

## SEMINAR



SciencesPo.

CERI  
CNRS



SciencesPo.

CEE

**Social Sciences in question:  
The leading epistemological and methodological controversies of our time**

### **Réflexions sur la sobriété documentaire : les sciences sociales et l'usage des sources visuelles**

Compte rendu de la quinzième séance du séminaire CEE-CERI  
Les sciences sociales en question : controverses épistémologiques et  
méthodologiques

**12 novembre 2013**

Nadège Ragaru (Sciences Po, CERI) introduit la séance du séminaire, qui porte sur la sobriété documentaire et sur l'usage des sources visuelles dans les sciences sociales. Cette séance a pour invité Jean-Paul Colleyn, anthropologue, cinéaste, directeur d'études à l'EHESS, directeur du Centre d'études africaines, responsable du Groupement d'intérêt scientifique du CNRS « Image et anthropologie » et auteur d'une trentaine de films documentaires dont *Regard documentaire* (1993) et *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie* (2009). Ses recherches portent sur l'anthropologie et l'épistémologie visuelles, les cultes de possession au Mali, l'anthropologie de la ville et les relations entre l'art et la religion. Son intervention est commentée par Sarah Gensburger, chargée de recherche au CNRS, sociologue de la mémoire rattachée à l'ISSP de l'université Paris Ouest-Nanterre et auteure notamment de *Images d'un pillage, album de la spoliation des Juifs à Paris 1940-1944* (2010).

## Jean-Paul Colleyn

L'expression de « sobriété documentaire », explique Jean-Paul Colleyn, vient du théoricien américain du cinéma Bill Nichols (*Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, 2001) et désigne le devoir qu'aurait le documentariste, contrairement au cinéaste de fiction, de refléter le réel en recourant de façon minimale aux artifices. Or, dans son exposé, Jean-Paul Colleyn entend justement démontrer que l'émergence du documentaire a peu de chose à voir avec cette visée scientifique. Elle résulte plutôt de l'émulation intellectuelle qu'ont connue les milieux de l'avant-garde esthétique et politique des années 1920 et qui visait avant tout à la dénonciation des inégalités sociales. Cet aspect partisan du documentaire a été validé *a posteriori* par les théories de la narrativité qui combattent l'illusion du document filmé comme matériau brut, exempt de toute médiation. Nous savons maintenant, affirme Jean-Paul Colleyn, que le regard est toujours culturellement constitué et qu'il détermine, consciemment ou inconsciemment, une série de facteurs : le choix de l'objet, le montage, le cadrage, etc. Le documentaire, tout comme l'archive pour les historiens, doit donc être analysé en tant que source afin de restituer ses conditions de production.

Le cinéma documentaire, raconte Jean-Paul Colleyn, n'est pas né dans la sobriété. Son acte fondateur dans les années 1920 a été posé par John Grierson, un réalisateur et un producteur militant réformiste qui travaillait avec les institutions publiques et considérait les films comme un « marteau » capable de façonner la réalité pour défendre une cause. Il utilisait à cet effet des moyens esthétiques assez élaborés : il engageait de grands poètes pour écrire les textes de ses films et des musiciens talentueux. Le Brésilien Alberto Cavalcanti, virtuose de la création sonore qui créait des montages très sophistiqués, travailla notamment pour Grierson. À cette époque, le mouvement documentaire était aussi porté par une avant-garde esthétique-politique radicale. C'était le cas aux États-Unis des militants des Film and Photo Leagues, qui, au début des années 1930, soutenaient les marches contre la faim, informaient les spectateurs sur la vie des défavorisés et dénonçaient la politique antisociale des conservateurs américains.

Jean-Paul Colleyn mentionne aussi le cas, paradoxal, de Robert Flaherty, généralement considéré comme le père du film ethnographique, et qui cependant utilisait de nombreux trucages. Pour faire saisir l'essence de la vie des Inuits telle qu'il la comprenait mais telle qu'elle n'existait presque plus, il n'hésitait pas à arranger la réalité : changer le nom du protagoniste (qui devient *Nanouk*), inciter les Inuits à migrer alors qu'ils avaient abandonné

cette pratique ou encore tourner des scènes dans un demi-igloo construit spécialement pour que la lumière puisse pénétrer à l'intérieur. Il ne faisait pas cela par goût du sensationnalisme, mais par fidélité à l'idée qu'il se faisait de la réalité au-delà des apparences ; il trichait au nom de la vérité. Robert Flaherty avait par ailleurs l'habitude remarquable de développer ses négatifs sur le terrain, dans des installations de fortune, de manière à pouvoir montrer les *rushes* à Nanouk et à le consulter sur le résultat, ce que peu de documentaristes font aujourd'hui avec les protagonistes de leurs films.

