

L'observation filmante

Une catégorie de l'enquête ethnographique

Christian Lallier

L'OBSERVATION FILMÉE ne consiste pas à simplement observer avec une caméra, comme si le seul usage d'un dispositif technique déterminait une pratique de « terrain »¹. De même, ce qui distingue l'ethnographie filmée de l'ethnographie écrite ne se réduit pas au choix du support audiovisuel. Sinon, cela supposerait qu'on puisse rendre compte d'une même situation avec une égale approche et un identique traitement, qu'on utilise indifféremment des mots ou des images et des sons. En fait, l'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale : d'une manière singulière de se tenir en face-à-face avec le sujet de notre représentation.

Contrairement à la fameuse expression d'Alexandre Astruc, la caméra n'est pas un stylo². En effet, il suffit que je déclenche l'enregistrement du caméscope pour que j'obtienne une représentation du réel alors que je ne peux représenter le réel par l'utilisation d'un crayon : faudrait-il encore que je sache écrire et que mon interlocuteur maîtrise la langue que je pratique. Dans ce cas, comment définir l'acte de filmer ? Cette question suscite bien souvent plus d'interrogations que de réponses. Je peux procéder à la *lecture*

1. Concernant les origines de l'observation filmée, on pourra se référer à Lallier (2009).

2. La notion de « caméra stylo » fut lancée par Alexandre Astruc, en 1948 – au début du mouvement de la Nouvelle Vague –, dans son célèbre manifeste « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo ». Par l'association des termes « caméra » et « stylo », Alexandre Astruc reconnaît au cinéaste un statut d'écrivain, désignant le cinéma comme un langage et non plus comme un simple procédé de captation : « Après avoir été successivement une attraction foraine, un divertissement analogue au théâtre de boulevard, ou un moyen de conserver les images de l'époque, [le cinéma] devient un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la "caméra stylo" » (1948 : 5).

d'une séquence filmée, comme si l'image devait être appréciée à l'aune de l'écrit, pour autant l'acte de filmer ne consiste pas à traduire une situation en une syntaxe (audio-)visuelle : ce qu'on désigne par « grammaire du cinéma » n'équivaut pas à un langage, elle correspond à une typologie de cadrages techniques. On pourra toujours théoriser, par une analyse filmique, sur le fait que j'ai cadré telle action en plan moyen large ou en plan rapproché serré, cela ne dira rien sur les conditions épistémologiques et méthodologiques de mon observation filmée. Autrement dit, comment j'ai pu entretenir un rapport de distance et de proximité, en tant qu'observateur-filmant, avec les personnes filmées. Or, c'est précisément cet écart entre eux et moi qui me permet de rendre compte de ce qui se joue « entre eux » [entre les personnes filmées] : cette mise en représentation se traduit, selon une codification de cadrages, par des *valeurs de plans*. Nous savons cela. Il est admis depuis longtemps déjà que « l'image n'est rien d'autre qu'un rapport » entre une conscience et un objet (Sartre 1986 : 17) : pourtant, tout se passe comme si nous continuions à considérer la séquence filmée comme le produit d'un dispositif de captation qui nous révélerait le sens naturel – ontologique – du réel observé. Il convient donc d'éviter tout déterminisme technologique visant à expliquer la séquence filmée par le choix du matériel filmique utilisé, comme si la marque de la caméra ou du logiciel de montage avait partie liée avec une quelconque herméneutique de la situation représentée dans le documentaire³.

L'appareil de prise de vues disposerait d'une capacité à produire du sens par son simple procédé d'enregistrement, par l'enchantement de son automatisme. Mais, contrairement aux apparences, la caméra n'a pas la faculté d'auto-produire la mise en représentation d'une situation. Si le cadre de la caméra – comme n'importe quel cadre qui délimite un espace scénique – semble désigner spontanément la situation comme un objet de représentation à interpréter, il résulte, tout d'abord, de la distance tenue entre filmant et filmé : de l'endroit – de la place physique – où se trouve la caméra pendant que « ça filme ». Qu'elle soit posée négligemment sur une table, calée sur l'épaule de l'opérateur, serrée dans ses mains... ou que l'appareil continue d'enregistrer alors que nous le transportons au bout du bras, l'image produite dépend de la relation que l'opérateur entretient

3. Cette confusion est assez courante en ce qui concerne l'usage des caméscopes mini-DV qui, selon cette perspective, favoriseraient l'observation filmée en raison de leur discrétion, due à leur très faible encombrement. Mais, cette seule explication technique ne résiste pas à l'épreuve des faits : la miniaturisation du matériel améliore les conditions de tournage mais ne « transforme » pas son utilisateur en réalisateur de documentaires. Inversement, des documentaristes comme Raymond Depardon ou Frederick Wiseman ont utilisé et utilisent encore des caméras cinéma 16 mm que l'on pourrait – dans ce cas – juger inaptes à la réalisation de leurs propres films !

avec le sujet filmé : la prise de vue traduit avant tout l'attention ou l'inattention du regard, elle rend compte – tout d'abord – de l'intérêt ou de l'indifférence que nous portons à telle ou telle circonstance.

« Savoir filmer » n'implique pas de maîtriser une quelconque grammaire cinématographique mais de *savoir être là*, au sens d'établir et de maintenir une relation sociale avec les personnes filmées, de construire une relation de face-à-face avec ceux que l'on filme, afin de percevoir ce qui se joue, ce qui se produit symboliquement, dans la situation d'échanges observée. Cette faculté à percevoir ce qui se travaille dans une circonstance d'engagement suppose de porter son attention sur l'investissement des personnes dans leur action, de focaliser son intérêt sur ce que les personnes ont à perdre ou à gagner en agissant ainsi : une exigence d'observation qui correspondra précisément à l'intérêt même de la séquence filmée. Or, la pratique de la prise de vue, elle-même, contribue à cette attention particulière, au sens où l'attention du regard dans le viseur – focalisé sur « l'objectif » à filmer – invite à percevoir le moindre fait banal en un événement singulier à observer. Dès lors, l'acte de filmer se pose comme une des conditions de l'enquête de « terrain », comme une modalité de la pratique ethnographique.

L'ethnographie filmée se distingue de l'ethnographie écrite par la radicalité de son rapport avec la situation étudiée : l'ethnocinéaste doit s'impliquer personnellement dans la circonstance observée, dans la mesure où ce que dit – ce que signifie – la séquence filmée procède de la relation sociale entre celui-ci [observateur-filmant] et les personnes filmées. Ainsi pouvons-nous considérer que l'observation filmée s'apparente à une catégorie de l'enquête ethnographique qu'on désignera par *observation filmante*, au même titre que l'*observation participante* définit une certaine pratique du « terrain ».

Filmer, un acte performatif

Dans le film que Michel Gayraud lui a consacré, le documentariste américain Frederick Wiseman lance cette phrase lapidaire : « je filme pour observer »⁴. La formulation définit exactement le présupposé méthodologique qui sous-tend notre approche ethnographique de l'observation filmante. Affirmer que l'on filme pour observer revient à prendre le contre-pied du principe habituel qui suppose que l'on observe *pour* filmer. Certes, la posture proposée par Wiseman n'exclut pas de savoir regarder et de prendre le temps d'observer avant de déclencher l'enregistrement ! Mais, elle nous invite surtout à nous déprendre d'une approche mécaniste

4. In *Wiseman USA*, documentaire de Michel Gayraud (1986, 52').

qui consiste à repérer préalablement ce qu'on veut décrire afin de concevoir ce qu'il faudrait filmer. Car, si je repère et je décris le cours d'une action *dans l'intention* spécifique de déterminer ce que je pourrais filmer, cela implique que je considère l'événement non pas comme la circonstance singulière d'une expérience, historiquement située, mais comme une situation typique que je pourrais reproduire à l'identique, conforme à un modèle dont la séquence sera l'illustration. Dans ce cas, l'enregistrement de la caméra administrera la preuve que ça se passe (toujours) ainsi.

