¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Cuzol Valérie, Lecloux Frédéric

Du sensible au politique : la réciprocité entre approches biographique et documentaire pour saisir le non-dicible dans un film ethnographique

Pour citer l'article

Cuzol Valérie, Lecloux Frédéric, « Du sensible au politique : la réciprocité entre approches biographique et documentaire pour saisir le non-dicible dans un film ethnographique », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°34. Suivre l'image et ses multiples états dans les collaborations arts/sciences, juin 2022 [en ligne], http://revue-interrogations.org/Du-sensible-au-politique-la (Consulté le 12 mai 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Résumé :

L'article revient sur l'expérience de la co-écriture visuelle d'un film alliant approche ethno-biographique et photographie documentaire. L'analyse réflexive sur cette expérimentation proposée par les co-auteurs – une sociologue et un photographe – réinterroge l'équivalence entre la valeur discursive et la valeur esthétique de l'image et révèle combien les photographies, dans leurs différents statuts, sont particulièrement adaptées à restituer le non- dicible sur un sujet intime et politique à la fois. Plus largement, elle interroge la capacité de l'approche sensible dans la production des savoirs et la permanence des frontières disciplinaires.

Mots-clés : Co-construction, écriture visuelle, photographie documentaire, approche ethno-biographique, frontières disciplinaires.

Abstract :

The article discusses a collaborative experience of visual writing of a film, combining a biographical approach and documentary photography. The reflexive analysis of this experiment as proposed by the authors –a sociologist and a photographer– aims at questioning the equivalence between the discursive and aesthetic values of images. It reveals how photographs, in their various natures, are particularly suited to conveying the non-expressible as regards a subject that is at once both intimate and political. On a wider scale, it questions the relevance of a sensitive approach in the production of knowledge and the persistence of disciplinary boundaries.

Keywords : *co-construction, visual writing, documentary photography, biographical approach, disciplinary boundaries.*

L'intérêt aujourd'hui croissant pour l'image fixe ou animée dans la production de savoirs en sciences sociales suscite de nouvelles formes du discours scientifique. Chacun avec leurs outils, chercheurs et artistes arpentent bien souvent les mêmes routes pour questionner la complexité du monde. À la croisée des chemins – ou au hasard des diables – il leur arrive de tenir un propos ensemble. C'est ce que nous avons tenté de faire en coréalisant le film *Quel côté de l'absence ?* [1], l'une chercheure-doctorante en sociologie et l'autre, photographe et écrivain. L'enjeu de cette expérience filmique est de dépasser les frontières disciplinaires pour ouvrir l'espace d'intelligibilité d'un objet social à travers deux regards qui se nourrissent dans une mise en mouvement des intuitions, des perceptions et des réflexions communes. Cet espace prend la forme d'un film documentaire qui combine des témoignages biographiques filmés, des photographies dites 'de famille', des photographies produites sur le terrain d'enquête, des images d'archive et une création musicale, dans un format court (35 min). Il tente de traduire des paroles rares sur les enjeux du lieu de sépulture dans un parcours migratoire et questionne les frontières dans leur sens le plus large [2].

Cette collaboration s'inscrit dans une nouvelle configuration de projets dits 'art et sciences', ou encore 'recherche et création', qui induit un processus de co-construction dépassant l'association de deux champs disciplinaires. Quelle que soit la terminologie, ces expérimentations engendrent des co-productions de savoirs dans une approche à la fois sensible et scientifiquement exigeante. Dans cette double perspective, reconfigurent-elles les frontières disciplinaires ? Si oui, comment ? En les renforçant, en les déplaçant, ou en les gommant ? À moins que les promesses de l'hybridation des pratiques ne forcent un modèle de reconnaissance d'un commun où recherche et création s'emparent ensemble de la question du sensible dans la compréhension d'une réalité sociale ?

À partir de notre expérience de coréalisation, d'abord envisagée par la rencontre de deux démarches autour d'un projet filmique puis, à présent, comme un 'nous' réflexif proposant à nouveau une parole commune sur le dialogue entre photographie et sciences sociales, nous tenterons d'éclairer en quoi la réciprocité de nos approches respectives a guidé notre collaboration, avant de nous interroger sur l'histoire contrariée du rapport entre image et discours scientifique, afin de montrer au contraire leur égale pertinence à produire des connaissances sur le social.

D'un objet de recherche à un projet filmique, le récit d'une rencontre…

entre une chercheure…

Aujourd'hui en fin de thèse, je mesure à quel point les chemins de traverse qui m'ont conduite à la sociologie ont forgé les fondements d'une approche méthodologique mise en œuvre dès ma première recherche sur la mémoire immigrée de la ville de Chalon-sur-Saône en 2013. Son matériau avait déjà servi de base à la réalisation d'un court-métrage intitulé *Chibanis, mémoires d'exil* [3], produit en 2015 avec le soutien du musée Nicéphore Niépce. Le documentaire cherchait alors à rendre compte des parcours migratoires de plusieurs immigrés âgés originaires du Maghreb et de la manière dont ces hommes percevaient la place qu'ils avaient construite localement. Cette première étude a permis de révéler que la grande majorité d'entre eux avaient prévu de se faire rapatrier pour l'ultime retour au pays natal, malgré un ancrage indéniable au territoire d'installation et la présence d'un carré confessionnel ancien dans l'un des cimetières de la ville. Les retours *post-mortem* tentent d'effacer les lignes de fractures à l'intérieur des familles transnationales. Toutefois, la persistance des rapatriements, si elle semble aller de soi dans la perspective de maintenir des continuités, produit aussi des ruptures et soulève des enjeux politiques et identitaires importants.

C'est à partir de ces premiers constats que mon projet de thèse de doctorat s'est confirmé. Il cherche à décrypter les choix funéraires des familles immigrées d'origine maghrébine en étant attentive aux discours qui les définissent, à la force des 'prérogatives mortuaires' des différents collectifs d'appartenance qui les arbitrent, et à ce qui fait résistance. Si l'ethnographie chalonnaise dénombre davantage de transports de corps vers le Maghreb que d'inhumations au carré musulman, même pour les descendants, quel que soit leur âge (en dehors de jeunes enfants et de ceux nés sans vie), elle met également en lumière l'implication des pays tiers via des réseaux d'acteurs consulaires et professionnels, ainsi que le développement notable d'assurances rapatriement et l'intervention croissante de pompes funèbres dites « musulmanes ».