Selon Jean-Paul Colleyn, le travail de Dziga Vertov est comparable à celui de Robert Flaherty. Vertov est connu pour avoir rejeté l'usage du studio, trop artificiel à ses yeux, et pour avoir défendu le tournage en extérieur, près des gens. Mais en même temps, rappelle Jean-Paul Colleyn, Vertov « hachait menu » toutes les prises qu'il faisait pour en faire ensuite un montage esthétique. Sa méthode n'avait donc rien à voir avec un quelconque « cinéma direct »<sup>1</sup>. Dans ses manifestes, Vertov défendait l'observation et considérait la caméra comme un « super œil » supérieur à l'œil humain. Mais comme les apparences sont trompeuses, il utilisait une grammaire du cinéma qu'il était en train d'inventer pour faire comprendre ce que l'on pouvait voir. En somme, le réel l'intéressait, mais il l'accommodait à sa façon, dans un souci de démonstration. C'est d'ailleurs en général le cas de l'école russe et soviétique, qui pratique un usage « lettriste » du cinéma, c'est-à-dire un recours aux images comme à des lettres visant à leur faire dire une chose précise, à la manière d'un texte. Une pratique dénoncée plus tard par André Bazin et les défenseurs du plan long, le plan-séquence.

Évidemment, rappelle Jean-Paul Colleyn, le documentaire n'a pas uniquement intéressé les avant-gardes progressistes. Staline a beaucoup soutenu les documentaristes soviétiques, mais en les censurant et en les contrôlant étroitement. En Allemagne nazie, Hitler a imposé Leni Riefenstahl comme cinéaste du régime pour réaliser avec des moyens considérables des documentaires que l'on peut difficilement qualifier de sobres.

Au bout du compte, conclut Jean-Paul Colleyn, la sobriété documentaire a rarement existé, si ce n'est peut-être aujourd'hui dans les films « dossiers ». Pourtant, l'utilisation régulière d'artifices dans les documentaires ne doit pas nous amener à conclure que ceux-ci s'apparentent à des films de fiction. L'attitude qui consiste à porter un regard créatif sur la

---

<sup>1</sup> Courant du cinéma documentaire, né dans les années 1960 et qui consiste à filmer caméra à l'épaule, en son synchrone, sans scénario préalable, au plus près de la réalité observée.

réalité – ce que fait le documentariste – est très différente de celle qui consiste à inventer une réalité – ce que font les cinéastes de fiction. Le pacte narratif établi avec le spectateur n'est donc pas le même dans le documentaire et dans la fiction. Pour reprendre les termes de Roger Odin, on a affaire, à un pacte « fictionalisant » ou à un pacte « documentarisant ». Jean Rouch, affirme Jean-Paul Colleyn, était très habile à faire cette distinction : il a réalisé des documentaires, où ce qui est filmé n'est pas entièrement fabriqué par le cinéaste (même si ce qu'il filme reste tributaire de son regard), et des oeuvres de fiction, sur des sujets de son choix, avec ses amis nigériens. Pour Jean-Paul Colleyn, il est important aujourd'hui de considérer les réalisateurs de documentaires comme de véritables auteurs, qui possèdent leur propre regard, leur morale, leur engagement et leurs ambitions. C'est la qualité de leur regard et leur capacité à nouer des relations avec les protagonistes de leurs films qui font la qualité de leurs oeuvres.