En revanche, si je filme pour observer, c'est que j'observe « *par* » ce que [parce que] je filme : autrement dit, je qualifie ma pratique de l'observation par *le fait de* filmer. Dans ce cas, l'acte de filmer ne représente plus un obstacle pour observer, un biais, mais une condition à l'observation. Lorsque Wiseman dit « Je filme pour observer », il désigne une intentionnalité, au sens où l'état de perception de celui qui filme renvoie directement à sa capacité d'observer. Nous reprenons, ici, la notion d'*intentionnalité* définie par John Searle, soit « la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états et d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de chose » (1985 : 15). La proposition de Wiseman n'est donc pas programmatique, contrairement à la formulation instrumentaliste de « J'observe pour filmer », mais performative : c'est l'acte même de filmer qui fait que j'observe. En d'autres termes, filmer ne consiste pas à simplement montrer ce qu'on observe, mais à observer en tant qu'on filme. Cette distinction s'apparente à l'opposition établie dans les sciences du langage entre énoncés constatifs et performatifs : « Un énoncé est appelé constatif s'il ne tend qu'à décrire un événement ("Jean est venu") sans prétendre modifier les choses. Il est performatif s'il se présente comme destiné à transformer la réalité » (Ducrot & Schaeffer : 1999 : 781). C'est le cas des verbes dont l'énonciation réalise l'action qu'ils expriment, tels que « je promets », « je m'abstiens » ou « j'abdique », par exemple. Dans cette perspective, l'acte de filmer [qui est un acte de langage⁵] revient à dire « j'observe », au sens où l'acte de filmer constitue un acte de langage performatif qui (re)présente la réalité observée par l'acte même de la filmer.

Selon cette perspective, « filmer pour observer » signifie « quand filmer, c'est observer », de sorte que l'observation documentaire relève d'un acte de langage au sens où l'entend John L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* :

5. Ce lien entre cinéma et langage a été établi par Christian Metz notamment dans les deux volumes de ses *Essais sur la signification au cinéma* (1968 et 1973) et, bien sûr, son ouvrage intitulé *Langage et cinéma* (1971). Citons également les *Essais sémiotiques* (1977a) et *Le Signifiant imaginaire* (1977b). Christian Metz a construit son cadre sémiologique du cinéma en s'appuyant sur la linguistique structurale puis sur la psychanalyse lacanienne.

« Baptiser un bateau, “c’est” dire (dans les circonstances appropriées) les mots “Je baptise...”, etc. Quand je dis, à la mairie ou à l’autel, etc., “Oui (je le veux)”, je ne fais pas le reportage d’un mariage : je me marie » (1970 : 41-42). Pour baptiser le bateau, il faut qu’une personne soit habilitée à accomplir cet acte. Or, celui qui filme doit s’exprimer en tant que représentant d’une *autorité* par laquelle nous autres, spectateurs, nous pourrions croire au fait représenté. Cette légitimité correspond, en l’occurrence, à celle de l’auteur⁶. Autrement dit, par « Je filme pour observer », Wiseman ne dit rien d’autre que « J’observe *en ma qualité* de cinéaste », ce qui consiste à affirmer son statut d’auteur. Il ne se dit plus « Qu’est-ce que je pourrais filmer ? », mais « Comment j’observe le réel en tant que je filme ? »

L’acte de filmer s’apparente à un état de perception, à une mise à disposition de soi afin de rendre compte d’une situation. Cela suppose d’abandonner toute position d’expert sur le monde qu’on observe. Cette posture s’acquiert par la mise hors circuit de la perception « naturelle » des choses que traduit justement l’acte de captation. Il s’agit de procéder à une suspension du jugement telle que l’a décrite Edmund Husserl :

« Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce “monde”, comme si j’étais sophiste ; je ne mets pas son existence en doute, comme si j’étais sceptique ; mais j’opère l’*epoché* “phénoménologique” qui m’interdit absolument tout jugement portant sur l’existence spatio-temporelle » (1985 : 102).

Cette distance à soi-même réclame de savoir percevoir ce qu’on perçoit, de se montrer attentif à ce qu’on observe, afin de s’impliquer en tant qu’observateur-filmant dans la circonstance d’engagement des personnes filmées.

Une telle disponibilité ne consiste pas à seulement faire preuve d’une bonne sociabilité. Au contraire, il importe d’éviter toute sympathie excessive à laquelle nous invite « l’inéluctable implication du chercheur dans le groupe dans lequel il s’immerge » (Althabe 1998 : 84). La sympathie correspond à une attitude aimable qui n’autorise pas la mise en perspective nécessaire pour décrire finement l’action observée. On ne peut chercher à comprendre ce qui nous paraît évident, de sorte qu’il convient de rendre singulier ce qui nous paraît familier, en sachant distinguer le fait observé du fait d’observer. Il n’est pas tant question d’exprimer de la sympathie – une *affinité* – envers une personne que de manifester de l’empathie à l’égard de ce qu’elle ressent : soit, une *faculté* d’éprouver ce que l’action

6. Précisons que les termes « auteur » et « autoriser » possèdent la même origine étymologique : ils renvoient au substantif *actorizer* et au latin médiéval (XII^e siècle) d’*auctorizare* et d’*auctor* qui signifient « garant ». L’acte d’autoriser signifie la présence d’un auteur, c’est-à-dire celui qui est la première cause d’une chose, qui en est à l’origine.

fait à l'acteur. Mais ce terme d'*empathie* doit être convoqué avec prudence, car il a reçu de nombreuses interprétations, a été sollicité dans des perspectives parfois naïves comme vouloir se mettre à la place de l'Autre⁷.

Nous conserverons toutefois la notion d'« empathie », en référence à l'approche compréhensive qu'elle sous-tend, avec une nouvelle qualification de son usage : nous désignerons, par ce terme, la faculté de prendre ses distances avec soi afin d'éprouver ce que la situation nous fait, en tant que nous y sommes impliqués comme observateur-filmant. Par sa propre expérience de la situation observée, il s'agit donc de s'attacher à l'implication de l'individu filmé dans son action.

Filmer le travail des relations sociales

L'*observation filmante*, telle que nous la définissons ici, s'inscrit donc en rupture avec toute forme de captation, consistant à produire un matériau vidéographique qui serait ensuite décrypté au cours d'une procédure d'expertise. « Filmer le réel » ne se résume pas à enregistrer le cours d'une action vécue par autrui, au principe qu'elle n'a pas été mise en scène. En effet, une telle représentation qui se limite à l'illustration d'une activité peut tout autant résulter d'une reconstitution pour la caméra que de la « captation » d'une situation effective. Rien ne pourra dissocier la représentation de cette activité de sa mise en scène car la situation effective, dite « réelle », possède la même valeur figurative que la situation fictive qui en constitue la réplique, la copie. De fait, peu importe que cette scène soit « prise sur le vif » si elle ne nous dit rien d'autre que ce que pourrait produire sa mise en scène avec des comédiens.

Afin de maintenir une distinction entre l'effectif et le fictif, il convient donc de déterminer en quoi « filmer le réel » ne relève pas d'un acte de captation qui consisterait à emmagasiner la valeur illustrative d'une situation vécue par autrui, telle une « substance figurative » à recueillir. Si la « situation effective » possède le même *potentiel figuratif* qu'une « situation fictive », elle s'en distingue en revanche par sa circonstance d'engagement. En effet, si une personne peut reproduire à l'identique sa précédente action, si un comédien peut rejouer très exactement ce qui fut dit et ce qui fut fait, la circonstance d'engagement sera celle de la mise en scène et jamais celle de la situation représentée. Si je prends ma voiture pour me rendre à un rendez-vous, je serai motivé par mon objectif d'arriver à l'heure. Si je reconstitue la scène, la situation effective correspondra à mon implication pour produire une bonne prestation, vis-à-vis de la caméra.

7. Afin d'examiner l'usage ambigu de la notion d'empathie, on se reportera à l'article de Jeanne Favret-Saada (1990).

Une situation réelle se définit donc en termes de circonstance d'engagement, selon le *cadre* d'action qui mobilise l'attention des individus. La notion de « cadre » s'interprète ici au sens goffmanien, en tant qu'il représente une « forme d'organisation de l'expérience », pour reprendre la définition de Nathalie Heinich (1989 : 110). Ajoutons que « le cadre ne se contente pas d'organiser le sens des activités ; il organise également des engagements », précise Erving Goffman.

« L'émergence d'une activité inonde de sens ceux qui y participent et ils s'y trouvent, à des degrés divers, absorbés, saisis, captivés. Tout cadre implique des attentes normatives et pose la question de savoir jusqu'à quel point et avec quelle intensité nous devons prendre part à l'activité cadrée » (Goffman 1991 : 338).

La notion de « cadre » détermine ainsi la circonstance d'engagement en tant qu'elle « inonde de sens » les individus qui y sont impliqués selon des « attentes normatives ». Dans cette perspective, « filmer le réel » c'est rendre compte comment une personne agit et interagit – mais aussi, bricole et se débrouille – dans une circonstance dans laquelle elle est engagée : c'est-à-dire, où elle met en jeu (elle investit) une part d'elle-même.

