



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

Le film de recherche comme processus d'action

Contextes de production incertains et construction des publics

The Research Film as a Process of Action: Uncertain Contexts of Production and the Construction of Audiences

Béatrice Maurines



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5225>

DOI : 10.4000/jda.5225

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 375-397

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Béatrice Maurines, « Le film de recherche comme processus d'action », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5225> ; DOI : 10.4000/jda.5225

**LE FILM DE RECHERCHE
COMME PROCESSUS D'ACTION
CONTEXTES DE PRODUCTION INCERTAINS ET
CONSTRUCTION DES PUBLICS**

Béatrice MAURINES*

Cet article traite de la remise en question de la « boîte film de recherche » entendue comme une œuvre close et définitive. Il s'agit ici d'aborder le film de recherche et non pas le film de valorisation de la recherche (Ganne, 1994). Le film de recherche est issu d'un long processus de co-construction et de production avec une multitude d'acteurs qui sont multipositionnés. Il s'affilie à la méthodologie de recherche écrite par la construction du terrain et par l'importance des relations que l'on y construit. Il est en revanche producteur de nouveaux savoirs que l'on ne retrouve pas dans une recherche « classique » menée dans une diffusion par l'écrit. Ces savoirs sont issus de la démultiplication des problèmes de posture du chercheur, de l'instabilité dans laquelle il produit et diffuse sa recherche filmée. Ces problèmes ne se limitent pas aux questions de réflexivité et de positionnement du chercheur mais de savoir jusqu'où « tenir » le film pour qu'il soit réalisé, diffusé. Il provient en tant qu'« œuvre » d'un processus incertain, construit autour de déplacements et de réajustements successifs pour tenir le projet, la réalisation, la diffusion dans lequel le chercheur est en

* Université Lumière Lyon 2. ISH, Centre Max Weber, 14 avenue Berthelot, 69007 Lyon
Courriel : beatrice.maurines@univ-lyon2.fr

permanence dans le décalage (juridique, institutionnel, professionnel...).

Dans cette perspective, il y a alors deux mouvements pour ouvrir la « boîte film » ; ils sont concomitants, s'auto-entretiennent et participent de la production de nouveaux savoirs. Le premier renvoie à l'instabilité du cadre et des contextes dans lequel est produit et diffusé le film de recherche, octroyant de fait de nouvelles compétences au chercheur (Partie 1). Le second concerne la manière dont les publics du film, vont se réunir ou non en « communautés d'actions » (Dewey, 1967). Le chercheur ne souhaitant pas « forcer » un terrain, ces communautés vont donner la possibilité que le terrain soit « filmable » puis que le film soit diffusé et validé (Partie 2). Ce double processus installe l'anthropologue dans une posture où il devient progressivement un réalisateur de l'irréalisable, celui qui va faire en sorte que le film existe. Pour cela il doit tenter de maîtriser une incertitude permanente par-delà les aléas qu'il rencontre sur son chemin. Comme le dit M. Callon (1999 : 65), plutôt que de poser la question de l'engagement c'est celle du contenu des activités du chercheur qu'il faut étudier.

Reprenons successivement ces deux points à partir de l'expérience d'une chercheuse qui a pour visée de diffuser ses recherches par l'image animée afin de montrer comment on peut construire une réflexion plus générale sur ses usages pour la recherche fondamentale et appliquée.

Contextes instables et production d'une posture adaptative

De fait, utiliser l'image dans les sciences humaines et sociales semble nécessiter un positionnement du chercheur sur un double registre : d'où parle-t-il ? À qui s'adresse-t-il ?

Cet article part de l'expérience de recherches filmées mises en œuvre depuis quelques années en tant que maître de conférences en anthropologie et en sociologie, et appartenant à un laboratoire CNRS. Il s'inscrit dans un parcours de recherche en socio-anthropologie qui essaie de mettre en œuvre une « anthropologie partagée » (Rouch, 1973) voire appliquée (Balandier, 1955 ;

Olivier de Sardan, 1995). Il traite de l'articulation du local et du global, en les mettant au travail sur des objets peu investis par la discipline (l'entreprise, les ONG, le travail, les liens producteurs-consommateurs, les savoirs locaux) dans nos sociétés comme en Amérique latine. Les films sur lesquels nous appuyons notre propos sont issus essentiellement de deux terrains de recherche. Le premier fait suite à une enquête de terrain de dix ans au Chili, il traite de l'industrialisation massive du saumon d'élevage, de son effet sur le travail, l'environnement et de la prise en compte de cette crise sociale, politique et sanitaire par des ONG locales et internationales (cf. encadré n°1 : Ce saumon qui dérange). Le second, porte sur la patrimonialisation et la circulation internationale des savoirs menés par des chercheurs, des amateurs, des ONG dans l'objectif de repeupler les rivières françaises par un animal, devenu emblématique, le saumon sauvage (cf. encadré n°2 : Ce saumon nommé désir). Dans ce parcours de recherche, l'usage de l'image s'est imposé comme une autre manière de travailler non plus « sur » mais « avec » le terrain, ses acteurs. Il s'installe suite à un itinéraire parfois considéré comme marginal en France, entre deux disciplines, entre différentes sociétés et s'inscrivant dans une volonté de trouver une manière de faire de la recherche permettant l'accès, la compréhension de terrains fermés ou en crise et associant, tant que faire se peut, les acteurs des terrains investigués et les publics ; ce que nous appellerons ultérieurement dans l'article des « communautés d'action » différenciés.

Dans les institutions de recherche, l'image (fixe et animée) est de plus en plus présente dans les discours, les incitations à l'intégrer dans les projets techniques ou de constitutions de base de données¹.

