

FILMER LE SOCIAL ?

par Jean-Pierre DURAND*

Le cinéma est documentaire par une attitude, par une finalité éthique et esthétique, par une façon de concevoir les images, de penser le rapport entre le monde et les images du monde mais cette attitude, cette finalité, cette pensée, peuvent s'exercer dans des films aussi bien fictionnels que documentaires ; elles dépendent notamment du vouloir artiste, de la volonté créatrice des cinéastes.

Maxime Scheinfeigel, *Admiranda*, 10/95

La question posée pour les ethnologues, les anthropologues ou les sociologues est d'utiliser la vidéo comme médium, comme ils ont utilisé l'écrit. Les ethnologues semblent avoir résolu le problème depuis longtemps (ce qui mériterait des commentaires qu'ils sont à même de faire). Pour qui filment-ils ? Et pourquoi faire ? Quant aux sociologues, ils n'en sont qu'aux balbutiements, hésitant trop souvent entre un "enregistrement du réel" à la manière des ergonomes et la production de fictions, comme les cinéastes, en passant par le documentaire où ils se retrouvent les plus nombreux.

Utiliser la vidéo comme médium pour dire ce qu'est le social, pour dévoiler ce qui reste caché, pour expliquer les phénomènes de domination, d'exclusion, de disparités, pour montrer le sens des mouvements sociaux, etc. devient une préoccupation de plus en plus partagée par les sociologues. Non seulement la diffusion des images est plus large que celle des livres, touche un public plus vaste, mais elle semble pouvoir dire plus vite – et peut-être marquer plus profondément par la force de l'image – les mêmes choses que l'écrit dont l'appropriation est, on le sait, plutôt chronophage.

Si l'objectif est bien de filmer le social, d'apprendre à rendre compte des problématiques et de la complexité du social dans ses différents champs, il apparaît plus simple de prendre appui sur les expériences et les écrits d'un champ – ici le travail – pour évaluer la faisabilité de l'entreprise.

* Directeur du Centre Pierre Naville, Université d'Evry.

Ainsi, si l'on parle essentiellement du travail – nous aurions pu choisir la ville, ses exclusions... – il faut prendre les réflexions de ce texte comme une tentative d'élargissement à penser l'usage de la vidéo dans tous les champs du social.

En même temps, si nous prenons appui sur le travail scientifique en vidéo (ou dans le cinéma) effectué sur l'objet travail pour tenter une généralisation vers les autres objets du social, c'est essentiellement parce que les chercheurs sur le travail (ergonomes, psychopathologues et dans une moindre mesure sociologues) utilisent depuis longtemps la caméra dans leurs pratiques. De ce fait, ils ont acquis une grande expérience, mais plus encore produit une réflexion sur l'utilisation de la caméra (et du caméscope) pour filmer le travail, réflexions que nous tendrons à élargir aux autres champs du social.

A la question comment filmer le travail et le social, les réponses vont se combiner dans une suite de prises en compte de sous-problématiques indispensables à la construction de l'ensemble. Nous traiterons successivement de la vidéo comme outil de production de connaissances, des méthodologies utilisées par les vidéastes¹, des questions de déontologie puis d'épistémologies. L'enjeu central, mais non exclusif, est celui des différences entre la production de l'écrit et du film vidéo scientifique en vue de leur diffusion. Nous traiterons à la fois des difficultés respectives de la production scientifique dans les deux cas tout en cherchant les avantages, les ressources et les potentialités de la vidéo par rapport à l'écrit.

1 - Vidéo et production de connaissances

Avec un certain parti pris du point de vue de l'utilisation scientifique de la vidéo, nous proposons de lui attribuer trois fonctions principales : *enregistrer le réel, diffuser des résultats scientifiques* et des idées au-delà du milieu restreint de la recherche, *produire de nouvelles connaissances*.

Enregistrer le réel

Cette fonction, qui advient toujours préalablement aux autres, peut paraître évidente, justement parce qu'elle préexiste aux suivantes. Elle mérite toutefois deux remarques. D'une part, certains enregistrements ont lieu sans projet de montage, voire de diffusions ultérieures. Il s'agit

¹ On utilisera ici le terme de vidéaste au sens de *cinéaste utilisant la vidéo* et non dans sa signification restreinte d'artiste recourant à la vidéo pour une expression essentiellement formelle (art vidéo).

d'enregistrements du réel visant la conservation, la "mise en boîte", le témoignage de ce qui a existé : les photographes, les cinéastes ou les vidéastes collectent l'information pour des usages futurs. Le cinéma est alors le *super-œil*, plus puissant et mieux armé que l'œil humain (Dziga Vertov, Jean Epstein...). C'est ainsi qu'ont fonctionné une partie non négligeable des ethnologues vis-à-vis de sociétés aujourd'hui disparues (tel était par exemple le projet d'Albert Kahn, banquier qui finançait des expéditions d'ethnologues-cinéastes chargés d'enregistrer la vie des peuples des antipodes). On continue à conserver ainsi le patrimoine des métiers ou des paysages en voie de disparition. Ces images seront/sont la matière première des historiens. Dans d'autres situations, le film amateur, la vidéo de vacances et surtout de voyage touristique est d'abord un enregistrement, rarement montré et encore moins monté. Autrement dit, le captage du réel pour alimenter la *mémoire sociale* constitue une fonction à part entière de la vidéo et de la photographie.