L'étude éclaire le poids des effets de structures sur les choix des individus mais révèle également la variété des aspirations individuelles et une appropriation contrastée des ritualités funéraires. Si les arbitrages convoquent la religion et la tradition, ils sont tout autant imprégnés des héritages intergénérationnels des trajectoires familiales migratoires que du contexte sociopolitique dans lequel s'inscrit le parcours personnel. Entre des normes sociales laïques adossées au référentiel dominant de l'intégration par la mort et la réappropriation d'un lexique religieux, voire la réinterprétation des rites pour justifier le rapatriement des dépouilles mortuaires, les questions funéraires suscitent encore des désaccords dans les collectifs familiaux transnationaux et les réseaux d'interconnaissances locaux. De toute évidence, le choix du lieu de sépulture ne s'affiche pas ouvertement s'il est trop éloigné de la norme du rapatriement qui demeure un marqueur symbolique important de l'ancrage familial et identitaire (Cuzol, 2018).

Questionner des décisions à ce point chargées d'intentionnalité conduit aussi à s'intéresser aux histoires singulières. Dans la démarche d'enquête adoptée [4], la vie ordinaire des familles se livre dans des récits biographiques et des photographies personnelles, documentant ainsi une histoire locale de l'immigration autant que des parcours individuels et intimes. Les images, parfois sélectionnées par la personne elle-même ou apportées en vrac à l'occasion d'une seconde rencontre, traduisent souvent une nouvelle intention, un « *supplément d'identité* » (Muxel, 2007) [5]. En fait, j'aime à mettre en travail les récits de vie avec les photographies. Les images me sont familières [6]. Elles m'interpellent comme matériau sociologique, témoin des conditions de sa production, comme archive ou, dans leur hors-champ, comme images manquantes. Productrices d'imaginaires et d'idéologies, elles interrogent la relation entre les identités collectives forgées durant des périodes historiques marquantes comme en témoigne par exemple le travail de Gilles de Rapper sur les récits photographiques familiaux de l'Albanie communiste. Formés en référence à l'image de la famille 'socialiste', leur empreinte marque encore les pratiques domestiques contemporaines de la photographie familiale du pays (De Rapper, Durand, 2017).

En outre, lors de ma première expérience filmique de 2015, les projections publiques sont devenues le lieu de production d'un discours davantage adressés de la part des protagonistes présents dans la salle et d'échanges inattendus avec les spectateurs. Ainsi, bien que les images aient longtemps été disqualifiées dans les sciences sociales, à la fois en tant que données et comme instruments, mon intérêt pour les méthodes visuelles et ce qu'elles permettent de provoquer s'en est trouvé renforcé. De toute évidence, les images portent en elles l'intention de celle ou celui qui les fabrique et construisent le regard auquel elles s'adressent or « *le réel ne se réduit pas au visible et la réception du film réveille un potentiel émotif et interprétatif à l'état latent, déterminé par ses propres représentations et connaissances du monde* » (Augé, Colleyn, De Clippel, Dozon, 2019 : 86). Faire une image c'est tenir un propos et faire des images scientifiques, c'est élaborer un argumentaire visuellement maîtrisé et scientifiquement pertinent (Terrenoire, 1985) adressé à un destinataire. Son

interprétation des images sociales devient alors l'endroit d'une autre co-construction liée aux conditions de sa réception (Gunthert, 2017).

Cet intérêt m'a naturellement orientée, dans le cadre de ma thèse, vers la réalisation d'un outil filmique intégré au dispositif d'enquête ethnographique. Mais cette fois, avec un parti pris radical de co-production des savoirs engageant d'une part des témoins rencontrés durant l'enquête, et d'autre part Frédéric Lecloux. Cette nouvelle réalisation n'est donc pas le produit d'un glissement progressif d'une démarche ethno-sociologique vers une création artistique. Elle repose *a contrario* sur la volonté d'utiliser l'image en tant que nouveau terrain de construction de données pour ouvrir l'angle d'analyse.

… et un photographe

Ma pratique photographique est indémêlable de ma relation avec le Népal, entamée en 1994. Après une période inspirée par la photographie et la littérature dites 'de voyage' [7] (Lecloux, 1998), trois rencontres m'ont fait accéder à une autre dimension de l'altérité : Nicolas Bouvier [8] m'apprit à voyager lentement, Lise Sarfati [9] à photographier lentement et Christian Caujolle [10] à regarder lentement. Désormais l'acte de prendre une image deviendra secondaire à l'expérience du monde et d'autrui, n'intervenant qu'après un long moment de vie et de parole partagées, comme en témoigne *L'Usure du monde* (Lecloux, 2008). J'approchais à mon rythme ce que Jacques Rancière (2008 : 121) a nommé le « *régime éthique des images, [dans lequel], en effet, un portrait ou une statue est toujours une image de quelqu'un et tire sa légitimité de son rapport avec l'homme ou le dieu qu'il représente* ». La lenteur pour balise, j'ai peaufiné une écriture photographique entre documentaire et poésie qui resta longtemps valide : « *face à ce qui prétend devenir photographie, j'ai besoin de temps. Observer monter la nécessité. Comprendre. Douter. Laisser l'image se charger de ce savoir. Ne pas l'accepter chargée uniquement de l'éclair de la vision.* » (Lecloux, 2017 : 26).

Au lendemain du séisme du 25 avril 2015 au Népal cet équilibre fut rompu. J'ai été frappé par la contradiction entre mon langage et les images continues de la catastrophe diffusées à travers le monde. Nous étions entrés dans l'ère de « *l'image fluide* » (Gunthert, 2015) et j'avais refusé de le voir. Ce fut le début d'une longue réflexion poïétique sur ma responsabilité de photographe, à la suite de laquelle je n'ai plus pris de ces images que les professionnels qualifient faute de mieux de 'personnelles', c'est-à-dire nées non d'une commande mais d'un besoin vital et intime. Cependant, face à ce que je tiens pour un défaut d'autonomie de la photographie dans le projet de véhiculer un sens tant elle est soumise à la pluralité des interprétations, l'écriture est devenue un outil indispensable pour clarifier et structurer ma pensée sur la nature même de la photographie et, dans une forme de dialogue avec elle, continuer à exprimer une pensée sur le monde [11].