¹ La recherche « Approche du monde rural par l'image animée » gérée par le Laboratoire d'études rurales – sociétés et espaces ruraux de l'Europe contemporaine, associe des chercheurs en histoire, en anthropologie et des informaticiens dans l'objectif de créer un logiciel d'analyse filmique, financée par l'université Lumière Lyon 2. Des projets « Équipement d'Excellence (EQUIPEX) » mettant au cœur de leur propos l'image sont de plus en plus nombreux. Sur un autre registre, de nombreuses expérimentations autour de l'image (atelier de praticien de l'image,

Sa publicisation est également plus évidente depuis une quinzaine d'années pour la photographie et plus récemment pour l'image animée². Si ces avancées sont notoires, en revanche, dans nos disciplines, l'image n'a pas de statut stable du point de vue juridique et professionnel, entraînant que des évidences deviennent autant de problèmes à surmonter pour réaliser le film et valoriser la recherche. Plutôt que de critiquer le fonctionnement de nos institutions, de « porter à charge », il s'agit bien plus d'indiquer en quoi le « flottement » dans lequel se trouve l'anthropologue travaillant avec l'image animée devient, comme dans « l'observation flottante » (Pétonnet, 1982), un parcours d'initiation riche d'enseignement et de savoirs. À ce propos, de quoi nous informent les plans professionnel et juridique ? De quelles manières cela agit-il sur « le film projet » et le « film œuvre » ?

- Sur le plan professionnel, ce n'est pas une nouveauté, l'image n'a pas d'impact évaluable sur la carrière professionnelle des chercheurs qui l'utilisent. Parvenir à s'affirmer professionnellement avec cette carte, ne va pas de soi. La bibliométrie comme mode d'évaluation demeure dans la configuration actuelle, une norme dans laquelle la production audiovisuelle n'a pas encore de place. Il s'agit alors de produire un double travail : faire de l'image et

d'analyse de l'image...) sont menées par des collègues, des étudiants, sans que ces pratiques ne trouvent d'espaces institutionnels de discussions et de diffusion (par exemple, séminaire transversal « Image animée », Centre Max Weber, 2012.

² Peu de chercheurs ont travaillé avec le support image fixe tout au long de leur recherche comme le montre le rapport de synthèse mené sur les recherches financées par la Mission du patrimoine ethnologique (Filiod, 1998). Encore moins nombreux sont les chercheurs qui ont utilisé la photographie comme manière de renouveler le regard sur un terrain (Maurines & Sanhueza, 2004). Toutefois, des ouvrages et numéros spéciaux de revues sont édités sur l'image fixe et ses usages à la fin des années 1990 et début 2000, par exemple : Ganne, *op. cit.* ; Peroni & Roux, 1996 ; *Journal des anthropologues*, 2000 ; *Ethnologie française*, 2007. À partir du milieu des années 2000, on repère la montée en puissance des travaux écrits sur l'image animée (cf. par exemple les numéros spéciaux de : *Communications*, 2006 ; *L'Homme*, 2011 ; Colloque International Jean Rouch, 2000.

écrire ; l'un ne se substitue pas à l'autre. Tel est le cas lors d'interventions en colloque où le chercheur souhaite que l'image soit présente : une diffusion de film est ainsi montée spécifiquement en accord avec les organisateurs. Ces derniers nous rappellent alors : « vous n'aurez pas plus de temps d'exposé que les autres » et ce au même titre que les collègues exposant leur travaux uniquement à partir d'un oral. Il est alors mis en œuvre un travail d'adaptation autour d'un montage de rush spécifique, issu du film-matrice, afin de répondre aux exigences de durée et de technicité de l'intervention requise. Dans ces cas-là, par habitude professionnelle, sont mis en œuvre un exposé oral et une diffusion d'un film (Maurines, 2008, 2010). Il arrive très souvent que la technique ne soit pas au point lors des colloques, même si le chercheur a stabilisé en amont la faisabilité du dispositif. On nous annonce souvent au moment de notre intervention, au pied levé, qu'il va falloir faire une communication sans utiliser le film monté à cet effet ! Demanderait-on à un collègue ayant prévu de faire un exposé oral, de remplacer son texte par de l'image ? Si on tient à participer, suite à ces colloques, à la publication de l'ouvrage collectif, il faut rédiger un article. Il n'est jamais proposé d'insérer un lien internet ou de réfléchir à une forme adéquate. L'autorisation d'exposer un travail à partir d'une production filmique est certes souvent concédée, mais elle n'est pas pensée par rapport à ses spécificités. Elle intervient dans un monde référencé, normé par l'écrit (Goody, 1979). La difficile rencontre entre monde de l'écrit et de l'image dans les colloques fait prendre conscience de l'omnipotence de l'écrit et fait comprendre que l'on peut « penser en image et non plus seulement à l'aide d'idées, de concepts et de mots » (Mercier, 2009 : 4) ou de sortir du propos de Margaret Mead, qui conçoit l'anthropologie comme une « discipline faite de mots ». Pour cela, le chercheur doit convaincre les publics à la fois oralement et visuellement. Cette position, jusque-là inconnue, doit lui permettre d'argumenter et de justifier sa démarche en se basant sur d'autres critères que le contenu même de sa recherche.

