

Essai d'ethnographie visuelle ou comment cerner le pouls de la place de Catalogne au travers de photographies et d'ambiances sonores

Nadja MONNET¹Maribel TOVAR²

Résumé

Lors de notre recherche, intitulée "Essai d'ethnographie visuelle ou comment cerner le pouls de la place de Catalogne au travers de photographies et d'ambiances sonores" dont la première phase a été réalisée pour l'Inventaire du Patrimoine Ethnologique de Catalogne, du Département de la Culture du gouvernement catalan, la question des images et des sons a été centrale. Les registres photographiques et sonores que nous avons constitués non pas été considérés comme des productions mimétiques du réel mais plutôt comme des traces de celui-ci ; car, tout comme le texte ethnographique, ce sont des objets construits. Plus que de simples illustrations, les photographies et les sons recueillis se sont véritablement convertis en outils de travail et en sources de réflexions, qui nous ont permis de construire l'ethnographie de cette place.

D'autre part, pour présenter les résultats de notre recherche, nous avons opter pour un montage photographique, accompagné d'ambiances sonores, plutôt que la réalisation d'un film parce qu'à la suite de Piette (1996), nous revendiquons le déclic photographique comme une méthode idéale pour découvrir les plus petits détails de la vie quotidienne et stimuler un "nouveau regard sur la vie sociale" qui permet un "meilleur effet de rupture pour l'oeil que l'image filmique" (1996: 150). Conçu comme une narration ethnographique, le montage que nous projeterons, permettra de présenter les différents acteurs et mécanismes en jeu de cette place centrale à Barcelone.

"By close ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring common place milieu under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which role our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and our furnished rooms, our railroads and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris we calmly and adventurously go travelling"

Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

¹ Ethnologue, doctorante au Département d'Anthropologie Culturelle et Sociale de l'université de Barcelone

² Anthropologue, doctorante au Département d'Anthropologie Cultrurelle et Sociale de l'Université de Barcelone et coordinatrice du Master d'Anthropologie Visuelle de cette université

Notre recherche sur la Place Catalogne de Barceloneⁱ nous a amené à nous poser les questions suivantes : comment intégrer le visuel dans les recherches ethnographiques sur l'espace public urbain ? Quelle est la pertinence d'un tel regard ? Ou, en d'autres termes, comment saisir un espace public à partir du visuel ? Qu'apporte une telle perspective face à d'autres types d'approches ? Comment dialogue-t-elle avec les aspects textuels et sonores ?

La Place de Catalogne est certainement le lieu le plus emblématique et le plus représentatif de la ville de Barcelone. Présentée, dans les prospectus destinés aux citoyens ou aux touristes, comme le centre névralgique de la ville tant sur le plan financier que social, ses habitants la considèrent aussi comme le cœur même de la ville, le noyau non seulement physique, mais également le plus représentatif de la vie citadine dans sa globalité. C'est par là que transite la majorité des manifestations de rue et c'est de là que partent également les principaux axes de la ville (Les Ramblas, le boulevard Gràcia). Finalement, sans vouloir entrer dans des détails historiques, il est important de souligner que les urbanistes catalans du milieu du XIX^{ème} siècle l'ont toujours conçue comme un espace de transition nécessaire entre la Vieille et la Nouvelle Ville. Terrain vague pendant de nombreuses décennies, en raison des rivalités administratives entre Madrid et Barcelone, cet espace s'est cependant vite imposé dans l'esprit des catalans comme une place dès l'inauguration du Passeig de Gràcia, en 1827, alors que les murailles qui entouraient la Vieille Ville n'avaient pas encore été détruites. D'ailleurs, le tracé des cheminements quotidiens (Augoyard, 1979), qui naquirent spontanément du va-et-vient entre la Vieille Ville et le boulevard Gràcia – ce dernier s'étant rapidement imposé comme un espace de diversion pour les citoyens –, fut conservé par le maire de la Ville, Manuel Fabra i Ledesma, en 1902, quand il décida de mettre fin à la situation de no man's land de cette partie de la ville



Vue aérienne de la Place de Catalogne^{II}.

Cet espace est donc à la fois un espace de frontière symbolique entre deux villes (l'ancienne et la nouvelle) et un espace de rencontres où on peut observer de nouveaux usages et de multiples types d'appropriations, des territorialisations partielles et temporaires dont le caractère plus ou moins transitoire définit des systèmes d'interactions avec leurs propres codes. Dans le contexte physique, représenté ci-dessus, s'effectuent différentes activités et se meuvent de nombreuses personnes : depuis les vendeurs qui ont un stand assigné sur la place aux différents "techniciens" (balayeurs de rue, police, brigade de conservation des monuments, etc.) ; des flâneurs occasionnels aux "hommes de ronde" qui font régulièrement le tour de la place, en passant par les simples passants qui la traversent pour se rendre quelque part dans la ville. Dans ce cadre général, nous nous sommes donc donné comme but de découvrir la variété des usages et des constructions de cet espace initial, en prêtant une attention particulière au discours des interactions et des déplacements.

