



# Colloque

organisé par le laboratoire LISST

# ÉCRIRE **EN** FILM

LES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

19-21 novembre 2024

UNIVERSITÉ TOULOUSE - JEAN JAURÈS

Centre d'initiatives artistiques du Mirail (CIAM), La Fabrique





## Colloque

organisé par le laboratoire LISST

# ÉCRIRE EN FILM

LES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES



Le colloque « Écrire EN film les SHS » s'inscrit dans une continuité de manifestations scientifiques déjà organisées sur les écritures visuelles et sonores en recherche . Il ne propose pas cette fois d'entrer dans l'écriture filmique par la méthode et/ou le dispositif. Il veut, « plus originalement », s'intéresser au résultat. C'est-à-dire au film de science lui-même. Et comme cela, par l'objet fini, permettre de discuter de tous ces choix filmiques opérés pour construire le regard du chercheur(e), organiser la pensée visuelle, fabriquer la pensée manuelle, structurer le propos de recherche et la mise à l'écran des savoirs scientifiques. Placer au cœur des discussions la question de recherche, la note d'intention et la confection de cette mise en récit filmique de la pensée scientifique. Donner à discuter des fondements scientifiques de la réalisation, à la fois à travers ce que montrent/démontrent les images et les sons mais aussi à travers ce qu'ils disent de celle(s)/celui(s) qui les a produits, renvoyant à la position et à la posture de recherche et du chercheur(e). A l'intention scientifique du fond mais également de la forme. A la démonstration visuelle et sonore. A l'argumentation audiovisuelle. Aux regards et à la pensée. Aussi au sensible, aux sensibilités, à l'usage des émotions en SHS, et aux intentions créatives en science. Peut être également aux attentions poétiques.

Se laissant comme cela en marge des choses et par le film cette possibilité de discuter, peut-être de la façon dont l'expérience sensible peut être mobilisée au sein de la recherche en sciences humaines et sociales. Dont les arts sont à même de co-fabriquer la recherche et de la restituer afin de provoquer une réflexion incarnée sur le monde. Dont le précipité entre sciences humaines et sociales et pratiques artistiques peuvent (ou pas) contribuer à un renouvellement méthodologique dans la pratique de la recherche en SHS.

Le colloque « Écrire EN film les SHS » est au-delà du sujet, une invitation à ralentir. A déplacer le rythme et la cadence, à défendre et à assumer un temps lent dans la manifestation scientifique. Autrement dit à donner du temps aux productions filmiques comme paroles de recherche. Sans extraits mais en projetant l'entièreté des réalisations. En réduisant considérablement le nombre de projections/communications. Le colloque propose 9 communications sur 3 journées. Et de longs échanges collectifs.

---

1. Par exemple celui qui s'est tenu à Bordeaux en 2018. « Le film dans la pratique de la géographie » (<https://colloquefilmgeo.wordpress.com/>). Ou celui qui s'est tenu à Caen, EN 2021, dans le cadre du programme FRESH : « Entre méthodologies audio-visuelles et création filmique » (<https://colloquefresh.sciencesconf.org/>)

**19**  
novembre 2024

13h30  
Accueil des participant(e)s

14h  
Ouverture du colloque, 30'  
**Olivier Bories** (MCF, Géographie-  
aménagement, ENSFEA, LISST-DR)  
**Jean Pascal Fontorbes** (MCF HDR, Cinéma,  
Honoraire, LISST-DR)

14h30  
Projection 1  
**Marie Lusson** (Post-doctorante, Anthropologie,  
INRAE Montpellier, CIRAD, UMR G EAU),  
**Emilien De Bortoli** (Artiste, co-réalisateur)  
« **Méandres ou la rivière inventée** », 73'  
+ 45' discussion

16h30-17h – Pause

17h  
Projection 2  
**Jean-Pierre Cavallé** (MCF, Anthropologie,  
EHESS, LISST-CAS)  
« **Les rochers de la honte** », 39'  
+ 45' discussion

18h30  
Conclusion de la journée, 20'  
**Anne-Marie Granié** (PR, Sociologie, Honoraire,  
LISST-DR)



**20**  
novembre 2024

8h30  
Accueil des participant(e)s

9h  
Projection 1  
**Emmanuelle Reungoat** (MCF, Science  
politique, Université de Montpellier, CEPEL),  
**Pierre-Olivier Gaumin** (IR, MSH-SUD/CNRS)  
« **Des goûts de lutte** », 58'  
+ 45' discussion

11h-11h30 – Pause-café

11h30  
Projection 2  
**Clémence Lehec** (Post-doctorante,  
Géographie, Haute École de Travail Social  
(HES-SO Genève, UrbanITÉS et CITÉ), **Tamara**  
**Abu Laban** (Cinéaste, Bethlehem University)  
« **Les murs de Dheisheh** », 36'  
+ 45' discussion

13h-14h30 – Pause déjeuner



# 21 novembre 2024

8h30

Accueil des participant(e)s

9h

Projection 1

**Elodie Degavre** (Doctorante, Architecture, UC Louvain, LAB)

« **La vie en kit** », 67'

+ 45' discussion

10h45-11h15 – Pause-café

11h15

Projection 2

**Jeanne Drouet** (IR, Anthropologue, CNRS, MSHB), **Jeanne Paturle** (Réalisatrice indépendante), **Cécile Rousset** (Réalisatrice indépendante), **Emmanuelle Santelli** (DR, Sociologie, CNRS, Centre Max Weber Lyon)

« **Les filles, c'est fait pour faire l'amour** », 15'

+ 45' discussion

12h15-13h30 – Pause déjeuner

13h30

Projection 3

**Assaf Dahdah** (CR, Géographie, CNRS, ART-Dev), **Burhan Roto** (Docteur en science politique, AFSP Ippi, Réalisateur), **Gaël Marsaud**

(Enseignant, Membre de l'association AFYDA)  
« **Autour du tanur** », 50'

+ 45' discussion

15h10

Conclusion du colloque, 20'

**Béatrice Collignon** (PR, Géographie, Univ. Bordeaux Montaigne, UMR Passages)

14h30

Projection 3

**Elena Bertuzzi** (Docteure, Chargée de cours, Anthropologie, Université Paris Nanterre, LESC)

« **Sous la jupe des filles** », 45'

+ 45' discussion

16h-16h30 – Pause-café

16h30

Projection 4

**Natacha Cyrulnik** (PR, Science de l'information et de la communication, Univ. Aix-Marseille CNRS, PRISM)

« **La belle d'occident. En quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui.** », 47'

+ 45' discussion

18h15

Conclusion de la journée, 20'

**Guy Chapouillié** (PR, Cinéma, Honoraire, LARA-SEPPIA)

20h – Dîner du colloque

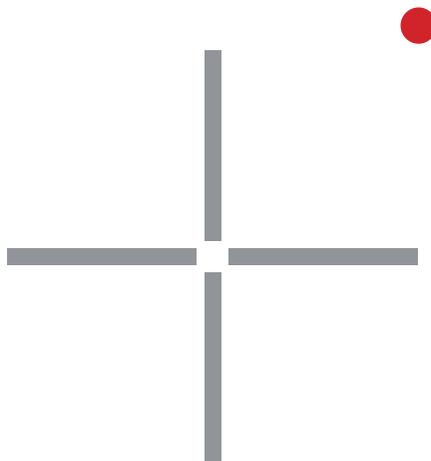


# FRAGMENT DE L'INTRODUCTION

**Jean-Pascal Fontorbes**

Pour nous les films recherche donnent à voir des possibilités scientifiques qu'offrent les images et les sons d'inclure dans le champ de la science ce qui en a été longtemps exclu, par exemple l'émotion en tant que traduction du sensible. La réalité renvoie à la spécificité du terrain qui est réinterrogé en permanence dans un va-et-vient avec le questionnement scientifique de l'étude. Tout ce travail de dévoilement de la réalité fait à partir de l'observation et/ou des entretiens est confronté à chaque moment avec la quête scientifique et la création cinématographique. La scientificité et la créativité constituent les deux fondements de ce que je nomme le film recherche : « *Le vocable film recherche recouvre une double acception : d'une part les sujets objets filmés s'inscrivent dans un questionnement scientifique, c'est à dire que la recherche est effectuée avec le film, dans tout son processus, et d'autre part la manière de filmer est interpellée dans sa dimension heuristique et renvoie aux gestes du cinéaste et principalement au geste documentaire. Le processus de réalisation du film recherche est une quête en direction d'une élucidation du réel vers une connaissance approfondie de la réalité sur laquelle le chercheur-cinéaste pose un regard particulier* ». (Fontorbes, 2013 : 46 (tome1)).

Fontorbes Jean-Pascal, (2013), *La mise en scène des identités*. Constructions scientifiques au croisement de mon cinéma et d'une sociologie, HDR, UT2 ESAV, tome1 92 p, tome 2 100 p, tome 3 217 p, 3 films recherche.





Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Cavaillé Jean-Pierre,**  
MCF, Anthropologie, EHESS, LISST-CAS

Contact : [cavaillé@ehess.fr](mailto:cavaillé@ehess.fr)

## Titre du film

# « LES ROCHERS DE LA HONTE »,

Documentaire, 38'10



© J-P. Cavaillé, *Les rochers de la honte*

## Résumé du film

Par les voix de ceux qui vivent la situation, membres de familles de Voyageurs (Manouche pour la plupart, en l'occurrence), à Limoges (mais le film aurait pu être tournée dans la périphérie de n'importe quelle autre ville française), ce film raconte la confrontation quotidienne avec les rochers et blocs de béton destinés à les empêcher de stationner et qu'ils doivent déplacer par leurs propres moyens, évidemment dans l'illégalité, pour avoir une « place » où vivre, avant d'être à nouveau expulsés.

