

DU TABLEAU STATISTIQUE
A L'IMAGE AUDIOVISUELLE

Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales

Marc RELIEU

Depuis qu'elle a ouvert la porte des laboratoires, la sociologie des sciences et des techniques¹ a jeté un nouvel éclairage sur la contribution des représentations visuelles produites par les scientifiques à l'élaboration et à la certification des objets de savoir². Une grande hétérogénéité de représentations visuelles intervient tout au long des différentes phases du travail scientifique. Mobilisées lors de l'observation des phénomènes, ces représentations transitent volontiers par des instruments et des images³. Présents lors du travail de laboratoire, puis dans les articles scientifiques, graphiques, schémas, diagrammes et photographies participent étroitement à la découverte⁴ des faits, à leur stabilisation et à la communication des résultats. Pour rendre compte de cette multiplicité d'usages, la sociologie des sciences a, sinon contesté, du moins mis entre parenthèses l'idée que les représentations ne feraient que refléter des éléments du monde naturel. Ceci a permis d'examiner les modes d'incrustation des représentations dans les pratiques scientifiques : conversations autour d'instruments, discussions collectives autour de graphiques, échanges d'arguments, controverses, rédactions de notes ou de pré-versions d'articles, communications, rapports⁵. Une telle approche pragmatique de la représentation comme procès et comme travail prend ses distances vis-à-vis des analyses formelles des images, tout en rejetant la conception sociologique classique qui considère le contexte comme une dimension à la fois externe et déterminante vis-à-vis des textes. Mettant

1. Cf. LYNCH, 1985 ; 1993 ; LATOUR et WOOLGAR, 1988.

2. Cf. MONDADA, 1995.

3. Lorsque des observations s'avèrent impossibles à réaliser, les scientifiques ont recours à des simulations informatiques qui acquièrent, grâce aux techniques de réalité virtuelle, un aspect visuel.

4. GARFINKEL, LYNCH, LIVINGSTONE, 1981 ont étudié comment se réalise la découverte d'un pulsar optique par des astronomes lors d'une nuit de travail. Leur analyse montre que la découverte ne se présente pas sous la forme de l'apparition d'un fait déjà doté de ses déterminations mais comme un processus temporel et pratique, par lequel une anomalie devient peu à peu, grâce au travail des astronomes, un objet détaché de la nature – un « pulsar galiléen » – pourvu d'un sens et d'une référence.

5. Cf. LYNCH et WOOLGAR, 1990.

l'accent sur les modalités pratiques de l'élaboration et de la réception des représentations, certains travaux, qui se réclament souvent de l'ethnométhodologie⁶, ont avancé la notion de « dispositif de représentation »⁷. Selon nous, les dispositifs recouvrent aussi bien les pratiques localisées de fabrication, d'extraction, de lecture, d'exploration visuelle⁸ et d'interprétation que les représentations qui y sont impliquées et les fonctions qu'elles remplissent (expression, abstraction, similitude, etc.).

Les représentations que les sciences sociales mobilisent elles-mêmes à l'appui de leurs propres démonstrations ont comparativement peu mobilisé l'attention des chercheurs. Selon certains, ce manque d'intérêt, qui ne milite pas en faveur du principe de symétrie, serait dû à la faiblesse numérique des travaux qui utilisent des photographies, des films ou des vidéos par rapport au tout venant des recherches basées sur l'exploitation de questionnaires, d'entretiens, de notes de terrain ou de journaux biographiques. Mais cette explication s'avère tout à fait insuffisante, puisque le problème de la représentation concerne toute enquête empirique. En effet, que sont, par exemple, les enregistrements audio, sinon des représentations sonores d'événements sociaux ? Les travaux récents de l'école de l'anthropologie réflexive ont mis au jour les multiples pratiques scripturales à l'œuvre dans la prise de notes de terrain⁹. Quant à la méthode biographique, elle reste comme l'a noté Ricœur¹⁰, solidaire d'opérations de mise en intrigue et de formats narratifs, qui engagent toute une mise en ordre temporelle de l'expérience. Enfin les questionnaires et les interviews ne sont-ils pas des artefacts produits par des interactions langagières ? Ce n'est donc pas en invoquant des méthodologies particulières que la sociologie peut esquiver l'examen détaillé de la contribution de ses propres représentations à l'établissement des faits – et encore moins de recours aux idéalizations systématiques de l'épistémologie dont chacun s'accorde à reconnaître la nécessité tout en soulignant l'incomplétude¹¹.

6. GARFINKEL, 1967 ; LYNCH, 1995.

7. Cf. SUCHMAN, 1993.

8. Cf. par exemple AMANN et KNORR-CETINA, 1988.

9. CLIFFORD (1990) distingue plusieurs formats de la prise de notes en ethnographie : l'inscription – l'ethnologue stoppe l'entretien et écrit – ; la transcription – il écrit sous la dictée de l'informateur – ; la description – souvent produite *ex post*, elle ordonne la réalité en un tout intelligible.

10. RICŒUR, 1990.

11. « Un résultat important des recherches en sociologie de la science est que des thèmes épistémologiques, comme l'observation, la description, et la reproduction ne constituent pas

Ce travail de la représentation anime en outre le cœur de la sociologie comme discipline empirique. Parce qu'elle ne se limite pas à un discours auto-référentiel qui génère par lui-même les objets qu'il se donne, cette discipline est toujours confrontée au problème de l'ancrage de ses descriptions, explications, concepts, théories, hypothèses, règles méthodologiques, dans le monde social et ses régularités. Cette contrainte générale s'applique à l'ensemble des démarches sociologiques – du moins à celles qui revendiquent une dimension empirique. Quelle que soit l'ontologie qu'elle défend, qu'elle cherche des faits sociaux cachés derrière les apparences, qu'elle analyse l'ordre phénoménal ou qu'elle tente d'accéder à l'expérience des acteurs, cette discipline doit mobiliser des représentations et parvenir à les ancrer dans des dispositifs stables.¹² Pour satisfaire à cette contrainte de l'ancrage, des textes et des documents incorporent des représentations de toutes sortes, disposées de manière à montrer que les référents visés relèvent bien du monde social : exemples, interviews, récits de vie, schémas, tableaux, images, dessins, etc. C'est pourquoi seule une analyse détaillée des usages de ces représentations est capable de montrer réflexivement la pertinence de l'interrogation sociologique en la retournant en quelque sorte sur elle-même. Mobilisant la notion de « dispositif de représentation », cet article tente de mettre en place de telles analyses aux différents niveaux de la démarche sociologique.

En aval du raisonnement sociologique, des « dispositifs de représentation » sont disséminés dans l'alliance passée entre des articles, des ouvrages, parfois des films, et des modes de réception, de lecture et de visionnement. En fait, la notion de dispositif doit être interprétée dans un sens dynamique. Car le couplage du texte et de ses représentations se réalise grâce aux opérations mises en œuvre pendant la réception. En encourageant certaines opérations méthodiques de lecture et de visualisation¹³, par lesquelles le texte s'allie avec ses représentations, le dispositif assure la cohésion de l'ensemble. Parfois, le dispositif mobilise des images iconiques, comme des

les fondations. (...) La sociologie de la connaissance scientifique a réussi à faire de la "logique de la recherche scientifique" un phénomène pour l'analyse sociologique. » (LYNCH, 1995, p. 214.)

12. Comme le montre BACCUS, 1986, cet ancrage est également destiné à garantir une certaine correspondance entre les objets construits par la démarche sociologique et les objets du monde réel.

13. GARFINKEL, 1967.

photographies accompagnées de légendes ou de commentaires¹⁴. Parfois, il utilise d'autres formes visuelles, par exemple des tableaux statistiques. La saisie visuelle de ces tableaux ne se confond pas, comme c'est souvent le cas avec une photographie, avec une impression d'évidence de l'accès au référent. Pour extraire de la visualisation du tableau une représentation visuelle, la mise en place d'un dispositif particulier est nécessaire. Une telle dynamique sera d'abord mise en évidence dans une analyse des premières pages de ce grand classique de la sociologie qu'est *Le Suicide* d'Émile Durkheim¹⁵. En ouvrant ainsi ce travail par la mise au jour d'une alliance entre un texte et un tableau statistique, on soulignera le caractère général des dispositifs de représentation, dont la diversité ne se résorbe pas dans les modes de visualisation des images iconiques.

Ces dernières représentations visuelles ne seront pas pour autant exclues du champ de cette étude. En effet, parcourant à rebours les lieux communs de l'usage des représentations en sciences sociales, nous quitterons la pratique du texte pour interroger les pratiques de l'image audiovisuelle. C'est certainement dans les domaines de l'anthropologie et de l'analyse de l'action située que ces représentations visuelles tiennent aujourd'hui une place significative, quoique encore minoritaire. L'ethnographie étant de plus en plus utilisée en sociologie, les interrogations de l'anthropologie sur la pratique de terrain et ses rendus textuels outrepassent largement le contexte de ses débats internes. Par conséquent, nous évoquerons certains aspects des débats que l'anthropologie réflexive a su générer autour de la question de la représentation. Nous proposerons de recentrer ce débat autour de l'étude du dispositif de représentation constitué d'un texte filmique et de sa réception. Les conditions pratiques de la réception des films organisent en effet plusieurs modes d'inscription des représentations visuelles. Nous opposerons un dispositif qui traite le document filmique comme une entité close et dont la réception s'épuise pendant sa diffusion, à un dispositif qui fragmente le film et sa réception en une multiplicité de passages offerts à l'observation.

L'analyse des dispositifs peut être réalisée soit au niveau du produit fini - le texte ou le document - soit à l'intérieur même du processus de fabrication des représentations. C'est pourquoi nous interrogerons le rôle joué par la prise de vues mobiles dans la confection de données audiovisuelles

14. Cf. LYNCH, 1985.

15. DURKHEIM, 1897 [1989].

particulières. Des pratiques scéniques interviennent au cœur même des opérations du tournage, qui se voit ainsi reconnaître le statut d'enquête sur le monde social. Nous aurons alors parcouru quelques-uns des sites de fabrication et de réception de diverses représentations.

