

REVUE
FRANÇAISE
DES

「 MÉTHODES VISUELLES 」

**MÉTHODES
VISUELLES**
DE QUOI
PARLE-T-ON ?
IMAGES ANIMÉES
2018

WWW.RFMV.FR



RFMV 2018 / N°02

MÉTHODES VISUELLES : DE QUOI PARLE-T-ON ?
IMAGES ANIMÉES

L'INTERDISCIPLINARITE PAR LA CREATION EN CINEMA DOCUMENTAIRE

Retour sur l'expérience du programme FRESH

59

Benoît Raoulx, Maître de conférence HDR en géographie, Université de Caen-Normandie, UMR CNRS 6590 Eso Caen

POUR CITER CET ARTICLE

Benoît Raoulx, « L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire. Retour sur l'expérience du programme FRESH », *Revue française des méthodes visuelles*. [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le XX/XX/XXXX. URL : <https://rfmv.fr>

RESUME

Cet article évoque l'expérience interdisciplinaire du programme FRESH (« Film et Recherche en Sciences Humaines ») qui a travaillé à l'intersection de plusieurs champs : géographie sociale, sociolinguistique urbaine entre autres et cinéma documentaire. Nous allons discuter de l'intérêt de mener une approche cinématographique au sein de la recherche pour ensuite présenter les ateliers de réalisation menés à la MRSH de Caen, une structure interdisciplinaire.

Mots-clés : Cinéma documentaire, Méthodes visuelles, Sciences sociales, Interdisciplinarité, Géographie, Sociolinguistique

ABSTRACT

This article is presenting an interdisciplinary project, FRESH (Film and Research in Social Sciences) as an intersection of different fields including: social geography, urban sociolinguistics and documentary cinema. I am going to discuss the relevancy of adopting a cinematic approach in the field of research and to focus on workshops in film making carried out at the MRSH of Caen, an interdisciplinary institute.

Keywords : Documentary Film Making, Visual Methods, Social Sciences, Interdisciplinarity, Geography, Sociolinguistic

L'INTERDISCIPLINARITE PAR LA CREATION EN CINEMA DOCUMENTAIRE

Retour sur l'expérience du programme FRESH

Le programme « Film et Recherche en Sciences Humaines » (FRESH) a pour objectif de travailler les liens entre disciplines de recherche en sciences humaines et sociales et formes de création en cinéma documentaire¹. FRESH a aussi pour ambition de mettre en relation la pratique et l'éducation au cinéma documentaire, la recherche et l'intervention sociale. La démarche interdisciplinaire proposée essaye de dépasser les traditions disciplinaires par l'expérience du cinéma documentaire. À la différence de pratiques et de réflexions qui visent à consolider d'abord un champ disciplinaire – où se construit une appropriation du cinéma comme outil de recherche, comme en géographie (Browaeys, 1999 ; Chenet *et alii*, 2001 ; Simoes, 2012), il nous est apparu complémentaire de construire une démarche interdisciplinaire par la pratique du cinéma documentaire, pour revenir, ensuite de façon réflexive, sur un champ disciplinaire renouvelé.

FRESH, créé en 2012, est issu d'expériences précédentes en réalisation et de projets avec des partenaires culturels. Il consiste en des journées d'étude, des projections publiques-débats (où le film n'est pas vu comme la simple illustration d'un sujet mais comme partie intégrante du propos), des ateliers de réalisation et ateliers d'écriture en dehors des formations universitaires qui mixent chercheurs et réalisateurs, en partenariat notamment avec la Maison de l'Image Normandie (devenue depuis janvier 2018 Normandie Images).

61

1. Une interdisciplinarité au-delà du monde académique

Aujourd'hui, on assiste, en tout cas dans les milieux académiques, à un engouement pour les méthodologies audiovisuelles. FRESH est parti de deux champs voisins – géographie sociale et sociolinguistique urbaine – où les méthodes audiovisuelles ont longtemps été sous-utilisées voire inexistantes, et les a « frottées » au cinéma documentaire². Ce programme a ensuite intégré d'autres disciplines : anthropologie, sociologie, sciences de l'information et de la communication, histoire, notamment. Au-delà de champs disciplinaires reconnus comme l'anthropologie visuelle, on constate un intérêt pour ces méthodologies dans l'ensemble du champ des sciences sociales. Cette évolution est parfois qualifiée de « tournant visuel » ou *visual turn* (Pauwels, 2001). À la différence de disciplines où la pratique du film est relativement consolidée, les champs de la géographie et de la géographie sociale en particulier ou de la sociolinguistique urbaine ont été vierges de « tradition académique » en ce domaine. Il est apparu plus fécond de travailler en interdisciplinarité plutôt que de construire des formes « disciplinarisées ». Dans cette perspective, nous nous sommes nourris des démarches en cinéma documentaire de création dès le début, en développant des contacts avec des réalisateurs, des monteurs et en s'appuyant sur des structures d'aide au cinéma et des institutions culturelles. L'objectif est, en quelque sorte, que les chercheurs deviennent plus cinéastes et les cinéastes plus chercheurs.

L'ancrage dans les Maisons des Sciences de l'Homme, dont l'objet est de travailler en interdisciplinarité, a permis de placer le film documentaire au cœur de la démarche, pour éviter la simple transposition d'un objet de recherche en un support audiovisuel. Cette approche interdisciplinaire est facilitée au départ par des disciplines qui forment, pour reprendre l'expression de Frank Alvarez-Pereyre (2003), des « disciplines frontières ». La géographie sociale et la sociolinguistique urbaine s'intéressent l'une aux dimensions spatiales des pratiques sociales et des rapports sociaux, l'autre aux relations entre pratiques langagières (la langue n'est pas indépendante des locuteurs et des enjeux sociaux) et espace urbain. Elles ont en commun une attention particulière aux inégalités et la volonté de contribuer de façon réflexive à des formes de recherche-intervention. Elles ont aussi une histoire épistémologique qui offre des points communs au sein de chaque discipline d'origine, par la « socialisation » de l'objet espace pour la géographie sociale, et de l'objet langue pour la sociolinguistique urbaine (Raoulx, Bulot *et alii*, 2014 ; Bulot, 2009 ; Bulot et Veschambre, 2006).

