreprise et il est acteur du film dans le projet.

De l'émotion

M.T. Têtu souhaite revenir sur la question de l'émotion. Au final P. Cesaro a présenté trois films : le premier, dans lequel il s'agit de prendre du recul, où il y a moins de place à l'émotion ; le deuxième, (pour la télévision) dans lequel P. Cesaro juge qu'il y a trop d'émotion et enfin le troisième dans lequel il y a de l'émotion, une émotion qu'il a jugée mieux partagée à partir d'une volonté subjective de donner des connaissances. M.T. Têtu souhaite savoir ce qu'il entend par-là et si l'émotion est contrôlée dans le troisième film.

P. Cesaro explique qu'elle n'est pas contrôlée mais que c'est parce qu'elle n'est pas simplement liée à un projet de récit (comme à la télévision). Elle est plus liée à la prise en compte de la subjectivité d'une autre personne qui participe à l'écriture du film. Résulte que forcément ça n'est pas le même type d'émotion.

C. Gauthier fait remarquer qu'il ne s'agit pas d'une émotion du récit en fait mais une émotion du matériau.

P. Cesaro est d'accord avec cette idée et ajoute que c'est une émotion qui lui semble plus légitime.

M.T Têtu souhaite savoir s'il envisage l'émotion comme un moyen de compréhension.

P. Cesaro répond par l'affirmative dans les cas où le travail résulte d'une co-écriture.

M.T Têtu fait remarquer que sa question vient du fait qu'en tant que chercheur, c'est un reproche récurrent (« ça y'est, vous êtes partis dans l'émotion »).

B. Maurines estime que l'ordre chronologique de réalisation des films invite à considérer le dernier comme l'aboutissement d'un processus, le troisième étant une forme de synthèse.

P. Cesaro le conçoit de la même manière, comme le résultat d'un travail de 6 années dans ce centre. Il ajoute que c'est un film (il en possède deux versions, une de 25' et une de 50') qu'il peut passer à n'importe quel type de public.

Le film de recherche

M.T. Têtu se demande si finalement la caractéristique du film de recherche n'est pas qu'il soit tout public.

B. Maurines considère effectivement que c'est un aboutissement, au moins un objectif vers lequel il faut tendre.

H. Girardot-Pennors se demande si cela n'est pas également le fait d'avoir « tourné avec » qui donne plus de satisfaction sur le rendu, d'avoir tourné avec Georges plutôt que seul.

P. Cesaro est d'accord, cela vient du fait de la procédure de co-écriture.

C. Gauthier se demande si la sensation d'aboutissement n'est pas liée au fait que la boucle est bouclée : après avoir travaillé sur le même terrain, d'abord avec les soignants pour aboutir avec les patients, et il n'était pas possible de tout faire en même temps.

M.T. Têtu constate que dans le dernier film on a l'impression que le réalisateur lâche un peu son dispositif et que, du coup, il peut aller plus loin.

P. Cesaro admet qu'effectivement, une fois le dispositif acquis, il devient inutile et peut être dépassé.

H. Girardot-Pennors ajoute que cela est également lié à la rencontre avec « un personnage ».

M.T. Têtu-Delage ajoute que la dame qui se fait masser fait également particulièrement accrocher le spectateur.

P. Cesaro explique qu'effectivement la rencontre avec Georges y est pour beaucoup, que c'est le hasard, la chance et la capacité à saisir le moment adapté, propice. Concernant la dame du massage, elle est décédée et il n'a été possible de tourner que quelques séquences avec elle.

H. Girardot-Pennors s'interroge sur le fait que P. Cesaro se dit, en situation de tournage, attentif à ses émotions, à ses sensations, et explique qu'il les note pour les retrouver au moment de l'observation finale. Au contraire, elle constate que lorsqu'elle filme, qu'il s'opère une mise à distance (par la caméra). Elle a l'impression de ne pas être « dans » la situation et de la regarder à distance. Elle filme au viseur et quand elle se décale, là elle entre à nouveau dans la situation.

P. Cesaro explique que lorsqu'il filme, il a un œil dans le viseur et un œil ouvert donc qu'il se sent comme coupé en deux, entre le spectateur et le chercheur. Il a plutôt l'impression que c'est le spectateur, souvent, qui prend le dessus. Après avoir tourné il part immédiatement en visionnage. Il ne laisse pas passer le temps. Dès qu'une séquence est terminée, il la « déruse » et l'indexe. C'est à ce moment qu'il prend ses notes, quand il regarde.