UNE REPRESENTATION DANS LE TEXTE : LES PREMIERS TABLEAUX DU SUICIDE

L'analyse des dispositifs de représentation est-elle liée à une position épistémologique relativiste? Je ne le pense pas. Dans sa version ethnométhodologique au moins, l'étude des dispositifs de représentation scientifiques n'est pas associée à un relativisme généralisé : « sans mettre en doute directement, par exemple, le statut factuel des quarks en physique, des particules ou un « facteur » particulier de croissance en biochimie, les sociologues de la connaissance scientifique considèrent la *factualité* (historique) du fait comme étant une construction sociale »¹⁶. Ainsi, sans prendre position sur la réalité ontologique d'un fait social durkheimien, on peut examiner comment sa factuelité est attestée par la mise en place du dispositif présent au début du *Suicide*.

Proposer une analyse des premières pages du *Suicide* et, en particulier, de ses tableaux statistiques à l'aide de la notion de représentation peut sembler un exercice incongru. Car comment un tableau à double entrée contenant des sommes de suicides commis à différentes époques dans des pays européens peut-il être assimilé à une représentation visuelle? Répondre à cette question implique d'aller au-delà d'une étude du tableau détaché de son contexte pour mobiliser l'ensemble de la « paire » formée par l'ensemble du texte et de sa lecture. La notion de paire, introduite par l'ethnométhodologie, met l'accent sur l'interdépendance du « travail » de la lecture et du texte : « conceptuellement, on peut penser que la paire est constituée de deux parties : un texte et des opérations de lecture. Mais un texte est toujours déjà incrusté dans ces opérations, et c'est de l'intérieur même du travail de lecture qu'il fournit des « clés » concernant la façon de le lire. De même, le travail de la lecture est entrelacé sans répit avec son texte, et consiste dans la façon de trouver comment le texte décrit sa lecture. En ce sens, un texte fournit un « compte-rendu » (*account*) de sa propre lecture ; le texte est un « compte rendu » de lecture, un récit de la façon dont sa lecture doit être

16. LYNCH ET JORDAN, 1995, p. 33.

accomplie »¹⁷. Un tel appariement méthodique du texte de Durkheim et de sa lecture fait voir les tableaux statistiques comme autant de représentations de ce « quelque chose » de collectif qui définit, selon le fondateur de *l'Année Sociologique*, le cœur même de la discipline. En organisant à la fois sa visée et son orientation pratique, la lecture instruite par le dispositif aboutit à rendre observable le fait social. L'examen des modalités performatives du texte de Durkheim et de sa lecture ne prétend pas saper son argumentation¹⁸. Au contraire, les premières pages du *Suicide* gardent leur statut de modèle, quoique dans une acception légèrement différente de celle qui prévaut dans les manuels de sociologie. En effet, c'est l'organisation argumentative et textuelle dont on soulignera le caractère prototypique, relativement à la branche de la sociologie, qui utilise des raisonnements fondés sur l'analyse de tableaux statistiques pour établir l'objectivité du social.

Le problème de l'observabilité des faits sociaux

Dans les premières pages du *Suicide*, Durkheim nous livre donc autant un manifeste méthodologique qu'un mode d'emploi, devenu paradigmatique, des tableaux statistiques. L'un comme l'autre sont liés aux contradictions engendrées par le traitement du problème de l'identification du fait social. Pris, dans les *Règles de la méthode sociologique*, sous la double contrainte de fonder l'autonomie du fait social en le distinguant à la fois des faits psychologiques et des entités conceptuelles issues de la philosophie morale, Durkheim, on le sait, a refusé de lui conférer une nature matérielle. Il a admis, par la suite, la réalité psychique du fait social, tout en se heurtant alors au « problème de l'observabilité » : comment garantir scientifiquement la pertinence des critères qui définissent le fait social en tant qu'élément de la réalité objective (contrainte et extériorité) ? Si le fait social n'est pas une

17. LIVINGSTONE, 1995, p. 14 (Trad. M.R.) ; voir également les analyses fines de BARTHELEMY, 1998.

18. Parce que ces chiffres furent récoltés auprès d'administrations locales qui utilisaient des méthodes différentes de comptage et diverses définitions des faits concernés, la rigueur de la démonstration durkheimienne fit l'objet de profondes critiques. D'aucuns y greffèrent une remise en cause, qui se voulait plus radicale, de l'utilisation des statistiques en sociologie, en soulignant qu'elles étaient issues d'interactions sociales complexes, en l'espèce entre des médecins, des membres des familles, et des autorités, où se jouait toute la question du pouvoir pour décider de la qualification d'une mort en suicide.

chose individuelle, tout en étant de nature psychique¹⁹, comment attester de sa factualité ? Durkheim a apporté plusieurs réponses à cette question difficile. La première, d'ordre rhétorique, consiste à « ancrer » les arguments dans le monde social du lecteur en exploitant des rapprochements métaphoriques avec des phénomènes naturels (par exemple dans les passages des *Règles* qui assimilent la contrainte sociale à l'effet d'une chose physique). La seconde pose frontalement le problème de l'observabilité du fait social. Récusant toute forme de « réalisme métaphysique », Durkheim établit en un même geste l'existence objective des faits sociaux et la possibilité de les étudier par les méthodes de l'observation objective, en toute extériorité. Ce geste va s'effectuer en deux étapes distinctes, au moins dans *Le Suicide*. La première, qui concerne la dénomination du fait social, pose toute la question de l'immersion de l'objet de la sociologie dans le langage. Elle aboutit à une solution qui n'est qu'à moitié satisfaisante ; la définition donnée par Durkheim ne saurait fonder en elle-même la nature sociale du suicide, puisqu'elle se rapporte encore à l'individu²⁰, même si elle ambitionne d'éliminer le facteur intentionnel, en le remplaçant par un critère cognitif dont l'auteur reconnaît par ailleurs qu'il n'évite pas un certain flou²¹ : « On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat ». Durkheim prend alors appui sur ce qui deviendra l'un des plus célèbres dispositifs de représentation des faits sociaux : le tableau exposant le total des suicides²² commis dans des pays donnés, sur un laps de temps déterminé.

Parce que ce tableau fait suite à la précédente recherche d'une définition rigoureuse, le lecteur est invité à croire que le dénombrement des cas de

19. Par exemple : « Mais en séparant ainsi la vie sociale de la vie individuelle, nous n'entendons nullement dire qu'elle n'a rien de psychique. Il est évident, au contraire, qu'elle est essentiellement faite de représentations. Seulement, les représentations collectives sont d'une autre nature que celles de l'individu. Nous ne voyons aucun inconvénient à ce qu'on dise de la sociologie qu'elle est une psychologie, si l'on prend soin d'ajouter que la psychologie sociale a ses lois propres, qui ne sont pas celles de la psychologie individuelle », DURKHEIM, 1897 [1986], p. 352.

20. *Ibid.*, p. 5.

21. *Ibid.*, p. 7.

22. Il s'agit du tableau situé à la page 9 de l'édition de 1986. On sait que Durkheim s'est servi de tableaux statistiques présents pour la plupart chez les statisticiens moraux (comme Quételet). Son apport tient dans le fait qu'il se sert de ces relations de surface pour identifier les forces sociales élémentaires qui produisent ces taux. Sur ce point, voir par exemple TURNER, 1986.

suicide a été effectué sur la base des critères proposés par cette définition. Ainsi, la quantification succède-t-elle naturellement, dans la segmentation du texte, à la qualification²³. Cette seconde opération, basée sur une lecture organisée de tableaux, s'avèrera donc plus efficace.

Un tableau et son texte

Durkheim présente ce tableau comme un document qui pointe la réalité du suicide en tant que fait social²⁴. Selon sa préface, le tableau documente un ordre de réalité distinct des suicides particuliers et de leurs idiosyncrasies, en rendant visible le caractère impersonnel et la stabilité de l'évolution de la totalité des suicides sur une période. Mais comment apparaissent ces évidences, sinon dans la mise en place d'un mixte de texte et de dispositif graphique ?

Certes, la représentation graphique apportée par le tableau à double entrée soutient la montée en visibilité du fait social durkheimien. A. Desrosières rappelait que le comptage et l'addition ont fait passer la statistique de la liste qui énumère des occurrences classées sous un même point de vue (l'état)²⁵ au nombre, qui fait disparaître la singularité de l'individu dans un « tout ».

L'apparition du tableau à double entrée modifie à la fois les classes et les mesures : « *La forme tabulaire, croisant plusieurs logiques de codage et de classification, que ce soit sous forme verbale ou numérique, multiplie les effets rhétoriques possibles de la "mise en catégorie", et ceux-ci ne sont pas de même nature que ceux de la "mise en nombre". Cependant, c'est bien la structure même de la forme tabulaire qui incite à chercher et à comparer des nombres. Elle crée littéralement l'espace d'équivalence qui appelle la statistique quantitative* »²⁶.

23. Cf. DESROSIERES, 1995.

24. Le tableau se distingue ainsi des représentations imagées utilisées en sciences sociales. Celles-ci « posent les problèmes bien connus de la sélectivité, de la composition, de la pertinence, de l'adéquation, qui entrent en ligne de compte lorsque les chercheurs (ou bien, en l'occurrence, les photographes) tentent de « capturer » les événements sociaux dans une forme documentaire » (LYNCH, 1991, p. 2).

25. DESROSIERES, 1995, p. 14.

26. *Ibid.*, p. 16.

Cependant le tableau, à lui seul, ne révèle pas l'existence du fait social. Remarquons tout d'abord que le tableau et sa lecture ne sont pas exempts d'autres types d'inscriptions typographiques, comme le montre l'ajout de différentes formes de caractères et de parenthèses. Loin d'être des détails sans conséquence, ces inscriptions soutiennent activement l'indiciation visuelle, par le lecteur, des interprétations présentées par l'auteur. Elles consistent en effet en des renvois à des parties du texte écrit.

Le tableau est présenté à l'aide d'instructions précises de lecture, qui s'accompagnent de raisons qui, elles, ne peuvent se comprendre comme des descriptions du tableau, puisqu'elles visent un niveau explicatif. Cette combinaison permet de segmenter la saisie de la double page en deux temps, qui jouent à la fois sur l'ordre visuel de la lecture tabulaire et sur la construction textuelle de la démonstration.

La première segmentation : il faut lire sur une courte période

Le premier tableau du suicide dispose, sur l'ordre des colonnes, des nombres qui sont les sommes des suicides dans un pays donné, et en lignes les années successives sur une période de 30 ans (de 1841 à 1872). Cette disposition invite à deux visualisations possibles : soit une lecture verticale, où les yeux parcourent les colonnes les unes après les autres et de haut en bas (l'ordre chronologique) ; est ainsi rendue accessible la *progression* du nombre de suicides dans un même pays sur la totalité de cette période. Soit une lecture horizontale, qui invite à la *comparaison* de ces nombres dans différents pays sur une même année.