D'autre part, cet enregistrement du réel ne doit pas être pensé comme un *enregistrement objectif* de ce réel, même si les apparences peuvent le laisser entendre. Si la caméra enregistre beaucoup d'éléments (image, son, acteurs, environnement, etc.), et surtout beaucoup plus que le témoin armé du seul papier-crayon, elle enregistre sous la commande et la manipulation du vidéaste. Autrement dit, les choix techniques (une ou plusieurs caméras, la disposition des micros, les choix des cadrages, l'utilisation du zoom, les déplacements de caméras, etc.) servent la subjectivité du vidéaste. C'est ce qui conduit Trétiakov à distinguer, au-delà des matériaux bruts ou scénariés, le brut brut (où la caméra enregistre passivement) du brut cadré et enfin du brut éclairé artificiellement. A travers ses choix techniques, le vidéaste fait des choix personnels de montrer tel ou tel objet isolé de son contexte, ou bien "noie" son objet dans un environnement qui explique le comportement de l'objet, etc. Le réel filmé n'a donc pas plus de réalité et de véracité (malgré les apparences trompeuses fournies par la caméra à travers le captage des détails, de mouvement, l'ambiance, etc.) que le récit du conteur de la place El Fnaa ou que l'article du journaliste d'un "grand quotidien du soir".

Enfin, la caméra ne filme pas immédiatement l'invisible qui appartient tout autant au réel et au monde matériel que le visible et le tangible. Ce manquement à l'objectivité, cette non-reproduction de l'invisible est l'un des casse-tête du vidéaste. Comment filmer l'invisible, lequel explique si souvent les comportements humains ?

Diffuser des connaissances et des idées

La vidéo, comme l'écrit (livres, articles, congrès), a pour fonction finale la diffusion des résultats scientifiques, des connaissances et des idées. Et comme pour les supports de l'écrit les "cibles" sont multiples, ce qui est quelquefois négligé. Les rapports de recherche, les essais à tirage limité sont conçus et écrits pour un public ciblé ; il en est de même des films vidéo de recherche. De leur côté, les ouvrages de sciences sociales perdent trop souvent en pertinence ce qu'ils gagnent en diffusion ; il en est de même pour certains documentaires, films de fiction ou "petits sujets" de 4-5 minutes dans les magazines télévisés. L'enjeu est plutôt pour nous de diffuser, par la vidéo, des contenus scientifiques en direction d'un public élargi : le documentaire apparaît ici comme la voie royale malgré les écueils qu'il rencontre en matière de coût et quelquefois de faisabilité (comment faire passer en image des résultats ou des idées complexes, par essence intangibles ?).

Dans leur fonction de messenger des savoirs, les sociologues devraient recourir de plus en plus à la vidéo car la multiplication des espaces de diffusion (écoles, universités, multimédia, chaînes locales et surtout multiplication des chaînes télévisées nationales) leur procurera une audience accrue par rapport à l'écrit dont la diffusion stagne (au-delà des magazines grand public qui ne leur ouvrent leurs colonnes que lors de quelques rares occasions). En effet, la diffusion des connaissances d'un groupe social à l'autre – ce que nous appelons cette fonction de messenger – augmente les chances d'intercompréhension, fait reculer les malentendus ou les prénotions : par là, cette fonction de messenger du sociologue participe au développement de la démocratie et peut orienter les changements sociaux dans des directions profitables à la majorité des acteurs sociaux. Autant de raisons de privilégier la diffusion de ces connaissances par les canaux dont l'audience est la plus large.

Avec la vidéo, plus peut-être qu'avec l'écrit, les pièges sont multiples. Si le témoignage écrit tend toujours le flanc à la critique et au doute, celui de l'image "prouve" immédiatement. D'où le débat – déjà présent avec l'écrit – qu'il nous faut approfondir sur le statut de l'image et du son dans la démonstration et dans l'argumentation (cf. ci-dessous) : s'agit-il d'illustrer une affirmation, de prouver sa véracité ou tout simplement de la contextualiser ?

Enfin, l'écriture filmique doit rester au cœur de nos questionnements : parce que le rapport entre la bande vidéo projetée et le spectateur peut apparaître immédiat, nous devons travailler

sans cesse la multiplicité des interprétations possibles, dépendantes des trajectoires sociales, des expériences, des dispositions, du capital culturel et symbolique dont disposent les spectateurs. De ce point de vue, l'écriture filmique apparaît plus complexe et plus polysémique que l'écrit (livre, article) car elle fait entrer en jeu à la fois l'image, le son (musique, dialogues, voix off) et les codes plus ou moins incertains qui leur sont liés. La difficulté réside en grande partie dans l'hétérogénéité des publics visés par la vidéo, hétérogénéité somme toute plus grande que celle qui caractérise la cible du roman ou de l'essai en sciences sociales. Les vidéastes doivent donc avoir comme souci permanent de produire des films attractifs sur des thèmes qui le sont moins tels que le travail. Comme l'écrit Jean-Emmanuel Paillon à propos de "Travail et télévision : chronique d'un malentendu"² : "dans l'avenir, les professionnels de l'audiovisuel qui souhaiteront traiter des évolutions du monde du travail, auront notamment à relever un triple défi : concevoir des programmes attrayants pour un large public, traiter des mutations du travail en englobant les problèmes d'emploi et trouver des modes de traitement télévisuels capables de rendre compte par l'image des nouvelles formes d'emplois à la fois plus relationnels et immatériels que par le passé".