Filmer un rapport marchand, par exemple, ne consiste pas à décrire simplement l'acte commercial en lui-même, normalisé par le prix affiché : quelles que soient les modalités du paiement, l'opération de l'échange sera toujours identique, se répétant à chaque transaction. En revanche, le vendeur et le client sont – eux – engagés dans une relation singulière visant au succès de leur activité marchande : leur transaction ne vaut pas que pour l'acquisition d'un objet contre de la monnaie, elle vaut aussi pour la valeur sociale des interactants. Il faut rendre compte de comment chacun des acteurs s'engage dans la situation tout en s'attachant à faire bonne figure, à ne pas perdre la face, au sens défini par Erving Goffman : « On peut définir le terme de "face" comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (1974 : 9). Il convient donc de s'attacher à l'engagement réciproque du client et du vendeur pour conduire leur transaction, en tant qu'elle est enchâssée dans une relation sociale, en sachant faire preuve de compétence interactionnelle.

Il est nécessaire de décrire en quoi le rapport marchand implique les individus dans le cours irréversible de leur action, dans l'irrévocabilité de l'agir. Une circonstance réelle se caractérise par l'irréductible unicité du temps de son action : par le sens unique de l'expérience, par l'irréversible irréversibilité de la temporalité. Une situation fictive peut se représenter plusieurs fois, à l'instar du personnage qui est rejoué chaque soir sur la scène de théâtre, mais la situation effective ne se produit qu'une seule fois,

112

au sens où le comédien remet en jeu, à chaque représentation, son investissement (sa crédibilité) d'acteur. Ainsi ne pouvons-nous recommencer un geste ou un propos sans que ce soit une irrémédiable autre première fois, succédant définitivement à la précédente : « C'est justement cette grâce de la deuxième fois qui nous est refusée ; inflexiblement, rigoureusement refusée », constate Vladimir Jankélévitch dans *L'Irréversible et la Nostalgie* (1974 : 36). Il établit ainsi ce principe d'équivalence : « il n'y a pas de temporalité qui ne soit irréversible, et pas d'irréversibilité pure qui ne soit temporelle. La réciprocité est parfaite. La temporalité ne se conçoit qu'irréversible » (*ibid.* : 5). Lors d'une interaction, par exemple, si je m'égare dans mes propos, je ne pourrai *me refaire* qu'au prix d'une excuse auprès de mes interlocuteurs, autrement dit en opérant un rite d'interaction dont la production symbolique permettra de faire *comme si* je pouvais recommencer « la première fois ». On recouvrira plutôt la dimension irrévocable de l'acte fautif par une sorte de fiction sociale permettant d'agir comme si « de rien n'était »...

Restituer une relation sociale parce qu'elle est une circonstance réelle consiste à décrire les différentes interactions comme autant de « passages à l'acte » qui engagent à chaque fois la responsabilité des interlocuteurs. D'une certaine manière, il s'agit de filmer les relations sociales, en considérant la capacité des personnes à se tenir face-à-face lors d'un échange, comme le travail interactionnel d'un événement cérémoniel : en prenant au sérieux toute interaction, comme une circonstance qui engage une ou plusieurs personnes vis-à-vis d'autrui. La moindre salutation produit un acte de parole irrévocable et ce *travail des relations sociales* modifie le monde. Nous rejoignons en cela l'approche phénoménologique de la notion de travail, telle qu'elle est définie par Alfred Schütz dans *Le Chercheur et le quotidien* :

« Les actions simplement mentales sont révocables. Mais le travail ne l'est pas. Mon travail a transformé le monde extérieur. Au mieux, je puis restituer la situation initiale par des mouvements contraires, mais je ne puis défaire ce que j'ai fait. Voilà pourquoi je suis responsable – d'un point de vue moral et légal – de mes actes et non de mes pensées » (1994 : 114-115).

La notion de travail traduit la mise en responsabilité de l'acteur social en tant qu'il est auteur d'un acte de parole. *Filmer le travail des relations sociales*, c'est rendre compte des modes de justification par lesquels chacun légitime son action et estime « tenir parole » : comment il revendique tel principe de justice et s'arrange de tel compromis ou de tel accord. Il s'agit donc de mettre en évidence *ce qui se travaille* entre les individus, à travers la conduite de leurs échanges réciproques dans une circonstance historiquement située.

Christian Lallier

Une situation doit ainsi être interprétée comme un événement rare – unique, inhabituel – au sens où on qualifie d'« événement tout ce qui ne va pas de soi » (Veyne 1996 : 18). On s'intéressera, pour cela, aux processus d'échanges par lesquels les individus produisent de la *convenance* : autrement dit, se reconnaissent semblables par leurs manières de se tenir ensemble. Cette *convenientia*⁸ implique de mobiliser des « règles de politesse » et des « règles de la bienséance » telles qu'Erving Goffman les a étudiées dans *Les Mises en scène de la vie quotidienne* (1996 : 106-108). Exposer les opérations par lesquelles des individus interagissent conduit également à décrire comment ils *se* représentent *dans* ces mêmes interactions, à savoir comment ils *produisent* une situation d'échanges et *se produisent* en même temps socialement dans cette circonstance. C'est précisément à cette double implication des individus dans leur interaction qu'il convient d'être attentif pour tenter de mettre en évidence *ce qui est en travail* dans une relation sociale.

Erving Goffman lui-même utilise cette notion de travail dans son analyse des interactions. Il décrit ainsi finement comment une personne *travaille* sa représentation de soi [« *face work* »]. De même, il évoque le compromis de travail [« *working acceptance* »] (1988 : 100), c'est-à-dire l'indulgence dont font preuve les interactants afin d'éviter qu'un écart à la règle produise une « rupture de cadre » et puisse menacer l'ordre de l'interaction.

La pratique de l'observance

Afin de filmer *ce qui se travaille* dans une situation sociale, l'ethnocinéaste doit se tenir au plus près des interactions. Il ne peut se placer face au « champ social », à l'instar du spectateur devant une scène de spectacle, se limitant à rendre compte de ce qui se passe, comme pourrait le faire tout participant de la situation, utilisant une caméra : l'ethnocinéaste doit se situer *dans* le champ social, mais en tant qu'observateur-filmant, de telle sorte que son « terrain » ethnographique se construira à partir des circonstances dans lesquelles les personnes sont engagées. Il semble important, pour cela, d'être vigilant par rapport à ce que la situation *fait* aux acteurs : à la manière dont les individus interagissent et contrôlent leurs interactions ; aux opérations symboliques par lesquelles ils se

8. La notion de « convenance » désigne une commune appartenance à une même catégorie de personnes, autorisant un voisinage adéquat. Cette forme de ressemblance se définit par le terme de *convenientia*, décrit par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* : « La "convenientia" est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du "proche en proche". Elle est de l'ordre de la conjoncture et de l'ajustement [...]. Sont "convenantes" les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se jouxter » (1990 : 33). Michel Foucault cite ici *La Physiognomie humaine de Jean Baptiste Porta* (Rouen, J. & D. Berthelin, 1655, trad. du latin, p. 1).

conduisent dans une situation sociale selon la légitimité que leur autorise leur statut. C'est donc moins le rôle des individus engagés dans leur action qu'il convient d'observer que le contre-rôle [le contrôle] de leur engagement qui témoigne de leur réflexivité d'acteur : le sens produit par l'observation-filmée d'une relation sociale résulte avant tout de ce que perçoivent les interactants et de ce que la situation leur fait.

L'*observation filmante* consiste donc à décrire une situation sociale, certes comme une pratique conversationnelle, mais aussi comme une activité de présentation de soi par laquelle chaque interactant s'attache à faire « bonne figure », conscient qu'il peut perdre la « face » dans cette relation, autrement dit : l'estime de soi. Si Goffman qualifie nos manières de faire et nos façons de parler en société comme des actes ritualisés, c'est bien en raison du fait qu'il interprète notre « face » comme un « objet sacré » :

« J'emploie le terme "rituel" parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes [...]. La face est donc un objet sacré, et il s'ensuit que l'ordre expressif nécessaire à sa préservation est un ordre rituel » (1974 : 21).

La conduite des relations sociales est sous-tendue par le caractère sacré de la représentation de soi, de sorte que toute forme d'échange peut s'interpréter comme une circonstance dans laquelle il importe de procéder avec précaution, en mobilisant des rites d'interaction.

