



**HAL**  
open science

## Analyse communicationnelle d'une méthode documentaire

Natacha Cyrulnik

► **To cite this version:**

Natacha Cyrulnik. Analyse communicationnelle d'une méthode documentaire. Revista Latina de Comunicación Social, 2018. hal-01961359

**HAL Id: hal-01961359**

**<https://hal.science/hal-01961359>**

Submitted on 19 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Analyse communicationnelle d'une méthode documentaire

## Communication analysis of a documentary method

Natacha Cyrulnik–Aix-Marseille Université-CNRS-[natacha.cyrulnik@univ-amu.fr](mailto:natacha.cyrulnik@univ-amu.fr)

**Résumé :** A partir d'un travail audiovisuel mené durant quinze ans dans des cités du Sud de la France, nous proposons de faire une analyse communicationnelle d'un méthode documentaire, en passant du choix d'un dispositif (et sa méthode) jusqu'aux étapes méthodologiques liées aux formes situationnelles du documentaire.

**Mots clefs :** Documentaire ; dispositif ; méthode ; interactions ; formes situationnelles

**Abstract:** From an audiovisual work led for 15 years in French « cité », we suggest making an communication analysis of a documentary method, in passing of the choice of a device (and its method) to methodological stages bound to the situational forms of a documentary.

**Keys words:** Documentary ; device, method ; interactions ; situational forms.

### 1 Introduction

« Documentaire » vient du latin « documentum » qui se traduit selon le Robert d'« exemple, modèle, leçon, enseignement » jusqu'à « démonstration ». L'étymologie de ce mot annonce donc qu'il permet d'acquérir une connaissance, et qu'il entre dans un processus pédagogique et méthodologique. Comment et en quoi aide-t-il à cela ? Quelle est la méthode qu'il propose ? Analyser une méthode du documentaire questionne l'ontologie de ce genre cinématographique (Bazin, 1958). Celui-ci se proposerait alors comme un objet de recherche, en même temps qu'une méthode de recherche. C'est ce que nous allons étudier.

L'exemple de l'analyse d'une méthode documentaire ne doit en aucun cas être prise comme un modèle de réalisation d'un film documentaire. Il s'agit ici de partir d'un exemple analysé à travers quinze années d'expériences audiovisuelles dans ces territoires particuliers que sont les cités<sup>1</sup> en France, pour chercher à cerner les enjeux de cette méthode qui doit constamment se réinventer sur le terrain. Ces films documentaires dans les cités du Sud de la France proposent un appui pour étayer cette réflexion et analyser une méthode possible (Cyrulnik, 2008). Initié en 1999 à la Cité Berthe de La Seyne-sur-mer, ce travail audiovisuel a dans un premier temps consisté à faire expérimenter la

---

<sup>1</sup> Plus d'informations sur : [www.lacompagniedesembruns.com](http://www.lacompagniedesembruns.com)

réalisation de films aux habitants de ces quartiers particuliers dans le cadre d'ateliers d'éducation artistique au cinéma (Cyrulnik, 2016). Puis, la série documentaire « *Habiter le territoire* », qui regroupe neuf films au total dans quatre cités du Sud de la France (la cité Berthe de La Seyne-sur-mer, le quartier Le Carami à Brignoles, l'ensemble des quartiers dits prioritaires à La Ciotat, et la cité Air Bel à Marseille) s'est attachée à témoigner de l'évolution urbaine et humaine de ces cités. Cette approche documentaire durant toutes ces années est analysée afin de cerner ce qui se joue dans les différentes étapes situationnelles du film : le tournage, le montage, la projection, et le débat qui suit et qui caractérise souvent ce genre cinématographique en France. Nous entrons donc dans un processus d'analyse qualitative<sup>2</sup> en sciences humaines et sociales qui va osciller ici plus précisément entre les études cinématographiques et les sciences de l'information et de la communication en termes de disciplines.

Il s'agit donc d'un travail réflexif, où la force de l'expérience par l'art est mise en avant (Dewey, 1915) pour l'ensemble des protagonistes : le réalisateur, l'acteur (ou celui qui est devant la caméra), et le spectateur. Une approche épistémologique va s'appuyer sur ces quinze années de pratiques cinématographiques, pour analyser à la fois un objet de recherche et une méthode scientifique. De la création à la réception (voire à la (ré)appropriation par le spectateur), les liens entre les protagonistes d'un documentaire vont nous permettre d'analyser des étapes méthodologiques et des enjeux humains, relationnels, narratifs, artistiques et disciplinaires.