C'est alors que j'ai reçu deux invitations à mettre mon langage au service de la réflexion d'autrui. La première a déclenché la rencontre avec Valérie Cuzol, la seconde en est une conséquence immédiate. En 2016, lauréat de la bourse de soutien à la photographie documentaire du Centre national des arts plastiques [12] pour un projet imaginé à l'incitation de l'Agence VU' qui distribue mon travail, j'ai entrepris de documenter les conséquences humaines et sociales de l'exode des travailleurs népalais vers le Qatar, par le biais de portraits et d'entretiens, ici de femmes restées seules au village, là-bas de leurs maris ou fils dans les camps de travailleurs.

Ayant eu connaissance de ce projet, Valérie Cuzol me convia à présenter ce travail népalo-qatariote [13] au musée Nicéphore Niépce à l'occasion de la Semaine de la solidarité internationale en novembre 2016. Il fut vite clair que la chercheure savait ce qu'elle cherchait en invitant le photographe : la confirmation de l'intuition d'un dialogue possible entre nous. La conférence-projection présentée pour honorer cette invitation confirma non seulement cette intuition, mais aussi la symétrie entre les interrogations de la sociologue sur ses outils de recherche et mes propres questionnements sur le rapport au monde et à autrui induit par – ou malgré – la photographie.

La fabrique d'un 'nous'

À l'issue de cette première rencontre, à la faveur de laquelle nos approches respectives de l'altérité ont montré des affinités évidentes, nous avons très vite abordé le projet de réaliser un film en cours de thèse. Mais avant de détailler cette collaboration, il est nécessaire d'en inscrire l'expérience dans le contexte politique et social de l'objet de recherche

En situation d'immigration, lorsqu'un décès survient, le choix du lieu d'inhumation est une décision importante pour la famille du défunt. Dans des trajectoires familiales transnationales rompues par l'émigration, ce choix n'est jamais tout à fait satisfaisant car il impose de trancher un ancrage et désigne le lieu où se place l'absence de sépulture. Le film tente d'en saisir la complexité. Comment s'arbitre-t-il ? Que produit-il pour ceux qui restent ? Que dit-il des parcours migratoires ? Les choix des individus se définissent dans un rapport souvent tendu aux rôles prescrits, et ne s'affichent pas ouvertement s'ils sont trop éloignés de la norme du transfert de la dépouille mortelle au pays dont est originaire le défunt ou sa famille. Comment rendre intelligibles les tensions intimes et collectives inhérentes à ces décisions et la variété des voix qui les expriment ? Ces interrogations constituent les principaux enjeux du projet filmique.

Deux principes majeurs en ont alors gouverné la coréalisation : d'une part, la nécessité pour la chercheure, astreinte aux exigences académiques d'objectivité et de véracité, d'assumer une part de subjectivité dans un travail créatif, tout en réinterrogeant sans relâche la légitimité, l'engagement et la responsabilité scientifique de son propos – disponibilité au doute qui fonde également la pratique du photographe – et d'autre part, l'expérience relationnelle d'une écriture filmique à deux. Cette dernière se loge dans un langage commun entre sociologie, photographie documentaire et poésie, refusant tout cloisonnement, accueillant le propos de l'autre sans le contraindre.

La coréalisation d'un film participatif est un endroit privilégié où se fabrique un 'nous' collectif et inclusif, parlant d'une même voix. Dans notre exemple, il s'agit d'une création partagée entre deux auteurs, ainsi qu'un vidéaste, un musicien compositeur et cinq témoins (cinq personnes interrogées dans l'enquête de terrain antérieure au film). Nous concentrerons l'analyse sur la collaboration entre la chercheure et le photographe même si vidéaste et compositeur ont aussi leur propre écriture. Ce retour sur le processus de co-construction peut se décliner en quatre moments : l'enquête ethnographique de la thèse en amont, le tournage, le montage réfléchi et sensible des images fixes ou animées, et enfin la réception par les publics.

Un nouveau terrain de construction de données

On ne peut adopter un point de vue documenté écrit ou visuel sur un objet sans enquête. Dès leur introduction à l'ouvrage collectif *Vivre avec les Dieux. Sur le terrain de l'anthropologie visuelle*, les auteurs insistent sur le fait qu'aucun film documentaire n'est possible sans un savoir ethnographique préalable et une relation de confiance avec les personnes filmées (Augé, Colleyn, De Clippel, Dozon, 2019). En regardant du côté de la photographie documentaire, Danièle Méaux (2019 : 8-9) ne dit pas autre chose lorsqu'elle réfléchit à ses formes nouvelles : « *Pour saisir l'intelligence des situations, la prise de vues ne suffit pas, il faut une longue investigation, une présence sur le terrain* ». Le film *Quel Côté de l'absence ?* s'ancre bel et bien dans la lenteur et l'immersion. Le photographe est introduit progressivement dans un système interrelationnel nourri de plusieurs années de familiarité entre la chercheure et les enquêtés, reposant entre autres sur une confiance mutuelle. Une confiance dont le photographe hérite en quelque sorte, même s'il la connaît déjà – du moins a-t-il une idée de la façon dont il convient d'en prendre soin tant elle rejoint sa pratique de la relation à autrui dans le processus photographique. Le sujet du film impose en outre que les témoins expriment face caméra, certes chacun selon son tempérament, un pan de leur intimité. Pour l'accueillir, il était évident pour tous deux qu'une première rencontre avec le photographe sans appareil photographique serait nécessaire. Elle s'est généralement déroulée autour des albums de famille des participants, où l'on put ressentir combien ce qu'Anne-Marie Garat (1994 : 25) nomme les « *ellipses* » et les « *lacunes* » de ce livre d'images « *sans titres, sans chapitres ni dialogue* » sont accentuées par la singularité des parcours migratoires. Cette étape a été constitutive de la qualité humaine des échanges subséquents dans la parole donnée et reçue. Cela étant dit, la coprésence sur le terrain d'enquête n'est pas dénuée de questions méthodologiques et apporte incontestablement autre chose à la relation avec les témoins du film, dont l'analyse ici nous éloignerait de notre propos centré sur l'articulation de l'image et du discours produits par les acteurs.