Durkheim convie d'abord le lecteur à poser son regard sur chaque colonne et sur des périodes limitées. Il apporte immédiatement une interprétation (« le chiffre est à peu près invariable »²⁷) suivie d'une explication (par la « stabilité » des circonstances sociales). Les « variations plus importantes », nous dit-il, sont exceptionnelles (*interprétation*), et correspondent à des crises sociales (*explication*). Ces sauts quantitatifs sont visuellement marqués dans le tableau par l'ajout de parenthèses à certains nombres. Le regard glisse sur chaque colonne de chiffres, s'arrête sur le chiffre placé entre parenthèses. Délaissant un glissement vertical, l'œil peut alors suivre la ligne horizontale et aboutir à l'année de référence. En appariant

27. DURKHEIM, 1898, p. 8

l'exploration visuelle du tableau de nombres à une certaine lecture, la parenthèse permet d'indexer des nombres à ce qu'en dit le texte. En l'espèce, celui-ci conseille d'*exclure* ces chiffres de la lecture en colonne, de manière à faire apparaître la stabilité des nombres restants. En outre, le texte justifie cette exclusion en invoquant la singularité des années concernées (autour de 1848.)

La seconde segmentation : les longues périodes

La poursuite de la lecture fait apparaître de « *profondes modifications* », qui succèdent aux années exceptionnelles. Cette seconde segmentation, qui correspond toujours à une lecture par colonnes, est organisée différemment que la première : la période, plus longue, est segmentée par des modifications qui s'étendent sur plusieurs années. Durkheim souligne des changements plus graves qui s'étendent sur plusieurs années. Mais ces modifications ne sont pas faciles à isoler visuellement en regardant le tableau. C'est pourquoi Durkheim utilise des ressources métaphoriques qui donnent à voir le tableau comme un graphique : « *tout à coup, après une série d'années où les chiffres ont oscillé entre des limites très rapprochées, une hausse se manifeste qui, après des hésitations en sens contraire, s'affirme, s'accroît et enfin se fixe. C'est que toute rupture de l'équilibre social, si elle éclate soudainement, met toujours du temps à produire toutes ses conséquences. L'évolution du suicide est ainsi composée d'ondes de mouvements, distinctes et successives, qui ont lieu par poussées, se développent pendant un laps de temps, puis s'arrêtent pour recommencer ensuite.* » A l'appui de cette lecture, Durkheim emploie alternativement des chiffres en italiques et des chiffres ordinaires pour faire apparaître les « *séries de nombres qui représentent ces différentes ondes de mouvement, afin de rendre matériellement sensible* (souligné par nous) *l'individualité de chacune d'elles* ». Ainsi, les « *ondes* » deviennent-elles des propriétés visibles du tableau et de son ordre, en même temps que cet ordre représente lui-même la prégnance de ces ondes.

S'il suit les instructions laissées par Durkheim lui-même, le regard du lecteur effectue donc deux trajets successifs, dont chacun part du texte pour aboutir au tableau et retourner ensuite à l'endroit où la lecture a été interrompue. Dans la mesure où la co-élaboration de l'argumentation et de la saisie visuelle du tableau et de son ordre engendrent la « bonne » compréhension du lecteur, ces procédés ne sauraient être réduits à de

simples artifices. Les facteurs qui identifient la présence d'un fait social font l'objet d'une inscription d'indices, et cet ordre est tout autant une représentation, un *rendu* du texte. Grâce à la combinaison méthodique de ces procédés textuels et graphiques, le sens du tableau et le sens du texte se déterminent mutuellement : le tableau montre ce que dit le texte, et le texte indique ce que montre le tableau, tout en y apportant des explications. Parce qu'il s'y réfère par des interprétations, des instructions et des explications, le texte indique constamment au lecteur comment regarder le tableau, selon quel ordre, et en isolant tel segment. Outre que la structuration en lignes et en colonnes invite à deux types de lecture, les chiffres lus sur le tableau sont également plus ou moins rendus remarquables par l'insertion d'indices typographiques. L'ensemble de ces caractéristiques forme un dispositif de représentation.

En restituant l'ensemble des pratiques d'association entre le texte et le tableau statistique, cet exercice permet de comprendre comment cette alliance parvient à conférer à l'objet visé une réalité indépendante des deux. L'analyse de ce dispositif met à jour les opérations qui permettent de conférer au suicide son statut de phénomène collectif *sui generis*. L'entreprise sociologique crée des dispositifs textuels qui font émerger des entités sociales « de second niveau » en cherchant à les doter d'une existence propre. Mais, comme le pense Merleau Ponty²⁸, elle demeure elle-même dépendante de l'inscription de ses propres dispositifs dans la production d'un ordre phénoménal sur lequel elle se fonde tout en l'ignorant superbement.

Le caractère productif de ces opérations peut être mis en évidence à partir de l'analyse de textes classiques. Mais il est également à l'œuvre dans le maniement des données audiovisuelles. En effet, tout en livrant leurs référents avec une évidence suspecte, les représentations visuelles iconiques utilisées en ethnographie appartiennent à des dispositifs.

RECEPTIONS DE L'IMAGE ETHNOGRAPHIQUE : DOCUMENTS OU DONNÉES ?

Si l'usage d'un certain dispositif peut conduire à voir un tableau statistique comme l'indice observable de la présence d'un fait social, l'image photographique, filmique ou vidéo semble livrer d'elle-même l'évidence

28. MERLEAU-PONTY, 1945.

perceptive d'un objet et le témoignage d'une observation. Mais cette dimension iconique de l'image-empreinte attire au moins autant les sciences humaines qu'elle ne les rebute. Par exemple, pour le point de vue constructiviste défendu par Bourdieu²⁹, « avec ces manifestations susceptibles d'être enregistrées, filmées et projetées en public, les tenants des méthodologies dites « qualitatives » ont trouvé leurs sacro-saints *data*, qu'ils peuvent opposer aux tableaux statistiques des défenseurs de la tradition dite « quantitative », aujourd'hui dominante, tout en s'accordant avec eux sur l'épistémologie positiviste de la soumission au « donné ». D'un côté, l'image apparaît donc comme le prototype de la fausse donnée brute, dont l'analyse sémiologique a beau jeu d'en déconstruire la ressemblance avec le réel pour en révéler le caractère construit, codé et conventionnel.³⁰ C'est sans doute pourquoi, s'il est fréquent de procéder à des entretiens enregistrés au magnétophone, la réalisation ou l'utilisation de films ou de vidéos reste encore très exceptionnelle en sciences sociales. D'un autre côté l'image appartient à la tradition de ces disciplines. La mise au point de la technique cinématographique à la fin du XIX^e siècle devait servir l'étude scientifique de la locomotion humaine. Les anthropologues s'y intéressèrent très rapidement ; dès 1900, Felix-Louis Regnault émit l'idée d'une collecte systématique d'images animées du comportement humain.

Mais, en dépit des tentatives infructueuses de Boas,³¹ il fallut attendre 1941 pour voir apparaître les premiers films de Margaret Mead et Gregory Bateson, *Bathing Babies in Three Cultures*, dont l'objectif affiché était de rendre leurs données accessibles pour d'autres chercheurs. Un peu plus tard, Gardner³² définissait les films ethnographiques comme des « documents permanents qui apportent une information détaillée et ciblée sur les caractéristiques comportementales des hommes... La documentation cinématographique a comme avantage de fournir des preuves disponibles à la vue de beaucoup d'individus à un moment donné et durant une période de temps (...). (Ces preuves) sont directes et non ambiguës, la réalité étant capturée instantanément, et elles ne souffrent d'aucune distorsion due à des

29. BOURDIEU, 1990.

30. Cf. ECO, 1972.

31. Boas avait tenté de filmer, avec la collaboration de sa fille, des danses rituelles, afin d'approfondir son étude du rythme. Cependant le format 35 mm (le 16 mm apparu en 1923 à destination des amateurs) ne permettait pas d'envisager des films de terrain. Sur ce point, je renvoie à RUBY, 1980a.

32. GARDNER, 1957. Sur Gardner et le rôle important qu'il a joué dans l'essor du cinéma anthropologique, voir RUBY, 1991.

problèmes visuels ou de mémoire ou à des fautes d'interprétation sémantique»³³. Cette définition met l'accent sur trois avantages du document ethnographique : sa permanence temporelle, le caractère véridictoire des informations qu'il livre³⁴ et sa précision pour l'étude du comportement.

En quoi la notion de dispositif de représentation peut-elle apporter de nouveaux éléments dans ce débat ? Il me semble qu'elle présente l'avantage de déplacer la question de l'iconicité en réorientant la discussion vers l'étude d'une paire formée par un document filmique ou audiovisuel et sa réception. Deux types de dispositif seront distingués. Le premier, qui rassemble une partie de la production de films ethnologiques, est lié à l'institution spectatorielle et au film de cinéma. Le second dispositif, surtout utilisé dans le champ de l'analyse de conversation, de l'analyse de l'action située et de l'étude du non-verbal, et parfois aussi en anthropologie³⁵, confère à l'observation un statut distinct, qui remet en cause la fusion temporelle du film et de sa projection.