## **2 Analyse d'une méthode documentaire**

Le choix d'un dispositif socio-technique<sup>3</sup> approprié pour capter une réalité implique une forme pour le film. Celle-ci dépend donc du sujet à aborder, du fond. Le dispositif mis en place va de paire avec la méthode mise en œuvre pour capter une réalité et la relater, la représenter.

### **2.1 Le choix d'un dispositif et d'une méthode**

Le documentaire permet d'acquérir une meilleure connaissance de la situation filmée, afin de mieux la comprendre (Niney, 2000 et 2002<sup>4</sup>). Il s'agit de proposer de faire une expérience du réel à l'aide d'une caméra. Un rapport cinématographique au réel est questionné.

Les documentaristes affirment d'emblée leur point de vue sur une réalité captée (Ghaninejadi Ahari, 2004). Ils partent du principe que le simple fait de poser une caméra face à une situation oblige à assumer une part de subjectivité. Nous passons ainsi du document qui informe sur une situation au documentaire qui la rend plus sensible (Raoulx, 2018).

---

<sup>2</sup> « *La recherche qualitative est une forme de recherche empirique visant l'avancement des connaissances théoriques ou pratiques au sujet d'un phénomène psychologique, social ou culturel* » (Mucchielli, 2004 : 195)

<sup>3</sup> « (...) *J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » (Agamben, 2007 : 31). C'est la transformation qui s'opère chez l'homme qui importe dans ce dispositif. « *J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs* » (Agamben, 2007 : 32).

<sup>4</sup> « *Il s'agit d'activer, par les puissances du cinéma, une nouvelle manière de voir mais aussi d'éprouver notre appartenance au monde : "comprendre", c'est "prendre avec soi" et aussi "embrasser" ; "poëin", c'est "faire", "faire avec" et aussi "faire comme si"...* » (Niney, 2002 : 1)

### 2.1.1 L'approche compréhensive

L'approche compréhensive est un « *un positionnement intellectuel (une prise de position épistémologique) qui postule d'abord la radicale hétérogénéité entre les faits humains ou sociaux et les faits de sciences naturelles et physiques (...)* » (Mucchielli, 2004 : 24), et « *le paradigme compréhensif – qui s'oppose au paradigme positiviste - réfute l'existence d'un monde réel, d'une réalité extérieure au sujet. C'est une perspective qui affirme l'interdépendance de l'objet au sujet* » (Mucchielli, 2004 : 28). Cette approche semble donc pleinement adaptée au documentaire dans la mesure où celui-ci traite directement des différentes subjectivités sur un terrain : celle du réalisateur, celle de l'acteur, et celle du spectateur. Elle incite donc à présenter les différents registres de communication qui peuvent être établis. Ainsi, le premier contact implique déjà un registre d'échange basé sur le principe de la compréhension. Le film documentaire est lui-même une tentative de compréhension du mode de création d'une représentation du monde. Il devient un médium pour définir une réalité.

### 2.1.2 L'observation participante comme code d'échange établi.

L'observation participante (Winkin, 2001 : 156-165) est le prolongement du processus d'immersion qui accompagne souvent cette approche. Le filmeur et le filmé se trouvent en situation de communication face-à-face. L'événement que suscite la présence de la caméra<sup>5</sup> doit nécessairement être temporisé par une empathie affichée d'office. Il favorise un lien (Lamizet, 2006). A cela s'ajoute la nécessité d'intégrer les codes de la cité qui sont marqués afin qu'une complicité s'installe. Il ne s'agit pas de remplir des conditions indispensables à l'échange, mais de signifier que l'on en a conscience, qu'elles sont prises en compte et comprises, et que la distance nécessaire à toute observation est intimement liée à une immersion. Cette situation est encore plus marquée à cause du clivage entre l'intérieur et l'extérieur de la cité. Cette crainte qu'ont les habitants des cités d'être marginalisés ou montrés du doigt comme une caricature (c'est la plupart du temps ainsi qu'on les présente, surtout dans les reportages télévisés, et c'est ce dont ils disent souffrir), implique la nécessité de cette immersion afin qu'une parole plus spontanée émerge dans le cadre d'un documentaire. L'observation participante dans notre cas est un fragile équilibre entre l'intégration de certains codes de la cité et l'apport d'un événement lié à l'extérieur.