Examinons quelques aspects du tournage. Notre approche adopte l'intuition première du recours méthodologique à l'entretien biographique filmé comme outil de réflexivité, pour aller au plus profond des personnages, par des plans fixes sur fond noir. Selon Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand (2020 : 206), on retrouve trois fonctions productrices de connaissances dans l'entretien filmé : « *montrer l'intangible ou dire l'indicible, produire des connaissances sur les acteurs à travers leur propre réflexivité et diversifier les points de vue* ». Le fond neutre choisi ne l'est évidemment pas (Maresca, 1998 : § 10). Pour notre cas, la neutralité du fond est le corollaire de celle voulue du lieu de l'entretien – hors du cadre familial où les questions posées peuvent faire débat. La présentation des participants sans éléments documentaires dirige davantage l'attention du spectateur sur le propos tenu, les hésitations et les non-dits. Un tel procédé permet par ailleurs

un traitement égalitaire et fait ressortir les photographies disposées sur la table comme seul apport contextuel, présentes comme lien entre le témoin et son histoire, sans que la caméra ne s'attarde dessus. L'inscription du parcours dans son contexte social est reconstituée au montage par la présentation de photographies en tant que documents, sans recadrage et occupant seules l'espace du cadre.

L'entretien, quant à lui, demeure le point cardinal du propos, même s'il se confond peu à peu avec les images et la musique, présente uniquement sur les images fixes. Le dispositif filmique a déplacé une parole intime, d'abord confiée dans l'anonymat et la confidentialité avec la chercheure, vers une parole publique, saisie au cœur d'enjeux relationnels, en l'absence d'anonymat, dans un réseau d'interconnaissances. Les préoccupations des personnes filmées à l'égard des destinataires du film induisent une réflexivité particulière dans un exercice d'objectivation de leur action (Buod, 2015) et rendent davantage accessible la dimension politique de l'objet (Cuzol, 2021). Empreinte de freins et de désistements, la parole livrée donne un relief important à cette étape de la coréalisation et fut l'objet de nombreux échanges et réflexions entre nous.

Le montage entre argumentation logique, éthique et esthétique

Dans son acception technique, Marie-Claire Ropars-Willeumier (2009 : 21) définit le montage comme « *l'opération par laquelle les différents plans tournés se trouvent collés bout à bout avec les raccords nécessaires pour assurer leur enchaînement* ». Elle en déduit immédiatement des « *conséquences linguistiques [...] : le montage qui relie les plans apparaît alors comme l'élément constitutif du discours cinématographique* », dont découlent naturellement des questions liées à la capacité du film d'échapper à la stricte représentation, c'est-à-dire de faire narration, de faire sens et de faire art. Ce principe créateur de sens constitue justement le principal frein pour des chercheurs vis-à-vis de la pensée visuelle, au nom de la neutralité scientifique. Le montage crée en effet simultanément une continuité argumentative et une continuité esthétique qui ne devraient pourtant pas inquiéter les sciences sociales car « *d'une certaine manière, le montage constitue [donc], au cinéma, le principal procédé théorique* » (Augé, Colleyn, De Clippel, Dozon, 2019 : 45). Le raisonnement scientifique ne se doit-il pas à un moment de dépasser le cadre empirique des situations étudiées pour faire des rapprochements, souligner des contrastes ?

Dans notre approche, le montage a été pensé et vécu comme la construction d'une ouverture vers le sens par la combinatoire entre les discours biographiques et les différents régimes d'images. Il a débuté par une longue étape de dérushage, consistant à visionner l'ensemble des entretiens filmés afin d'en déterminer les thèmes transversaux (départ et rupture biographique, ambivalence des retours, identité et mémoire, lieu d'inhumation) et à regrouper les plans en fonction.

Il s'est poursuivi par un travail de sélection et d'association des paroles de chacun, en veillant à suggérer la diversité des expériences par rapport à ces thèmes. Puis il a fallu choisir ce qui serait montré sur cette parole, ou sur son absence. Tantôt ce serait la personne elle-même en son synchronisé, tantôt les photographies de famille qu'elle nous a confiées, tantôt celles prises par le photographe à Chalon-sur-Saône (carré confessionnel de Crissey et le quartier du Stade), tantôt encore les images de ces territoires choisies aux archives du musée Nicéphore Niépce, permettant d'inscrire les appartenances autant dans l'espace que dans une temporalité longue. Leur articulation a été guidée par les principes de non-illustration édictés par Robert Bresson (2010 : 71 [1975]) : « *Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son* », afin que chaque langage prenne en charge une partie du sens à véhiculer, sans se plagier : « *car avant que les langages puissent travailler ensemble il s'agit d'abord que chacun soit langage à l'intérieur de lui-même [...], à défaut de quoi, mis ensemble, ils n'engendreraient qu'un dialogue de sourds* » (Lecloux, 2018 : 187). À titre d'exemple, les images de la cité du Stade accompagnant la parole de deux participants qui y vécurent ne sont pas leurs propres images familiales, et ne reflètent pas la dimension heureuse de leurs souvenirs. Elles apportent un complément de compréhension au lecteur sur ce que le lieu est devenu aujourd'hui (images prises par le photographe pour le film) ou sur sa géographie dans les années 1970 (archives muséales). Par cette construction narrative, nous espérons non pas convaincre le spectateur, mais l'amener à s'intéresser aux histoires de vies racontées et à les recontextualiser. La confrontation d'images personnelles et archivales en décalage avec les plans d'entretiens filmés l'invite à prêter attention à des détails documentaires. Cela conduit à se préoccuper du regard de ce dernier et de la manière dont il fera exister ce double langage de parole et d'image. La question du 'montré' n'est pas une préoccupation habituelle pour la chercheure alors qu'elle guide le photographe dans l'assemblage des images, aussi l'usage de plans incluant les imperfections du discours, ses longueurs et ses hésitations a-t-il pu susciter entre nous des échanges sur la forme. Même s'ils compliquent habituellement la narration filmique, les plans longs ou silencieux permettent de rendre plus proches les protagonistes et d'impliquer davantage le regardeur afin qu'il s'approprie la relation avec le témoin et le

contenu des images choisies (Mac Dougall, 1998, cité par Colleyn, 2012).