La vidéo comme outil de production de connaissances

Les rapports entre vidéo et connaissance du réel apparaissent particulièrement ambivalents car si *la caméra capte tout*, et en particulier les détails et le contexte (c'est-à-dire les détails signifiants du contexte) *elle sélectionne tout autant*, à la prise de vue comme au montage. Afin de présenter une analyse détaillée, quoique non-exhaustive de ce phénomène, nous observerons successivement comment la vidéo :

- fixe les détails qui peuvent faire sens à la restitution-projection,
- soutient la production de nouveaux savoirs,
- tronque le réel par les partis pris de cadrage et de montage,
- enregistre et restitue le contexte où se situe l'objet,
- rend difficilement compte de l'invisible.

La caméra outil d'objectivation

² "Filmer le travail : recherches et réalisation", *Champs visuels*, n° 6, septembre 1997", p. 188.

Par son fonctionnement technique, la caméra fixe tout ce qui est dans le cadre³. En ce sens, elle est bien plus précise que n'importe quel observateur : d'une part, chaque détail est présent dans l'image⁴ ; d'autre part, l'enregistrement restitue le "réel" autant de fois que l'on veut la situation pour l'analyser ; l'enregistrement répète, fait renaître, autant de fois que nécessaire, la situation filmée.

Voilà autant de raisons qui expliquent pourquoi les ergonomes d'une part, les ethnologues de l'autre, ont eu recours si tôt à la caméra et l'utilisent systématiquement. Ce sont "autant de ressources instrumentales pour tous" nous dit Anni Borzeix. Lesquelles servent bien sûr à montrer ce que l'un ou l'autre ne peuvent voir parce qu'ils sont absents d'une situation qui ne se répétera pas ou qui sera modifiée par leur seule présence. Ainsi, la caméra fixe une situation, la fige pour lui donner sens et tend à construire les faits qu'elle montre comme *preuve* : alors la caméra montre pour démontrer. Garante de l'objectivité parce qu'elle montre des "données" – le détail prouve l'objectivité – la caméra influence le décideur : cette dérive porte préjudice à l'utilisation de la vidéo car elle ne pose pas la question du construit des "données" à travers la sélection des détails. Pourtant, cette dérive ne doit pas masquer tout l'intérêt qu'il y a à enregistrer les situations (de travail ou d'échange social en général) dans leur détail afin de les faire revivre pour mieux les analyser.

Par exemple, au-delà de l'enregistrement de la tâche (outil de plus en plus utilisé par les bureaux des méthodes pour accroître l'efficacité du travail direct), la caméra ou le caméscope peut filmer et présenter la coopération dans le travail sans que n'existent de relations directes entre les travailleurs : la vidéo possède un don d'ubiquité que l'observateur direct n'a pas. Bien sûr, cette ubiquité se charge de la subjectivité du vidéaste, mais elle permet quand même de montrer aux travailleurs comme aux décideurs l'intensité de la coopération qui se développe dans les formes présentes d'organisation complexe du travail.

Bernard Conein montre⁵ tout l'intérêt qu'il y a non seulement à filmer des relations entre personnes, mais aussi entre les hommes et les objets qui les entourent et qu'ils utilisent. Il perçoit dans ceux-ci des propriétés et un rôle informationnels : c'est-à-dire qu'au delà de leur seule

³ On verra ensuite combien le cadrage est subjectif – ainsi que le montage –, mais là n'est pas la question pour l'instant.

⁴ On verra aussi que la caméra a du mal à filmer l'invisible, comme par exemple les rapports sociaux...

⁵ *Idem*, p. 48 et ss.

instrumentalité, les objets fournissent des informations sur le mode opératoire utilisé par l'acteur. Par exemple, la disposition particulière des composants sur le plan de travail de la cuisinière indique l'ordre et l'importance relative de ceux-ci tout en traçant un espace de manipulation central dans l'activité. Prendre cette charge informationnelle des objets au sérieux, c'est comprendre aussi comment se fait réellement une prise d'information sur un cadran ou sur un écran : loin de toute démarche incrémentale et raisonnée, l'acteur instrumentalise l'information prise au vol à travers une routine qui lui indique la normalité ou non de la situation. L'enregistrement vidéo favorise cette connaissance du réel à travers l'objectivation des mouvements qu'elle permet.

Les ergonomes utilisent cet enregistrement des détails de l'action pour montrer, y compris dans l'utilisation de l'informatique (CAO, traitement de texte), la distance qu'il peut y avoir entre les attentes et les représentations des auteurs de logiciels (le prescrit d'hier) et les démarches cognitives des utilisateurs⁶. Ce qui complique d'autant le travail des utilisateurs, accroît leur charge mentale et rend peu efficace leur activité. De même, l'enregistrement vidéo redonne toute sa place au corps dont l'importance est tellement sous-estimée dans les traits des sociologues pour lesquels les acteurs chargés d'histoire et de social apparaissent souvent désincarnés. Or, la posture, le geste qui accompagnent la parole – dans l'entretien – en disent presque autant que les mots et les silences.

La production de nouveaux savoirs

L'observation détaillée à partir de la fonction d'objectivation du réel qu'a la vidéo, soutient la production de connaissances en sciences sociales. Ce processus est renforcé par l'*autoconfrontation* développée par les ergonomes : en mettant les intéressés face à leurs images de travail et en incitant au commentaire, les ergonomes induisent de nouveaux savoirs. Quoique cette pratique ne soit guère utilisée en dehors des situations de travail (ou par quelques ethnologues), elle mériterait qu'on lui porte tout l'intérêt qu'elle mérite dans les autres disciplines et sur tous les objets sociaux.