Elle se fait avec la distance que réclame la caméra. Ainsi, l'interview est non-directive au début, mais elle est amenée à évoluer parce que les questions posées ne nécessitent pas une seule réponse verbale. C'est tout le corps qui est en action, et qui révèle des choses lui aussi. Les habitants des cités s'approprient à leur tour la démarche du chercheur dans cette approche compréhensive dans le cadre de la réalisation du film : « *par une série de constructions du sens commun, ils ont présélectionné et pré-interprété ce monde qu'ils expérimentent comme la réalité de leur vie quotidienne. Ce sont leurs propres objets de pensée qui déterminent leur comportement en le motivant* » (Paillé et Mucchielli, 2005 : 15).

Être dans un processus de compréhension favorise la complicité, l'échange, à travers l'émergence de situations révélatrices. La méthode s'affirme avec les étapes de réalisation du film.

---

<sup>5</sup> Elle représente à priori : les reporters qui viennent chercher des scoops proches du sensationnel, la police qui s'en sert souvent, et de l'argent.

## 2.2 Les étapes méthodologiques issues des formes situationnelles d'un documentaire

En appuyant notre méthodologie sur les étapes nécessaires à la réalisation d'un film, différents niveaux d'analyses entrent en jeu. Que ce soit lors de la préparation du film avec la définition de ses intentions puis la création des situations par le choix d'un dispositif pour capter une réalité, que ce soit au tournage avec les indices pertinents qui émergent, ou au montage avec des objets d'observations qui s'affirment pour aider à comprendre la réalité, la réalisation d'un documentaire s'insère dans un processus d'observation et révèle une réalité. Mais la description phénoménologique révèle peut-être moins l'expérience que le sens qu'on lui donne. En fait, l'expérience se dévoile en même temps que le sens se développe. Les formes situationnelles (Paillé et Mucchielli, 2005 : 87) liées à la réalisation d'un documentaire (préparation, tournage, montage, projection et débat) permettent d'analyser une méthode pour la conceptualiser par la suite. La réflexion des différents protagonistes se développe au fur et à mesure que le film se construit.

Cette méthode n'est pas infallible dans la mesure où elle travaille sur le matériau fragile qu'est l'être humain comme créateur (devant ou derrière la caméra). Mais elle peut aussi favoriser par sa fluidité et sa flexibilité une manière assez rigoureuse de capter des données réelles. En s'inspirant du travail filmique que Serge Toubiana (1990) décrit comme une manière de *capter le réel*, la technique liée à l'audiovisuel permet d'épouser les contours rigoureux d'une réalité à l'étude, laissant, sur cette base, libre cours à une interprétation qui suggèrera la complexité de chaque situation.

L'intention formulée pour faire un film, la situation au moment du tournage qui devient un instant fédérateur et réflexif, et le principe de l'expérimentation artistique comme un moteur de réalisation (du film et de la personne), aide à affirmer une méthode, qui découle elle-même de ce processus de création.

### 2.2.1 Les intentions de communication au tournage

La première étape consiste à être à l'écoute des habitants qui croisent la caméra. Ils viennent facilement devant elle, principalement avec l'envie de devenir vite riche et célèbre depuis l'avènement de la télé-réalité. Une fois ces données recadrées, il est important de laisser s'exprimer dans un premier temps les intentions de communication dont ces jeunes<sup>6</sup> ont envie de témoigner. Le thème qu'ils choisissent d'aborder, alors que l'on parle des évolutions urbaines au début, témoigne de leurs préoccupations ou de ce qu'ils désignent comme un sujet intéressant. Leurs présentations à l'écran, leurs comportements, sont aussi largement révélateurs de ce qu'ils sont, et témoins de leur vie au quotidien.

