

Le documentaire comme mode de production d'une connaissance partagée : Description de la circulation de type dialogique dans le dispositif filmique.

Pascal Cesaroⁱ

Résumé :

Pour devenir pleinement opératoires, les dispositifs filmiques documentaires doivent impliquer selon nous que la réflexion « *s'enfonce dans le monde au lieu de le dominer, qu'elle descende vers lui tel qu'il est au lieu de remonter vers une possibilité préalable de le penser - qui lui imposerait par avance les conditions de notre contrôle sur lui -, qu'elle l'interroge... »* .

Cette communication présente comment notre stratégie de réalisation audiovisuelle inscrit cette circulation du savoir, décrite par Maurice Merleau-Ponty, dans le processus cinématographique lui-même. Chaque étape de fabrication du film participant à un mouvement de co-construction pour la création d'une connaissance filmique partagée

De toutes les approches cinématographiques et audiovisuelles de non-fiction (cinéma ethnographique, cinéma direct, cinéma militant, cinéma engagé, documentaire, reportage, anthropologie audiovisuelle ...), l'objectif commun réside dans le désir de déployer une vision "juste" sur le réel, soit en établissant une distance critique qui le réinterroge (c'est le mode de la durée, le champ de la recherche et du documentaire), soit en établissant une "neutralité" avec celui-ci, (c'est le mode de l'immédiateté, le champ du reportage et du direct). C'est ce projet d'une éthique de la vision, que John Grierson, inventeur du mot documentaire, appelle de ses vœux lorsqu'il propose de soumettre le regard documentaire à sa capacité de « *lucidité* »ⁱⁱ face au réel : « *L'idée documentaire ne demande rien de plus que de porter à l'écran, par n'importe quels moyens, les préoccupations de notre temps, en frappant l'imagination et avec une observation aussi riche que possible. Cette vision peut être du reportage à un certain niveau, de la poésie à un autre ; à un autre enfin, sa qualité esthétique réside dans la lucidité de son exposé...* ».ⁱⁱⁱ

Trouver la bonne distance avec le réel consiste à bâtir cette lucidité en établissant un protocole (l'énoncé qui dresse l'inventaire des actes et règle leurs agencements) qui ajuste l'acuité du regard et permet la fabrication d'une représentation maîtrisée des réalités humaines. En définitive, la stratégie de réalisation documentaire, en tant que cadre préparatoire, s'organise en reprenant le paradigme scientifique de la séparation entre le sujet (cinéaste – chercheur) et l'objet (l'acteur), cette « *foi perceptive* »^{iv} étant à l'origine de la constitution d'un regard « *lucide* » sur le réel.

Ainsi, le processus de réalisation se développe généralement par les mêmes étapes, comme dans une recherche scientifique, documenter une certaine « *réalité sociale* » consiste à :

- 1 Observer / Ecrire (enquête et repérage): Description et identification des données pour préparer leurs collectes ...
- 2 Prélever / Tourner : Sélectionner et rassembler les traces des phénomènes...
- 3 Interpréter / Monter : ré-interroger son hypothèse à partir de la confrontation avec les matériaux prélevés afin de produire une nouvelle connaissance de la réalité étudiée...

4 Restituer / Diffuser : présenter ses travaux à un public averti qui valide les informations produites et ensuite à un public amateur pour transmettre les connaissances obtenues. On peut intercaler une étape intermédiaire (entre l'étape 2 et 3) qui est utilisée parfois dans certaines sciences du comportement où l'approche audiovisuelle est un instrument de découverte (Ergonomie, Psychologie sociale, Anthropologie audiovisuelle) : 2(bis) L'observation différée/ l'Auto-confrontation : confronter la lecture et l'analyse des matériaux à la réflexion des acteurs du comportement.

Les différentes approches filmiques de non-fiction procèdent de façon plutôt similaire du point de vue des moyens (la procédure instrumentale) et du point de vue des finalités (l'idéologie d'un accès rationnel par la vision à la connaissance...), seule l'éthique de ce que j'appelle « l'être au monde » qui préside à leur mise en œuvre semble permettre de les différencier. « L'être au monde » est la manière d'envisager et de créer l'interaction avec les réalités humaines, la relation mise en œuvre pour les questionner. Les différents modes d'appréhensions du réel sont fonctions de la nature du rapport qu'ils choisissent de créer avec leur objet d'étude. Et, c'est la conscience de cette nature qui détermine le rapport de pouvoir entre les protagonistes du dispositif filmique (filmeur–filmé- spectateur) et façonne les différences de stratégies.