Un premier type de dispositif de réception du film anthropologique

Le premier type de dispositif de représentation au sein duquel intervient l'image animée en sciences sociales n'est pas propre à ce champ. Il est en effet lié au genre du documentaire. Le document filmique de type ethnologique s'est développé après que l'essor du cinéma eut donné naissance au genre spécifique du documentaire exotique. Ce dernier avait fait une entrée remarquée sur la scène internationale, avec le célèbre *Nanook of the North* (1922), film de Robert Flaherty dépeignant le combat livré par une famille Inuit pour survivre dans les paysages glacés de la baie d'Hudson. Jusqu'à l'avènement du parlant qui précipita Hollywood dans les studios, loin des tournages en milieu naturel, plusieurs films contribuèrent à créer et à alimenter le genre du documentaire exotique. Ainsi *The Silent Enemy: An Epic of the American Indian* (1930), qui raconte l'histoire d'un guerrier, s'ouvre sur la prise de parole face à la caméra d'un chef Indien qui interpelle ainsi le spectateur : « ceci est l'histoire de mon peuple... Tout ce

33. GARDNER, 1957, p. 345-346.

34. Est-il utile de préciser que cette naïve confiance dans la vérité des images n'est aujourd'hui plus de mise ?

35. Certaines propositions de Claudine de France, 1992, semblent aller dans ce sens.

que vous allez voir est réel... Lorsque vous regarderez le film, ne nous regardez donc pas comme des acteurs. Nous sommes des indiens vivant notre vie de toujours».³⁶ La plupart des productions nourrissent les conventions narratives déjà liées au sous-genre du film documentaire ethnographique : une représentation cinématographique d'éléments épars d'une culture exotique assemblés dans un récit accompagné d'une voix *off* donnant des instructions pour voir et comprendre les images. Après une période creuse, le genre ressurgit dans les années 50, notamment avec le film de John Marshall, *The Hunters* (1958), qui raconte, dans une veine proche du *Nanook* de Flaherty, les péripéties d'un groupe de chasseurs-cueilleurs vivant dans le désert du Kalahari. Ce genre se développe depuis dans toutes sortes de directions, sous l'impulsion d'un ensemble de facteurs socio-techniques : l'allègement du matériel technique et l'apparition du son synchrone ; l'essor, depuis les années 60, des rencontres internationales – Cinéma du Réel à Paris – ; la création de sociétés scientifiques d'anthropologie visuelle et de revues spécialisées ; le développement de chaînes de télévision spécialisées dans le documentaire ou investies dans la production de séries thématiques.

Comme Jay Ruby l'a souligné, cet essor considérable du film ethnologique n'a pas suscité de retour aussi important, au moins jusqu'à une période assez récente, dans les théories des anthropologues. Serait-ce que le savoir anthropologique se construit plus facilement à partir de ces « descriptions épaisses » chères à Clifford Geertz que sur la base de films ? Faut-il y voir une conséquence des problèmes d'analyse posés par les documents audiovisuels³⁷ ou bien une marque laissée par la toute-puissance de l'écrit ? Et le développement du genre a-t-il effacé la frontière entre le film solidaire d'une enquête ethnographique et le document réaliste ?

La notion de dispositif de représentation permet de mettre l'accent sur une autre dimension essentielle : les documents ethnographiques restent volontiers des films, c'est-à-dire des productions cinématographiques autonomes, la plupart du temps collectives, qui ont une certaine durée organisée en vue de leur projection devant un public plus ou moins circonscrit. Le contexte socioculturel qui caractérise ce type d'artefact demeure transversal et permanent, quelle que soit la référence à la « réalité » des événements qu'il dépeint. En particulier, un film correspond à un bloc

36. Cité par RUBY, 1996, p. 1348.

37. C'est le cas de HEATH, 1986, p. 4.

spatio-temporel relativement homogène qui a un début et une fin, entre lesquels se développe, sinon une mise en intrigue, du moins une organisation systématique des plans qui est orientée significativement. Cette clôture du film sur lui-même oriente à la fois la production, le montage et la réception du document. En effet, pour être projeté sur grand écran, le film doit être réalisé en 16 mm, ce qui implique des coûts considérables, et donc un important soutien financier ; la pré-scénarisation introduit un premier découpage des situations et de leur succession ; ces choix orientent fortement au tournage le type de plan, les mouvements de caméra, les angles de vue ; le montage organise les plans en imposant une construction temporelle qui n'est pas celle de l'action filmée ; le son est, sinon post-synchronisé, du moins considérablement retravaillé et « lissé » ; la réception collective mobilise le regard et l'écoute par une identification primaire notée par Christian Metz, qui ne dure que l'espace du film.

La réception s'effectue durant une projection, qui relève d'un dispositif socio-organisationnel : un environnement spécifique, une salle obscure, un écran plus ou moins rigide où apparaissent les images, une organisation des sièges relativement à l'écran, et un appareil de projection posé en général derrière les spectateurs. L'ensemble de ce dispositif favorise un mode d'engagement « focalisé » : chaque spectateur reste silencieusement tourné vers l'écran pour regarder et écouter ce qui s'y passe.³⁸ En outre, les spectateurs sont réunis pour assister à une seule projection du document.

La réception d'un film au cinéma ou à la télévision déborde parfois son visionnement pour susciter des commentaires, des débats, et des prises de position. Mais les jugements portés sur le document sont dominés par des évaluations esthétiques (« c'est un bon film ») ou par des interrogations sur les modalités de la fabrication du film (« comment as-tu réussi à faire ça ? »)³⁹. Une fois inséré au sein de ce dispositif, le film ethnologique, qu'il soit lié ou non à une enquête ethnographique, demeure un produit autonome qui se regarde, s'écoute et s'évalue. Cette situation se répercute au niveau de la communauté scientifique. Comme le relève J. Ruby, « une simple comparaison entre les notes de lecture et les comptes-rendus de projection

38. La réception est dès lors largement visuelle et silencieuse même si elle s'est longtemps accompagnée de commentaires à la volée et qu'elle crée encore une communauté affective holistique plus qu'interindividuelle. Voir l'histoire des projections de MANNONI, 1994.

39. Claudine de France présente la réalisation et la présentation des films ethnographiques à autrui comme un rituel cérémoniel collectif de tradition orale (1992, p.11).

dans l'*American Anthropologist* montrent deux accents différents : les notes se concentrent sur le contenu et la qualité des idées, tandis que les comptes rendus mettent l'accent sur la justesse ethnographique et la forme (l'esthétique) »⁴⁰.

De l'intérieur même de l'anthropologie, les « post-modernistes » ont critiqué le fait que, reproduisant la figure du savant détaché dont la voix autorisée énonce le sens des mœurs indigènes, les films ethnologiques constituaient des versions savantes et occidentales des cultures minoritaires. Aussi, Marcus et Clifford⁴¹ militent-ils pour que le film expose la façon dont se construit le savoir anthropologique, c'est-à-dire à la fois la fabrication du document et l'adoption d'un point de vue particulier. La révélation systématique des modalités pratiques de fabrication des données est plus généralement l'un des *leitmotive* de cette anthropologie réflexive⁴², dont les critiques ne concernent toutefois qu'une partie, certes largement majoritaire, des films ethnographiques. On mentionnera deux réalisations qui illustrent la présence précoce d'alternatives. La première exhibe tout à la fois la participation des sujets filmés et les coulisses de la réalisation. Sorti en 1961, exploitant les possibilités offertes par l'apparition de matériels de taille réduite dotés de son synchrone et du format 16 mm, *Chronique d'un été* est proche du mouvement du cinéma « direct ». Jean Rouch et Edgar Morin y filmaient des rencontres impromptues avec des passants, tout en incluant dans le champ l'équipement et le réalisateur. Une seconde réalisation a accentué ce renversement des rôles : au cours de leur projet Navaho (1972) les anthropologues américains Sol Worth et John Adair apprirent à des indiens à se servir d'un équipement cinématographique sans leur apprendre le format narratif classique, puis étudièrent le processus social de la production de cette « vision » du monde.

S'il est ainsi possible de distinguer le film document, qui propose une représentation stable de situations singulières⁴³, du film savant, qui est porteur, à travers son montage ou le commentaire qui l'accompagne, d'une

40. RUBY, 1975, p. 106.

41. MARCUS et CLIFFORD, 1986.

42. Ainsi, selon RUBY (1980b, p. 157), « ... être réflexif signifie que le producteur révèle à son audience, intentionnellement et de manière délibérée, les conceptions épistémologiques qui l'ont poussé à formuler son questionnement d'une certaine manière, à chercher des réponses dans une certaine direction, et finalement à présenter ses résultats comme il l'a fait. »

43. Il correspond à la définition donnée par GARDNER (1957).

orientation théorique spécifique, ces sous-genres ont en commun de prétendre fournir des éléments de savoir anthropologique par eux-mêmes, c'est-à-dire pendant le moment de la projection. Basés sur le cinéma participatif ou le cinéma observationnel et narratif, incluant une auto-analyse ou excluant les conditions de sa production, accompagnés d'un commentaire savant ou présentés comme des narrations, ces films demeurent des produits relativement clos et autonomes. En maintenant une autonomie par rapport à l'analyse, ce type de dispositif reste prisonnier de l'institution du spectacle : la réception s'effectue en une seule fois dans un sens déterminé. L'interprétation et la discussion sont rejetées hors de la diffusion, dans les espaces restreints du commentaire et de la critique.

Un second type de dispositif : le film de recherche comme document de travail

Le film observationnel ou de recherche se positionne, du moins en partie, en s'opposant directement au film ethnologique. Les opérations propres au genre cinématographique sont soigneusement évitées pour ne retenir que la capacité technique de reproduire, par des impressions physico-chimiques ou par un dispositif électronique, ce qui se tient face à la caméra. Le marquage énonciatif y devient le plus discret possible : les mouvements de caméra, les changements de focale ou d'angle de prise de vue sont minimisés quand ils ne sont pas supprimés. De même, on essaie d'exclure l'imposition d'une dynamique temporelle des plans au montage ainsi que les opérations de post-production. Réalisé de façon à présenter des faits en évitant au maximum les artifices de la représentation, il s'accompagne éventuellement d'un commentaire descriptif qui se limite à présenter le contexte spatio-temporel. Pourtant ces caractéristiques textuelles ne sauraient, à elles seules, définir un dispositif de représentation autonome vis-à-vis de l'institution du spectacle. Par exemple, un film comme *Délits Flagrants* de Raymond Depardon, qui présente une suite d'auditions de justice, réunit à peu près l'ensemble de ces critères. Monté selon une suite de plans fixes, avec un son naturel, tourné par une équipe restreinte de deux membres (le réalisateur cameraman et la preneuse de son), prenant pour objet des situations « naturelles », *Délits Flagrants* est un film observationnel. Mais il garde nombre de traits propres au genre cinématographique. En particulier, la présence d'un auteur-réalisateur reconnu au générique et la conception du document comme un bloc spatio-temporel bien délimité par un « début » et

une « fin », incitent à une réception documentaire encadrée dans les limites d'une diffusion.