L'étape de la diffusion et de la réception par le public s'est également accompagnée de nombreux questionnements, en particulier lors des projections-débats en présence des témoins devant lesquels il a fallu 'renégocier' nos rôles et nos prises de paroles. Cela dit, même en leur absence, des assignations et des frontières renouvelées sont clairement apparues dans le regard des différents auditoires, grand public et chercheurs principalement. Le photographe n'est pas seul dépositaire du sensible, et pourtant c'est à lui que l'on adresse les questions sur les choix photographiques ou formels, et à la sociologue celles sur l'analyse de l'objet et ses enseignements, ce qui n'est pas anecdotique et renvoie chacun à la permanence des frontières disciplinaires.

Des frontières entre photographie et sciences sociales. Quelles frontières ?

Le rapport entre sciences sociales et image est ancien mais cette dernière est souvent cantonnée dans un rôle documentaire ou d'illustration d'un propos construit en dehors d'elle. À suivre François Cardi (2017), cette discrimination serait due à un écart de rapport au temps entre l'immédiateté des émotions suscitées par la photographie et le temps long de la réflexion scientifique. C'est pourtant discutable, car, au-delà de la perception immédiate de sa forme, toute photographie documentaire ouvre aussi un espace de questionnement sur le temps long. En effet, comme le défend Jean-Robert Dantou, la relation entre photographie et sciences sociales « *est une histoire qui a été puissante, belle, efficace avec les photographes de la FSA [14], avec Boas et Hastings, avec Lange et Taylor, avec Spencer et Gillen* » [15] (Dantou, Menoux, Nouel, Weber, 2020, 14). Malgré leur proximité et l'intérêt des chercheurs pour les méthodes visuelles, Jean Robert Dantou (2020, 14) déplore « *une sorte de décrochage du réel dans la photographie* ». De sorte qu'aujourd'hui, ces réticences affichées par les sciences sociales vis-à-vis de leur pertinence par rapport aux sources écrites contribuent à figer les images dans un statut mineur. Pourtant, « *l'histoire des images du social commence en réalité avec la photographie* », comme le rappelle Fabio La Rocca (2007 : 36) dans son « Introduction à la sociologie visuelle ». Les thèmes sociaux, au sens large, étaient présents dans la photographie depuis ses origines lorsque Fox Talbot (1800-1877) photographiait les journaliers qui travaillaient sur ses terres, même si ces images n'avaient aucune intention de confrontation critique de la réalité sociale. Au contraire, les contraintes techniques imposaient de « faire poser », d'organiser les scènes et les gestes des protagonistes (Koenig, 1994). Longtemps utilisée comme simple outil d'enregistrement mécanique des données observées depuis les débuts de l'anthropologie, la photographie n'en constitue alors que le complément dense et précis des descriptions scripturales.

La question de sa légitimité se heurte également à la domination et à la sacralisation de certaines formes d'écriture scientifique. Plus généralement, elle se double d'un réel enjeu pour les méthodes visuelles qui tentent d'affirmer de leur côté la réalité du savoir visuel en tant que langage au même titre que le texte (Bouldoires, Meyer, Reix, 2017). Pour les besoins de l'article, nous aborderons principalement la photographie, centrale dans notre dispositif filmique. Il semble bien que sa légitimation constitue la trame même de l'histoire du médium, aussi tenterons-nous de montrer que son rapport au texte s'ancre sur un rejet, se poursuit de façon conflictuelle et reste aujourd'hui ambivalent.

En quête de légitimité

Née de la science et des arts, prise entre les deux, la photographie a d'emblée peiné à affirmer sa place. Développée par Nicéphore Niépce à partir de 1816, elle est dévoilée officiellement par Arago en 1839. Les élites artistiques de l'époque la rejettent et lui concèdent au mieux la capacité d'enregistrer une représentation fidèle du réel. Le refus de Baudelaire (1961 [1859] : 1035) de laisser la photographie « *empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire* » a en quelque sorte valeur de métonymie historique de la peur qu'elle fit naître parmi ces élites. À cette période pourtant, elle n'en modifie pas moins les perspectives des autres arts, comme l'a montré Philippe Ortel (2002) mais pas au point de devenir leur égal.

Cette situation va évoluer lentement. Comme l'explique André Gunthert (2001 : 16-17), après 1875, les progrès techniques permettant la réduction du temps de pose créent la possibilité d'une photographie sur le vif, 'instantanée' – c'est-à-dire non seulement figeant un instant, mais le figeant avec un projet. C'est « *la première esthétique autonome de la photographie* » (Gunthert, 2001 : 2). Représenter n'étant plus le seul privilège des beaux-arts, l'appareil photographique devenu « *outil de perception* » (Lugon, 2001 : 59) ouvre la voie aux expérimentations esthétiques des années 1920 (Moholy-Nagy, 1925).

En réaction à ce mouvement bientôt perçu comme une impasse maniériste, la photographie retourne vers la simplicité d'un rapport à la réalité brute, sans effet artistique, comme le montre Olivier Lugon dans son livre *Le Style documentaire* (Lugon, 2001). Le terme 'documentaire' lui-même cesse alors de renvoyer péjorativement au rôle utilitaire de la photographie – enregistrer des documents – pour désigner bientôt un projet esthétique. Consistant à décrire des conditions de vie en photographiant le monde tel qu'il est, sans intervenir sur la réalité, tout en netteté, frontalité et clarté de formes, et à présenter le résultat en séries, le 'style documentaire' se cristallise avec la campagne photographique de la Farm Security Administration aux États-Unis (1935-1942) [16]. L'humain et surtout la misère pour sujet principal, le documentaire se définit alors par un projet éthique destiné à « *comprendre le monde pour agir sur lui* » (Kempf, 2014 : 1). C'est bien évidemment de cette tradition qu'héritent la plupart des photographes documentaires contemporains, dont Frédéric Lecloux, chacun l'interprétant avec plus ou moins de liberté.