## Propos

### 1. Intentions

L'intention première du film était des plus modestes : il s'agissait de tenter de faire entendre un groupe de « voyageurs », qui se dénomment eux-mêmes Manouches, sur ce qui est pour eux un problème vital : où se mettre ? où vivre ? Dès lors qu'ils ne peuvent ou ne veulent se résigner à la sédentarité ou au parage sur une aire d'accueil, les Manouches de Limoges (mais le même constat pourrait être fait dans toutes les villes de France), s'installent illégalement sur des terrains privés ou publics, terrains vagues ou friches industrielles, dont ils sont presque toujours chassés au bout de quelques semaines par la police, sous la menace de l'enlèvement immédiat de leurs véhicules. Leurs voix, en effet, étaient et restent absolument inaudibles. La presse locale, dans la situation de ce qui est désigné comme « occupations sauvages », se fait presque exclusivement l'écho des autorités et/ou des riverains qui ne s'intéresse qu'à une seule et unique chose : chasser les « Gitans », les envoyer « plus loin ». Ce fut justement le cas, lorsqu'au début de l'été 2022, plusieurs terrains furent évacués sans ménagement dans la zone nord de Limoges. FR3 Limousin se contenta de se faire le porte-voix du président de Limoges métropole : « nous n'avons rien lâché et ça a fonctionné », sans le moindre bémol du journaliste, qui nota seulement : « Pour que les caravanes ne reviennent pas, Guillaume Guérin a fait installer des plots en béton. Des tranchées ont été creusées et les sols labourés ». Si, comme le remarque Patrick Williams dans son ouvrage posthume (2022 : 258), « le stationnement des caravanes constitue, pour le législateur comme pour tous les fonctionnaires chargés de faire respecter la loi [et j'ajouterai les journalistes à leur service], une question d'ordre public ; pour les familles dont la caravane est l'unique habitat, elle est une question de vie ou de mort ». C'est ainsi que j'ai proposé à ces familles, que j'accompagne depuis plus d'une dizaine d'années, qui en avaient et en ont toujours gros sur le cœur de s'exprimer devant la caméra. Mais la plupart ne voulaient pas montrer leurs visages à l'écran, par peur des représailles, mais aussi parce que leur survie économique dépend de la dissimulation de leur appartenance à la communauté honnie, dans la pratique de la « chine », c'est-à-dire la recherche de travaux d'artisanat à domicile (élagage, nettoyage de toiture, etc.). Le plus souvent, ils ont été interviewés séparément et cela est important à savoir, tant leurs discours sont homogènes, convergents et congruents. Eux-mêmes, au visionnage, en furent très étonnés. Mais je tiens à insister sur le fait que ce film réalisé en quelques jours, par la libre parole qui s'y délivre, est le fruit d'une relation de confiance acquise au fil d'une décennie de fréquentation régulière et, si je puis dire, fidèle. Sans cela, il n'aurait pas été possible.

Ne pouvant montrer les visages de la plupart d'entre eux, je me suis résolu, pour l'image, à m'attarder sur les rochers et blocs-anti-gitans omniprésents désormais dans le paysage urbain. Cela me permet de rendre visible et même hyper-visible, ce que l'on ne voit même plus à la périphérie de nos villes, alors que simultanément les destinataires de ces murs nous expliquent quelles sont leurs fonctions : rejeter, exclure, repousser les caravanes hors de l'espace périurbain, contraindre leurs habitants à la sédentarité ou à l'encampement sur les aires d'accueil, qu'ils nomment

« places désignées », alors même que leur nombre n'est pas du tout suffisant pour les « contenir » (accueillir est un abus de langage). Le résultat est en fait une sorte de podcast illustré, plutôt qu'un film à proprement parler.

## 2. « *Angle d'attaque* » (*Discussion*)

Le geste du réalisateur (preneur de vue et monteur) est en l'occurrence double. J'assume son caractère militant, au sens où une situation sociale d'exclusion et de répression s'y trouve dénoncée par celles et ceux-là mêmes qui en sont victimes, et je n'ai censuré cette parole d'aucune manière, me contentant de monter les interviews de manière chorale pour mettre en évidence que toutes et tous parlent à l'unisson tout en ayant des points de vue différenciés. Mais, ce faisant, par le simple fait de recueillir fidèlement la parole des acteur(e)s, j'avais la claire conscience de réunir des données ethnographiques précieuses pour une analyse possible. Certes je fréquentais ce groupe depuis des années, mais devant l'enregistreur et/ ou la caméra, j'accédais à niveau de parole bien spécifique, car, à travers moi, mes interlocuteurs avaient une forte conscience de s'adresser « aux gadjé » (non tsiganes) et développaient des mots, des références et des arguments qui leur étaient principalement destinés, un discours étonnamment construit qui ne demandait qu'à s'énoncer. Certes ce discours rejoignait tout ce que je pouvais entendre lorsque je les entendais parler ensemble – à ce titre nul double langage –, en français et en manouche, mais il y allait, dans et par l'enregistrement, de leurs relations difficiles avec les « gadjé » et, parmi eux, avec les « responsables » des institutions qui, pas plus que les journalistes, ne daignent – ou n'osent – aller à leur rencontre. L'effort même pour donner une forme efficace à leur parole était pour moi éclairante d'un point de vue anthropologique.

Je prends un seul exemple : face à l'encampement forcé, face à la répression, l'invocation constante de la mémoire des « camps » de la deuxième guerre mondiale, que la police et les autorités trouvent toujours du plus mauvais goût et de la plus extrême mauvaise foi. Mais c'est qu'en effet il n'est pas de famille qui ne soit encore hantée par la mémoire diffuse et obsédante, jamais relayée par l'histoire des gadjé, des internements dans les camps de concentration français souvent confondus avec les camps de la mort allemands. Dans le groupe impliqué dans ce film cependant, il se trouve que trois familles furent touchés par des déportations dans de tels camps, souvent mal identifiés fautes d'informations claires (Mauthausen, Buchenwald-Dora et Oranienburg-Sachsenhausen). Cette mémoire n'est pas absente des discussions privées au sein du groupe, mais elle prend un sens immédiatement politique dans la confrontation avec la police : « mon grand-père a fait la guerre pour la France » et on l'a « envoyé en camp », et « voilà ce que vous nous faites : vos places désignées ne sont rien d'autre que des camps ». C'est elle qui est invoquée spontanément par plusieurs intervenants dans le film, qui porte ainsi, non seulement la trace de cette mémoire familiale évoquée en privée, mais aussi de sa mobilisation dans le face-à-face avec les représentants des institutions de l'Etat. Ce geste politique est alors, simultanément, un document pour l'anthropologue et de l'historien travaillant sur les phénomènes d'occultation, de distorsion, mais aussi de résistance mémorielle.

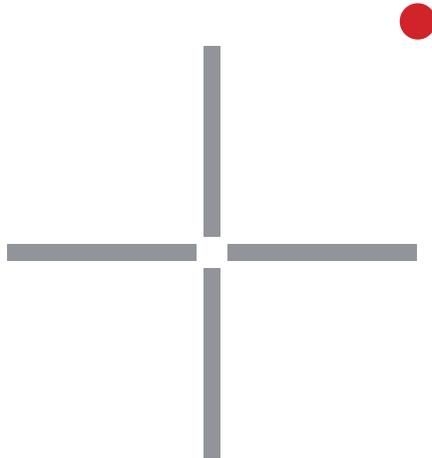
## Références

Foisneau, Lise. 2023. Kumpania. *Vivre et résister en pays gadjo*. Marseille : Editions Wildproject.

Williams, Patrick. 2022. *Tsiganes ou ces inconnus qu'on appelle aussi Gitans, Bohémiens, Roms, Gypsies, Manouches, Rabouins, Gens du voyage*. Paris : PUF.

## Lien du film

[https://www.youtube.com/watch?v=Jb\\_6xIHN3lc&t=943s](https://www.youtube.com/watch?v=Jb_6xIHN3lc&t=943s)



Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Cyrulnik Natacha,**

documentariste et professeure des universités en sciences de l'information  
et communication, Aix-Marseille Université, UMR 7061 Prism  
« Perception, Représentations, Image, Son, Musique »

Contact : [natacha.cyrulnik@univ-amu.fr](mailto:natacha.cyrulnik@univ-amu.fr)

## Titre du film

# « LA BELLE D'OCCIDENT, EN QUÊTE DE L'INDOCHINE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI »,

documentaire, 47', 2023, La Compagnie des Embruns producteur (avec le soutien de l'ANR « Coolibrokers 2021-2024 », du CNRS Images, du ministère de la Culture et de l'UMR Prism.



© N. Cyrulnik, *La Belle d'occident, en quête de l'Indochine d'hier et d'aujourd'hui*

## Résumé du film

Ce documentaire de création s'appuie sur les recherches de Phuong Ngoc NGUYEN qui a traduit le roman « La belle d'occident » écrit par Huỳnh Thị Bảo Hòa en 1927, et qui raconte une histoire d'amour entre une Française et un Annamite durant la grande

guerre, en 1917. Comme précisé dans sa préface, ce roman s'inspire d'une histoire vraie. Il devient donc une source de pistes à creuser, alors qu'il en existe peu, pour tenter de mieux comprendre ce qu'il s'est passé à cette période dans les échanges entre la France et l'Indochine d'un point de vue humain. La chercheuse part donc à la quête d'informations issues du roman. Ce film de recherche témoigne, sur cette base-là, des travaux de la chercheuse en même temps qu'il propose une forme d'immersion par l'ambiance des sites visités (Thann en Alsace, Verdun et le Vietnam en général). Participant à l'enquête de terrain, il en vient à son tour à relater les questionnements des chercheurs en général d'un point de vue à la fois interdisciplinaire et épistémologique.

## **Propos**

### *1. Intentions*

Ce documentaire de création s'appuie sur les recherches de Phuong Ngoc NGUYEN qui a traduit le roman « La belle d'occident » écrit par Huỳnh Thị Bảo Hòa en 1927, et qui raconte une histoire d'amour entre une Française et un Indochinois durant la grande guerre, en 1917. Comme précisé dans sa préface, ce roman s'inspire d'une histoire vraie. Il devient donc une source de pistes à creuser, alors qu'il en existe peu (elles ont été détruites durant les guerres, sont écrites en chinois, ou bien n'ont tout simplement pas été conservées dans ce qui va devenir le Vietnam comme en France) pour tenter de mieux comprendre ce qu'il s'est passé à cette période dans les échanges entre la France et l'Indochine d'un point de vue humain. La chercheuse part donc à la quête d'informations à partir du roman. Je l'ai accompagné avec ma caméra dans ce sens.

Cette question de recherche a été développée dans le cadre de l'ANR « Coolibrokers 21-24 » principalement portée par des historiens. Avec le soutien du CNRS Images et du ministère de la culture en plus, j'ai donc pu accompagner cette recherche dans un documentaire qui est à la fois un objet et un outil de recherche. Le documentaire de création est pris ici comme un moyen sensible (Pink, 2009) d'aborder une situation afin que le spectateur puisse en acquérir une connaissance au final (Niney, 2000 & 2002). Il participe à la recherche elle-même : parce que l'on cherche des images et des sons correspondant à l'enquête, nous sommes allées voir les sépultures une à une pour trouver des traces d'indochinois, même sur des stèles à formes musulmanes, par exemple ; et cela a été vérifié alors que ce n'était pas connu par les historiens jusqu'à présent. La réalisation du documentaire s'engage donc pleinement dans ce processus de recherche. Il en devient une forme d' « écriture alternative ».

## ***Un parti-pris, celui de l'ambiance***

Mais c'est aussi d'un point de vue cinématographique que cette recherche s'est développée. Ce film témoigne des travaux de la chercheuse en même temps qu'il propose une forme d'immersion par l'ambiance des sites visités (Thann en Alsace, Verdun et le Vietnam en général).