C'est pourquoi la question des images et des sons a joué un rôle central dans notre recherche. L'emploi de l'audiovisuel nous a permis de constater que la vie en général, et la vie de la place en particulier, est composée de ces aspects sensoriels qui incorporent et synthétisent un ensemble de significations, de relations et de tensions inscrites dans les corps et les paysages que la photographie nous permettait de révéler. De plus, le travail réalisé par Gabriela de la Peña (2002) – qui souligne l'importance du regard dans la construction de cet espace et qui propose une analyse de la place en terme d'axes de visibilité *versus* invisibilitéⁱⁱⁱ – nous a également incité à continuer à explorer cette voie concernant les dimensions du regard et ainsi que les (en)jeux de (la) visibilité.

Parties de l'idée selon laquelle la Place de Catalogne fonctionne comme une véritable scène de spectacle, avec au centre le plateau et autour de celui-ci, différentes rangées de spectateurs, nous avons divisé notre champ d'observation en différents secteurs^{iv}, qui nous ont permis de mieux cerner les différents rythmes de la place.

Le visuel et le sonore comme éléments constitutifs des espaces publics urbains

Les occupation et les activités sont variables dans les différents espaces de la place que l'on espère pouvoir transcrire bientôt par des cartes temporelles, c'est-à-dire des représentations graphiques qui permettent de visualiser les « fluctuations en termes d'usages, en types de publics, mais aussi en sonorité, en lumière, en polyphonie » (Winkin, 1996 : 107). Car, en travaillant la dimension temporelle du lieu, on se rend compte qu'un lieu spatialement défini est toujours un lieu temporellement défini et que ces deux dimensions sont inextricablement mêlées. Les cartes temporelles permettent également de visualiser la fréquence d'occupation des différents espaces, ainsi que le sens et la densité des flux qui traversent la place, aspects qui ne sont pas sans relation avec le rythme quotidien de cette ville méditerranéenne.

Pour illustrer ces fluctuations, mentionnons brièvement l'exemple du monument de Francesc Macià que Gabriela de la Peña a baptisé le « quartier » et qui, en fonction de sa fréquentation, transforme les limites de la place en la faisant s'étirer jusque sur les trottoirs d'en face. Le week-end, de nombreux latino-américains se donnent rendez-vous dans l'angle du monument le plus proche des Ramblas. A partir du vendredi soir, mais pas seulement, cet endroit se transforme en un espace de loisirs pour plusieurs collectifs d'Amérique Latine qui échangent des nouvelles du pays, partagent des « plats typiques de là-bas », boivent et vendent des bières, Coca-cola, Fanta, etc., en écoutant de la musique « latino ». Cette appropriation temporelle d'une certaine partie du monument s'étend aux jours d'affluence et aux heures de pointe vers les petits jardins et les bancs les plus proches du Monument, sur le côté A-B de la place, voire même sur les bancs de l'autre côté de la rue ou jusqu'à l'angle de la Rambla, en direction de la bouche de métro, espaces où ont l'habitude de s'installer des musiciens de rue latino-américains. Ce sous-secteur de la place intègre donc de manière très évidente différentes manières d'occuper l'espace, en fonction des heures et des jours de la semaine.

La Place de Catalogne se présente comme un espace de permanence et de transformations dans lequel peuvent être mis en évidence des modèles spécifiques d'appropriation et d'usages, identifiables visuellement en fonction des différents types d'utilisateurs. Nous y avons également trouvé des récurrences, des choses que « presque tout le monde fait », comme photographier ou se faire prendre en photo, donner à manger aux pigeons, etc. Ce sont ces usages et ces appropriations – plus ou moins éphémères, plus ou moins péremptives, oscillant entre le marquage d'un territoire et le passage fugace d'une patineuse – que nous avons cherché à enregistrer et à comprendre, plutôt que de nous focaliser sur un lieu ou un collectif spécifique, ce qui nous aurait empêché d'aborder l'aspect essentiellement construit de l'espace, son aspect dynamique. Comme cela a été excellemment dit par F. Paul-Lévy et M. Segaud (1983), c'est la lente élaboration des pratiques qui finit par donner à l'espace un contenu.

En photographiant la Place de Catalogne, nous avons donc suivi les traces de l'urbain, au sens où l'entend Manuel Delgado, « un style de vie marqué par la prolifération d'enchaînements relationnels, non localisés et précaires » dans lequel « l'instabilité se transforme paradoxalement en un instrument de structuration, qui détermine à la fois un ensemble d'usages et de représentations singulières d'un espace jamais pleinement territorialisé, c'est-à-dire sans marques ni limites définies » (Delgado, 1999 : 23^v). L'espace observé n'est donc pas un espace défini par rapport à des limites architectoniques précises. Si l'infrastructure du lieu n'est pas sans importance, elle l'est avant tout par rapport à la manière dont les usagers s'en emparent en y développant des dynamiques de permanence ou de transit. Ce sont ces dynamiques, difficilement saisissables autrement que par la focalisation du regard, qui nous ont permis de restituer le contexte de la place.

Si le visuel est indispensable pour comprendre le dynamisme de tout espace urbain, ses caractéristiques sonores n'en sont pas moins négligeables. Du bouillonnement lointain de la circulation provenant des artères adjacentes à la place au roucoulement des pigeons, des murmures des amoureux qui se "bécotent" sur les bancs publics ou sur les pelouses aux cris et éclats de rire des usagers qui s'amuse avec les pigeons au centre de la place, en passant par les divers échanges et conversations dans différentes langues, interceptés au cours de notre travail de terrain, toutes ces sonorités participent pleinement à la configuration spécifique du lieu. N'ayant pas pu digitaliser tous ces sons au cours de la première phase de notre recherche, nous les avons néanmoins "enregistrés" en créant des archives sonores, sans sons ; c'est-à-dire, que nous les avons pris en notes et qu'ensuite nous avons créé une fiche pour chacun d'eux sur laquelle nous avons mentionné leurs différentes caractéristiques^{vi}, en commençant par indiquer s'il s'agissait d'un panoramique (murmure indifférencié, vent dans les arbres, bruit de la pluie sur la mosaïque, etc.), d'un plan général (murmure différencié, divers accents et langues, etc.) ou encore d'un plan rapproché, c'est-à-dire des sons dont on identifie facilement les émetteurs (sirène ou passage d'une voiture de police, échanges entre un vendeur et ses clients, commentaires d'un guide touristique, etc.).

Pourquoi avoir choisi de dissocier l'audio du visuel ?

Les registres photographiques et sonores que nous avons constitués n'ont pas été considérés comme des productions mimétiques du réel, mais plutôt comme des traces de celui-ci. Tout comme le texte ethnographique, ce sont des objets construits qui renvoient à un acte particulier d'un observateur – photographe et preneur de son – qui exclut de penser l'image et le son en dehors de leur rapport avec lui. Les photographies rendent visibles plutôt qu'elles ne reproduisent le visible, de même que les prises de sons permettent de mieux entendre. Les images et les sons ne sont donc pas des documents neutres. Ils sont à la fois source d'informations et interprétation de la réalité. Par ailleurs, plus que de simples illustrations, les photographies et les sons recueillis se sont véritablement convertis en outils de travail et en sources de réflexions, qui nous ont permis de construire l'ethnographie de cette place.

En anthropologie visuelle, il est communément admis que l'audiovisuel constitue également une méthode de recherche, même si le son et l'image sont rarement dissociés. Dans notre démarche, nous avons essayé d'explorer un langage où le visuel est sinon plus important que l'écrit, en tous cas pas subordonné à ce dernier. Nous espérons pouvoir bientôt présenter les résultats de notre recherche sous forme d'un CD-rom dans lequel texte, images et sons seront à la fois autonomes et interdépendants. Pour présenter les différents acteurs et mécanismes en jeu de cette place centrale à Barcelone, nous avons opté pour un montage photographique, accompagné d'ambiances sonores, plutôt que pour la réalisation d'un film, parce qu'à la suite de Piette (1996), nous revendiquons le déclic photographique comme méthode idéale pour découvrir les plus petits détails de la vie quotidienne et stimuler un « nouveau regard sur la vie sociale » qui permet d'obtenir un « meilleur effet de rupture pour l'œil que l'image filmique ». Car la photographie, « seule ou à côté d'autres images présentant des traits communs ou contrastés, est capable de faire jaillir du "remarquable" (Moles, 1990), de faire "tilt" et de rendre visuellement pertinents des traits qui ne le sont pas à partir de l'œil nu de l'acteur dans ses interactions quotidiennes ou de l'observateur avec son regard trop habitué » (Piette, 1996 : 150).

En anthropologie, la pratique photographique est très souvent reléguée aux oubliettes ou à une position "d'ornementation qui fait preuve", contrairement à l'usage de plus en plus fréquent, bien qu'encore trop timide, du langage cinématographique et de la vidéo. Il ne s'agit pas ici de développer les raisons qui ont donné lieu à cette situation de marginalisation de la photographie dans les sciences sociales, mais bien de souligner, comme le suggère Edwards, que ce sont précisément les caractéristiques particulières de la photographie – celles-là même qui lui ont peut-être fait perdre son espace de prédilection chez les "ethnographes visuels" – qui doivent être récupérées et dont on doit exploiter les potentialités : « Photography can communicate about culture, peoples lives, experiences and beliefs, not at the level of surface description, but as a visual metaphor, which bridges the space between the visible and the invisible, which communicates not through the realist paradigm but through a lyrical expressiveness » (Edwards, 1997 : 58). Tout comme le film, mentionnons encore qu'elle procure une connaissance approfondie au travers de l'émotion et non seulement à travers une accumulation de données écrites.

Ainsi, l'écriture photographique et l'écriture ethnographique se rejoignent sur certains points, tels que leur nature fragmentée, la méticulosité et la matérialité avec lesquelles elles se fixent sur des détails qui, à leur tour, sont là pour nous permettre de nous référer à un ailleurs, d'évoquer ou de nous emmener dans un contexte plus large que celui dans lequel elles s'inscrivent. En ce sens, les images visuelles, tout comme le texte ethnographique, travaillent aussi bien avec ce que l'on voit/écrit qu'avec ce que l'on ne voit pas/n'écrit pas.

Lorsque Berger souligne que la photographie peut mettre en rapport le particulier avec le général, il précise que, si cela se produit avec une seule image, « lorsque cela se passe au travers d'un groupe d'images, le spectre des affinités, contrastes et comparaisons relatives peut être beaucoup plus large et complexe » (Berger & Mohr, 1998 : 281). Ce lien entre le particulier et le

général est devenu de plus en plus évident au fur et à mesure que notre analyse de la place se développait. Nous y avons découvert des mécanismes qui reflètent non seulement la réalité de la place, mais aussi le fonctionnement de la vie sociale et de l'agenda public (évident ou sous-jacent) de la société barcelonaise. La campagne en faveur du civisme, la vente-ambulante, le tourisme de masse, la mendicité, le phénomène de consommation de masse, etc. sont des thèmes que nous avons pu évoquer à partir de la présence – dans certains cas plus évidente que dans d'autres – de "traces" laissées par certains objets, certaines attitudes, à travers d'éléments non verbaux, saisis, souvent à la volée, par nos appareils de photos.

La photographie offre de nombreux signifiés. Aussi fixe soit-elle, elle peut être significativement libre, s'ouvrir, se doter d'ubiquité et devenir diverse (Buxó, 1999 : 9). Les spécificités de son code (Barthes, 1980) peuvent donc offrir une photographie ethnographique qui ne soit ni illustrative, ni répétitive, ni le reflet d'un texte, mais bien la construction d'un regard propre, d'un regard qui ne cherche pas tant à donner des réponses définitives et à tout expliquer, qu'à mettre en évidence ce qui se cache et permet d'engendrer de nouvelles interrogations. C'est là la "démarche connaissante" prônée par Piaux qui insiste pour que la procédure d'enregistrement image-son soit considérée en elle-même, comme un procédé cognitif dont le résultat est « une *interprétation plausible* des données de l'expérience dont la mise en place contribue à caractériser provisoirement les formes comme significations » (Piaux, 2000 : 271).

De l'emploi de la photographie dans la pratique de terrain

Quels ont été les éléments que nous avons rencontrés lors de l'observation de la Place de Catalogne? Des corps et leur gestuelle, des manières de se vêtir, des marques identitaires, des objets qui permettent d'entrer en relation, de transformer l'espace public dans sa matérialité, de négocier des espaces et de se les approprier dans le jeu implicite des regards. Tout cela constitue une trame relationnelle qui reste à approfondir et à saisir dans toute sa complexité. Pour l'instant, nous nous sommes limitées à en signaler certains aspects que nous avons rencontrés lors de notre exploration photo-sonoro-ethnographique qui s'oriente – dans cette double dimension du particulier au général – vers les poétiques et les politiques du visuel de cet espace central que constitue la Place de Catalogne.

Sans vouloir établir de modèle, un exemple de ce qui peut constituer ce corpus d'éléments visuels qui sont en jeu sur la place nous a été révélé lorsque nous avons regardé les photos de groupe que nous avons faites. Parmi elles, toute une série cherche à capter le moment où les personnes entrent sur la place. En les analysant – non pas tant dans la phase finale que dans le cours de notre recherche^{vii} – nous nous sommes rendues compte que la photographie contribuait à nous faire comprendre certaines intuitions que nous avons eues, lorsque nous avons établi notre typologie des différentes configurations^{viii} en présence sur la place. La convergence d'une série d'éléments, tels que la manière de s'habiller, la gestuelle, la direction des regards, les espaces

traversés, etc., permet de souligner une certaine mise en scène qui donne son unité à une configuration et qui la définit d'une manière ou d'une autre. Ce n'est donc pas seulement la coïncidence d'un regroupement de personnes sur une photo qui permet de définir cet amas de gens comme un "petit" ou "grand groupe", mais également le fait qu'elles partagent un certains nombre de marques visibles.

Sur un plan plus général, le processus de composition et de cadrage, nous a permis de cerner les qualités "chorégraphiques" des différentes configurations. Ainsi, les groupes compacts, visibles de loin, sont saisissables uniquement en utilisant des plans d'ensemble. La photographie nous a permis de réfléchir également sur les classifications utilisées. Un individu peut être perçu comme un simple passant ou se transformer en "personnage" – usager caractéristique de la place – par le simple fait d'être saisi de face, alors qu'autrement il passerait du côté de l'action abstraite du transit.

Parmi les usagers permanents ou semi-permanents de la place se trouvent des "spécialistes", c'est-à-dire des professionnels embauchés et chargés par les autorités qui s'occupent de la gestion de la place, d'en prendre soin, de la nettoyer et de la maintenir en état de propreté. Reconnaître ces spécialistes n'est pas tâche compliquée. Ils sont facilement identifiables aux insignes de l'autorité qu'ils portent sur eux, que ce soit sur leur uniforme et/ou sur les divers éléments qui les associent aux institutions qui les légitiment : la mairie, le gouvernement catalan (Generalitat), la police civile, nationale ou catalane (Mossos d'Esquadra)^{ix}. Les signes distinctifs qui assignent une identité à travers l'habillement et/ou ses compléments, ne sont cependant pas l'apanage des "uniformes officiels". Lors du processus d'observation et de constitution de notre registre photographique – particulièrement lors de la sélection des photographies et de leur analyse – les manières de s'habiller se sont soudain révélées comme autant de modes de territorialisation corporelle dans le paysage occupé ou traversé de la place, ce qui, par là même, la constituait. La photographie nous a donc amené à interroger cette complexité de signes visuels implicites aux différents styles vestimentaires qui se côtoient sur la place.

Certaines manières de s'habiller semblent obéir à des codes très spécifiques, comme, par exemple, celle de certains jeunes adolescents, usagers habituels du secteur "monument de Francesc Macià". Leur style (pantalons amples, casquette et t-shirt sportifs) correspond à un "style urbain" adopté par des groupes de jeunes identifiés comme "latinos" et qui se réfère à des modes qui ont émergé dans des contextes urbains "transnationaux". Ainsi de nombreuses marques identitaires peuvent être portées de manière ostentatoire tout comme être soigneusement et volontairement effacées. Le jeu des apparences, comme nous le savons bien, est très complexe et son décryptage se réalise toujours sur la base de schéma préconçu, conscient ou non, et qui, dans le cas de Barcelone, n'est pas sans lien avec la notion de « nation catalane » s'opposant à l'Etat espagnol. Lors des conversations informelles que nous avons eues avec différents usagers de la place, la question de l'identité était un thème inéluctable et permettait d'ajuster ou de réajuster des idées préconçues sur

l'identité des interlocuteurs et de partager des impressions sur celles des autres occupants de la place.

Relevons au passage que l'usage des techniques classiques de l'ethnographie, dans un contexte aussi quotidien et familier que celui d'une place que l'on traverse machinalement sans vraiment regarder, en particulier l'incorporation des aspects visibles de la "culture matérielle" dans notre recherche, nous a obligé à réaliser un processus de mise à distance par rapport à notre propre regard, processus qui a transformé notre perception quotidienne des choses, en "densifiant" notre regard : c'est dire que, grâce à cette distanciation, nous avons pu mieux voir et vu davantage ce qui se passait sous nos yeux. Nous y avons ainsi décelé, entre autres, ce que nous avons appelé des "ruptures" ou "anomalies" dans le rythme quotidien et l'infrastructure habituelle de la place. Ces anomalies sont parfois plus anormales que d'autres en fonction du contexte de la place. Ainsi, s'il est courant de trouver des morceaux de pain jonchant le sol de la place (nourriture pour les pigeons), il est moins normal de trouver des morceaux de viande étalés sur les dalles du mirador, comme nous avons pu l'observer un beau jour de juin 2005. Certaines anomalies, à un certain moment, se sont ensuite converties en une nouvelle "normalité" de la place du fait de leur persistance. Certains graffitis ne demeurèrent pas plus d'un jour sur le mobilier de la place, étant immédiatement nettoyés, d'autres, par contre, ont résisté tout au long de notre terrain. Ces ruptures dans la normalité se sont donc finalement converties en quotidienneté.

Un dernier exemple, et cette fois d'une certaine "normalité" qui subitement se transforme en "anormalité", nous est donné par les vendeurs ambulants qui sont présents sur la place. Ces vendeurs ont pu être considéré, lors de notre enquête, comme des occupants habituels du lieu. Ils s'y retrouvaient fréquemment, après avoir fui la police, pour vérifier l'état de leur matériel et le remettre en état, ou pour comparer et échanger leurs marchandises. Ils étaient alors « tolérés », c'est-à-dire intentionnellement ignorés par les différents corps de police qui circulaient (en voiture, à pied ou à moto) sur et dans les environs de la place pour en contrôler les mouvements. A plusieurs reprises dans la journée, il était possible d'observer ces vendeurs-ambulants, en groupes plus ou moins compacts allant d'une dizaine à une centaine de personnes. Il n'était pas anodin non plus de les voir traverser la place au pas de course entre le monument de Francesc Macià et le jardin-mirador, poursuivis par la police – ces deux espaces semblaient, en effet, fonctionner comme des lieux francs – pour finalement déguerpir dans une rue adjacente et se disperser dans les ruelles de la Vieille Ville. Ces poursuites prirent une intensité encore jusque-là jamais vue, à la fin du mois de juillet 2005. Ainsi, au cours de la dernière semaine de ce même mois, nous avons pu observer une voiture de police pourchassant des vendeurs-ambulants entre les 2èmes et 3èmes rangées de bancs de la place. Ceux-ci échappaient au véhicule, en dévalant les escaliers du côté D. De même, si normalement ces poursuites, entre la police urbaine (Guardia Urbana) et les vendeurs-ambulants, se déroulaient sur un mode bon enfant (relevant plus d'un jeu de chat perché que d'une véritable persécution), le samedi 30 juillet, il a été fait appel à des unités spécialisées anti-émeutes qui ont fait irruption sur la place avec des fourgonnettes grillagées. L'intimidation habituelle s'était alors transformée en une réelle répression qui indiquait aux

usagers de la place que quelque chose avait changé. Cette présence n'était plus acceptée en ces lieux et le pouvoir en place avait décidé d'y mettre fin. Action non sans rapport avec le nouveau programme de lutte contre l'incivisme citoyen mis sur pied au début de l'été 2005 par la mairie de Barcelone, puisque parmi les incivilités sanctionnables recensées, figure le "top-manta", dénomination attribuée à la pratique des vendeurs ambulants posant une couverture à même le sol avant d'y étaler leur marchandise.

Plus qu'une opposition entre "normalité" et "anormalité" de la place, nous avons donc préféré considérer ces deux termes dans un continuum qui, suivant la situation et le contexte de l'événement, faisait pencher la balance d'un côté ou de l'autre, ce qui nous a d'ailleurs permis de mettre en évidence les négociations implicites entre, d'une part, le discours officiel de la place, imposé par les autorités, et, d'autre part, les arrangements tacites avec les usagers de celle-ci.

Concluons ce sous-chapitre en relevant que l'usage de l'appareil photographique, lors du travail de terrain, implique un dialogue permanent entre les différentes images réalisées ou imaginées. Parfois, l'évocation de photos qui n'avaient pas pu être prises, mais qui avaient été faites mentalement, a été également riche d'enseignements. La photographie, dans sa phase exploratoire, permet de décrire, d'"écrire avec de la lumière" et, lors de ce processus, elle fournit une double dévoilement. D'une part, elle révèle des aspects de la réalité observée, moins facilement perceptibles à travers une observation dominée par le texte. Ce sont d'ailleurs sur ces aspects visuels de la culture que l'anthropologie visuelle, selon M. Banks et H. Morphy (1997), devrait principalement se pencher. Pour nous, ces détails minuscules, plus difficilement perceptible à l'œil nu, nous ont suggéré des aspects fondamentaux de notre recherche qui n'auraient peut-être pas émergé aussi facilement, appréhendés sous un autre angle d'approche. D'autre part, la photographie dévoile notre propre regard. Elle permet, en effet, de réfléchir non seulement sur les photographies qu'on est en train de prendre mais également sur ce qui n'a pas été photographié. Notre regard photographique incorpore, consciemment ou non, une série de présupposés, de connaissances accumulées qui renvoient à d'autres images qui ont modelé notre manière de comprendre et de nous représenter la ville. Ainsi, si, au début, notre approche photographique était surtout descriptive et observationnelle, au fur et à mesure que nous avons avancé dans notre travail, nous nous sommes imprégnées des aspects les plus intimes de la place, par des gros, voire très gros plans, en nous penchant sur les textures de l'endroit, par la découverte de ce qu'impliquaient les groupes, en tant que chorégraphies, au moment de les comprendre comme faisant partie intégrante de l'espace observé. Tout ceci nous a permis de sortir du paradigme réaliste, exclusivement observationnel, pour inclure des éléments de cette poétique de l'espace urbain que Sansot (1971) a si bien su retracer.

A propos du montage

Pour en venir au montage que nous présenterons lors du colloque, signalons que nous l'inscrivons dans la lignée des travaux de Berger et Mohr, c'est-à-dire

dans celle d'une posture critique vis-à-vis de la soi-disant capacité révélatrice de l'image unique, considérant, au contraire, les possibilités du montage ou du récit photographique comme partie prenante de la construction d'une narration ethnographique. Dans leur livre *Raconter différemment*, autrement dit narrer avec des photographies, Berger et Mohr prennent leur distance face à deux genres (le reportage photographique et le roman photographique), dont nous aimerions également écarter notre séquence : du reportage photographique, parce que si celui-ci relate un fait, c'est de manière purement descriptive et du point de vue de l'étranger ; du roman photographique, parce que, dans ce cas, la photographie est réduite à un élément de reproduction d'une histoire construite selon les conventions du cinéma et du théâtre. Leur proposition nous a incité à réfléchir sur l'articulation entre le récit ethnographique et le récit photographique, ainsi que sur un type de narration qui articule des événements particuliers à d'autres plus généraux, sans pour autant se construire nécessairement à partir d'une linéarité donnée.

Le montage que nous avons réalisé^x n'est qu'une partie de ce processus exploratoire de dialogue permanent avec des photographies et des sons et à travers lequel nous sommes en train d'apprendre une manière différente de voir, en train de formuler de nouvelles questions formulées depuis des lieux différents et qui exigent une nouvelle manière de raconter ces histoires. Peut-être, sans en être pleinement conscientes, incorporons-nous à notre manière de faire toute une série de connaissances liées à la technologie et au langage de l'appareil photographique et du montage, nous référons-nous à des structures narratives propres à un certain langage visuel, véhiculé par divers canaux dans notre réalité de tous les jours, et qui établiront, peu à peu, un dialogue intertextuel ou, pour dire mieux, "interscénographique"^{xi}, avec d'autres images, du passé et du présent de la ville de Barcelone ou d'autres villes. En ce sens, rappelons que, comme l'ont souligné de nombreux auteurs, si le cinéma anticipe, la photographie est intrinsèquement liée à la mémoire.

Comme notre montage photographique a été construit sur la base d'un travail ethnographique, c'est le passage du temps et la possibilité d'un nouveau travail de terrain qui pourront nous fournir des éléments afin de réélaborer la narration. L'incorporation d'autres images – non pas prises par nous, mais provenant d'archives ou d'autres contextes qui surgissent du récit – est une des possibilités que nous chercherons à explorer lors du montage définitif. Pour l'instant, nous nous sommes limitées à un montage, qui, bien qu'inspiré de la conception de Berger et Mohr, a été élaboré sur la base de l'espace même de notre objet de recherche ethnographique. Cependant, sachant que le processus de sélection et de montage suit ses propres règles, il nous a fallu ensuite travailler sur un univers différent de celui de la place que nous avons observée. Nous limitant au matériel recueilli et aux éléments qu'il contenait, nous avons découvert peu à peu la manière de créer cette séquence-montage-narration qui a trouvé son propre rythme^{xii} et qui dialogue avec les conclusions provisoires de notre recherche, sans pour autant être soumises à celles-ci. Bien au contraire, elle a établi de nouveaux liens possibles que nous n'avions pas encore décelés et qui nous offrent des outils utiles pour la suite de l'analyse.

La continuité et le contraste ont été les principes d'organisation que nous avons choisi et qui ont permis de faire surgir des âges, des postures, des marques et des inscriptions, du texte, des similitudes et des différences qui, à leur tour, introduisaient des mini-histoires à l'intérieur du grand espace-temps de la place. Certaines photos étaient plus descriptives, d'autres plus "évocatrices", d'autres que nous avons écartées dans un premier temps furent réintroduites parce qu'elle devenaient indispensables pour une transition, un effet de rupture ou une certaine proximité. Ces principes de contraste et de continuité étaient, à nos yeux, liés au contenu comme à la forme : un certain cadrage conduisait à un autre, mais, également, les liens entre les éléments de chaque photo nous permettaient de créer des clins d'œil pour construire un récit. S'entrelaçant, ils nous ont permis d'élaborer cette première tentative de mise en images de la Place de Catalogne, qui, entre l'exploration et l'expérimentation, nous fait découvrir les poétiques et politiques visuelles que l'urbain inscrit en elle.

Nombreuses sont les notes écrites afin de reconstruire notre récit, les tâches à reprendre, terminer et compléter – nouvelles photos, nouvelles observations et prises de sons – qui ont surgi de ce premier montage. Les supports photographiques et les ambiances sonores nous permettent également de bénéficier d'une certaine flexibilité à l'heure de réfléchir en termes de format multimédia dans lequel s'insère notre recherche. Nous pensons que l'installation-exposition ou l'usage de CD-rom sont des moyens possibles, bien qu'encore trop peu explorés, pour présenter un travail anthropologique. Terminons en soulignant que la captation du sonore et du visuel nous a apporté un élément qui n'est pas toujours bienvenu dans les sciences sociales, à savoir l'introduction de l'inespéré, du non mesurable, de ce qui rompt les schémas préétablis et les modèles rigides qui donnent un cadre à la recherche. Dans la photographie et la prise de son, l'imprévisible, le hasard, l'inespéré ont une valeur qui sort des cadres rationnels, du "Studium" (Barthes, 1980) de la photographie, mais qui constituent une bonne dose de fraîcheur et de vitalité à intégrer dans nos récits ethnographiques. La vie urbaine est elle-même composée de ces imprévus, de ces clins d'œil et ironies, tout comme la place de Catalogne est un espace où se rencontrent surveillance et créativité, petites résistances et inévitables et bienheureux hasards.

Bibliographie:

AUGOYARD Jean François. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Seuil, 1979.

BANKS Marcus. *Visual Methods in Social Research*. Londres : Sage Publications, 2001.

BANKS Marcus, MORPHY Howard (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven : Yale University Press, 1997.

BARTHES Roland. *La Chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

BENJAMIN Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*. London: Fontana, 1973, pp. 219-253. [Trans. Harry Zorn from "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1936].

- BERGER John, MOHR Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mesrizo A.C., 1998. [Titre original : *Another way of telling*, 1982].
- BUXÓ M^a Jesus. "... que mil palabras", in Buxó M^a Jesus, De Miguel Jesús M. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Protyecto*a Ediciones, 1999, pp. 1-22.
- DE LA PEÑA Gabriela. "Co-presencia y visibilidades en juego: La Plaza Catalunya de Barcelona", in *II Jornadas de Antropología Urbana. Las culturas de la Ciudad*. Bilbao : Sociedad de Estudios Vascos, 2002.
- DELGADO Manuel. *El animal público*. Barcelona : Anagrama, 1999.
- DE MIGUEL Jesús M. "Fotografía", in Buxó M^a Jesus, De Miguel Jesús M. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Protyecto*a Ediciones, 1999, pp. 23-48.
- "Bibliografía instantánea", in Buxó M^a Jesus, De Miguel Jesús M. *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona : Protyecto*a Ediciones, 1999, pp.129-164.
- EDWARDS Elizabeth. "Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology", in *Rethinking Visual Anthropology*. M. Banks and H. Morphy eds. London : Routledge, 1997, pp. 53-80.
- MARKER Chris. *La jetée*. France, 1962.
- PAUL-LÉVY Françoise, SEGAUD Martine, *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Georges Pompidou et Centre de Création Industrielle, 1983.
- PIAULT Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris : Nathan, 2000.
- PIETTE Albert. *Ethnographie de l'action ; l'observation des détails*. Paris : Métailié, 1996.
- PRÉDAL René. "Le ciné plaisir" (entretien avec Jean Rouch), in *CinémAction*, n° 81, 1996, pp.19-37.
- ROUCH Jean. "Le film ethnographique", in *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1968, pp.429-471.
- "La caméra et les hommes", in De France Claudine (sous la direction de). *Pour une anthropologie visuelle*. Cahier de l'Homme (Paris), 1979, pp. 53-71.
- SANSOT Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Armand Colin, 1971.
- WINKIN Yves. *Anthropologie de la communicatio. De la théorie au terrain*. Liège : Ed. De Boeck, 1996.

Notes :

¹ Intitulée "Al cor de la ciutat : anàlisi dels bategs de la Plaça de Catalunya a Barcelona", dont un premier rapport a été rendu en décembre 2005 à l'Inventaire du Patrimoine Ethnologique de Catalogne (IPEC), du Département de la Culture du gouvernement catalan qui a financé ce projet.

² Reproduction d'une carte postale, éditée par © FISA – ESCUDO DE ORO, S. A., Barcelona.

³ Voir schéma en annexe.

⁴ Pour plus de détails, se référer au plan en annexe.

⁵ Chaque fois que nous nous référons à un texte écrit en espagnol, la traduction de la citation a été faite par nous-mêmes.

⁶ Plan sonore, type de son, durée, date et lieu de la prise, résumé de son contenu. Exemple de fragment recueilli : plan rapproché ; échanges en français entre quatre personnes qui apparemment étaient une famille de touristes ; 3-4 minutes, mardi 12 juillet 2005, sur un banc du deuxième rang, coin B ; échanges entre les trois voisines de banc de la chercheuse et un homme qui arrive en disant :

- Je vous cherchais partout.

- Ça fait longtemps que tu es sorti de Casa [magasin de meubles situé sur la place] ?

Colloque 25 ans du Bilan du Film Ethnographique

- Ben oui, ça fait un moment.
- On t'avait dit qu'on allait chercher un banc et on en a cherché un qui puait pas trop. [Suit une explication sur les différents changements réalisés par les personnes assises (une femme et deux jeunes filles) à cause des mauvaises odeurs qui entourent les bancs du troisième rang. Après ces brefs échanges, ils se mettent d'accord pour aller du côté des Ramblas "prendre un pot"']. (Fragment 9)

⁷ Sur le principe du travail de la "caméra-crayon" de Jean Rouch qui « en pleine action, par approximations successives » cherche à établir un début de synthèse sur le terrain et dont le premier montage permet une deuxième phase réflexive (in Prédal, 1996 : 36).

⁸ La typologie établie est la suivante : "espace vide", "individu" (personne seule), "petit groupe (famille, couple, duo, trio, etc.)", "flux", "groupe compact" (groupe de plus de dix personnes qui tend à réaliser une activité similaire).

⁹ N'étant ni l'une ni l'autre originaires de Catalogne, il nous a fallu un certain temps avant de pouvoir distinguer correctement les différents uniformes des trois corps de police que compte la ville de Barcelone.

¹⁰ Et qui se situe dans ce quatrième moment du montage que Vertov nomme « montage après le tournage », selon la typologie qu'il a établie dans son texte *L'Homme à la caméra*, c'est-à-dire à la suite du « montage au moment de l'observation », du « montage après observation » et du « montage pendant le tournage ».

¹¹ Nous avons créé ce néologisme dans la lignée de celui d'"hyperscénographie", proposé par M.-H. Pialat (2000 : 271).

¹² En la réalisant, par moment, nous nous souvenions de la ciné-transe de Jean Rouch et nous nous demandions s'il était possible que quelque chose de semblable se produise lors du montage.

ⁱ Intitulée "Al cor de la ciutat : anàlisi dels bategs de la Plaça de Catalunya a Barcelona" et dont un premier rapport a été rendu en décembre 2005 à l'Inventaire du Patrimoine Ethnologique de Catalogne (IPEC), du Département de la Culture du gouvernement catalan qui a financé ce projet.

ⁱⁱ Reproduction d'une carte postale, éditée par © FISA – ESCUDO DE ORO, S. A., Barcelona.

ⁱⁱⁱ Voir schéma en annexe.

^{iv} Pour plus de détails, se référer au plan en annexe.

^v Chaque fois que nous nous référons à un texte écrit en espagnol, la traduction de la citation a été faite par nous-mêmes.

^{vi} Plan sonore, type de son, durée, date et lieu de la prise, résumé de son contenu. Exemple de fragment recueilli: Plan rapproché; échanges en français entre quatre personnes qui apparemment était une famille de touristes; 3-4 minutes, mardi 12 juillet 2005, sur un banc du deuxième rang, coin B; Échanges entre les trois voisines de banc de la chercheuse et un homme qui arrive en disant:

- Je vous cherchais partout.
- Ça fait longtemps que tu es sorti de Casa [magasin de meubles situé sur la place]?
- Ben oui, ça fait un moment.
- On t'avait dit qu'on allait chercher un banc et on en a cherché un qui puait pas trop. [Suit une explication sur les différents changements réalisés par les personnes assises (une femme et deux jeunes filles) à cause des mauvaises odeurs qui entourent les bancs du troisième rang. Après ces brefs échanges, ils se mettent d'accord pour aller du côté des Ramblas "prendre un pot"']. (Fragment 9)

^{vii} Sur le principe du travail de la « caméra-crayon » de Jean Rouch qui « en pleine action, par approximations successives » cherche à faire un début de synthèse sur le terrain et dont le premier montage permet une deuxième phase réflexive (in : Prédal, 1996: 36).

^{viii} La typologie établie est la suivante: "espace vide", "individu" (personne seule), "petit groupe (famille, couple, duo, trio, etc.)", "flux", "groupe compact" (groupe de plus de dix personnes qui tend à réaliser une activité similaire).

^{ix} N'étant ni l'une, ni l'autre originaire de Catalogne, il nous a fallu un certain temps avant de pouvoir distinguer correctement les différents uniformes des trois corps de police que compte la ville de Barcelone.

^x Et qui se situe dans ce quatrième moment du montage que Vertov nomme « montage après le tournage », selon la typologie qu'il a établie dans son texte *L'Homme à la caméra*, c'est-à-dire à

la suite du « montage au moment de l'observation », du « montage après observation » et du « montage pendant le tournage ».

^{xi} Nous avons créé ce néologisme dans la lignée de celui d'"hyperscénographie", proposé par M.-H. Piault (2000:271).

^{xii} En la réalisant, par moment, nous nous souvenions du ciné-transe de Jean Rouch et nous nous demandions s'il était possible que quelque chose de semblable se produise lors du montage.