HAL open science

Penser l'urbain par l'image

Cécile Cuny, Alexa Färber, Anne Jarrigeon

▶ **To cite this version:**

Cécile Cuny, Alexa Färber, Anne Jarrigeon. Penser l'urbain par l'image. L'urbain par l'image, Créaphis, 2020. hal-04173565

HAL Id: hal-04173565

https://hal.science/hal-04173565v1

Submitted on 1 Aug 2023

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.

CÉCILE CUNY, ALEXA FÄRBER, ANNE JARRIGEON

PENSER PAR L'IMAGE. LES PROMESSES DES COLLABORATIONS ENTRE ARTS VISUELS ET ÉTUDES URBAINES

Une conviction fonde ce livre : une communauté de discours et de pratiques, exprimant un rapport critique et réflexif au monde, lie les arts visuels aux études urbaines. Ces affinités reposent sur une histoire déjà longue de collaborations entre dessin, peinture, photographie ou cinéma d'une part, anthropologie, sociologie, histoire et géographie du fait urbain d'autre part. Depuis les années 1930, l'anthropologie et la sociologie visuelles se sont organisées à l'initiative d'anthropologues devenus cinéastes, de photographes devenus sociologues[1]. Ces disciplines se sont consolidées dans les années 1970 par la création de revues, de formations et par le montage de réseaux thématiques internationaux. Les collaborations entre artistes et chercheuses ou chercheurs continuent de se multiplier aujourd'hui, et jouissent d'une audience attentive, voire d'un certain engouement, à la faveur d'incitations à investir des formes renouvelées en dehors de l'anthropologie et de la sociologie visuelles à proprement parler. Des publications scientifiques proposent de nouvelles rubriques consacrées à des films ou des livres de photographies, à des travaux visuels ou artistiques[2]. Des projets de recherche s'ouvrent aux démarches artistiques et proposent des restitutions sous forme d'expositions, de projections, de livres illustrés, de sites web. Diverses formes de mécénats se développent également à l'intersection des arts et des sciences sociales[3].

> Il est très beau ce portrait, mais là, vous faites œuvre de photographe, pas de sociologue[4]. / Vous n'allez pas commenter vos photos dans votre texte ? Mais quand même, c'est une édition scientifique, il faut bien que votre travail de recherche soit présenté[5]. / J'ai […] rédigé deux mémoires pour l'IFAN sur le culte des Orischas et de Vodoun à Bahia et au Bénin, et sur les influences réciproques d'un lieu sur l'autre. À partir de ce moment-là, j'ai été perdu pour la photographie. En effet, j'étais obligé de rédiger, j'étais obligé d'essayer de comprendre les choses. Ma vie, jusque-là, était détendue, je ne cherchais pas à analyser et définir ce que je voyais, je me laissais aller à mes impressions, je poussais le déclic de mon Rolleiflex de temps en temps[6]… / C'est probablement à ce niveau de finalités que divergent les démarches du photographe et de l'ethnologue : le premier compose une façon de voir quand le second élabore une façon de penser[7].

1. John Collier Jr., Malcolm Collier, *Visual Anthropology* : *Photography as a Research Method,* New Mexico UP, 1986 ; Jean Rouch, « La caméra et les hommes » *in* Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle,* Mouton/ EHESS, Cahiers de l'Homme, n.s. XIX, 1979, p. 53-71.

2. Voir *infra* p. 17 les exemples d'initiatives : revues, formations, réseaux, publications.

3. Fondation Carasso, Projet Ville du futur de l'IFSTTAR, PEROU (Pôle d'exploration des ressources urbaines), POLAU (Pôle des arts urbains), Forum Vies mobiles, Fondation Leroy-Merlin.

4. Commentaire d'un sociologue adressé à Cécile Cuny lors d'une journée d'étude sur « Les cultures visuelles des études urbaines » à l'IUP en mars 2013.

5. Question posée à Anne Jarrigeon par la directrice des éditions de l'ENS en amont de la publication de *Gerland, état de lieux. Textes et photographies de Anne Jarrigeon*, ENS Éditions, 2012.

6. Pierre Verger, « Entretien avec Emmanuel Garrigues », *L'Ethnographie*, n° 109, 1990, p. 174.

7. Sylvain Maresca, *La photographie : un miroir des sciences sociales,* L'Harmattan, 1996, p. 202.

Malgré leur histoire et l'engouement qu'elles suscitent, les collaborations entre arts et sciences sociales continuent de poser problème, comme le montrent les témoignages précédents d'anthropologues ou de sociologues utilisant l'image dans leurs travaux.

Nombre de chercheuses, chercheurs, photographes et cinéastes revendiquent une double appartenance aux « mondes de l'art [8] » et aux sciences sociales. Ils éprouvent toutefois des difficultés à faire reconnaître la légitimité de leur démarche auprès de leurs pairs, qui les enjoignent à séparer des domaines d'activité pourtant articulés dans la pratique. Les propos de Sylvain Maresca montrent que la question des collaborations est très souvent posée, dans les débats en sciences sociales, en termes de division sociale du travail entre les artistes et les chercheuses ou les chercheurs. Cela conduit à séparer la rédaction d'un rapport scientifique de la conception d'une exposition photographique, ou encore le raisonnement, du corps et de la sensibilité ; à isoler la pensée de l'image. Nous pensons que les difficultés inhérentes aux collaborations entre l'art et la recherche ne résident pas dans des frontières disciplinaires dont le caractère construit a été maintes fois démontré par l'histoire sociale et culturelle des sciences, mais plutôt dans la matérialité et la temporalité des espaces et des dispositifs qui leur servent d'appui. La perspective suivie dans ce livre vise à rendre compte de ces deux aspects.