Mais ces approches peuvent se révéler problématiques. Le besoin de susciter l'émotion pour convaincre le lecteur peut finir par conduire au sentimentalisme, et la recherche de la forme pure, par se faire au détriment de la connaissance véhiculée par les images. Cette dualité entre quête d'objectivité et parti pris formel tendant vers la subjectivité ou la dramatisation continue de traverser la photographie documentaire aujourd'hui. Dans les prises de vues pour le film et leur mise en dialogue avec les voix, nous avons veillé à prendre en compte les risques posés par cette dualité, comme exposé au paragraphe traitant du montage.

En outre, comme le rappelait alors Walter Benjamin (1939 : 25), à partir du moment où « *les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire [...], la légende est devenue pour la première fois indispensable* ». Ce régime texte/image où seul le texte permet de dire précisément ce que l'image montre domine bientôt la presse illustrée, instaurant une forme liminaire de photojournalisme.

En littérature il prend d'autres formes. Du roman de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), « *archétype de tout dispositif photo-littéraire* » (Henniger, 2015), aux collaborations récentes étudiées par Andy Stafford sous le nom de *photo-text* (2010), le dialogue entre l'écrit et la photographie s'installe. Il est souvent dominé par la littérature, l'écrivain étant désigné comme auteur du livre et le photographe comme simple intervenant : *Paris de nuit* de Brassaï et Paul Morand (1933), *La Banlieue de Paris* de Blaise Cendras et Robert Doisneau (1949). Mais il peut aussi être pensé d'emblée de façon égalitaire. Arno Bertina est ainsi en France l'un des écrivains contemporains qui a poussé le plus loin la réflexion sur le dialogue entre littérature et photographie. Étudié par Frédéric Lecloux (2018), ce dialogue chez Bertina répond à un principe de non-illustration que nous pourrions aisément appliquer à notre collaboration : « *Si l'on s'associe, c'est dans l'idée qu'il est possible d'inventer un rapport qui ne soit pas létal. L'association, c'est pour sortir de soi et que chacun pousse sa singularité – le livre se chargeant de les marier de toute façon ; plus l'écart est grand et plus le livre est fort – et non l'inverse* » (Bertina, 2012, 70).

Vers un rapprochement entre sciences sociales et photographie

Certes, les ponts semblaient exister entre photographie documentaire et sciences sociales dès les années 1880, où la photographie devient un moyen d'investigation au service de l'enquête sociale. Avec l'évolution technique, l'accroissement des problèmes sociaux, dont le développement de la pauvreté dans les métropoles, et la diffusion des sciences sociales, le médium vient peu à peu à l'appui des démonstrations du journalisme et de la sociologie, alors naissants (Koenig, 1994). Pensons au photographe et sociologue Lewis Hine aux États-Unis, qui prend part aux « grandes enquêtes sociologiques des années 1930 » (Becker, 2001), ou à August Sander en Allemagne et à sa vaste étude des types sociaux du pays. Et bien sûr, au photographe Walker Evans et à l'écrivain James Agee, qui passent six semaines de l'été 1936 dans trois familles de métayers blancs d'Alabama, empruntant ainsi à l'anthropologie ses méthodes immersives. Dans *Let us now Praise Famous Men* (1941), selon James Agee (2017 [1941], cité par Méaux, 2019 : 9), « [l]*es photographies n'ont pas valeur d'illustration. Photographies et texte sont tels des égaux mutuellement indépendants et qui entièrement collaborent* ». Des liens se révèlent en outre *a posteriori* : l'on repère aujourd'hui dans l'œuvre d'Eugène Atget des « *qualités d'exploration et d'enquête qui rappellent les sciences sociales* » (Becker, 2001 : 337). Mais ces rapprochements sont davantage un constat de similitude entre méthodes d'enquête et de collecte d'images qu'une acceptation par les sciences sociales de la photographie comme discours scientifique.

De sorte qu'en photographie contemporaine ce type d'écriture à deux voix – créative et scientifique – reste minoritaire. Et ce malgré les partis pris forts d'éditeurs de livres de photographie convoquant les sciences sociales, dont fait partie Le Bec en l'air [17]. Au-delà de la légende ou du simple appareil critique, c'est par la mise en dialogue égalitaire de la photographie et du texte que cette maison d'édition fabrique le sens d'un livre,

en veillant à ce que ce dialogue produise un sens plus large et plus ouvert que la somme des sens initiaux, affirmant ainsi le rapport texte/image comme outil de compréhension du monde.

Un autre obstacle au dialogue entre écriture littéraire ou scientifique et photographie vient des photographes eux-mêmes. En effet, avant même de songer à le faire dans un rapport d'égalité, travailler avec le texte reste problématique pour beaucoup. Comme si l'histoire douloureuse de la légitimation de la photographie en tant qu'art et en tant que source de connaissance avait laissé des traces dans l'inconscient collectif de la profession, d'où naîtrait un sentiment d'infériorité refoulé combattu avec d'autant plus de radicalité. Pourtant comme l'analyse Jörg Colberg (2018), « *l'association texte/image est pleine de possibilités – raison pour laquelle il est d'autant plus surprenant que le monde de la photographie soit si uniformément réfractaire au texte* ». C'est que dans l'esprit de beaucoup de photographes, leur langage devrait se suffire à lui-même. Il ne faut pas sous-estimer la prégnance, auprès du grand public comme de la profession, de l'idée confucéenne selon laquelle « *une image vaut mille mots* » – ni de la tradition photojournalistique s'en inspirant, les plus iconiques de ses productions étant mêmes réputées pouvoir « *se passer de légende* » (Hariman, Lucaites, 2007). Plus sérieusement, il ne faut pas non plus sous-estimer le malentendu qu'a pu engendrer Roland Barthes (1961 : 128) parmi les photographes en posant comme essence de la photographie son état de pure analogie du réel, sans craindre de réfuter cette affirmation plus loin dans le même texte en reconnaissant à la photographie la possibilité d'une 'connotation' – ou en d'autres termes, qu'à partir du moment où l'on pose un cadre autour du réel, on prend position. Ces ambiguïtés, dont les enjeux corporatistes se nourrissent parfois au détriment du sens (Saussier, 2001), conditionnent plus largement tout le rapport de la photographie à la vérité, donc à la science (Becker, 2007). Howard Becker montre bien ici comment la photographie a besoin du texte pour donner le contexte dans lequel elle s'inscrit. En outre, l'écrit est le seul biais dont elle dispose pour parler d'elle-même. Comme le constate encore Jean-Paul Colleyn à propos de l'analyse cinématographique : vu « *qu'elle recourt à un médium différent de celui de l'œuvre,* […] *la littérature spécialisée continue inlassablement à transposer du visible en 'verbal' et, de ce fait, elle confirme le statut du texte écrit comme stade ultime du savoir et celui de l'image comme source ou comme simple illustration* » (2012 : 471), affirmation qu'on peut sans risque transposer à la photographie.