A travers la mise à distance de l'opérateur par rapport à son travail que produit l'autoconfrontation, "le triangle opérateur-image-chercheur génère des savoirs nouveaux, co-

⁶ Cf. Pascal Béguin, "Le caméscope, l'image et le mot", et Jacques Theureau, "Les yeux de Véronique", *Filmer le travail*, op. cit.

produits"⁷. Selon Michèle Grosjean "les séquences d'autoconfrontation ont l'avantage d'amener les agents à s'appropriier les données de la recherche et à s'impliquer dans leur analyse"⁸. Elles permettent par ailleurs "une prise de conscience concrète de la richesse de leur activité et leur font percevoir des aspects insoupçonnés". Cette co-production ou co-élaboration des savoirs et des connaissances passe par la parole : les intéressés commentent leurs actes à la demande du chercheur. Leurs réponses conduisent à prendre conscience que leurs actes ne sont pas évidents au "naturel" mais possèdent leur spécificité en tant que solution à une situation. Premier niveau de la production de savoirs : les acteurs – ici les opérateurs – s'auto-reconnaissent à s'auto-connaissent mieux à travers la projection discursive de leurs pratiques ; ils s'approprient par la conscience de leurs actes leur propre conduite. Deuxième niveau de production des savoirs : le transfert des connaissances de l'opérateur vers le chercheur par l'écoute lui permet de ré-organiser ses savoirs antérieurs en l'enrichissant des nouveaux. Enfin, l'échange discursif qui se continue permet un approfondissement des connaissances pour les deux parties. Ainsi, comme l'écrit Michèle Lacoste, filmer sert à "faire dire", les commentaires – filmés ou non – conduisent à multiplier les niveaux d'interprétation. Se greffent évidemment à cette démarche toutes les problématiques des sciences humaines sur les statuts de la parole et sur les usages que l'on peut en faire.

En effet, l'autoconfrontation met à jour des compétences latentes comme le montre clairement Denis Bayart, Anni Borzeix et Michèle Lacoste à propos de l'activité des agents d'accueil itinérants de la SNCF à la Gare du Nord. La façon de repérer l'usager égaré et de s'adresser à lui met en jeu des attitudes cognitives difficilement objectivables autrement que par l'enregistrement des comportements des agents, suivi des commentaires des intéressés. Quoique ce ne soit pas le but de la recherche citée, on peut imaginer tous les usages possibles de l'objectivation des compétences tacites, non seulement pour les rationaliser mais aussi pour les transférer massivement en les dévalorisant. Il y a là un risque de la transparence sociale⁹ systématisée par l'autoconfrontation dont pourraient s'emparer les directions d'entreprises ou les tenants de tout ordre social. D'où la nécessité d'utiliser cette méthode – et plus généralement de filmer – en ayant explicité à tous les acteurs et à toutes les parties le pourquoi du film, en les associant au maximum à la réalisation, avant de leur restituer le produit final.

⁷ Pierre Falzon, "Travail et vidéo", *Idem.*, p. 24.

⁸ Michèle Grosjean, "Les chercheurs, les agents et leurs caméras au PCC de la ligne A du RER", *Idem.*, p. 34.

⁹ Cf. Jean-Pierre Durand et Paul Stewart, "La transparence sociale dans une entreprise française à capitaux japonais", *Sociologie du Travail*, 4/1998.

La vidéo restitue un "faux-réel"

L'un des paradoxes du cinéma et de la vidéo tient au fait que si la caméra enregistre tout dans le cadre – effet de réel – elle ne filme en fait qu'une *sélection du réel*, prélevée de façon *partielle, partielle et subjective*, dans des *angles choisis* par le réalisateur tandis que le montage sélectionne, ordonnance les séquences (donc aussi le temps) tout en multipliant les effets de rythmes, selon les choix du réalisateur. Autrement dit, l'effet de réalité produit par l'image (et le son synchrone) doit être rappelé sans cesse pour que la vidéo ne devienne pas l'instrument de la preuve.

La multiplication des caméras peut donner l'illusion d'un meilleur enregistrement du réel puisque toutes ses facettes sont enregistrées. Cette volonté totalisante – au-delà du surnombre d'informations qu'elle occasionne – oublie que le cadrage, que le mouvement de la caméra, le choix des éclairages, etc. ne dépendent que des pré-notions ou des partis pris du réalisateur (ou du cameraman) : la longueur de la focale, le cadrage et le mouvement de la caméra reflètent directement la subjectivité du réalisateur, même s'il s'en défend. Comme le montre Michèle Grosjean (art. cité), le dispositif technique d'enregistrement possède une épaisseur technique et sociale : technique parce qu'il ne peut pas enregistrer tout ce qui est souhaité dans une foule par exemple ou sur un document lu par un opérateur, sociale parce que la présence du caméscope gêne le déroulement normal des interrelations entre acteurs.

De plus, le cadrage et les éclairages possèdent leurs codes que tout un chacun a appris inconsciemment au cinéma sans pouvoir s'en défaire face au film scientifique. Par exemple, les bas niveaux de luminosité ou le contre-jour entretiennent le mystère et l'imminence de l'action ou du dénouement ; le déroulement d'une action en partie cachée par le premier plan (arbres, fenêtre, machines...) laisse entendre que le spectateur est un intrus observant une scène qu'il ne devrait pas voir ou qu'il va fondre par surprise sur sa proie qui se croit à l'abri du premier plan... les mouvements de caméras reflètent plus ou moins explicitement l'atmosphère de la scène filmée. A la tranquillité des mouvements du caméscope de Jean-Luc Cohen qui filme le travail d'un militant reconstruisant pas à pas le syndicat d'une grosse entreprise du BTP, on peut opposer la fébrilité des images tournées par Stéphane Moszkowicz qui nous montre le stress des secrétaires de direction.