Nous prenons ainsi parti contre l'angélisme des appels à « collaborations artistiques » émanant des administrations de la recherche qui tendent à les réduire à des opérations de « vulgarisation » ou de « valorisation » de travaux scientifiques, selon les termes consacrés. Pour citer un exemple, le projet « Ville du Futur », qui associe des partenaires scientifiques du campus Descartes de Marne-la-Vallée à des « opérateurs culturels » parisiens, produit des manifestations de qualité mais tient aussi pour évidentes des collaborations qui fonctionnent d'autant mieux qu'elles préexistent au projet. Peu de photographes ou de cinéastes sollicités voient un intérêt à collaborer avec des chercheuses ou chercheurs, si ce travail doit inscrire leurs pratiques dans des protocoles standardisés, les réduisant à des opérateurs techniques. Les photographes valorisent les collaborations où la commande est aménagée et les protocoles réinterprétés [9]. Lorsque les photographes s'y conforment, comme dans les Observatoires photographiques du paysage, c'est parce que la codification de leur pratique est assumée sur un plan artistique [10]. Inversement, l'exercice de commentaire d'un travail photographique est apprécié par les chercheuses et les chercheurs parce qu'il leur permet de découvrir une œuvre et, à travers celle-ci, une autre perspective sur leurs objets d'étude ; mais ce point de vue s'avère aussi limité, dans la mesure où un tel exercice les maintient à distance des œuvres et des espaces dans lesquels elles acquièrent leur valeur [11].

8. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988.

9. Jean-Yves Petiteau, « Être à la rue » *in* Rachel Thomas (dir.), *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 47-61.

10. Lire le témoignage de Thierry Girard : « De l'observation des paysages » in *Des images et des mots*, 19 mars 2009, URL : https://wordspics.wordpress.com/2009/03/19/de-lobservation-des-paysages/, consulté le 10 avril 2017.

11. Voir par exemple Yankel Fijalkow, « Rêveries dans les appartements de la Goutte-d'Or » *in* Hortense Soichet, *Intérieurs*, Créaphis, 2011, p. 171-173.

Ce qui lie l'art aux études urbaines

Ce livre réunit des artistes, des chercheuses et des chercheurs de différentes générations qui ne se reconnaissent pas toujours dans ces deux dénominations ; certains parce qu'elles ou ils jouent à la fois les différents rôles, d'autres parce que leurs pratiques mettent en question les normes qui instituent ces catégories. En les invitant à ouvrir la boîte noire de leurs collaborations, nous proposons d'explorer les promesses qui les lient lorsqu'elles ou ils travaillent ensemble. Nous cherchons à comprendre les effets pratiques des « rapports d'attirance entre deux domaines épistémiques (de connaissance) différents [12] ». « Étude », « recherche », « expérimentation », « protocole », « entretiens », « restitution » mais aussi « laboratoire », « collectif » ou « commande » sont autant d'indices d'une « communauté de discours [13] » entre les artistes, les chercheuses et les chercheurs que les collaborations mettent en œuvre. Que promettent et que réalisent-elles ? Que permettent-elles de saisir qui resterait hors champ sans elles ? Que nous révèlent-elles de nos désirs de connaissance et de leurs normes de représentation ?

Fidèles à la tradition ethnographique qui consiste à partir du point de vue des personnes impliquées dans les situations à décrire, nous étudions ici le fonctionnement même des collaborations : leurs temporalités, leurs arrangements matériels, leurs objets, leurs techniques, leurs références et leurs catégories. En insistant sur ce que font et se disent effectivement les artistes, les chercheuses et les chercheurs lors d'un travail en commun, nous évitons de projeter sur une situation des catégories élaborées au préalable. Observer des collaborations en train de se faire permet de détacher le regard des « différences » entre arts et sciences sociales, pour mieux éclairer comment les pratiques les désarticulent et les réarticulent dans des démarches et des productions communes.

En privilégiant les collaborations entre des chercheuses ou des chercheurs en sciences humaines et sociales et des photographes ou des cinéastes, nous souhaitons déployer au-delà de leurs cadres habituels les acquis de l'anthropologie et de la sociologie visuelles, dont la tradition est à la fois ancienne et consolidée. Nous souscrivons ainsi à la position que Marc Piault énonçait en 2002 au sujet de l'anthropologie « audiovisuelle » :

> [Elle] n'est en fait rien en soi de précisément déterminé et ne présage rien d'autre que la possibilité permanente d'interroger les conditions de sa mise en œuvre. Elle offre une occasion exemplaire de mettre en perspective une démarche dans ses procédures, ses circonstances et ses finalités et ne se résume donc pas à être un secteur spécifique ou spécialisé dans un champ plus large ou englobant [14].

12. Anne Beyaert-Geslin, Maria Giulia Dondero (dir.), *« Présentation », Art et sciences. Approches sémiotiques et philosophiques des images*, PU de Liège, 2014, p. 7.

13. *Ibid.*, p. 8.

14. Marc Piault, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Nathan, 2002, p. 81.

Ces conditions de mise en œuvre, nous les interrogeons à partir d'une ethnographie des pratiques de recherche, aux différentes étapes d'une démarche, de la problématisation à la publication en passant par l'enquête et l'analyse des matériaux produits. Nous restreindrons cependant notre champ d'investigation aux études urbaines, dont les autrices et auteurs partagent ici les références. Cette introduction en précisera les contours. Ces références s'inscrivent d'abord au croisement de l'histoire de la photographie, du cinéma et des villes industrielles, dans l'héritage des documentaires du début du XXe siècle. Il s'agit aussi de reconnaître une autonomie réflexive de l'image et d'attribuer à la forme une importance structurante pour la pensée. Enfin, notre posture est celle d'un pluralisme méthodologique qui permet d'adapter les collaborations à la diversité des contextes urbains explorés. Ce livre peut donc se lire comme un ouvrage de « méthodologie », sous réserve de ne pas y voir un énoncé normatif : aucune « bonne pratique » ou « exemple à reproduire », nulle vérité définitive sur ce que pourrait être une science visuelle ou une image scientifique, ne sont à attendre. Des scientifiques et des artistes y exposent leurs pratiques de collaboration et s'interrogent sur leur sens, leurs visées, leurs échecs et réussites.