L'observateur-filmant doit donc, non seulement, observer ce qui se dit et ce qui se fait, mais il doit également *observer* l'ordre de l'interaction au sens d'en respecter les règles. Il ne s'agit pas, pour l'ethnocinéaste, de s'y conformer « sérieusement » – comme un interlocuteur impliqué dans l'échange –, mais d'adopter les convenances sociales reconnues par autrui comme une expérience de l'altérité. Il percevra ce que cela lui fait : il éprouvera ainsi ce dont il rend compte, par son expérience personnelle du travail des relations sociales observées, et pratiquera ainsi une forme d'*observance* de la circonstance d'engagement.

Le terme d'*observance*, en tant qu'il désigne une obéissance à la règle en matière religieuse, rappelle la « dimension dogmatique » (Legendre 2005 : 97) de la relation sociale et le caractère sacré de la face. Mais, ici, le substantif « observance » désigne aussi une pratique ethnographique définie par la contraction des termes « observation » et « distance » à soi. Dans ce cas, la notion d'observance correspond à une sorte d'« engagement distancié », par lequel l'ethnographe cultive son étonnement à l'égard de toute chose, en prenant soin de considérer que rien ne va de soi. Alors que bien souvent on croit savoir ce qui se passe sans pouvoir le décrire exactement, il convient cette fois de faire preuve d'une « ignorance volontaire » et de se contraindre à décrire strictement ce que l'on voit.

Cette pratique de l'*observance* implique un rapport de neutralité vis-à-vis des interactions observées (Lallier 2009 : 137-139). La neutralité de l'observateur-filmant ne consiste pas à rester neutre, comme une alternative à toute implication : elle s'apparente, au contraire, à une condition d'engagement vis-à-vis des personnes filmées comme une forme de « neutralité engagée », pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich : à partir du concept de « neutralité sociologique » préconisé par Max Weber, elle qualifie par cette expression une posture de distanciation du chercheur sur le « terrain ». Un choix méthodologique que Nathalie Heinich argumente dans son ouvrage *Ce que l'art fait à la sociologie* : « la neutralité weberienne n'est pas un fait, une réalité établie, mais une valeur, c'est-à-dire un programme d'action et de jugement [...]. Il s'agit, autrement dit, d'une "visée" de neutralité, pour reprendre le terme utilisé par Paul Ricœur » (1998 : 71-72). La « neutralité engagée » relève donc d'une volonté et d'une intentionnalité, rompant clairement avec une quelconque croyance naïve en un regard objectif. Cette posture tend à maintenir un détachement constant à l'égard de soi et elle constitue la condition préalable à l'*observation filmante*.

Le rapport paradoxal entre filmant-filmé

L'insertion de l'observateur-filmant dans la situation sociale observée, à travers cette « neutralité engagée », repose sur les conditions d'engagement des individus dans une interaction : chaque personne impliquée dans une relation d'échanges occupe une place spécifique, par laquelle elle *se représente* la situation et *représente* également une position à l'égard de ses partenaires. Lorsque nous interagissons avec autrui, nous sommes donc engagés dans la situation sociale en raison d'un certain statut et par lequel nous conduisons notre rôle selon un ordre d'interaction. Notre activité d'interlocuteur est donc définie selon un cadre d'engagement. Le moindre événement, intervenant à la marge de cette circonstance, pourra affecter notre implication dans l'interaction en cours. Ainsi, lorsque nous sommes interpellés par une tierce personne, nous sommes incités à nous désengager de la conversation en cours – quitte à devoir s'en excuser auprès de nos interlocuteurs – afin de porter notre attention sur l'autre personne avec qui nous engageons un nouvel échange. Cette occurrence fixe une nouvelle activité « cadrée ». En conséquence, nous ne pouvons nous engager dans deux circonstances à la fois.

Si une personne filmée se montre attentive à la présence de la caméra, elle manifesterait ostensiblement son désengagement vis-à-vis de la situation d'échanges dans laquelle elle s'était investie. Elle ne peut s'engager à

la fois dans l'*action représentée* (ce que produit la situation filmée) et dans la *représentation de l'action* (ce que produit la situation filmante). Dans le cas où elle s'efforcerait de maintenir sa relation avec ses interlocuteurs, tout en interagissant avec l'observateur-filmant, elle produirait un « sur-jeu », provoquant un effet de mise en scène qui risquerait de susciter l'embarras auprès de ses interlocuteurs : ces derniers auraient alors le sentiment que le *cadre social* de leur situation d'échanges est utilisé comme un *cadre théâtral* à l'attention de la caméra. L'auteur du « double jeu » pourrait alors être accusé de comportement narcissique et subir une disqualification comme interactant. En résumé, si la personne filmée souhaite se faire représenter en tant qu'elle est engagée dans la situation, elle ne pourrait manifester d'intérêt à l'égard de l'observateur-filmant : elle risquerait, sinon, d'apparaître davantage préoccupée par sa mise en représentation et de se désengager de l'(inter-)action susceptible de la valoriser.

Mais, ce principe pose une difficulté de raisonnement : si l'ethnocinéma n'est pas socialement reconnu par les membres du groupe, il ne pourrait s'insérer durablement dans la situation d'échanges observée. Pour autant, comment une personne peut-elle reconnaître l'existence d'un tiers, si le simple acte de sociabilité à son égard la disqualifie face à ses propres interlocuteurs ? Comment peut-elle accepter la présence du dispositif filmique, dans le cadre même de ses échanges, si le simple fait d'exprimer son intérêt pour être filmée menace son propre maintien dans la relation sociale en cours ? Pour dépasser cette aporie, nous devons considérer le rapport filmant-filmé comme une relation paradoxale, de telle sorte que les personnes poursuivront leurs (inter-)actions *bien qu'elles* soient filmées et bien qu'elles ne puissent pas le reconnaître publiquement. Nous pouvons en déduire que l'intégration de la caméra résulte d'une dénégation de la part des personnes filmées : selon la formule étudiée par Octave Mannoni, nous pouvons dire que ces dernières *savent bien qu'elles* sont enregistrées, *mais quand même...* elles font *comme si* l'observateur-filmant n'était pas présent. De même, le cinéaste agit comme si on ne le voyait pas : il *sait bien qu'il* ne passe pas inaperçu avec sa caméra et son micro au bout d'une perche, *mais quand même...* il agit comme si sa présence n'était pas incongrue (Mannoni 1985).

Nous désignerons ce jeu de déni réciproque, entre filmant et filmé, par la notion de « non-interaction modalisée ». Selon Erving Goffman, une situation est « modalisée » lorsqu'elle sert de référence à la production d'une autre situation, ainsi « sa fonction normale n'est pas réalisée » (1991 : 50). La « situation modalisée » n'est pas vécue d'une manière effective, mais sert de « modèle » à une circonstance d'engagement : elle représente donc « la forme à partir de laquelle se construit quelque chose

“d’autre” » (*ibid.* : 49, note de bas de page). Les enfants qui jouent à la « petite guerre » font de la situation de conflit inter-armées une circonstance modalisée, au sens où leur représentation a transformé « l’action sérieuse, réelle, en quelque chose de ludique » (*ibid.* : 50). La relation sociale, entre filmant et filmés, correspond donc à une situation modalisée dans la mesure où chacune des parties joue à s’ignorer mutuellement, imitant en quelque sorte l’indifférence réciproque, sur le modèle de la « non-interaction ».

Ce rapport paradoxal avec la caméra, où chacun s’applique à faire comme si il n’y avait pas de situation de tournage, pose la question de l’accord entre filmant et filmé. En effet, cette relation singulière, fondée sur un jeu de non-interaction, incite à filmer sans autorisation. Cette absence de légitimité est d’autant plus aisée que les personnes filmées ne demandent bien souvent aucune explication justifiant la présence de la caméra. Dans ce cas, si les personnes s’accordent à être filmées sans (re-)connaître celui qui les représente, sur quel principe se fonde cette entente singulière *autorisant* un individu à filmer une situation sociale qui n’est pourtant pas vécue pour être enregistrée ?