Ainsi, hormis quelques expériences livresques remarquables et inspirantes – citons la collaboration entre le photographe Jean-Robert Dantou et la sociologue Florence Weber (Dantou, Weber, 2018), entre le sociologue Laurent Gaissad et la photographe Amélie Landry (Landry, Gaissad, 2016), ou celle entre le photographe Gabriele Basilico et l'architecte Stefano Boeri (cité par Méaux, 2019 : 63 sq.) –, c'est donc sensiblement à rebours de la tendance historique et toujours tenace du rapport image/connaissance que notre dialogue s'est inscrit. En effet, au moment de notre rencontre préexistait à l'égard du langage de l'autre une attirance respectueuse et critique – et, quant à ces outils d'analyse et de compréhension du monde, l'évidence partagée d'une égale pertinence. Ces conditions individuelles antérieures ont non seulement rendu ce dialogue possible mais ont par surcroît fait émerger un 'nous' entre verbe et image.

Conclusion

Dans l'expérience décrite il n'y avait pas de frontière disciplinaire *a priori*, si ce n'est qu'il s'agissait d'un film de recherche intégré à un dispositif d'enquête doctorale. Cela définissait déjà suffisamment le cadre de la co-construction. Les différentes difficultés qui se sont posées en acte relèvent davantage de l'expérience de l'altérité, comme dans tout travail collaboratif. Nous retiendrons l'idée d'un processus commun dans la création du film, d'un objet qui s'élabore en apprenant à comprendre avec le regard de l'autre. Dans notre collaboration, l'égale pertinence entre texte et image ne préexiste pas seulement mais devient par surcroît performative du dispositif filmique. Cette expérience tient aussi sa force de la singularité du matériau mobilisé. En effet, les entretiens, d'abord réalisés dans l'anonymat et la confidentialité, ont été transformés en parole publique par le dispositif filmique, le 'donné' s'en trouvant ainsi profondément pertinent pour saisir le politique, et les images fixes, dans leur diversité, particulièrement adaptées à restituer ce qui ne peut être dit ouvertement.

Nos rapports respectifs à l'image et notre conviction commune de l'équivalence entre sa valeur discursive et sa valeur esthétique constituent des déterminants indispensables dans la fluidité de nos échanges. Sans doute est-ce là un préalable, mais la réciprocité ne suffit pas, nous semble-t-il, car cet équilibre préexistant ou fixé comme un horizon peut être mis à l'épreuve, particulièrement lors de la réception par les différents publics.

Notre « commun » se traduit en expérience – sensible, relationnelle, émotionnelle et intellectuelle – partagée qui produit du discours et construit des savoirs. Elle réinterroge les pratiques intériorisées de nos activités

respectives, renouvelle la question du sensible comme producteur de connaissances et celle de la permanence des frontières dans leur sens le plus large.

Bibliographie

Adler Aurélie (dir.) (2018), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier.

Agee James (texte), Evans Walker (photographies) (2017 [1941]), *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon.

Augé Marc, Colleyn Jean-Paul, De Clippel Catherine, Dozon Jean-Pierre (2019), *Vivre avec les Dieux. Sur le chemin de l'anthropologie visuelle*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Barthes Roland (1961), « Le message photographique », *Communications*, n° 1, pp. 127-138.

Becker Howard S. (2001). « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, n°71, pp. 333

351.

— (2007), « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, n° 1/2007, vol. 37, pp. 33 à 42.

Bertina Arno, « Sauter hors du rang des assassins », *SebecoroChambord, un blog de résidence*, 21 septembre 2012, [En ligne].

Benjamin Walter (2007 [1939]), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Gallimard.

Bouldoires Alain, Meyer Mickaël, Reix Fabien (dir.) (2017), « Méthodes visuelles : de quoi parle-t-on ? Images Fixes », *Revue Française des Méthodes Visuelles*, n°1.

Bresson Robert (2010 [1975]), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.

Buob Baptiste (2017), « Ce que la caméra peut faire (dire) aux techniques. La médiation cinématographique et le destinataire (trouble) du geste », *Images du travail, travail des images*, n° 3, [en ligne].

Cardi François (2017), « August Sander et le modèle visuel », dans *La nouvelle revue du travail*, n° 11, automne 2017, [En ligne]. https://journals.openedition.org/nr… (consulté le 17 septembre 2021).

Colberg Jörg (2018), « Pictures and Text, Text and Pictures », *Conscientious Photography Magazine*, [En ligne]. https://cphmag.com/pictures-text/ (consulté le 3 décembre 2020).

Colleyn Jean-Paul (2012), « Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle », *L'Homme*, n°203-204, pp. 457-480.

Cuzol Valérie (2018), « Mort et immigration. Négocier l'absence à l'épreuve de la mort », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144, pp. 115-130.

— (2021), « Saisir le politique dans le récit intime. Retour sur une expérience filmique et ethnobiographique », *Hommes et migrations*, n°1335, pp. 58-68.

Dantou Jean-Robert, Weber Florence (2015), *Les Murs ne Parlent Pas*, Heidelberg, Kehrer verlag.