Enfin, le montage reste le moment principal de construction du sens du film, non seulement dans la forme à travers le rythme imprimé à l'œuvre, mais surtout sur le fond à travers la *sélection* des plans et des paroles dans le documentaire. Au-delà de la seule subjectivité du réalisateur se pose la question de l'autocensure, par ce dernier, des déclarations des uns et des autres afin de ne pas leur porter préjudice puisque l'anonymat ne peut exister en vidéo. A nouveau, cette question de la transparence sociale, même si elle n'est pas traitée par les intéressés, ne cesse de perturber la production du documentaire scientifique (en particulier dans l'entreprise).

La place du contexte dans la vidéo

Un autre paradoxe de la vidéo réside dans le fait que si celle-ci semble tout restituer (le fameux effet de "réel") tout en ne présentant qu'une sélection (subjective) de la réalité, elle enregistre le *contexte* de l'action (ou de l'entretien) dont le vidéaste voudrait bien souvent se débarrasser pour des raisons de clarté de l'exposé ou pour empêcher de donner à voir une multiplicité de situations entremêlées et discordantes nuisant à l'esthétique de son projet. Le contexte colle à son objet et ne peut en être détaché facilement, y compris au montage. Pour écarter le contexte, on choisira des cadres plus serrés ou l'on sélectionnera les points de vue de la caméra, sans pour autant éliminer le discours métalinguistique durant les entretiens. Le découplage de l'image et du son (entretiens en voix off par exemple), le montage sélectif des plans, etc. permettent de se débarrasser partiellement du contexte considéré ici comme un "bruit" perturbateur. Non seulement l'écriture filmique s'en ressent négativement, mais surtout les interrogations relatives à la véracité de la démarche demeurent.

Ici, la vidéo apparaît en rupture avec l'écrit. Dans un rapport, dans un article ou dans un livre, l'auteur sélectionne les éléments du contexte compatibles avec sa thèse et omet les autres : cette sélection n'est pas anti-scientifique puisqu'elle simplifie la réalité pour la rendre connaissable. Plus encore, l'auteur (re)construit le contexte selon son style, ses qualités de littéraire jusqu'à rendre réelle l'ambiance environnant ses acteurs pour que sa thèse soit la plus crédible. Ce qui est bien plus difficile avec la vidéo. En effet, l'image parle toute seule, sans que l'on puisse maîtriser toutes les interprétations qui en seront faites : la richesse du contexte qui colle à l'objet devient ainsi – parce qu'on ne peut totalement ou systématiquement l'écarter – le

tremplin vers de nouveaux approfondissements scientifiques qui prennent en compte la complexité des situations sociales.

La vidéo oublie l'invisible

Enfin, dernier paradoxe repéré dans cette partie, la caméra, qui filme le contexte dont on ne peut se débarrasser, a bien du mal à enregistrer puis à montrer l'invisible ! Comment filmer des sentiments, des intentions, des relations sociales, l'activité mentale, l'état psychologique d'un agent, etc. ? Les cinéastes recourent la plupart du temps à la métaphore pour rendre compte de ces phénomènes tout autant réels qu'invisibles¹⁰. Ces constructions filmiques nous éloignent du documentaire sociologique tel qu'on peut espérer le voir se développer. Pourtant, on ne peut écarter de recourir à certaines formes d'écriture filmique pour montrer l'invisible.

Les ergonomes, dans des travaux de recherche plutôt que dans des documentaires, ont montré comment les démarches cognitives des utilisateurs ne correspondent pas nécessairement à celles que leur imposent les logiciels de CAO ou de saisie de données (cf. ci-dessus). C'est en fait le décalage entre les deux démarches qu'ils ont pu saisir plutôt qu'une démarche en elle-même, tandis qu'ils utilisaient l'autoconfrontation pour mieux mettre en évidence les fondements de ce décalage. De même, à propos des agents d'accueil de la SNCF, Denis Bayart *et al.* déclarent que "seule l'autoconfrontation est capable de révéler l'intense activité mentale de l'agent pendant qu'il marche, observant une foule d'éléments de l'environnement et en tirant des conclusions sur l'état des équipements, les mesures à prendre, etc."¹¹

Des réalisateurs travaillant avec des ergonomes tentent de filmer l'invisible, à savoir ces démarches cognitives, en filmant de longs silences ou en pratiquant de longs plans-séquences qui indiquent que des "temps morts" ou des temps d'inactivité physique sont de fait d'intenses moments de réflexion, de constructions mentales et d'anticipation. Pour accéder aux contenus cognitifs de ces instants privilégiés – en dehors de l'autoconfrontation – Guy Lambert et Laurent Ritzenthaler¹² proposent de "stimuler la verbalisation spontanée" pour faire dire la subjectivité,

¹⁰ Cf. Joyce Durand-Sebag et Habib Tengour, *De la métaphore au concept*, Centre Pierre Naville, 1998, ronéoté et Joyce Durand-Sebag : "Le temps de travail au cinéma : comment représenter l'intangible ?" *Journées de Sociologie du Travail*, Bologne, juin 1999.

¹¹ Denis Bayart, Anni Borzeix, Michèle Lacoste, "Les traversées de la gare : filmer des activités itinérantes", *Filmer le travail*, op. cit., p. 78.