La pratique du film documentaire est en continuité de l'approche « espace vécu » qui avait été formulée par la géographie sociale des années 1970 (Frémont, 1976). Cette approche, qui a contribué au renouvellement épistémologique de la géographie, s'intéresse à l'espace par les pratiques sociales, les représentations, l'imaginaire ; espace vécu inscrit dans les enjeux des rapports sociaux (Frémont, *et alii*, 1984). Le film documentaire pousse plus loin la démarche, en s'intéressant plus directement au « vécu des dimensions spatiales » – possible par le médium audiovisuel – et à des pratiques de recherches moins académiques, plus proches « du terrain », plus incorporées aussi. La question de l'espace vécu peut être placée au cœur de la démarche cinématographique et nourrir différentes disciplines³.

Les méthodes audiovisuelles constituent une façon de fabriquer la recherche qui, d'une part, prend en compte les spatialités et les pratiques langagières sous toutes leurs formes et qui, d'autre part, permet de renforcer la dimension réflexive, vers le monde académique et la société (débat publics, intervention sociale). En phase avec ces évolutions disciplinaires, les méthodologies et les postures évoluent : les méthodologies qualitatives d'observation se sont diversifiées pour rendre compte de l'élargissement de l'objet et de ces inflexions épistémologiques. Des dimensions sensorielles peuvent être prises en charge par le médium audiovisuel, comme le souligne la *sensory ethnography* ou « ethnographie sensorielle » (Pink, 2015). Enfin, les dimensions sensibles sont aussi de plus en plus mobilisées par le chercheur. Longtemps considérées comme un biais dans la production des connaissances, elles peuvent constituer un moyen de comprendre le monde, par des formes plus proches des pratiques artistiques. Enfin, la position du chercheur, sociale, spatiale, culturelle, devient de plus en plus interrogée par réflexivité. Le terrain est tout autant le rapport à l'objet et aux populations enquêtées que le lieu de l'enquête. Le chercheur s'intéresse davantage à l'intersubjectivité avec les enquêtés dans la tentative d'objectivation scientifique. Parallèlement, l'implication de terrain suscite un intérêt pour des formes d'intervention, auprès des populations exclues, marginalisées, privées de parole publique, « subalternes » pour reprendre l'expression de Spivak (2008).

Enfin, d'autres formes de recherche-action mobilisent une démarche de cinéma documentaire, comme nous l'avons expérimenté auparavant, avec les populations marginalisées fouillant les poubelles à Vancouver au Canada (film *Traplines in Vancouver*, 2003⁴) ou dans un marché populaire à Maracaibo, au Venezuela (film *Las Playitas*, 2007) (Raoulx, 2009, 2012). Ces films s'appuyaient sur un dispositif inspiré du cinéma direct, tournés après une forte familiarisation du milieu abordé, par une immersion et une observation participante. Ils ont été ensuite projetés dans les lieux du tournage pour des débats publics ; ils ont été aussi montrés et discutés auprès de différents publics (cinémas, enseignement).



Vidéo 1 - Extrait *Traplines in Vancouver*, 37 mn, 2003
Réalisation : Benoît Raoulx
Production : ACCAAN /SFRS-Cerimes



Vidéo 2 - Extrait *Las Playitas*, 56 mn, 2007
Réalisation : Benoît Raoulx
Production : Tarmak Films.

Plus récemment, nous avons travaillé avec le projet artistique européen, *L'encyclopédie des migrants* (2015-2017)⁵ qui a concerné environ 700 personnes dans quatre pays européens. Ce projet participatif, parti d'une association, l'Âge de la Tortue, implantée dans le quartier du

Blosne, à Rennes, a impliqué artistes, chercheurs, associations de quartier. Le film *L'Encyclopédie des Migrants* (2017) a été conçu à la fois comme une façon de conserver la mémoire du projet et d'apporter une dimension réflexive, cela pour différents publics. Dans ces réalisations, il s'agit de proposer un regard singulier sur une question sociale pour contribuer au débat public.



64

Vidéo 3 - Extrait *L'Encyclopédie des Migrants*, 2017

Réalisation : Frédéric Leterrier et Benoît Raoulx

Production : L'âge de la Tortue/Programme FRESH (MSHB/MRSH)

2. Document et documentaire

Le terme d'audiovisuel est très général. Il signifie simplement l'utilisation d'un médium technologique qui peut donner des documents très divers, de la simple captation à des formes de mises en récit du monde. Dans d'autres contributions, nous avons proposé une approche « géodocumentaire » au carrefour entre recherche, cinéma documentaire et intervention sociale (Raoulx, 2009 ; Raoulx et Bulot, 2016). Dans cette perspective, nous avons souligné la nécessité de prendre en compte des dimensions spatiales – le corps et le langage – qui sont généralement éludées dans les protocoles de recherche, construits implicitement pour un compte rendu écrit. Toutefois, au-delà de la volonté de recueillir ce qui échappe aux pratiques classiques de la recherche, les questions d'écritures sont fondamentales. Un film constitue une triangulation entre chercheur-réalisateur, le filmé, le spectateur. Cette triangulation est différente en fonction de la place du médium audiovisuel, entre outil ou écriture à part entière. En effet, dans le film, deux dimensions coexistent : la dimension *document* (une information qui est mobilisée et interprétée dans le cadre d'une méthode et méthodologie de recherche) – et la dimension *documentaire*, qui renvoie à la subjectivation du cinéma, à un mode d'écriture propre, plus cinématographique. Ces tensions sont négociées par le réalisateur-chercheur et renégociées par le spectateur⁶. Ces dimensions sont plus ou moins structurantes du film et relèvent souvent de deux démarches.