Tout en défendant ses propres idées, le cinéaste doit tirer profit de sa confrontation avec le réel. Citant Lacan, qui définissait le réel comme « ce qui résiste », Jean-Paul Colleyn explique que l'on risque toujours d'avoir des idées préconçues trop précises sur le réel auquel on se confronte, raison pour laquelle le cinéaste doit rester ouvert à ce qui lui « résiste ». Il avance l'exemple de la revue *Documents*, dans laquelle les surréalistes Marcel Griaule et Georges Bataille publiaient de petits articles documentaires illustrés de photographies sur des objets aussi simples que le crachat ou le gros orteil. Il y avait là une dimension provocatrice, osant faire exister ces objets, en amenant à les regarder différemment. Pour Jean-Paul Colleyn, cette résistance du réel et la dimension provocatrice de la revue constituent une thématique intéressante pour le ressort documentaire.

### **Sarah Gensburger**

Sarah Gensburger s'interroge tout d'abord sur le statut de la source visuelle pour les sciences sociales. Celle-ci a en effet pour elle deux statuts à la fois complémentaires et contradictoires. D'une part, la source visuelle peut servir à la production de connaissance. Et dans ce cas, quel rapport entretient-elle avec la connaissance ? Permet-elle de mieux voir la réalité, de la provoquer ? Produit-elle une connaissance plus « réelle » ou n'est-elle qu'un nouveau point de vue ? D'autre part, le documentaire peut être considéré comme la mise en forme finale d'une connaissance déjà acquise dans laquelle l'image n'a pas nécessairement joué un rôle central. Ce qui soulève une question empirique quant à l'utilisation de l'image dans l'analyse : l'image peut-elle être analysée en tant que telle ou doit-elle être retranscrite

sous forme de texte pour pouvoir être traitée? Et dans ce cas, comment coder l'image avec des mots? Sarah Gensburger invite Jean-Paul Colleyn à donner des indications méthodologiques à ce sujet.

Le deuxième grand thème abordé par Sarah Gensburger est celui de l'éthique dans le travail de l'image. Au-delà des questions juridiques liées au droit à l'image, le documentaire repose sur les relations du réalisateur avec les protagonistes : relèvent-elles de celle de l'enquêteur et de l'enquêté ou bien réalisateur et protagonistes sont-ils coproducteurs de la source ? La question de la restitution aux enquêtés, mentionnée par Jean-Paul Colleyn à partir de l'exemple de Robert Flaherty, fait-elle partie de l'enquête dans les documentaires anthropologiques aujourd'hui ?

Le troisième groupe de questions de Sarah Gensburger concerne la « provocation du réel » mentionnée par l'intervenant. Quels sont les effets de réel produits par la source visuelle? À qui est-elle destinée ? Quelle est sa réception, son effet sur les croyances, les rumeurs, les comportements ? À partir de l'exemple d'une recherche qu'elle mène présentement, Sarah Gensburger explique que la « provocation du réel » peut être utilisée dans une enquête sociologique en soumettant les participants à des échantillons d'images de manière à orienter les entretiens. Elle propose donc à Jean-Paul Colleyn de commenter le rapport entre ces différents statuts de l'image en sciences sociales, à la fois sources, outils et rendus.

### **Jean-Paul Colleyn**

La connaissance produite par le documentaire, répond Jean-Paul Colleyn, n'est jamais exhaustive et ne peut prétendre à une ou des vérités absolue(s). On peut toujours porter différents regards sur une même situation et chacun de ces regards possède ses taches aveugles et ses lacunes. L'intérêt consiste à voir le parti que tire un cinéaste d'une situation donnée. Selon Jean-Paul Colleyn, il existe cependant un élément de véracité supplémentaire quand le côté expérimental du tournage est visible et que l'on peut voir où se place le cinéaste dans le film.

Le documentaire peut aussi mettre en forme des connaissances déjà constituées, c'est-à-dire faire un montage à partir de sources données. La question qui se pose alors est : que faire quand l'image manque ? L'expérience de terrain étant lacunaire, le style documentaire doit affronter ces lacunes de captation en recourant aux procédés d'écriture

cinématographiques du hors-champ. En somme, l'écriture documentaire comporte un handicap stimulant : elle doit composer avec des trous, des manques.

Jean-Paul Colleyn souligne l'importance de la méthodologie, notamment pendant les interviews afin d'éviter d'imposer les termes des réponses en posant les questions. Rouch allait jusqu'à dire : « Bien sûr que vous déformez les réponses en posant des questions ! » Il est bon de faire plusieurs versions d'un entretien avec une même personne, plutôt que de forcer celle-ci à répondre trop rapidement ou lui faire apprendre son texte par cœur, ce qui malheureusement se pratique parfois.