- Sur le plan juridique, le chercheur se sent *a priori* auteur et éventuellement réalisateur. Rapidement ce statut, qu'il s'octroie et

semble aller de soi, se confronte à différentes réalités et modes de fonctionnement de la part : des institutions publiques (CNRS, universités), des professionnels (les techniciens de production ont-ils le même statut que le chercheur ?), des acteurs filmés participant à l'œuvre. Ces évidences *a priori* se transforment très vite en questionnements divers qui concernent le statut du chercheur qui fait de la recherche avec l'image. Est-il réellement l'auteur ? Serait-il plutôt le réalisateur, le producteur ou rien de tout cela ? Faut-il plutôt statuer sur « l'œuvre » ? Il s'agit ici des questions épineuses des types de droits à appliquer pour un film de recherche. Qui est/sont les propriétaires des droits d'auteurs ? Qui est/sont les réalisateurs ? Qui est/sont les producteurs ? Doit-on faire appel au droit de la propriété intellectuelle ? Au droit commercial ? Au droit public ? Chaque film, en projet de réalisation ou déjà réalisé, doit-il être cadré par une convention ? Quel type de convention doit être mise en place et ce, même si il n'y a pas de « commanditaire » du film ? Qui sont/devraient être les signataires de cette convention ? S'agit-il d'une convention collaborative, coopérative ? Qui sont les partenaires de cette convention ? Si aucune convention n'a été signée au préalable, quels sont les droits du chercheur sur son/le travail filmé ? Qu'en est-il de ces droits quand ces mêmes institutions ne sont pas les commanditaires du film, qu'elles ne l'ont pas financé, hormis pour l'une d'entre elle par le salaire de l'enseignant-chercheur ? La spécification des droits est donc difficile à produire et à stabiliser par rapport au chercheur qui travaille avec l'image, entre autres parce qu'il n'y a pas de service spécialisé au sein de nos institutions pour y répondre, chacune renvoyant en interne ou en externe à d'autres experts. Cette absence de cadre et de normes claires entraînent conflits, incompréhensions, pertes de temps. De ces expérimentations, vont pourtant naître la nécessité de procéder par ajustement individuel et collectif. Cela induit que le chercheur doit lui-même produire une décision à partir des avis, des cadres juridiques et institutionnels des différents partenaires. Il tentera de produire une réponse adaptée au projet du film, mais aussi à l'ensemble des acteurs qui y participent, y compris lui-même. Le

chercheur s'est décentré par rapport à « son » terrain, « son » « œuvre », « ses » collaborateurs-techniciens et ce, par l'incorporation successive de savoirs et compétences qui lui étaient étrangers. Elle lui montre la nécessité d'un cadrage co-construit et adaptatif, et souvent production de bricolage incertain.

Les publics comme « communautés d'action » et leurs participations au processus de recherche filmique

Dans ces contextes de pratiques filmiques instables, le chercheur se met en mouvement, interroge ses pratiques, ses croyances. Il essaie d'apprendre en testant des modes opératoires et tente de produire ses propres cadres de référence. De par ces environnements fluctuants, il semble que la diffusion à des publics soit le lieu central où se constitue une posture de chercheur productrice de nouveaux savoirs. Cela diffère d'une démarche écrite, le public est essentiellement un public de scientifiques voire de commanditaires de la recherche. La diffusion se fait au sein de cette communauté et selon des critères, à peu près stabilisés et validés, construits autour de formes d'évaluation légitimées. Dans le cadre du film scientifique, les modalités de la diffusion sont primordiales dans la recherche. En effet, à qui envisageons-nous de nous adresser par le film ? Cette question devient un moteur de la recherche filmique, elle se pose en amont et non comme étape *a posteriori*, il ne s'agit pas de « restituer » ses connaissances à un terrain. Elle propose de progressivement incarner dans le film des acteurs ou des situations qui étaient au départ virtuelles, seulement imaginées ou pressenties. De ce fait, on réalise le film au sens fort où on le fait passer d'un état virtuel et imaginaire au niveau des acteurs et des publics envisagés, vers un statut d'œuvre. Expliciter cette position adaptative du chercheur et la production des savoirs à partir des « publics » multiples³ devient ainsi centrale. Nous partons

³ Il ne s'agit pas de saisir la notion de public par le goût cinématographique du public ou l'étude du choix du film consommé comme le met en œuvre E. Ethis (2011). Par public, nous entendons à la fois les personnes sur lesquelles le film porte et qui sont des acteurs de

de l'idée que le film se met en mouvement et se réalise à partir de la prise en compte de ces publics, ils sont considérés comme des acteurs du processus filmique. Lister ainsi ces « publics-acteurs » participant du cheminement qui conduit au film et à ses diffusions rend compte de la spécificité du film de recherche. Il s'agit du public imaginé au début du projet filmique, des personnes filmées, des publics de collègues, des étudiants, du grand public. Ceux-ci sont réunis autour du film dans des scènes qui peuvent être extrêmement hétérogènes (terrain, festivals scientifiques, réunions de militants, d'experts du sujet étudié ; colloque scientifique, public scolaire...). Comment tient-on ces publics ensemble ? Peut-on faire tenir, attacher ces publics au projet et à l'œuvre filmique ? Qu'est-ce que cela produit d'essayer de les associer ? Le fait de tenir ensemble ces différents publics est pensé et testé tout au long du processus filmique, entraînant ainsi une autre manière de faire du chercheur mais également de ses co-participants. Il ne s'agit pas ici de s'ajuster à une « commande de film » et donc à un cahier des charges posé par un commanditaire extérieur. Cette dernière option est celle que l'on retrouve déclinée dans les travaux écrits issus des sociologies des organisations ou d'intervention (Crozier, 1977 ; Bernoux, 2009 ; Herreros, 2009) ou dans une anthropologie appliquée (Olivier de Sardan, *op. cit.*). Il n'y a, dans la pratique de recherche filmée présentée ici, ni de commanditaires, ni de financements octroyés pour ceux-ci. Ce ne sont donc pas ceux-ci qui impactent le choix d'un ancrage épistémologique et méthodologique spécifique. La démarche proposée est pensée, négociée, retravaillée nécessairement et en permanence avec les acteurs participants au processus filmique. Ce que nous avançons, c'est qu'il existe des spécificités importantes dans le processus de construction, de production et de diffusion d'une recherche filmée qui apportent à la « recherche avec image » des perspectives autres

celui-ci, les collègues qui vont être amenés à le visionner dans un cadre scientifique ou de valorisation de la recherche, le grand public qui peut être concerné en tant qu'expert du sujet traité, militant, amateur, ou personne intéressée.

que le travail écrit et oral car, comme le dit Friedmann, « le langage du film est constitué d'images, de paroles, de sons et non de mots imprimés sur un support, ou de textes traités sur un écran d'ordinateur » (2006 : 6).