Il arrive cependant qu'un tel document donne lieu à un travail de recherche qui modifie sa destination initiale⁴⁴. Il suffit pour cela de traiter les images animées comme des ressources pour l'étude systématique de l'action. Un tel renversement de perspective modifie la structure même du dispositif de représentation, qui n'est plus limité au film lui-même. Ce second type de dispositif s'appuie sur une profonde modification des relations entre l'observation, la réception et l'analyse. Dans une démarche ethnographique classique, l'observation n'a pas d'autonomie véritable par rapport à l'enquête : en effet, elle participe en amont au processus du recueil des données ; en aval, elle se fonde dans la réception visuelle du film. Lorsque la démarche ethnographique aboutit à la production d'un film, sa réception visuelle ne donne pas toujours une place spécifique à l'observation. Au contraire, utilisée dans le cadre du second type de dispositif, l'observation devient moins un élément du processus de rassemblement des données qu'une exploration systématique inscrite dans un travail d'analyse du document. Elle acquiert alors le statut d'une véritable opération de recherche, l'observation de l'action prenant dans ce cas le pas sur la réception du film. Une telle primauté de l'observation dans le dispositif de représentation se rencontre dans plusieurs courants de recherche : l'éthologie animale et l'étude du comportement des très jeunes enfants, l'étude de la communication non-verbale⁴⁵, l'ethnométhodologie, l'analyse de conversation⁴⁶ et leurs prolongements dans le courant de l'action située⁴⁷. En dépit de leurs ancrages théoriques distincts, ces travaux considèrent que la vidéo fournit aux sciences sociales une opportunité unique d'accéder à la conduite humaine pendant son déroulement, à l'opposé des accès indirects ouverts par les entretiens ou l'observation ethnographique. Le document audiovisuel rend l'observation moins singulière, plus collective, et aussi plus mobile. Fixés sur des supports relativement permanents qui rendent possibles, de pair avec la technologie appropriée, des visionnements répétés, le film et la vidéo permettent de détacher le moment de l'observation du déroulement de la situation observée

44. J'ai tenté (RELIEU, 1993) un travail de ce genre sur une séquence issue d'un autre film de Depardon, *Faits Divers*.

45. BIRDWISTELL, 1970 ; KENDON, 1990.

46. GOODWIN, 1981 ; HEATH, 1986

47. CONEIN, 1997 ; GOODWIN ET GOODWIN, 1997 ; HEATH et HIDMARSH, 1997.

et de la succession linéaire des images. D'abord, l'observation cesse d'être une activité contemporaine à l'activité observée et se fractionne en plusieurs moments distincts répartis sur de longues périodes. Ensuite, la distribution de l'observation dans le temps lui fait quitter l'espace de la projection pour l'insérer dans un processus dynamique d'analyse où la discussion accompagne des repérages et des indexations successives.

Enfin, ces pratiques de réception rendent possible une exploration du document qui vise à découvrir sans cesse de nouvelles caractéristiques autrement inaperçues. Ces découvertes suscitent à leur tour l'émergence de nouvelles questions et problématiques. L'utilisation de vidéos pour étudier la conduite humaine dans son contexte et sa temporalité ouvre ainsi des perspectives suffisamment vastes pour fournir à des chercheurs de tous horizons un ensemble varié de problèmes.

Développé grâce à cet usage des films et vidéos, l'intérêt qui est porté à la description de l'organisation des situations soutient l'émergence d'un nouveau paradigme⁴⁸ en sciences sociales. On peut résumer en quelques points les principales caractéristiques d'un tel paradigme émergent :

- la description prend le pas sur l'interprétation et l'explication⁴⁹. Au lieu d'essayer d'objectiver le sens caché derrière les images ou les propos, l'analyse vise à décrire la manière dont les participants élaborent pas à pas leurs activités en mobilisant des ressources environnementales et situationnelles et en communiquant entre eux. L'image animée permet d'accéder à la constitution progressive de la pertinence de tous les détails qui sont utilisés à un moment donné par les participants, qu'il s'agisse de pauses conversationnelles, de réparation, d'indexation de gestes dans l'environnement, de mobilisation tacite de caractéristiques perceptibles, etc. ;

- l'analyse porte sur la constitution temporelle de ces détails pertinents que se rendent disponibles les acteurs durant leur activité. La structuration temporelle de l'activité filmée n'est pas figurée par une construction narrative. Au contraire, cette structuration temporelle doit être découverte⁵⁰. C'est pourquoi le document n'est ni prédécoupé par avance selon des plans,

48. KUHN, 1983 [1970].

49. QUERE, 1992.

50. Je renvoie ici aux nombreux travaux sur l'ouverture et la clôture des échanges de paroles. Pour une présentation générale, voir TEN HAVE, 1999.

ni monté par la suite. Aucun commentaire ne vient donner une version savante des images :

– la réception de la vidéo s'effectue hors de l'institution spectatorielle. L'analyste peut accéder à l'enregistrement autant de fois que la technique le lui permet. Le visionnement s'effectue à plusieurs vitesses, afin de faciliter l'accès à des détails pertinents pour les participants mais difficilement repérables par l'analyste. La réception s'appuie également sur les transcriptions des échanges, ainsi que sur l'extraction d'images et l'utilisation d'index (signes graphiques placés ici ou là pour attirer l'attention du lecteur) ;

– enfin, le film n'est pas l'aboutissement du travail de l'analyste, mais son préliminaire. L'analyse donne lieu à un article ou à un texte quelconque mis en débat dans la communauté scientifique. Dans un proche avenir, les analyses pourront être directement diffusées sur Internet de manière à joindre les séquences animées originales⁵¹ à leurs analyses écrites.

Ces films ou vidéos sont donc conçus, tournés, réalisés et reçus non comme des documentaires mais comme des ressources pour l'analyse de l'organisation endogène des activités. Parce qu'il produit des données utilisables au-delà de sa diffusion, dans le processus de recherche ultérieur, le film observationnel lié à ce second type de dispositif n'est plus une entité séparée, autonome, mais un instrument de connaissance spécifique. Si on les considérait en effet comme des entités fermées et contenues dans l'espace de la projection, une analyse filmique de ces documents de travail laisserait de côté ce principe d'ouverture qui les relie à des pratiques de réception inscrites sur des temporalités plus longues.

Je vais maintenant m'arrêter un peu sur le moment de la prise de vue elle-même. Cette phase de la construction d'une vidéo de travail me semble au moins aussi importante que celle du visionnement et de la réception. Autant l'épistémologie ordinaire des chercheurs en sciences sociales les pousse à reconnaître que l'objet est irréductiblement « construit » par le cadre théorique, autant elle néglige d'examiner comment ses matériaux empiriques sont eux-mêmes assemblés au sein d'activités sociales, sinon en essayant vainement d'y apporter des remèdes. Il est clair que le film observationnel essaie d'éviter de se représenter lui-même comme une représentation de ce qu'il donne à voir. Dans ce qui suit, je me baserai sur l'idée qu'il est

51. SLACK, 1997 développe ce point.

impossible d'opérer le « grand partage » dont parle Latour⁵² entre les choix techniques et les questions pratiques qui se posent au chercheur durant le tournage. L'instrumentation, les observations et les représentations ne doivent pas être pensées séparément, puisqu'elles sont articulées pendant le processus social de l'enquête.

LE TOURNAGE EN ACTION, UNE PRISE DE DONNEES

Si le rapport de l'anthropologie à l'image se cristallise autour de la question classique et fondamentale de la distance culturelle et de sa déréalisation par l'image, la méfiance de la sociologie pour l'image traduit la posture qu'elle soutient plus généralement envers la dimension perceptible et intelligible des activités sociales. En effet, les images animées sont les représentations visuelles de l'action dont le degré d'iconicité est le plus fort. Regarder une séquence audiovisuelle culturellement proche engage tout un processus routinier d'identification de la situation, de l'activité et de ses participants, qui peut s'effectuer en un coup d'œil ou bien se révéler dans une dynamique progressive. Mais que peut faire la sociologie de cette observabilité naturelle des activités sociales dont témoignent les images, alors que l'attitude scientifique qu'elle adopte recommande de douter des apparences ? Que faire de ce donné qui se donne avec entêtement à celui-là même qui feint de ne pas le reconnaître ? L'attitude la plus répandue consiste à remettre en cause non pas cette iconicité du social, mais le support qui le livre et les intentions de son producteur. A l'inverse, certains défendent l'idée que les documents audiovisuels sont les représentations les plus fidèles de l'action sociale. En conséquence, ils optent pour un minimalisme extrême et considèrent l'image comme un simple reflet. Une troisième voie, apparue dans l'ethnométhodologie et l'analyse de conversation⁵³, consiste à étudier, à travers les images elles-mêmes, comment la présence de l'enquêteur et du dispositif filmique est traitée par les sujets filmés. Pour aborder cette question, je m'appuierai sur une enquête réalisée dans un centre d'apprentissage de locomotion et d'orientation pour aveugles et malvoyants. Les enseignements qui ont été filmés sont organisés autour d'un binôme Instructrice/Elève, et se déroulent en grande partie dans la rue.

52. LATOUR, 1991.

53. Cf. HEATH, 1986 ; GOODWIN, 1994 ; LOMAX et CASEY, 1998.

De l'audio à la vidéo

L'enquête de terrain s'est déroulée en deux temps. Pendant la première étape, une série d'enregistrements audio de cours de locomotion furent réalisés. Ces enregistrements avaient lieu pendant le cheminement de l'institutrice et l'élève, à l'aide d'un magnétophone de poche. Il révélèrent rapidement un ensemble de problèmes. Alors que les enregistrements audio se font traditionnellement en position statique, la réalisation de prises de son – sans micro HF – pendant des déplacements conduit à suivre étroitement les participants, en essayant de se faufiler de façon à les gêner le moins possible. Cet ajustement corporel permanent se complique encore par la présence de séquences d'exercice au cours desquelles l'institutrice et son élève s'éloignent l'un de l'autre. Ne m'offrant qu'un seul micro, le dispositif d'enregistrement m'imposait régulièrement de procéder à un choix : qui suivre ? En outre, les séances étaient entrecoupées de longs silences, pendant lesquels l'élève est observé par l'institutrice. Que faire alors du magnétophone ? Une fois transcrits, les enregistrements me donnaient certes accès à des dimensions intéressantes des échanges verbaux entre l'institutrice et l'élève. Pourtant, l'absence d'images provoquait une « perte du phénomène » : les données audio recelaient une grande variété de caractéristiques indexicales, des renvois incessants à des traits perceptibles de la situation. En outre, la présence de longs silences, que je savais occupés par des explorations actives de la part de l'élève, me rappelait sans cesse l'ancrage de cet enseignement sur un contexte urbain. L'environnement audible et visible se révéla être une ressource incontournable pour les acteurs comme pour l'analyse.