Marie-José Mondzain (2007) explique que les jeunes issus de milieu social en mal de reconnaissance se considèrent souvent comme « *réduits à l'invisibilité* ». Ils éprouvent le besoin de se signaler, de se faire voir. C'est probablement à ce titre qu'en novembre 2005 tant de voitures ont brûlé dans les banlieues ! Dans ce cas de « *guerre* » comme ils disent, ils entrent dans des opérations de communication avec les caméras de télévision (ou même avec les téléphones portables maintenant) qui brouillent l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. Cette vision relayée par la caméra témoigne de leur impossibilité de concevoir leur place dans ce monde. Elle témoigne de cette « *guerre* » de celui qui est invisible et qui veut enfin être vu : il ne se fait connaître que par ce qu'il

---

<sup>6</sup> Ce sont la plupart du temps eux qui s'avancent vers la caméra, encore plus depuis l'avènement de la télé-réalité en 2003 !

est désigné. Le mode de production de l'image devient une arme. Il présente ainsi une crise identitaire qui vient de la difficulté d'avoir une image à soi.

Le documentaire en leur donnant la parole se propose alors comme une alternative. Postuler qu'il est une représentation du monde suggère d'aborder le film dans une cité comme un moyen de se construire une vision du monde afin de mieux y trouver sa place, d'interagir avec lui (Cyrulnik, 2008). À partir de ce postulat, le but est de favoriser cette construction d'une représentation à partir d'un point de vue : celui des habitants des cités. L'affirmation de cette identité va également favoriser une description partisane de cette population souvent caricaturée dans l'imaginaire collectif. Aborder ce sujet incite à la réflexion sur une vision de la sphère publique et une volonté de s'en démarquer, ou en tout cas de la nuancer. Ainsi, quand un jeune se dirige vers une caméra en roulant des mécaniques ou en pouffant de rire, il commence déjà à se construire sa propre image, dans une relation qu'il installe avec le réalisateur. La caméra a d'autant plus d'intérêt qu'elle favorise déjà une appréhension de l'image (télévisuelle ou pas). Elle oblige dans un premier temps à se donner à voir ; elle favorise dans un deuxième temps une réflexion sur le rapport aux images présentes dans la vie quotidienne.

Ces intentions de communication sont à la fois une base et des indices de compréhension pour aller plus loin. Elles sont même les prémices d'une communication qui en disent déjà long sur ces acteurs. Dans cette forme d'écoute, c'est d'abord un examen phénoménologique des données qui se met en place : ce qu'ils vivent, ce qu'ils laissent émerger face à la caméra, sont des comportements qui surgissent lors de cette expérience. L'analyse de ces données va étayer cette intuition en proposant des variantes par le biais du travail artistique et de l'imagination qui s'y associe. La compréhension du phénomène (basé sur la vie quotidienne au sein de leur cité en mutation urbaine) se fera par l'implication et la mise à distance critique que nécessite la construction d'une représentation comme la réalisation d'un film. La subjectivité nécessaire pour cet acte artistique est analysée afin d'en extraire des contenus de conscience qui va déterminer l'intention du récit et l'« *essentiel du phénomène décrit* » que les habitants relatent dans le film (Mucchielli, 2004 : 191-192).

### 2.2.2 L'analyse des échanges au tournage

Ce dispositif de communication permet de construire une représentation du monde. Il s'appuie sur le premier contact, les relations qui se tissent, et les discours (verbaux ou non) qui s'affirment. Toutes ces informations que les habitants des cités communiquent par le biais du film sont autant de traces à décrypter par la suite, révélatrices de leur condition de vie. Quand une fille ose parler de son rêve d'homme idéal, les critères qu'elle évoque (gentil et ne pas boire) sont significatifs des repères qui lui sont donnés à voir au quotidien. Le fait d'oser exposer une réflexion aussi intime que celle qui évoque le prince charmant est déjà la preuve d'une grande avancée dans la complicité qui s'installe. Un monde fait de références et de repères communs se construit. De la même manière que Pierre Paillé et Alex Mucchielli parlent de « *contextes pertinents* » (2005 : 60), nous pourrions alors parler d'**indices pertinents** à percevoir dans chacune des situations. L'indice est pris ici comme cette *émanation du réel* qui surgit, et qui devient pertinent dès que l'on y voit un sens (Bougnoux, 2006 : 54-60). Ce cinéma-là est un moyen de communiquer. Dans cette démarche, **une part de vérité** est accordée aux « *indices* » (Odin, 2006 : 266) qui s'offrent à la caméra. Nous sommes alors dans un rapport d'empathie qui vise à favoriser l'expression de celui qui se désigne comme

« *acteur en toute sincérité* ». Il donne une représentation de lui-même pour construire une représentation de son environnement particulier. Ce tissage et métissage des informations qui se mêlent à l'écran par le biais de l'action liée à une réflexion témoignent d'une réalité en toile de fond, qui a forcément une part de vérité.