Dans cette perspective, on repère trois moments clefs dans la recherche filmique, certes classique en anthropologie : celui de la construction du terrain et de la collecte des savoirs, celui de l'analyse des données et de leur traitement et ensuite de la diffusion. Cette proximité d'approche entre écrit et image se retrouve dans la littérature anthropologique étudiée sur le sujet. En effet, qu'elle traite ou non de l'image, celle-ci est traversée par des questionnements épistémologiques et théoriques communs : objectivité ou subjectivité, intersubjectivité (Rouch, *op. cit.* ; Laplantine, 2007 ; Mercier, 2009), interactionnisme, regard centré sur l'acte de parole, sur le rôle du chercheur (Lallier, 2009). Notre approche est marquée par la question de la réflexivité, de la subjectivité, de l'interactionnisme mais se centre aussi sur ce que l'on filme, comment on le rend « filmable » et, *in fine*, sur les contenus du film. Les publics interviennent tout au long du processus de production filmique. Il ne s'agit donc pas de traiter de l'hétérogénéité en soi ou de la spécificité des publics rencontrés mais bien plus de rendre compte de la manière dont le processus même de l'image animée inscrit le chercheur dans une méthodologie orientée vers des publics et induit le fait qu'il n'agit pas seul. Toutefois ces publics sont différenciés, nous faisons l'hypothèse que les publics vont participer, réagir au film en fonction de la manière dont l'ethnologue a réussi ou non à les associer au dispositif filmique. La notion de communauté d'action (Dewey, *op. cit.* : 107) est ici pertinente ; elle explicite l'hétérogénéité des formes d'engagement des acteurs dans le processus filmique que cela soit lors de la construction, de la réception et dans le cadre des usages faits du film de recherche. Elle montre la place du chercheur et les modes de participation des publics.

La communauté d'action issue du terrain comme référentiel

L'ethnologue qui travaille avec l'image dans cette perspective est orienté prioritairement lors des trois étapes de la recherche vers « son terrain ». Ce terrain est l'instance de rencontre, de construction de ce qui est montré dans le film, il est source d'information majeure, de validation, de référence. C'est sur lui que repose la démarche de recherche sur : « ce qui se dit et se voit », « comment cela est dit et montré », « pour qui cela est dit et mis en image » ; c'est là aussi où se construit la relation « entre voir et savoir » (Laplantine, *op. cit.* : 47). Dans ce processus filmique, l'intégration de la proximité avec le terrain, finit par créer une « communauté d'action ». Dans la pratique professionnelle et, à la différence d'un grand nombre d'ethnologues cinéastes ou de documentaristes (Ganne, *op. cit.* ; Lallier, 2011), un travail de terrain « classique », sans intervention de l'image, est d'abord mis en œuvre. L'image arrive, non pas *a posteriori*, mais de façon opportune pour le chercheur à savoir quand celui-ci se sent prêt à investir le terrain avec l'arrivée d'une équipe de tournage. Cette phase de collecte sur le terrain vise à le cerner, le comprendre, en saisir la problématique principale dans une démarche inductive. Il ne s'agit pas de « mentir au terrain », l'anthropologue ne sait pas encore elle-même si elle va ou non passer à l'image ; cela dépend parfois de la situation même du terrain⁴. De fait, les conditions de « filmabilité », la manière de le produire quand il s'agit d'un espace d'accès limité (entreprise, espace fermé), de terrains en situation de crise (cf. encadré n°1 : Ce saumon qui dérange) ou d'accueil (cf. encadré n°2 : Ce saumon nommé désir), ne se produisent pas et n'induisent sans doute pas le même type de rapport au terrain que s'il s'agit de filmer un espace public ou des espaces ouverts (filmer une gare avec C. Lallier, 1995, un quartier pour A. Mercier, 1993).

⁴ Le terrain investigué au sud du Chili est étudié depuis le début des années 1990. Le tournage du film *Ce saumon qui dérange : le Chili dans la mondialisation* a eu lieu en 2007-2008 lorsque nous avons senti une nécessité de montrer ce qui s'y passait en pleine situation de crise sanitaire, environnementale et économique.

Les questions de l'accès au terrain sont alors les mêmes que celles que l'on se pose déjà sans caméra (Bernoux, 1973 ; Peneff, 1992). On ne peut pas mettre en œuvre dans ce type d'espace une observation flottante et non positionnée. Ce dispositif d'accès au terrain négocié rend plus facile la présence de la caméra et nous ne serions sans doute pas acceptée d'emblée avec celle-ci dès les premiers pas sur le terrain.

Encadré n°1 : Flyer du DVD *Ce saumon qui dérange : le Chili dans la mondialisation*

Un film de Béatrice Maurines en collaboration avec Angel Sanhueza et Christian Dury

Présentation

Le saumon chilien est un prisme permettant de comprendre la mondialisation et les controverses entre entreprises transnationales, ONG et État.

Le film part de la construction d'un cluster de la salmoniculture – qui a bouleversé les conditions sociales, sanitaires, économiques et environnementales dans la X^e région – pour ensuite montrer comment ONG et syndicats professionnels se sont appropriés ces bouleversements comme thématique centrale de leur action au plan local, national et international.

Quels sont les rôles des ONG dans l'émergence d'un espace public ? Que proposent-elles comme projets d'avenir ? Les ONG et les syndicats, via les réseaux de communication et l'organisation de campagnes nationales et internationales, portent à la connaissance de la société civile chilienne, des experts nationaux, internationaux et des consommateurs occidentaux les effets de cette industrialisation massive.