Dantou Jean-Robert, Menoux Thibaut, Nouel Mathias, Weber Florence (2020), *Pour une alliance entre photographie et sciences sociales*, auto-édition.

Durand Jean-Pierre, Sebag Joyce (2020), *La sociologie filmique. Théories et méthodes*, Paris, CNRS éditions.

Garat Anne-Marie (1994), *Photos de familles*, Paris, Seuil.

Gunthert André (2001) « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, n° 9, [En ligne]. http://journals.openedition.org/etu… (consulté le 27 décembre 2020).

— (2015), *L'Image partagée*, Paris, Textuel.

— (2017), « Pour une analyse narrative des images sociales », *Revue française des méthodes visuelles,* n°1, [En ligne]. https://rfmv.fr/numeros/1/articles/pour-une-analyse-narrative-des-images-sociales/ (consulté le 03/06/2022).

Hariman Robert, Lucaites John Louis (2007), *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press.

Henninger Véronique (2015), « Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte », *Romantisme*, vol. 3, n°169, pp. 111-132.

Kempf Jean (2014), « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica*, n° 2, [En ligne] http://journals.openedition.org/tra… (consulté le 27 décembre 2020).

Koenig Thilo (1994), « Voyage de l'autre côté », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, pp. 347-357.

Landry Amélie, Gaissad Laurent, Riboulet Mathieu (2016), *Les Chemins égarés*, Marseille, Le Bec en l'air.

Lecloux Frédéric (1998), A*u cœur de l'Himalaya*, Tournai, La Renaissance du livre.

— (2008), *L'Usure du monde*, Marseille, Le Bec en l'air.

— (2017), *Népal. Épiphanies du Quotidien*, Marseille, Le Bec en l'air.

— (2018), « Par où deux choses travaillent ensemble. Notes sur le rapport texte/image chez Arno Bertina », dans

Lugon Olivier (2001), *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula.

Maresca Sylvain (1998), « Les apparences de la vérité », *Terrain*, n°30, [En ligne] http://journals.openedition.org/ter…;(consulté le 27 décembre 2020).

Méaux Danièle (2019), *Enquêtes*, Trézélan, Filigranes Éditions.

Moholy-Nagy László (2014 [1925]), *Peinture Photographie Film*, Paris, Gallimard.

Muxel Anne (2007), *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette Littératures.

Ortel Philippe (2002), « Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature », *Romantisme*, n°118, pp. 93-104.

Rancière Jacques (2008), *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

De Rapper Gilles, Durand Anouck (2017), « Une autre image de l'Albanie communiste ? Un essai ethnographique de la photographie amateur », *Ethnologie française* n° 2, vol. 47, pp. 263-276.

Saussier Gilles (2001), « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications*, n° 71, pp. 307-331.

Stafford Andy (2010), *Photo-texts. Contemporary French Writing of the Photographic Image*, Liverpool, Liverpool University Press.

Terrenoire Jean-Paul (1985), « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, n° 26, vol. 3. pp. 509-527.

Notes

[1] Film coréalisé par Valérie Cuzol et Frédéric Lecloux, en partenariat avec le musée Nicéphore Niépce et le Centre Max Weber, 2018.

[2] Lien vers le teaser du film : https://vimeo.com/292694642.

[3] Film documentaire de Valérie Cuzol, réalisé par le musée Nicéphore Niépce, 2015.

[4] Elle s'appuie sur une étude de type ethnographique réalisée à Chalon-sur-Saône, sur les choix funéraires et les enjeux de l'inhumation en contexte d'immigration. L'enquête combine recherches documentaires, observations, 82 entretiens dont 49 biographiques sous la forme de récits de vie auprès d'immigrés originaires du Maghreb et leurs descendants, et d'un film participatif. La démarche privilégie plusieurs rencontres avec les acteurs dans des contextes différents et l'approfondissement des trajectoires familiales auprès de plusieurs membres d'une même famille.

[5] Pour approfondir l'aspect méthodologique de la démarche, se référer à l'article « Saisir le politique dans le récit intime. Retour sur une expérience filmique et ethno-biographique », voir en bibliographie.

[6] J'ai été enseignante durant 21 ans dans la section photographie d'un centre de formation interprofessionnel (Cifa Jean Lameloise). Parallèlement, j'ai eu l'opportunité de collaborer avec de nombreux professionnels de l'image et de profiter du rayonnement culturel et intellectuel du musée Nicéphore Niépce, une institution de référence en matière de réflexion sur le médium, aujourd'hui reconnue internationalement.

[7] Pour une présentation de la première, voir Michel Guerrin, « La famille éclatée et mal-aimée des photographes voyageurs », *Le Monde*, 29 mai 1999. Pour un panorama de la seconde, voir Olivier Hambursin (dir.), *Récits du dernier siècle des Voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Imago Mundi, 2005.

[8] Nicolas Bouvier (1929-1998), écrivain suisse.

[9] Lise Sarfati, photographe française, anciennement membre de l'agence Magnum.

[10] Christian Caujolle, écrivain, commissaire d'exposition, fondateur de l'Agence de photographes VU'.

[11] Lien vers le blog de Frédéric Lecloux : https://www.fredericlecloux.com/blog.

[12] Cf. https://www.cnap.fr/navigation/soutien-la-creation/photographes/modalites-de-candidature.

[13] Cf. https://www.fredericlecloux.com/portfolio/nepal-qatar-le-vide-et-le-plein/.

[14] La F[arm] S[ecurity] A[dministration] étasunienne. Cf. infra, paragraphe *En quête de légitimité.*

[15] Il s'agit de Franz Boas et Oregon C. Hastings, Dorothea Lange et Paul Taylor, Francis James Spencer et Walter Baldwin Gillen.

[16] Organisme en charge d'un programme mis en place par Franklin Roosevelt pour venir en aide aux fermiers pauvres pendant par la Grande Dépression des années 1930 aux États-Unis, et dont la section photographique a produit 270 000 images témoignant des difficultés de la population rurale pendant cette période de crise.

[17] Maison où Frédéric Lecloux exerce la fonction de directeur de collection.