**La reformulation phénoménologique** (Paillé et Mucchielli, 2005 : 72-75) aide à affirmer le point de vue des acteurs et le film témoignera de cela, avec toutes les intentions, intuitions, volonté, manipulation, schématisation, structuration, dénonciation, etc. qu'il traversera. C'est dans le recul et l'analyse des échanges nécessaires à l'articulation d'une pensée face à la caméra, que la reformulation phénoménologique prendra corps. Elle apparaît dans une « *synthèse du vécu* » des acteurs, et dans un « *questionnement compréhensif* » qui suit (Paillé et Mucchielli, 2005 : 72). L'examen phénoménologique de ces données empiriques permet de mesurer le chemin parcouru, le vécu des acteurs, et leur affirmation. Le film en est le témoignage. Cette reformulation phénoménologique se prolonge, une fois le film terminé, au moment du débat entre les spectateurs à l'issue de la projection.

### **2.2.3 L'articulation d'une pensée et la composition d'un récit, du tournage au débat**

Cette proposition de méthode se prolonge dans les dernières étapes de réalisation, à savoir le montage et la projection suivie du débat. Il s'agit d'envisager maintenant des méthodologies qui aident à articuler une pensée : ce processus est amorcé dès le tournage, et la production de sens est ouvertement engagée pour se poursuivre dans les autres étapes situationnelles.

Le chercheur passe son temps à **recomposer des éléments signifiants** (Paillé et Mucchielli, 2005 : 147-154) pour le groupe dans lequel il s'immerge ou face à la personne qu'il filme. En les obligeant à se positionner tantôt comme observateurs de la vie quotidienne dans les cités, tantôt comme acteurs face à la caméra, des éléments signifiants de leur vie quotidienne transparaissent. L'observation est favorisée pour les habitants, comme pour le réalisateur. Le fait de se positionner à la fois du côté du phénomène vécu et du phénomène observé légitime la force du témoignage.

L'échange entre les habitants des cités est favorisé afin qu'ils proposent des idées ou des intentions le plus possible face à la caméra. Ils expérimentent leur capacité à **conceptualiser à partir de symboles** au tournage (puis au montage dans le cadre d'atelier). Un réalisateur, comme un chercheur, a toujours son sujet de départ en tête (son hypothèse) qu'il ne doit pas perdre de vue. C'est dans cette logique que les habitants des cités vont commencer à penser le film en cours de réalisation, dans un mélange d'intuition, de spontanéité, d'acuité, et de conceptualisation qui s'affine de plus en plus au moment du tournage, et se prolonge au montage. L'argumentation est décisive pour aller plus loin. Nous touchons du doigt la construction d'une représentation, avec ce qu'elle sous-tend de « *correspondance étroite entre les éléments du récit et la structure du phénomène étudié, mais aussi avec la nécessité de répondre aux impératifs de communication en même temps qu'à la logique des données en tant que telle* » (Paillé et Mucchielli, 2005 : 31). Les notions d'auteur, de point de vue, de parti pris, d'éthique sont ici expérimentées. Alors, après cette reconstruction d'éléments signifiants amorcée au tournage, la nouvelle étape du montage devient décisive avec la conceptualisation à partir de symboles. Il s'agit de construire un récit à partir d'une quantité d'informations, les rushs. Cela rejoint le travail du chercheur. Le sens du film se

créée à la préparation et au tournage, et s'affine, s'intensifie au moment du montage.