L'éthique, selon Jean-Paul Colleyn, ne pose pas trop de problème lorsque le réalisateur se conduit correctement et avec tact. Dans tous ses tournages, il ne se rappelle pas avoir dû faire face à des difficultés ou des incidents majeurs. La volonté qu'ont les gens de contrôler leur propre image est légitime, mais poussé à son comble, il empêche le cinéma d'exister. Les chartes d'éthique, selon lui, ont plutôt un effet stérilisant, et c'est pourquoi il suggère de se fier au bon sens (lequel inclut le sens du respect) pour décider de ce que l'on peut faire. Bien sûr, la question est plus complexe lorsque l'on filme son ennemi, une situation dans laquelle il ne s'est jamais trouvé. Pour cela, il semble qu'il faille simuler une certaine sympathie et cela pose certainement des problèmes éthiques. Quant à la restitution aux enquêtés, c'est une démarche plus difficile qu'il n'y paraît. Elle est plus facile dans les univers où l'on peut faire une anthropologie partagée, mais il arrive que les protagonistes ne comprennent pas ce que l'on fait. « Faire un film » n'est pas naturel (ni universel) ; c'est une idée qui fleurit dans certains contextes et en fonction d'une histoire. Jean-Paul Colleyn estime que le principe d'une « anthropologie partagée » n'a guère de sens pour qui ignore ce qu'est l'anthropologie et ce qu'est le cinéma.

La discussion se poursuit ensuite avec la contribution du public. Joyce Sebag, spécialiste de sociologie filmique à l'université d'Evry, constate qu'elle partage avec Jean-Paul Colleyn la difficulté qu'il y a à valoriser l'image et le son comme éléments de la production scientifique. Elle affirme avoir apprécié que l'intervenant aborde la question de la complexité. On est, dit-elle, souvent confronté à l'idée selon laquelle il faut aller vers des choses très simples et que la complexité est ennuyeuse. Le programme de la sociologie filmique consiste donc à valoriser le rôle du travail cinématographique dans la production scientifique des chercheurs. Quant à la question de l'éthique, elle considère qu'elle est d'autant plus sensible que le documentaire a affaire à des sujets doués de réflexivité, eux-mêmes producteurs de

connaissances et de savoirs. Ainsi, lorsqu'elle a commencé son travail de sociologue par des enquêtes chez Renault, les ouvriers lui ont fait comprendre l'inégalité première qui existe entre l'intervieweur, qui utilise les entretiens pour sa recherche et sa carrière, et les interviewés qui n'en tirent aucun profit. Elle a alors pensé que le film pouvait être une façon de rendre hommage au travail de réflexion des interviewés et montrer que ceux-ci existent aussi en tant que producteurs de savoir. Mais au final, elle reconnaît qu'il est difficile de restituer ce travail et de faire des interviewés des co-auteurs du film au même titre que les sociologues. Il s'agit peut-être d'un leurre, mais c'est, selon lui, un premier pas franchi, qui rend hommage à la réflexivité des interviewés.

Joyce Sebag cède ensuite la parole à Alexandra Tilman, doctorante dont elle dirige les travaux en sociologie filmique. Cette dernière explique que sa thèse se présentera à la fois sous forme écrite, toutefois réduite par rapport à une thèse habituelle, et sous forme de film documentaire. Jean-Paul Colleyn se dit très favorable à ces produits mixtes tout en demeurant convaincu que le film ne peut pas remplacer le texte dans les domaines complexes comme la recherche où l'argumentation écrite reste nécessaire.