3. La démarche document

La première démarche document semble plus familière pour le chercheur : si elle amène à reconstruire en partie l'objet de recherche, pour tenir compte du médium audiovisuel, le film est d'abord un élément d'un travail scientifique qui le dépasse et le structure. Plusieurs objectifs peuvent être assignés à l'audiovisuel : la volonté de tenir une sorte de carnet de terrain plus complet que les notes écrites ou d'enregistrer des dimensions qui échappent aux autres méthodologies de terrain. Le document audiovisuel réalisé est avant tout appropriable par le chercheur ou ses pairs, dans une discipline donnée. Dans la triangulation filmeur/filmé/spectateur, le filmeur est son propre spectateur ou ses pairs. Une version différente qui mobilise le document, est la vidéo participative. Notons que dans ces deux approches « document » le terme de vidéo est largement utilisé, que ce soit en français ou en anglais. L'utilisation de ce terme renvoie implicitement à l'idée d'outil, associé à une certaine légèreté de l'appareillage technologique. La vidéo est conçue comme un moyen de renforcer les liens entre les participants pour revendiquer une place au sein de la société, dans une logique d'*empowerment* de populations culturellement ou socialement marginalisées. Cette démarche est associée à la volonté de prise de parole dans l'espace politique. Le chercheur-réalisateur est d'abord un facilitateur et contribue à une forme de recherche co-produite avec des participants ; cela s'inscrit notamment dans des formes d'intervention participatives ou communautaires, à l'exemple de l'Amérique du Nord (Evans *et alii*, 2009), parfois dans des formes militantes inspirées du *théâtre de l'opprimé*, dans le sillage de Paulo Freire.

L'approche document s'intéresse d'abord au champ de l'image et à la parole : il s'agit d'une captation du réel. Dans ce cas, le film est surtout le support d'une action qui est souvent plus importante que le résultat filmique. La triangulation filmeur/filmé/spectateur est aussi spécifique : ce sont les filmeurs comme groupe (ce qui suppose un regard collectif) ou plutôt énoncés comme représentants d'un groupe, d'une communauté, qui constituent souvent le spectateur. Mais ce film est aussi utilisé pour lutter contre une marginalisation et une « audio-invisibilisation » d'une population. Il peut ainsi être mobilisé comme support de discussion dans le cadre de rencontres publiques. Le film nécessite en tout cas souvent une forte énonciation : il se suffit rarement à soi-même.

65

4. La démarche documentaire

La démarche documentaire travaille différemment du document. Pour le chercheur, elle nous apparaît plus riche qu'un film qui serait d'abord guidé par la transposition d'un objet disciplinaire dans un outil visuel, car elle bouscule le chercheur-filmeur, le filmé et le spectateur. Certes, le documentaire peut passer par des formes d'engagement proches du travail de terrain du chercheur, par exemple dans les formes inspirées du « cinéma direct »⁷. Notre démarche se rapproche de celle proposée par les cinéastes de la *sensory ethnography* qui essaient de travailler un rapport cinématographique au réel.

Dans cette approche, le champ de l'interdisciplinarité ne s'arrête pas aux pratiques académiques, mais intègre des écritures revendiquées comme cinématographiques. La subjectivation revendiquée du cinéma documentaire permet d'explorer des écritures, de poser des regards singuliers qui peuvent inspirer les chercheurs.

Le cinéma documentaire, parti de l'idée de documenter le monde, reposant sur l'idée d'une vision mimétique de la réalité, est très rapidement devenu une écriture assumée, reflétant un point de vue singulier sur le monde. L'expression *documentary* attribuée à John Grierson à propos de *Moana* de Robert Flaherty (1926), film tourné aux îles Samoa, marque l'affirmation

du cinéma : le film n'est plus une simple captation du réel, mais une écriture cinématographique qui se confronte au réel par un point de vue et une écriture. Certes, le cinéma documentaire converge avec le cinéma de fiction, car il s'agit d'une narration qui utilise les ressources du langage cinématographique. François Niney (2000), en s'interrogeant sur la capacité du documentaire à rendre compte du réel, utilise l'expression de « fictions documentaires ». Le film documentaire s'en distingue toutefois par l'expérience du réel, qui se traduit par la mise en œuvre de dispositifs spécifiques, dans la relation du réalisateur aux lieux et aux sujets filmés. Le cinéaste n'est pas un démiurge qui impose son monde, comme en fiction : il doit composer avec lui, dans des formes d'intersubjectivité avec les personnages, avec les modifications du rapport au réel (des personnages, du réalisateur), et les événements qui peuvent advenir au cours du tournage et du montage.

Certaines approches convergent vers la recherche. Frederick Wiseman, figure incontournable du cinéma documentaire, ne définit nullement ses films comme un travail de recherche en sciences humaines, mais comme un travail de cinéaste⁸. Il se défend toujours de faire un travail de chercheur. Or, ses films, souvent tournés dans des lieux confinés, construisent un dispositif de réduction pour ausculter une institution, depuis *Titicut Follies* (1967), immersion dans une prison psychiatrique à Bridgewater, jusqu'à ses dernières réalisations. Ils ont pour objectif, par un long travail de tournage et de montage, par le procédé cinématographique, de dévoiler les dispositifs de contrainte des institutions (Niney, 2000). La réduction documentaire peut converger avec certaines approches en sciences humaines : l'institution correspond bien à un ordre social qui se produit dans un espace d'interactions, suscitant les rapprochements avec l'approche « micro » de la sociologie interactionniste (Erving Goffman) ou encore rend visible les technologies spatiales de contrôle évoquées par les travaux de Michel Foucault. Cette dimension recherche est réinvestie par le spectateur-chercheur en fonction de son espace vécu – le regard sur le monde qui est aussi constitué par ses expériences de recherche – dans la façon d'entrer en résonance avec un récit filmique. Par exemple, le film *In Jackson Heights* de Frederick Wiseman (2008)⁹, tourné dans un quartier de New York, renvoie à des thématiques familières pour le spectateur-géographe, qui peut cheminer activement dans le film. Le spectateur entre, à partir d'une ligne de métro, dans quelques *blocks* de la ville ; il rencontre la multiculturalité d'un espace urbain et les enjeux liés à la gentrification. Dans le film, la gentrification constitue une menace palpable, posée en tension dramatique par le hors-champ.

L'entrée documentaire privilégie en effet le « micro », qui renvoie souvent à un ailleurs, à un hors-champ, plus analytique, plus global, en fonction de l'espace vécu du spectateur. Le film documentaire a ainsi une portée anthropologique, ethnographique, géographique, etc. qui dépasse l'intention du réalisateur. Il doit tendre à se suffire à lui-même, à être appropriable sans autre énonciations que le titre et le synopsis. Cela amène à privilégier dans les journées d'étude FRESH les projections et les débats plutôt que des présentations classiques, où le film est souvent placé au second plan.

5. Les ateliers « création en cinéma documentaire et recherche »

L'objectif du programme FRESH est de réfléchir à l'intérêt, pour les chercheurs, d'adopter l'audiovisuel, non pas comme outil, mais comme écriture documentaire, ce qui implique des formes d'écritures plus cinématographiques.