Il est communément admis que les personnes acceptent d’être filmées en vertu de la relation de confiance qu’aurait su instaurer l’ethnocinéaste. Pourtant, lorsque je filmais dans la gare du Nord⁹, j’ai pu suivre sans difficultés les voyageurs qui ne me connaissaient pas : certes, je leur demandais l’autorisation de filmer leur trajet dans le cadre d’un documentaire sur les relations agents-voyageurs, ce qu’ils acceptaient la plupart du temps sans autre justification que ma simple sollicitation. Cette expérience me fit comprendre que si l’immersion prolongée sur le terrain permet de décrire finement les pratiques sociales, elle ne constitue aucunement une condition nécessaire pour pratiquer l’observation filmée. Parfois, même, les séquences-clés d’un documentaire surviennent au début du tournage, alors que les personnes filmées connaissent à peine le cinéaste. Le documentariste américain Frederick Wiseman, par exemple, n’établit pas préalablement de liens privilégiés avec les personnes qu’il souhaite filmer : il se limite à un simple repérage technique de quelques jours avant de commencer le tournage.

Mais, pour quel motif ou par quel arbitrage une personne accepterait-elle d’être filmée si elle ne connaît pas suffisamment le cinéaste pour lui faire confiance ? Est-ce en raison de la représentation gratifiante de la situation ? Cette théorie de l’« égoïsme psychologique », supposant que

9. *Changement à Gare du Nord*, documentaire de Christian Lallier (Sygma TV, La Prospective/RATP, 1997, 45’).

toute personne agit pour ses propres intérêts, est insuffisante. En effet, certains accepteront d'être filmés dans une circonstance qui *a priori* ne les met pas en valeur. *A contrario*, d'autres refuseront même si leur action les valorise. D'autres encore, sans qu'on sache pourquoi, ne voudront pas être représentés dans leur activité, aux apparences pourtant bien banales et qui ne risque pas de les discréditer. En fait, nous devrions reconnaître tout d'abord que la personne accepte d'être filmée à défaut de pouvoir simplement refuser : il serait plus juste de dire qu'« elle se laisse filmer », en admettant qu'elle n'a simplement pas manifesté de refus.

Pour comprendre cette attitude, il convient de replacer – une nouvelle fois – le rapport filmant-filmé dans le champ social de la situation observée. Pour dire « non » à l'ethnocinéaste, la personne sollicitée doit suspendre sa relation d'échanges avec ses interlocuteurs : elle risque de menacer l'ordre d'interaction dans laquelle elle est engagée, alors que les autres participants se seront sans doute appliqués à ne pas relever la présence de l'observateur-filmant, préférant ne pas se sentir obligés de réagir à l'« intrus ». S'opposer à être filmé consiste donc à se désigner vis-à-vis de ses propres interlocuteurs comme l'objet d'une singularité, si bien que le refus de s'exhiber (face à la caméra) peut être interprété comme une sur-représentation de soi. Cette manifestation individuelle peut susciter l'embarras auprès des participants qui souhaitent rester discrets devant la caméra, et provoquera ce que Goffman appelle une « rupture de cadre » (*breaking frame*) : autrement dit, la suspension de l'échange. Les personnes se laissent donc filmer par sociabilité, pour éviter toute gêne par rapport aux autres interactants : elles acceptent la présence de l'observateur-filmant afin de faire « bonne figure » face à une perturbation qui – en définitive – ne menace pas l'ordre de l'interaction ; elles acceptent la présence de la caméra, moins par choix personnel que par respect des convenances sociales, par « cette nécessité de maintenir l'interaction elle-même qui appelle des stratégies d'évitement et de civilité », comme le souligne François Dubet à propos de l'acteur goffmanien (1994 : 83). Elles acceptent la présence de la caméra en tant qu'elles se tiennent ensemble : cela signifie que la condition de *filmé* désigne l'individu dans la mesure où il participe d'une situation sociale. Le fait d'être filmé renforce donc le sentiment d'appartenance au groupe ou à la circonstance observée, de sorte que la personne se laissera d'autant plus filmer qu'elle s'estimera en accord avec la circonstance par laquelle elle est représentée.

Notons que si une personne s'accorde à être filmée en raison de son investissement dans l'action, alors nous pouvons considérer – en retour – que le fait d'être filmé favorisera l'implication de celle-ci dans son activité. Cette influence de l'observateur sur le sujet observé fut mise en évidence,

dès les années 1920, par Elton Mayo. Ce phénomène, connu sous le nom d'*Effet Hawthorne*¹⁰, résulte de la valorisation du travail par l'intérêt que lui porte un observateur. Cette incidence est renforcée par l'esquive de la personne observée qui se concentre sur son activité pour éviter le regard de l'observateur : par cette attitude de retrait, afin d'éviter l'attrait de ce tiers-spectateur, l'observé renforce sa représentation de « personne absorbée par sa tâche », ce qui correspond en même temps à l'image qu'elle souhaite donner d'elle-même. Nous devons donc admettre que l'observation filmée tend à renforcer les formes d'engagement des individus dans leur situation. Elle peut produire sur les relations sociales ce que nous appellerons une « incidence de forme » : soit, un effet de mise en représentation des interactions par les acteurs eux-mêmes. Cette inflexion, sur le cours des échanges, n'équivaut pas à une mise en scène puisque les individus n'improvisent pas une situation inédite : au contraire, ils se concentrent sur la conduite de leur propre rôle, par lequel ils s'appliquent à être représentés.

Ces *incidences de forme* témoignent du rapport réflexif que le sujet « observé et filmé » entretient avec l'observateur-filmant. La réflexivité résulte ici du rapport entre la conscience que l'individu a de son action (*self awareness*) et sa conscience d'être observé (*awareness*), pour reprendre le cadre théorique de George Devereux (1980 : 376). Selon ce dernier, la circonstance d'observation doit être interprétée comme un processus d'intersubjectivité entre l'observateur et son sujet, de sorte que nous devons considérer que, dans les sciences du comportement, « l'opération fondamentale est l'analyse de l'interaction entre [un sujet et un observateur], dans une situation où chacun des deux est simultanément observateur pour soi-même et sujet pour l'autre » (*ibid.* : 375). Dans le cas de l'« observation filmante », l'opération fondamentale procède de l'interaction entre filmant et filmé, au sens où la condition de possibilité de filmer autrui repose précisément sur ce rapport réciproque où chacun sait bien qu'il est le public de l'autre.

En conséquence, la production de l'accord provient de la valeur d'investissement que la personne filmée engage dans son action : elle acceptera d'être filmée selon l'*image qu'elle estime donner* de son implication dans la situation et non simplement pour l'image de la situation elle-même. Elle n'accepte pas d'être filmée en fonction de ce que représente la situation en tant que mise en scène d'une image institutionnelle (analyse que l'on pourrait soutenir à partir d'un point de vue de spectateur),

10. De 1924 à 1933, Elton Mayo – professeur à l'université de Harvard – effectua avec son équipe des observations systématiques sur l'activité d'un atelier de montage de relais téléphoniques, à l'usine d'Hawthorne de la Western Electric à Chicago. Ces expériences consistaient à évaluer l'influence des conditions de travail sur la productivité des ouvrières.

120

mais selon la valeur de son investissement dans l'action qui la représente. La personne s'accorde à être filmée en raison de la mise en représentation de son engagement dans telle ou telle action.

Un sujet pourra donc accepter la présence d'une caméra lors d'un échange conflictuel (ce qui n'est, *a priori*, guère gratifiant) s'il juge que cette relation difficile met en évidence la valeur de son investissement. Une personne dans la difficulté – sans logement, sans travail – pourra accepter d'être filmée au principe qu'elle manifeste sa dignité dans l'adversité. En revanche, le salarié qui s'ennuie derrière son bureau, ne s'estimant pas reconnu, refusera d'être filmé bien que la représentation de sa situation (très conventionnelle) ne puisse en soi le discréditer. Nous pouvons traduire cette logique d'intérêt en termes de principe d'investissement : si la personne ne reconnaît aucune valeur d'investissement à son action ou si elle s'est faiblement investie dans son action, alors elle ne percevra pas l'intérêt d'être filmée. En effet, pour que l'acte de filmer – en tant que production symbolique – soit reconnu comme une plus-value, encore faut-il qu'il y ait de la valeur à majorer. Selon cette perspective, plus la personne s'expose publiquement sans craindre de perdre la face, plus elle *percevra des intérêts* à se laisser filmer.