Les régulations politiques entre entrepreneurs, syndicats patronaux, syndicats professionnels et représentants de l'État sont un processus lent et complexe, qui émerge difficilement dans un contexte de dérégulation politique et de globalisation économique.

Ce documentaire met en question les tensions entre l'approche par le modèle de la croissance et par celui du développement durable.

Le documentaire, réalisé à partir d'une ethnographie, a été tourné au Chili entre 2006 et 2008, dans un contexte de crise dans le secteur d'activité. Les ONG, les syndicats, des représentants du ministère du Travail et de la Communauté mapuche ont seuls participé au tournage.

Les acteurs du film

Oxfam, OLACH, Fondation TERRAM, Ecoceanos, Océana, ministère du Travail chilien, syndicats professionnels (pêche artisanale et salmoniculture), Chef mapuche.

Les mots-clefs

ONG, mondialisation, syndicats professionnels, cluster, espace public, société civile chilienne, saumon, Chili, régulations sociales et politiques, développement durable, économie libérale.

Extrait http://25images.ish-lyon.cnrs.fr/Portails/saumon_chili/

C'est un processus de découverte qui se construit sur du long terme, un terrain revisité régulièrement. L'image devient une nouvelle manière de l'inventorier ; elle n'intervient que quand celui-ci est stabilisé sur le plan relationnel et thématique. La relation construite est plus celle d'un échange réciproque constitué autour d'une relation d'interconnaissance, un rapport de confiance mutuelle, où la chercheuse est acceptée sur le terrain. L'intégration de la proximité ainsi créée est présente avant le tournage du film et se doit d'être maintenue au-delà de celui-ci. Cette relation se construit sur la capacité d'expertise de chacun, reconnue comme telle. Les acteurs du terrain en savent plus long que le chercheur sur le sujet étudié, celui-ci est en position d'apprentissage des savoirs endogènes. Dans la communauté d'action ainsi créée, les stratégies des acteurs ne sont pas absentes, elles sont en revanche à peu près stabilisées au moment du tournage. Elles concernent le rôle du chercheur, l'intérêt d'une éventuelle diffusion d'un film les concernant dans divers strates sociétales (locale, nationale, internationale). La chercheuse après avoir été accompagnée dans son processus d'apprentissage est alors investie du rôle d'informatrice, de porte-parole sur des situations de crise ou de mise en valeur d'une action portée par le terrain dans lequel elle prend place, avec son point de vue, sa manière de faire, son expertise qui a été préalablement testée.

Dans ce cadre, le technicien, arrivant au moment du tournage, est quasiment intégré dès son arrivée dans un processus relationnel

préalablement constitué. Il ne dérange pas fondamentalement le terrain, celui-ci l'accompagne, parfois l'attend sur le registre tel qu'il a déjà été positionné par le chercheur et les acteurs locaux. Il n'est pas question de vol d'image, de rapport de domination mais de co-participation dans un cadre qui a été pensé et agi au préalable autour d'un projet. Les acteurs y participent parce que la thèse proposée par l'anthropologue leur convient. Beaucoup d'implicites demeurent dans la communauté d'action constituée à cet effet, mais le fond commun est un accord de principe sur ce qu'ils sentent du chercheur autour de sa manière de travailler et sur le fait qu'ils apprécient que l'on parle d'eux.

Lors du tournage de *Ce saumon nommé désir, la fabrique incertaine de l'environnement* nous avons filmé pendant 3h30 une réunion dont nous n'avions pas été tenu informé préalablement et à laquelle on nous a donné accès, au même titre qu'à tout ce que nous avons souhaité filmer. Le caméraman tourne, l'ethnologue est là comme observatrice, dans une position de découverte et d'apprentissage sur le contenu de la réunion qui allait se dérouler. Le responsable du Conservatoire national du saumon sauvage est en réunion avec un chercheur allemand qui travaille sur le repeuplement des rivières de son pays, celui-ci est accompagné de deux techniciens de son équipe. L'échange entre ces personnes porte sur les connaissances des uns et des autres et sur l'incertitude des savoirs scientifiques et techniques en matière de qualité des eaux, de disparition du saumon, des politiques de repeuplement. Les propos sont tenus en français, allemand, anglais. La conversation prend une autre tournure au bout de 3h. Nous découvrons alors que nous avons assisté au préalable d'une discussion portant sur la négociation des modalités de vente d'œufs et d'alevins produits par le CNSS et qui devaient aller repeupler une rivière allemande.

Avoir le droit d'être présents dans une réunion organisationnelle est rare pour les chercheurs en sciences sociales, cela l'est d'autant plus pour une réunion dont l'objectif est une négociation d'ordre scientifique puis financière. Il est fort probable que si la chercheuse avait compris, avant le début de la réunion, de quoi il

retournait, elle ne se serait pas introduite dans cet espace, persuadée *a priori* qu'elle n'y aurait pas accès, considérant la place d'observatrice filmant non légitime.