¹² Guy Lambert et Laurent Ritzenthaler, "Le point de vue des réalisateurs", *Idem*, p. 193.

l'engagement, le plaisir, la souffrance ; ce qui n'empêche d'ailleurs pas à l'autoconfrontation de succéder à cette verbalisation "spontanée" pour aller plus loin dans la connaissance scientifique.

2 - Des exigences méthodologiques nouvelles en sociologie

Même s'ils le nient, la plupart des sociologues confirmés ne font plus de travail long de terrain (enquêtes, entretiens, observation ou observation participante, etc.) parce que les autres exigences professionnelles – administration, enseignement, carrière – apparaissent particulièrement chronophages. Ainsi, les travaux de terrain, toujours plus courts, ne descendent guère en dessous d'un certain niveau d'analyse et une partie des sociologues se satisfait des dires de la hiérarchie pour connaître le travail, ou des déclarations des travailleurs sociaux pour appréhender la précarité et l'exclusion. La restitution des travaux de terrain par l'écrit peut s'accommoder de telles pratiques car l'auteur peut reconstituer le réel à partir de sa propre imagination. La véracité de l'écrit reconstituant le réel ne peut être mise en doute, mais seulement débattue par les pairs. Avec la vidéo qui enregistre les détails et le contexte, la reconstruction est plus difficile sauf à tronquer ceux-ci par le cadrage, le montage et en recourant massivement aux entretiens, plus dociles à "monter" que des images de la réalité sociale.

Autrement dit, la vidéo exige un traitement différent de la réalité car elle la montre, au moins partiellement, dans sa nudité. Cet état de fait pousse le vidéaste à entretenir un autre rapport au réel – et ici aux rapports sociaux aux personnes – qui doit être plus étroit et plus fin : le sociologue-vidéaste ne peut plus guère entretenir un rapport d'extériorité à son objet. Non pas qu'il doive pénétrer son objet, le visiter et le voir de l'intérieur comme nous y invite la sociologie compréhensive. Au contraire, le sociologue-vidéaste invite son objet – les rapports sociaux donc ici les acteurs de ceux-ci – à participer à l'observation, à se mettre de côté car aucun travail fin de vidéaste en sciences humaines ne peut se faire sans l'assentiment des acteurs, sans qu'ils soient convaincus de l'intérêt de la vidéo.

A la différence de l'écrit, le travail scientifique en vidéo doit être réalisé avec l'accord plein et entier des acteurs appartenant à l'objet filmé. Il ne s'agit pas d'un apprivoisement des acteurs par la caméra – rapport d'antériorité – mais bien au contraire d'une appropriation par ceux-ci de la caméra (et ultérieurement du processus de montage) et de l'objectif de la production scientifique.

Ainsi, les éléments de l'objet scientifique – les acteurs des rapports sociaux – passent du côté de l'observateur tout en restant objet de l'observation. Cette double appartenance peut être interrogée à l'infini : comment est-elle possible ? Combien influence-t-elle l'objet, c'est-à-dire le comportement des acteurs eux-mêmes ? A l'opposé, combien influence-t-elle l'observateur dans ses conclusions et dans le produit filmé ? Enfin, n'y a-t-il une sorte de supercherie à vouloir rééquilibrer le rapport objet-observateur puisque le vidéaste reste la plupart du temps maître de la production finale, des arrangements du montage et de la diffusion en direction de tels ou tels milieux dont il partage les codes culturels et que ne maîtrisent pas toujours les acteurs-objet scientifique montrés dans le film vidéo.

Toutes ces questions relèvent des difficultés de la connaissance du social et nous retiendrons essentiellement le niveau plus élevé d'exigences méthodologiques repris par la vidéo. Les acteurs des rapports sociaux doivent être persuadés de l'utilité de la vidéo et devraient tenir la caméra et participer au montage. L'immersion du vidéaste dans la durée devient nécessaire pour qu'à la fois une confiance réciproque s'établisse et que se construisent, avant le tournage et dans le tournage, des connaissances communes. Les acteurs de l'objet scientifique s'entendent sur la production du sens, sur ce qui sera montré par la vidéo, donc sur ce qu'il faut filmer, pourquoi et comment le filmer. Au-delà de la longue préparation du tournage, la coopération produit de nouveaux savoirs difficiles à filmer : l'autoconfrontation ou la conduite d'entretiens en situation permet de dire l'invisible tels les sentiments, les engagements, les représentations, etc.

Ici réapparaissent des questions déjà abordées : l'effet de zoom ou de loupe sur des rapports inter individuels montrés par l'image ne risque-t-il pas de masquer la structure et les déterminants sociaux ? Le détail montré avec une certaine esthétique – on se souvient des belles mécaniques des films soviétiques ou de l'époque fordienne – n'empêche-t-il pas de suggérer ou de faire voir l'invisible ? Par ailleurs, le choix des personnes interrogées, puis le statut qui leur est donné dans le film n'occultent-ils pas une complexité plus grande des rapports sociaux ? On retrouve ici les interrogations sur le cadrage, l'écriture (et le montage) qui échappent la plupart du temps aux acteurs de l'objet filmé et dont seul le vidéaste a la maîtrise. Plus encore, le statut de l'image et du son enregistrés doit être singulièrement défini : s'agit-il de contextualiser une situation décrite et commentée dans des entretiens ? S'agit-il d'illustrer ces mêmes entretiens (ou une voix off) ou bien encore de valider ce qui est dit en administrant la preuve par l'image (et par le son) ? A nouveau, on peut craindre la menace d'objectivité que fait peser le caméscope sur le produit

vidéo. Ici comme ailleurs, la preuve n'est qu'un construit social, vrai seulement provisoirement et pas nécessairement pour tous les acteurs sociaux.