H. Girardot Pennors a l'impression qu'en filmant, sa subjectivité s'évapore complètement. Pourtant elle aussi ouvre un œil mais uniquement en chercheur, froidement. Elle observe la situation froidement.

P. Cesaro explique que la différence vient probablement de leurs formations initiales. Lui arrive au film de recherche par le cinéma. Ce sont des façons d'accéder à l'activité et à la situation qui sont différentes.

C. Gauthier fait remarquer que cette différence de regard pose bien souvent problème. En arrivant au film par la recherche, le regard est complètement « autre » et cela peut engendrer des frustrations : on a l'impression de voir beaucoup de choses que le caméraman ne voit pas.

H. Girardot-Pennors souhaite donc savoir comment P. Cesaro s'y est pris pour diriger son équipe lors du tournage pour la télévision.

P. Cesaro explique qu'il a toujours travaillé seul, jusqu'au tournage pour fr3 où ils étaient 3 personnes sur le terrain et pour le dernier ils étaient 2 (lui et le preneur de son). Il raconte qu'avec le cadreur et le preneur de son (pour le film pour la télévision) les choses n'ont pas été faciles au début et qu'il a fallu que tous s'acclimatent. Il lui a fallu accepter qu'alors qu'il était seul dans la pièce, ils étaient maintenant 3 et que ça n'était plus du tout pareil, c'était devenu plus solennel, mais c'était le pari de la télévision et il fallait en assumer les contraintes. Il a décidé de les laisser agir seuls (il leur demandait de filmer des choses précises) jusqu'à ce qu'ils n'y arrivent pas et demandent son aide car c'était des gens qui avaient l'habitude de travailler et semblaient savoir précisément et à l'avance ce qu'ils voulaient faire. Il a fallu attendre un mois de tournage pour que tous commencent à travailler vraiment ensemble. Il leur a montré, au visionnage, la différence entre ce qu'ils avaient filmé et ce que lui cherchait, il leur a demandé plus de proximité parce que les images étaient prises de trop loin, lui voulaient qu'ils cessent d'utiliser le pied ou les éclairages pour se rapprocher des gens. Au bout d'un mois, il a décidé quelles familles ils allaient suivre et ils les ont suivies. Il posait les questions et il fallait que sa voix soit audible (la question était aussi importante que la réponse) ce qui était un grand défi pour le perchman. Sa voix est très présente dans le film (pas d'image de lui) car c'est une manière qu'il a trouvée de mettre un peu d'humour dans les situations. En effet, pour la télévision, la dureté des situations était problématique. Ça a été décelé très vite au visionnage des premières images car il a pour habitude de toujours montrer le travail en cours au producteur et distributeur depuis qu'il a essuyé un refus, au dernier moment, de l'un de ses films. Il a constaté que sans sa voix cela ne fonctionnait pas, que c'était trop dur. La voix a été envisagée comme un moyen d'appui pour le spectateur, pour mieux vivre ces situations difficiles.

C. Gauthier explique qu'elle est sur le point de commencer un travail avec un vidéaste, qui va être aussi à la prise de son, et une photographe. Pour l'instant ils ont défini les choses de cette manière, avec un très petit budget. Ce projet est monté à partir d'une idée de Catherine qui avait par ailleurs déjà travaillé avec ces gens (qui étaient pour leur part en demande de poursuivre quelque chose). Ils ont donc travaillé ensemble sur la façon de construire les choses et sur ce qu'ils voulaient comme objet final mais elle constate qu'ils n'ont pas forcément les mêmes raisons de le faire. Elle est pour l'instant dans un temps d'ajustement des positions des uns et des autres mais se demande comment on peut travailler à la fois sur du participatif tout en restant pilote ?

P. Cesaro répond que selon lui, pour être le plus efficace possible dans une situation de filmage quand on est plusieurs, c'est d'être le plus clair possible sur ce qu'on veut faire avec son équipe. C'est vraiment la base et aussi le plus difficile.

B. Maurines suggère que dans l'idée d'auto-confrontation il faut aussi affronter l'équipe, que c'est un travail qu'on doit faire.

P. Cesaro explique qu'il n'a jamais fait de confrontation en équipe. Plusieurs restitutions en équipe mais pas d'auto-confrontation.

H. Girardot-Pennors fait remarquer que c'est parce que Béatrice ne filme pas et que c'est sans doute la raison pour laquelle elle est obligée d'en passer par là.

C. Gauthier fait à son tour remarquer que comme elles ne disposent pas des compétences techniques, la collaboration est obligatoire et engage de fait un processus de co-construction.