L'échec relatif de cette première expérience attestait, par ses limites mêmes, de la pertinence de documents audiovisuels⁵⁴ pour saisir le détail et la dynamique de phénomènes qui impliquent tout à la fois espace, temps et mouvement.

54. La réalisation de films incluant des personnes aveugles ou en train de perdre la vue pose bien évidemment un ensemble de problèmes éthiques délicats. Ceux-ci avaient été envisagés et discutés avant même le début de la seconde étape de la recherche. Tous les enregistrements vidéo furent réalisés avec le plein accord des élèves et des institutrices. Les élèves posèrent certaines conditions préalables à la réalisation des prises de vue, par exemple la restriction des diffusions postérieures à des fins d'analyse, d'enseignement et de recherche.

L'invisibilité comme problème pratique

Alors que la participation de l'opérateur à l'organisation de la scène filmée avait été éludée dans la plupart des films ethnographiques de la première vague, les coulisses du film anthropologique sont de plus en plus fréquemment projetées au-devant de la scène. En revanche, les films de recherche sont en règle générale tournés de la façon la moins intrusive possible. On espère ainsi minimiser l'influence de la caméra et des opérateurs dans la situation. L'approche ethnométhodologique que je recommande⁵⁵ traite cette question à deux niveaux relativement distincts. D'abord, l'inscription situationnelle du dispositif de prise de vue (caméscope ; micro H.F.) est thématisée au lieu de demeurer une ressource inexploquée de l'analyse⁵⁶. La façon dont les participants à une situation « naturelle » réagissent à la présence d'une caméra mérite en effet de faire l'objet d'un examen systématique à chaque fois que cela s'avère possible. Les pratiques de « pose », l'adoption de jeux scéniques, le contrôle lexical, les sur-corrrections, les interpellations visuelles ou orales de l'opérateur, sont des phénomènes qui contribuent réflexivement à la production de la situation filmée avant de devenir des éléments du film de la situation. Au lieu d'être conçus comme des « restes » regrettables qui se voient confinés dans les avant-propos méthodologiques, ils doivent être analysés comme des caractéristiques de la situation parmi d'autres⁵⁷. Ensuite, les opérations de prise de vue, de cadrage, de choix de l'angle et de champ sont elles-mêmes des activités par lesquelles le cameraman manifeste une intelligence de la situation et de sa dynamique. Les efforts de l'opérateur pour être invisible peuvent également faire l'objet d'une thématisation directe. En effet, ils fournissent des renseignements précieux sur les modalités pratiques de l'organisation sociale de la visibilité. La recherche d'invisibilité n'est pas toujours une exigence posée par l'adoption d'une posture observationnelle. Elle peut aussi être liée à l'organisation de l'activité filmée. Pour passer inaperçu tout en filmant, j'ai mis en œuvre une série de procédés de sens

55. Peu après avoir présenté cette démarche lors d'une conférence sur la réflexivité des pratiques d'enquête donnée à l'université de Bâle le vendredi 24 Avril 1998, j'ai pris connaissance de l'article de LOMAX et CASEY (1998) qui défend un point de vue en partie similaire.

56. Sur l'opposition thème/ressource, voir ZIMMERMAN ET POLLNER (1998 [1970]).

57. LOMAX ET CASEY, 1998 semblent défendre l'idée, certainement contestable, que le dispositif de recherche est *toujours* pris en compte par les participants à la situation filmée. En supposant que la présence d'un dispositif filmique ou vidéo est *a priori* pertinente pour les participants, ils tombent dans l'excès inverse de celui qui consiste à « oublier » sa présence.

commun. Les premiers consistent à manier les apparences ordinaires de manière stratégique ; les seconds relèvent de l'organisation écologique des situations urbaines.

Pendant la première campagne d'enregistrements audio des cours de locomotion, j'avais compris qu'il était très important que les passants ne puissent identifier une relation quelconque entre l'opérateur, l'aveugle et l'institutrice. En effet, il est fréquent que l'institutrice suive l'élève à distance, tout en regardant la façon dont il se déplace, traverse, et s'oriente dans l'environnement. Le fait que l'élève soit perceptible par les tiers comme un piéton aveugle et seul revêt alors un caractère essentiel au bon déroulement du cours : l'institutrice évalue non seulement les activités propres de l'élève, mais aussi la façon dont il traite les propositions d'aide. Dès lors, en rendant observable aux yeux de tous la relation entre le cameraman, l'institutrice et l'élève, la prise de vues aurait pu s'opposer au déroulement normal du cours. Des raisons propres à l'organisation de l'activité filmée requéraient donc l'adoption d'une méthode de prise de vues la moins intrusive possible. Afin de rendre la relation entre le sujet filmé et l'opérateur invisible par les passants, j'optai pour un équipement audio et vidéo spécifique : un micro sans fil, porté soit par l'institutrice, soit par l'élève, et un caméscope à écran, susceptible d'être opérationnel sans pour autant exiger de l'opérateur qu'il reste collé au viseur.

Harvey Sacks⁵⁸ nous a appris qu'être invisible, c'est-à-dire, plus exactement, passer inaperçu, requiert d'exhiber une conduite « normale à la perception », c'est-à-dire de montrer à autrui de bonnes raisons de se trouver à un endroit donné à tel moment de la journée ou de la nuit. Dans le cas contraire, les tiers sont susceptibles de se livrer à des enquêtes verbales et visuelles pour savoir de quoi il retourne. Or ces sollicitations multiples menacent le bon déroulement de l'activité de prise de vue, qui requiert le maintien continu d'une grande concentration. L'utilisation d'un « handycam », qui permet de filmer en tenant l'appareil à hauteur de bassin, au lieu de tenir une caméra sur l'épaule, apporte une première solution à ce problème. En effet, une fois tenu de cette manière, cet équipement est identifié par des tiers comme appareil photographique. J'ai découvert peu à peu qu'en adoptant une tenue vestimentaire appropriée, ainsi que certaines positions et mimiques, je pouvais passer pour un touriste ordinaire, c'est-à-

58. SACKS, 1972.

dire quelqu'un dont la présence dans des lieux publics est banale, et qui, de plus, peut exhiber des comportements de recherche visuelle prolongée, d'attente prolongée sur le trottoir, de photographie, de filmage, etc.

Une telle manipulation stratégique des identifications catégorielles fondées sur l'apparence dans les lieux publics ne suffit pourtant pas à garantir une relative invisibilité des pratiques de tournage. Encore faut-il adopter des placements discrets. La recherche d'invisibilité constitue un problème pratique dont la résolution continue révèle l'organisation visuelle des activités urbaines. On sait que chaque situation sociale se dispose spatialement de manière à offrir plus ou moins de facilité d'accès aux personnes présentes. Dans le prolongement de Goffman, Kendon⁵⁹ a montré comment les interactants se disposent de manière à délimiter une zone spatiale séparée de l'environnement et à l'intérieur de laquelle ils placent leurs contributions à l'interaction. Les personnes qui peuvent circuler ou se tenir autour de cette formation spatiale peuvent dès lors être vues, mais inaperçues. Vues, car elles se situent à l'intérieur du champ visuel des interactants. Inaperçues, parce que leur présence n'est pas ratifiée. Elles deviennent donc, pour ainsi dire, pratiquement invisibles - invisibles pratiquement. Cette invisibilité reste pratique au sens où elle peut évoluer selon la dynamique de la situation. Autrement dit, la personne qui veut rester invisible doit en permanence chercher sa place. Les contraintes situationnelles de placement pour être invisible peuvent être très différentes selon l'implantation écologique des activités. Par exemple, étant organisés suivant une succession ordonnée de situations (bureau-cours ; déplacement à deux ; déplacements disjoints), les cours de locomotion offrent des ressources spatiales très diverses pour se placer de façon à rester invisible. Dans la rue, un emplacement discret est un endroit où il est possible de s'arrêter sans gêner la circulation, et, éventuellement, sans être visible pratiquement. Ces endroits sont prioritairement placés autour des objets fixes du mobilier urbain, abribus, cabines téléphoniques, etc. et des objets immobilisés temporairement comme les mobylettes. En effet, ces objets correspondent à des obstacles dont les passants tiennent compte pour ajuster leurs déplacements. En y « accordant » son corps, l'arrêt du chercheur-cameraman devient moins gênant pour la circulation. A l'inverse, dans certaines situations, la position statique revêt un caractère observable particulièrement marqué, comme à proximité des bouches de métro. Dans

59. KENDON, 1990.

ces zones, où les piétons évoluent à une allure rapide au sein de flux ininterrompus, le fait de rester arrêté un caméscope sur l'estomac devient rapidement observable pour les usagers. Or cette observabilité a des conséquences pratiques sur l'organisation du flux piétonnier. En effet, une fois qu'ils ont identifié le caméraman, les piétons se lancent dans une recherche visuelle du sujet filmé. Ce faisant, ils ne parviennent plus à maintenir une attention visuelle suffisante sur les autres marcheurs pour parvenir à les éviter suffisamment tôt. D'où des bousculades et la formation de « bouchons » qui perturbent rapidement le tournage.

Filmer exige donc de s'insérer dans un dispositif de visibilité propre à un lieu et à son organisation. Le cameraman de rue n'est jamais un pur observateur transparent, mais le membre d'une situation ambulatoire qui peut faire l'objet d'un regard focalisé : ses activités et ses agissements constituent légitimement des faits observables pour les passants⁶⁰.

Filmer en marchant

La plupart des films de recherche sont issus de prises de vues statiques. L'appareil, caméra ou caméscope, est immobilisé par un quelconque dispositif de fixation. Ces conditions de tournage privilégient donc systématiquement l'accumulation de données sur des activités localisées dans une portion délimitée d'un espace : bureau d'un médecin, pièce intérieure d'un domicile, etc. En conséquence, l'étude des activités qui se déploient dans le temps et l'espace a été systématiquement négligée⁶¹. L'absence de mobilité des films de recherche peut surprendre, car les cinéastes furent fascinés par la mobilité de la caméra, avant même qu'elle ne soit techniquement rendue possible. Dès 1923, Dziga Vertov, l'un des fondateurs du courant dit du « cinéma-vérité » dressait un éloge de la mobilité de l'œil-caméra et de sa perspective affranchie des limites de la condition visuelle humaine : « *Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine, je suis dans le*

60. Lorsque la recherche d'invisibilité échoue, certains passants viennent directement s'enquérir de l'activité en cours. D'autres observent discrètement ce qui se passe. Ce faisant, ils attirent à leur tour d'autres piétons qui forment des attroupements avec les premiers... Enfin, des passants n'hésitent pas à venir regarder directement l'écran du caméscope !