Pour l'anthropologue, l'enjeu est d'essayer par tâtonnement de voir si ce qu'il a compris est validé par le terrain et est bien transmis par l'image. Cette perspective n'empêche pas d'intégrer de l'inédit et de le filmer, car prendre la caméra ce n'est pas reproduire le terrain, le réel tel qu'il serait sans la présence du caméraman, du chercheur et de la caméra. En revanche, cela rend possible de le filmer, de pouvoir y prendre place. En cela, la démarche selon laquelle la personne « laisse filmer » au sens qu'elle n'a juste pas manifesté de refus (Lallier, 2011 : 118) ne correspond pas à nos pratiques documentaires. Ce que filme le chercheur et ce dont il rend compte doit être relayé par les acteurs de terrain. Cela rejoint ici la question du contenu des films. Que filme-t-on et pourquoi le filme-t-on ? La question de l'image animée dans la littérature anthropologique, n'interroge pas les sujets traités, les objets filmés comme si on parlait en dehors de l'image sans prendre en compte le contenu des films. Dans la perspective ici présentée, le chercheur filme parce qu'il pense que ce qui est dit, montré dans les films peut être objet de connaissance et objet de débat public et est constitutif d'espace public. Le film anthropologique s'insère alors dans un projet politique à la fois sur l'objet traité et sur la manière d'en rendre compte avec la communauté d'action. La communauté d'action ainsi nommée intègre l'anthropologue, les publics acteurs filmés, les personnes qui ont rendu possible le travail de terrain et la réalisation du film. Ceux-ci n'appartiennent pas nécessairement à un terrain au sens d'espace local physique (cas du film sur le Chili qui porte sur un territoire mais qui est abordé à partir de discours d'ONG positionnées localement, nationalement et internationalement). Il peut s'agir de « territoire réseau » où les acteurs sont eux-mêmes en tension les uns par rapport aux autres mais qui mettent en œuvre une action commune (Giraud, 2000) autour de la production du film y percevant un intérêt stratégique pour leur propre action.

Encadré n°2 : Flyer du DVD *Ce saumon nommé désir : la fabrique incertaine de l'environnement*, 52 minutes, novembre 2010, un film de Béatrice Maurines (socio-anthropologue)

Présentation

Le saumon qui migrerait des rivières françaises jusqu'aux eaux froides du Groenland, revenait quelques années plus tard pour se reproduire sur son lieu de naissance. Il est, depuis quelques décennies, en voie de disparition.

Le film, construit à partir d'une démarche ethnographique, aborde les questions afférentes au désir de retour du saumon. Comment faire revenir cette espèce animale ? Pêcheurs amateurs, ONG, environnementalistes, scientifiques, élus locaux et nationaux ont participé depuis de nombreuses années à des actions différenciées afin de permettre son retour. Le Conservatoire national du saumon sauvage est le résultat de ces efforts concertés. Comment le conservatoire travaille-t-il dans un contexte environnemental et politique incertain ? Une des réponses, apportée par le CNSS, à partir d'un raisonnement industriel, est la mise en place de règles et de normes pour la production de saumons certifiés destinés au repeuplement des rivières. Pour accomplir cette mission, le CNSS échange savoirs et compétences avec des réseaux de scientifiques et de militants au plan national et international (Canada, Norvège, Écosse...).

Ce dispositif scientifique, technique et organisationnel peut-il garantir pour autant le retour du saumon et le repeuplement des rivières ?

Les acteurs du film

Représentants du Conservatoire national du saumon sauvage, élus locaux, Syndicat mixte du Haut Allier, Association de protection du saumon Loire-Allier, WWF France, Muséum d'histoire naturelle, Office national de l'eau et des milieux aquatiques, directeurs d'entreprise.

Extrait de 12 minutes sur :

http://25images.ish-lyon.cnrs.fr/player/project_index.php?id=58

Quand le chercheur pense le film stabilisé, une présentation est réalisée avant la « masterisation ». Lors de cette étape, souvent nommée « restitution » quand celle-ci se base sur un écrit, les acteurs du terrain commentent, critiquent, posent des questions,

rigolent, s'interrogent, etc. Ces échanges analysés de façon réflexive et productive remettent au travail chercheur et technicien. Cette phase est conçue comme indispensable pour le chercheur au même titre que dans une restitution de type écrite (Maurines, 1991). Il ne s'agit pas que les publics acteurs du terrain se retrouvent *stricto sensu* dans ce qui est présenté dans le film mais qu'ils valident le dispositif mis en place conjointement. Ceci est d'autant plus évident quand la recherche porte sur la production de savoir scientifique et technique. Le rôle de l'ethnologue n'est pas de « prendre parti » pour telle ou telle cause mais de montrer ce qu'elle est, comment elle se construit, dans des mondes en tension dont elle participe aussi de l'édification et de la reconnaissance. Le film est pour la « communauté du terrain » un long processus qui a intégré la collecte, l'analyse et la réalisation filmique. La communauté d'action est la communauté de référence du film. C'est un aboutissement porté de façon plus au moins collective ou commune. Il en va autrement pour les publics-chercheurs que l'on peut identifier comme une seconde communauté d'action dans lequel le chercheur est également intégré. Au travers de cette communauté d'action le film devenu œuvre va être légitimé ou non, validé ou invalidé.

Les « publics des collègues » comme communauté d'action validante/invalidante

Les publics des collègues ne savent rien du terrain du réalisateur, il faut donc que le film soit un tout autosuffisant. Il doit laisser voir le positionnement du chercheur sur son terrain (comment l'image a été tournée, quelle est la position adoptée par le chercheur), rendre accessible par l'image et le son un univers de recherche, rendre compréhensible une problématisation. Mais, *in fine*, le public de chercheurs doit avoir apprécié ce qu'il a vu. Pour ces publics, le film est abordé selon un principe inversé par rapport à la communauté de terrain, il est une synthèse, « un tout » mais pris d'un bloc. Le souhait du chercheur est que son positionnement, ses questionnements, les réponses qu'il y apporte soient explicites. En séminaire, colloque, festival, le film de recherche semble rarement perçu comme un tout à la différence du souhait du

chercheur. Un retour réflexif sur certaines scènes de diffusion du film auprès de collègues sociologues, anthropologues aide à comprendre la manière de réagir des collègues. Les questions posées suite à ces diffusions au sein du milieu professionnel sont quasiment toujours les mêmes : « pourquoi faites-vous des films ? », « pourquoi l'image ? », « qu'est ce que celle-ci apporte ? » Il s'agit d'une demande d'explication et le plus souvent de justification du support de restitution par l'image. Quels sont donc les critères implicites d'évaluation ainsi mis en œuvre ? Sont-ils issus de nos champs disciplinaires ? Il ne s'agit pas de s'interroger ici sur le contenu du film, ses éventuels apports scientifiques. Le positionnement se saisit par un autre prisme : utiliser l'image est-elle une pratique de recherche ? Implicitement, dans le questionnement formulé, il semble que non et qu'il faille donc construire un argumentaire spécifique sur la place que l'image peut avoir dans /comme processus de recherche et de diffusion.