Après le tournage, émergent de nouvelles questions au cours du visionnage des rushes par les intéressés. D'abord, peut-on montrer les rushes présentant certains acteurs avec leurs dires à l'ensemble des acteurs : tout est-il montrable et audible par tous ? Quels sont les risques d'échec et de blocage nés d'une trop grande transparence ? La question des compétences et des comportements rendus publics (*publiés*) par la vidéo, c'est-à-dire celle de l'effet de transparence produit par la vidéo, doivent rester au coeur des préoccupations du vidéaste. C'est ici une manière plus complète de poser la question de l'anonymat qui hante le sociologue : comment dire et publier des situations ou des déclarations sans porter préjudice aux intéressés dans des rapports sociaux où la violence symbolique reste omniprésente.

La restitution du produit final devrait conduire au partage des résultats scientifiques, à l'appropriation et à la validation par les acteurs des rapports sociaux, à la fois des images, des paroles et des effets de sens produits par le montage. La restitution à tous les acteurs – dans un ordre qui empêche les incompréhensions ou les sanctions là où l'anonymat est levé – conduit aux critiques, à leur partage et à des modifications du produit final. Dire qu'il peut s'agir de nouveaux compromis réduisant la qualité et la densité des connaissances ne suffit pas à épuiser le sujet : on peut aussi penser que le travail sur de tels compromis produit de nouvelles connaissances, il est vrai difficiles à traduire en image puisqu'on est à la fin du processus.

3 - Quelques propositions de cadrage

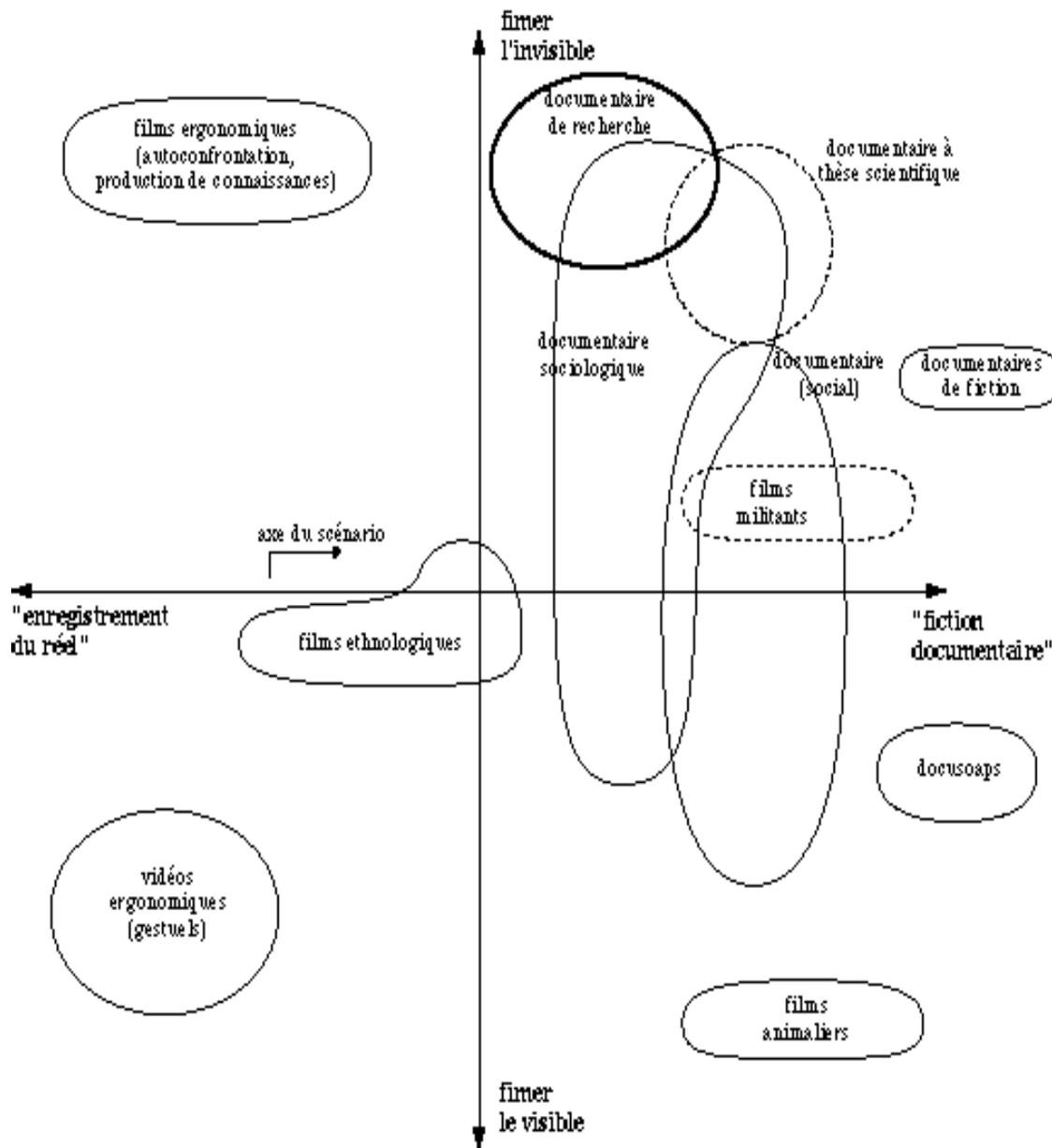
Le risque du sociologue-vidéaste est de ne montrer que l'apparence et le paraître du social : pour filmer le travail, la tendance a (longtemps) été d'enregistrer le geste alors que le travail est un processus intellectuel affectif et corporel. Seule cette dernière dimension est prise en compte. A cette question de la facilité esthétisante de l'image du geste s'ajoute celle de la difficulté de construire un cadre théorique commun entre cinéastes et chercheurs, comme tente de le réaliser René Baratta : "Les cinéastes d'un côté se demandent "si ça filme", c'est-à-dire s'il y a quelque chose de l'ordre de l'écriture cinématographique dans les images produites par les équipes de chercheurs ; et de l'autre, les chercheurs s'interrogent "si c'est bien du travail" dont il est question dans les films réalisés par les cinéastes¹³". Ce constat peut être traduit en d'autres termes : les gens de cinéma opposent à leurs capacités à produire un récit reposant sur l'affectif, le sensible, etc., la froideur de l'analyse scientifique des sociologues, des ethnologues. D'une certaine manière ils perçoivent la démarche sociologique dans sa rigueur et avec son outillage conceptuel de la même façon que les sociologues pensent eux-mêmes les économistes, les neuro-psychologues, les physiciens ou les biologistes.