La stratégie de réalisation documentaire que j'expérimente dans le cadre d'une thèse de doctorat propose de changer les rapports de pouvoirs intrinsèques à la nature du procédé filmique. Cette démarche définit l'acte documentaire à partir de l'élaboration d'un projet commun (filmeur-filmé) de représentation. Il s'agit de rendre visible l'expression d'une parole issue de l'intérieur des activités humaines, par la participation des acteurs eux-mêmes (terme choisi pour désigner les personnes filmées participant à la recherche) à la fabrication de la représentation.

Pour inscrire et développer cette participation j'ai orienté l'instrumentation de façon à favoriser l'émergence d'une connaissance partagée et la co-construction de sa représentation. Chacune des étapes de fabrication du film oeuvrant à la transaction des savoirs.

Le geste documentaire est conçue comme une rencontre où la circulation des connaissances engendre la construction d'un « voir ensemble »^v : un processus pour échanger, débattre et comprendre nos activités en produisant des représentations.

L'Observation, l'Observation filmée et l'Observation différée sont les étapes qui composent le mouvement "circulatoire" de la production d'une représentation audiovisuelle co-construite. En effet, le fait de communiquer grâce à un dispositif filmique ne suffit pas à transmettre des connaissances qui soient partagées. Communiquer un point de vue sur des informations permet principalement aux communicants de se situer dans un champ donné. Pour que « l'échange symbolique » soit un support de connaissance, il faut qu'il engage une situation dialogique entre les membres du dispositif de communication. La situation dialogique est celle qui confronte les subjectivités des *"interactants"* afin qu'ils se déterminent en commun au travers des interactions réciproques. De cette façon, la transmission de connaissance ne se réduit pas à un simple transfert d'information : elle structure, dans l'échange née de sa mise en forme, une intercompréhension entre les interlocuteurs.

Pour élaborer cette « situation dialogique » qui ne s'impose pas d'elle même (il faut une volonté réciproque de participation à un projet de médiatisation), les protagonistes (le cinéaste – chercheur et les acteurs) doivent être dans une posture d'échange autonome (particulièrement dans le cadre de l'entreprise).

Et, si l'émergence d'une connaissance co-construite est issue de l'observation réciproque entre filmeur et filmé, elle doit se prolonger par le dispositif filmique (qui permet d'établir un aller-retour réflexif à partir d'une confrontation des séquences filmées entre filmeur et filmé) dans une médiatisation elle-même co-construite.

La circulation « imagétique »^{vi} ainsi élaborée, où les regards se croisent et s'interrogent durant tout le processus de fabrication, nécessite finalement une organisation différente du processus de fabrication telle que l'on a pu l'évoquer précédemment : les quatre étapes principales qui sont censées se produire chronologiquement s'agencent de façon non-linéaire, le déroulement logique n'est plus celui de la construction d'un film mais celui de la construction d'un co-apprentissage filmeur-filmé.

Cet apprentissage réciproque suppose que les interactions filmeur - filmé se chevauchent : tournage – observation – retournage, ou se juxtaposent : Observation filmée- autoconfrontation – observation – tournage.

Ainsi, les observations (non-filmées) se transforment parfois en observations filmées, l'enregistrement des données (le tournage) suppose d'effectuer une observation différée (et donc un pré-montage) et parfois, même au bout de la chaîne, le montage demande de revenir aux observations filmées.

Les différentes étapes vont avoir tendance à s'enchevêtrer révélant leur interdépendance lors de la création d'une compréhension partagée. Le déroulement du processus de fabrication accompagne la logique de l'élaboration d'une connaissance filmique partagée et le processus linéaire disparaît au profit d'un autre processus de régulation proche de l'initiation réciproque.

L'observation : la participation observante.

L'observateur, quelque soit sa posture d'intervention, modifie ce qu'il observe, puisqu'il fait partie de la situation d'observation. La notion d'observation participante introduit la réciprocité de l'observation car elle est le produit de la participation à une activité commune (par exemple dans mon travail de recherche sur le centre de soins palliatifs, j'ai effectué le travail d'un bénévole durant plusieurs mois). Elle se développe en s'appuyant sur l'écart créé par la situation d'observation elle-même.

Il n'y a pas un observateur extérieur qui examine un phénomène pour le réduire à ses notes, mais une série d'échanges et de dialogues qui engagent les protagonistes de l'observation à se situer ensemble.

Cette participation - observante nécessite de la part du chercheur - cinéaste de ne pas s'appuyer sur des conceptions préalables issues d'une interprétation théorique de la situation vécue (la recherche d'un « déjà connu » théorique) au profit d'une familiarisation par une « attention flottante » à la vie quotidienne. Les éléments vécus et partagés servent de base à l'échange, les perceptions réciproques permettent l'émergence de questionnement, de doute, d'interrogation, parfois de malaises (chez le filmeur et chez l'acteur) dont on se sert comme indicateur de son positionnement.

Cette observation réciproque, où l'on évite toute rigueur pré-conceptuelle, est un temps progressif d'apprentissage mutuel que l'on peut qualifier d'imprégnation.

Cette étape commence dès l'insertion du cinéaste – chercheur dans le milieu où il s'immerge durant une longue période. Le premier objectif est de construire des relations de confiance (à force d'explication) avec les acteurs de l'activité pour qu'ils soient en mesure de participer pleinement au projet de recherche filmique.

La première phase de l'observation consiste donc à rendre possible la situation dialogique par l'explication détaillée du projet de recherche filmique.

Elle se prolonge par la deuxième phase de co-construction des connaissances : l'observation filmée.

L'observation filmée :

Elle intervient lorsque les acteurs sont motivés pour sa mise en œuvre. Elle se déclenche non pas par un choix ou une sélection du cinéaste-chercheur mais par le désir d'un acteur de prolonger le dialogue par la mise en forme de sa médiation.

L'acteur n'est pas un personnage que le cinéaste choisit parce qu'il représente ce qu'il pense devoir retranscrire. Cette volonté de poursuivre l'échange par la mise en forme audiovisuelle détermine le lieu et le temps de la mise en scène, ce mode de recueil est primordial dans la confiance au projet de co-construction.

Le travail du cinéaste consiste à intercaler le dispositif technique de captation dans le processus d'observation tout en continuant à respecter le déroulement de l'activité afin d'élaborer une première ébauche de représentation.

Le type de participation change puisque le cinéaste chercheur collabore par son activité de filmage. L'échange devient tripartite car la caméra introduit la présence virtuelle d'un spectateur. C'est le temps où le corps-caméra doit trouver sa place dans l'activité et l'acteur doit apprendre à travailler avec le dispositif filmique.

Ce premier temps de filmage permet de collecter une matière filmique dite « brute » où les choix réalisés (point de vue, axe, champ, contenus) sont liés à la découverte réciproque. La relation audiovisuelle se juxtapose à l'ancienne relation permettant l'émergence de nouvelles compréhensions par la comparaison des différences d'impressions de vécus. Une fois cette deuxième phase commencée peut se jouxter la troisième phase de l'observation : l'observation différée que je nomme « Auto-confrontation »^{vii}.

L'observation différée : l'auto-confrontation.

C'est le processus d'aller –retour des séquences filmées par leurs projections aux acteurs afin de confronter les points de vue. Ce procédé permet de définir d'un commun accord ce qui est exploitable pour l'exposition finale et d'affirmer par la même occasion la confiance entre les protagonistes durant le temps de l'expérimentation. Il faut distinguer l'étape de restitution (le feed back) : la projection du montage définitif aux acteurs afin de valider le film (pour son utilisation ultérieure), avec l'étape de l'auto-confrontation : un procédé de réappropriation et d'intercompréhension entre le filmeur et le filmé.

Le cinéaste – chercheur réalise un pré-montage des séquences filmées se limitant à un assemblage chronologique des plans tels qu'ils ont été enregistrés (élimination des parties techniquement inexploitable). Ce moment de l'assemblage est le premier temps de relecture des données récoltées. Il permet de ré-envisager leurs valeurs de représentations en fonctions des impressions ressenties durant l'observation filmée.

Le document audiovisuel est utilisé comme un support de verbalisation permettant l'analyse mutuelle (filmeur -filmé) des représentations de l'activité de travail et l'actualisation de la co-construction des connaissances, l'acteur devenant consciemment un co-auteur au sein du processus de médiatisation.

L'échange verbal réalisé durant l'auto-confrontation accorde les protagonistes par l'établissement d'une corrélation entre le visible de l'image projetée et l'invisible de la parole suscitée. Ces rapports réciproques entre le phénomène et sa valeur de connaissance varient simultanément en fonction de l'évolution des réflexions et participent à la construction d'une compréhension de l'un avec l'autre.

Le principe de l'auto-confrontation est d'engendrer un double rapport interrogatif pour amener à une intercompréhension entre le filmeur et le filmé. Alors que les acteurs

s'interrogent et énoncent leurs compréhensions de l'activité de travail, ils se construisent une réappropriation de leur propre savoir-faire, et partagent avec le cinéaste-chercheur de l'écart des compréhensions qui existe entre la représentation et son vécu.

La confrontation aux séquences enregistrées permet aux acteurs et au cinéaste-chercheur de se rendre compte du travail de représentation engagé. L'interprété devient lui même interprétant et s'engage avec le cinéaste-chercheur dans une interprétation des données collectées pour affiner la constitution d'une connaissance partagée.

Notre hypothèse de recherche, "*constituer un « Voir ensemble » issue d'une représentation « intérieure » à l'activité humaine*", peut se développer ensuite à travers la mise en œuvre des étapes de tournage et de montage qui seront chargées de reconduire (en reconstruisant ces échanges) cette intercompréhension mutuelle pour la retransmettre aux spectateurs.

Pour conclure, il me semble que l'attitude spectatorielle est renouvelée par ce lien privilégié avec des acteurs qui se sont réappropriés l'énonciation de leur propre savoir et par la visibilité de ces relations de co-construction dans la représentation elle même. A l'inverse du principe classique qui consiste à éliminer tous les éléments visibles de la fabrication et de la nécessaire sympathie que cela entraîne, j'expose le principe de co-construction de façon à ce qu'il participe à la compréhension du spectateur.

La mémoire audiovisuelle ainsi créée redonne la prééminence de la représentation aux acteurs filmés, donnant la possibilité aux spectateurs de sortir du cadre préétabli des connaissances savantes issues de l'expertise.

La démonstration audiovisuelle qui va suivre lors du colloque cherche à exposer à partir d'un exemple concret, la pratique des massages en soins palliatifs, les trois temps de l'élaboration d'une connaissance filmique partagée. Il s'agit de montrer la circulation entre l'Observation filmée, l'Auto-confrontation et le Tournage.

ⁱ A.T.E.R. à l'Université de Provence au département cinéma et audiovisuel, enseigne la pratique documentaire au sein d'un master professionnel « les métiers du film documentaire ». Chercheur au L.E.S.A. (Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts), je prépare une thèse de doctorat intitulée : « Pour une cinématographie partagée de la connaissance »..

ⁱⁱ « **Lucide** » Définition du mot dans le Petit Robert électronique version 2.1, VUEF, 2001 : Qui perçoit, comprend, exprime les choses (notamment celles qui le ou la concernent) avec clarté, perspicacité.

ⁱⁱⁱ « **L'aventure du cinéma direct revisitée** », Gilles Marsolais, Cinéma les 400coups, 1997, p44.

^{iv} « **Le visible et l'invisible** », Maurice Merleau-Ponty, tel, Gallimard, Paris, 1964-2002, p30.

^v « **Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti** » ; ouvrage coordonné par Marie José Mondzain ; L'Exception, Groupe de réflexion sur le cinéma, Paris, Gallimard, 2003, p11.

^{vi} « **Anthropologie et Cinéma** », Marc-Henri Piault , Nathan, 2000, p158.

^{vii} En référence aux travaux et méthodes d'analyses des situations de travail (Ergonomie...).