61. Sur la prise en compte, dans l'intérieur de la construction dynamique de la parole, de caractéristiques liées à un déplacement, je me permets de renvoyer à Relieu, à paraître.

mouvement ininterrompu, je m'approche et je m'éloigne des objets, je me glisse dessous, je grimpe dessus, j'avance à côté du museau d'un cheval au galop, je fonce à toute allure dans la foule, je cours devant les soldats qui chargent, je me renverse sur le dos, je m'élève en même temps que l'aéroplane, je tombe et je m'envole avec les corps qui tombent et qui s'envolent. Voilà que moi, appareil, je me suis jeté le long de la résultante en louvoyant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement à partir du mouvement issu des combinaisons les plus compliquées⁶². » Pourtant ce n'est que très récemment que la caméra a pu se libérer du trépied, resté longtemps indispensable pour limiter les vibrations⁶³. Les caméscopes actuels sont munis de stabilisateurs optiques ou numériques pour éviter le tremblement de l'image durant les déplacements. Le « steadycam », sorte de harnais muni d'un système de contrepoids auquel est fixé le caméscope ou la caméra, permet d'associer les mouvements du corps de l'opérateur à une image mobile mais stable, par exemple de courir avec le dispositif de prise de vues sans enregistrer de secousses. En engageant le corps entier dans la prise de vues, ces différents systèmes permettent de filmer des sujets qui se déplacent tout en bougeant soi-même. Pour filmer les cours de locomotion, j'ai utilisé un petit caméscope doté d'un bon stabilisateur et complété d'un micro haute fréquence offrant un son synchrone. Seul un équipement de ce type permettait de rendre compte de l'organisation spatio-temporelle des cours de locomotion.

En effet, ceux-ci se déroulent dans plusieurs lieux successifs : un bureau situé dans les locaux d'une association parisienne, des couloirs intérieurs, des rues, des intersections, des lieux publics, etc. En outre, la structuration temporelle de ces cours prend appui sur la transition entre ces espaces. Ceux-ci ne sont pas tant des espaces-contenants que des espaces pour l'action : chacun ouvre des possibilités d'analyse des sons et des perspectives de déplacement et d'enseignement. Les modalités de réalisation de ce type d'activité invitent donc à filmer en continu et pendant les déplacements des deux participants. Les déplacements réalisés durant ces cours ne m'étant pas communiqués par avance, je fus contraint de suivre le cheminement des participants, ce qui impliquait parfois de filmer les acteurs de dos tout en marchant à leur suite.

62. Cité par LAPIERRE, 1946, p.25.

63. Cf. Par exemple P.J.BRUNET, 1992.

Placement, cadrage et anticipation

Filmer une activité construite autour d'un enchaînement spatio-temporel de situations consiste en une prise de vue originale, qui se distingue des opérations de fabrication d'un document observationnel statique comme du tournage d'un documentaire, tout en leur empruntant certaines caractéristiques.

Du film observationnel ethnographique, cette prise de vues retient, outre la prédominance de plans stables, la nécessité d'intégrer dans le champ l'ensemble des éléments pertinents pour les participants à un moment donné. Cette exigence concerne aussi bien l'inclusion des participants eux-mêmes que celle d'éléments de l'environnement, comme des axes de circulation ou des piétons. Pendant les exercices de traversée d'intersection, l'institutrice se tient souvent loin de l'élève qu'elle observe. Dans ce cas, la focalisation de l'activité sur l'élève est également suivie par l'opérateur, qui tente d'intégrer à l'intérieur du champ à la fois une orientation (l'écoute par exemple) et sa zone de pertinence (un axe de circulation par exemple). Au lieu de définir *a priori* un type de placement et de cadrage (plan général, plan moyen, plan rapproché, etc.), on a tenté de s'accorder au processus même de « cadrage » de l'interaction, qui sélectionne les éléments pertinents et qui rejette dans le « hors champ » de l'action tout un ensemble d'éléments qui n'y ont plus de statut d'existence.

L'analyse et la réalisation pratique de l'enquête ont alors commencé à entretenir un rapport mutuel et complémentaire : la réussite d'un « bon » cadrage signifiant que le chercheur opérateur a pu anticiper les méthodes enseignées dans le cours pour « cerner » les zones de pertinence appropriées à l'exercice. Par exemple, pour traverser selon la pratique usuelle, les piétons accordent leur attention aux véhicules qui circulent sur l'axe qu'ils s'approprient à traverser. L'opérateur a spontanément tendance à se fier à ces mêmes pratiques usuelles. Il choisira donc un cadre et un angle de vue qui englobent le piéton et les automobiles de l'axe perpendiculaire. Pourtant, si le film doit permettre d'analyser les méthodes de traversée destinées aux déficients visuels, le cadreur doit anticiper, ne serait-ce que pour se placer à un endroit particulier, le choix de l'axe qui sera réalisé par l'élève pour guider sa traversée. Or les traversées en « parallèle » sont des exercices au cours desquels l'élève aveugle ou malvoyant se guide sur le démarrage du premier véhicule situé au feu de la rue parallèle à l'axe traversé, tandis que

l'institutrice se tient à distance. Ce sont donc l'élève et l'axe parallèle qu'il faudra inclure dans le champ.

L'exercice même de la prise de vue devient ainsi un procédé de découverte des techniques utilisées par les élèves. A chaque instant, le cameraman doit se poser la question : que va faire l'élève ? Quelle zone d'attention va-t-il sélectionner ? Si la réponse correspond au choix réalisé par l'élève, si le cadrage est correct du point de vue des méthodes, l'analyse est « préparée » dès la constitution des « données ».

Ces techniques d'attention consistent principalement en des procédés de localisation spatiale des sons. Le cameraman arrive ainsi à visualiser et à rendre disponible pour un tiers voyant la zone d'attention visée par l'élève. Autrement dit, traiter la technique d'analyse et de traversée comme un procédé de sélection de l'attention *perceptive* ne permet pas d'accéder à la mise en œuvre de la capacité auditive elle-même : le film en opère déjà une traduction visuelle. Le tournage n'est pas un moment secondaire de l'analyse : il en constitue l'un des centres. Pour rassembler les données futures, qui seront par la suite inspectées répétitivement afin d'en faire apparaître des caractéristiques entendues mais non écoutées, il est nécessaire d'apprendre les méthodes et leur mise en œuvre en situation, notamment pour ce qui concerne les procédés auditifs, et de les « traduire » en images, en passant par un raccourci qui fonde cette équivalence : le terme intermédiaire de la zone d'attention.

Cette prise de vue consiste alors à découvrir, dans un espace non borné, les places et les plans en fonction du déroulement de l'activité et de la sélection des zones de pertinence par les acteurs. Pour parvenir à réaliser ces cadrages, l'opérateur, qui suit en marchant les protagonistes du cours, ne peut compter sur un accord préalable pour qu'ils reviennent sur leurs pas afin de recommencer une mauvaise prise ou bien filmer des plans de coupe. Etant amené à filmer le cours naturel d'une situation, il ne la transformera pas en une simulation. Ensuite, il lui faut contrôler en permanence la présence dans le champ des éléments du corpus de détails mobilisables par les participants, tout en poursuivant son propre déplacement de manière à anticiper le bon placement suivant.

Pratiquement, cela demande à l'opérateur d'assurer une intermodalité entre différentes sources :

- écouter au casque afin d'anticiper des changements de place ou des arrêts. Les interventions orales de l'institutrice deviennent donc des énoncés à double destinataire. L'élève y reçoit des instructions, des évaluations, et des commentaires ; l'opérateur en extirpe toute une série d'instructions de déplacement et d'annonces de changement de lieu. Entendant une annonce d'exercice, l'opérateur inspecte l'environnement afin d'y trouver une place pour filmer ;
- contrôler visuellement le champ en regardant le moniteur ou le viseur du caméscope ;
- contrôler visuellement le cheminement ;
- garder une attention visuelle périphérique envers les passants, pour prévenir l'intervention éventuelle de curieux ou bien des propositions d'aide ;
- développer une exploration visuelle pour trouver des emplacements discrets pour réaliser le prochain cadrage.

Des décisions pratiques de locomotion seront régulièrement prises : faut-il suivre la progression du tandem ou bien aller plus loin trouver une place sur le carrefour ? Quelle sera la bonne place pour filmer le prochain carrefour, étant donné les angles de vue possibles ?

On peut contraster brièvement cette prise de vues par rapport à celles qui président par exemple à la construction d'un documentaire. Dans ce cas, le cameraman se livre également à toutes sortes d'anticipations concernant les activités en cours qui l'intéressent. Mais il n'hésite pas à recommencer une mauvaise prise en demandant au sujet de recommencer ou de simuler ce qu'il vient de faire. En outre, le réalisateur anticipe le produit final. Les plans sont choisis, parfois chronométrés, cadrés et filmés en pensant à leur cohérence ultérieure au sein du produit. Toute une grammaire pratique des plans sert à ne rien oublier : plans d'introduction (travellings avant ou en plongée ; travellings latéraux) ; plans de coupe (intermédiaires), plans de transition (la fin d'une activité ; d'une journée). L'ensemble de ces anticipations se trouve exclu du document de recherche, dont l'unité ne se conçoit pas comme un produit fini et autonome. Filmer dans cette perspective consiste à découvrir une texture de pertinence et à s'y ajuster constamment. Le guidage s'effectue sur la dynamique des situations, c'est-à-dire sur un système d'orientations et une trame de pertinence. La réalisation

du film revêt alors un intérêt pédagogique considérable pour celui qui manie la caméra : il doit apprendre à *accorder* son corps⁶⁴ à son sujet en cherchant sans cesse de nouveaux placements et de nouveaux cadrages pour que la zone de pertinence de l'action en cours lui soit par la suite accessible pour l'analyse.

Ces anticipations ne sont possibles que pour autant que le chercheur parvient lui-même à repérer par avance les raisonnements, orientations, ou appuis qui seront utilisés par les participants pour se déplacer vers tel ou tel point d'arrivée. En ce sens, la réalisation des films ne constitue pas tant une étape accessoire et secondaire par rapport à l'analyse ultérieure qu'un dispositif d'apprentissage des éléments constitutifs de l'objet. Le tournage permet de soutenir une conception particulière des relations entre le dispositif méthodologique et l'objet d'étude. Au lieu de séparer artificiellement la méthode de l'objet, on peut chercher à accorder systématiquement la première au second, au fur et à mesure du déroulement de la recherche.