Une lecture symbolique s'impose alors. Elle présente l'analyse induite de l'acteur, l'analyse construite du réalisateur (du chercheur diraient Alex Mucchielli et Pierre Paillé, 2005 : 32) et l'analyse comprise du spectateur (ou du lecteur, poursuivent-ils). Pierre Paillé et Alex Mucchielli définissent ainsi l'interaction de ces trois interprétations : « *un symbole, c'est ce que représente un objet en résonance avec l'expérience qu'en a un sujet. Le symbole naît du sens, lequel prend sa source dans l'expérience. Cette expérience se construit progressivement au fil des interactions avec l'objet, d'où l'expression interactionnisme symbolique* » (2005 : 32).

La nécessité de symboles s'affirme avec la construction du documentaire comme représentation du monde. Daniel Bougnoux (1998 : 28) associe ce besoin de représentation à ce que peuvent ressentir les jeunes d'une cité : « *Par tout un réseau de représentations codées et de signes qui sont autant de pare-chocs opposés à la dureté du monde, nous enveloppons, nous filtrons et du même coup nous maîtrisons le réel extérieur* ». Selon cette distinction, les symboles qui aident à la représentation favorisent une appréhension de ce *réel extérieur*, et peuvent même nous aider à y trouver notre place, à construire une réalité qui nous convient mieux. Les habitants des cités disent souffrir des clichés dans lesquels ils se sentent enfermés ; avec la réalisation de ces documentaires ils (se) donnent une autre représentation d'eux-mêmes, plus nuancée.

Le concept qui s'affirme dans le film organise une réalité, elle-même révélatrice de données réelles à réceptionner. Nous passons alors de la romance d'un récit, pour un retour vers des données documentaires qui correspondent à **la réception** du spectateur au moment de la projection. Yves Winkin (2001 : 260) décrit la forme semi-narrative comme moyen de transcrire les propos d'un individu, et parle d'un effet de déréalisation et de perte de contrôle de son identité dans la généralisation des personnages créés. Il s'inquiète de la transformation du personnage réel en personnage de fiction, et se réfère à Renée Fox quand elle dit qu'elle souhaite avant tout « *évoquer une compréhension tant émotionnelle qu'intellectuelle* » (Fox, 1964 : 427). C'est la définition que l'on pourrait, entre autres, associer à un film documentaire. Le chercheur-réalisateur tente de faire partager le mieux possible son observation ; le film documentaire souhaite retranscrire une compréhension et une émotion en même temps. C'est même selon ces critères que l'on pourrait définir un véritable auteur. Le choix de cette forme narrative implique un parti pris et une manière d'aborder le spectateur. Son interpellation est pensée dès la préparation du film ; son intervention après la projection poursuit l'approche compréhensive abordée par le film. Les échanges au moment du débat prolonge le documentaire. C'est au moment de la projection que l'on perçoit la portée de l'intention de départ, son impact. Cette dernière étape situationnelle devient un nouvel événement. La projection s'organise d'abord au sein même de la cité filmée, afin que tous les spectateurs (participants ou pas) se rencontrent et échangent une nouvelle fois sur le thème abordé afin de fédérer sur la base de ces échanges une nouvelle communauté (Cyrulnik, 2015).

### 3 Conclusion

Dans cette logique communicationnelle mise en œuvre pour analyser une méthode du film documentaire, les interactions humaines s'affirment comme étant un fondement de la réalisation de ce genre cinématographique. Pour autant, ici c'est la force du témoignage qui tient le dispositif mis en œuvre

puisque le récit se compose en fonction de cela. Le discours que les habitants tiennent au sujet de leur vie au quotidien dans les cités révèle aussi une forme de narration pour le film. Gérard Genette insiste sur ce rapport à la fiction qu'implique la narration. A partir du moment où un récit se compose et qu'avec lui une part de fiction apparaît, la prose non fictionnelle devient « *diction*<sup>7</sup> » et implique une attitude individuelle (Genette, 1991 : 88). Le texte s'identifie par son contenu (sa thématique), et/ou sa forme (sa « *rhématique* »<sup>8</sup>). Cette corrélation entre le fond et la forme est une question constamment présente lors de la réalisation d'un documentaire. Elle correspond à celle que nous posons en cherchant à définir un dispositif et sa méthode afférente pour rendre compte d'une réalité. Le sujet traité, et la forme qui lui serait la plus adaptée pour faire comprendre une situation, correspond au parti-pris de mise en scène qui détermine le travail d'un auteur (Cyrulnik, 2017 : 112).