Ce parti-pris est notamment né du fait que la réalisatrice ne connaissait pas le Vietnam avant d'y aller pour accompagner cette recherche. La découverte, l'appréhension de ce territoire, et le fait de témoigner de trace de l'Indochine dans le Vietnam d'aujourd'hui est relaté au spectateur en faisant le choix de prendre le temps de découvrir ces lieux. Ce rapport au temps est rendu sensible au spectateur par le choix des séquences qui relatent l'atmosphère du pays et des lieux identifiés dans le roman et visités pour y trouver des traces historiques (Samurtojo & Pink, 2019).

Par ailleurs, ce choix de l'ambiance permettait aussi de ponctuer l'ensemble des situations dont il fallait rendre compte dans le film : l'histoire d'amour du roman, le travail de la chercheuse en histoire et anthropologie à partir de ce roman, et celui du film qui participe à cette enquête. Ces différents niveaux de lecture à faire comprendre dans le film insufflent un rythme dans le film avec la nécessité de respirations. Le montage s'est donc fait dans ce sens. Tous ces niveaux d'informations à faire comprendre pour le spectateur nécessitent de prendre du temps entre l'exposition de chacun d'entre eux. Ainsi ces séquences concentrées sur l'ambiance des lieux insufflaient un rythme pour le film. L'intention de l'ambiance devenait petit à petit un moyen, une méthode pour appréhender ce territoire et cette situation.

## ***Une méthode, un dispositif***

- Une forme, une narration

La forme du film est donc née des conditions de l'enquête. L'articulation de toutes les données à prendre en compte impose une forme de narration. Ainsi, au fur et à mesure que nous nous déplaçons sur les sites décrits dans le roman, la recherche avançait et le film se composait. Pour autant, il est important de raconter l'histoire du roman dans le film. L'histoire d'amour qui évoque la fiction, est relatée ici dans un documentaire quand la chercheuse explique son travail aux personnes qu'elles rencontrent pour grappiller des informations susceptibles de la faire avancer. L'histoire romanesque, la situation de recherche, l'importance du choix des territoires décrits dans le roman comme indices pour trouver des informations sur les engagés indochinois durant la première guerre mondiale, l'implication du travail documentaire dans ce processus de recherche, sont autant de niveaux de lecture à faire comprendre au spectateur. Ainsi, les choix esthétiques et poétiques deviennent aussi rhétoriques (Soulez, 2011).

- Des considérations techniques

Ici, les conditions techniques peuvent être aussi précisées puisque les conditions de tournage ont imposé des choix. Le tournage devait être extrêmement rapide parce qu'il y avait peu de temps de tournage possible, que ce soit en Alsace et à Verdun,

comme au Vietnam. Les conditions étaient précaires (seul le voyage pour la réalisatrice était financé, donc elle tournait seule et devait penser le film et sa narration en même temps qu'elle captait les images et les sons). Le matériel devait être, pour cette raison aussi, le plus léger possible (un appareil photo de très bonne qualité 4K, Lumix GH5, avec du son témoin synchrone, un micro zoom en plus pour capter les ambiances des lieux, et un micro HF pour capter les conférences de la chercheuse au Vietnam). Ce matériel permettait aussi de se fondre plus facilement dans le paysage. L'immersion de la réalisatrice devait participer à l'immersion par l'ambiance du spectateur au final. Ces choix techniques participent donc de la définition d'une méthode et d'un dispositif et au parti-pris de mise en scène en privilégiant l'ambiance par moments. Les choix techniques sont définis en accord avec le fond et la forme du documentaire. Cette cohérence, cette correspondance, importe.

### ***Un film de recherche***

Petit à petit, ce documentaire de création devient de plus en plus problématisé en tant que film de recherche puisqu'il témoigne directement de l'enquête en train de se faire. C'est parce que j'accompagnais ce travail que de nouvelles données historiques émergeaient. Par exemple, il existe bien des tombes avec des noms d'indochinois en Alsace et à Verdun... mais sur des tombes à forme musulmanes ! Nous avons aussi retrouvé à Tam Ky (ville où la lettre du mari dans le roman a été écrite) un journaliste qui avait un document écrit en chinois (correspondant à la langue officielle de l'époque) qui témoigne de l'engagement de jeunes hommes à Tam Ky pour aller se battre à Verdun, etc. Le processus de réalisation participe donc bien à la recherche. Les questions de recherches historiques, voire anthropologiques, du début deviennent également communicationnelles et cinématographiques. Participant à l'enquête de terrain, le documentaire en vient à son tour à relater les questionnements des chercheurs en général d'un point de vue à la fois interdisciplinaire et épistémologique.

Pour conclure, les premières projections, au Vietnam puis en France, témoignent du fait que tous ces niveaux de lecture à faire comprendre au spectateur ont été bien réceptionnés. Les Vietnamiens lors des premières projections en octobre 2023 ont apprécié la lenteur et le choix de l'ambiance pour témoigner de leur pays. Cette approche sensible correspondait à leur appréhension de leur pays ; nous en sommes même venus lors des débats à l'issue de la projection à nous demander ce que serait un « occidental or oriental gaze ». Cela devient une nouvelle question de recherche qui serait à creuser et que j'ai commencé à évoquer lors d'un colloque en sociologie (AISLF) à Ottawa en juillet 24.

Cet exemple de film documentaire permet de questionner donc d'un point de vue interdisciplinaire et épistémologique les apports d'un « film de recherche », qui est donc à valoriser tant il participe à la recherche d'un point de vue à la fois pratique et théorique.

## Références

**La compagnie des embruns** : [www.lacompaniedesembruns.com](http://www.lacompaniedesembruns.com)

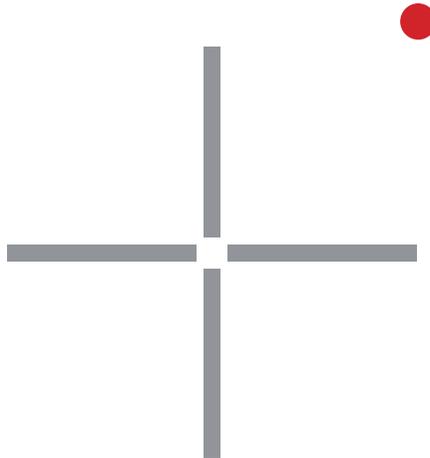
Cyrulnik Natacha, 2024, “The commitment of women through the production of a creative documentary about Indochina”, in « Cinema (in) the Feminine », Revista internacional de arte e antropologia de imagens «Cinema & Território» n°9, Universidade do Madeira (Portugal), à paraître en Novembre 2024.

« Mur » de Simone Bitton (100', 2004), « Nostalgia della luce » de Patricio Guzman (90', 2010), « Entre nos mains » de Mariana Otero (87', 2010), les profils paysans de Raymond Depardon, et tant d'autres...

## Lien du film

<https://vimeo.com/manage/videos/864342958>

Mdp : labelledoccident





Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Dahdah Assaf**

(Chercheur et co-réalisateur, Chargé de recherche, Géographe,  
ART-Dev (UMR 5281), CNRS/Université Paul-Valéry Montpellier 3)

**Marsaud Gaël**

(Co-réalisateur, Réalisateur, Docteur en science politique, Université Paris 8)

**Roto Burhan**

(Co-réalisateur, Professeur de mathématiques)

Contacts : [assaf.dahdah@cnrs.fr](mailto:assaf.dahdah@cnrs.fr),  
[gmarsaud@yahoo.fr](mailto:gmarsaud@yahoo.fr)

**Titre du film**

**« AUTOUR DU TANUR » Dora Tenûrê,**

Documentaire, 50'



© A. Dahdah, *Autour du Tanur*

**Résumé du film**

Construire un tanur, confectionner le pain, s'ancrer ici, vivre maintenant, venir d'ailleurs, parler d'avant. Une famille Êzidie compose avec l'exil, se recompose entre la France et l'Irak. Un triple regard pour un objet hybride où se mêlent démarche d'enquête et volonté de mémoire.

# Propos

## 1. Intentions

Le film résulte d'un programme de recherche européen<sup>1</sup> dont les travaux portent sur les formes du care entre générations de familles dispersées. À ce titre, de 2022 à 2023 l'équipe française<sup>2</sup> s'est concentrée sur l'agglomération marseillaise<sup>3</sup> et la Drôme, a choisi d'adjoindre une dimension audiovisuelle à la démarche d'enquête, de privilégier des familles constituées d'au moins deux générations, et dont la présence sur le territoire n'excédait pas dix ans mais devait être supérieure à un an. C'est au regard de ces critères et du contexte local que la recherche dans la Drôme s'est rapidement focalisée sur une population spécifique : des réfugiés yézidis<sup>4</sup>, composés majoritairement d'une famille élargie, arrivés suite à leur déplacement forcé dans des camps du Kurdistan irakien conséquence des massacres de 2014 perpétrés par les mercenaires de daesh.

L'installation de ce groupe relève indirectement d'une politique de gestion migratoire par la dispersion vers le milieu rural, s'appuyant ici sur une mobilisation citoyenne locale, qui s'inscrit plus largement dans un réseau d'acteurs de l'hospitalité dans la vallée de la Drôme, combinée à un dispositif de «couloir humanitaire» en lien avec le consulat français d'Erbil et les autorités préfectorales en France. Burhan, co-auteur du film *Autour du tanur / Dora tenûrê*, bénéficie de cette opportunité de rejoindre la France en 2016, avec son épouse, ses parents, ses frères et soeurs, et leurs enfants. Tous et toutes sont hébergés dans la vallée de la Drôme et ses environs, chez des habitants et habitantes engagés auprès des collectifs locaux, avec des personnes «référentes» coordonnant l'accueil : accompagnement administratif, soutien financier, cours de français, insertion professionnelle, scolarisation, accès au parc locatif.

C'est par le biais de ces collectifs que l'enquête démarre avant la rencontre des familles yézidiées. Mais le processus de recherche s'enlise rapidement : incompréhension de la part des personnes enquêtées quant aux sujet et finalité de la démarche, grille d'entretien trop longue, méfiance vis-à-vis d'une personne inconnue. C'est la relation avec Burhan qui va constituer une bifurcation dans le processus d'enquête. La grille

---

1. <https://research.reading.ac.uk/transnational-families/>

2. Virginie Baby-Collin (Aix-Marseille Université, UMR TELEMME), Polina Palash (UMR TELEMME), As-saf Dahdah (CNRS, UMR ART-Dev)

3. Polina Palash et Luc Thauvin (2023), « Loin des yeux, près du coeur - Lejos de los ojos, cerca del corazón », 50 min.

4. "Le mot *Ezîdî* ou *Yézîdî* est employé pour désigner une entité religieuse. Les Yézidis, adeptes de la religion éponyme, appartiennent en fait à l'ethnie kurde. Ils croient même en constituer le fondement. Ils s'en distinguent seulement par leur religion. (...) Les Yézidis sont éparpillés dans plusieurs régions du monde. Il en reste près d'un million dans le monde. La majorité d'entre eux vit en Irak dans la région fédérale du Kurdistan. C'est là que se trouve le centre religieux et politique de ce peuple." (Darwesh 2018)

d'entretien est écartée au profit d'une discussion à trois sur ce que pourrait être une recherche auprès de sa famille et de l'expérience de l'exil. En outre, le film n'est plus considéré comme simple support à l'enquête mais comme « outil d'enquête en tant que moyen de compréhension »<sup>5</sup>. Enfin, la dimension transnationale du programme est désormais envisagée sur place<sup>6</sup>, et sur proposition de Burhan à partir d'un lieu circonscrit qui se construit pendant le film, un four traditionnel tanur. Il constitue l'occasion de parler de la famille, du rapport à l'Irak, des proches laissés là-bas mais également de celles et ceux dispersés en Europe (Allemagne et Pays-Bas). *In fine*, c'est un film hybride composé de trois dimensions entremêlées : objet de mémoire et de dialogue au sein de la famille et de la communauté, réalisation cinématographique avec ses codes esthétiques et contraintes techniques, enquête de sciences sociales sur les liens familiaux en exil.

## 2. « Angle d'attaque » (*Discussion*)

Nous proposons de revenir sur cette expérience méthodologique et filmique où l'enquête mêle entretiens et observations de la part de chercheurs extérieurs aux récits des membres de la famille, le récit étant entendu ici comme « art de raconter une histoire et de la scénariser (...). Il vise, par un travail de structuration et de scénarisation, à articuler entre eux des aspects significatifs d'une expérience et à les partager. »<sup>7</sup> Cette démarche qui se veut inductive et participative interroge les ressorts d'une co-création. En prenant du recul sur la période de tournage, montage et des épisodes de projection, nous souhaitons analyser un ensemble de relations et d'interactions à partir desquelles le film a été réalisé et montré. Cette expérience nous amène dès lors à revenir sur le processus de co-construction d'un objet et d'une enquête entre des personnes dont le rapport à la migration, à la recherche et au film sont très différents. Nous verrons ainsi comment la dimension participative qui cherche à s'extirper de l'asymétrie des relations d'enquête à l'œuvre dans un film contribue à façonner le film durant les périodes de tournage et de montage, et se rejoue lors des projections.

Pour ce faire, l'intervention repose sur plusieurs hypothèses qui, a posteriori de la réalisation, semblent essentielles pour saisir l'expérience de co-création autour d'un objet qui parle de migration. Tout d'abord, la démarche inductive se construit sur une « page raturée », charge aux auteurs de trouver collectivement un fil directeur au film. Burhan parvient à trouver sa place dans le dispositif, en proposant ce qui devient l'amorce et le sujet d'un film qui s'écrit au fil des rencontres et des événements. En ce sens, l'inductif ne relève pas uniquement du performatif, il admet l'inconnu comme composante fondamentale d'une réalisation collective à travers des rencontres et un dialogue entre des personnes aux positions très diverses. Car ensuite, ce dialogue

---

5. Meyer, M., Papinot, C., 2017. Le travail des images dans la démarche de recherche. Analyse réflexive et compréhension de l'objet. *Images du travail, travail des images* 3.

6. Lors de nos discussions initiales, nous avons imaginé un film autour de la dispersion de la famille en Europe, impliquant de rendre visite aux membres dispersés entre la France, l'Allemagne et les Pays-Bas.

7. Nicolas-Le Strat, P., 2019. L'engagement à l'épreuve d'un « faire ». *Vie sociale* 27, 125–134.

permet à Burhan de se placer dans une position intermédiaire et donc centrale, à la fois sachant quant à sa famille, son groupe, l'expérience de l'exil, maîtrisant les trois langues parlées dans ce film, et en apprentissage sur ce que signifie enquêter et filmer. C'est par sa position qu'enfin il se porte garant auprès de nous et de sa famille, désamorçant pas à pas la méfiance que le film suscite et ménage nos attentes, les orientent, tout en permettant à la réalisation d'aller à son terme.

## Références

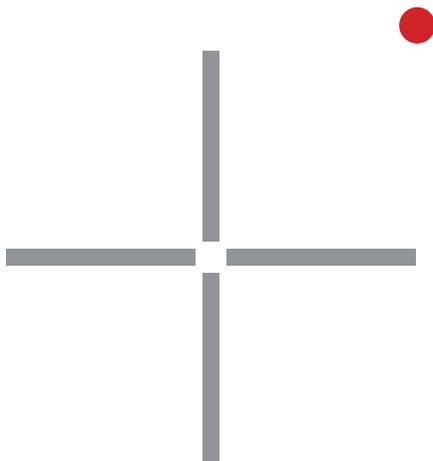
« Tonratun, l'histoire de l'Arménie racontée par les femmes », Réalisé par Inna Mkhitaryan Écrit par Inna Mkhitaryan, France, Arménie, 2022, 84 minutes.

« Vidéocartographies : Aïda, Palestine », réalisé par Till Roeskens, écrit par Till Roeskens, France, Palestine, 2008, 45 minutes.

## Lien du film

<https://vimeo.com/851641973>

code : tanur



Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

## **Degavre Elodie**

(Chercheuse réalisatrice, Enseignante-chercheuse, Architecture, UCLouvain, LOCI-LAB (Institut de Recherche de Louvain pour le Territoire, l'Architecture, l'Environnement Construit))

Contact : [Elodie.degavre@uclouvain.be](mailto:Elodie.degavre@uclouvain.be)

### **Titre du film**

## **« LA VIE EN KIT »,**

Documentaire de création, 69', Playtime Films, Wallonie Image Productions



© E. Degarve, La vie en kit

### **Résumé du film**

Cinquante ans après la réalisation de leurs prototypes, quatre architectes désormais âgé-es m'emmènent à la découverte de leur utopie : des logements en kit, accessibles à tous-tes ! Au fil de ce joyeux voyage dans le temps, une question cruciale émerge : et nous, comment habiterons-nous demain ? « La vie en kit » est le récit de ma rencontre avec quatre architectes qui, dans les années 1970, ont tenté de réinventer le logement. Par des témoignages et des archives récoltés sur le terrain, le film révèle un pan oublié de l'histoire architecturale belge. Ces architectures, polyphoniques, participatives et impliquant de nombreux·ses acteur·ice·s, m'ont amenée à

questionner la méthode de recherche elle-même. Que peut « apprendre » la recherche en architecture au contact du film ? Les méthodes cinématographiques peuvent-elles nourrir les méthodologies des chercheur-euse-s dans ma discipline ?

## **Propos**

### *1. Intentions*

#### **Nouveaux récits**

Comment écouter et transmettre les récits de l'architecture ? Comment faire exister les nombreuses voix qui témoignent de la vie complexe des bâtiments, de leur conception jusqu'à leur appropriation ? Comment parler d'architecture sans omettre sa fragilité, son imperfection, et parfois ses échecs ?

En contrepoint des récits hégémoniques qui dominent l'historiographie architecturale, des voix s'élèvent pour nous inviter à une à une (ré)écriture polyphonique et sensible de l'histoire de notre discipline (Stead, Gosseye, 2019). Ce déplacement du regard s'accompagne de la recherche de formes adéquates pour ces nouveaux récits : au contact d'autres disciplines, l'architecture se décroïsonne et ses chercheur-euses, auteur-ices, théoricien-nes hybrident leurs productions, célébrant la complexité de ce domaine qui touche à l'environnement bâti et surtout, vécu. Avec le documentaire « La vie en kit », récit de ma rencontre avec quatre architectes actif-ves dans les années 1970 dans le domaine du logement, j'explore la recherche par le film comme un outil contribuant à cette réécriture critique.

#### **Avant, et pendant**

Si la forme en diptyque – écrit et film – du travail est singulière, il en va de même pour ses temporalités : différents temps de regard y cohabitent. Car c'est l'histoire d'une thèse dont la focale change au contact de la méthode choisie. Il y a le temps de l'intuition et des premières recherches, qui se déroule avant. La focale est alors concentrée sur les objets architecturaux. Et il y a le temps de la fabrication du film, qui déplace la focale des objets observés vers une rencontre et des données qui se produisent pendant.

Avant, l'écriture du film est guidée par l'hypothèse que les architectures choisies relèvent d'un mouvement architectural encore mal connu. Les archives et les entretiens mettront en lumière ce qui les rassemble, et reste actuel : utopie d'un logement accessible, participation, modularité. De cette écriture-là, il reste des traces dans le récit final. Mais le film, entretemps, subit la secousse performative du tournage.

Pendant, tout change. L'immersion crée des relations. La vieillesse s'invite. Avec elle,

la peur de l'oubli, et les promesses de l'archive. La réalité du tournage devient celle de la transmission entre deux générations d'architectes : la leur, la mienne. Mon regard change, celui de la caméra aussi, il devient plus ethnographique : je documente la mémoire déposée dans l'espace et j'enregistre les doutes sur les visages. Je deviens un personnage de mon enquête. L'histoire de ces utopies devient plus complexe, plus incertaine, plus juste. Nouvelle question : la forme filmée, dans la recherche en architecture, pourrait-elle contribuer à ses nouveaux récits ?

## Fils tendus

Pour porter cette question au montage, trois fils narratifs émergent : subjectivité, échec et transmission.

D'emblée, le récit prend le parti de la caméra subjective et mêle mon parcours à celui des personnages. Je montre le parcours du film lui-même, et révèle par endroits les dispositifs de tournage, en conservant des « accidents », révélateurs des relations qui se tissent. J'explique également ma position d'insider du métier par une voix off, installant un regard situé et non neutre. Plus loin dans le récit, pour participer à une déconstruction des récits hégémoniques, je prends le contrepied des entretiens d'architecture classiques – « intentionnalistes » selon Proctor (2006) et Stead (2014) –, et j'appuie la tension dramatique du film sur des entretiens orientés sur l'échec, ou encore sur la vieillesse. L'utopie y apparaît inachevée, imparfaite, plus complexe qu'elle n'y paraît. Cette lecture est appuyée par un contraste de couleur et de rythme, créé par l'alternance entre l'archive TV – rarement exploitée dans la recherche (Thomine, 2000) – et des moments de fragilité des personnages au présent. Entre ces deux temps suspendus s'imisce la poésie du film, et la problématique de la transmission des récits : qui héritera de ces utopies inachevées ? C'est la question que semble poser le film, tout en la tissant déjà avec un futur qui résonne avec ces architectures : la frugalité, la participation, la collectivité ne semblent jamais avoir été aussi urgentes et désirables qu'aujourd'hui.

## 2. « Angle d'attaque » (*Discussion*)

C'est une considération que partagent les réalisateur·ices croisé·es sur mon parcours : les rencontres publiques, bien que passionnantes, sont rarement orientées sur le film en tant qu'objet. Lors des débats d'après-séance, c'est toujours le sujet du film qui est discuté. A tel point que parfois, nous nous retrouvons dans la situation inconfortable d'être la « représentante » du sujet, son experte, détenant supposément les réponses à des questions d'avenir – légitimes – que le public pose mais qui, si nous sommes honnêtes, nous dépassent. Je suis toujours mal à l'aise, par exemple, de désigner les dignes héritier·es des pratiques architecturales montrées dans le film, ou encore de citer le problème sur lequel il serait le plus urgent de se pencher dans mon domaine. On réfrène alors l'envie de dire au public qu'il et elle se fourvoie : tout le film consiste à éveiller les questions, et non fournir les réponses.

C'est donc bien autour de l'objet film, et non pas du sujet du film, que je souhaiterais organiser notre conversation. Mon film est adossé à une thèse de doctorat, dont l'objectif est d'être une contribution méthodologique à la recherche en architecture, domaine « jeune » dans lequel les formats restent à définir (Schalk, 2022). Si le cadre théorique de ce travail s'appuie largement sur l'anthropologie et sur ses rapports avec le cinéma, il s'agit, à travers l'expérience de terrain que j'en ai faite, de « tirer » les méthodes visuelles, déjà pratiquées dans d'autres domaines, vers celui de l'architecture, et d'en observer les effets et potentialités.

L'une de mes interrogations concerne la définition du « film d'architecture ». Un premier travail m'a permis de démêler ce « genre », trop souvent confondu avec le film didactique, de reportage, ou promotionnel. Tout comme la définition du « film ethnographique » - à travers sa nature, sa valeur scientifique, ses méthodes - est ancrée dans le champ de l'ethnographie elle-même, et en reconnaît la valeur de recherche, pourrait-il y avoir une définition du « film d'architecture » ancrée dans ma propre discipline ? Pourrais-je dire, non pas que j'ai fait un film « ethnographique », mais un film « architectural », dont on pourrait alors établir les méthodes, les critères, les enjeux, la valeur de recherche ? Pour cela, il faut en revenir à la fois à la fabrique du film, et au regard qui en est à l'origine. J'ai fait ce film en architecte, d'abord, en cinéaste-chercheuse ensuite. Je suis intéressée d'entendre ce que des personnes extérieures ont observé de ce regard spécifique, et de comprendre ce qui s'en lit dans l'écriture, le montage et les choix esthétiques, ou tout autre lieu du film ou du processus. Pour découvrir ensemble quel outil de recherche se dessine là, pour mon domaine d'étude.

## **Bibliographie**

PROCTOR, R. (2006) « The Architect's Intention: Interpreting Post-War Modernism through the Architect Interview », *Journal of Design History*, Winter, Vol. 19, No. 4  
SCHALK, M., LANGE T., PUTZ A., STEVANOVIC T., MARKUS E. (Ed.) (2022) *Species of theses and other pieces*, Dimensions. *Journal of Architectural Knowledge*, Transcript, n°03  
STEAD, N. (2014) « Architectural Affections », *Fabrications*, 24:2  
THOMINE, A. (2000) « Éléments pour une filmographie de l'architecture : sondage dans les archives télévisuelles de l'INA », dans PEYCÉRÉ David et al., « Les archives orales dans l'histoire de l'architecture », IFA, Colonnes n°20, Décembre

## **Références**

MENON, C. (2024) « Life, Assembled. A conversation with Elodie Degavre », Bruxelles, Accattone, N°8

Bonne-maman et le Corbusier, Marjolaine Normier, Les Films de l'œil sauvage, 2017, 58 min.

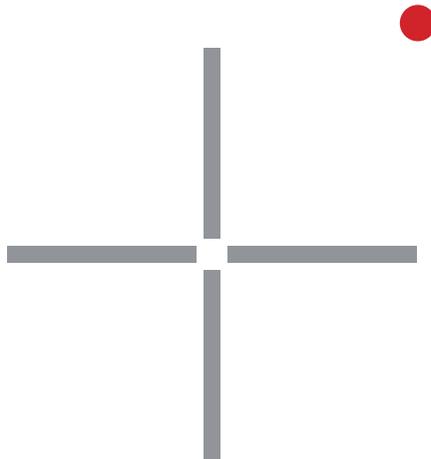
Habitations légèrement modifiées, Guillaume Meigneux, Cellulo Prod, 2013, 76 min.

Paradise Lost, History in the Unmaking, Andy Howlett, Pete Ashton et Anthony Sage  
Pete Ashton, 2022, 84 min.

Sunnyside, Frederik Carbon, Clin d'Œil Films, 2017, 72 min.

### **Lien vers le film**

<https://vimeo.com/723400811>





Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Drouet Jeanne**

(Ingénieure d'études, anthropologue, CNRS, membre du CMW jusqu'en 2021, réalisatrice et autrice)

**Jeanne Paturle**

(Réalisatrice indépendante, réalisatrice et autrice)

**Cécile Rousset**

(Réalisatrice indépendante, réalisatrice et autrice)

**Santelli Emmanuelle**

(Directrice de recherche, sociologie, CNRS, Centre Max Weber, autrice)

Contacts : [jeanne.drouet@cns.fr](mailto:jeanne.drouet@cns.fr),  
[jeannepaturle@yahoo.fr](mailto:jeannepaturle@yahoo.fr),  
[roussetcecile@yahoo.fr](mailto:roussetcecile@yahoo.fr),  
[emmanuelle.santelli@msh-lse.fr](mailto:emmanuelle.santelli@msh-lse.fr)

**Titre du film**

**« LES FILLES C'EST FAIT POUR FAIRE L'AMOUR »,**

court-métrage documentaire d'animation, 15',

Beppie Films en coproduction avec Girelle productions



© J. Drouet, *Les filles c'est fait pour faire l'amour*

## Résumé du film

Dans le bureau d'une sociologue, trois femmes évoquent tour à tour leur vie sexuelle. Leurs récits se mêlent et nous portent vers des chemins d'émancipation parfois cocasses, parfois difficiles. Se trace ainsi un parcours sensible, de femme désirée à femme désirante.

## Propos

### 1. Intentions

Le film *Les Filles, c'est fait pour faire l'amour* est issu de la rencontre de deux univers : le film d'animation et la recherche en sciences sociales. C'est une enquête concernant la sexualité dans les relations conjugales qui nous donne l'idée de nous engager dans cette création (Santelli, 2018) afin de faire dialoguer l'investigation sociologique avec le débat public en cours, à propos de la sexualité féminine.

Le 'format' documentaire animé a semblé être la forme adéquate. Le dessin permet en effet tout à la fois de rester au plus proche du matériau sonore collecté, sans exposer l'image des enquêtées, tout en offrant de vrais apports discursifs et narratifs. Les apports de ce dialogue singulier entre images et sons ne pouvaient se révéler que parce qu'une véritable rencontre s'est produite entre Emmanuelle Santelli, Jeanne Drouet, Jeanne Paturle et Cécile Rousset.

Progressivement, au cours de leurs nombreux échanges, la sociologie des parcours d'émancipation d'Emmanuelle Santelli a pu s'exprimer au travers de l'esthétique composite, décalée et poétique de Jeanne Paturle et Cécile Rousset. Aujourd'hui, nous réfléchissons à l'accompagnement de la diffusion de ce film pour que le débat suscité lors des différentes projections, mais aussi ses échos et résonances, nous permette de prolonger l'enquête d'une autre façon.

Cette expérience de réalisation filmique, particulièrement riche, a soulevé un grand nombre de questionnements ayant trait, notamment, au format filmique choisi (le documentaire animé) qui permet d'ouvrir un dialogue spécifique entre images et sons et suppose un traitement narratif singulier de la parole des enquêtées.

Ici, nous nous arrêtons plus longuement sur la façon dont la sociologie apparaît dans le film ; comment la discipline, les résultats et matériaux d'enquête traversent et composent le film.

## 2. « Angle d'attaque » (*Discussion*)

### **La structure narrative empreinte de l'analyse sociologique, le parcours.**

Au démarrage, lorsqu'il a fallu déterminer la réflexion que nous voulions mettre en récit dans un film, Emmanuelle Santelli a proposé cette première idée synthétique : malgré une hypersexualisation de la société, les femmes demeurent le plus souvent dans une position de « femmes désirées », de femmes qui se doivent d'être désirables, plutôt que de femmes désirantes<sup>1</sup>, actrices de leur sexualité (Santelli, 2022). Plus précisément, il s'agissait de retracer une logique de parcours : à la fois à un niveau individuel, comment une femme en vient à prendre conscience que sa sexualité ne lui convient pas (ou plus), qu'elle n'en est pas sujet – en d'autres termes, qu'elle répond (finalement) plus à une demande masculine qu'à son propre désir – et, à un niveau collectif, aborder « l'ensemble des processus sociaux qui ont contribué à placer les femmes dans l'impossibilité de définir par elles-mêmes et pour elles-mêmes une sexualité qui leur est convenne » (Andro et al., 2010, p. 9).

Pour ce faire, nous avons choisi de tresser des voix plurielles. La structure narrative repose sur le témoignage de trois femmes, trois récits entremêlés. Les femmes sont âgées de 31 à 42 ans et proviennent de différents milieux sociaux (elles sont restées anonymes jusqu'à la fin). Elles sont reconnaissables grâce à des caractéristiques physiques marquées (coupes de cheveux, style, visages...). Néanmoins, il s'agit moins de dresser le portrait de chacune que de tresser leur témoignage pour ne former qu'un chemin, celui du film : un récit d'émancipation.

### **Contextualisations et ligne graphique composite**

La sociologie trouve aussi sa traduction dans la ligne graphique adoptée. Notre film est composé de matières hétérogènes : dessins mais également images d'archives en tous genres. L'idée est d'inscrire le film dans une histoire plus large et de rappeler à travers ce côté composite combien les trajectoires de ces femmes sont façonnées par tout ce qui les environne et ce qui les précède. Certaines images nous rappellent les périodes clés de l'histoire des luttes féministes. D'autres s'inscrivent dans l'histoire des représentations des corps et des relations hommes/femmes. Le côté hétéroclite est aussi là pour montrer que chacune pioche dans des ressources différentes pour accéder au plaisir. Toutes ces matières sont également traitées de manière décalée, sans jugement de valeur mais avec humour, pour pouvoir jouer des stéréotypes, des images populaires, des normes de la société.

---

1. Précisons que ce terme ne désigne pas le fait d'avoir beaucoup ou plus de désirs que d'autres femmes, il entend mettre l'accent sur le fait d'être (ou de devenir) sujet de sa sexualité.

## Décors et attributs des personnages

La sociologie a aussi pu guider le choix des éléments de décors et les attributs : style des personnages, vêtements, coiffures, style de mobilier, éléments urbains, etc. Lors de la transformation du story board en plan de travail pour l'équipe d'animation, une des colonnes du tableau synoptique créé par Jeanne Paturle et Cécile Rousset fut spécifiquement dédiée aux « éléments sociologiques », à intégrer, plan par plan, dans le décor ou dans d'autres éléments graphiques.

Prenons l'exemple d'une scène située dans la salle d'attente d'un gynécologue. Après avoir pensé faire figurer une pile de magazines féminins très caractéristiques des salles d'attentes médicales, nous avons finalement choisi de montrer des affiches évoquant les campagnes des années 90 autour du VIH et de la contraception. Trouver les affiches les plus représentatives de ces campagnes, bien les positionner dans la scène, réfléchir à la réaction de la jeune femme face à ces éléments de décor, tout cela a fait objet de réflexions croisées entre les quatre autrices du film.

## Le personnage de la sociologue

La sociologue est aussi un personnage du film. C'est elle qui ouvre la scène inaugurale, par un parcours en vélo au travers la ville. Sa présence au son reste très discrète, opérant comme un cadre du discours (questions, petites relances, acquiescements...). À plusieurs reprises, on la retrouve dans le film à l'image, ainsi que le décor de son bureau. Ce dernier permet de rappeler aux spectateur·rices la situation spécifique de laquelle les témoignages entendus sont issus.

**En resituant ces paroles dans ce bureau, il est possible de mieux saisir la tonalité du propos (des confidences intimes, mais à vocation analytique) et ainsi de mieux comprendre pourquoi les femmes qui témoignent se montrent aussi réflexives sur leur sexualité.** D'une certaine façon, ce cadrage du discours permet de montrer comment les discours élicités en sociologie sont complémentaires des autres discours produits dans la société autour de la sexualité féminine. Cette pensée réflexive, permise par l'entretien sociologique est accessible à toutes les femmes, mêmes celles qui ne sont pas militantes féministes. En cela notamment, elle semble apporter des éléments complémentaires au débat public sur le sujet.

## Références

Drouet Jeanne, Santelli Emmanuelle, « Animer des paroles intimes, dessiner une recherche, écouter des voix. Retours sur la réalisation du film d'animation sociologique *Les Filles, c'est fait pour faire l'amour* », *Revue Française des Méthodes Visuelles* (à paraître en 2024)

Brune Elisa, *La Révolution du plaisir féminin - Sexualité et orgasme*, Paris, Odile Jacob, 2012.

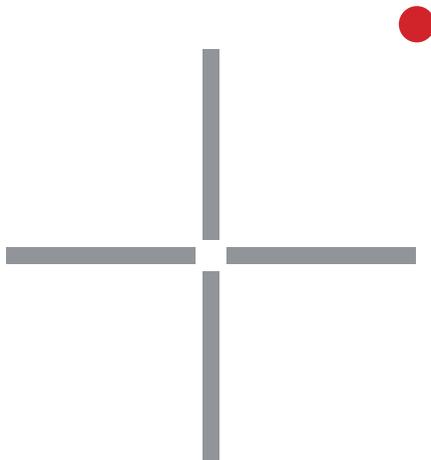
Le COD et le coquelicot (2013), court-métrage réalisé par Jeanne Paturle et Cécile Rousset - <https://vimeo.com/ondemand/lecodetlecoquelicot>

Symbiosis Carnal (2017), Court-métrage réalisé par Rocío Álvarez <https://vimeo.com/235369249>

Karaoke domestique (2014), Court-métrage réalisé par Inès Rabadan <https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/coups-de-coeur/karaoke-domestique>

## **Lien du film**

Disponible sur la plateforme de France.TV jusqu'au 3 décembre 2024 <https://www.france.tv/films/courts-metrages/5780778-les-filles-c-est-fait-pour-faire-l-amour.html>





Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

## **Emmanuelle Reungoat**

(Co-réalisatrice, MCF en science politique, sociologue du politique et chercheuse  
au CEPEL (UMR 5112)

## **Pierre-Olivier Gaumin**

(IE CNRS, Réalisateur à la MSH SUD (UAR 2035)  
et au laboratoire Praxiling (UMR5267)

Contacts : pierre-olivier.gaumin@mshsud.org,  
emmanuelle.reungoat@umontpellier.fr

### **Titre du film**

## **« DES GOÛTS DE LUTTE »,**

documentaire, 58', production Les Films d'ici Méditerranée



© P-O. Gaumin, *Des goûts de lutte*

### **Résumé du film**

L'histoire commence après la lutte. Quelle empreinte une révolte extraordinaire laisse-t-elle chez celles et ceux qui l'ont vécue ? En suivant les itinéraires croisés de Gilets jaunes pendant plusieurs années après le mouvement, le film interroge l'évolution de leurs rapports au monde, à la politique, à la violence, à l'altérité ou aux frontières sociales. Puis la lutte trace aussi des sillons plus intérieurs qui parfois bouleversent et parfois affranchissent, et qui se révèlent dans les relations au travail, à la famille, à

la parole et à soi-même. En passant par l'intime et par les parcours collectifs, le film questionne jusqu'où les luttes sociales peuvent nous transformer et se faire émancipatrices.

## **Propos**

### *1. Intentions*

En réalisant ensemble le film "Des Goûts de lutte", notre rencontre s'est construite autour de l'intention de tenir dans le même temps une proposition de cinéma et un film de recherche. En resserrant le propos à chaque étape d'écriture du tournage et du montage, le film s'inscrit comme un pont entre le sociologique et le photographique, entre la pensée et le regard.

On choisit de filmer les trajectoires de 5 personnages, entrés pour la première fois de leur vie en contestation lors du mouvement des Gilets jaunes, pendant plusieurs années après l'évènement. En recueillant leur parole mais aussi en filmant leurs corps, leurs voix et leurs interactions. En cinéma direct, et sur le temps long, notre intention était de filmer le sensible, ce qui se dit et ce qui se saisit au-delà des mots.

En braquant notre caméra sur l'après, sur les « moments dormants » des cycles de contestation, on observe les conscientisations qui creusent leur sillon, et permettent à l'eau d'emprunter ces rigoles pour irriguer les graines de citoyenneté et les amener à germer (ou pas). Cette fabrique sourde et ces temps d'entre-deux qui relient les soulèvements les uns aux autres, deviennent alors un trait d'union entre différents moments de lutte, et réinscrivent nos personnages en jaune dans une histoire collective de long terme, celle des luttes sociales.

C'est un véritable langage commun que nous voulions construire entre nous deux en tournant ces images, l'idée était aussi de parler à deux voix, en les harmonisant, deux voix entre nous et nos personnages et entre nous et le spectateur. Avec les interventions de chercheuses, nous voulions rendre lisibles les effets de tels mouvements en tenant l'équilibre de ne pas paraphraser les discours de nos gilets jaunes tout en offrant un pas de recul historique et sociologique sur les mouvements sociaux. Nous aimerions que le film scientifique soit aussi un film dont on ressort avec un regard modifié sur le monde, qu'on y ait appris des choses ou acquis des questions nouvelles.

### *2. « Angle d'attaque » (Discussion)*

En premier lieu notre film nous a permis d'apprendre (sur) nous-même et de changer de regards à 3 niveaux :

- *Changement de vision de soi*

Embarquer ensemble pour réaliser le projet très ambitieux d'un documentaire de

58 min à deux, nous a permis de découvrir les spécificités du métier de chacun.e. Travailler ensemble nous a permis de mieux appréhender d'où l'on parle en tant que chercheuse ou réalisateur. Ce qui nous a amené à occuper et défendre des positions parfois complémentaires, parfois contradictoires, à l'écriture, au tournage, au montage, jusqu'aux débats suivant la projection du film même. L'écriture du récit a été un nœud de ces échanges : où l'on voulait à la fois conjuguer la mise en narration et la rigueur scientifique de la nuance pour dessiner les personnages par exemple.

Ainsi, en faisant connaissance tous les deux autour du film, on a dû se faire confiance et faire dialoguer nos compétences, stade irremplaçable pour obtenir la confiance de nos interrogés. La confiance appelle la confiance et la mise en mots. Le recueil de parole est alors possible. C'est un véritable langage commun que nous voulions construire entre nous deux, réalisateur et chercheuse.

Au même titre qu'elles traversent le film, les émotions nous ont traversées tout au long du projet. Ainsi bien plus qu'un livrable, ce projet est un objet de travail en soit, une manière de travailler ensemble la recherche à chaque étape pour les documentaristes que nous sommes devenus.

#### *- Changement de vision de notre sujet*

Tout au long du projet, nous avons réajusté la vision de ce que pouvait être notre sujet, de ce que pouvait être notre film (et d'assumer ainsi de ne pas faire tous les films possibles).

Au moment de l'écriture par exemple, il paraissait incontournable et très intéressant de parler des motifs : pourquoi les personnes entrent en politique ? Mais avec le temps et les rushs que l'on faisait, on s'est aperçu au montage que l'angle des effets de l'engagement était plus intéressant et nous permettait de mieux faire tenir nos personnages et une narration.

Pour nous, il était important d'avoir une vision de ce que serait le film à chaque étape d'avancement. Dans notre cas, le film a changé de forme à chacune des étapes importantes de l'écriture : dans le dossier, puis au tournage et au montage. Il nous a fallu s'ajuster en permanence pour pouvoir faire un mieux avec ce que l'on avait dans les rushs.

Par rapport à notre sujet et à la manière de l'appréhender, il a fallu adapter nos temporalités. Celle de la recherche longue et parfois fastidieuse, celle de la production audiovisuelle plus courte à l'échelle d'un projet et celle des financements.

Il aura fallu du temps, du temps de tournage et d'écriture et des rencontres (personnages, artistiques, techniques) pour se diriger lentement vers le film dans sa version finale.

Nous avons tourné pendant 3 ans, grâce à nos statuts et à notre modèle économique. Cette temporalité de tournage nous a permis de ne pas « louper » certaines choses (les 3 ans du mouvement, l'élection présidentielle, les manif...), de pouvoir répéter certains tournages (manif) et de tenter des choses qui ont échoué (filmer une AG par ex.).

Ce temps précieux que l'on a pu prendre, relativement éloigné des logiques mercantiles des boîtes de production privées ou de la temporalité de livraison de produits au-

diovisuels classiques, nous a permis ces étapes d'entrée en connaissance mutuelle, d'écritures et nous a permis d'apprendre en échouant mieux à chaque fois.

#### *- Changement de vision de l'objet filmique*

L'accompagnement d'une société de production nous a permis de nous questionner pendant l'écriture et de consolider notre projet pour mieux assumer notre rôle d'auteur.ice du film. Il nous a fallu formuler et reformuler encore pourquoi on voulait présenter et faire ce film. Le passage de l'écriture de projet permet d'être sûrs du sujet à traiter, de le confronter aux regards extérieurs, d'assumer sa position d'auteur, et de faire se composer les idées.

Au fur et à mesure de l'avancement du projet nous avons d'abord écrit un projet de film, puis tourné nos 1ères images, puis dérushé les premières sessions et sans cesse confronté notre idée du film avec la réalité de ce que nous avons tourné. Il a fallu assumer de renoncer, faire des deuils et avancer ensemble vers des choix qui permettent de construire des personnages et une narration. A distance (relative) de la démarche scientifique, il nous a fallu transformer des « enquêtés » en « personnages », dessiner des profils différents de la réalité, tantôt éloignés et tantôt moins pour pouvoir ancrer le film dans un récit et dans un rythme, et ouvrir à une compréhension sensible du réel.

## **Références**

Un pays qui se tient sage de David Dufresne (2020) [https://www.allocine.fr/film/fiche-film\\_gen\\_cfilm=283687.html](https://www.allocine.fr/film/fiche-film_gen_cfilm=283687.html) pour l'originalité de et la force du dispositif

Un peuple (2022) [https://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=295022.html](https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=295022.html) pour la mise en narration d'un après possible

Profil paysans de Depardon, l'approche (2001), le quotidien (2005), la vie moderne (2008) pour la qualité du silence et de la parole recueillie au fil des interviews de cette trilogie marquant humblement notre approche

Un ouvrage (parmi d'autres) : Christelle Dormoy-Rajamanan, Boris Gobille et Erik Neveu, Mai 68 par celles et ceux qui l'ont vécu, Editions de l'Atelier, 2018.

Un article de soutien de la LDH sur le film : <https://www.ldh-france.org/la-ldh-soutient-des-gouts-de-lutte-un-film-demmanuelle-reungoat-et-pierre-olivier-gaumin/>

## **Lien du film**

<https://vimeo.com/904272656>

Bande annonce : <https://www.desgoutsdelutte.fr/>

Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Lehec Clémence**

(Post-doctorante, Géographie, Haute École de Travail Sociale de Genève, HES-SO,  
CERES et Labo UrbaniTÉS)

**Abu Laban Tamara**

(Lecturer, Cinéma, Bethlehem University)

Contacts : [Clemence.lehec@hesge.ch](mailto:Clemence.lehec@hesge.ch),  
[tamaraabulaban@gmail.com](mailto:tamaraabulaban@gmail.com)

### Titre du film

## « LES MURS DE DHEISHEH »,

documentaire, 36'



© C. Lehec, *Les murs de Dheisheh*

### Résumé du film

Dans le camp de réfugiés de Dheisheh en Cisjordanie, les murs des ruelles sont recouverts de graffitis. Cet espace, refuge et exil, est paradoxalement situé au cœur de la Palestine. Des origines du graffiti palestinien à nos jours, les peintres retracent leurs motivations.

Ce film documentaire a été coréalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat en géographie. Méthodologie d'enquête, donnée et résultat, il constitue un « objet total » qui témoigne de l'ensemble de la démarche de recherche. Il a rendu possible la collaboration jusqu'à la mise en forme des résultats et constitue, de ce fait, un manifeste pour des expérimentations géographiques.

## **Propos**

### *1. Intentions*

#### **Le film comme « objet-total » : qu'est-ce que cela veut dire ?**

Les murs de Dheisheh est un documentaire basé sur des interviews. Il a servi à la fois de méthodologie de collecte de données pour documenter d'une part les graffitis et d'autre part le mouvement graffiti palestiniens et ses praticiens. Il s'est inséré dans le cadre d'un projet de recherche doctorale en tant que résultat de recherche, au même titre que la thèse écrite, qui est la deuxième forme du rendu. Coréalisé, ce documentaire de 36 minutes vise à retracer et à comprendre l'histoire du mouvement graffiti palestinien dans le camp de Dheisheh, situé en Cisjordanie.

Le résultat final est basé sur cette expérience de coréalisation, impliquant la chercheuse française Clémence Lehec et la réalisatrice palestinienne Tamara Abu Laban. Il est le témoin d'un processus de négociation incessant entre nos deux points de vue, à partir de nos perspectives situées entre plusieurs sphères : étrangère et familière ; académique et militante. Le retour d'expérience ici proposé se base sur un texte co-écrit par les coréalisatrices qui propose une analyse réflexive sur la manière dont le processus de collaboration s'est construit.

À partir de deux points de vue, deux temporalités cinématographiques, d'apparence contradictoires, ont été utilisées : les travelings et les jump cuts. La manière de dépeindre la violence est également révélatrice des choix d'écriture filmique et des processus de négociations ayant abouti à la forme finale (notamment l'utilisation d'images d'archive et la rédaction de cartons explicatifs). Il s'agit ainsi de mettre en évidence le chemin parcouru pour construire une voix commune et de soulever les enjeux que cela représente à différentes étapes du parcours. Ces éléments pourront d'ailleurs venir nourrir la discussion autour du positionnement de l'objet produit et de chacune des autrices, notamment en lien avec les sphères disciplinaires.

Réalisé en langue arabe, le film a fait l'objet d'une collaboration très étroite entre les coréalisatrices. Il s'est agi d'œuvrer à l'ouverture d'espaces où le travail ensemble est possible, ce qui n'est pas sans soulever certaines contraintes et représenter certains défis notamment dans le fait d'avoir voulu travailler à deux, successivement en Palestine et en Suisse. Les conditions matérielles de cette collaboration pourront ainsi être explicitées au fil de la discussion afin de détailler ces enjeux plus avant. Opérer un retour sur cette coréalisation documentaire permet de mettre en lumière la manière dont un espace commun a pu être créé grâce à ce film, forme d'objet total, à la fois donnée, méthode et résultat.

## 2. « Angle d'attaque » (*Discussion*)

La production documentaire dans le cadre d'un projet de recherche est un véritable outil permettant d'élaborer une recherche collaborative. Plus précisément, la coréalisation documentaire au sein d'un projet de recherche permet d'assumer la copropriété du processus de recherche et notamment de ses résultats. Cela permet de questionner et de modifier les rapports de pouvoir tels qu'ils sont habituellement présents dans les recherches classiques. Il s'agit alors de concevoir un véritable partage avec les personnes qui sont parties prenantes de la recherche. Comment penser l'existence de ce modèle dans le cadre doctoral ou plus largement dans le cadre de la recherche quand cette expérience fait figure d'hapax ? Comment faire reconnaître ces collaborations au sein du monde universitaire ? Quel statut donner aux personnes avec lesquelles on travaille ?

Ce film documentaire a largement circulé. Terminé en janvier 2019 alors que la thèse était soutenue en juin, le processus de diffusion s'est déployé en parallèle de la finalisation du processus académique au sein duquel il s'insérait. Ainsi la première mondiale a-t-elle eu lieu à Beyrouth en juillet 2019 dans le cadre du Karama Beirut Human Rights Film Festival. Entre 2019 et 2023, il a été diffusé dans sept festivals de film portant sur les droits humains, la Méditerranée, la Palestine ou les migrations. Il a reçu le prix du jury du Al Ard Film Festival en 2019. Il a également été projeté au sein d'une dizaine d'événements en lien avec la Palestine, la présentation d'ouvrage ou lors d'événements organisés par le réseau des Instituts français. Enfin, il a été diffusé pour une durée de deux années par la plateforme de vidéo à la demande CINÉTIE entre 2020 et 2022. Il a ainsi circulé en Europe (Danemark, France, Sardaigne, Suède, Suisse), en Afrique du Nord (Égypte, Liban, Palestine) et dans le monde entier via la VOD. Il est aujourd'hui disponible en accès libre sur les plateformes Youtube et Vimeo. En parallèle, ce film a fait l'objet de présentations académiques et de support pédagogique. Le fait qu'il soit montré au sein de ce présent colloque atteste de l'intérêt qu'il y a pour la démarche, 5 ans après la sortie du film.

Ce parcours de diffusion témoigne de la capacité de l'objet film documentaire à circuler en dehors de la sphère académique, qui est pourtant sa sphère de production. « Objet total », le film documentaire semble permettre une certaine forme de décloisonnement. Les coréalisatrices ont accompagné le film et les discussions qui ont suivi environ 60% des fois où ce dernier a été projeté. Ayant travaillé à distance pour la post-production, nous avons d'ailleurs découvert notre film pour la première fois ensemble lors de la deuxième projection qui s'est tenue à Bruxelles, en novembre 2019. Un questionnement émerge sur le statut du film dès lors qu'il est accompagné par l'une ou l'autre des coréalisatrices ou bien qu'il est présenté seul. S'agit-il d'un « objet total » tel que conceptualisé par la chercheuse Clémence Lehec ou d'un objet hybride, plastique pourrait-on dire selon les contextes de sa diffusion ?

## Références

Abu Laban T., (2020), *Behind the fence*, 56', documentaire, Shoruq Production

Abu Laban, T., (2013). The revolutionary spirit of graffiti. In *The Pathways Reframing Narration*. Campus in Camps initiatives

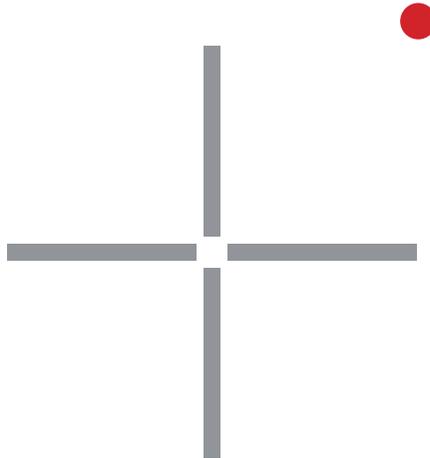
Lehec, C., Abu Laban, T., (à paraître) Filming Palestinian Graffiti, Engaging Science: Sharing Power and Authority on Knowledge Production, *Decolonizing Palestine* (dir. Bocco, R., Said, I.,)

Lehec, C., (2020), *Sur les murs de Palestine, Filmer les graffitis aux frontières de Dheisheh*, Métis Presses

Masri Mai, 2001, *Frontiers of dreams and fear*, 56', documentaire

## Lien du film

<https://vimeo.com/507430566>



Auteur(e)s, Réalisateur(s)/trices

**Lusson Marie**

(Chercheuse-réalisatrice, Thèse de socio-anthropologie à l'INRAE  
et depuis 2024, intermittente du spectacle)

**De Bortoli Emilien**

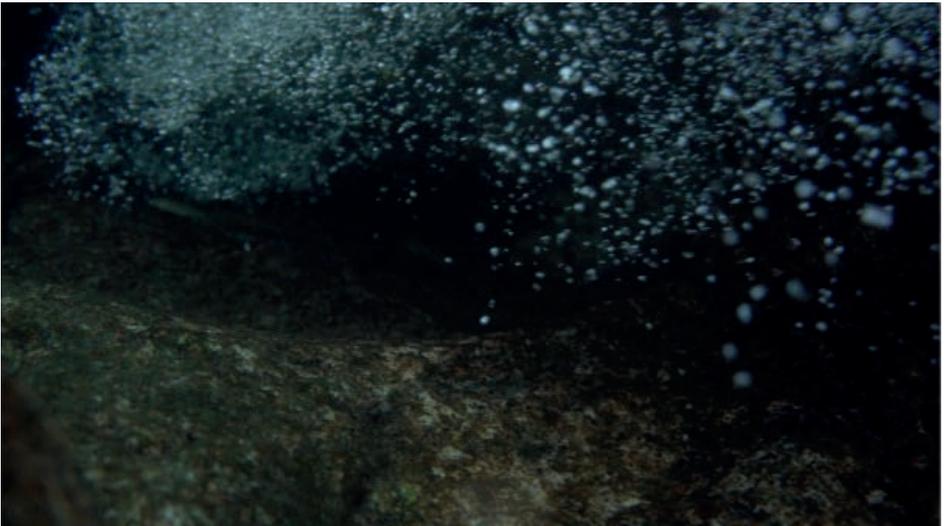
(co-réalisateur)

Contact : lusson.marie@gmail.com

## Titre du film

# « MÉANDRES OU LA RIVIÈRE INVENTÉE »,

Documentaire, 73', co-production PY Productions et INRAE. Financé par Tenk-Mé-  
diapart, CNC, Région Occitanie, H2O.



© M. Lusson, *Méandres ou la rivière inventée*

## Résumé du film

Au milieu de l'été, une bande d'amis décide de descendre une rivière dans un radeau de fortune. Les obstacles, physiques et vivants, qu'ils rencontrent témoignent des transformations comme des altérations des cours d'eau par l'Homme. A la fois road-trip et parole scientifique, le film tisse des liens entre les mondes immergés et submergés dont les prismes multiples engagent une rencontre réparatrice entre humains et non-humains

## Propos

### 1. Intentions

L'une des principales conclusions de la thèse de Marie et l'intuition forte de ce film est que la restauration des rivières (et plus largement la réparation de notre monde) passe par la compréhension des rapports d'interdépendance entre humains et non-humains. Pour le philosophe Baptiste Morizot, cette reconnaissance doit permettre de bâtir les fondements d'une cohabitation diplomatique vivifiante (Les diplomates, 2016). Dans le cadre de la restauration écologique, il s'agit de prendre en compte l'ensemble des éléments qui composent la rivière (l'action des sédiments, des forêts, de la faune tout autant que celle des aménagements de l'homme) afin de saisir ce qui fait-rivière et lui laisser une place – ce qu'on appelle une « agentivité » - dans les marges laissées par l'homme. En langage cinématographique, notre proposition est de passer par l'expérimentation sensorielle, visuelle et auditive, de ces altérités pour les reconnaître comme partie prenante de notre monde. L'équipée en radeau, les témoignages scientifiques et expérientiels et les basculements poético-expérimental participent à la construction d'une perspective partielle des visions telle que la défend la philosophe Donna Haraway. Pour elle, il n'y a de compréhension d'un tout complexe que par la considération multiforme de points de vue singuliers. En effet, ce film tente d'explorer une expérimentation du monde par le sensitif comme dans le film Léviathan de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel (2012), par la rupture comme dans River rites du plasticien Ben Russell (2011) ou par la multiplicité des dispositifs comme dans At(h)ome d'Elisabeth Leuvrey (2013). Qu'il s'agisse dans ces films des techniques d'évidage des poissons ou des retombées atomiques sur le quotidien des habitants d'un village du Sahara algérien, ce qui nous intéresse n'est pas tant la transmission des faits comme données stabilisées mais plutôt le processus perceptif d'identification et de rapprochement de ces récits avec nos modalités singulières de compréhension. Nous souhaitons créer le dialogue entre le point de vue des hommes d'avec celui, silencieux, des non-humains et du non-vivant qui composent la rivière : les graviers, l'eau, les larves, les algues... Cette rencontre entre des matérialités irrégulières et « chevelues » pousse à sortir des formes de savoirs majoritaires et anthropocentrées. Dans ce film, le savoir théorique du scientifique n'est pas exprimé comme celui du sachant. Il entre en résonance avec celui, plus expérimental et sensoriel, des habitants de la rivière. Ainsi, les différents modes de connaissance ne seront ni hiérarchisés ni séparés mais articulés.

*Comment ces altérités sont retranscrites en langage cinématographique ?*

Dans Méandres ou la rivière inventée, ces basculements passent par une plongée visuelle de l'émergé vers l'immérgé, par le recours à plusieurs voix narratives ainsi que par la convocation d'archives hétéroclites (images amateurs, found footage, et une imagerie scientifique). De plus, l'usage organique de la musique et d'une plasticité visuelle sensorielle nous permettent de glisser de l'un à l'autre et de rendre visible les

multiples rapports qui peuvent advenir à partir d'un même objet. Par exemple, pour « ressentir » les barrages et ce qu'ils produisent sur la rivière, notre caméra vient heurter l'ouvrage, pénétrer sous l'eau, rendre visible la structure en béton et la violence de la chute d'eau. On comprend ainsi de façon sensorielle en quoi ces structures conduisent à une rupture dans la continuité de la rivière, empêchant espèces vivantes et sédiments de les franchir. De même, l'écologue Maria Alp, spécialiste des vies minuscules, est filmée à la même échelle (objectif macro) que ses objets d'études. Son discours est observé à partir du détail de ses mains qui manipulent le microscope. Pour filmer les sédiments, nous nous plaçons à leur échelle en recourant à des images sous-marines, en travaillant sur le flou de l'image, sur l'obstruction de l'objectif par les matières en suspension mais aussi sur la nature sonore des frottements.

La traversée en radeau, quant à elle, constitue la trame narrative et l'expérience continue de la rivière. Durant 6 jours et 6 nuits, les radeaux ont été au contact de l'eau et du soleil, du sable et des algues, du jour et de la nuit. Le film rend sensible leur immersion et leur transformation par la nature, aussi artificialisée soit-elle. Vivre en radeau impose un lâcher-prise : nous ne pouvons anticiper les aléas qu'ils soient météorologiques, géographiques ou sociaux. En cela, cette expérience touche à quelque chose qui nous dépasse et nous dépouille. C'est ce que Romain Rolland, dans sa correspondance avec Sigmund Freud, nomme le « sentiment océanique » quand « la délimitation entre le moi et le monde devient incertaine ». Cette simple aventure de quatre jeunes adultes vient interroger l'expérience d'un voyage initiatique : comment se connecte-t-on au monde ? Quelle place laisse-t-on au présent dans nos sociétés hyper-connectées et organisées ? Cette expérience se traduit par une évolution du langage filmique. Celui-ci suit la géographie de la rivière, de l'amont tumultueux, frais et semé d'obstacles vers l'aval, de plus en plus paisible à mesure que le lit s'élargit, que l'eau se réchauffe et que le radeau divague. Au départ de la traversée, les plans soulignent la performance matérielle et physique des quatre personnages : par des échelles rapprochées des détails des corps en action, par une présence à l'image partielle et furtive de la rivière, souvent en arrière-plan, ou encore par le montage très dynamique donné par le rythme des rames dans l'eau et des éclats de voix. Peu à peu, le sujet d'une épopée entre amis se déplace jusqu'à disparaître et laisser place à un rapport intime à la rivière : cela passe par la réalisation de plans plus longs et d'échelles plus larges notamment des travellings sur les berges boisées, ou la séquence finale qui vient capturer un chant improvisé. L'aventure prend alors la forme d'une dérivation poétique au rythme du fleuve.

## Références

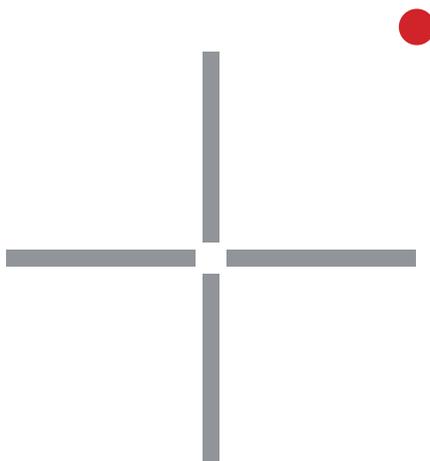
- « Léviathan » de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel (2012)
- « River Rites » de Ben Russell (2011)
- « *At(h)ome* » de Elisabeth Leuvrey (2013)

« Uncle Boonmee » de Apichatpong Weerasethakul (2010)  
« Les diplomates » de Baptiste Morizot. Editions Wildproject. (2016)

## **Lien du film**

<https://vimeo.com/838963205>

MDP : Stereo







# ECRIRE EN FILM

LES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

## Comité scientifique

**Béatrice Collignon** •

(UMR Passages, Univ. Bordeaux Montaigne)

**Anne-Marie Granié** •

(UMR LISST-DR)

**Jean-Pascal Fontorbes** •

(UMR LISST-DR)

**Guy Chapouillié** •

(LARA-SEPPIA)

**Florian Geyer** •

(Réalisateur indépendant)

**Marie Chenet** •

(Laboratoire LGP, Univ. Paris 1)

**Alexandra Tilman** •

(CIREC, Univ. Evry)

**Anne Sourdril** •

(Ladyss, Université Paris 7, 8)

**Benoît Raouix** •

(UMR ESO, Univ. Caen)

**Corinne Eychenne** •

(UMR Lisst DR, UT2J)

**Madeleine Griselin** •

(UMR THÉMA)

**Olivier Labussière** •

(UMR PACTE, Univ. Grenoble)

## Comité d'organisation

• **Laura Corsi**

(UMR Passages, Univ. Bordeaux Montaigne)

• **Chloé Buire**

(LAM, CNRS)

• **Émilie Balteau**

(CIREC, Univ. Evry)

• **Mélanie Gambino**

(UMR LISST-DR, UT2J)

• **Anaïs Marshall**

(UMR LISST-DR, UT2J)

• **Elsa Pibou**

(UMR LISST-DR, EIP)

• **Adeline Bouvard**

(UMR LISST-DR, EIP)

• **Jean-Michel Cazenave**

(UMR LISST-DR, ENSFEA)

• **Floriane Chouraqui**

(UMR CITERES, Univ. Tours)

• **Fabienne Martin**

(UMR LISST CAS, UT2J)

• **Sarah Bortolamiol**

(CNRS, Ladyss)

• **Nicolas Kühn**

(ESO Caen, Univ. Caen Normandie)

## Partenaires financeurs

UMR LISST, LISST DR, Ensfea, Labex Dynamite, UMR Passages, UMR ESO Caen, LAM