Conclusion

La plupart du temps, l'analyse des images en sciences sociales se limite soit à la détection de codes sémiologiques, soit à des enquêtes portant sur les interprétations des « lecteurs »⁶⁵, soit, comme chez Goffman, à des analyses des schémas comportementaux qu'elles révèlent et amplifient. Nous avons proposé d'étudier les images à partir du thème, plus général, de l'usage des représentations en sciences sociales. Ces représentations ont été saisies à l'intérieur de plusieurs dispositifs : en aval, dans la lecture d'articles et la diffusion de films ethnographiques ; en amont, pendant la production de données vidéo lors d'une enquête. Il reste à savoir en quoi ces dispositifs se distinguent, ou au contraire se rapprochent de ceux qui sont mis en œuvre dans d'autres domaines, scientifiques, ou non. Les avantages d'une telle approche comparative seraient nombreux. D'abord, elle apporterait un nouvel éclairage sur la singularité des opérations scientifiques *in vivo*. Ensuite, elle saurait inscrire dans un même cadre d'analyse un ensemble de

64. GOFFMAN, 1976.

65. On confond souvent, de manière abusive à mon avis, la réception avec l'interprétation. Or, comme le rappelle BOUVERESSE, (1991) « le fait que toute compréhension contienne virtuellement une interprétation ne signifie pas que toute compréhension est une interprétation ou est obtenue par interprétation ».

questionnements, actuellement dispersés, sur les représentations sensibles, qu'elles soient auditives ou visuelles. Sont concernés aussi bien l'explosion des utilisations mondaines de la télésurveillance que l'emploi de vidéos lors de procès⁶⁶ ou de manifestations sportives⁶⁷. La dimension comparative pourrait ainsi faire apparaître, en marge du débat sur les degrés d'iconicité, la spécificité et la diversité des pratiques sociales liées à la dissémination des dispositifs de représentation dans les pratiques sociales.

REFERENCES

- AMANN K. ET KNORR CETINA K. (1988), « The fixation of (visual) evidence », in *Human Studies*, 11, p. 133-169.
- BARNOUW E. (1983), *Documentary: a history of the non-fiction film*, Oxford, Oxford University Press.
- BACCUS M.D. (1986), « Sociological indication and the visibility criterion of real word theorizing », in H. Garfinkel (ed.) *Ethnomethodological studies of work* London, UK, Routledge and Kegan Paul, p. 1-19.
- BARTHELEMY, à paraître, « La lecture-en-action : entre le présupposé d'un monde objectif et son accomplissement situé », *Langage et Société*.
- BATESON G. et MEAD M. (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences.
- BIRDWHISTELL R. (1970), *Kinesics and Context*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BOURDIEU P. (1990), « Un contrat sous contrainte », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 81-82.
- BOUVERESSE J. (1991), *Herméneutique et linguistique*, Combas, Ed. de l'Eclat.
- BRUNET P.J. (1992), *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*, Presses Universitaires de Montréal.
- CLIFFORD James (1990), « Notes on (field) notes », in R. Sanjek (ed.), *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- CONEIN B. (1997), « l'action avec les objets. Un autre visage de l'action située ? », in *Cognition et information en société, Raisons Pratiques 8*, Paris, Editions de l'EHESS, p. 25-47.
- COULON (1998), « Le football comme spectacle : le plaisir de l'arbitraire », *Communications*, n° 67, p. 25-32.
- DESROSIERES A. (1995), « Classer et mesurer. Les deux faces de l'argument statistique », *Réseaux*, n° 69, p. 11-31.
- DURKHEIM E. (1986) [1897], *Le Suicide*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ECO U. (1972), *La structure absente*, Paris, Mercure de France.
- GARDNER R. (1957), « Anthropology and Film », *Daedalus*, 86, p. 344-52.
- GARFINKEL H. (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall.

66. GOODWIN, 1994.

67. COULOMB, 1998.

- GARFINKEL H. et WIEDER D.L. (1992), « Two Incommensurable, Asymmetrically Alternate Technologies of Social Analysis », in Watson G. et Seiler R.M. (eds.), *Text in context*, Londres, Sage Publications, p. 174-206.
- GARFINKEL H., LYNCH M., LIVINGSTONE E. (1981), « The Work of a Discovering Science Constructed With Materials From the optically-discovered Pulsar », *Philosophy of the Social Sciences*, 11/2, p. 131-158.
- GOFFMAN E. (1976), *Gender Advertisements*, New York, Harper Colophon Books.
- GOODWIN C.C. (1981), *Conversational organisation: interaction between speakers and hearers*, New York, Academic Press.
- GOODWIN C.C. (1994), « Professional Vision », *American Anthropologist*, vol. 96, n° 3, (September), p. 606-633.
- GOODWIN C.C. et GOODWIN M.H. (1997), « La coopération au travail dans un aéroport », *Réseaux*, n° 85, p. 129-162.
- HALBWACHS M. (1930), *Les causes du suicide*, Paris, Alcan.
- HEATH C. (1986), *Body Movement and Speech in Medical Interaction*, Cambridge, CUP.
- HEATH C. et HINDMARSH J. (1997) « Les objets et leur environnement local. La production interactionnelle des réalités matérielles », in B. Conein et L. Thévenot (dir.), *Cognition et information en société*, Paris, Editions de l'EHESS (« Raisons pratiques » 8), p.149-176.
- KENDON A. (1990), *Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters*, Cambridge, Cambridge University press.
- KUHN T. (1983), *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- LAPIERRE J. (1946), *Anthologie du cinéma*, Paris, La nouvelle Edition.
- LATOUR B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.
- LATOUR B. et WOOLGAR S. (1988), *La Vie de laboratoire*, Paris, La Découverte.
- LIVINGSTON E. (1995), *An Anthropology of Reading*, Bloomington, Indiana University Press.
- LOIZOS P. (1993), *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*, Manchester, Manchester University Press.
- LOMAX H., CASEY N. (1998), « Recording Social Life : Reflexivity and Video Methodology », *Sociological Research Online*, vol. 3, n° 2.
- LYNCH M. (1985), *Art and Artifact in Laboratory Science : A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*, Boston, Routledge and Kegan Paul.

- LYNCH M. (1991), « Pictures of Nothing ? Visual Constructs in Social Theory », in *Sociological Theory*, vol. 9, n° 1, Spring.
- LYNCH M. (1993), *Scientific Practice and ordinary Anction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LYNCH M. et WOOLGAR S. (eds.) (1990), *Representation in scientific practice*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- LYNCH M. et JORDAN K. (1995), « L'affaire Williams : un exercice de sociologie de la connaissance », *Réseaux*, n° 71, mai/juin, p. 33-54.
- MANNONI L. (1994), *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre*, Paris, Archéologie du cinéma, Nathan.
- MARCUS G. et CLIFFORD J. (eds.) (1986), *Writing Culture*, Berkeley.
- MARTINEZ W. (1992), « Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship », in *Film as Ethnography*, Crawford P. et Turton D. (eds.), Manchester, Manchester University Press.
- MERLEAU-PONTY M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MONDADA L. (1995), « La construction discursive des objets de savoir dans l'écriture de la science », *Réseaux*, n° 71, p. 57-77.
- MUSELLO, C. (1979) *Family Photography*, in *Images of Information*, Jon Wagner (ed.), Los Angeles, Sage Publications, p. 101-118.
- QUERE L. (1992), « Le tournant descriptif en sociologie », *Current Sociology*, 40(1), p. 139-165.
- QUERE L. (1994), « L'idée d'une proto-sociologie a-t-elle un sens ? », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXII, n° 99, p. 35-66.
- RELIEU M. (1993), « L'intervention policière comme action située » in *La relation de service dans le secteur public, T.3, Les compétences de l'agent*, Plan urbain-RATP-DRI, p. 173-193.
- RELIEU M., à paraître, « Parler en marchant. Pour une écologie dynamique des échanges de paroles », *Langage et Société*.
- RICŒUR P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil.
- ROUCH J. (1974), « The camera and man » *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1(1), p. 37-44.
- RUBY J. (1975), « Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? », *Studies In The Anthropology of Visual Communication*, 2.2, p. 104-111.
- RUBY J. (1980a) : « Franz Boas and Early Camera Study of Behaviour », *Kinesis Reports*, 3.1, p. 6-11.

- RUBY J. (1980b) : « Exposing yourself : Reflexivity, anthropology, and film », *Semiotica*, vol. 30, n° 1/2, p. 153-179.
- RUBY J. (1989). « The Emperor and His Clothes », *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 5.1, p. 9-11.
- RUBY J. (1991). « An anthropological critique of the films of Robert Gardner », *Journal of Film and Video*, 43.4, Winter.
- RUBY J. (1996), Visual Anthropology, in *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, D. Levinson et M. Ember (eds.), New York, Henry Holt and Company, vol. 4, p. 1345-1351.
- SUCHMAN L. (1993), « Dispositifs de représentation : des lézards aux avions » in P. Ladrrière, P. Pharo, L. Quéré, *La théorie de l'action. Le sujet pratique en débat*, Paris, CNRS Sociologie, CNRS- Editions, p. 319-340.
- TEN HAVE P. (1999), *Doing Conversation Analysis*, London, Sage.
- WORTH S. et ADAIR J. (1972) *Through Navaho Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press, Bloomington.
- SACKS H. (1972), « Notes on police assessment of moral character », in D.N. Sudnow (ed.), *Studies in social interaction*, New York, Free Press, p. 280-293.
- SLACK R.S. (1998), « On the Potentialities and Problems of a WWW Based Naturalistic Sociology », in *Sociological Research Online*, vol. 3, n° 2.
- TURNER S.P. (1986), *The search for a methodology of social science : Durkheim, Weber, and the Nineteenth-Century Problem of Cause, Probability and Action*, D. Reidel Publishing Company, Boston studies in the philosophy of science, vol. 92.
- WORTH S. and ADAIR J. (1972), *Through Navaho Eyes*, Bloomington, Indiana University Press.
- ZIMMERMAN D. et POLLNER M. (1996) [1971], « Le monde quotidien comme phénomène », *Cahiers de recherche ethnométhodologique*, n° 2, Université de Paris VIII, p. 7-39.

EPIPHANIES PHOTOGRAPHIQUES

Sur l'apparition publique des entités collectives

Michel PERONI