Étendre le champ des savoirs urbains

Plus transversal que le terme « ville », le qualificatif « urbain » s'applique à des domaines aux contours fluctuants, en partie indécidables, voire douteux. Substantivé par de nombreux auteurs, le terme « urbain » prend acte d'une série de transformations, comme les mobilités géographiques, l'étalement urbain et le développement d'interdépendances à plusieurs échelles, qui ont rendu caduques l'opposition entre villes et campagnes sur laquelle se fondait les définitions classiques de la « ville »[15]. Artistes de tous bords, chercheuses et chercheurs de multiples disciplines interrogent cette appellation, aux côtés de – souvent face à – ses innombrables « producteurs » : architectes, urbanistes, opérateurs, politiques, mais également médias, usagères et usagers, citadines et citadins, habitantes et habitants. Certains photographes et cinéastes, notamment américaines et américains, s'invitent depuis longtemps dans le champ de l'urbanisme, encore dominé par les savoirs cartographiques et techniques. Les traditions esthétiques de ces formes artistiques ne semblent guère menacer, en elles-mêmes, la légitimité scientifique de la cartographie[16] ; c'est lorsqu'il s'agit de penser l'urbain à partir de la photographie ou du cinéma que la cartographie peut être mise en question.

Arts industriels par excellence, la photographie et le cinéma ont été mis à profit d'une documentation aujourd'hui prolifique

15. Voir par exemple : Henri Lefebvre, *Du rural à l'urbain*, textes réunis par Mario Gaviria, Anthropos, 1970 ; Patrick Baudry, Thierry Paquot (dir.), *L'urbain et ses imaginaires*, Pessac, MSH d'Aquitaine, 2003 ; Françoise Choay, *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*, Milan, Skira, 2003.

16. Ola Söderström, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne, Payot, 2000.

de la croissance urbaine et des grandes opérations de rénovation, dès la fin du XIXe siècle[17]. L'exemple paradigmatique de la *Vue du Boulevard du Temple* par Louis Daguerre, prise depuis la fenêtre de son studio, date de 1838. Les campagnes photographiques d'Eugène Atget à Paris, rendues célèbres par la photographe américaine Berenice Abbott dans les années 1920, continuent de faire référence. L'histoire de la photographie documentaire est indissociable, aux États-Unis, des travaux suscités par la Farm Security Administration (FSA) – en particulier de ceux de Walker Evans et du groupe de la New York Photo League – qui comportaient de nombreuses séries urbaines. Enfin, de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière (1895) aux *Études sur Paris* d'André Sauvage (1928), en passant par les prouesses du « ciné-œil » de Dziga Vertov dans *l'Homme à la caméra* (1929), toute une esthétique cinématographique prenant la ville pour objet s'est constituée, contribuant à ancrer dans la durée une culture visuelle urbaine.

Les études urbaines ont peu commenté l'inventivité d'un anthropologue-cinéaste comme Jean Rouch dont le film *Les Maîtres fous* interrogeait la « situation coloniale » en proposant une documentation inédite de la ville d'Acra en 1955. Pourtant, dès les années 1920, la photographie et le film ont été des outils privilégiés par les urbanistes, les architectes et certains artistes pour représenter la complexité du phénomène urbain. Un film de Bruno Taut et Martin Wagner, réalisé sur la cité Berlin-Britz, en restitue la composition en fer à cheval à partir de plusieurs séquences prises depuis un hélicoptère[18]. Commentant le livre que Paul-Henry Chombart de Lauwe a consacré à *La photographie aérienne*[19], l'historienne Jeanne Haffner insiste sur le rôle central joué par ces prises de vue, auxquelles le sociologue s'était initié pendant la guerre, dans sa théorisation de l'espace comme projection de la société[20]. Dans ces deux exemples, la photographie et le film réitèrent certains codes de la cartographie – en particulier le point de vue zénithal – en y intégrant la perception de l'espace en mouvement ou dans ses moindres détails, ce que ne permettait pas la cartographie scientifique avant l'essor des systèmes d'information géographiques[21] (SIG) au début des années 1990. Cependant, ces exemples résistent mal aux critiques formulées à l'encontre des approches euclidiennes, mathématiques et abstraites de l'espace. Dans les années 1960 et 1970, Henri Lefebvre[22] dénonce les significations et rapports sociaux embarqués dans le choix du point de vue zénithal. La photographie aérienne, telle que la pratiquait Chombart de Lauwe, entretient selon le philosophe l'illusion d'un espace qui préexisterait à l'homme et omet la contribution des pratiques quotidiennes et des instruments de saisie à sa production effective.

Loin de la France et de ses débats intellectuels, l'atelier mis en place à Las Vegas par les architectes Robert Venturi et Denise Scott-Brown

17. Cécile Cuny, Alexa Färber, Ulrich Hägele (dir.), « Fotografie und städtischer Wandel », *Fotogeschichte*, vol. 34, n° 131, 2014.

18. Winfried Nerdinger (dir.), *Bruno Taut 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart/München, DVA, 2001.

19. Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Photographies aériennes : méthodes, procédés, interprétation pour l'étude de l'homme sur la terre*, Armand Colin, 1951.

20. Jeanne Haffner, *The View from Above. The Science of Social Space*, MIT Press, 2013. Voir aussi Jutta v. Zitzewitz, *Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965*, Deutscher Kunstverlag, 2014.

21. Ces systèmes correspondent à d'importantes bases de données spatialisées et permettent de superposer plusieurs cartes thématiques (par exemple, la catégorie socioprofessionnelle du chef de famille avec le taux de motorisation des ménages et une vue en 3D du bâti), à la même échelle et sur une étendue de territoire à peu près homogène.

22. H. Lefebvre, *La révolution urbaine*, Gallimard, 1970 et *De l'État*, UGE, 1978.

à la fin des années 1960 mobilise la photographie et le film au service d'une critique similaire[23]. Contre l'urbanisme en vigueur dans les grandes villes américaines de l'après-guerre, Venturi et Scott-Brown défendent l'architecture vernaculaire, et ce qu'elle exprime de la culture populaire américaine de leur époque[24]. Pour ce faire, les deux architectes privilégient la photographie et le film – sans exclure le dessin ou la cartographie – parce que la facture mécanique de ces images en ferait des instruments de déconstruction de l'expérience urbaine. Ils se réfèrent aux travaux de Donald Appleyard et Kevin Lynch sur les paysages autoroutiers[25], mais aussi à la documentation systématique d'une artère commerçante de Los Angeles réalisée quelques années plus tôt par Ed Ruscha[26]. Leur protocole consiste à filmer ou à photographier l'artère commerçante principale de Las Vegas, le « Strip », depuis une voiture en mouvement, de manière à en décomposer puis recomposer la perception par les automobilistes. Cette démarche attribue à l'œil mécanique de la caméra et de l'appareil photo des fonctions heuristiques qui seront déclinées dans différentes commandes à l'initiative des professionnels de l'aménagement. La photographie documentaire devient un moyen de produire une nouvelle vision à hauteur d'homme, susceptible de rompre avec la « fiction du savoir[27] » représentée par les vues d'en haut, dans le cadre des missions lancées en France par la DATAR durant les années 1980[28] ; ou encore, quelques années plus tard, dans celui des Observatoires photographiques du paysage financés par le ministère de l'Environnement[29]. Contrairement à l'atelier de Las Vegas, ces deux expériences ont non seulement impliqué des artistes mais ont eu autant de répercussions dans le monde de l'art que dans celui de l'urbanisme et de l'aménagement[30].

En agençant ces références, nous dressons une vision très sélective et partielle des relations repérables entre la photographie, le film et les études urbaines. Cette histoire continue de s'écrire dans de nombreux pays et sous de multiples angles[31]. Le présent ouvrage porte sur des travaux récents ou en cours dont nous avons pu solliciter les autrices et auteurs. Peu documentées dans les publications finales, les pratiques de collaboration sont plus faciles à reconstituer à partir de témoignages sur des recherches récentes, dont les principaux protagonistes ont conservé des traces.

Penser par l'image

Les positionnements théoriques représentés par les contributions du livre ne convergent pas toujours, mais s'efforcent de concevoir un travail sur les formes esthétiques et les langages qui se déploie par la pratique photographique ou filmique elle-même.

23. Robert Venturi, Denise Scott-Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Mass., MIT Press, 1972. Trad. française : *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, Mardaga, 2000.

24. Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, GTA Verlag, 2010, p. 28.

25. Donald Appleyard, Kevin Lynch, John Myer, *The View from the Road*, Cambridge Mass., MIT Press, 1964.

26. Sur cette généalogie, cf. M. Stierli, *Las Vegas…, op. cit.*, p. 109-147.

27. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Gallimard, 1980, coll Folio, 1990, p. 140.

28. Raphaële Bertho, *La mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*, La Documentation française, 2013.

29. Julia Bonnaccorsi, Anne Jarrigeon, « Les Observatoires photographiques ou la production d'un *regard public* sur le paysage » *in* Cécile Tardy (dir.), *Les médiations documentaires du patrimoine*, L'Harmattan, 2014, p. 107-146.

30. Vincent Guigueno, « La France vue du sol : Une histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989) », *Études photographiques*, n° 18, 2006, p. 96-119.

31. Dominique Baqué, *Identifications d'une ville*, éd. du Regard, 2006 ; Danièle Méaux, *Géo-Photographies : une approche renouvelée des territoires*, Filigranes, 2015.

> En dehors de mes collaborations ponctuelles avec des artistes, avec des graphistes avec qui j'ai travaillé sur les supports visuels ou les responsables des espaces d'exposition, la scénographie (d'exposition) a rarement été considérée par mes interlocuteurs comme un langage à part entière, relevant d'un travail de conception et encore moins d'une intelligibilité spécifique[32].

L'idée de « penser par l'image » est revendiquée par les promoteurs d'un « tournant iconique » dans les sciences humaines et sociales[33]. Si elle fait sens aux yeux des différents chercheuses, chercheurs, photographes et cinéastes qui ont contribué à ce livre, cette idée d'une pensée par l'image photographique et le film n'a aucune évidence dans le champ des études urbaines. Les deux médiums ne jouissent pas de la même reconnaissance en sciences sociales. Le cinéma, par le rapport au temps qu'il instaure et le montage qui s'apparente métaphoriquement au langage articulé, semble plus apte à développer un raisonnement, à produire une intelligibilité spécifique voire, pour certaines et certains, à devenir un « acte de théorie[34]». On accorde plus rarement cette capacité à la photographie, même dans le champ restreint de l'anthropologie visuelle, où son autonomie potentielle par rapport au texte et au raisonnement a presque toujours posé question. La photographie semble devoir être appareillée, encadrée voire « traduite » en mots pour accéder aux publications scientifiques.

Les débats sur la capacité de l'image à penser et à faire penser portent sur les modalités, l'étendue et l'autonomie de la dimension réflexive de l'image. L'histoire de la peinture est structurée par ce fil rouge qui inscrit notre propos dans un héritage plus ancien, du *studiolo* de la Renaissance italienne à l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. L'histoire des théories du cinéma révèle aussi l'intensité constante de ces réflexions sur les relations entre la pensée et l'image dès les années 1920, en particulier dans le sillage des avant-gardes russes. Les films comme les écrits de Eisenstein constituent un repère important des pouvoirs prêtés au « langage cinématographique[35]» pour proposer une « forme qui pense » – selon un propos célèbre de Godard que Gilles Deleuze a repris pour en radicaliser la portée philosophique : « Le cinéma ne met pas seulement le mouvement dans l'image, il le met aussi dans l'esprit […] Le cerveau, c'est ça l'unité. Le cerveau, c'est l'écran », résumait le philosophe dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion de la sortie de *L'image-temps*[36].

Le travail de Georges Didi-Huberman déplace et enrichit l'idée d'une pensée par les images[37]. En se plaçant « devant l'image[38]», il (r)ouvre la question de l'expérience du regard et de son rapport au savoir et en évalue les conséquences pour un projet de connaissance. Voir ne se situe pas en dehors des catégories du langage (on

32. Anne Jarrigeon, « Projeter, publier, exposer. Comment montrer ses photographies en sciences sociales ? », *Revue de l'Institut de sociologie 2010-2011*, Université Libre de Bruxelles, 2013, p. 167.

33. Pour un aperçu en langue française de ces débats, cf. Georges Didi-Huberman, Bernd Stiegler, « "Iconic Turn" et réflexion sociétale », *Trivium*, n° 1, 2008, URL : https://journals.openedition.org/trivium/223, consulté le 10 avril 2017.

34. Jacques Aumont, « Le cinéma peut-il être un acte de théorie ? », *Cinéma*, vol 17, n° 2/3, 2007, p. 193-211.

35. Christian Metz, « Le cinéma langue ou langage », *Communications,* n° 4, 1964, p. 52-90.

36. « Le cerveau c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze », *Cahiers du cinéma*, vol. 380, 1986, p. 24-32.

37. Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, éditions Cécile Defaut, 2006.

38. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, 2003.

aborde l'image avec des mots, avec des catégories de pensée), et donc du savoir, mais ne s'y réduit pas non plus. L'image convoque un principe d'incertitude : une instabilité fondamentale et une indétermination qui invitent à critiquer, par les ressources mêmes du langage, les clichés visuels qu'il véhicule et, ce faisant, à « renouveler notre pensée [39] ». « La tyrannie du visible, voilà donc *l'écran*, à tous les sens que peut prendre ce mot, du savoir produit et proposé aujourd'hui sur les œuvres d'art », écrit Didi-Huberman [40]. L'image travaille ailleurs qu'en surface. Elle « brûle [41] », c'est-à-dire qu'elle nous implique dans un regard qui est d'abord et malgré tout (la violence, la barbarie, la mort, la disparition, la destruction) une expérience, un retour du passé dans notre présent. Celui-ci réclame notre attention et notre silence, avant de donner son élan à une parole qui n'aura de cesse de le dire, sans jamais tout à fait y parvenir, mais nous aura conduits, chemin faisant, à décomposer et recomposer tout le système conceptuel de notre langage et à proposer une compréhension renouvelée du présent, c'est-à-dire une nouvelle connaissance de notre temps historique. L'image correspond à la part de refoulé (d'inconscient, selon Didi-Huberman [42]) mais aussi de création, de nouveauté, d'invention, de fulgurance impliquée dans tout savoir. Elle ne dit rien, elle suspend le temps ; elle arrête le flux de la pensée pour questionner, interroger ou encore demander des comptes. Collaborer avec des artistes, c'est donc rouvrir le champ de notre impensé, retrouver le chemin des images et à travers elles, de la création, que nos routines langagières nous conduisent à négliger.

La plasticité du savoir à l'épreuve de l'expérience

Les collaborations auxquelles s'attache ce livre mettent en pratique une pensée par l'image de plusieurs manières. Nous avons été tentées de ne pas redonner une place aux discours dominants qui composent la toile de fond sur laquelle se détachent ces contributions. Il semblait réducteur de nous situer par rapport à une doxa qui repose dans les mêmes termes des questions pourtant prises en charge depuis longtemps par l'histoire et l'épistémologie des « sciences du social [43] », dans une perspective réflexive et contextuelle [44]. Il nous paraît d'autant plus important de rappeler ce contexte, que la plupart des autrices et auteurs sollicités l'ont fait dans leurs textes et lors de nos différents échanges. En dehors des disciplines dont les images sont un objet d'étude à part entière, leur dimension esthétique continue de faire l'objet d'une attention ambivalente. Photographies et films produits dans le cadre de travaux de recherche suscitent des questionnements sur les modes d'objectivation scientifique. Bien

39. G. Didi-Huberman, « L'image brûle » *in* Laurent Zimmermann (dir.), *Penser par les images*, *op. cit.*

40. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 64.

41. G. Didi-Huberman, « L'image brûle » in L. Zimmermann (dir.), *Penser…*, *op. cit.*, p. 36.

42. *Ibid.*, p. 37.

43. Jean-Michel Berthelot, « Les sciences du social » in *Épistémologie des sciences sociales*, PUF, 2012, p. 203-265.

44. Helen Longino, *Science as a social knowledge. Values and Objectivity in Scientific Inquiry*, Princeton UP, 1990.

que présents dès la constitution des sciences modernes, ils semblent dans le pire des cas soutenir une vision scientiste de la connaissance, tant de fois déconstruite par ses épistémologues[45]. Au mieux, ils sont réduits à un instrument d'enregistrement à manipuler avec précaution pour préserver la réalité et éviter le risque d'être troublé par la puissance de l'image et la polyphonie de ses langages. Les conditions de production et de traitement des images par les scientifiques, orientées par la nécessité de « contrôler » l'impact de leur subjectivité sur leurs données, réduisent la labilité des images et restreignent leur ouverture interprétative. Les normes qui prétendent en encadrer les effets plastiques en prévoyant leurs positions et leur place par rapport au texte relèvent d'une esthétique de la connaissance qui prétend se détacher de l'expérience sensible, au point de limiter ses descriptions et ses énoncés aux seuls faits qu'elle peut déjà concevoir :

> Ce qui nous empêche aujourd'hui de voir est le rembourrage sémantique de la dénotation tant visuelle que sonore. La logique dénotative ne dit pas ce qui peut être vu ou entendu. Elle dicte autoritairement ce qu'il faut voir, et ce que l'on doit croire. Mais si l'image est explicitée par des commentaires, soulignée et gorgée de paroles, on ne la voit plus[46].

Comment, dans un tel contexte, répondre à l'injonction, que s'adressent la plupart des anthropologues et sociologues visuels, de ne pas limiter la photographie et le film à l'illustration de thèses ou à de simples supports du discours scientifique[47] ? Dans quelle mesure les écritures visuelles peuvent-elles acquérir dans le monde académique l'autonomie nécessaire à une véritable pensée par l'image ?

Les « épistémologies sensibles » dont sont porteuses les « zones du savoir […] où se retrouvent nouées visées « démonstratives » et visées « expressives[48] », pour reprendre les termes de Carl Havelange, jouent à différents moments d'un travail commun des chercheuses et chercheurs avec des artistes. Lorsqu'elles reposent sur une confiance réciproque dans la posture critique de l'autre, ces collaborations promettent le partage d'une réflexivité radicale qui transforme en premier lieu l'expérience de terrain elle-même. Elles mettent en lumière l'importance des images et des références visuelles dans notre rapport sensible au monde. De même que le visuel ne se réduit pas au visible, comme l'a montré Didi-Huberman[49], l'expérience du monde ne se fait pas sans médiation visuelle. Malgré la force des conceptions héritées du platonisme, une voie alternative coexiste depuis au moins la *Poétique* d'Aristote, pour sortir l'image de la seule re-présentation. Elle n'est pas seulement « image de », elle n'est pas nécessairement seconde, mais elle est en partie déjà là. Les collaborations présentées ici conduisent,

45. Sur la scientificité des sciences sociales, voir J.-M.Berthelot, « Les sciences du social » in *Épistémologie des sciences sociales*, PUF, 2012, p. 203-265. Sur l'histoire culturelle de l'objectivité, voir Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Presses du réel, 2011.

46. François Laplantine, « Penser en images », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 1, 2007, p. 52.

47. Jean-Paul Filiod, *Multimédiations. La place et les usages de la photographie dans le domaine de l'ethnologie,* Rapport d'étude réalisé au sein du centre d'études, de formations et de recherches appliquées pour la Mission du patrimoine ethnologique, mars 1998.

48. Propos de Carl Havelange lors de son intervention « Epistémologies sensibles, entre arts et sciences », au colloque *Arts et sciences, regards croisés*, Université de Liège, 25-27 oct. 2017.

49. G. Didi-Huberman, « L'histoire de l'art dans les limites de sa propre pratique », *Devant l'image*, *op. cit.* p. 19-21. L'auteur y questionne les catégories « visible », « invisible », « visuel » à partir d'une réflexion sur le « regard posé sur un simple mur blanc ».

par le partage du regard qu'elles supposent ou qu'elles visent, à densifier la perception et son exploration singulière et collective.

Du point de vue de la recherche, par-delà le partage d'une expérience sensible chère aux anthropologues[50], collaborer avec des artistes ouvre la possibilité d'un dialogue et d'une expérimentation sur « l'efficacité poétique de la forme [51] ». Ces collaborations excèdent en effet l'expérience de « terrain » et la construction des dispositifs d'enquête comme de visualisation. Elles touchent la restitution du travail et la mise en question des normes académiques qui prétendent en régler la recevabilité, la légitimité et la portée. Elles engagent une réflexion partagée sur le « devenir image [52] » des phénomènes urbains qui ne prétend pas s'affranchir d'une réflexion sur l'esthétique de la recherche. Elles permettent (et valorisent) une expérimentation située de la dimension « poétique » de toute production de connaissance dont Jacques Rancière – avec bien d'autres, de Nietzsche à Feyerabend ou Derrida – a mis en avant le caractère incompressible[53]. Pratiquer les images, interroger les normes et les attentes de collaboration qui s'organisent autour de leur production, de leur discussion et de leur présentation, conduit à prendre au sérieux la plasticité des écritures inhérentes au travail scientifique. Au-delà d'une posture intellectuelle, elles permettent d'interroger, en les mettant à l'épreuve, les « structures rhétoriques de la science [54]» en offrant d'emprunter une pluralité de logiques expressives enrichissantes dans la perspective d'un savoir qui ne se soumet plus aux seules injonctions rationalistes.

Une esthétique de la circulation des savoirs

Chercheuses, chercheurs et artistes réfléchissent et théorisent leur pratique, qui se construit dans un rapport réflexif avec leur(s) sujet(s), mais aussi l'expérience qu'elles et ils sont susceptibles d'en faire, et bien sûr Ieur(s) médium(s), ce qu'un examen des productions permet de saisir avec clarté. Elles et ils interrogent également cette « attente de regard » de l'image analysée par Marie-José Mondzain[55] dans une perspective proche de celle de Didi-Huberman.

Les exemples publiés de collaborations associant des chercheuses, chercheurs et des photographes sont très rares dans les études urbaines. Les récits de leurs conditions quotidiennes le sont encore davantage[56]. Parmi les cas les plus connus, nous retiendrons le travail de l'anthropologue Filip de Boeck et de la photographe Marie-Françoise Plissart, récompensé à la Biennale d'architecture de Venise en 2004 et publié sous le titre *Kinshasa. Récits de la ville invisible*[57]. L'ouvrage *Paris, ville invisible* de Bruno Latour et Émilie Hermant offrait déjà un exemple de recherche urbaine visuelle mobilisant

50. François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale,* Téraèdre, 2005, p. 11.

51. A. Jarrigeon, « *Si bleu si calme* d'Eliane de Latour, compte rendu », *Ethnologie française,* vol. 44, n° 4, 2014, p. 737-738.

52. A. Jarrigeon, *Gerland état de lieux. Textes et photographies de Anne Jarrigeon*, ENS Éditions, 2012.

53. Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir,* Seuil, 1993.

54. Fernand Hallyn, *Les structures rhétoriques de la science de Kepler à Maxwell*, Seuil, 2004, p. 13.

55. Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Bayard, 2002.

56. Il existe de nombreuses collaborations photo-ethnographiques centrées sur des thèmes urbains particuliers (gentrification, rénovation urbaine, etc.), mais les ouvrages consacrés à une ville dans son ensemble sont beaucoup plus rares.

57. Filip de Boeck, Marie-Francoise Plissart, *Kinshasa. Récits de la ville invisible,* Éditions Luc Pire, 2005.

58. Bruno Latour, Émilie Hermant, *Paris ville invisible*, Les empêcheurs de penser en rond, 1998.

la théorie de l'acteur-réseau (davantage que l'exposition ou le site internet éponymes)[58]. Nous examinerons également le livre *Hong Kong: Migrant Lives, Landscapes, and Journeys* de Caroline Knowles et Douglas Harper[59]. L'autrice et l'auteur, chercheuse et chercheur en sciences sociales, se revendiquent de la sociologie visuelle[60].

> Ouvrir une vue à travers laquelle regarder les autres mondes qui se cachent derrière l'écran de la ville vue/mise en scène[61].

Les trois publications relatives à Kinshasa, Paris et Hongkong ont en commun de prendre une ville pour objet simultané d'ethnographie et de photographie. Les écritures qui en résultent – textes et photographies – ont été dans les trois cas réparties entre les deux auteurs, et ce, alors même que Bruno Latour ou Caroline Knowles en savent peut-être autant sur la photographie qu'Émilie Hermant ou Douglas Harper. Collaborer signifie diviser le travail entre les autrices et les auteurs réunis pour chaque livre. D'après l'introduction de celui sur Kinshasa, la collaboration s'est construite en plusieurs étapes : Filip de Boeck a longtemps travaillé comme anthropologue au Congo, Marie-Françoise Plissart reçoit ensuite une commande photographique sur l'architecture coloniale à Kinshasa et suit de Boeck plusieurs fois sur ses terrains. Dans le livre, ces différentes temporalités se traduisent par une relation « polyphonique » du texte à l'image, qui représente les voix de l'anthropologue, de la photographe, des Kinois et de l'absence (sujet central de l'ethnographie), comme l'explique de Boeck[62]. Les photos montrent d'autres scènes urbaines que le texte ethnographique et les récits de Kinois. Peut-être les situations restituées par la photographe se sont-elles imposées à elle ; peut-être était-il impossible de représenter l'ensemble des lieux où l'anthropologue avait séjourné ? Il faudrait sonder ce processus si l'on voulait reconstituer les pratiques quotidiennes de leur collaboration. Au demeurant, tous deux racontent une même histoire, bien qu'ils s'appuient pour ce faire sur des objets distincts[63]. La relation du texte aux images est conduite de façon parallèle et complémentaire à la thèse postulant le potentiel médiatique spécifique de la photographie. Celle-ci est censée questionner « l'importance de l'apparence, la relation entre la présence et l'absence, entre la réalité de l'irréalité et l'irréalité de la réalité, entre le visible et l'invisible, entre le fait d'avoir deux yeux et celui d'en avoir quatre […], entre les premiers et les seconds mondes[64] ». Cet exemple semble poser les bases d'une collaboration fondée sur la complémentarité.

Paris, ville invisible, mis en page par Susanna Shannon, suggère une autre temporalité et un autre type de relations entre texte et image[65]. Ce projet montre la « planéité » de la ville comme le résultat empirique d'une recherche urbaine sous-tendue par la théorie de l'acteur-réseau (ANT)[66]. Le texte et les quelques pho-

59. Caroline Knowles, Douglas Harper, *Hong Kong: Migrant Lives, Landscapes, and Journeys*, Chicago UP, 2009.

60. Douglas Harper, *Visual Sociology*, Routledge, 2012.

61. F. de Boeck, M.-F. Plissart, *Kinshasa…*, *op. cit.*, p. 8-9.

62. *Ibid.*

63. À l'exception des séries de portraits – des clichés d'enfants par exemple sont tous réalisés dans le même format devant un mur sobre. Le texte placé sur l'autre moitié de la page répond comme en écho à cette position, car ici les enfants s'articulent dans des récits autobiographiques en tant qu'auteurs. Dans cette partie du livre, on relève une simultanéité des recherches de la photographe et de l'ethnographe.

64. F. de Boeck, M.-F. Plissart, *Kinshasa…*, *op. cit.*, p. 9.

65. Leurs recherches ont donné lieu à un essai textuel et iconographique et à un site Internet (http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html). Pour une lecture plus récente, voir Sylvain Briens, « Ville invisible et espace sensible » *in* Aurélie Choné (dir.), *Villes invisibles et écritures de la modernité*, L'Harmattan, 2012, p. 37-42.

66. La « surface » joue un rôle crucial en tant que principe épistémologique et méthodologique. Elle est ancrée dans les trois principes de l'ANT : la position agnostique, la symétrie et la libre association. Sur ces trois principes, cf. Michel Callon, « Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année Sociologique,* vol. 36, 1986, p. 169-208.

tographies représentant le chercheur et la photographe suggèrent qu'ils ont conduit leurs recherches ensemble, qu'ils ont investi le terrain en même temps – en entremêlant quelquefois leurs rôles. L'objectif est de guider le lecteur dans le labyrinthe des pratiques réticulaires rendues visibles par le texte et les images, dont les associations semblent infinies. Cela produit la représentation « spectaculaire » d'un « chaos » d'images et de textes « resserrés ensemble pour suggérer l'organisation matérielle hasardeuse d'une grande ville [67] ». Contrairement à de Boeck et Plissart, ces différents éléments forment une texture intrinsèquement liée, tandis que la complémentarité poreuse de la relation de travail s'exprime à travers une narration à la première personne du pluriel.

Les sociologues Caroline Knowles et Douglas Harper emploient aussi la première personne du pluriel pour s'exprimer dans *Hong Kong : Migrant Lives*. Contrairement à Latour et Hermant, Knowles rend compte dans les remerciements de l'ouvrage des complémentarités sur lesquelles ce « nous » repose : des matériaux (entretiens, observations et photographies), un ensemble de discussions (commentaires et interprétations croisées) et l'écriture commune d'un texte. Pourtant, les deux auteurs ne sont pas toujours allés ensemble sur le terrain « avec l'objectif et l'enregistreur [68] ».

Ces trois exemples donnent un aperçu des complémentarités qui se tissent au fil des pratiques collaboratives. La simultanéité sur le terrain semble être une condition fondamentale pour qu'émerge un « espace d'échanges [69] » – même si celle-ci peut vouloir dire que l'on travaille en parallèle dans différents lieux d'une ville comme Kinshasa. Cette coprésence semble être l'occasion d'un échange intensif sur la ville en général et le matériau produit en particulier, ouvrant la voie à des interprétations et des possibilités d'écriture nouvelles. Knowles est la seule à s'y référer explicitement. Même lorsque les temporalités de la collaboration sont flexibles, elles reposent sur une approche conceptuelle commune, qui prend forme dans l'écriture. Cette approche peut correspondre à une perspective médiatique transposée à un terrain urbain (de Boeck/Plissart), à une entrée méthodologique (Latour/Hermant) ou à une perspective thématique sur la ville (Knowles/Harper). La nécessaire convergence de l'interprétation dans la production d'un objet commun peut se défaire et donner lieu à de nouvelles étapes de travail ou à d'autres objets, voire à des parcours individuels hors de « l'espace d'échanges » de la collaboration [70].

Comment l'écriture scientifique fabrique-t-elle ses publics ? La sociologie et l'anthropologie visuelles ont souvent mis en avant l'apport de l'image dans la perspective d'une restitution du travail auprès des « enquêtés ». Il n'est pas anodin que Jean Rouch, l'un des expérimentateurs pionniers d'une ethnologie de « l'avec », ait

67. D. Harper, « The image in Sociology: Histories and Issues », *Journal des anthropologues*, vol. 80-81, 2000, p. 156-157 (notre traduction).

68. C. Knowles, D. Harper, *Hong Kong…, op. cit.*, p. IX.

69. L. Daston et P. Galison, *Objectivité*, *op. cit.*

70. Voir Sammy Baloji, F. De Boeck, *Urban Now: City Life in Congo,* exposition présentée en 2016 à Wiels, Bruxelles. Catalogue de l'exposition : F. De Boeck, S. Baloji, *Suturing the City. Living Together in Congo's Urban Worlds*, Autograph ABP, 2016.

déployé son travail par le cinéma. Ni l'art ni la science n'ont pour projet affiché de se soumettre aux contraintes médiatiques d'accessibilité à un large public ; leurs scènes d'apparition sont configurées par la reconnaissance des « pairs » et toute incursion dans des sphères plus étendues fait peser un risque sur les autrices et les auteurs. Les « pairs » des sphères artistiques et scientifiques étant rarement les mêmes, les collaborations conduisent à inventer des formes et à envisager de nouvelles « esthétiques de la réception [71] » dans le processus comme dans la restitution du travail. Elles contribuent à ménager des espaces d'interprétation et à étendre la « polyphonie constitutive des textes » de chercheuses et chercheurs en sciences humaines et sociales [72], en élargissant la pluralité des voix et des références culturelles mobilisées. La poétique collaborative produite par un travail avec des artistes ouvre la possibilité d'accroître la profondeur de champ en créant une épaisseur référentielle inédite. Les artistes apportent, outre leurs approches sensibles et leurs compétences créatives, une capacité à situer leurs pratiques sur des scènes et dans une histoire de la photographie et du film qui enrichissent les connaissances produites.

L'intersubjectivité et le partage du statut d'auteur participent à la création d'un espace de confrontation d'hypothèses interprétatives, qu'aucun discours d'autorité (y compris scientifique) ne prétend fixer entièrement. Cette ouverture interprétative fait écho au « flottement » des images elles-mêmes. Ouvrir la boîte noire des collaborations avec des artistes, interroger leurs promesses, analyser leurs conditions de mise en œuvre, situer leurs esthétiques, c'est, par-delà l'enrichissement de nos mondes respectifs, interroger l'horizon urbain de cette attente.

71. Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

72. Yves Jeanneret, « Une monographie polyphonique. Du texte de chercheur comme appropriation active du discours d'autrui », *Études de communication*, n° 27, 2004, mis en ligne le 16 octobre 2008, consulté le 04 décembre 2017. URL : http://edc.revues.org/183 ; DOI : 10.4000/edc.183

La *Visual Anthropology Review*, créée en 1970 par l'American Anthropological Association, continue de paraître, ainsi que *Visual Anthropology* et *Visual Sociology* créées dans les années 1980. En France la revue *Xoana, images et sciences sociales* paraît entre 1993 et 1999. De nombreuses publications continuent de paraître régulièrement : *AnthroVision* (2013) ; *Images du travail, travail des images* (2015) ; *Revue française des méthodes visuelles* (2017). Des enseignements sont dispensés au CNRS, à l'EHESS, à l'ENS, dans les universités ou les écoles nationales supérieures d'art et d'architecture. Des formations se créent avec des écoles de cinéma (Ateliers Varan ou l'école documentaire de Lussas). En 2016 le GT 47 de l'association française de sociologie constitué en 2009, Groupe thématique de l'Association Française de Sociologie, est devenu Réseau thématique.
En France, des travaux en collaboration entre photographes et chercheurs sont publiés : Jean-Robert Dantou, Florence Weber, *The Walls Don't Speak. Les murs ne parlent pas*, Kehrer, 2015 ; Stéphanie Lacombe, Bruno Maresca, « Froid dans le dos », Fondation Abbé Pierre, 2015 ; Lucile Chombart de Lauwe, Justine Pribetich, « Foyers (urbains) mongols », *Métropolitiques*, 29 avril 2013 et, la même année, le catalogue de l'exposition au musée Albert Khan : Lucie Chombart de Lauwe, A Yin, Sophie Zénon *et al.*, *La Mongolie au fil du présent / regards photographiques*, éditions Bernard Chauveau, 2013. *Ethnologie française* propose une rubrique « Arrêt sur images » ; *La Nouvelle Revue du travail* accueille aussi des travaux de sociologie visuelle et filmique dans sa rubrique « Champs et contrechamps ». La revue *Flux* a dédié son n° 100 (en ligne), aux collaborations entre chercheurs et artistes sur la question des réseaux.
En Allemagne, deux projets internationaux majeurs peuvent être mis en avant : Heinz Bude, Andreas Willisch, Thomas Medicus (dir.), *ÜberLeben im Umbruch. Am Beispiel Wittenberge: Ansichten einer fragmentierten Gesellschaft*, Hamburger Edition, 2011 et Jochen Becker *et al.*, *Global Prayers: Contemporary Manifestations for the Religious in the City* (MetroZones, vol. 13), Lars Müller, Zurich, 2013.