L'issue à ce débat réside certainement dans les pratiques croisées des cinéastes et des chercheurs (sociologues en particulier ici) qu'autorisent la simplification des matériels vidéo et l'abaissement des prix du matériel numérique. Nulle illusion ici sur la différence de professionnalisation des uns et des autres quant à la réalisation de vidéos. Mais si les sociologues pratiquent durablement la vidéo, en acquièrent les techniques et la maîtrise, ils pourront construire ce *cadre théorique commun* avec les cinéastes qui auront bien voulu voir dans la sociologie des pratiques fort différentes de l'utilitarisme dont on les affuble trop souvent.

Afin de favoriser les rapprochements des pratiques, il n'est pas inutile de les cartographier pour se représenter les tendances lourdes des unes et des autres afin de mieux comprendre ce qui les sépare et ce qui les rapproche. Voici donc 4 cadrans constitués par deux axes : le premier, celui du visible, oppose les films qui ne montrent que le tangible à ceux qui cherchent à montrer ou à faire dire tout l'invisible constitutif du social, à savoir les structures et les déterminants sociaux, l'affectif, l'intelligence, la ruse, mais aussi l'amour ou la haine. Le second axe oppose le

¹³ "Filmer le travail. De quel travail s'agit-il ?" *Idem*, p. 95.

simple enregistrement du réel à la fiction construite : d'un côté une machine à enregistrer, de l'autre une lourde préparation pour faire croire à un enregistrement de la réalité, simulation qui réclame un fin scénario et une anticipation à toutes les phases de la réalisation ; autrement dit, cet axe est aussi de l'importance du scénario dans la réalisation, qui va de son absence (l'enregistrement son du réel) à sa centralité en passant par le "scénario en pointillé" ou l'écriture du scénario après l'enregistrement des images et du son.



Dans cette cartographie, les genres se querellent pour filmer l'invisible, avec un vrai scénario... ou avec un scénario qui s'adapte aux prises de vues. Même si cette représentation est discutable, elle montre le débat – et les similitudes – entre le documentaire (ici social) et le film ou le documentaire sociologique : lequel cherche certainement plus à rendre compte des déterminants (invisibles) de l'action sociale – c'est le coeur du métier des sociologues – que le documentaire. En revanche, il est surpassé dans cette voie par le documentaire de recherche dont c'est la seule – ou presque – raison d'être, mais dont l'écriture n'en fait pas un vecteur privilégié des idées. Ici, ce que j'ai dénommé le documentaire à thèse scientifique, réussit mieux : s'il constitue une voie de vulgarisation scientifique, l'audience reste limitée à une minorité qui s'interroge sur les ressorts du social tout en souhaitant sortir du livre et de l'écrit. Cette fonction – avec une audience plus large – revient au documentaire sociologique qui, de fait, entre en concurrence avec le documentaire traditionnel lorsqu'il est réalisé dans le souci de désigner les forces sous-jacentes aux rapports sociaux. A son tour, le film ou le documentaire militant traverse ces deux genres sans les épuiser puisque son objectif diffère sur le fond sans que l'on ne soit pas certains que tous les documentaires (y compris sociologiques ?) ne possèdent pas un versant – ou une raison d'être – militant. C'est ici une autre manière d'interpréter la phrase de Gérard Collas selon laquelle "la matière filmée tout à la fois excède et réduit le réel qu'elle représente"¹⁴ : le changement d'échelle dans le commentaire du statut et du contenu réel ou potentiel de l'image perpétue l'interrogation. On peut alors s'accorder avec Neil Fornalik qui analysait un film de commande de Jean-Luc Godard sur Lausanne (*Lettre à Freddy Buache*) pour dire que "le documentaire invente ce qui existe". C'est-à-dire qu'il "est le lieu d'une *découverte* par quoi il invalide toute représentation antérieure d'un objet, en brisant, en écartant les schèmes appliqués jusque là à sa reconnaissance"¹⁵.

¹⁴ Gérard Collas, "Filmer le travail, montrer l'invisible", *Images documentaires*, 1^{er} trimestre 1996, n° 24.

¹⁵ Neil Fornalik, "Le documentaire comme invention du littéral", *Admiranda*, 10/1995.