Par ailleurs, cette notion d'exemplification est primordiale dans le cadre d'un documentaire : celui-ci propose une situation filmée concrète, qui devrait résonner ensuite de manière plus globale. Selon le principe de la mise en action du spectateur dans la salle (Bellour, 2009), le documentaire offre un exemple de témoignage ou de vie qui nous renvoie à notre propre situation face à une réalité. A partir de ces échanges, nous pouvons aller jusqu'à dire que c'est dans un processus de co-création, participation et/ou collaboration avec les habitants que ces films prennent corps (Cyrulnik, 2018). Et les prises de paroles des spectateurs à l'issue de la projection prolongent cela.

En se positionnant face à une réalité, en passant par une expérience plus ou moins artistique (Dewey, 1915) qui pourrait favoriser une « *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001) en même temps qu'une approche rhétorique (Soulez, 2011), le film documentaire prend corps aussi bien en tant qu'objet de recherche qu'en tant qu'outil pour mettre en œuvre une méthode qui suscite l'acquisition d'un savoir.

Entre objectivité et subjectivité, entre observation et interactions humaines, entre présentation d'une situation et « *re* »-présentation (Bougnoux, 2006 : 53) de celle-ci, des dispositifs (Agamben, 2007) audiovisuels se mettent en place et témoignent de différentes méthodes, pour permettre que le spectateur au final acquiert une meilleure connaissance de la situation filmée. Le documentaire en propose une forme cinématographique. Qu'est-il dans les autres disciplines ? La sociologie filmique souhaite se faire entendre avec ses spécificités pour témoigner d'une réalité par le film. Elle est beaucoup plus récente et revendique l'application d'une méthode sociologique largement éprouvée et identifiée pour l'appliquer au cinéma notamment. La caméra devient un outil d'investigation et d'expression. Pour autant, « le documentaire sociologique est une démarche originale qui intègre l'image et le son à la sociologie pour un résultat novateur. Le sociologue construit la singularité de son approche et c'est à partir de cette singularité que s'opèrent l'observation, l'analyse et la conceptualisation. Il est en effet important de ne pas séparer la subjectivation de l'observateur du travail de conceptualisation » (Sebag, 2012). Ainsi cette autre méthode visuelle proche du documentaire s'analyse en termes de dispositif nouveau mis en place à chaque situation à filmer. Un jeu disciplinaire se met en place, même si le statut du filmeur avec sa part de subjectivité et son positionnement face à une

---

<sup>7</sup> Il préfère ce terme à celui de « *non-fiction* » qu'a choisi William Guynn (2001) à propos du documentaire, pour ne pas lui donner une connotation négative, et pour insister sur le fait que c'est « *ce qui est dit* » qui importe.

<sup>8</sup> « *Rhématique, c'est-à-dire relatif au caractère du texte lui-même et au type de discours qu'il exemplifie* » (Genette, 1991 : 87)

situation reste une des premières choses à affirmer dans tous les cas. Ainsi, si le sociologue appréhende le terrain par le langage verbal, le langage cinématographique lui offre la possibilité de nouvelles significations (Sebag, 2012). La recherche s'enrichit par le film. Et celui-ci n'oublie pas qu'il existe pour aider à analyser une situation, pour l'approfondir. En anthropologie visuelle aussi, les gens produisent de plus en plus leurs propres images sur les terrains. C'est à prendre en compte dans les techniques d'observation et d'analyses pour envisager ces méthodes visuelles en tant que méthodes de recherche. Les objets de recherche s'affirment avec les méthodes d'analyses ; et la manière disciplinaire d'aborder un terrain entre en jeu.

La méthode du documentaire analysée par le biais du cinéma et des sciences de l'information et de la communication propose à la fois un outil pour la recherche et un objet de recherche. Toutes les nuances disciplinaires offrent des méthodes visuelles afin de mieux connaître et comprendre un terrain, comme le documentaire. La principale nuance à apporter en cinéma consiste dans l'analyse du processus de création (Cyrulnik, 2018) avec une approche à la fois poétique et rhétorique. La dimension artistique a été évoquée comme étant un moteur, comme le revendiquait déjà John Dewey en vantant la force de l'expérience par l'art (1915). Elle mériterait d'être plus développée. Dépasser les clivages entre disciplines, favoriser l'interdisciplinarité par le documentaire, va dans le même sens qu'une réflexion à pousser pour penser ensemble la recherche et la (co-)création.