Afin de répondre à ces interrogations ne portant pas sur le « contenu des films » qui nous semble pourtant central dans un exposé oral, la construction d'un argumentaire concernant la pratique et l'usage de l'image animée devient alors une nécessité. Comment fait-on passer par l'image un savoir, des savoirs ? De quels ordres ceux-ci « doivent-ils » être fait ? Comment faire un film de recherche où la conceptualisation n'est pas absente mais pas non plus omniprésente au risque d'ennuyer le public ? Il s'agit de raconter une histoire, intégrer la nécessité de la mise en récit (Henley, 2011), faire ressentir des émotions, emmener le public. Les critères d'évaluation de celui-ci se positionnent donc sur différents registres. D'une part, un registre scientifique et qui pose des questions telles que comment « juger, expertiser, penser » un film scientifique. D'autre part, esthétique. Il y a nécessité, semble-t-il, de faire entrer dans les critères de validation la subjectivité individuelle, qui comme au cinéma, renvoie à l'individualité du spectateur, à ses goûts ou ceux de son milieu d'appartenance (Ethis, *op. cit.*). Ce que l'on demande donc à un film scientifique renvoie tantôt à la science tantôt à l'esthétisme. Cette communauté des collègues met en tension la pratique du

réalisateur en participant de sa validation autour de la mise en récit de la recherche. Ce public est aussi celui qui interprète le film et l'instruit dans une métalangue, y voyant parfois des éléments que le chercheur ne pensait pas y avoir mis. Il permet à ce dernier d'identifier au-delà des spécificités techniques, des manières de faire, des argumentations qui permettent d'aller ailleurs et au-delà que ce que permettent les méthodes « sans images » de nos disciplines. Il délimite de nouvelles compétences professionnelles et fait sortir le chercheur d'un sentiment d'incompréhension, parfois vécu dans un premier mouvement autour de sentiments de frustration en les transformant en acte positif.

Et pour poursuivre...

Si nous revenons pour conclure sur la proposition de M. Callon sur la pratique du chercheur, il nous semble que celle-ci n'est jamais stabilisée, elle ne se boucle pas sur elle-même dans le film de recherche que cela soit dans le projet filmique ou dans l'œuvre film. Les deux communautés d'action, celle qui sert de référentiel au film, comme celle qui permet la validation professionnelle et institutionnelle du travail de recherche, ne sont pas nécessairement en phase l'une avec l'autre. En effet, les acteurs filmés réagissent, les publics de collègues ne comprennent pas nécessairement la démarche par l'image, ne se décalent pas par rapport à leurs habitudes professionnelles ; cela remet en mouvement le chercheur entraînant parfois l'équipe de réalisation à remonter le film, à créer des montages spécifiques, à écrire, à penser à définir un argumentaire... Le chercheur ne sait pas nécessairement au commencement de sa démarche où il va aller ni où il va aboutir. D'auteur évident, il se retrouve à gérer des zones d'incertitude importantes y compris sur son propre statut par rapport au travail réalisé. L'étude des contextes juridique et professionnel nous ont informé que « le film projet » est instable, institutionnellement hors normes et met à l'épreuve à la fois les institutions et le chercheur dans une réponse adaptée mais non normée. Le « film œuvre », s'il existe d'un point de vue de l'objet

film sous forme de DVD, n'est pas moins objet de casse-tête institutionnel. Le film, en tant que produit fini, peut vivre sa vie indépendamment de « son », « ses » auteurs, réalisateurs, il peut circuler *via* les bibliothèques, l'activation de site internet... Toutefois, c'est occulter que s'il y a diffusion, cela signifie que l'œuvre peut avoir une valeur financière, être objet de propriété institutionnelle. De nouvelles questions émergent : qui assure la vente ? Au nom de qui ? Comment gérer des bénéfices alors que les unités mixtes de recherche ne sont ni habilitées à vendre des biens ni à percevoir des financements de particuliers ou d'institutions ? Là encore, ces inexpériences préalables vont nécessiter des ajustements non stabilisés et négociables en permanence, laissant le sentiment qu'à la production de la recherche puis du film, la diffusion, la valorisation du film de recherche sont autant d'univers incertains, autant d'épreuves non déterminées au préalable. Le chercheur est débordé par son œuvre et ce tant dans sa phase de production que dans ses différentes formes de diffusion et de valorisation. Même si le film de recherche a été construit dans un objectif précis, il laisse toujours place à de multiples interprétations, usages par les publics et les institutions qu'il est amené à rencontrer dans son parcours. Ceux-ci ne dépendent plus du chercheur mais du rôle que chacun des acteurs et institutions vont bien vouloir lui conférer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BALANDIER G., 1955. *L'anthropologie appliquée aux problèmes des pays sous-développés*. Paris, Les Cours de Droit, (IEP, 1954-1955).

BERNOUX P., 2009 [1985]. *La sociologie des organisations – Initiation théorique suivie de douze cas pratiques*. Paris, Point.

BERNOUX P., **MOTTE D.** & **SAGLIO J.**, 1973. *Trois ateliers d'OS*. Paris, Éditions Économie et Humanisme/les Éditions ouvrières.

- CALLON M., 1999. « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement », *Sociologie du travail*, 41 : 65-78.
- COMMUNICATIONS, 2006. « Filmer, chercher », 80.
- CROZIER M., FRIEDBERG E., 1977. *L'acteur et le système*. Paris, Seuil.
- DEWEY J., 1967. *Logique, la théorie de l'enquête*. Paris, PUF.
- ETHIS E., 2011. *Sociologie du cinéma et ses publics*. Paris, A. Colin.
- ETHNOLOGIE FRANÇAISE, 2007. N° 37-1 (Arrêt sur images : photographie et anthropologie).
- FILIOD J.-P., 1998. *Multimédiations. La place et les usages de la photographie dans le domaine ethnologique*. Rapport d'étude, Mission du patrimoine ethnologique.
- FRIEDMANN D., 2006. « Le film, l'écrit et la recherche », *Communications*, « Filmer, chercher », 80 : 5-18.
Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2370
- GANNE B., 1994. « Filmer le changement industriel », *Sociologie du travail*, 2 : 211-223.
- GIRAUD C., 2000. *L'intelligibilité du social, chemin sociologique*. Paris, L'Harmattan.
- GOODY J., 1979. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Éditions de Minuit.
- HENLEY P., 2011. « Le récit dans le film ethnographique », *L'Homme*, 198-199 : 131-157.
- HERREROS G., 2009. *Pour une sociologie d'intervention*. Toulouse, Éres.
- JOURNAL DES ANTHROPOLOGUES, 2000. N°80-81 (Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales).
- LALLIER C., 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- LALLIER C., 2011. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme*, 2 : 105-130.

- LAPLANTINE F., 2007. « Penser en images », *Ethnologie française*, 37-1 : 47-56.
- L'HOMME, 2011. N°198-199(2-3), (De l'anthropologie visuelle).
- MAURINES B., 1991. « Ethnologie en entreprise : impressions et réflexions sur une enquête de terrain », *Journal des anthropologues*, 43-44 : 65-72.
- MAURINES B., 2008. « Développement durable au Chili : ONG et syndicats face au secteur aquacole », intervention et film de 12 minutes (réalisatrice B. Maurines), Colloque internationale du Clersé, Lille (nov.).
- MAURINES B., 2010. « Le saumon comme cause environnementale : contrer la multiplicité des incertitudes par la pluralité de modes d'approches et d'échelles socio-spatiales », Colloque socio-anthropologie de l'environnement (23-24 sept.), Paris Sorbonne, Cetcopra.
- MAURINES B., SANHUEZA A., 2004. « Renouveau du terrain par la photographie : la coopération d'une ethnologue et d'un photographe », *BMS*, 81 : 33-47.
- MERCIER A., 2009. www.comite-film-ethno.net/colloque-jean-rouch/textes.../mercier.pdf
- OLIVIER DE SARDAN J.-P., 1995. *Anthropologie et développement, essai en socio-anthropologie du changement social*. Paris, Karthala.
- PENEFF J., 1992. *L'hôpital en urgence*. Paris, Métaillé.
- PERONI M., ROUX J., 1996. *Le travail photographié*. Paris, CNRS.
- PÉTONNET C., 1982. « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, 22(4) : 37-47.
- ROUCH J., 1973. « La caméra et les hommes » (première parution *CinémAction*, 81), repris in DE FRANCE C., *Pour une Anthropologie visuelle*, 1979. Paris/La haye, Mouton. *Cahiers de L'Homme*, (n.s. XIX) : 53-71.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- LALLIER C., 1995. « Changement à Gare du Nord », 45', documentaire.

MAURINES B. en coll. avec SANHUEZA, A., DURY C. 2009. *Ce Saumon qui dérange : le Chili dans la mondialisation*, 52'. DVD Bonus sur les ONG :

http://25images.ish-lyon.cnrs.fr/Portails/saumon_chili/

MAURINES B., DURY C., 2010. *Ce saumon nommé désir : la fabrique incertaine de l'environnement*, 50 m. DVD + Bonus : http://25images.ish-lyon.cnrs.fr/Portails/saumon_france/

MERCIER A., 1993. *Attention les clients sont derrière la porte*, 52'.

Résumé

Cet article traite du film de recherche comme étant issu d'un long processus de co-construction et de production avec des acteurs multipositionnés. Le film est producteur de nouveaux savoirs issus de la démultiplication des problèmes de posture du chercheur, de l'instabilité dans laquelle il produit et diffuse sa recherche filmée. Ces problèmes ne se limitent pas aux questions de réflexivité et de positionnement du chercheur, il faut également savoir jusqu'où « tenir » le film pour qu'il soit réalisé, diffusé. Il provient en tant qu'« œuvre » d'un processus incertain, construit autour de déplacements et de réajustements successifs pour tenir le projet, la réalisation, la diffusion dans lequel le chercheur est en permanence confronté à différentes formes de décalage qu'elles soient juridiques, institutionnelles, ou professionnelles.

Mots-clefs : film de recherche, posture de recherche, adaptation institutionnelle, co-production, communauté d'action.

Summary

The Research Film as a Process of Action: Uncertain Contexts of Production and the Construction of Audiences

This article deals with the research film as an outcome of a long process of co-construction and production with actors involved in a large variety of settings. The film produces new knowledge out of a multiplicity of problems associated with the position of the researcher, out of the instability faced by the researcher when producing and disseminating

filmed research. These problems are not limited only to questions of reflexivity and the researcher's standpoint; it is also necessary to know until which point to « control » the film in order for it to be produced and shown. As a « work », it is the result of an uncertain process, built around a series of successive shifts and readjustments in order to control the project, the production and showing of the film, in which the researcher is constantly confronted with different forms of legal, institutional and professional disparities.

Key-words: movie methods, research methods, institutional flexibility, co-production, community of concern.

* * *