



HAL
open science

”Filmer la zone”, journal de terrain(s)

Misia Forlen

► **To cite this version:**

Misia Forlen. ”Filmer la zone”, journal de terrain(s). Radial, 2022, Les arts de l’architecture, 4, p.173-194. hal-04903961

HAL Id: hal-04903961

<https://hal.science/hal-04903961v1>

Submitted on 21 Jan 2025

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.

«**FILMER LA ZONE**»,

**JOURNAL
DE TERRAIN**

(S)

173

*Misia Forlen, née en 1989, mène des projets qui associent recherche et création documentaire, pour interroger les enjeux de mobilité liés aux migrations, au travail et à l'habitat. Architecte de formation, elle est diplômée de l'ENSA Paris-Est en 2015. Son projet de diplôme, pour lequel elle reçoit le prix Françoise-Abella 2015 de l'Académie des beaux-arts, est présenté au sein de l'exposition **Nouvelles richesses** au pavillon France de la Biennale de Venise 2016. Doctorante dans le cadre du programme RADIANT, elle est dirigée par Arnaud Le Marchand et Bruno Proth.*



174

Camping ouvrier habité à l'année. « Ici, au camping, on travaille tous en déplacement. Ça ne serait pas rentable si on devait louer un appartement ! »

DOCTORAT RADIANT

175

Depuis octobre 2020, je développe, au sein du programme de recherche et de création artistiques RADIANT (Recherches en art, design, innovation, architecture en Normandie) un projet de thèse intitulé *Habiter la zone*, qui a pour objectif d'analyser et de filmer l'articulation entre l'habitat et la mobilité des travailleurs précaires de l'industrie. La recherche prend comme point de départ l'étude de Port-Jérôme-sur-Seine, où a été implantée la première zone économique spéciale (ZES)¹ française depuis février 2018. Ce contexte permet de questionner les dynamiques territoriales à plusieurs échelles, comme les mutations du travail et de la ville.

La recherche se fonde avant tout sur une approche empirique par le terrain, pour documenter des situations de précarité résidentielle peu connues, qui gravitent autour des bassins d'emploi, et explorer la capacité de ces zones à être lieu d'habitation. Elle associe savoir théorique et démarche expérimentale visant à provoquer des espaces de rencontre autour de productions audiovisuelles, existantes ou à construire, présentes à toutes les étapes de la démarche. Ces productions sont perçues comme un processus actif de recherche et de création. Elles reposent sur une présence *in situ* lors de temps longs, à différents moments de la journée et suivant différentes saisons, afin d'aller à la rencontre des travailleurs et de comprendre des lieux tant sur les plans scientifique que cinématographique. Le travail initial mêle enquête exploratoire et repérages cinématographiques, tout en mobilisant différents outils d'observation : œil et crayon, œil et caméra, œil et appareil photo, œil et carte.

Ce cheminement constant entre processus de création et recherche académique, propre au doctorat RADIANT, est retracé dans un journal de bord. Celui-ci prend la forme d'une carte en ligne, interactive et évolutive, intitulée

« Filmer la zone ». La puissance visuelle de la carte, véritable *matériau*, permet de mettre en relation de manière immédiate le territoire avec le travail de recherche théorique et de création filmique. Cet article propose de développer des réflexions issues de ce journal de bord, autour des enjeux de représentation liés à l'invisibilisation des territoires industriels et des travailleurs mobiles qui s'y rattachent. Il reviendra tout d'abord sur l'origine de la création de cette carte (partie I). Cette dernière réintroduit des questions liées au rapport au(x) terrain(s) et au rôle du film dans la représentation de ces lieux (partie II). Le journal de bord permet de raconter le processus de création, y compris lorsque celui-ci ne fonctionne pas ! L'article reviendra sur les problèmes de diffusion rencontrés après la réalisation d'un court métrage documentaire – *Grand chantier* – tourné en mai 2021 avec des travailleurs en déplacement dans le secteur du bâtiment, et sur la façon dont cette mésaventure a permis de replacer résolument la question du dispositif filmique au cœur de la problématique de recherche (partie III).

N.B. : L'utilisation du masculin pour désigner les « travailleurs » a été adoptée afin de souligner le fait que les personnes rencontrées étaient toutes des hommes. Les espaces décrits demeurent des milieux très genrés, où la présence de femmes reste extrêmement rare. Des femmes absentes ? Ou qui échappent à l'analyse ? Cette problématique trop souvent omise nécessite une vigilance particulière et fait l'objet d'une réflexion sur les formes de segmentation genrée des territoires de production. Ces enjeux esquissent un axe spécifique, qui sera développé ultérieurement, notamment en les reliant aux luttes féministes et syndicales mentionnées dans l'article.

¹ Une zone économique spéciale (ZES) est un dispositif territorial qui consiste à délimiter une région géographique dans laquelle des entreprises étrangères vont bénéficier de lois fiscales plus avantageuses que celles pratiquées dans le reste du pays. Ce dispositif a été mis en place par la Chine au début des années 1980 (ShenZhen, la première ZES chinoise, vient de fêter ses 40 ans), pour réaliser la transition de l'économie socialiste à l'économie de marché. En Europe, la Pologne y a recouru massivement.

I.
DES CARTES POUR
REPRÉSENTER LA ZONE
D'EXCEPTION ?

1. État des lieux : des images manquantes

Le projet de création d'une ZES à Port-Jérôme-sur-Seine s'inscrit dans la continuité du développement de la zone industrialo-portuaire existante. Cette ZES a pour objectif de renforcer la structuration du réseau de sous-traitants sur place, en favorisant l'implantation d'entreprises nationales et internationales, notamment dans le contexte du Brexit, qui pourrait ainsi bénéficier d'aides financières et d'exonérations partielles des taxes foncières. Elle correspond à l'extension d'une zone artisanale présente sur la commune voisine de Petiville². Situé entre Rouen et le Havre, le site de Port-Jérôme a été choisi pour accueillir cette ZES en raison de sa grande réserve foncière, de sa position stratégique sur l'axe Seine³, et pour la présence historique, depuis les années 1930, d'importantes raffineries et industries pétrochimiques.

L'entre-deux-guerres marque le développement des grandes raffineries pétrolières en France. En 1928, deux lois sont adoptées pour détacher l'importation du pétrole brut et favoriser l'implantation des raffineries. C'est également à cette époque qu'apparaît la notion d'*usine exercée*⁴, qui désigne des terrains sur lesquels sont implantées des raffineries comme

ne faisant pas partie du territoire français. Pour appréhender l'évolution de ce territoire, liée au succès historique de ce complexe industriel, j'ai commencé par assembler des photographies aériennes prises à différentes époques, de 1947 à 2012, mises en ligne par l'IGN⁵. Les cartes qui en résultent n'en offrent qu'une vision partielle. Ce que montrent ces cartes, c'est justement ce qu'elles ne montrent pas : elles dessinent une enclave opaque qui masque la zone industrielle de Notre-Dame-de-Gravenchon. Ces *trous noirs* renvoient à la manière dont l'entreprise imprègne le terrain sur lequel elle s'implante et engendre sa mise à l'écart. Elles mettent en évidence la capacité de ces zones à s'affranchir du territoire, telle une plateforme *offshore* ramenée à terre⁶. L'absence de clichés photographiques à cet endroit⁷ souligne le caractère « d'exception » de cette zone et met en exergue les enjeux de sa représentation.