La relation à la caméra repose ainsi sur une sorte d'équilibre des intérêts entre filmant et filmé. D'un côté, le filmé éprouve toute l'attention qu'on lui porte : il « perçoit » – au sens de s'apercevoir et de recevoir – une forme de reconnaissance sociale. De l'autre, le filmant « perçoit » – également, au double sens du terme – toute la valeur de l'échange qu'il a pu observer et filmer. Dès lors, la situation de tournage ne correspond pas simplement à « une personne filmant une autre personne », mais à une transaction de valeurs : entre la satisfaction, pour l'une, de « se faire filmer » et la possibilité, pour l'autre, de « se faire son film » en enregistrant des activités qu'elle n'a pas mises en scène. Nous ne devrions pas dire « la personne est filmée », mais *elle se fait filmer* au même titre que si on prend un taxi, on n'est pas conduit à destination, mais on *se fait conduire* à destination. Bien sûr, à la différence d'un client, ladite personne n'a pas demandé à être filmée, mais le jeu relationnel entre filmant et filmé suppose de faire comme si elle sollicitait l'attention du filmant. Autrement dit, l'observateur-filmant s'apparenterait à un prestataire de service dont la tâche consisterait à suivre une personne pour la filmer¹¹.

11. Cette figure du « prestataire de service » représente une nouvelle forme du rapport modalisé entre filmant et filmé : « tout se passe comme si... », selon la formule consacrée. Mais, cette disposition peut devenir effective si l'observateur-filmant ne maintient pas un regard critique sur la situation qu'il décrit. C'est précisément à ce leurre que se laisse prendre l'apprenti-cinéaste qui, en l'absence d'un objet d'observation et d'un point de vue, se retrouve à suivre la personne filmée selon le bon vouloir de cette dernière.

Lorsque cette singulière relation parvient à se maintenir, le caméraman ne gêne pas plus la personne filmée que le garçon de café, par exemple, qui apporte sa commande à un client : dans cette transaction, chacun des acteurs endosse le rôle qui revient à son statut de « personne servie » et de « personne servante », selon ce qu'il est convenu d'attendre l'une de l'autre. Tant qu'il accomplit sa prestation « convenablement », le cafetier, le chauffeur de taxi ou... l'observateur-filmant devient une présence négligeable et finit par se faire « oublier » : comme tout dispositif technique, la caméra se fait oublier tant qu'elle ne remet pas en cause le cours de l'action observée.

Lorsque la personne filmée soutient qu'elle a oublié la caméra, elle manifeste sa compétence à s'abstraire de sa condition de « filmée » afin de continuer d'agir en tant qu'acteur social, malgré le regard d'un tiers : elle revendique la constance de son identité, telle qu'elle se reconnaissait avant que ne survienne la caméra. « Je suis le même », semble nous dire celui qui est filmé, escamotant en cela le surgissement de la caméra. Cette forme de l'oubli, analyse Marc Augé, « est celle du “retour” dont l'ambition est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent – et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre – pour rétablir une continuité avec le passé plus ancien » (1998 : 76). Cette opération d'effacement est parfois sollicitée par l'observateur-filmant lui-même qui invite la personne filmée à se comporter « comme si la caméra n'était pas là ». Une sollicitation qui rappelle les propos rassurants du médecin à l'attention de son patient : « Laissez-vous faire, il ne vous arrivera rien ! » On demande ainsi à cette personne de s'oublier parce qu'elle est auscultée ou... filmée. En fait, elle ne devrait pas dire « j'ai oublié la caméra », mais plutôt « je me suis oubliée (en tant que personnage de la caméra) » : une attitude réflexive qui définit avec plus de justesse la relation à la caméra, analogue à cette manière de « se faire filmer » ou de « se laisser filmer ». En conclusion, « oublier la caméra » consiste à placer la situation filmante « hors jeu » (Bourdieu 1994 : 475), comme une mise entre parenthèses de la situation sociale observée. L'actualité du tournage est ainsi « dé-historicisée », soustraite du récit de la situation représentée.

Ce déni de la caméra ne concerne pas seulement le documentaire d'observation qui tend à exclure toute référence à la présence de l'observateur-filmant. Le documentaire réflexif, qui met en scène la relation du cinéaste avec les personnes filmées, procède tout autant de cet oubli. En effet, la mise en représentation des échanges avec le cinéaste, les termes d'adresse face à l'objectif à l'attention du documentariste, participent – en l'occurrence – de la situation sociale explicitement filmée. Ces regards-caméra correspondent à l'objet – au produit – même du documentaire,

122

ils ne sont donc pas de même nature que ceux qui désignent le rapport filmant-filmé, en tant que rapport social de production, traduisant un souci de vigilance ou une simple curiosité à l'égard de celui qui filme : ces marques d'attention font référence au « hors cadre » qui autorise la représentation de la situation sociale observée... quand bien même s'agirait-il de la relation de familiarité avec le cinéaste. Le regard de la caméra implique toujours un *non-regard* à celle-ci. Une séquence de *L'Homme à la caméra*, de Dziga Vertov, met en évidence cette relation singulière sur laquelle repose l'observation filmée : la scène présente un caméraman filmant un fiacre qui file à vive allure ; dans l'attelage, deux jeunes femmes jouent les *coquettes* en regardant l'objectif. La mise en visibilité du rapport filmant-filmé révèle le dispositif de mise en représentation du film. Sauf que, ce qui n'est pas montré c'est... la seconde caméra, celle qui filme ladite scène, de sorte qu'une séquence filmée résulte toujours d'un regard qui reste hors cadre.

De l'état de "petit" au tiers-exclu

L'oubli de la caméra et le jeu de la « non-interaction », évoqués précédemment, témoignent de la place réservée à l'ethnocinéaste dans l'observation filmée des relations sociales : l'observateur-filmant ne constitue pas un interlocuteur pertinent pour l'interaction « cadrée » et filmée ; il ne représente ni une ressource ni une menace pour l'activité en cours. Sa présence n'est donc pas prise au sérieux par les participants, elle ne produit qu'un effet divertissant et des réactions marginales, comme en attestent les clins d'œil amusés ou les regards de côté (les visées latérales) en direction de la caméra. La personne filmée peut agir *comme si* la caméra n'existait pas, dans la mesure où le filmant ne peut exister en tant qu'interlocuteur, qu'il ne peut intervenir dans son action (Lallier 2009 : 122). De fait, comme il est implicitement reconnu incapable de contribuer au succès ou à l'échec de la situation en cours, l'observateur-filmant ne peut y participer légitimement qu'au bénéfice de sa seule satisfaction personnelle, comme un « petit ». Dans leur ouvrage sur les économies de la grandeur, Luc Boltanski et Laurent Thévenot qualifient cette incapacité à s'élever dans le bien commun en la désignant par un « état de petit » : « Les petits en sont réduits à ne jouir que de leur bonheur particulier, et donc en stigmatisant les expressions dérisoires de cette autosatisfaction » (1991 : 178). Même s'il peut être apprécié pour ses qualités humaines et respecté pour sa compétence professionnelle, l'ethnocinéaste est exclu des relations qu'il observe et qu'il filme, de sorte qu'il en est réduit à se satisfaire pour lui-même [pour son documentaire] de ce qui se joue dans la situation.

Christian Lallier

Les membres d'un groupe acceptent le « petit » en raison des valeurs domestiques qui justifient, selon eux, leur « entre soi » : ils font preuve d'altruisme et d'entraide à son égard, témoignent en sa faveur de leur savoir-vivre, lui manifestent leur sens des responsabilités... Autant d'attitudes bienveillantes qui distinguent les plus grands des plus petits, au principe que les premiers possèdent l'expérience et la richesse de ceux qui ont déjà vécu, qu'ils disposent d'une antériorité, remarquent Luc Boltanski et Laurent Thévenot : « Dans le monde domestique, les plus grands comprennent les plus petits comme s'ils les avaient faits. Ils leur sont premiers dans l'ordre des "générations" et, indissociablement, dans les "hiérarchies". Cette primauté est source d'"autorité" » (*ibid.* : 215). En acceptant le documentariste au sein de leur groupe, en lui permettant de construire son « terrain », les personnes filmées *donnent naissance* à l'observateur-filmant. D'une certaine manière, elles se montrent compréhensives à son égard parce qu'elles l'ont créé. Leur magnanimité à l'égard de « celui qui veut apprendre » (en filmant) traduit l'autorité de ceux qui ont l'assurance du savoir, qui sont déjà installés et dont l'antériorité donne la confiance pour accueillir celui qui ne sait pas.

Ce statut de « petit » résulte d'un processus de socialisation par lequel l'observateur-filmant se met volontairement à l'écart des interactions observées. Tout se passe comme si cette *exclusion* intentionnelle compensait l'*intrusion* de la caméra dans le groupe. En se plaçant « hors-jeu », l'observateur-filmant s'installe à la marge de la situation sociale effective : sa caméra peut s'arrêter de filmer, l'action de référence ne s'en trouvera pas fondamentalement modifiée. Il appartient alors à la catégorie des « non-personnes », selon la liste dressée par Erving Goffman : « Gardes, concierges, techniciens, tous fonctionnent comme des non-personnes, présentes d'une certaine façon mais considérées comme si elles ne l'étaient pas » (1991 : 206). Cette catégorisation de Goffman correspond précisément aux trois figures qualifiant le documentariste comme « filmeur » : le statut de *technicien*, de réalisateur, neutralise la présence potentiellement subversive de l'observateur-filmant en le reconnaissant comme un simple opérateur dédié à sa caméra ; si l'ethnocinéaste perd sa légitimité il sera alors assimilé à un « contrôleur » ou à un « voyeur », soit les deux autres catégories de non-personnes citées par Goffman : le *garde* et le *concierge*.

Par son statut de « petit » ou de marginal, le documentariste représente le regard extérieur : il occupe la place de l'Autre, il est le « tout-autre » à partir duquel les membres d'un groupe se reconnaissent entre soi. Le filmant représente le *tiers-exclu* du groupe, désignant les personnes qu'il observe comme les *inclus* d'une même totalité d'appartenance. Le processus d'intégration de l'observateur-filmant, au sein du groupe filmé,

124

procède en fait d'une pratique de l'exclusion. Celui qui filme s'apparente à l'étranger – au marginal ou au pauvre – non seulement en raison de son extériorité au groupe, mais également par la subversion des convenances sociales que lui autorise son activité de tournage : monter sur les tables pour une prise de vue, intervenir sur les vêtements des personnes pour placer ses micros, s'immiscer dans un échange... Les inconvenances du filmant, du « petit », expriment une inversion des pratiques sociales par lesquelles se distinguent celles et ceux qui sont filmés en tant qu'ils appartiennent à la situation sociale observée. En ce sens, l'observateur-filmant correspond au « Médiateur Symbolique Négatif, porteur de transgression des normes », pour reprendre les termes de Gérard Althabe :

« L'acteur symbolique ainsi défini peut donc constituer soit un pôle positif, la communication s'établissant sur le registre du consensus, de l'adhésion, voire de l'identification ; soit un pôle négatif, l'échange se constituant alors aux dépens de ce troisième élément, qui passera dès lors de la position d'extériorité à celle de l'exclusion » (1996 : 216-217, note de bas de page).

Selon cette perspective, le documentariste représente l'exclu : autrement dit, celui qui fait les frais (les *dépens*) de l'échange, parce qu'il s'investit dans la relation sans pouvoir en partager l'intérêt. Reprenons l'exemple du rapport marchand, précédemment évoqué : si je m'implique à filmer l'achat d'une pomme, je ne bénéficierais ni de la pomme achetée ni de l'argent gagné par le vendeur. Je serais, en cela, *exclu* de l'échange. En revanche, en pouvant « assister » à ce rapport marchand, j'aurais acquis de la valeur : soit, la représentation de l'échange que j'aurais enregistré. En d'autres termes, l'intérêt de la relation sociale observée relèvera, pour ma part, de *ce que* je représente à travers cette transaction : à la fois comment je la représente et comment je *me* représente par l'intermédiaire de cette séquence filmée. Je serai, en cela, *inclus* dans l'échange. En tant que documentariste, je serai donc un *exclu-inclus*.

La place du “tiers symbolisant”

L'état de « petit » ou le statut de « non-personne » ne suffisent pas à comprendre comment on filme deux individus discutant entre eux. En effet, l'observateur-filmant ne s'assimile pas exactement au technicien qui peut faire intrusion dans une réunion, comme si de rien n'était. À la différence de l'électricien qui vient changer une ampoule, l'activité de l'ethnocinéaste n'est pas disjointe de ce que se disent les interactants : il ne s'agit pas d'une simple co-présence physique, comme s'il filmait le pot de fleurs sur la table pendant que les intéressés poursuivent leur conversation à côté ! L'ethnocinéaste ne s'immisce pas non plus simplement dans la

Christian Lallier

relation sociale observée comme un enfant qui jouerait parmi des adultes, au seul risque de les déranger ou de les amuser. L'observateur-filmant intervient pour transformer ce qui se dit et ce qui se fait en une séquence de film : à partir de ce qui est en jeu entre les personnes, le filmant fabrique une représentation [un objet-tiers] par l'intermédiation de son rapport avec les personnes filmées.

Quel est donc le statut de celui qui filme, s'il peut ainsi participer à la production symbolique des échanges observés ? Comment peut-il être accepté comme acteur social, en tant qu'il contribue à la mise en représentation des interactions, sans pour autant être convoqué dans l'échange lui-même ? En fait, si la présence physique de l'observateur-filmant peut être escamotée – par cette fiction sociale que nous avons définie sous le terme de « non-interaction modalisée » –, c'est qu'il est reconnu comme appartenant au cadre institutionnel de la relation observée : il dépend du méta-message par lequel se produit l'échange.

Toute interaction sociale comporte un méta-message permettant aux interlocuteurs de *s'entendre* : c'est-à-dire, au sens de comprendre ce qui est exprimé, mais aussi au sens de « se tenir ensemble ». Le méta-message correspond au *cadre* institutionnel par lequel les individus peuvent interpréter « convenablement » les informations et les actes de communication car, les acteurs sociaux, précise Louis Quéré, « n'accèdent à une compréhension réciproque qu'indirectement, par l'entremise de quelque chose d'objectif qui n'est pas eux-mêmes » (1982 : 32-33). Ainsi, toute relation sociale repose sur une liaison symbolique qui induit un certain rapport d'autorité entre les individus. La liaison symbolique, selon Jacques Lacan, s'accorde au fait « que socialement, nous nous définissons par l'intermédiaire de la loi. C'est de l'échange des symboles que nous situons les uns par rapport aux autres nos différents moi » (1975 : 160-161). Rencontrer la même personne au bureau ou sur la plage n'implique pas le même échange symbolique, dans la mesure où chaque individu s'investit différemment selon la circonstance.

Les conditions de la relation, entre le locuteur et le récepteur, exigent un troisième terme qui représente l'« entité juridique » par laquelle se fonde l'échange : une relation à deux suppose un rapport à trois, car « il faut toujours un tiers pour unifier les deux termes du pouvoir », relève Gérard Althabe¹². Si deux clients d'un magasin désirent le même produit, au même instant, mais qu'il ne reste qu'un seul exemplaire, l'acte d'attribution

12. Extrait de mes notes personnelles prises lors de l'intervention de Gérard Althabe au séminaire de Nicolas Flamant, « Anthropologie et entreprise », à l'École des hautes études en sciences sociales, en 2001.

126

mobilisera un tiers-terme : celui-ci peut se traduire par un principe d'autorité « autorisant » l'une des parties à s'arroger un droit de préemption ; mais la « loi » peut aussi résulter d'une convention établie mutuellement par les deux clients, en raison d'un ordre d'arrivée devant le rayon, par exemple, ou en vertu du fait que l'un est plus âgé, ou encore que l'autre aura plus de facilité à trouver le même produit dans un autre magasin. Qu'il s'agisse d'un règlement arbitraire ou de respecter un modèle de justice, les interlocuteurs mobiliseront, selon Louis Quéré, un « tiers symbolisant » ; quelle que soit la circonstance, « l'interaction sociale met nécessairement en jeu un "tiers symbolisant", le pôle extérieur d'un neutre, qui, n'étant ni [pour] l'un, ni [pour] l'autre, et occupant une position de référence possible pour l'un et l'autre, les conjoint dans leurs différences. Bref, disons que ce métaniveau correspond au pôle institutionnel » (1982 : 33). Dans notre exemple précédent, les deux clients devront recourir à un opérateur d'équivalence – par autorité ou négociation – qui se situe au « métaniveau » de la situation.

Or, l'observateur-filmant – en tant qu'il représente [qu'il filme] ce qui se joue dans la situation sociale – se manifeste comme le représentant de ce tiers symbolisant, de ce pôle institutionnel par lequel les personnes se tiennent ensemble. Autrement dit, par l'intérêt qu'il porte à ce qui se dit entre les acteurs, l'observateur-filmant met en représentation le *métaniveau* de l'échange : il collabore au processus de socialisation au moyen duquel les interactants se reconnaissent appartenir à une totalité partagée. Louis Quéré décrit avec précision cette opération d'identification à laquelle participe, ici, l'observateur-filmant : « Tout se passe comme si la communication entre les sujets sociaux nécessitait à chaque instant la représentation d'une totalité sociale. Et comme si une part de la communication était consacrée à cette objectivation » (*ibid.* : 33). En résumé, l'observateur-filmant contribue à la reconnaissance du « tiers symbolisant » par lequel s'accorde l'échange. En cela, il procède de la relation triadique formée par le rapport entre les interactants et la situation d'échanges, reconnue comme une « totalité sociale ».

L'observation filmée, en tant qu'elle est une activité cadrée, appartient à cette dimension réflexive de la relation sociale *par laquelle* les individus se reconnaissent co-acteurs d'une même circonstance d'engagement et *sans laquelle* il ne pourrait y avoir de compréhension réciproque. Selon ce dispositif, l'ethnocinéaste correspond au *tiers exclu*, écarté des intérêts de la situation observée, mais qui participe à l'auto-célébration de cette « totalité sociale » où les individus se tiennent ensemble. Dès lors, si je filme une discussion, peu importe – pour les personnes filmées – que je me place physiquement à droite ou à gauche, que je monte sur une chaise

Christian Lallier

ou que je m'assoie sur la table, tant que ma présence se justifie par le pôle institutionnel de l'échange. Notre difficulté à saisir comment l'observateur-filmant peut se maintenir dans une situation sociale, sans en menacer l'ordre de l'interaction, réside précisément dans le fait que nous interprétons généralement le rapport filmant-filmé comme une sur-présence physique, comme une relation extérieure à la circonstance observée, se surajoutant aux échanges en cours. En fait, l'observateur-filmant fait partie intégrante du groupe social qu'il observe, il coopère à la production symbolique des échanges et contribue au travail d'objectivation que tout acteur social effectue sur sa situation.

Toutefois, l'observateur-filmant représente ce pôle institutionnel dans la mesure où il s'attache à rendre compte de ce qui se joue au sein de la circonstance d'engagement. À l'inverse, il ne suffit pas de filmer des échanges dans la seule intention de représenter une situation sociale, car nous adopterions dans ce cas un simple point de vue institutionnel.

*IAC, Laboratoire d'anthropologie urbaine (EHESS, CNRS), Ivry-sur-Seine
christian.lallier@wanadoo.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : enquête ethnographique/*ethnographic investigation* – observation filmante/*filming observation* – fiction – situation sociale/*social situation* – interaction – représentation/*representation*.

BIBLIOGRAPHIE

Althabe, Gérard

1996 « Construction de l'étranger dans la France urbaine d'aujourd'hui », in Daniel Fabre, ed., *L'Europe entre cultures et nations. Actes du colloque de Tours, décembre 1993*. Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Mission du patrimoine ethnologique (« Ethnologie de la France » 10) : 215-226.

1998 « L'ethnologie comme méthode (entretien avec Monique Sélim) », in *Démarches ethnologiques au présent*. Paris-Montréal, L'Harmattan (« Anthropologie critique ») : 83-86.

Astruc, Alexandre

1948 « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », in *L'Écran français* 144 : 5.

Augé, Marc

1998 *Les Formes de l'oubli*. Paris, Payot & Rivages (« Manuels Payot »).

Austin, John L.

1970 *Quand dire, c'est faire*. Paris, Le Seuil (« L'Ordre philosophique »). [Éd. orig. : *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.]

Boltanski, Luc & Laurent Thévenot

1991 *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard (« NRF essais »).

Bourdieu, Pierre

1994 *Le Sens pratique*. Paris, Minuit (« Le sens commun »).

Devereux, George

1980 *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris, Aubier.

Dubet, François

1994 *Sociologie de l'expérience*. Paris, Le Seuil (« La couleur des idées »).

Ducrot, Oswald & Jean-Marie Schaeffer

1999 *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Le Seuil (« Folio. Essais »).

Favret-Saada, Jeanne

1990 « Être affecté », *Gradhiva* 8 : 3-9.

Foucault, Michel

1990 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard (« Tel » 166).

Goffman, Erving

1974 *Les Rites d'interaction*. Paris, Minuit (« Le sens commun »).

1988 « L'ordre social et l'interaction », in Yves Winkin, ed., *Les Moments et leurs hommes*. Paris, Le Seuil-Minuit : 95-103.

1991 *Les Cadres de l'expérience*.

Paris, Minuit (« Le sens commun »).

1996 *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1 : La présentation de soi*. Paris, Minuit (« Le sens commun »).

Heinich, Nathalie

1989 « L'art et la manière : pour une "cadre-analyse" de l'expérience esthétique », in Robert Castel, Jacques Cosnier & Isaac Jacob, eds, *Le Parler frais d'Erving Goffman. Actes du colloque "Lecture d'Erving Goffman en France", 17-24 juin 1987, Cerisy-la-Salle*. Paris, Minuit (« Arguments ») : 110-120.

1998 *Ce que l'art fait à la sociologie*.

Paris, Minuit (« Paradoxe »).

Husserl, Edmund

1985 *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris, Gallimard (« Tel » 94).

Jankélévitch, Vladimir

1974 *L'Irréversible et la Nostalgie*. Paris, Flammarion (« Nouvelle bibliothèque scientifique »).

Lacan, Jacques

1975 *Le Séminaire, 1 : Les écrits techniques de Freud*. Paris, Le Seuil (« Le Champ freudien »).

Lallier, Christian

2009 *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Préface de Jean-Paul Colleyn. Paris, Éd. des Archives contemporaines.

Legendre, Pierre

2005 *Ce que l'Occident ne voit pas de l'Occident. Conférences au Japon*. Paris, Mille et une nuits (« Les quarante piliers. Summulae »).

Mannoni, Octave

1985 « Je sais bien, mais quand même », in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*. Paris, Le Seuil (« Points ») : 9-33.

Metz, Christian

1968 *Essais sur la signification au cinéma, 1*. Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique » 3).

1971 *Langage et cinéma*. Paris, Larousse (« Langue et langage »).

1973 *Essais sur la signification au cinéma, 2*. Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique » 14).

1977a *Essais sémiotiques*. Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique » 29).

1977b *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris, Union générale d'éditions («10-18 » 1134).

Quééré, Louis

1982 *Des Miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris, Aubier Montaigne (« RES. Babel »).

Sartre, Jean-Paul

1986 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard (« Folio. Essais » 47).

Schütz, Alfred

1994 *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Trad. par Anne Noschis-Gilliéron. Paris, Klincksieck.

Searle, John R.

1985 *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*. Trad. par Claude Pichevin. Paris, Minuit (« Propositions »).

Veyne, Paul

1996 *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Le Seuil (« Points. Histoire » 226).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Christian Lallier, *L'observation filmante: une catégorie de l'enquête ethnographique*. — La pratique de l'observation avec une caméra se développe de plus en plus lors des enquêtes ethnographiques. Or, l'observation filmée ne consiste pas tant à traduire en image ce que l'on observe, mais surtout à savoir être là — face à l'autre — afin d'observer en tant qu'on filme. Il s'agit donc d'une posture singulière que nous définirons par le terme d'observation filmante, de même que l'observation participante définit une certaine pratique ethnographique. Mais, l'acte de filmer radicalise le rapport au « terrain » : que signifie représenter une situation dite « réelle » ? Comment deux personnes peuvent-elles accepter la présence d'un tiers qui rend compte de leurs échanges alors que ce qui se dit n'est pas prévu pour être publiquement représenté ? À partir de ces interrogations, cet article examine les conditions de l'observation filmée dans la mesure où cette pratique relève d'une relation sociale spécifique entre filmant et filmé.

Christian Lallier, *"Filming Observation": A Fieldwork Category in Ethnology*. — The practice of observing with a camera is becoming ever more frequent in ethnological fieldwork. A filmed observation is not so much the work of turning what is being observed into an image but, more importantly, the job of knowing how to be present, facing others, while filming. This very special stance is defined by the phrase « filming observation », in line with participant observation, another ethnological practice. The action of filming radicalizes relations with the « field ». What does a portrayal of a real situation mean ? How do two persons accept the presence of a third party who is filming their exchanges whenever what is being said is not intended for public presentation ? These questions serve to examine the conditions for a « filming observation » insofar as this practice refers to a specific social relation between the one filming and those being filmed.