P. Cesaro constate qu'il s'agit d'un processus de co-élaboration. Il faut donc savoir ce qui a été mis ensemble le plus clairement possible, quels sont les objectifs fixés par rapport à la situation. Alors on peut être dans la co-élaboration : chacun à un rôle, rôle qui a été déterminé préalablement, et poursuit des objectifs fixés collectivement. Le problème auquel a été confronté P. Cesaro durant son tournage pour la télévision, c'est qu'il n'avait pas de statut. Aux yeux des gens avec qui il travaillait, il n'était qu'un amateur. Le chercheur est souvent assimilé à un amateur. Il fallait donc qu'il prouve sa compétence. C'est la raison pour laquelle il a décidé de les laisser faire seuls au début. Si il admettait que c'était difficile dès le début, ses collaborateurs l'auraient pris à la légère (« mais non, c'est difficile pour toi »). Au début il se contentait donc de leur fournir des listes avec ce qu'il y avait à faire, jusqu'à un visionnage avec le producteur et le comité de suivi, deux ou trois semaines plus tard. Ce visionnage a montré que presque rien de ce qui avait été fait n'était exploitable, et c'est cette situation qui a justifié que P. Cesaro reprenne les choses en main et propose de procéder différemment. Il a eu des difficultés avec le cadreur dans la mesure où ils n'avaient pas le même regard. Au début il explique que c'est gênant mais qu'on finit par accepter peu à peu qu'il n'ait pas le même regard que soi. C'est le problème et aussi l'intérêt de ce travail collectif. La question est de savoir si on est capable de situer l'écart qu'il y a entre sa façon de regarder et la façon dont on voudrait qu'il regarde. Si on est capable d'estimer cet écart, il peut y avoir discussion. Peut-être même qu'il pourra se mettre au service du regard qu'on aurait aimé porter ou mettre en place, en utilisant sa sensibilité et en tirant profit de sa façon de regarder. Mais il y a cette nécessité de discuter de cet écart. Et c'est une façon de se donner des objectifs dans une situation donnée. Après, il y a aussi quelque chose de très important : c'est regarder ensemble les images. C'est une phase cruciale, qui parfois est douloureuse (parfois on ne voit pas du tout les mêmes choses). Alors soit on fait des deuils, soit c'est trop important pour le projet et on rame pour se rapprocher petit à petit de l'objectif. Il faut souvent du temps pour se rapprocher, pour faire sentir sa sensibilité, pour que chacun prenne sa place dans le dispositif. Il prend pour exemple ses relations avec le preneur de son auquel il était constamment entrain de demander d'arrête de venir mettre sa perche sur les gens dès qu'ils parlaient.

B. Maurines fait remarquer que cette démarche est possible seulement si on a le temps de la mettre en place.

P. Cesaro est d'accord, lui a négocié, pour un film de 52 minutes presque deux mois de tournage et entre 3 et 5 mois pour le montage. Il a négocié les conditions mais sans savoir que les personnes qui allaient travailler avec lui seraient très peu payées (ce qui explique en partie leur manière de s'impliquer et peu avoir eu des conséquences sur leur motivation pendant le projet). Il n'a pas pu choisir les gens avec lesquels il voulait travailler, c'était imposé par la production et répète qu'un chercheur, dans ce milieu, doit toujours faire ses preuves. Le contexte de la télévision impose un certain nombre de contraintes, notamment liées à l'organisation du travail. Entre producteurs, diffuseurs, équipe de tournage et monteur, il y a beaucoup de choses à tenir ensemble. Arriver à la télévision, même si le film a été très apprécié par le diffuseur et qu'il a plu, n'a pas été un choix. Finalement c'est une demande qui a émergé du terrain. L'équipe de direction de la maison dans laquelle il travaillait avait apprécié son travail et lui avait demandé s'il n'était pas possible d'aller vers quelque chose qui serait montré à un public plus large. Le choix de la télévision a été évident et il a dès lors fallu assumer les contraintes qui étaient liées à ce choix. Par contre il savait qu'il voulait, à ce moment là, transmettre un certain nombre de notions précises, ce que ne savaient ni le producteur ni le diffuseur... Il avait une idée de ce que les praticiens du soin palliatif pensaient qu'ils fallait transmettre au grand public. L'idée c'était de faire passer cette image de mouroir à cette nouvelle image de l'accompagnement global. C'était l'objectif. Les principes initiaux ont vite explosé sous le

poids des contraintes et il a fallu trouver de nouvelles stratégies avec cette nouvelle équipe mais finalement, le résultat, en dépit d'une mésentente durable avec le producteur, a été positif.