2. A desktop field research⁸
ou la recherche empirique par le terrain
au temps du Covid

Comme le soulignent Lejoux et Charieau, qui interrogent ce manque de visibilité des zones d'activité économique, malgré leur participation aux processus d'urbanisation contemporains, elles demeurent des « objets urbains non identifiés » et restent davantage considérées comme des objets économiques⁹. Il y a donc un double enjeu de représentation : visuel, mais aussi

- 2 Rouen Normandy Invest, « parc d'activités de Grande Campagne Est – ZES », URL : www.rouennormandyinvest.com/simplanter/parcs-dactivites/industrie-logistique/grande-campagne-est-zes.
- 3 Le terme « axe Seine » naît en 2007 dans le cadre des réflexions entamées à propos du Grand Paris. Voir Arnaud Brennetot, Michel Bussi, Yves Guermond, « Le Grand Paris et l'axe Seine », *Métropoles*, 2013, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/metropoles/4788>.
- 4 Emmanuelle Real, *Le Paysage industriel de la basse Seine, Haute-Normandie*, Rouen, Inventaire général du patrimoine culturel, 2008, p. 31.
- 5 Institut national de l'information géographique et forestière (IGN), « Consultation et impression de données anciennes et actuelles », URL : <https://remonterletemps.ign.fr>.
- 6 Nathan Lillie, « Bringing the Offshore Ashore: Transnational Production, Industrial Relations and the Reconfiguration of Sovereignty », *International Studies Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- 7 En France, l'établissement de certaines zones interdites à la prise de vue aérienne est fixé par voie d'arrêté et révisé annuellement. Ces zones correspondent essentiellement à des lieux où se trouvent des installations stratégiques, militaires et pénitentiaires. Aujourd'hui, dans la Manche, l'interdiction concerne par exemple le site des centrales nucléaires de Flamanville, l'usine de retraitement de la Hague et le port militaire de Cherbourg-en-Cotentin, dont l'image satellite est floutée.
- 8 En référence aux *desktop documentaries* : expression développée par l'essayiste vidéo Kevin B. Lee (« Transformers: The Premakes ») et ses collègues à la School of the Art Institute of Chicago, pour désigner une manière de réaliser des documentaires vidéo à partir d'images trouvées sur internet.
- 9 Patricia Lejoux, Corentin Charieau, « La zone d'activités économiques : objet urbain non identifié ? » *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 43, 2019, URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.normandie-univ.fr/tem/5580>.

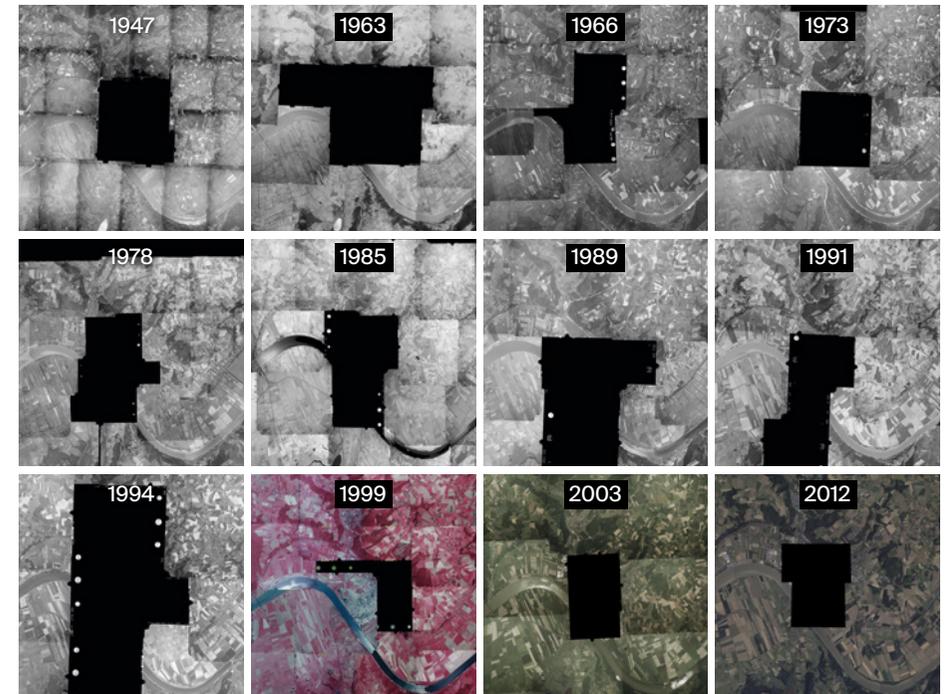
théorique. Pour donner à voir cette zone, ma recherche se fonde avant tout sur une approche empirique par le terrain et adopte comme hypothèse de départ que les *travailleurs-habitants mobiles* de ces territoires sont porteurs d'une connaissance contextuelle spécifique. Les enjeux scientifiques portent sur la constitution de savoirs sur leurs manières de se loger et sur le repérage des marques de leur inscription sur le territoire : vulnérabilité, adaptabilité, sens du commun, type de ressources, agencement, renoncement, limite, temporalité.

Ma présence sur les lieux a été contrariée (!) par les différentes mesures sanitaires liées au Covid. Afin d'« explorer » malgré tout mon terrain d'étude, j'ai commencé à répertorier des commentaires laissés sur différentes applications dédiées aux travailleurs mobiles¹⁰, et

à les archiver au moyen d'une carte interactive créée sur Umap¹¹. Sur le modèle d'autres cartes en ligne (*China Labour Bulletin*¹², *Atlas of Hate*¹³, *Aires d'accueil — les données*¹⁴, *Radical Film Network*¹⁵, *Archipels.org*¹⁶), ma carte s'inscrit dans la lignée d'une contre-culture cartographique qui développe des cartes critiques ou radicales. « Riche combinaison revendiquée d'art, de sciences, de géographie, de politique et de militantisme social¹⁷ », les cartes citées sont créées à des fins de communication et/ou de contestation. Elles s'émancipent du rôle traditionnel du contrôle et de l'expression du pouvoir, pour tendre vers une utilisation politique, critique et sociale.

La possibilité qu'offrent les cartes Umap d'ajouter du contenu textuel, graphique, sonore, vidéo, permet de conférer du sens aux seules

- 10 Truckfly, TransParking, Park4Night, Googlemaps, différents groupes Facebook, presse.
- 11 Umap est un outil *open source* qui permet de créer des cartes personnalisées sur des fonds OpenStreetMap.
- 12 *China Labour Bulletin*, 2015-2021, URL : <https://clb.org.hk>.
- 13 *Atlas nienawisci (Atlas of Hate)*, 2017-2021, URL : <https://atlasnienawisci.pl>.
- 14 William Acker, Philippe Rivière, « Aires d'accueil – les données », 2021, URL : <https://visionscarto.net/aires-d-accueil-les-donnees>.
- 15 *Radical Film Network*, 2013-2021, URL : <https://radicalfilmnetwork.com/map>.
- 16 Vincent Chevillon, *Archipels.org*, 2017-2021, URL : <https://archipels.org/atlas>.
- 17 Philippe Rekacewicz, « Cartographie radicale », *Le Monde*, 2013, en ligne.



coordonnées géographiques. Elles donnent lieu à une réflexion *spatialisée*, rattachée à un contexte et à un territoire, tout en faisant surgir d'autres imaginaires. Elles ouvrent également des pistes pour appréhender « l'espace numérique¹⁸ » comme une échelle à travers laquelle penser cette zone habitée. La projection de ces récits 2.0 sur la carte permet de faire apparaître des *lieux de vie* hétéroclites, habités par différents types d'habitants-travailleurs mobiles et de nationalités variées : routiers, travailleurs détachés, intérimaires, grands déplacés dans le secteur du bâtiment ou de l'industrie, habitant soit en gîte, en squat, à l'hôtel, en caravane, en mobile-home, en camion, en camping-car, dans des campings ou sur des parkings.

Cas pratique : « Il n'y a pas d'habitations autour de cette rivière, c'est une zone industrielle ! » Telle est la réponse de la préfecture de Seine-Maritime après l'intervention d'une équipe de pompiers dans la ZI de Port-Jérôme, concernant une pollution chimique visible dans la rivière du Commerce, en décembre 2020¹⁹. À quelques mètres du cours d'eau se trouve un restaurant routier, très fréquenté par les travailleurs de la zone²⁰. Un peu plus haut se dessine un parking d'une vingtaine de places de poids lourds. Les commentaires à son propos²¹, principalement en russe et en polonais, décrivent un lieu « pratique », « pas trop mal » sur la zone industrielle, « calme et propre », avec des sanitaires et un point d'eau sur place, « à proximité du restaurant routier », majoritairement fréquenté par des chauffeurs étrangers (« des Polonais, des Russes, des Italiens ») et souvent plein. Dès lors, que signifie *habiter* ce territoire ? À partir de quels degrés d'occupation et de transformation peut-on dire que l'on *habite* un parking, par exemple ? Ou peut-être n'habite-t-on pas un parking en particulier, si

celui-ci n'est occupé qu'une nuit, mais sur des parkings de manière générale, si l'on considère la somme des nuits passées sur une année. Comment des limites se fixent-elles ?

3. Vers une écriture filmique

La carte entreprise pendant le confinement a par la suite été amplifiée au fil des observations et des rencontres sur le(s) terrain(s), à l'image d'un carnet de repérage. J'ai notamment été influencée par ceux de la cinéaste Alice Diop²² pour son film *Nous*, qui retrace le territoire francilien traversé par la ligne B du RER au travers de rencontres avec des personnages qui y habitent. Elle a ensuite été complétée par des lectures, réflexions, références de films. La carte reflète ainsi un *work in progress*, permettant de croiser et de confronter plusieurs types d'éléments informatifs (notes de terrains, réflexions, textes, films, sons) et thématiques (accès à l'eau, laveries, restauration, terrains et parkings habités, campings, terrains familiaux, lieux de travail, agences d'intérim). Se révèlent alors plusieurs *couches de sens*. La carte qui se dessine, essentiellement mentale, permet de concentrer toutes les informations sur un même support, favorisant ainsi une vision plus globale du sujet. Contrairement à un texte écrit de manière linéaire, on peut en modifier facilement la structure et y insérer des informations au fur et à mesure de l'avancement de la recherche.

Le journal de bord interroge sans cesse l'articulation entre fond et forme qu'implique le doctorat de création. Pour la chercheuse et cinéaste Manon Ott, son carnet de tournage, composé de textes et de photographies, constitue l'une des deux parties – la « face B » – de son ouvrage *De cendres et de braises*²⁴ et

178

¹⁸ Camille Schmall, *Les Damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020, p. 159-183.

¹⁹ Bradley De Souza, « La rivière du Commerce polluée entre Port-Jérôme et Lillebonne », *France Bleu Normandie*, 9 déc. 2020, URL: www.francebleu.fr/infos/sante-sciences/la-riviere-du-commerce-polluee-entre-port-gerome-et-lillebonne-1608397411.

²⁰ En raison des services de restauration et d'hygiène qu'ils proposent, les restaurants routiers font d'ailleurs partie des rares établissements qui ont été autorisés à rester ouverts pendant la crise du covid.

²¹ Sources: TransParking, Truckfly, Googlemaps.

²² OpenStreetMap est un ensemble de *données ouvertes*, disponibles sous la licence libre Open Data Commons Open Database License (ODbL) accordée par la Fondation OpenStreetMap (OSMF).

²³ Perrine Kevran, « Alice Diop voyage au pays du réel », ép. 3 sur 4, « La diversité et les scènes françaises », *LSD. La série documentaire*, France Culture, 2017, URL: www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/le-cinema-et-le-theatre-francais-lepreuve-de-la-diversite-34-alice-diop-voyage-au-pays-du-reel.

179

propose un point de vue réflexif sur l'expérience croisée de recherche et de réalisation de film dans un quartier des Mureaux situé près de l'usine Renault de Flins. Dans mon cas, le fait de pouvoir intégrer du contenu vidéo et sonore à la carte laisse la possibilité à mon journal de bord d'évoluer vers des formes « filmées » de journal. Je pense aux journaux filmés de Jonas Mekas²⁵ ou d'Alain Cavalier²⁶, et aussi à des formes plus composites, comme dans le film documentaire hongkongais *Cris et chuchotements*²⁷, de Wen Hai, Zeng Jinyan et Trish McAdam, où une partie du journal intime d'une des réalisatrices a été intégrée au film.

*La carte n'est pas le territoire*²⁸, mais elle permet d'exprimer un point de vue en lien avec celui-ci. Elle est un outil à la fois de réflexion, de critique philosophique, morale, sociale ou

politique, mais aussi esthétique et narratif, ce qui explique que de nombreux artistes s'en approprient les codes. Naviguer par la carte donne les moyens de faire dialoguer différentes formes d'expression et donne accès à une relecture du territoire non linéaire, par la mise bout à bout d'événements, de concepts et de discours *a priori* discontinus²⁹. Les « points » repérés sur la carte sont autant de points de vue possibles, depuis lesquels positionner une caméra et/ou un micro : la carte devient film. Elle dépasse les enjeux de synthèse et de visualisation statique pour ouvrir vers des questions de mouvement, de narration et de montage. En cela, elle se rapproche d'une écriture filmique.

²⁴ Manon Ott, *De cendres et de braises. Voix et histoires d'une banlieue populaire / L'expérience d'un film*, Paris, Anamosa, 2019.

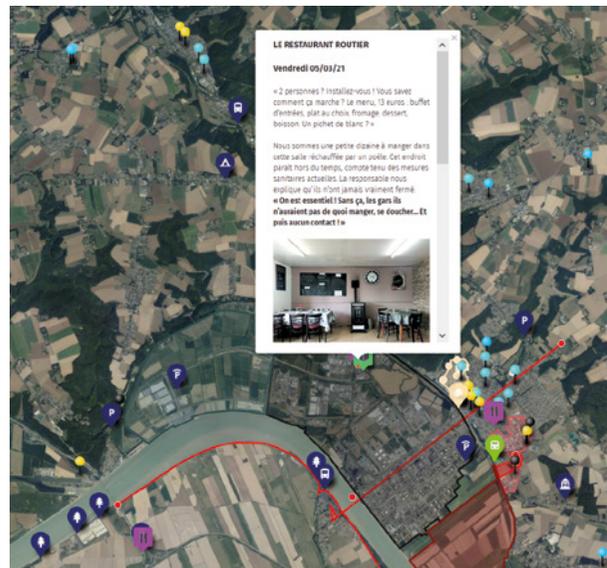
²⁵ Jonas Mekas, *365 Day Project*, 2007, URL: <http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>.

²⁶ Alain Cavalier, *Le Filméur*, France, 100 minutes, 35 mm, 2005.

²⁷ Hai Wen, Jinyan Zeng, Trish McAdam, *Hanjiao yu Eryu (Cris et chuchotements)*, Hong Kong, Chine, 100 min, 2020.

²⁸ Aphorisme publié par Alfred Korzybski en 1931.

²⁹ Foucault s'élève contre la linéarité des discours et en faveur « d'une théorie des systématocités discontinues » (1970).



« Le restaurant routier », extrait du journal de bord en ligne réalisé avec Umap. Fond de carte: © les contributeurs d'OpenStreetMap²².

1. Posture de la chercheuse en filmeuse

L'espace habité de ces territoires industriels ne se donne pas à voir directement par la carte, mais par les récits de ces habitants-travailleurs. La carte demeure un support pour les mettre en image de manière critique. L'enjeu de ce travail est donc de composer les images manquantes de cette zone avec ceux qui l'habitent et en dessinent les contours, intégrant ainsi une dimension créative et interventionniste à la recherche. L'usage du film est à la fois une méthode d'observation, d'analyse et de restitution du sujet, à travers des entretiens enregistrés, des prises de son, d'images et de projections publiques. La mise en place d'un tel dispositif donne d'emblée à réfléchir sur les spécificités du rapport filmeur/filmés et donc sur les rapports de force en présence. Selon Michel Foucault, un dispositif s'inscrit toujours dans un rapport de pouvoir, de par sa fonction stratégique et l'impact qu'il va avoir sur le comportement des personnes³⁰.

Le journal de bord permet de s'interroger sur la place que l'on occupe en tant que chercheur et d'explicitier son rapport au terrain et aux personnes, afin de prendre conscience des limites de ses interprétations. Pour l'ethnologue Florence Weber³¹, le journal de recherche a plusieurs fonctions. Il est avant tout un outil de travail, commun à tous les chercheurs, qui conserve les traces des opérations successives qui mènent du matériau brut au « produit fini ». C'est aussi un moyen par lequel comprendre la manière dont on observe afin de tirer des leçons de ces observations dans la perspective de sa position sur le terrain. Elle écrit à ce propos : « Pour moi, livrer des résultats de recherche sans montrer, au moins partiellement, comment on y est arrivé, ce serait

comme donner les résultats d'une expérience, en physique, sans décrire les conditions de cette expérience. »

L'ethnologue marocain Hassan Rachik développe le concept de « situation ethnographique d'un chercheur », qu'il définit comme une articulation entre la position sociale de l'anthropologue, son cadre théorique et son expérience quotidienne de terrain³². Ce concept lui permet d'analyser sa position personnelle de chercheur sur le terrain, mais aussi de prendre du recul sur de nombreuses études ethnographiques menées au Maroc, construites selon des approches et des représentations coloniales. Il rappelle que la manière dont le chercheur va penser et percevoir sa différence va déterminer sa relation aux sujets observés.

Le travail empirique de terrain que je souhaite mener présuppose d'être tout d'abord acceptée par le groupe étudié, et me pousse donc à m'interroger sur mon positionnement sur place. En effet, toute forme d'interaction va dépendre à la fois de mes dispositions théoriques et éthiques, mais aussi de la manière dont je vais être perçue dans un premier temps : je suis blanche, française, chercheuse à l'université et je produis également des images, ce qui peut provoquer une certaine méfiance ou au contraire susciter un intérêt particulier. D'autre part, certaines expériences familiales et mon parcours professionnel me rapprochent des questions de mobilité liées à l'habitat et au travail. J'ajouterai dans mon cas que le fait d'être une femme lesbienne dans des milieux majoritairement masculins et hétérosexuels produit parfois d'autres asymétries dans les rapports avec les personnes rencontrées. Cela explique aussi en partie le choix de m'appuyer, dans mes travaux sur des films qui abordent la question de l'habitat et des conditions de travail à travers les enjeux des luttes féministes, notamment le film *Strajka Matek*³³ (« Grève des mères ») réalisé dans une ZES polonaise. Privilégier des séjours longs sur place permet de trouver un équilibre entre les

180

différents rapports de domination et d'établir des liens de confiance avec les personnes rencontrées afin qu'elles puissent, si elles le souhaitent, devenir parties prenantes du projet.

2. Filmer, projeter, se projeter

La pratique du cinéma documentaire, à la fin des années 1940, par l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch a contribué à légitimer le film comme dispositif de recherche scientifique, tout en conservant ses qualités cinématographiques. Dans le texte « La caméra et les hommes³⁴ », Jean Rouch explicite sa méthode de tournage :

Four moi, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est la première synthèse entre les théories vertoviennes du « ciné-œil » et l'expérience de la « caméra participante » de Flaherty. [...] Au lieu d'utiliser le zoom, le cameraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même, mais un « œil mécanique » accompagné d'une « oreille électronique ». C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la ciné-transe.

Jean Rouch décrit la *ciné-transe* comme une relation au réel spécifique, due à la présence de la caméra. Filmer induit une dynamique particulière sur le terrain, de se mettre en mouvement et de trouver le temps et la place nécessaires sur des terrains complexes et parfois difficiles

181

d'accès. C'est une recherche ancrée dans le *faire*, où la création n'est pas seulement envisagée comme l'issue de la recherche, mais comme un processus actif, présent à toutes les étapes de la démarche. Cet engagement visuel matérialise une posture incarnée et située, où l'enquêteur n'est pas extérieur aux données qu'il produit et où l'interaction et la complicité avec les personnes interrogées sont valorisées. L'utilisation de dispositifs apporte une dimension exploratoire à l'art, pour mieux formuler et ajuster les hypothèses. Ces allers-retours constants entre analyses théoriques et interventions artistiques sur le terrain permettent à la fois de restituer les données produites et d'avoir un retour sur la recherche menée.

Comme l'exprime la sociologue Hannelore Girardot-Pennors à propos d'un film réalisé dans le cadre de ses recherches³⁵, « le film a ceci d'intéressant qu'il peut permettre d'exposer sa démarche au triple sens du verbe : la montrer, l'explicitier et la mettre en danger par le débat ». La réalisation de film peut ainsi être l'occasion de produire de la connaissance de manière collective, en permettant aux personnes concernées de s'investir dans le projet. Joyce Sébag et Jean-Pierre Durand proposent le concept de « connaissance dialoguée³⁶ » pour caractériser le processus de production de connaissances au cours du dialogue. Les discussions collectives qui ont lieu à l'occasion des projections permettent de nourrir le travail et d'élaborer au fur et à mesure la trame et le scénario du film final. C'est aussi le moment où les acteurs du projet se confrontent à leur propre parole, leur permettant ainsi de valider (ou pas !) leur récit, avant que celui-ci soit diffusé sur d'autres sites présentant des problématiques similaires. Le film est pensé comme un objet lui-même mobile qui va rencontrer plusieurs territoires. Porteur d'un « espace concentré et potentiel », c'est aussi une parabole de l'existence d'un territoire à conquérir sans cesse, la réalité³⁷. Il se

³⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

³¹ Gérard Noiriel, « Journal de terrain, journal de recherche et auto-analyse. Entretien avec Florence Weber », *Genèses*, 2, Paris, Belin, 1990.

³² Hassan Rachik, « Chapitre 31. Pourquoi parler aux indigènes ? Essai sur l'entretien chez Douitté et Westermarck », *L'Esprit du terrain. Études anthropologiques au Maroc*, Rabat (Maroc), 2016, URL : <https://books.openedition.org/cjb/840?lang=fr>.

³³ Szumty, Think Tank Feministyczny, *Strajka Matek*, Pologne, 22 min, 2010, URL : <https://en.labournet.tv/video/6189/mothers-strike>.

³⁴ Jean Rouch, « La caméra et les hommes » [1973], repris dans Claudine de France, « Cahiers de l'Homme », *Four une anthropologie visuelle*, Paris/La Haye, Editions Mouton, 1979, p. 63.

³⁵ Hannelore Girardot-Pennors, « Quand la recherche s'expose – Retour sur une expérience de recherche filmée », *Images du travail, travail des images*, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/itti/286>.

³⁶ Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, *La Sociologie filmique. Théories et pratiques*, Paris, CNRS, 2020, p. 213.

³⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 162.

dessine au fur et à mesure des recherches et se « répand³⁸ » au sein même des lieux de vie des travailleurs mobiles, devenant ainsi « matière » à discussion.

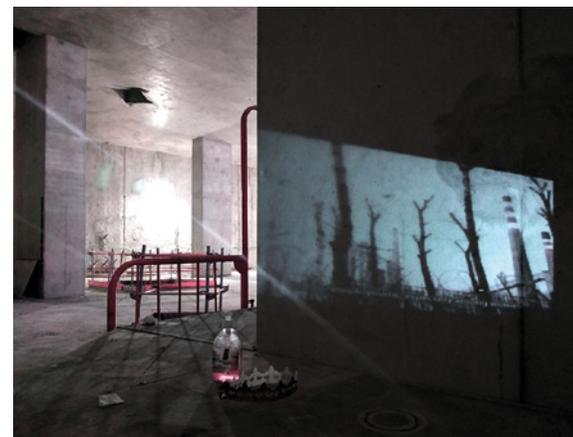
Ce type de rencontre *autre* permet de susciter non pas davantage d'informations, mais des informations différentes, qui se situent dans le registre des émotions et des sentiments³⁹. Il a pour ambition de faire apparaître d'autres récits, des « paroles typiquement cinématographiques⁴⁰ », et de coconstruire de nouvelles images. « Ce que le cinéma doit saisir, ce n'est pas l'identité d'un personnage, réel ou fictif [...]. C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à "fictionner", quand il entre "en flagrant délit de légèreté", et contribue ainsi à l'invention de son peuple⁴¹. » Les projections représentent aussi un moyen accessible de restituer le film aux personnes s'étant investies dans le projet. C'était, déjà en 1922, la démarche de Robert Flaherty, qui développait ses films sur place et montrait régulièrement les rushes à Nanook et sa famille. Le personnage de Nanook s'est alors autofictionnalisé, avec la complicité de Flaherty.

Un premier travail en ce sens est engagé autour du film polonais *Strajk Matek* (« Grève des mères »), réalisé par le collectif SzumTY et le think-tank Feministyczny en 2010, à propos d'une grève menée par des femmes vivant dans des squats dans la ZES de Wałbrzych, en Pologne. Cette ZES a été créée en 2000, suite à la fermeture d'entreprises locales et la suppression de 25 000 emplois. Les ouvrières y sont embauchées *via* des agences d'intérim et travaillent avec des contrats extrêmement courts et des salaires très bas. Ces mères célibataires se retrouvent contraintes de squatter des appartements et entament une grève pour protester contre cette situation. J'ai commencé à projeter ce film auprès de travailleurs afin d'établir des comparaisons sur les liens entre conditions de travail dans les ZES et les modes d'habiter associés. Certains ouvriers ont aussi évoqué leur parcours de mobilité à l'international, et

notamment sur des chantiers en Pologne. Le film était projeté au sein du lieu de travail, littéralement *sur* le chantier. Différents espaces et différentes temporalités s'entrecoupaient, faisant ainsi résonner des situations entre elles. Le lieu de la projection agit comme un nœud spatio-temporel, qui révèle le site d'une manière nouvelle et laisse surgir l'imaginaire. Comme un point sur la carte, il participe à tisser cette carte mentale de la zone érigée en réseau.

182

183



³⁸ *Ibid.*

³⁹ Harper Douglas, « Talking about Pictures: A Case for Photo Elicitation », *Visual Studies* vol. XVII, N° 1, 2002, p. 13-26.

⁴⁰ Manon Ott, *De cendres et de braises, L'expérience d'un film*, Paris, Anamosa, 2019, p. 111.

⁴¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 196.

Projection sur des chantiers du film polonais *Strajk Matek* (SzumTY / think-tank Feministyczny, 2011), extrait du journal de bord.

3. La figure du travailleur-habitant mobile comme incarnation de processus territoriaux

Cette démarche qui consiste à projeter des films auprès des travailleurs mobiles s'appuie sur la pratique de la *photo elicitation interview*. Il s'agit d'une méthode d'enquête où l'entretien est mené sur la base d'un support photographique considéré comme susceptible de provoquer ou de susciter (du latin *elicere*) des réactions verbales et émotionnelles chez la personne interviewée. Les photographies utilisées lors de l'entretien peuvent correspondre à des documents photographiques déjà existants, ou avoir été réalisées par l'enquêteur ou directement par l'informant. Ce terme de *photo elicitation* provient du photographe et anthropologue John Collier, qui y a eu recours pour expliquer la capacité de la photographie à « susciter » le discours de l'informant souvent plus efficacement qu'une simple question : « *the photograph elicits a flow of information* »⁴². Il l'interprète comme la conséquence de l'instauration d'une relation triangulaire (enquêteur / enquête / photos) qui réduit l'anxiété pouvant se produire dans une situation binaire d'entretien classique (enquêteur / enquêté). Cette méthode a par la suite été développée dans les champs disciplinaires de l'anthropologie et de la sociologie visuelles notamment par Douglas Harper, considéré comme le fondateur des *visual studies*, au cours de ses travaux avec les vagabonds du Nord-Ouest américain.

Lors des projections, des souvenirs sont réactivés au contact des images-sons, et ainsi se produit du sens. En effet, la recherche accorde une place centrale aux représentations et aux interprétations des faits étudiés et considère que le sens donné aux actions est fondamental pour la compréhension du sujet. Par exemple, dans de nombreux entretiens, des travailleurs en déplacement m'ont signifié que pour eux, l'avantage de vivre en caravane était, d'une part, de s'adapter plus

facilement à la fréquence des déplacements et, d'autre part, d'économiser les indemnités perçues et ainsi de « doubler leur salaire ». Le sens que les travailleurs donnent à ces indemnités de déplacement permet de dégager des hypothèses plus universelles : cette *capacité à habiter de manière mobile* apporte une valeur ajoutée à la stricte valeur travail. Malgré la centralité de la question de l'habitat dans les sociétés contemporaines, les formes d'habitat liées à l'emploi restent mal connues. Le recours à une main-d'œuvre de plus en plus mobile fait émerger de nouveaux rapports de subordination liés au logement et au mode de vie. Ce type de situations introduit une valeur marchande à *l'habiter mobile* et place certains travailleurs dans un rapport précaire vis-à-vis de l'habitat et du territoire.

Le terme de « précaire » mérite d'être quelque peu précisé : du latin *precarius* – qui n'est octroyé que grâce à une concession toujours révoquable –, ce terme exprime un caractère instable et incertain. Selon la sociologue Sarah Abdelnour, la notion de « précaire » désigne des personnes « dont l'emploi et les protections qui l'accompagnent sont discontinus et incertains, ce qui entame leur situation matérielle ainsi que leur capacité à se projeter dans l'avenir, et ce tant au niveau professionnel que personnel »⁴³. Le terme recouvre donc différents types de situations : la précarité peut être liée à l'incertitude et au contrat de travail, ou encore à l'insécurité sanitaire ou à l'insalubrité. Moins connoté politiquement que « prolétaire », le terme de « précaire » permet néanmoins de réactualiser la question de la domination au travail en intégrant les mutations qui ont eu lieu depuis les années 1980. Comme l'analyse le sociologue Robert Castel⁴⁴, la précarisation progressive de la société salariale est marquée notamment par l'essor du travail intérimaire, des contrats courts et du temps partiel, grâce auxquels les employeurs ont pu accroître leurs exigences en termes de flexibilité des salariés.

184

185

C'est ce que Michael Hardt et Toni Negri décrivent sous le terme de « multitude »⁴⁵, un regroupement de « sujets postfordistes, cognitifs, flexibles, mobiles », dont le lieu d'exploitation n'est plus l'usine, mais le territoire, et plus précisément la métropole, en tant que lieu d'essor de ces activités. Dans ces enclaves industrielles, ce sont les mêmes travailleurs qui se déplacent de chantier en chantier, suivant une logique de réseau d'entreprises, leur salaire dépendant moins de leurs compétences que de la nationalité des entreprises sous-traitantes. À travers les productions audiovisuelles qui seront réalisées, ce sont bien les mutations du travail et du territoire qui sont analysées et incarnées, à l'échelle de l'individu »⁴⁶.

III.

(RE) PENSER LE DISPOSITIF

1. Grand chantier, retour en zone noire...

Grand chantier est un court métrage documentaire réalisé en juin 2021⁴⁷ qui raconte le quotidien fragile d'un groupe d'ouvriers, venus de toutes parts en France, qui participent à la construction du Grand Paris. L'un des enjeux pour moi, pendant le tournage, était de pouvoir montrer leurs conditions de vie et de leur métier, sur le lieu même du travail. J'avais, à cette fin, réuni les autorisations nécessaires pour tourner dans l'enceinte du chantier. À l'issue du montage, une des entreprises m'a fait savoir que le film ne pourrait être diffusé en l'état, car elle jugeait que la très grande partie des prises de vues pouvaient nuire à son image. Devoir renoncer à montrer un film abouti (tourné, monté et mixé) et porteur d'éléments de réflexion pour ma recherche a été brutal. Retranscrire à chaud dans mon journal de bord cette expérience m'a

permis de prendre du recul. Cela a été l'occasion pour moi d'appréhender la complexité de constituer des images depuis ces zones et de replacer la question du dispositif filmique au cœur de ma recherche.

L'un des sujets abordés dans le film qui posait problème à l'entreprise était la question des différents contrats qui coexistent sur un même chantier. La plupart des ouvriers rencontrés travaillent en déplacement sur plusieurs chantiers partout en France, ce qui est très courant dans le secteur du bâtiment. Certains contrats impliquent également des déplacements à l'international. D'autres ouvriers ont des contrats spécifiques au Grand Paris, qui sont des contrats de travail à durée de chantier (CDC) et qui ne permettent pas de travailler sur d'autres chantiers. Quelques personnes ont été embauchées en intérim. Ces situations n'étant pas illégales, il est intéressant de noter la volonté de l'entreprise de taire ce sujet : il y a de toute évidence une grande crispation autour des questions concernant la précarité des contrats, que cette précarité soit liée à la temporalité des contrats à « durée chantier », de l'intérim, ou aux conditions de déplacement et de logement.

Ces problèmes de diffusion du film m'ont néanmoins permis de confirmer la pertinence de mon sujet de recherche, à savoir les conditions de vie liées à la mobilité du travail, et de mesurer l'importance de réfléchir à la place que peut prendre l'image au sein d'une enquête. Le film permet de se confronter au réel et de provoquer des réactions, des situations, et ainsi d'ajuster ses hypothèses de manière très nette. En cela, cette expérience s'est montrée très positive. En commençant le tournage, les questions que je me posais concernaient davantage des problématiques liées à l'accessibilité du terrain, aux liens à établir avec les personnes rencontrées et à la mise en valeur de leur parole. Cette expérience a par ailleurs été extrêmement constructive sur le plan

⁴² John Jr Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (1967), Albuquerque (Nouveau-Mexique), University of New Mexico Press, 1986.

⁴³ Sarah Abdelnour, *Les Nouveaux Prolétaires*, Paris, Textuel, 2011, p. 97.

⁴⁴ Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat* (1995), Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

⁴⁵ Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.

⁴⁶ Marie Chenet, « Filmer le travail : apports d'une pratique de cinéma documentaire en géographie », *Images du travail, travail des images*, université de Poitiers, Filmer, travailler, chercher, 2020, URL : <https://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2615>.

⁴⁷ Ce film a été réalisé dans le cadre d'une formation aux ateliers Varan, en mai-juin 2021.

relationnel: une grande confiance s'est peu à peu instaurée avec les ouvriers du chantier, par le biais du tournage et de la présence de la caméra. Mais il ne suffit pas de passer la porte du territoire de l'entreprise et d'y faire sa place. Les obstacles institutionnels et politiques font bien vite ressurgir la zone noire, et je me suis retrouvée confrontée à une situation similaire à celle rencontrée lorsque j'assemblais les photographies aériennes de Port-Jérôme. Il semble donc plus que nécessaire de repenser la manière de mettre en place un dispositif qui puisse être opérationnel jusqu'au bout de la démarche. En d'autres termes, comment passer d'un dispositif de recherche à un dispositif de création filmique ?

186



DROITE ET PAGES SUIVANTES
« Grand chantier, retour en zone noire », extrait du journal de bord.

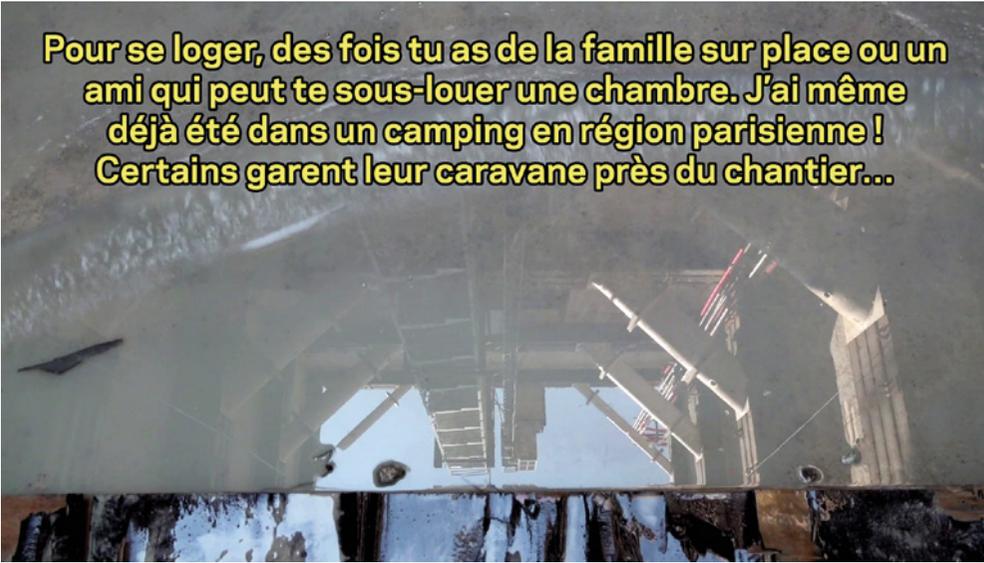
DOCTORAT RADIAN



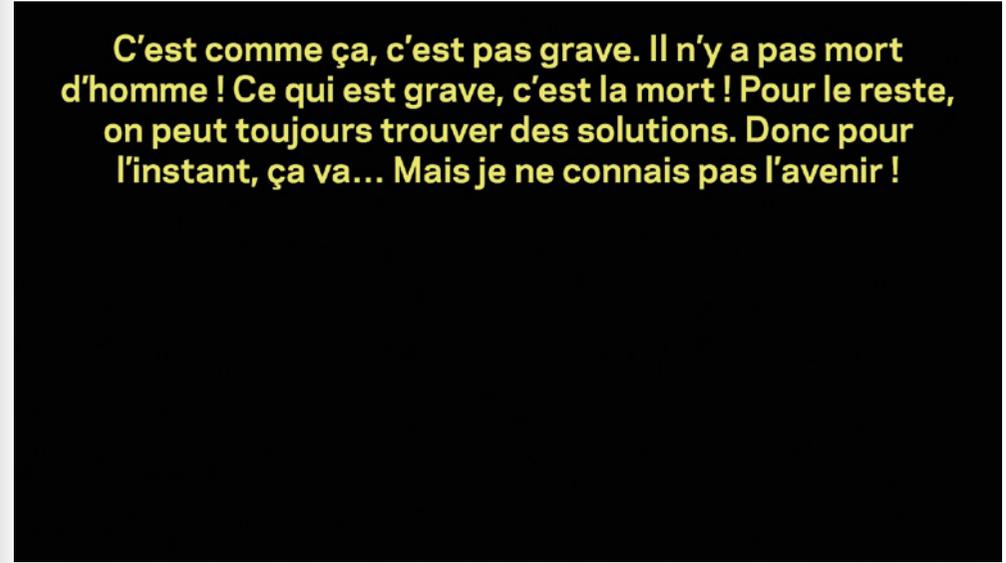
On peut aller partout en France ! Parfois à l'international aussi... On est des grands « D » !
Des grands déplacés !

En général, à partir du mercredi on commence à entendre des échos, mais on est fixé que le vendredi. Et là, ils nous disent où on doit aller, dans quelle ville, sur quel chantier, avec qui, et qu'est-ce qu'on va faire ! Et sinon, on ne sait pas...

Pour se loger, des fois tu as de la famille sur place ou un ami qui peut te sous-louer une chambre. J'ai même déjà été dans un camping en région parisienne ! Certains garent leur caravane près du chantier...



C'est comme ça, c'est pas grave. Il n'y a pas mort d'homme ! Ce qui est grave, c'est la mort ! Pour le reste, on peut toujours trouver des solutions. Donc pour l'instant, ça va... Mais je ne connais pas l'avenir !



2. Filmer l'usine : l'exemple du film *Entrée du personnel*, réalisé par Manuela Frésil

Pour me guider dans ma réflexion, je me suis appuyée sur des films qui mettaient en place des dispositifs pour fabriquer des images propres à garantir l'anonymat des personnes concernées et s'émancipaient des interdits. Notamment sur le film documentaire *Entrée du personnel*, réalisé par Manuela Frésil en 2011⁴⁸, présente des problématiques proches de celles auxquelles j'ai été confrontée. Au départ, la cinéaste s'interrogeait sur le rapport à la mort chez les ouvriers des abattoirs. Elle a ensuite découvert leurs conditions de travail dans les usines, sur les chaînes de découpage et d'emballage de la viande. Elle est frappée par la manière dont le travail à la chaîne s'empare de la vie des ouvriers et de leur santé. Ce film s'inscrit dans une tradition documentaire et cinématographique qui tente de déjouer les mécanismes d'invisibilisation de l'abattage des animaux, comme le film de Georges Franju, *Le Sang des bêtes*⁴⁹, 1949, qui donne à voir l'intimité des abattoirs de Vaugirard et de la Villette où se mêlent le rapport cru à l'abattage de l'animal, les conditions de travail (cadence, chaleur, odeur, outils rudimentaires) et la brutalité des donneurs de mort.