#### 4 Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages Poches, Petite bibliothèque

BAZIN, André, 1958. *Qu'est ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1985.

BELLOUR, Raymond, 2009. *Le corps de cinéma, hypnosés, émotions, animalités*, Coll. Trafic, Ed. POL

BOUGNOUX, Daniel, 1998. *Introduction aux sciences de la communication*, Paris : Éd. La Découverte, 2001.

BOUGNOUX, Daniel, 2006. *La crise de la représentation*, Paris : Éd. La Découverte.

BOURIAUD, Nicolas, 2001. *L'esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel.

CYRULNIK, Natacha, 2008. *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud-Toulon-Var

CYRULNIK, Natacha, 2015. « Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté », In : "spicilège" dirigé par Gino Gramaccia, *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°7, octobre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/1744> ; DOI : 10.4000/rfsic.1744

CYRULNIK, Natacha, 2016. « *Qu'est-ce que l'éducation artistique au cinéma ?* », Ed. Entretemps, Coll. Horizons de cinéma, Novembre 2016, 127 p., ISBN : 978-2-35539-208-5

CYRULNK, Natacha, 2017. « *Représenter le territoire, filmer la cité* », Alain Kiyindou garant, Université de Bordeaux - Montaigne. Laboratoire MICA, HDR soutenue le 06 novembre 2017.

CYRULNIK, Natacha, 2018. «Espaces publics et processus de créations partagés par le documentaire», In : *Déméter* [En ligne], Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui, Textes, Articles, Thématiques, mis à jour le : 18/05/2018, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=1210>.

DEWEY, John, 1915. *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.

FOX Renée, 1964. *An américain Sociologist in the Land of Belgian Medical Research*, In : P.E. Hammond ed., *Sociologist at Work : Essays on the Craft of Social Research*, New York, Doubleday, p. 399-452.

GENETTE Gérard, 1991. *Fiction et diction*, Essais, Points (2004).

GHANINEJADI AHARI, Laura, 2004. *Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui*, Lyon, août 2004 (consulté le 19.07.07), <http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm>.

GUYNN, William, 2001. *Un cinéma de Non-fiction, Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, trad. de l'anglais par J.L. Lioult, Marseille, Publications de l'Université de Provence.

LAMIZET, Bernard, 2006. *Sémiotique de l'évènement*, Paris, Lavoisier.

MONDZAIN, Marie-José, 2007. *Aborder l'image*, conférence à la Friche Belle de Mai le 5 mai 2007, organisée par Alphabétville.

[http://www.alphabeville.org/article.php3?id\\_article=46&var\\_recherche=mondzain](http://www.alphabeville.org/article.php3?id_article=46&var_recherche=mondzain)

MUCCHIELLI, Alex (dir.), 2004. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin.

PAILLE, Pierre ET MUCCHIELLI, Alex, 2005. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, A. Colin.

NINEY, François, 2000. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.

NINEY, François, 2002. *La poétique documentaire comme forme de connaissance*, Etats généraux du film documentaire, (consulté le 20/07/07),

[http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem\\_poetique.php4](http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4).

ODIN, Roger, 2006. « Cinéma et communication », In : *Communications et médias en France et en Allemagne*, Paris, L'Harmattan, p.249-269.

RAOULX, Bruno, 2018. *L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire, retour sur l'expérience du programme FRESH*, in Revue

Française des méthodes visuelles, [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 12 juillet 2018, consulté le 13/09/2018. URL : <https://fmv.fr>

SEBAG, Joyce, 2012. « Sociologie filmique et travail », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 08 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/383> ; DOI : 10.4000/nrt.383

SOULEZ, Guillaume, 2011. *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, télévision*, PUF, Coll. Lignes d'art.

TOUBIANA, Serge, 1990. *Ce qui attend le cinéma*, In : *Cahiers du cinéma* n°427, Janvier 1990.

WINKIN, Yves, 2001. *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil.