

HORS

CHAMP

Textes réunis par
Corine EYRAUD et Guy LAMBERT

FILMER LE TRAVAIL

FILMS ET TRAVAIL

Cinéma et sciences sociales



PUP

Cinéma, sciences sociales et monde du travail

Corine EYRAUD, Guy LAMBERT et Laurence RITZENTHALER
Université de Provence

Corine Eyraud – Nous disions en introduction que bien des questions rapprochent les deux parties de cet ouvrage, la lecture des différents textes nous a donné de nombreuses pistes. Le temps est venu de tenter de saisir ces questions communes ; il y en a une par laquelle j'aimerais commencer, c'est celle du rapport au réel. En effet, quand on réalise un film sur un phénomène social, tel que le travail, se demander quelle(s) réalité(s) on saisit et quelle(s) réalité(s) on produit et donne à voir est, me semble-t-il, un passage obligé. De la même manière, si l'on analyse des films, on doit se demander ce que peut nous dire le film d'une société, d'un moment historique, de ses idéologies... D'ailleurs, la question de la « nature du film », de son degré de réalisme ou de véricité est au cœur des débats et analyses portant sur un film particulier ou plus généralement sur un courant cinématographique. J'aimerais donc que nous commençons par cette question, qui est d'ailleurs celle par laquelle Monique Haicault a introduit cet ouvrage. Il me semble que l'on peut la décliner sous trois angles, qui sont en lien bien sûr. Il y a le côté réception, du point de vue du spectateur du film ; il y a le côté fabrication, du point de vue des réalisateurs au sens large ; et il y a le côté analyse de films.

Guy Lambert – En tant que réalisateur, je parlerai du second angle en termes, non pas de fabrication, mais de production ; et le terme est important, il évoque la production filmique, c'est-à-dire effectivement la fabrication, mais également la production de multiples savoirs et enfin la production comme effectuation de leur travail par les salariés filmés ; côté de la production donc, j'ajouterai le point de vue des acteurs du travail, et donc des acteurs du film ! Cette notion de production transversale suggère d'impliquer entièrement les personnes filmées dans la fabrication et l'analyse de ce qu'ils donnent à voir, dans l'appréhension de leur propre réalité. Cette précision est extrêmement importante et nous verrons au fur et à mesure de cette conclusion-discussion, les déplacements qu'elle implique dans la posture de réalisation.

C. E. – Si nous commençons du côté spectateur, on peut noter une tendance, relevée par beaucoup, à croire en l'image, et ce malgré les démentis sanglants que

les informations télévisuelles ont pu nous apporter. Tout le monde est conscient de l'isolement arbitraire du champ délimité par la caméra et de l'intervention du montage, pourtant il est très rare qu'un public quel qu'il soit ne se laisse pas embarquer dans le mouvement d'un film, en croyant, pour ce qui nous intéresse ici, que le documentaire montre une réalité. Ainsi, « l'attitude des spectateurs traduit une profonde révérence à l'égard de ce qui est visible et de ce qui bouge. L'image porte en elle-même une sorte d'évidence qui tient lieu de preuve »¹; autrement dit, il existe « un indéfectible attachement aux images comme documents valides sur le monde réel »². Ceci dit, cette tendance à croire en l'image me semble au bout du compte largement ambiguë; et Comolli éclaire bien cette ambiguïté :

L'idée que la machine cinéma puisse montrer le monde tel qu'il est fonctionne comme un leurre puissant et peut-être nécessaire. Que nous ayons besoin des leures, je le comprends comme une demande double: d'être leurré et de savoir que nous le sommes [...]. Savoir fait partie du piège, c'en est le ressort [...] Le cinéma nous permet de jouer à la fois la carte de la croyance et celle du doute [...] La croyance du spectateur dans les effets de réel produits par la représentation filmique ne peut complètement se défaire du doute qui l'affecte³.

Ceci dit, il y a la tendance du spectateur à croire en l'image, mais il y a aussi la tendance des réalisateurs de films, remise en cause et contrée par certains, à produire des effets de réel, et par le tournage, et par le montage.

Laurence Ritzenthaler – Effectivement, le point de vue du réalisateur inscrit la démarche de réalisation dans une perspective de travail d'auteur. Mais avant de développer cette question, il me paraît important de nous attarder sur le rapport de l'image aux mécanismes cognitifs qui y sont inévitablement associés, ceux de la perception. Sachant qu'il ne s'agit pas bien sûr d'exposer ici l'ensemble des théories complémentaires ou contradictoires concernant la rencontre de ces deux notions, mais d'en préciser certaines caractéristiques.

Partons de l'expression « produire les effets de réel », la formule dit déjà le leurre sous-jacent et évoque également la construction nécessaire. Mais cette volonté de construction n'est-elle pas elle aussi un leurre? Celui de penser que tout le monde voit la même chose dans un film. La constatation, simple, de l'image considérée comme double de ce à quoi elle renvoie ne doit pas occulter sa capacité d'être génératrice d'une production de sens qui a à voir avec l'histoire de celui qui regarde, avec le moment donné et un contexte particulier.

Nous pouvons ainsi partir du fait que l'image est un objet second par rapport à une autre qu'elle représenterait selon certaines lois particulières. Elle entretient donc avec celui-ci un rapport d'analogie, elle est une représentation, un signe analogique. Mais cette caractéristique de l'image comme double doit être associée à son

1 P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris, 1977, p. 38.

2 J.-L. Lioult, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, PUP, Aix-en-Provence, 2004, p. 10.

3 J.-L. Comolli, « Le miroir à deux faces », dans J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, p. 12-13.

autre caractéristique: être un facteur déclencheur d'une production de sens, qui a à voir avec l'histoire du récepteur (vécus, ressentis, opinions) à un moment donné de son histoire et du contexte social.

De fait, l'image est également donc signe polysémique et, avec Dominique Wolton, nous pouvons dire que « le décalage est donc permanent entre la structure même de l'image et les structures de perception et d'interprétation des publics [...] Ce n'est pas parce que tout le monde voit la même chose, que la même chose est vue par tout le monde »⁴. Il n'entre pas dans notre propos de développer davantage les théories de la sémiologie ou encore de la perception de l'image, de la construction d'images mentales, mais seulement de souligner le pouvoir de l'image aussi en termes d'inférences et d'objectivations individuelles (et collectives).

C. E. – C'est vrai que cet aspect est important et questionne ces effets de réel. Mais à contrario, certains réalisateurs utilisent des effets de rupture ou de discontinuité; l'exemple criant, je pense, est Godard (cf. l'article de Thierry Millet). Non seulement ils essaient de ne pas produire d'effets de réel, mais ils tentent également de casser cette tendance chez le spectateur. C'est un peu comme Magritte qui écrivait sous un de ces tableaux représentant une pipe: « Ceci n'est pas une pipe ». Une des manières de faire est de montrer qu'il s'agit d'un tournage, d'autres manières existent (une personne habillée d'un pull vert, puis tout de suite après d'un pull rouge...); mais celle-ci est intéressante et facilement utilisable dans les films de recherche, il s'agit alors de montrer qu'il s'agit d'une enquête, de montrer les interactions dans l'enquête, la présence des chercheurs, etc. Un aspect de cette question peut être traité en essayant de casser les effets de réel, mais il faut sûrement aller plus loin, comme vous me l'avez dit de nombreuses fois, en tentant de mettre en œuvre des effets de distanciation pour laisser au spectateur du temps et de l'espace, lui permettant de ne pas coller, adhérer « automatiquement » à ce que propose le film.

G. L. – Effectivement, il s'agit là de donner à voir le point de vue du réalisateur, au sens propre comme au sens figuré d'ailleurs. Et c'est ce qui inscrit la démarche de réalisation dans une perspective de travail d'auteur: il s'agit d'un point de vue qui lui est propre et qui est médiatisé par une prise de vue qui, par l'intermédiaire des outils, entraîne ou induit un grand nombre de restrictions perspectives, aussi bien visuelles qu'auditives. Le cadre est par définition restrictif et bien que l'appréhension ou la compréhension du « hors-champ » puissent être implicite, des pans entiers de ce qui aurait pu être montré ne seront jamais connus, faute d'images.

Le recours à l'image dont effectivement la prégnance peut enfermer le sens, l'orienter, voire le manipuler doit à mon sens être associé à deux pré-requis: l'affirmation d'un travail d'auteur, c'est-à-dire d'un point de vue éminemment singulier et la préoccupation constante de rendre le spectateur actif en lui permettant d'adopter un comportement abductif.

L'abduction [au sens de formulation d'hypothèses] est la probabilité viable de cet ailleurs, de cette autre chose, autrement, autre part. L'abduction consiste alors, non

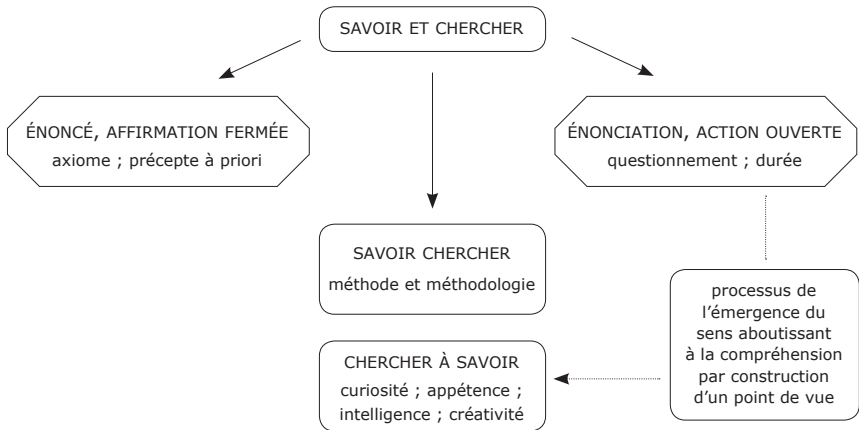
4 D. Wolton, *Éloge du grand public*, Flammarion, Paris, 1994, p. 67.

pas à partir d’une hypothèse, mais à y parvenir [...] Le comportement abductif est alors la posture créatrice et pédagogique qui va permettre l’émergence⁵.

Il s’agit donc de penser une scission entre « savoir » et « chercher ». Le réalisateur ne sait pas, il cherche et c’est ce qui lui permet d’aboutir à la création, à l’œuvre personnelle, artistique et/ou intellectuelle. Le point de vue devient donc l’aboutissement de processus individuels de création et de compréhension, issus de l’interprétation. Il peut y en avoir plusieurs ; il peut y avoir d’autres hypothèses, d’autres solutions. Et cet aboutissement, par le choix et la posture de réalisation, se trouve aux deux pôles du schéma de communication : celui de l’émetteur et celui du récepteur, autrement dit celui de l’auteur et celui du spectateur.

L. R. – D’ailleurs, il me semble que le schéma proposé par Yves Baudry⁶ peut être particulièrement utile pour éclairer ces questions.

Ce schéma peut représenter deux constructions possibles du documentaire, avec d’un côté le rapport à la démonstration comme une volonté de rendre compte



et d’authentifier ce qui nous entoure, et de l’autre le rapport à la monstration qui consiste non pas à dire la vérité des choses mais la vérité de notre relation aux choses, vérité empreinte de singularité. Et c’est aussi, me semble-t-il, un moyen de permettre aux spectateurs de s’extraire du leurre (parfois effectivement plus confortable) de réalité que représentent les images.

Je préciserai cependant que parler de monstration (en opposition à démonstration) de la démarche documentaire, n’exclut pas la construction : elle est inhérente à celle-ci et participe du point de vue. Il ne s’agit pas non plus de filmer

5 Y. Baudry, *Images de la pédagogie, pédagogie de l'image*, Archimbaud, Paris, 1998, p. 67.

6 *Id.*, p. 53.

pour filmer et reconstruire ensuite ; ce qui nierait totalement l'action fondatrice de la construction partagée, conjointe entre réalisateurs et acteurs (salariés).

C. E. – Justement cette question de la construction documentaire rejoint celle du croisement cinéma/sciences sociales et de la réalisation de films de recherche. De nombreux auteurs ont noté une homologie entre cinéma et sciences sociales en matière de production d'une connaissance. Cette homologie⁷ a en particulier été relevée par les historiens à propos de leur propre discipline. Pour Siegfried Kracauer, l'historien et le cinéaste sont placés dans une position semblable face au matériau archivistique ou documentaire : leur travail est tendu entre une exigence de rendre compte fidèlement de la réalité et une tendance ou possibilité à recréer le monde. Le travail historique, dans cette opération qui mène de l'archive à l'écriture, comme le processus cinématographique dans sa transformation du matériau brut enregistré dans le monde en film, sont, pour reprendre l'expression de Kracauer, comme « deux marmites de la réalité à l'état de semi-cuisson »⁸ ; c'est l'historien ou le réalisateur qui va produire le plat final, ou donner forme au monde.

L. R. – Il me semble salvateur de s'interroger sur le but, ou plus exactement sur l'intention du recours à l'image dans un contexte de recherche. Pourquoi filmer et pour qui ? Ce qui repositionne l'intention dans un contexte (qui parfois est celui de la commande) qui est à prendre en compte bien qu'il soit impossible de ne pas y être assujéti.

Cette homologie sur le terrain de la production de connaissance entre cinéma et sciences sociales vient également interroger leur rapport respectif à la création, et leur éventuel degré d'assujettissement à une commande fut-elle implicite. Aussi me paraîtrait-il plus juste de parler d'analogie et d'interroger la démarche de production de connaissance du point de vue du but, ou plus exactement, du recours à l'image dans un contexte de recherche : s'agit-il de montrer, d'analyser, de démontrer ?

C. E. – Cela dit, quelle que soit la posture adoptée, il me semble que la réalisation d'un film de recherche rend ce processus de construction évident, si l'on se place dans une position minimale de réflexivité. Elle pose ces questions de manière tangible, concrète : « Qu'est-ce qui m'intéresse ? Comment je le regarde, à quelle distance ? Comment je le cadre, dans quel axe, avec quelle focale ? Dois-je centrer sur un objet, dois-je filmer le contexte ? Où s'arrêtent les bords d'un contexte ? Quelle est la bonne durée ? Pourquoi déclencher, pourquoi couper ? »⁹ ; et l'on pourrait continuer à propos du montage : « Pourquoi garder tel élément, pourquoi et comment le mettre en relation avec tel autre ? ».

7 Cf. A. de Baeque, *Histoire et cinéma*, Cahiers du Cinéma/CNDP, Paris, 2008, p. 53-67.

8 S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Stock, Paris, 2006 (1^{re} éd. 1969), p. 117.

9 J.-P. Colleyn, *Le regard documentaire*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 66.

G. L. – C'est peut-être le moment de revenir sur les différentes étapes que constitue la réalisation d'un film de recherche portant sur le travail, avec tout d'abord la place laissée à l'observation et à la compréhension de ce qui se donne à voir en situation de travail, en amont du filmage, avec ensuite le tournage, le montage et parfois enfin accompagné de la restitution avec les salariés¹⁰. Il faut noter que chaque réalisateur utilise à sa manière ces différentes étapes, mais chaque fois se posent des questions de distance, de durée, de co-élaboration et de partage aussi des données recueillies. L'organisation de ces étapes dépend des choix opérés par le réalisateur, de ses habitudes de travail, et/ou parfois des spécificités liées au milieu à filmer. Elles ne définissent en aucun cas une méthodologie figée ; il arrive d'ailleurs que ces étapes de fabrication ne soient pas distinctement découpées dans le temps, mais au contraire entremêlées dans une démarche « en boucle » privilégiée par certains réalisateurs de documentaires : observation/tournage/observation/montage/observation/tournage... De la même manière, l'étape de l'observation peut être inexistante : le réalisateur décidant d'observer et de découvrir le milieu au moment du tournage (comme le propose parfois l'anthropologie filmique).

Il y a donc de multiples façons de procéder qui montrent que même s'il est vrai que l'on procède au montage après avoir filmé, et que s'il y a observation, elle se fait habituellement en amont des autres étapes, la démarche en quatre étapes (observation/tournage/montage/diffusion) n'est pas aussi simple qu'elle paraît. Car même si elles sont effectivement séparées dans le temps, ces étapes sont à ce point liées qu'elles créent des espaces intermédiaires : on n'est plus vraiment dans la première étape, mais pas encore réellement dans la suivante.

Ces espaces d'intersection concernent aussi bien l'aspect technique que cognitif de la réalisation. Toute fabrication d'un film est le produit d'une construction intellectuelle, conceptuelle et esthétisante, du début de son élaboration (par l'approche méthodologique choisie), à la restitution, en passant par les phases intermédiaires que sont l'observation, le tournage et le montage.

En tant que chercheur/réalisateur de films traitant la question du travail, il me paraît inconcevable de ne pas passer par les quatre étapes successives de fabrication : passage obligé, garant de l'efficacité de ma démarche et de son inscription dans une déontologie du rapport à l'autre, qui, au-delà du respect dû aux opérateurs filmés, rend possible la mise en place d'une démarche collective de co-élaboration et de co-construction, sans laquelle je ne conçois pas de travailler. Ces quatre étapes considérées dans leur ensemble s'organisent autour de recherches d'informations, de pratiques filmiques descriptives, de recherches d'organisations des données filmiques, qui nécessitent un temps d'investigation comparable aux enquêtes mises en place dans diverses disciplines telles que la sociologie, l'ethnologie ou encore l'anthropologie.

C. E. – On retrouve effectivement complètement ces questions en sciences sociales, y compris celle de la non-linéarité du processus de recherche ; c'est pourquoi

¹⁰ Ces étapes ont été développées dans G. Lambert, *Filmer le travail : stratégies de recherche et réalisation*, thèse de Cinéma-Audiovisuel, Aix-en-Provence, 2003, p. 97-112.

je pense que la réalisation d'un film peut être très formatrice à la démarche de recherche. Dit autrement :

La caméra grossit en les aiguissant certaines des interrogations classiques propres à toute recherche en sciences sociales. Elle oblige à revenir sur des points de méthodes, d'épistémologie ou de théorie : sur la nature des « observables », les unités et les temporalités d'analyse retenues ; sur les effets de connaissance liée à la réduction d'échelle ; sur la part du sensible et la place faite aux détails dans nos travaux ; sur la subjectivité du chercheur, le statut accordé aux personnes filmées et la relation ainsi construite ; sur l'écriture ; sur l'intelligibilité, l'interprétation et la construction du sens ; sur la relation entre images et paroles, entre paroles et actions. Incontournables pour le chercheur, ces questions le sont aussi et depuis toujours pour les réalisateurs¹¹.

La réalisation cinématographique rend plus tangible ce processus de construction d'une réalité : « Ce qui n'est pas toujours évident lorsqu'on écrit un livre [j'ajouterai « un article ou un mémoire »], apparaît brutalement lors de la réalisation d'un film »¹². Si l'on se place du côté de la réception, on retrouve alors tout l'intérêt qu'il y a à montrer ce processus dans le film, en utilisant des effets de rupture ou de discontinuité. La réalisation d'un film peut ainsi faire prendre conscience au chercheur ou à l'apprenti chercheur du type de « cuisson », pour reprendre l'image de Kracauer, qu'il fait subir aux ingrédients qu'il a sélectionnés, et le rendre plus à même de réfléchir à la pertinence de ses choix, et au type de connaissances que ses choix peuvent lui permettre de produire.

Ceci dit, il me semble qu'il y a un risque aussi à cela, car cette similarité de l'histoire, et plus largement des sciences sociales, et du cinéma est une similarité en tant que récits et mode d'ordonnement de ce récit : les situations choisies sont isolées, bornées – au départ avec un moment initial, à la fin avec un accomplissement – puis déroulées largement de manière chronologique dans une conception souvent très linéaire du temps. La tradition filmique et sa dimension narrative peuvent alors venir renforcer cette tendance des sciences sociales. Or l'observateur de la réalité doit s'interroger sur cette tendance à produire une telle forme de récit, et il doit réfléchir au risque toujours présent d'« aplatiser » ou de linéariser le réel en lui donnant un début, une fin, un schéma causal... Alors qu'il faudrait également en montrer la complexité, les contradictions, et, ce que l'on oublie souvent, les autres possibles non advenus. Godard met bien ça en jeu dans ses *Histoire(s) du cinéma*, où il construit une fiction hétérogène, car l'histoire est faite de temps hétérogènes.

G. L. – Le film est cependant fait pour être vu. Pour se faire, il ne doit pas rompre totalement avec les schémas habituellement proposés par la profession et recherchés par le spectateur mais il ne doit pas non plus, à mon sens, s'y soumettre. C'est un jeu subtil et délicat. Quelle est la tentation aujourd'hui lorsqu'il s'agit de réaliser un film documentaire sur le travail ? La narration d'une histoire, d'un

11 A. Borzeix, « Présentation », *Champs visuels*, n° 6, septembre 1997, p. 6.

12 M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1977, p. 68.

discours. Le film est narratif et l'utilisation de l'image de télévision comme de cinéma, s'effectue le plus souvent, comme nous l'avons déjà dit, dans une volonté de faire passer un message précis ; cependant il n'y a pas une image, mais un ensemble d'images qui se succèdent. En ce sens, l'image dépasse de façon plus évidente encore le simple rapport à l'analogie, pour s'inscrire dans un ensemble de significations : une narration.

Mais il faut, pour bien comprendre la situation, savoir que nous (réalisateurs/chercheurs) nous trouvons confrontés à une « obligation de bon résultat » de façon plus pressante que pour les autres chercheurs « papier-crayon », lorsqu'il s'agit pour eux de rendre les résultats de l'étude sous forme écrite. Les spectateurs (parfois chercheurs/réalisateurs, commanditaires, collègues chercheurs...) semblent en effet attendre une certaine forme de médiatisation filmique, une réponse prenant la forme d'une révélation, c'est en ce sens que nous parlons d'attentes précises. Si cette révélation ne se produit pas, cela peut se traduire par : « Je ne vois pas où vous voulez en venir »¹³. « L'obligation de résultat » prend la forme de ce que les commanditaires (entreprises, maisons de production audiovisuelle, diffuseurs...) s'attendent à voir quant à la construction formelle du documentaire. Il ne s'agit pas tant du contenu de celui-ci (sur lequel on peut parfois être laissés libres) que de sa mise en forme. Et nous plaçons la raison de la nature particulière de cette attente à l'intersection de deux facteurs : la force évocatrice dont on investit généralement l'objet filmique d'une part, et d'autre part la connaissance que l'on peut avoir, tout aussi généralement, du « bon » documentaire (c'est-à-dire celui qui plaît au plus grand nombre, répondant de ce fait aux exigences de l'audimat, donc, et dit autrement, celui que l'on a l'habitude de voir) par l'intermédiaire d'une logique télévisuelle sur laquelle se moule notre perception du documentaire. C'est donc dans le domaine du connu, du déjà vu, que cette révélation s'inscrit, elle n'est pas de l'ordre de la découverte, mais de la reconnaissance.

L. R. – Oui, et il convient de définir brièvement les critères qui contribuent à donner à la réponse filmique son allure de « révélation », et j'en retiendrai trois principaux. Premièrement, une approche par le spectaculaire : citons par exemple la mise en avant des moments forts, que l'on pourrait également qualifier de moments de rupture, pouvant être cristallisés par une réunion autour d'enjeux importants, un contexte conflictuel ou toute autre situation interactive particulièrement riche en ingrédients faisant appel à l'émotion (allant jusqu'à amener le spectateur à rire, à être indigné), à l'identification au personnage. Ces éléments servent de résumé immédiatement compréhensible d'une situation qui aurait pu émerger et être comprise sur le long terme (par des temps faibles d'activité par exemple), par appréhension et compréhension du contexte global. Ils contribuent également à soutenir l'intérêt du spectateur.

Deuxièmement, une courte durée, et ce selon les schémas standards de la télévision auxquels nous sommes habitués. D'une manière générale, plus le film

13 Commentaire du responsable de la Mission Recherche de La Poste, après la diffusion en mars 1999 du film *Les voix du changement* réalisé par Laurence Ritzenthaler et Guy Lambert.

est court, plus il rentre dans les critères d'exploitation et peut être visionné, voire utilisé au sein de l'entreprise : « Les cadres de l'entreprise ne peuvent pas accorder plus d'une heure au visionnage »¹⁴. Mais plusieurs problèmes se posent alors. La durée courte du film détermine en partie son écriture. De nombreuses ellipses sont nécessaires pour procéder à sa finalisation mais entraînent des procédés de simplification, des raccourcis discursifs, et l'impossibilité de s'attarder sur des exemples et des études de cas particulièrement éclairants. Raccourcir en durée peut appauvrir.

De plus, que fait-on dans ce cas, de l'espace de débat, de discussion que le film est susceptible d'ouvrir ? Peut-on considérer que la réponse (ou que les propositions) que le réalisateur apporte sera exploitée, du moins prise en compte dans de telles conditions d'exploitation du document ? On pourrait croire qu'un film plus court ouvre des espaces supplémentaires à l'échange, à la discussion. C'est possible. Mais souvent, ce type de film pointe, produit des effets de loupe plus qu'il ne questionne. En effet, la faible durée du film (26 minutes par exemple, standard télévisuel utilisé pour les reportages et les documentaires) ne laisse pas obligatoirement plus d'espace à la discussion. C'est parfois l'inverse : la forme de communication, d'écriture du film, généralement plus serrée, plus discursive, plus efficace, a pour effet le plus souvent, de démontrer, d'explicitier des hypothèses qui, en un temps réduit, laissent peu de place à l'interrogation, à la multiplicité des points de vue.

Le troisième critère est la conséquence des deux premiers : énoncer un message clair et prégnant, privilégiant notamment la construction filmique sur la preuve par l'image, le découpage du contenu par la thématization, la catégorisation, et ce, de façon plus ou moins lisible (par exemple, apparition sur l'écran des titres des thèmes abordés, tels les chapitres d'un document écrit, ou encore, l'évocation directe des points importants, ou considérés comme tels, par l'utilisation de la voix *off*...). L'ensemble (et il s'agit là d'un critère qui englobe tous les autres) construit grâce à l'utilisation des techniques de l'audiovisuel qui contribuent à renforcer l'aspect spectaculaire, donc prégnant d'un fait ou d'une situation, sa compréhension dans le sens de l'intentionnalité que l'on souhaite donner au message d'une façon directement lisible, dicible (à la fois par le tournage et le montage). Les documents de ce type sont finalement destinés à entrer dans une logique d'économie cognitive, fondée sur une démarche démonstrative et motivée essentiellement par la recherche de résultats immédiats, ancrés dans la satisfaction du court terme.

C'est donc à l'ensemble de ces points que les documentaristes sont à mon sens tout de suite confrontés et nous (les réalisateurs/chercheurs) avons pleinement conscience qu'ils orientent la construction filmique.

G. L. – Ces critères et procédés sont régis par un quatrième, qui les « enrobe » et assure la cohérence du message à « faire passer » : la narration. Et on retrouve le problème que tu posais à propos des sciences sociales, Corine. Je ne peux pas m'empêcher de citer à ce sujet Reuven Rank, ancien producteur du *NBC Evening News*, au sujet du « bon » reportage : « Chaque sujet traité devrait comporter les

14 Commentaire du même responsable de la Mission de la Recherche de La Poste.

attributs de la fiction, du drame. Il devrait être structuré, exprimer un conflit, contenir un problème et un dénouement, une action ascendante et une chute, avoir un commencement, un milieu et une fin »¹⁵.

C. E. – Puisque vous parlez télévision, j'en profite pour « terminer » cette question du rapport au réel, mais là du point de vue de l'analyse des films. Dans le cadre de ce troisième angle, la question se pose de la manière suivante : « Que peut nous dire le film d'une société, d'un moment historique...? ». Il me semble que là on peut retenir au moins les travaux de Kracauer, Ferro, Morin et Sorlin. Même s'il est très difficile, et forcément très réducteur, de résumer ces auteurs en quelques mots, je retiendrai quelques traits saillants. Pour Kracauer, les films permettent de mettre à jour la « mentalité d'une nation » ; la relation est ainsi directe, univoque. Marc Ferro complexifie largement cette approche en envisageant le film comme témoignage social, à travers tout d'abord ses contenus : les récits mis en images sont des choix opérés et révélateurs de ce qu'une société positive dans sa représentation d'elle-même, mais aussi de ses lapsus et de ses incohérences ; à travers également son style et ses choix esthétiques, ou encore à travers les variations historiques de son interprétation. Pour Edgar Morin, le film est un enchevêtrement réel-imaginaire, une machine de projection-identification, l'institution de l'imaginaire par excellence ; analyser le film permet de réintégrer l'imaginaire dans la réalité de l'homme. Pour Pierre Sorlin enfin, l'analyse de films permet de mettre à jour le visible et le non visible d'une époque ou d'un milieu ; il retient :

Trois points essentiels. D'abord le cinéma met en évidence une façon de regarder ; il permet de distinguer le visible du non visible et, par-là, de reconnaître les limites idéologiques de la perception à une certaine époque. Ensuite, il révèle des zones sensibles, ce que nous avons appelé des « points de fixation », c'est-à-dire des questions, des attentes, des inquiétudes, en apparence tout à fait secondaires, dont la réapparition systématique de film en film souligne l'importance. Enfin il propose différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent¹⁶.

On retrouve ces différentes approches et ces différents objectifs dans tous nos textes de la deuxième partie. Et cela appuie fortement l'idée, bien exprimée par Monique Haicault, que le regard est une œuvre collective, qu'il « est pris dans l'imaginaire social d'une époque » ; on pourrait dire également qu'il est construit socialement et historiquement. Cela nous montre tout de même, pour nuancer mon propos de tout à l'heure, que la réflexivité permise par la réalisation technique a ses limites.

D'ailleurs, en matière d'imaginaire social d'une époque, si l'on réfléchit au travail à l'écran, on ne peut que constater que, alors que l'économie et le travail tiennent une place essentielle dans notre société, le travail apparaît finalement peu dans les représentations cinématographiques, et les films sur le travail

15 Cité par B. Benjamin, «Technology and the bottom live create profound challenge», *New York Times*, 17 août 1986.

16 P. Sorlin, *op. cit.*, p. 242.

sont numériquement très minoritaires. Certains ont réfléchi à ce phénomène; Gérard Leblanc¹⁷ en particulier explique cela par le fait que l'opposition travail/loisirs est vécue aujourd'hui dans les sociétés occidentales sur un mode exclusif, or le cinéma est une forme de divertissement. Cette opposition tend à reléguer le travail hors du cinéma; tandis que la télévision privilégie le traitement des questions d'emploi (licenciements, chômage, exclusion...). D'autres insistent sur le fait que le monde du travail est peu enchanté et faiblement enchanteur; or ce que le cinéma désire et accomplit c'est embellir le monde. Comolli exprime cela très bien :

Il me semble que la pente du cinéma est d'atténuer la dureté et la violence du travail contraint. Il faudrait au cinéaste avancer à contre-pente... c'est-à-dire ne pas accélérer ce qui dure, ne pas raccourcir ce qui se développe, ne pas ellipser ce qui évolue, ne pas embellir ce qui manque de beauté... Faire, en somme, le contraire de ce que le cinéma sait faire et aime faire. Filmer contre le cinéma. Ce qui, ma foi, n'arrive pas souvent. Par là, encore, peut s'expliquer le petit nombre de films sur le travail¹⁸.

Ceci dit, la dureté et la violence du travail ne sont pas un problème pour certains genres cinématographiques. Pour le cinéma militant tout d'abord, qui vise justement à les montrer, voire à les souligner. Pour les films d'horreur d'autre part comme le montre bien l'article d'Ève Le Louarn, mais également pour de nouvelles séries télévisuelles qui banalisent cette violence des rapports sociaux au travail (article d'Aurélié Jeantet et d'Emmanuelle Savignac).

D'ailleurs, en ce qui concerne l'analyse des productions filmiques, autrement dit tout le travail de la deuxième partie, il faut souligner que nos textes abordent essentiellement les représentations du travail dans ces productions. Ce que nous avons par contre à peine évoqué, ce sont les questions des conditions de production des films (ceux qui fabriquent, le type de marché, etc.), de la réception et de ses variations historiques, et de ce sur quoi Marc Ferro met l'accent: l'action des films sur la société. C'est dire les richesses potentielles de l'analyse filmique; pour moi l'auteur de référence, qui explore de manière systématique ces différentes facettes, c'est Pierre Sorlin.

Si nous revenons à ce que nous abordons le plus: les représentations du travail, on doit se poser la question de ce qui est montré bien sûr, mais également de ce qui est ignoré. On rejoint là la question de la construction historique du regard, du visible et du non visible d'une époque ou d'un milieu, et plus particulièrement des dimensions visibles et non visibles du travail. J'aime beaucoup l'image utilisée par René Baratta :

Le travail se présente, de prime abord, un peu comme un iceberg: seuls les éléments les plus évidents, les plus visibles, comme par exemple les machines, les gestes ou les cadences infernales, émergent à la surface et peuvent donc être saisis par la

17 G. Leblanc, « La disparition du travail », *Images documentaires*, n° 24, 1996, p. 49-55.

18 J.-L. Comolli, « Corps mécaniques de plus en plus célestes », *Images documentaires*, n° 24, 1996, p. 44.

caméra. Seule une certaine dimension de l'activité de travail est directement lisible dans ses images... Comment faire pour accéder à ces éléments invisibles qui sont partie intégrante du processus de travail? Comment faire pour les révéler, pour les faire entendre, pour les montrer? Organisation du travail, rapports sociaux, règles informelles, la différence entre la tâche de l'activité, tous les mécanismes mentaux, l'intelligence du corps, tout ce qui touche au vécu personnel et au rapport que chacun entretient avec son travail¹⁹...

En tant que non cinéaste, j'ai une idée un peu simpliste de ces choses, me disant que la partie visible du travail peut être saisie au tournage tandis que la partie invisible apparaît par le travail de montage; mais je sais que vous avez une vision plus complexe, plus riche du tournage et plus nuancée. Dans tous les cas, on rejoint une question en filigrane de la première partie: « qu'est-ce que filmer le travail? » qui dépend en partie de la réponse que l'on donne à une autre question qui est: « qu'est-ce que le travail? ».

G. L. – À mon sens, on ne peut considérer le travail sans prendre en compte les trois entités qui le constituent, à savoir l'opérateur (le sujet), la tâche et l'activité. Trois éléments qui sont à la fois autonomes et liés entre eux: chacun existe en tant que tel dans « l'ici et maintenant » de la situation à analyser, mais ces trois éléments évoluent ensemble et en étroite interdépendance.

Filmer le travail implique donc de se confronter et de tenter de rendre compte des caractéristiques de la tâche, de l'opérateur, de l'activité et de leurs nécessaires imbrications. Ainsi, au cours des tentatives multiples de connaissance et de compréhension du travail, l'outil vidéo s'avère être un moyen d'observation, voire d'analyse privilégié, et en ce sens, une étape essentielle de la démarche de nombreux chercheurs et/ou de nombreuses entreprises. L'objet peut en être la tâche et son rapport à la précision, à la technique, à l'infiniment petit, au difficilement appréhendable et mesurable par l'observation dite « papier-crayon »; l'activité et son rapport à l'ensemble de l'organisation temporelle et sociale du travail en entreprise, son rapport au collectif et aux interactions. Mais le film peut également être essentiel à l'émergence de la parole comme support d'une meilleure connaissance et d'une meilleure compréhension de l'activité, et ce en étroite collaboration avec les opérateurs (verbalisations sur le lieu du travail, auto-confrontations filmiques). Opérateurs qui peuvent (doivent à mon sens) ne pas être considérés par le chercheur comme simple « objets d'étude », mais bien comme sujets participant à l'étude et porteurs d'une connaissance utile à la recherche: « Aussi quelle position épistémologique et éthique assume-t-on quand on pense les changements en se passant, non tant de ceux qui les vivent que de ceux qui les « retraitent » dans l'alchimie des dramatiques d'activité? »²⁰. Il s'agit là d'une question centrale de la démarche de réalisation, sur laquelle le chercheur doit tenter avec le réalisateur de trouver des solutions.

19 R. Baratta, « Filmer le travail. De quel travail s'agit-il? », *Champs visuels*, n° 6, septembre 1997, p. 99-100.

20 Y. Schwartz, *Reconnaissances du travail, pour une approche ergologique*, PUF, Paris, 1997, p. 7.

L. R. – En fait « filmer le travail » c'est accepter que le « microscopique » et le « macroscopique » s'entrecroisent. Autrement dit, tout ce qui se joue et se construit dans « l'ici et maintenant » d'une situation de travail est à la fois empreint des spécificités singulières psychologiques et historiques du sujet-opérateur qui participe à l'activité, et des spécificités tout aussi singulières et historiques du milieu au sein duquel il est immergé. Ainsi, s'il est relativement facile d'observer et de capter par la caméra la gestuelle des opérateurs, le fonctionnement des machines, le circuit des déplacements et celui de la communication, qu'en est-il par exemple, du ressenti des individus, de la part de singularités qu'ils mettent dans leurs actions, créant ainsi une confrontation unique à la tâche qui est la leur et au collectif avec lequel ils collaborent ? La prise en compte de ces éléments impalpables et noyés dans les manifestations immédiatement visibles des situations de travail, permet d'envisager le travail en tant que production chaque fois particulière, jamais exactement identique (car s'organisant autour et par la contingence, inévitable puisque constitutive du facteur humain). De ce fait, les situations de travail reposent sur de l'aléatoire.

L'ensemble de cette dimension « fuyante » du rapport de l'homme au travail qui englobe les aspects émotionnels, cognitifs, renvoie à l'histoire de chacun, à l'histoire du collectif et à leur relation dans « l'ici et maintenant », créant une stratification qui conduit à rechercher les différents éléments d'analyse dans le passé, le présent et le futur, dans l'individuel et le collectif. Les différents niveaux de cette stratification sont inévitablement réinvestis dans l'acte de travail et sans cesse réactualisés, réinterrogés par celui-ci. En ce sens, l'analyse du travail s'inscrit dans une dynamique, un incessant va-et-vient, pour tenter d'échapper à la prégnance de ce qui se donne à voir à priori.

C. E. – Le cinéma a d'ailleurs fondamentalement cette capacité, par la mise en scène interne et par le montage, à relier, mettre en rapport, recomposer ce qui se présente morcelé, parcellisé ; il permet de retisser des liens, d'éclairer des situations en les mettant en rapport. Si l'on ajoute à cette capacité le fait que le cinéma intègre évidemment le mouvement mais également les dimensions corporelle et sensible, on comprend qu'il ait complètement fait « triper » certains chercheurs en sciences sociales :

La technique cinématographique permet ce travail historique idéal : placer un récit au passé dans un contexte de gestes, de décors, de couleurs, de paysages. Ce qui serait un rêve d'historien, le cinéma semble le réaliser [...] Cette sorte de présence simultanée, dans un temps donné, du début à la fin d'une fiction, de tous les éléments qui composent l'espace et les corps, permet d'autant mieux de mettre dans leur contexte historique les personnages et la narration. Le cinéma peut concevoir l'éloignement en même temps que le rapprochement d'une multiplicité des points de vue [...] Il permet seul une intégration mouvementée, au sens fort du mot, dans une réalité inventée. C'est un rapport si particulier du temps au monde, qui lie en gerbe le temps, la lumière, le jeu, le corps, la pensée, afin de faire histoire.

Le cinéma propose, presque par définition, l'intégralité d'un récit historique qui, selon moi, ne sera jamais écrit²¹.

On pourrait relever de nombreuses choses dans cette citation, la question du « réel inventé » que nous avons déjà abordée, celle du temps que vous souhaitez aborder plus tard, et surtout ici le fait que le cinéma peut être porteur, chez le chercheur en sciences sociales, du fantasme d'un « récit total ». Et je pense que cette idée va vous renvoyer à certaines expériences de coopération avec des chercheurs, dont vous m'avez déjà parlé.

G. L. – En effet, filmer le travail c'est filmer un tout (tâches, activités, ressentis...) mais cela ne veut pas vouloir tout dire, tout montrer... Et il y a là souvent source de tension entre le réalisateur et le chercheur sur les attendus du film. Que souhaite-t-on montrer? Et comment? Chaque auteur est inévitablement confronté à ces deux questions. Les réponses sont multiples et la diversité des documents existants, aussi bien dans leur approche, leur construction, que leur finalité, est là pour en attester.

Certes, au cinéma comme dans la production écrite, il existe des genres [...] Pour Dziga Vertov, il n'y avait de réalité que dans le documentaire, et il n'y avait de document qu'au travers de l'extériorité: c'est l'œil de la caméra qui détient la vérité. Au contraire, Eisenstein jugeait qu'on parvient à une analyse plus réelle, plus profonde du fonctionnement social grâce à ce langage qu'est le montage, un instrument de précision qui permet toutes les reconstitutions; la priorité est à la création, au montage. Jean Vigo ouvrit une troisième perspective: il proposa mieux qu'un document, mieux qu'une analyse: un point de vue documenté. À cette école appartient Joris Ivens, tandis que pour les films naturalistes de R. Flaherty, de Rouquier, de Dovjenko, à l'interface de ces courants, l'observation ne va pas sans participation, la vérité s'accompagne aussi de la recherche de la beauté. De son côté, l'école de Jean Rouch et Luc de Heusch n'imagine pas un document sans point de vue. Toutefois, à la différence de Jean Vigo, ces cinéastes ont pour objet l'analyse, leurs œuvres se présentent ainsi comme des documents de recherche quasi expérimentale et scientifique²².

Cette longue citation de Marc Ferro atteste qu'il est, pour le documentaire, question de mode, d'époque, autrement dit de mentalités, qui vont positionner le documentaire dans un registre singulier (certains utilisent pour le définir, le terme contesté par d'autres de « genre »). Et j'ai précédemment longuement évoqué comment aujourd'hui le documentaire doit se plier à différentes contraintes, pour être en quelque sorte accepté, autrement dit diffusé. Pour tenter d'échapper à ces contraintes, le retour aux questions: « qu'est-ce que je souhaite montrer? » et surtout « comment je souhaite le montrer? » est salvateur. Il permet de redonner une place à l'auteur (certes en fonction d'une commande plus ou moins explicite, mais

21 A. Farge, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du Cinéma*, n° spécial « Le siècle du cinéma », 2000, p. 15.

22 M. Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, Paris, 1975, p. 14.

toujours réelle²³) : la place de sa créativité, autrement dit, de sa subjectivité. C'est également à la lumière de ce double questionnement que la citation de M. Ferro est intéressante, et particulièrement les ensembles de mots suivants : « création », « recherche de la beauté », « documents de recherche quasi expérimentale et scientifique » et « point de vue ». Ils sont intéressants en ce qu'ils positionnent l'objet documentaire à l'interface des démarches créative et de recherche, tout en évoquant l'idée fondamentale du point de vue et en rejoignant la distinction entre les deux registres de la médiatisation que sont « l'énoncé » (c'est-à-dire la transmission d'un savoir, généralement sous la forme de la description ; « résultat, réalisation de l'acte de parole »²⁴) et « l'énonciation » (c'est-à-dire ce que l'on pourrait qualifier de « qualité » de cette transmission ; « production individuelle d'une phrase dans des circonstances données de communication »²⁵ ; ce qui a donc à voir avec la singularité de celui qui énonce). Yves Baudry²⁶ qualifie l'énoncé « d'affirmation fermée » et l'énonciation « d'action ouverte ». Cette distinction me paraît tout à fait utile, dans la mesure où elle évoque le cloisonnement des idées au sein des théories préétablies, quasi-indiscutables ou du moins posées et présentées comme telles et l'oppose à une démarche plus active et dynamique de découverte.

Si l'on en revient maintenant aux éléments extraits de la citation de M. Ferro, on peut se demander si les dichotomies : recherche/création et énoncé/énonciation reviennent à placer les documentaires dits « de recherche » du côté de l'énoncé, et à l'inverse, les documentaires dits « de création » du côté de l'énonciation. Une telle façon de voir les choses serait pour le moins réductrice : les fluctuations historiques entre des conceptions esthétisantes ou plus analytiques sont avérées, pour autant il ne faut pas en tirer une dichotomie. Les deux approches sont en effet non seulement complémentaires, mais totalement indissociables. Tout repose sur la façon de traiter ce que l'on donne à voir, tout en considérant qu'autre chose puisse être vu. Nous sommes au cœur de l'intersection qui fait, à mon sens, exister l'œuvre documentaire (comme toute œuvre en général, voire comme toute réalité), celle des points de vue. Cela renvoie à une conception « ouverte », interrogative, et s'oppose au dogmatisme et aux affirmations. Elle amène également à considérer la création comme constitutive de l'œuvre documentaire.

La double question : « qu'est-ce que je souhaite montrer et comment ? » ne doit donc déboucher que sur une seule certitude, celle de donner à voir un point de vue, qui, par définition, sera singulier mais pas universel.

L. R. – Il s'agit de la dichotomie dont nous parlions tout à l'heure qui oppose « savoir » (concerné par la transmission du savoir) et « chercher ».

« Chercher » signifie aussi ne pas être sûr, dogmatique, mais douter, avancer doucement et prudemment à partir d'hypothèses et non de postulats théoriques déjà écrits ailleurs. Nous voyons ici encore comment les deux registres (« savoir »

23 Sur la question de la commande, on peut lire G. Lambert, *op. cit.*, p. 60-69.

24 *Dictionnaire Le petit Robert*, Paris, 1999, p. 649.

25 *Idem*.

26 Y. Baudry, *op. cit.*, p. 30.

et « chercher ») s'opposent : nous ne sommes plus sur le mode affirmatif, mais interrogatif, qui consiste, non pas à valider les présupposés et autres héritages théoriques propres à la discipline du chercheur, mais à les re-questionner. De plus, le « chercher » se nourrit de l'interaction (plus que ne le fait la transmission du savoir) et en ce sens, il ne peut se mettre en place qu'au sein d'une dynamique collective, sur le mode du « construire ensemble », « produire ensemble » et « comprendre ensemble ».

Personnellement, lorsque j'ai la chance de réaliser un film de recherche sur la question du travail, le collectif et la démarche de recherche sont, me semble-t-il, indissociables de la production de sens inhérente au terrain sur lequel j'interviens. Le « j'interviens » est alors à modérer dans ce qu'il évoque de suprématie, voire d'omniscience et d'intrusion : il est légitime de ne l'entendre qu'au sens de déclencheur.

G. L. – Il est nécessaire d'en revenir au documentaire pour condamner le fait qu'il puisse n'être utilisé qu'en tant que médiateur d'un constat, preuve par l'image et le son que ce que l'on montre est nécessairement vrai. Or, son rapport à la description et à la démonstration, peut amener le chercheur à ne considérer le documentaire qu'en tant que moyen performant (d'autant plus performant qu'il permet la « preuve par l'image »), permettant d'améliorer cette description.

C. E. – Là, je pense qu'il nous faut revenir sur les rapports entre images et sciences sociales. Il est vrai que ces dernières ne sont pas toutes logées à la même enseigne : l'histoire s'est constituée en tant que discipline de l'écrit, la sociologie également mais dans une moindre mesure car elle intègre dans ses données, évidemment plus que l'histoire, de la parole ; mais les deux utilisent marginalement les documents visuels qu'elles tendent à considérer comme secondaires. L'anthropologie, en revanche, s'est développée non pas à partir de l'image mais dans un débat permanent autour de l'image, et ce dès ses débuts.

Ceci dit, les sciences sociales entretiennent de manière générale un rapport ambivalent à l'image. Cette ambivalence était déjà notée par Roland Barthes en 1964 : « les uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser la richesse ineffable de l'image »²⁷. Je la trouve également bien exprimée par Pierre Sorlin en partant des pratiques d'utilisation de l'image :

Les sources représentatives sont parfois appelées à la rescousse, mais seulement pour donner une confirmation, pour ajuster un détail [...] Ces illustrations sont mal commentées [...] L'image « parle d'elle-même », elle « montre » et cela suffit, on la crédite de vertus presque magiques [...]. Méprisée ou surévaluée, l'iconographie n'est, de toute manière, qu'une servante²⁸.

27 R. Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40.

28 P. Sorlin, *op. cit.*, p. 38-39.

De la même manière, Marc Ferro nous met en garde : « Ne pas chercher seulement dans les images illustration, confirmation, ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir »²⁹. Bruno Péquignot ajouterait : « Si on peut remplacer l'image par du discours, qui en épuiserait le sens, elle n'a plus d'autre utilité qu'illustrative, et est donc superfétatoire »³⁰.

Cela dit, on peut critiquer cette utilisation essentiellement illustrative de l'image par les sciences sociales, mais il faut bien voir que c'est également largement la manière dont elles utilisent la parole, et je pense là en particulier aux sociologues qui très souvent émaillent leurs analyses d'extraits d'entretiens pour illustrer et confirmer leurs propos. Bien sûr, ces propos ont censément été construits à partir de l'analyse d'entretiens ; mais on peut quand même se poser la question. En tout cas, comme le notait Pierre Naville à propos de la sociologie, « tout part de textes et aboutit à des textes »³¹. Or, l'utilisation de l'image nécessite de nouvelles approches ; il nous faut certainement renoncer à lire l'audiovisuel comme on lit des textes, et apprendre à l'interroger d'une autre manière. Barthes montrait déjà très bien cela à propos de l'image arrêtée : une affiche publicitaire de Panzani (1964). Sorlin le souligne à propos du cinéma :

L'étude de l'audiovisuel suppose une véritable reconversion qui commence avec l'acceptation du fait que les combinaisons image-son produisent souvent des impressions intraduisibles en mots et en phrases, qui se poursuit avec l'apprentissage d'autres règles d'analyse et d'exposition³².

Ceci dit, cette caractéristique de l'audiovisuel est justement celle qui produit des résistances chez les chercheurs en sciences sociales.

G. L. – Oui, et on revient également à la question du rapport au réel. Toute description, aussi étroite que semble être le lien qui la lie à la réalité, est empreinte de la singularité et de la subjectivité de celui qui décrit. Et ce d'autant plus que toute description est ensuite objet d'interprétation. La description est donc liée à la réalité telle que l'on pense qu'elle est. Il ne s'agit pas d'entamer ici un débat philosophique, mais simplement d'attester une nouvelle fois, que toute volonté de contrôle et de maîtrise de l'interprétation n'est pas compatible avec une démarche de création. Il y a d'ailleurs opposition entre les termes mêmes.

De plus, à aucun moment le réalisateur ne considère ses plans comme une somme d'éléments descriptifs mis bout à bout, mais plutôt comme les éléments d'une énonciation.

L'association de l'art et de la science, pour souhaitable qu'elle soit, se traduit par un véritable choc des cultures [...] Car d'une certaine manière, le cinéaste est un

29 M. Ferro, *Cinéma...*, *op. cit.*, p. 40.

30 B. Péquignot, « De l'usage des images en sciences sociales », *Communication*, n° 80, 2006, p. 44.

31 P. Naville, « Instrumentation audiovisuelle et recherche en sociologie », *Revue française de Sociologie*, n° VII, 1966, p. 163.

32 P. Sorlin, *op. cit.*, p. 8.

travailleur « manuel » habitué à prendre le réel à bras-le-corps [...] De leur côté, les chercheurs intéressés par l'observation ou l'expression audiovisuelle se méfient des artifices de la cinématographie. Ils espèrent constituer grâce à la caméra un corpus d'observations contrôlées. Cette rigueur expérimentale exclut presque forcément la réalisation d'un film au sens plein du terme³³.

C. E. – Cette citation rejoint ce que je voulais dire tout à l'heure : c'est justement, il me semble, dans cette capacité du cinéma à approcher et livrer la dimension sensible de la vie humaine, que résident beaucoup des résistances des chercheurs en sciences sociales. Car comment faire passer cette dimension sensible aux spectateurs ? Beaucoup le font en créant des effets de sens, en renforçant le sens perçu par les chercheurs à l'aide de dispositifs (montage, mouvements rapides de caméra ou longs *travellings*, musiques...) pour figurer ou évoquer les sentiments vécus par les personnes filmées (comme le stress, l'ennui, la fatigue, l'euphorie...). Pierre Naville disait déjà en 1966 : « il faudrait pour cela se dégager de la réduction, si largement admise aujourd'hui, des signes à leurs fonctions d'information et de communication, c'est-à-dire une fonction plutôt passive, pour leur restituer une fonction combinée de stimulation, de création »³⁴. Moi je suis plutôt réticente à cela. Bien sûr ces effets de sens ne devraient être mis en œuvre qu'après avoir pris la mesure, par l'observation, de l'existence « réelle » de ces sentiments. Mais j'ai tout de même toujours peur d'aller trop loin, d'aller au-delà. Les fondements de cette crainte sont bien exprimés par Pierre Arbus dans son texte, propos qui prolongent ceux de Colleyn que tu citais : « l'approche scientifique, par principe, redoute la contamination par le vécu, l'expérience sensible et l'imaginaire personnel ». Finalement beaucoup de ces choses vont franchement à l'encontre de la culture et de l'*ethos* de l'*homo academicus*. Ma collaboration avec vous m'a fait sentir, toucher du doigt la prégnance de cette culture et de cet *ethos* chez moi.

G. L. – C'est pour l'ensemble de ces raisons, que le chercheur s'éloigne le plus souvent du travail d'auteur (du projet du cinéaste) tel que je le conçois, c'est-à-dire construit sur l'émergence : émergence d'une expressivité singulière, elle-même construite sur la durée, et ouvrant sur une multitude de possibles. De plus, la prise en compte, par le spectateur cette fois, de cette contingence et de la nécessité d'adopter un « comportement abductif » (au même titre que l'auteur de l'objet filmique), peut permettre également, ce qui n'est pas négligeable, de s'extraire du leurre de réalité que représentent les images et dont nous parlions tout à l'heure. Il peut en être autrement si, non seulement les images, mais le message qu'elles véhiculent et qui au final créent l'objet filmique, sont reconsidérés comme n'étant qu'un point de vue, une « solution », ou plus exactement une manifestation parmi d'autres possibles. Le chercheur doit donc accepter de perdre une éventuelle place de « toute puissance » de celui qui sait.

33 J.-P. Colleyn, *op. cit.*, p. 92.

34 P. Naville, *op. cit.*, p. 165.

C. E. – Je suis d'accord avec toi sur cette « toute puissance ». Ceci étant, sans vouloir transformer intégralement l'*ethos* du chercheur en sciences sociales, on pourrait vraiment considérer la complémentarité possible entre films et analyses écrites :

En montrant des lieux, des espaces, des témoignages, des prises de position, des attitudes, des postures, des fragments de vie sociale, on peut formuler l'espoir que le film permette une connaissance par familiarisation stimulante. Le cinéma devrait encourager à lire autrement, à persévérer dans la lecture des analyses sociologiques [...] Il appartient aujourd'hui au documentaire de réincarner quelque peu des chemins d'accès au savoir³⁵.

Vous aviez d'ailleurs, lors d'une de nos discussions, avancé une idée intéressante quant à cette complémentarité possible : il n'est pas forcément nécessaire et utile pour le chercheur d'aller jusqu'à la réalisation d'un film, la production puis la diffusion lors de cours ou de conférences de *rushs* peut montrer des fragments de vie sociale méconnus, donner corps à l'analyse...

En tout cas, le problème est qu'il y a toujours aussi peu, au sein des formations de sciences sociales, de formation à l'image, tant en ce qui concerne leur réalisation que leur analyse. Pour cette dernière, cela pose un réel problème, car tout de même le cinéma est un ensemble d'archives indispensable pour travailler sur l'histoire et la société du XX^e siècle. On pourrait même dire avec Comolli que :

L'histoire de ce siècle est en grande partie faite de représentations cinématographiques et s'est du coup fabriquée en rapport et sous la forme de spectacles cinématographiques, s'est en tout cas transmise et diffusée ainsi. Enfant de ce siècle où triomphe le spectaculaire, le cinéma est en même temps l'objet et l'agent de ce triomphe, il en est l'entrepreneur et l'archiviste, l'acteur et la mémoire³⁶,

d'autant que « ce monde spectaculaire devient une source référentielle plus réelle que les autres »³⁷. Et le pendant à cela est que le croisement cinéma/sciences sociales est un espace à peine reconnu par les instances académiques. Cela explique probablement en partie qu'il n'y ait guère eu d'avancées et de développements majeurs depuis les années 1960. Si tu ajoutes à cela, le fait que le coût d'entrée pour le chercheur en sciences sociales est conséquent, tu trouves finalement peu de motivation à investir une activité aussi peu valorisée et qui demande une importante « rupture avec des habitudes mentales acquises »³⁸.

G. L. – Oui c'est tout à fait vrai et problématique. Pour finir, je reviendrai à l'objet film. Je dirai que l'œuvre réussie doit à la fois déterminer la pensée du spectateur par des séquences d'images et de son qui font nettement et précisément « sens » et simultanément (et ce avec les mêmes séquences) le provoquer vers des terri-

35 J.-P. Colleyn, *op. cit.*, p. 21-22.

36 J.-L. Comolli, « Le miroir à deux faces », *op. cit.*, p. 13.

37 *Id.*, p. 38.

38 P. Naville, *op. cit.*, p. 165.

toires indéterminés qui lui permettent de dépasser les certitudes, les attendus ergologiques dans lequel il s'était installé. C'est cette confrontation, ce rapport antagoniste entre ce qui est clairement indiqué, prégnant à son entendement, ce qui est également clairement attendu par le spectateur (y compris d'un point de vue formel) et ce qui est plus indéterminé, inattendu, donc complexe, qui produira chez le spectateur, les conditions, le cadre de réception idéale pour que s'installe « la dimension radicale créatrice *ex nihilo* » et non « *cum nihilo* »³⁹. Le spectateur est donc acteur de la production de sa propre connaissance.

L. R. – Et du coup, je reviendrai, en ce qui me concerne, à notre idée que la connaissance est produite à trois : réalisateur/chercheur, salariés acteurs du film, et spectateur ; il ne faut pas oublier les acteurs du film. C'est d'ailleurs dans cette optique de co-production que nous avons mis en place très souvent dans nos films des auto-confrontations filmiques⁴⁰. Ce dispositif repose sur la volonté d'intégrer l'opérateur filmé aux différentes étapes de la réalisation filmique, et au-delà de la recherche. L'objectif étant de le rendre pleinement expert de son contexte de travail. Il n'y a « pas d'un côté les savants [les chercheurs] et de l'autre, les ne sachant pas... Bref, il y a, dans la société comme dans l'entreprise, d'une part des concepteurs, des gens qui savent, qui détiennent le savoir et, d'autre part, des exécutants, des gens qui font, qui savent faire, qui ont des savoir-faire »⁴¹.

G. L. – L'auto-confrontation filmique est effectivement essentielle à notre démarche cinématographique. Cette nécessaire prise en compte des savoir-faire des opérateurs s'inscrit dans le double processus de co-élaboration (évaluation par le discours) et de co-construction (participation à la construction de l'objet filmique) qui permet d'extraire le chercheur de son statut d'expert (qui, tel le médecin, ausculte les causes de dysfonctionnement de l'entreprise) et de redonner la parole au « sujet »-opérateur qui devient « acteur » en participant pleinement au processus de production de connaissances. C'est dans cette idée et en ajoutant le spectateur que nous avons élaboré ce que nous avons appelé « la cinématographie de la connaissance »⁴². Son objectif dans un film documentaire revient, et ce de façon ouverte et complexe, à réfléchir collectivement (réalisateur, techniciens du film, individus filmés, spectateurs) sur les groupes humains et les situations de vie qui sont les leurs, à comprendre l'organisation et le fonctionnement des sociétés (en l'occurrence ici le monde du travail), à mettre en évidence des éléments

39 Jean-Luc Donnet utilise cette expression lors d'une conversation avec Cornélius Castoriadis, en faisant référence à ce que Freud appelle « la spontanéité du transfert » ou le cadre de la cure, permettant, à un patient pourtant « déterminé », que « le phénomène surgisse, émerge dans sa dimension créatrice *ex-nihilo* », dans C. Castoriadis, *Dialogue*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1999, p. 48.

40 Cf. G. Lambert, *op. cit.*, p. 356-407.

41 B. Pelegrin, *Auto-confrontation et co-élaboration : production de connaissances consécutives dans le contexte toujours singulier et complexe de l'homme au travail*, Épiphore, Pourrières, 1999, p. 8.

42 G. Lambert, *op. cit.*, p. 95.

permettant d'appréhender les relations entre les phénomènes sociaux, et à ouvrir sur un débat, une discussion.

La cinématographie de la connaissance tente, par une démarche filmique respectueuse des caractéristiques particulières propres à chaque terrain rencontré, de donner des éléments de compréhension des situations de travail filmées en particulier, et du monde du travail en général. Quelles sont les valeurs des salariés? Quels sont les enjeux et rapports antagonistes qui structurent et organisent le travail? Quels sont les effets des nouvelles technologies sur les salariés dans les nouvelles organisations du travail? Comment se manifestent au quotidien auprès des salariés, l'histoire et la culture d'entreprise? Le film peut être un lieu et un prétexte à la production de la connaissance. Il s'inscrit dans un processus dynamique d'élaboration de la connaissance, et en ce sens, n'a pas la prétention de clore cette production en la transformant en savoir. C'est pour cette raison que l'œuvre doit être ouverte et provoquer le questionnement. Son rôle pédagogique se situe dans la mise en avant, par le réalisateur, d'hypothèses de recherche, de regards pluriels et parfois contradictoires, de points de vue variés (portés par les acteurs du film), le tout construit autour d'une tentative de compréhension des situations de travail, mais sans en contourner ou en amoindrir le caractère complexe, voire énigmatique.