Nonna Mayer (Sciences Po, CEE) fait remarquer que les enjeux de l'analyse de l'image – le cadrage, le rapport au politique, à l'esthétique, à la vérité scientifique – sont somme toute fort similaires à ceux qui concernent l'analyse du texte écrit, et elle s'interroge sur la nature des problèmes méthodologiques spécifiques au film ethnographique. Elle pose aussi une question sur la place dans le documentaire de l'émotion, dont la sociologie et l'ethnographie tendent ces temps-ci à redécouvrir le rôle. Comment Jean-Paul Colleyn gère-t-il l'émotion dans ses films ? Tente-t-il de l'instrumentaliser ou de garder une écriture froide ? Jean-Paul Colleyn répond qu'il n'utilise l'émotion dans ses films que lorsqu'il s'est lui-même senti touché par quelque chose. Il s'agit pour lui de ne pas passer à côté d'une belle scène qu'il a envie de partager. L'émotion peut aussi être traumatique. Certains films, comme *Nuit et brouillard*, marquent pour la vie.

La caméra n'est-elle pas toujours un obstacle lorsque l'on fait des films, demande Nonna Mayer ? Les gens se prêtent-ils facilement à être filmés ? Jean-Paul Colleyn répond de façon positive. Les gens à qui l'on accorde une attention soutenue refusent peu d'être filmés. Ils se livrent parfois davantage qu'ils ne l'auraient pensé et parlent plus qu'ils ne l'auraient pensé, ce qui oblige le cinéaste à s'interroger sur son éthique quant à l'utilisation de ces images.

Samy Cohen (Sciences Po, CERI) demande si l'on peut dresser une typologie des documentaires, comme on le fait avec les interviews en sciences sociales. Il se demande également quelle place il faut accorder dans cette typologie aux documentaires historiques et d'animation comme le film d'Ari Folman *Valse avec Bachir* ?

Jean-Paul Colleyn répond qu'il existe plusieurs classifications possibles. L'une d'entre elles consiste à distinguer les modes narratifs. On distingue alors les documentaires d'exposition, comme ceux que faisait Grierson, des documentaires d'observation à la Depardon, où le cinéaste intervient très peu, et des documentaires de style réflexif, où l'on réfléchit au film en train de se faire, et des documentaires au mode performatif, qui consistent à créer une situation et à voir ce qu'elle produit. Les documentaires historiques sont difficiles à classer, car ils sont fondés sur de la documentation, mais sont mis en scène avec des acteurs. Quant aux documentaires d'animation, ils méritent le plus grand intérêt, car ils témoignent souvent d'une profonde réflexion.

Nadège Ragaru (Sciences Po, CERI) adresse à Jean-Paul Colleyn une série de questions sur la singularité de l'image. Elle invite tout d'abord l'intervenant à revenir sur les rapports ambivalents entre le pouvoir de conviction de l'image et son effet de vérité. En quoi le degré de trahison contribue-t-il, comme il le suggérait, à renforcer l'effet de vérité ? Dans le même ordre d'idée, elle s'interroge sur ce que le beau fait à la connaissance.

À ce sujet, Jean-Paul Colleyn se dit très opposé aux définitions institutionnelles de l'art. L'art pour lui n'est pas l'affaire exclusive des spécialistes qui s'intéressent aux jeux de formes sans considérations pratiques, politiques ou religieuses. Il pense que l'être humain possède intrinsèquement un sens esthétique et que le beau apporte beaucoup à la connaissance. Tous les êtres humains, sous tous les cieux, font preuve de sens esthétique dans presque tous les domaines de la vie sociale.

Nadège Ragaru interroge ensuite l'intervenant sur le rapport du cinéma à la photographie. Quelles sont les particularités de l'image fixe par rapport à l'image mobile? Jean-Paul Colleyn, rappelle-t-elle, a évoqué l'usage de la musique, de la voix *off*, des bruitages. Comment pourrait-on systématiser le rapport entre l'image, le son, et l'écriture que l'on produit ensuite en combinant ces deux derniers ?



Jean-Paul Colleyn souligne la singularité des images fixes par rapport aux images mobiles. Les deux, affirme-t-il, font voir des choses différentes, à une échelle différente. Pour certains éléments, la dynamique de l'événement apporte quelque chose de spécifique. Cela dit, il se demande si l'on n'est pas plus frappé par les images fixes, qui s'imprègnent mieux dans la mémoire. Ces images fixes, précise-t-il, n'ont cependant pas de sens en elles-mêmes ; elles ont souvent besoin d'un texte pour faire pleinement sens. Sarah Gensburger ajoute que la grande part d'implicite, de potentialité qu'elle contient rend précisément l'image fixe plus forte.