Pendant trois années, nous avons organisé des ateliers « création en cinéma documentaire et recherche en sciences humaines et sociales » à la Maison de la Recherche en Sciences

Humaines (MRSH) de l'Université de Caen-Normandie, en partenariat avec la Maison de l'Image de Basse-Normandie, avec le soutien de plusieurs institutions dont la Direction Régionale à l'Action Culturelle (DRAC Normandie) et la mission Culture de l'Université¹⁰. Ces ateliers ont essayé de trouver des modes d'écriture qui dépassent les limites entre les disciplines universitaires en sciences humaines et sociales et entre recherche et création en cinéma documentaire. Les ateliers ont permis de réunir des groupes mixant jeunes chercheurs (surtout des doctorants ou post-doctorants) et jeunes réalisateurs en voie de professionnalisation. L'objectif était de dépasser la division du travail entre « chercheurs » et « réalisateurs » par des écritures innovantes. Les stagiaires travaillaient par groupe de 3 et devaient être co-réalisateurs. Douze courts-métrages ont été réalisés. Cette action, proposée en dehors de toute formation universitaire, a été pensée comme un moment de liberté et une forme d'accès à la culture du cinéma documentaire. Les films étant collectifs, il a été nécessaire d'ajuster les regards pour aboutir à un point de vue : les films témoignent de cet effort, plus ou moins abouti. Ces ateliers étaient accompagnés par Chantal Richard, intervenante artistique du projet et qui a apporté son regard et son expérience de cinéaste. Les séances d'échanges entre tous les protagonistes des ateliers ont facilité la conduite du projet.

Un thème différent était proposé chaque année. Il était considéré comme une entrée qui puisse être pratiquée tant par des chercheurs que des cinéastes. Ces thèmes ont décliné des rapports à l'espace, ou plutôt des spatialités : « Le territoire à l'épreuve du regard » (2014-2015), « Trous de mémoire de l'immigration en Normandie » (2015-2016), enfin, « Expériences réelles vs expériences virtuelles ? » (2016-2017). Les chercheurs n'étaient pas nécessairement spécialistes du thème des ateliers. De même, tous les réalisateurs n'avaient pas une expérience dans le cinéma documentaire. Les ateliers se déroulaient entre novembre et mai avec des sessions communes, de l'intention au montage¹¹. Un autre atelier, « L'atelier documentaire » a été mis en place durant l'année 2017-2018 ; il accompagne six projets individuels de films des stagiaires des trois années précédentes. D'autres ateliers sont prévus les prochaines années.

67

Dans cette contribution, nous nous focaliserons sur trois thématiques qui ont été abordées par la pratique du film documentaire : l'ascèse documentaire, la triangulation filmateur/filmé/spectateur, l'incarnation, qui sont au cœur des tensions entre document et documentaire. Nous proposerons quelques exemples de films, consultables par le lien vers le site de FRESH.

6. L'ascèse documentaire

Pour le chercheur-réalisateur, la première épreuve est celle de penser le film par réductions successives. La recherche passe par une problématique, nourrie de références théoriques et livresques. Elle suppose un travail d'expansion, qui privilégie souvent l'analyse d'interrelations entre phénomènes, de remettre en perspective de façon analytique, en mobilisant des concepts et des références qui font appel à une production du savoir par l'écrit.

Dans le cadre d'une approche de cinéma documentaire, un travail préparatoire de recherche peut être réalisé en amont pour s'approprier une thématique, y discerner les enjeux sociaux, aller au-delà de sa propre représentation – ce qui peut être un effort important pour les réalisateurs qui n'ont pas d'expérience en ce domaine. Toutefois, il faut déconstruire dans un second temps cette approche, pour faire surgir un film. En France, s'est imposée, dans le circuit des aides à la réalisation, la « note d'intention », écrit qui est d'abord un point de départ pour imaginer un film, mais qui est différent d'une problématique de recherche classique.

Ce mouvement est parfois déstabilisant pour le chercheur. Le réalisateur s'expose plus directement, en travaillant son rapport avec l'objet, non pas dans une vision égocentriste, mais comme un moyen de penser *en* film plus qu'un film *sur*. Le documentaire travaille à l'inverse de l'écrit académique : alors que le chercheur agrandit le champ, étoffe, développe, le cinéaste le réduit, le concentre, le ramasse. Alors que le chercheur voudrait tout faire rentrer dans le cadre, le geste documentaire se construit sur les bords, dans la tension entre le champ et le hors-champ. Un seul personnage parfois, un lieu réduit, peuvent suffire. À partir de quelques éléments, le film peut aboutir à questionner une forme de globalité, souvent hors-champ, et qui est travaillée par le spectateur. Ce cheminement passe par le triangle filmateur/filmé/spectateur.

7. Le triangle filmateur/filmé/spectateur

Il est banal d'associer le documentaire à un point de vue, autrement dit à une forme de subjectivation. Paradoxalement, la subjectivation, qui interroge parfois la « scientificité du film » – débat récurrent en ce qui concerne l'usage du film en sciences humaines et sociales –, est ce qui rend la démarche documentaire stimulante pour le chercheur.

Les places du chercheur, du cinéaste et du film évoluent. Aujourd'hui, l'implication du chercheur est largement acceptée, en rupture avec des traditions de recherche plus positivistes, qui présupposent une rupture franche entre le monde du chercheur et la production des connaissances. Dans la recherche, elle renvoie surtout à savoir « qui je suis », « d'où je parle » – pour essayer de construire une objectivation. Les formes de travail qui privilégient les approches de terrain ont de fortes résonnances avec la démarche documentaire, expliquant ainsi la proximité des approches ethnographiques et du cinéma, cela depuis le début, presque concomitant, des sciences humaines et du cinéma. Dans une autre contribution, nous avons essayé de mettre en parallèle les étapes de la fabrication d'un film et de fabrication de la recherche dans des postures qui privilégient le travail de terrain (Raoulx, 2009). Ces correspondances, toutefois, peuvent être complexifiées par la prise en compte de plusieurs paramètres. La fabrication du film s'appuie, en effet, sur un récit spécifique au langage cinématographique, récit qui implique une triangulation entre le cinéaste/le chercheur/le spectateur. En effet, et encore plus que le travail de terrain classique - y compris celui qui mobilise des outils de recueil du réel comme l'enregistreur ou l'appareil photographique -, le film implique les protagonistes de façon beaucoup plus forte. La personne filmée sait qu'elle sera vue par un spectateur anonyme. La représentation audiovisuelle du corps est plus directe ; elle implique très fortement le sujet qui s'expose : ce n'est pas l'image inerte de la photographie ou encore celle produite par l'écrit, qui peine à décrire le corps ou focalise sur une dimension corporelle (par exemple, les gestes d'un savoir-faire). Implicitement, le travail de chercheur, par la transformation de l'écrit, tend à désincarner le sujet.