C. E. – « Œuvre ouverte », « énigme », nous faisons bien sûr référence là à Umberto Eco⁴³, et c'est une belle manière, je trouve, de terminer notre discussion et cet ouvrage.

Bibliographie

- BAECQUE A. (de), *Histoire et cinéma*, Cahiers du Cinéma/CNDP, Paris, 2008.
- BARATTA R., « Filmer le travail. De quel travail s'agit-il? », *Champs visuels*, n° 6, septembre 1997, p. 94-109.
- BARTHES R., « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.
- BAUDRY Y., *Images de la pédagogie, pédagogie de l'image*, Archimbaud, Paris, 1998.
- BORZEIX A., « Présentation », *Champs visuels*, n° 6, septembre 1997, p. 5-8.
- CASTORIADIS C., *Dialogue*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1999.
- COLLAS G., « Filmer le travail, montrer l'invisible », *Images documentaires*, n° 24, 1996, p. 13-20.
- COLLEYN J.-P., *Le regard documentaire*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.
- COMOLLI J.-L., « Corps mécaniques de plus en plus célestes », *Images documentaires*, n° 24, 1996, p. 39-48;
« Le miroir à deux faces », dans J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.

43 En particulier U. Eco, *Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1979.

- COMOLLI J.-L. et RANCIÈRE J., *Arrêt sur histoire*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- ECO U., *Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1979.
- FARGE A., « Écriture historique, écriture cinématographique », dans A. de Baecque et C. Delage, *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Paris, 1998, p. 111-125 ;
« Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du Cinéma*, n° spécial « Le siècle du cinéma », 2000.
- FERRO M., *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, Paris, 1975 ;
Cinéma et histoire, Gallimard, Paris, 1977 ;
Film et histoire, Éditions de l'EHESS, Paris, 1984.
- FIÉLOUX M. et LOMBARD J., « Explorer et écrire avec l'image », *Communications*, n° 80, 2006, p. 19-40.
- FRANCE C. (de), *Cinéma et anthropologie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
- KRACAUER S., *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Stock, Paris, 2006 (première publication 1969).
- LAMBERT G., *Filmer le travail : stratégies de recherche et réalisation*, thèse de Cinéma-Audiovisuel, Aix-en-Provence, 2003.
- LATOURET É. (de), « Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie », *Communications*, n° 80, 2006, p. 183-198.
- LEBLANC G., « La disparition du travail », *Images documentaires*, n° 24, 1996, p. 49-55.
- LIOUT J.-L., *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, PUF, Aix-en-Provence, 2004.
- MORIN E., *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Minuit, Paris, 1956.
- NAVILLE P., « Instrumentation audiovisuelle et recherche en sociologie », *Revue française de Sociologie*, n° VII, 1966, p. 158-168.
- PELEGRIN B., *Auto-confrontation et co-élaboration : production de connaissances consécutives dans le contexte toujours singulier et complexe de l'homme au travail*, Épiphore, Pourrières, 1999.
- PÉQUIGNOT B., « De l'usage des images en sciences sociales », *Communications*, n° 80, 2006, p. 41-51.
- SCHWARTZ Y., *Reconnaissances du travail, pour une approche ergologique*, PUF, Paris, 1997.
- SORLIN P., *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris, 1977.
- WOLTON D., *Éloge du grand public*, Flammarion, Paris, 1994.

Table des matières

<i>Corine EYRAUD et Guy LAMBERT</i> , Avant-propos	5
Partie 1 Le travail à l'écran	
<i>Monique HAICAULT</i> , Introduction. Observer, analyser et montrer le travail par le film	9
<i>Barbara PENTIMALLI</i> , Filmer la coopération et la synchronisation gestuelle entre serveuses et cuisiniers d'un café rouennais	25
<i>Isabelle COLON DE CARVAJAL</i> , Documenter les activités de télé-opérateurs dans leur environnement de travail	35
<i>Marc RELIEU, Christian LICOPPE et Karine LAN HING TING</i> , Filmer le travail dans les centres d'appels : le cadrage vidéo et sonore comme mise à l'échelle de l'activité	43
<i>Anne-Catherine OUDART et Fabienne GANTIER</i> , Filmer le travail : un outil au service de professionnels de la formation	49
<i>Irène JONAS</i> , Regards croisés. Des auxiliaires de puériculture photographient leur travail	55
<i>Joyce SEBAG et Jean-Pierre DURAND</i> , D'une représentation à l'autre Le statut de l'image et du son dans la sociologie du travail	61
<i>Hubert BATAILLE et Valérie DELDRÈVE</i> , Filmer le travail des pêcheurs. Récit d'une expérience	67
<i>Gilles REMILLET</i> , Filmer le travail ouvrier. L'exemple d'une fonderie d'acier gardoise	75
<i>Valérie MATHIEU et Pierre STASSART</i> , « Éleveur autrement ? » Contribution d'une méthode audiovisuelle réflexive à l'explicitation d'un mode d'existence	81
<i>Corine EYRAUD, Françoise ALQUIER et Jean-Baptiste DELORME</i> , L'information comptable comme construction sociale. Intérêts et limites d'un film de recherche	87
<i>Christian LALLIER</i> , Filmer le travail des relations sociales	93
<i>Eric BREITBART</i> , Film Power/Labor Power	101
<i>Pierre ARBUS</i> , Filmer le travail. L'expérience <i>Regain de taille</i>	105
<i>Pascal CESARO</i> , Le film de recherche en sciences humaines et sociales. Entre activité de recherche et subjectivité documentaire	113

René BARATTA, L'auto-confrontation collective : un espace de controverse sur le travail 119

Partie 2 Derrière l'écran, le travail

Jean-Luc LIOULT, Introduction. Les représentations du travail à travers le film 129

Nicolas HATZFELD, Alain P. MICHEL et Gwenaële ROT, Représentations filmiques du travail à la chaîne : derrière la variété des genres, une variation de regards (1920-2000) 131

Roxane HAMERY, Trois exemples de représentation du travail et de la mutation sociale dans le court-métrage français de l'après-guerre : *Goémons* de Yannick Bellon, *Le sang des bêtes* de Georges Franju, *Le sabotier du Val de Loire* de Jacques Demy 137

Alain P. MICHEL, Du document filmique au documentaire historique. L'usage des films industriels Renault de l'entre-deux-guerres 143

Régis HUGUENIN, Filmer le travail à des fins publicitaires : les chocolats Suchard en 1937 et 1948 151

Thomas HELLER, D'une chaîne à l'autre 157

Ève LE LOUARN, Horreur et travail, horreur du travail ? 163

Thierry MILLET, « Et voilà le travail ! » Anthropologie du cinéma par Jean-Luc Godard 169

Muriel TINEL, *Cinéma, cinémas (1982-1991)*. Filmer et montrer le travail des cinéastes et des acteurs 175

Peter HUGUES, Work and the Privatisation of Risk 179

Aurélié JEANTET et Emmanuelle SAVIGNAC, Les représentations du travail dans les séries de divertissement. Le travail comme ressort du loisir 187

En guise de conclusion

Corine EYRAUD, Guy LAMBERT et Laurence RITZENTHALER, Cinéma, sciences sociales et monde du travail 195

photographie

film

Corine EYRAUD est maître de conférences en sociologie à l'université de Provence et chercheur au Laboratoire méditerranéen de sociologie (LAMES).

Guy LAMBERT est maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Provence, chercheur au Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA) et réalisateur de films de recherche.

Cet ouvrage se veut résolument transdisciplinaire, dans la mesure où les auteurs combinent réellement, dans leurs recherches, cinéma et sciences sociales. Deux axes organisent cette réflexion. Le premier, intitulé « Filmer le travail », regroupe des interventions de chercheurs en sciences sociales (sociologie, histoire, anthropologie, ergonomie) et de réalisateurs qui utilisent l'approche filmique pour observer, analyser et montrer le travail. Le second, « Films et travail », analyse les représentations sociales du travail et leurs évolutions, à travers les objets filmiques (films, séries télé...); les auteurs, le plus souvent des chercheurs en cinéma, utilisent des outils et théories empruntés à la linguistique, la sémiologie, la psychanalyse, la sociologie... L'ouvrage est accompagné d'un DVD, on y trouvera une partie des extraits de films utilisés de manière démonstrative dans les contributions écrites.

Couverture: Tournage de la vie en chantier, La Ciotat, 1994, par Éric Boyer du secteur cinéma de l'université de Provence, © cliché Guy Lambert.

PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE



9

782853 1997409

F187675

ISBN 978-2-85399-740-9

22 €