Dans l'atelier « trous de mémoire de l'immigration » (2015-2016), la question s'est posée de savoir si les réalisateurs filmaient les visages ou pas de personnes en situation de très grande vulnérabilité. À Caen, on relève la présence de formes de marginalité liées à la condition de migrants : Iraniens vivant dans un squat dans les friches portuaires de la Presqu'île, qui espèrent aller en Angleterre, ou encore prostituées nigérianes, qui travaillent à proximité. Les personnages ont été vus de nombreuses fois au cours du tournage (dans le cas du film tourné dans un squat, l'un des réalisateurs était iranien et militant des réseaux d'aide aux migrants). Une certaine relation de confiance s'est installée entre les réalisateurs et les protagonistes des films.

Les personnages souhaitaient de ne pas être reconnus à l'écran en raison de leur statut. *This food, good food*, a été tourné dans le squat et s'appuie sur plusieurs personnages, qui interagissent avec les filmeurs. Le spectateur y voit essentiellement les mains qui préparent la cuisine et qui accompagnent la parole.



Vidéo 4 - Extrait *This food, good food*, 21 mn, 2016

Réalisateurs : Dima El-Khoury, Christine Raout, Esfandiyar Rad Torkaman

Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie

69

La Robe de Lisa a un seul personnage : une femme issue de la prostitution qui suit un stage de couture dans une association. Dans ce dernier film, bien abouti, la photographie et la voix entrent en résonance dans une parole hors champ. Or, pour certains, le regard – et donc le visage – est essentiel dans le cinéma et il serait difficile de faire un film sans que le regard des protagonistes, leur visage, ne soient perçus par le spectateur¹². Toutefois, ces films montrent une forte incarnation. Le visage et le regard sont portés par la voix et les gestes. Si dans *This food, good food* on perçoit surtout un groupe, uni par leur condition, *La Robe de Lisa* relève d'une forme de portrait filmique. Ces deux films travaillent sur des temporalités liées aux gestes : le temps et le lieu d'un repas offert dans le squat pour le premier, le temps de la réalisation d'une robe dans le second. Les films travaillent sur l'« invisibilisation » sociale associée à la notion de marginalité. Ils interrogent le spectateur sur les processus de mise à distance.



Vidéo 5 - Extrait *La robe de Lisa*, 16 mn, 2016

Réalisateurs : Marylène Carre, Sven Laurent, Margaux Vérove

Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie

70

Le rapport filmeur/filmé/spectateur change dans le temps. Dans les années 1960, en Europe (*Les Inconnus de la Terre*, de Mario Ruspoli, 1961) ou en Amérique du Nord (Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*, 1963), le « cinéma vérité » relevait une certaine ingénuité des personnages face à la caméra. Certes, la caméra est toujours présente, les protagonistes étaient conscients d'être dans un film. Mais le rapport de soi à l'image, et le rapport à l'image de soi ont changé. Le sujet filmé s'expose fortement et le sait. L'exposition de soi est d'autant plus forte que le sujet n'est plus tant présent dans l'espace-temps du lieu « cinéma », mais dans le cyberspace où des formes d'« extimité » sont devenues banales. Alors que l'empathie et une certaine intimité se construisent par le cinéma, le réseau internet, consommé individuellement, en tout lieu, sur des supports micro, de façon souvent furtive, change le rapport à l'audiovisuel. Ce rapport du sujet à l'image n'en est pas moins « naturel » puisqu'il relève des transformations de la construction de soi dans un monde médiatisé, à l'heure de l'« espace-écran » ou de l'« écran global » (Lipovetsky, Serroy, 2007). Cette question a été travaillée par un film d'atelier qui s'intéresse à une « youtubeuse » de 9 ans et à sa maman, *Jeu d'enfant* (atelier 2016-2017) : l'intérêt est de mobiliser les dispositifs et les temporalités d'un regard documentaire sur l'image médiatique, entre l'espace du blog et l'espace domestique/familial, tentative de mise en abîmes de différents registres audiovisuels.



Vidéo 6 - Extrait *Jeu d'enfant*, 20mn, 2017

Réalisateurs : Léa Chevalier, Aurore Dupont-Sagorin

Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie

Ces transformations changent-elles la façon de « faire des films » ? C'est l'implication du chercheur-cinéaste qui amène à changer la relation, par une relation de confiance construite avant le tournage et durant les autres étapes en aval (souvent par une forte immersion dans les lieux avec les personnages, forme « classique » du travail de terrain et du cinéma documentaire). Le réalisateur peut aussi établir une relation cinématographique construite dès le départ : le cinéaste est lui-même personnage du film. Le film s'écrit alors dans une durée plus biographique, la relation entre les trois personnages évoluant au cours du temps, ce que retranscrit la narration (Jeff Silva, *Ivan and Ivana*, 2010, sur un couple de jeunes Serbes du Kosovo à la Californie, a été filmé sur dix années¹³).

71

8. L'incarnation

L'incarnation est une dimension essentielle de l'approche documentaire qui converge avec la notion de l'espace vécu proposée par la géographie sociale dans les années 1970. Il y a là une différence avec des formes de recherche plus classiques : même si la recherche est souvent rendue comme un récit (*narrative*) pour comprendre le monde, elle échappe aux figures narratives du film documentaire, qui construit un espace-temps et s'appuie sur un dispositif spécifique.

L'idée de personnage peut sembler contradictoire avec l'individu en sciences sociales, lui-même souvent érigé en représentant d'une catégorie de la société-groupe, classe, communauté, acteurs... Ce travail sur l'incarnation est difficile pour le chercheur, plus habitué à solliciter des individus par ce qu'ils représentent. Le documentaire travaille souvent par une entrée micro avec quelques personnages (voire avec un seul personnage), qui incarnent le récit, auquel s'ajoute le réalisateur. Ce dernier peut être un témoin discret (dispositif du cinéma vérité) ou constituer, à l'opposé, le personnage central. Cette incarnation peut mener à des formes collectives formant un personnage par un lieu (un marché populaire, un groupe). Un

seul personnage et le récit de ce personnage peuvent même constituer la matrice du film, par un dispositif très affirmé. Un exemple intéressant à cet égard est celui du film *Anne-Maxence* (atelier 2016-2017) autour d'une expérience adolescente sur les réseaux sociaux, confrontation entre un milieu bourgeois et un milieu populaire, entre espace virtuel et espace physique. Ici c'est le hors-champ du récit porté par le dispositif filmique qui permet au spectateur d'investir le film. Le spectateur-chercheur s'interrogera, par exemple, sur les rapports sociaux à l'heure du numérique et les représentations sociales des personnes aisées sur les pauvres, imprégnés d'une certaine violence symbolique.

Un personnage n'est pas pour autant une personne « extraordinaire », mais quelqu'un situé au cœur du questionnement du film pouvant s'inscrire dans la triangulation avec le réalisateur et le spectateur... Pour la personne filmée, il s'agit aussi sans doute d'un désir de film : accepter d'être un personnage, c'est accepter de vivre avec le film, de se révéler souvent de façon inconsciente. Paradoxalement, cette exposition de soi dans la démarche documentaire constitue un « film protecteur ». Si le réalisateur échappe au voyeurisme, à la condescendance, à des formes de violence symbolique au tournage et au montage, l'individu est en quelque sorte protégé par son personnage, ne révélant de son être que ce qui est inscrit dans la triangulation filmeur/filmé/spectateur. À l'autre bout du spectre, le premier atelier « les territoires à l'épreuve du regard » (2014-2015) a plutôt travaillé des espaces déshumanisés et a constitué une forme de rodage des ateliers. Les films ont tous abordé des espaces marginalisés – friches industrielles – ou inaccessibles, à l'exemple du port du Havre, dont l'accès est restreint, largement automatisé (*Enquête d'un Havre*). Un autre film, *Entre-tombes*, porte sur les cimetières sans personnage autre que les traces, les tombes. Le film *Métagame*, investit un jeu vidéo, proposant un territoire virtuel reproduisant les normes du monde « réel », *Eve Online*. Le récit est porté par un avatar, forme d'incarnation/désincarnation qui anticipe sur des questionnements posés par les films du dernier atelier de réalisation, autour des expériences réelles/expériences virtuelles (2016-2017). Il en résulte une série de petits films avec des partis-pris différents qui constituent un contrepoint de l'incarnation, soulignant l'absence des corps, ou leur transformation.



Vidéo 7 - Extrait Film d'atelier *Enquête d'un Havre*, 15 mn, 2015
Réalisateurs : Martin Benoist, Margaux Blandel-Coquet, Florian Hémont
Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie



Vidéo 8 - Extrait Film d'atelier *Entre-tombes*, 10 mn, 2015
Réalisateurs : Justin Lecarpentier, Camille Varnier
Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie



Vidéo 9 - Extrait *Metagame*, 23 mn, 2015
Réalisateurs : Inès Bor, Clément Poutot, Naïs Van Laer
Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie

Cette question de l'incarnation a été portée de façon différente par l'atelier suivant. La mise à distance et la déshumanisation est aussi interrogée dans le film *Te dire la voix*¹⁴ réalisé dans le cadre du deuxième atelier sur l'immigration (2015-2016) et qui aborde un centre de détention pour migrants, situé à l'écart, dans la forêt, près de Rouen. Les réalisateurs n'ont pu accéder

au centre. Les difficultés filmiques de réalisation renvoient ainsi à l'ordre social, à l'enfermement et à l'invisibilité des personnes détenues. Le dispositif filmique joue sur l'invisibilité et l'inaccessibilité : les voix sont celles qui passent par les contacts téléphoniques entre une réalisatrice, personnage du film et les personnes détenues. Ce film présente une écriture tout à fait intéressante à cet égard.



74

Vidéo 10 - Extrait *Te dire la voix* (renommé *Voix captives*) 21 mn, 2016
Réalisateurs : Marta Lotto, Marie Le Hir, Ugo Legentil
Production : FRESH (MRSH)/Maison de l'Image Basse-Normandie

Finalement les films proposent une incarnation « en creux », parfois hors-champ (les titres sont très évocateurs de cette démarche) dans la mesure où ils questionnent le regard dominant sur des endroits à l'écart, et qui témoignent des mutations contemporaines du rapport à l'espace et des rapports de pouvoir.

Conclusion : une autre façon de concevoir la recherche et l'éducation

Les films de FRESH sont valorisés auprès de différents publics – rencontres cinématographiques, projections au sein d'institution de recherche, projections pédagogiques, projections dans des milieux militants (mouvements sociaux). À chaque fois, il s'agit de considérer le film, non pas comme la simple illustration d'un phénomène social, mais comme un élément de sa construction. Le film documentaire contribue ainsi à la fonction réflexive des sciences sociales. Le film, en retour, « travaille » le chercheur dans la durée, amène de façon intuitive et sensible à lui ouvrir de nouvelles pistes de recherche, qui pourront être explorées par un nouveau film ou par une autre forme de recherche. FRESH a permis à des chercheurs de devenir cinéastes – après une expérience de thèse par exemple- et à des personnes issues du cinéma de devenir chercheur, ou pour certains d'être sensibilisés à la recherche. Il contribue aussi largement dans les institutions où il est présent à faire accepter des formes de recherche plus participatives. Enfin, il constitue plus largement comme une forme d'éducation

au regard cinématographique pour des publics très différents, y compris dans le monde universitaire, en proposant des actions dans différents territoires.

Le monde universitaire repose sur l'écrit et le film est parfois peu accepté, souvent méconnu. L'écrit est sans doute plus codifié dans les pratiques académiques que le film. Le chercheur s'y expose moins que dans un film. Un film trahit toujours le rapport du chercheur au monde, qui est souvent enfoui dans l'écrit, comme si l'objectivation était nécessairement liée à l'effacement du sujet qui produit la connaissance. Un film documentaire permet de partager un point de vue ; des interprétations différentes sont proposées par les spectateurs, ce qui est particulièrement visible lors de projections publiques. L'écrit renvoie d'abord à la figure du lecteur solitaire et muet et la pluralité des interprétations est invisibilisée. En revanche, l'écrit permet de retravailler en aval, de façon inductive, des expériences cinématographiques, à les comparer, à les analyser davantage. En amont, par une note d'intention, il peut aider à clarifier la démarche et l'objectif d'un film.

Ces expériences dans le cadre du programme FRESH modifient certainement en profondeur la posture du chercheur, en se plaçant sur des bords, sur des interfaces, sur des marges, invitant à des formes qui peuvent être associées par certains dans l'institution à du « braconnage » ou du « bricolage » intellectuels. La continuité classique problématique-recherche-diffusion est repensée de façon moins linéaire. L'intérêt est d'expérimenter et de construire des pratiques qui travaillent différemment la relation avec la société.

Notes

1 Le programme FRESH a été mis sur pied en 2012 à partir d'expériences de films documentaires. Il est coordonné par Benoît Raoulx (équipe Eso Caen UMR CNRS 6590, MRSH Caen, coordination générale et site de Caen) et Florian Hémond, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication (équipe d'accueil PREfics, Université de Rennes 2, coord. du site de Rennes) qui a relayé Yvon Guillon (MSHB) en 2017. En parallèle à la lecture de cet article, nous renvoyons le lecteur au site internet de FRESH : www.unicaen.fr/recherche/mrsh/fresh. Un ensemble de films peut être vu sur le site : onglet « films d'ateliers » et « à voir/à écouter ». La plupart de ces films sont aussi accessibles sur le site de ressources numériques de l'enseignement supérieur, Canal U : www.canal-u.tv. Enfin, les thématiques des journées d'études se trouvent dans l'onglet « archives » (2012-2018).

2 L'histoire du film en géographie est discontinue et a été l'objet de démarches individuelles, trop souvent ignorées. L'approche pionnière promue par Jean Brunhes qui s'intéressait à la photographie et au cinéma, dans le cadre du projet des « Archives de la Planète », soutenu par le mécène Albert Kahn, n'a pas été suivie d'effet. La domination du champ de la géographie par l'approche dite vidalienne (attachée à l'étude des milieux) puis le paradigme de l'analyse spatiale qui s'intéresse à des lois de l'espace n'ont guère été favorables à l'exploration de nouvelles méthodologies et écritures filmiques, souvent réduites à la fonction didactique. C'est surtout à partir de la fin des années 1990 et les décennies suivantes que l'on assiste à un intérêt pour l'audiovisuel en général, avec l'idée de « socialisation » de l'espace puis la diffusion de technologies numériques. Sur le projet d'Albert Kahn, voir Amad (2010) ainsi que le numéro spécial des *Cahiers de la cinémathèque Jean Vigo*, 2002.

3 Antoine Gaudin (2015), dans le champ des études cinématographiques, mobilise d'ailleurs cette expression qui permet de renouveler l'approche des spatialités dans l'analyse des films de fiction.

4 Tous les films proposés par FRESH sont aussi accessibles sur le site de ressources numériques du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche scientifique : www.canal-U.tv.

5 Pour des informations sur le projet artistique de l'Âge de la Tortue, voir le site : www.encyclopedie-des-migrants.eu.

6 Thème du séminaire FRESH, « Construire la recherche avec le film : document/documentaire », atelier proposé à l'occasion du Festival européen du film de chercheurs, Nancy, 11 juin 2014.

7 Sarah Pink (2015) la définit très largement. Toutefois, l'approche cinématographique, démarche proposée par le *Sensory Ethnography Lab* (SEL) dirigé par Lucien Castaing-Taylor, nous paraît la plus stimulante, dans la mesure où elle intègre image et son dans une démarche cinématographique. www.sel.fas.harvard.edu. Intervention de Jeff Silva, réalisateur qui a travaillé au SEL, dans le Laboratoire d'écriture FRESH/Normandie Images (5/12/2017 MRSH Caen).

8 Débat public. Projection du film *In Jackson Heights*, mars 2016, Cinéma Lux et Université de Caen-Normandie en collaboration avec FRESH.

9 Qui en retour a influencé des formes de cinéma de recherche (cf. la démarche de Christian Lallier, 2009).

10 Jean-Marie Vincclair de la Maison de l'Image était co-coordonateur avec moi de ces ateliers, qui ont bénéficié du dispositif jumelage DRAC/Région. Je remercie les différentes institutions qui ont apporté leur soutien et leur contribution au projet, en particulier Philippe Dauty, directeur de la Maison de l'Image, l'équipe de la MRSH (Pascal Buléon, directeur, Annie Laurent), Chantal Meyer-Plantureux (mission culture).

11 Deux monteurs ont été associés pour proposer leur regard en fin d'ateliers, Daniela de Felice et Maxime Letissier.

12 Ces films ont été projetés lors de rencontres cinématographiques *Entre d'eux* que nous avons organisées au cinéma le *Café des Images*, à Hérouville Saint-Clair, en périphérie de Caen, en juin 2016. Nous avons établi une programmation associant d'autres films documentaires sur la question des migrations qui entraient en résonance avec les films des stagiaires. En raison du thème, qui était devenu d'actualité dans la région, cette journée a connu un certain succès. *This food, good food* a été montré à plusieurs occasions avec la présence de protagonistes du film. *La Robe de Lisa* a été montré à la personne du film dans un espace privé. Il semble que les personnages se soient appropriés les films. Ces films ont été projetés à d'autres occasions, dans des lieux académiques, culturels, militants.

13 Film et démarche présentée lors d'un atelier le 5/12/2017 et en soirée publique au cinéma *Le Café des Images*, Hérouville Saint-Clair.

14 Rebaptisé ensuite *Voix captives*.

Bibliographie

« Le cinéma d'Albert Kahn : quelle place dans l'histoire ? » (2002), *Les cahiers de la cinémathèque Jean Vigo*, Perpignan, n° 74, 156 p.

Pratiques audiovisuelles en sociologie (1987), Actes de la Rencontre de Nantes, CNRS Ersco/LEST.

ALVAREZ-PEREYRE Frank (2003), *L'Exigence interdisciplinaire*, Paris, MSH Éditions.

AMAD Paula (2010), *Counter-Archive: Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press.

BASTIAN Sabine, BULOT Thierry et BURR Elizabeth (éds.) (2009), *Sociolinguistique urbaine et développement durable urbain*, Munich, Martin Meidenbauer.

BOULDOIRES Alain, MEYER Michaël et REIX Fabien (2017), « Introduction. Méthodes visuelles : définition et enjeux », *Revue française des méthodes visuelles* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 14 juillet 2017, consulté le 23/12/2018, URL : <https://rfmv.fr>

BROWAEYS Xavier (1999), « Géographie, image et vidéo : pour une pratique de l'audiovisuel », *L'information géographique*, vol.63/1, pp. 25-32.

BULOT Thierry (dir.) (2009), *Formes et normes sociolinguistiques. Ségrégations et discriminations urbaines*, Paris, L'Harmattan.

BULOT Thierry, VESCHAMBRE Vincent (2006), « Sociolinguistique urbaine et géographie sociale : articuler l'hétérogénéité des langues et la hiérarchie des espaces », in SÉCHET Raymonde, VESCHAMBRE Vincent (éds.), 2006, *Penser et faire la géographie sociale*, Rennes, PUR.

CHENET Maud, SIMOES Luisa et LAURENT Quentin (2011), « Pratique et enseignement de l'audiovisuel en géographie », *EchoGéo* [En ligne], 18 | 2011, mis en ligne le 5 décembre 2011, consulté le 2 janvier 2018, URL : <http://echogeo.revues.org/12734>

COMOLI Jean-Louis (2004), *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier.

DE CERTEAU Michel (1990), *L'Invention du quotidien*, Tome 1 : *Arts de faire*, Paris, Gallimard (1re éd. 1980).

DE FRANCE Claudine (1994), *Du Film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, EAC.

DICKASON Renée et RAOULX Benoît (éds.) (2007), *Screening Social Spaces (Interdisciplinary Perspectives in Visual Media Studies)*, Caen, *Les Cahiers de la MRSH/Université de Caen Basse-Normandie*, [En ligne], http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/fresh/docs/Cahiers-MRSH_2007.pdf

EVANS Mike, FOSTER Stephen et alii (2009), « Representation in Participatory Video: some Considerations from Research with Métis in British Columbia », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Études canadiennes*, Vol. 43, n°1 (hiver 2009), pp. 87-108.

FONTORBES Jean-Pascal, GRANIÉ Anne-Marie (coord.) (2016), *Chercheurs de champs*, n° spécial sur le cinéma et la recherche en sciences sociales, *Entrelacs*, hors-série 2, Toulouse.

FRÉMONT Armand (1976), *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion.

FRÉMONT Armand, HÉRIN, Robert, CHEVALIER Jacques, RENARD Jean (1984), *Manuel de géographie sociale*, Paris, Masson.

FRIEDMANN Daniel (éd), « Filmer, chercher, Paris », *Communication*, n°8, 254 p.
GAUDIN Antoine (2015), *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, A. Colin.

LALLIER Christian (2009), *Pour une anthropologie des interactions sociales filmées*, Lyon, Archives contemporaines.

LEBOUTTE Patrick (2008), *Ces films qui nous regardent, une approche du cinéma documentaire*, Liège, Éd. Communauté française de Belgique.

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean (2007), *L'Écran global*, Paris, Le Seuil.

NINEY François (2000), *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai du principe de réalité documentaire*, Bruxelles, DeBoeck.

PAUWELS Luc (2000), « Taking the Visual turn in Research and Scholarly Communication Keys Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science », *Visual Sociology*, Visual Sociology, 15, 1, pp. 7-14.

PIAULT Marc-Henri (2000), *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan.

PINK Sarah (2001), *Visual Ethnography*, London, Sage.

PINK Sarah (2007), *Visual Interventions, Applied Visual Anthropology*, New-York, Berghahn Books.

PINK Sarah (2011), « Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing/Social Semiotics and the Phenomenology of perception », *Qualitative research*, London, Sage.

PINK Sarah (2015), *Sensory ethnography*, London, Sage.

RAOULX Benoît (2009), « Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la démarche géodocumentaire) », in BASTIAN Sabine, BULOT Thierry, BURR Elizabeth (dir.), *Sociolinguistique urbaine et développement durable urbain*, Munich, Martin Meidenbauer, pp. 245-269.

RAOULX Benoît (2012), « La démarche géodocumentaire : de l'idée au film et à sa diffusion. L'expérience du film *Las Playitas* (Venezuela) », in AMATO Fabio (ed.), *Spazio e Società : geografia, pratica, interazione*, Napoli, Alfredo Guida Editore, pp. 223-239.

RAOULX Benoît, BULOT Thierry et alii (2014), « Nouvelles écritures documentaires et recherche interdisciplinaire en SHS : géographie sociale et sociolinguistique urbaine », *Actes du Premier congrès du réseau national des Maisons des Sciences Humaines*, MRSN Caen/Paris, Réseau national des MSH, pp. 163-164.

ROSE Gillian (2013), *Visual methodologies. An Introduction to Researching with Visual Material*, London, Sage.

SIMOES Luisa (2012), « Les films des géographes français : quelle grille de lecture ? », *Cybergeog*, [en ligne], Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 612, mis en ligne le 17 juillet 2012, <http://cybergeog.revues.org/25418>.

SPIVAK Gayatri Chakravorty (1988), *Can the Subalterns Speak ?*, Basingstoke, Macmillan.

Filmographie

FLAHERTY Robert, 1926, *Moana*, 85 mn.

PERRAULT Pierre, La trilogie de l'Île-aux-Coudres, 2007, Paris, Éditions Montparnasse, Collection « Le Geste Documentaire », notamment *Pour la suite du monde* (1963), 105 mn.

RUSPOLI Mario, Coffret 2 DVD, 2016, Paris, Éditions Montparnasse, notamment *Les Inconnus de la terre*, 1961, 40 mn.

SILVA Jeff, 2011, *Ivan and Ivana*, 81 mn.

WISEMAN Frederick, 1967, *Titicut follies*, 1h 24.

WISEMAN Frederick, 2015, *In Jackson Heights*, 3h40.

Copyright © *Revue Française des Méthodes Visuelles*
MSHA-SSIN 2018