Dans un entretien réalisé par Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand⁵⁰, Manuela Frésil revient sur les stratégies qu'elle a dû mettre en place pour contourner l'impossibilité de montrer les ouvriers tout en les impliquant dans le film. En introduction à cet entretien, Joyce Sebag rappelle que l'histoire du cinéma est marquée par la *sortie d'usine* des frères Lumière, nous situant dès lors aux lisières de l'entreprise. La sortie d'usine est devenue une tradition cinématographique, dont Manuela Frésil semble proposer le contrechamp avec *Entrée du personnel*. Lorsqu'elle n'est pas institutionnelle, l'image demeure un interdit, en usine. De manière générale, filmer sur un lieu de

travail reste soumis à l'autorisation du patron de l'entreprise. Manuela Frésil explique qu'elle a obtenu l'autorisation des patrons et que toutes les images ont été contrôlées. Pour contrebalancer cette contrainte, elle décide de tourner dans plusieurs usines, car la multiplicité des sites rend impossible d'identifier une entreprise en particulier. Ce dispositif lui permet aussi de « ne pas raconter une usine, mais l'usine en général ».

Autre contrainte, les témoignages des ouvriers devaient être rendus anonymes, pour ne pas risquer qu'ils puissent perdre leur emploi. La *parole* des ouvriers est retransmise via des voix off lues par des comédiens et qui ne correspondent pas à la personne que l'on voit à l'image. La réalisatrice a réécrit et recomposé ces paroles à partir d'une soixantaine d'entretiens. C'est une manière de protéger les ouvriers et de les entendre sans les exposer. Les seuls ouvriers dont on voit le visage apparaissent dans une scène où ils miment leurs gestes de travail. Il s'agit de personnes protégées, militants et délégués du personnel de la CGT. Le recours à cette « écriture chorale » permet à la fois de rendre la parole anonyme, tout en lui conférant une valeur universelle.

Le dispositif filmique mis en place par la réalisatrice découle de choix éthiques – rendre anonymes les personnes et les usines – qui confère une esthétique particulière au film⁵¹. Il ouvre de nouvelles potentialités et permet de tendre vers un discours plus universel. Son dispositif devient l'essence du film, ce par quoi il est possible de raconter des choses, et non l'image en tant que telle. Comme l'exprime Manuela Frésil :

*Ce qui m'est devenu évident après
Entrée du personnel, c'est qu'il ne faut
pas renoncer à raconter les choses
qu'on ne peut pas capter en direct. [...] L'important ne se donne pas à voir.*

⁴⁸ Manuela Frésil, *Entrée du personnel*, France, 59 minutes, Beta numérique & DVD Cam & HDV & Betacam, 2011.

⁴⁹ Georges Franju, *Le Sang des bêtes*, France, 22 minutes, 35 mm, 1949.

⁵⁰ Manuela Frésil, Joyce, Sebag, Jean-Pierre, Durand, « Entrée du personnel. Un documentaire de Manuela Frésil », *La Nouvelle Revue du travail*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/nrt/2195>.

⁵¹ Pierre Maillot, « L'écriture cinématographique de la sociologie filmique. Comment penser en sociologue avec une caméra ? », *La Nouvelle Revue du travail*, 2012, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/nrt/363>.

3. Quel dispositif pour passer du terrain à la zone ?

Dans le cas des travailleurs mobiles, la frontière entre lieu de travail – que ce soit l'usine ou le chantier – et lieu de vie n'est pas si évidente. Dans des entretiens réalisés à Flamanville et en région parisienne, les travailleurs en déplacement expliquent qu'ils ne sortent réellement jamais de leur lieu de travail. Ils sont disponibles pour travailler à tout moment en cas de besoin, ils ne rentrent pas chez eux le soir en semaine et habitent parfois sur le lieu même de production. Les modes d'habiter sont si fortement imbriqués avec le travail qu'il paraît impossible de les déconnecter. De plus, le territoire est bien souvent une extension de l'entreprise. Sur le modèle de Manuela Frésil, il paraît nécessaire, pour pallier ces difficultés, de démultiplier les lieux de tournage en sorte de ne pas filmer un terrain en particulier, mais la zone en général.

Pour décrire les travaux de l'anthropologue Hassan Rachik, Rachid Gorfti⁵² reprend la devise de Pierre Bourdieu : « Il vaut mieux savoir peu de choses sur beaucoup de gens reliés systématiquement que tout sur un seul⁵³. » Dans mon cas, ce type d'approche m'incite à modifier le cadre de ma recherche : il ne s'agira pas d'étudier uniquement la ZES de Port-Jérôme, mais de la relier à d'autres territoires qui fonctionnent également comme des enclaves *offshore* : Flamanville, par exemple, ou des chantiers du Grand Paris, ou celui des éoliennes dans le port du Havre, ou encore les ZES polonaises. Parce que ce sont les travailleurs qui relient ces territoires, il s'agira d'analyser les manières dont ils habitent ces zones franches, en privilégiant des lieux différents, pour découvrir leurs éventuelles adaptations, aménagements et agencements.

M'interroger sur le dispositif adéquat me permet de faire remonter une caractéristique essentielle de mon sujet d'étude : la zone n'est pas collée à un territoire donné, tout comme les travailleurs qui la traversent, elle accepte les discontinuités territoriales. Cela recoupe mes

observations de terrain : j'ai revu à Port-Jérôme des travailleurs rencontrés quelques mois auparavant sur le chantier de l'EPR à Flamanville. Il s'agit d'aborder la zone comme un objet urbain mobile, circulaire, fonctionnant en réseau. Elle se rattache à des structures clés de l'aménagement urbain telles que les ports, les zones industrielles, les métropoles, etc., et relie ces territoires entre eux. Le dispositif doit permettre de se décoller du territoire pour mieux saisir la zone. Filmer la zone, ça n'est pas filmer le territoire, c'est filmer des situations.

⁵² Rachid Gorfti, « Rachik, Hassan. Le proche et le lointain. Un siècle d'anthropologie au Maroc », *Cahiers d'études africaines*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.normandie-univ.fr/etudesafriaines/18242>.

⁵³ Pierre Bourdieu, « Les mots et les choses. Les conditions sociales de la production scientifique : sociologie coloniale et décolonisation de la sociologie », *Le Mal de voir*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, p. 420.

Au bout de ce cheminement, le concept de carte-journal de bord évolue. Le territoire en tant que tel vient s'estomper devant la zone qui se dessine au gré des tournages et des projections. La carte s'oriente davantage vers l'expression d'un maillage de réseaux et de situations, à l'image de portulans ou des *stick charts* produites par les habitants des îles Marshall, ces cartes de navigation permettant de s'orienter et de repérer les ports et les îles. Entre film et carte, une œuvre chorale se tisse, pour rendre audible ce réseau de récits et de voix, à l'image des « chœurs sociologiques » restitués dans les ouvrages de Svetlana Alexievitch⁵⁴.

L'invisibilisation de ces terrains a des conséquences spatiales et sociales; que faut-il rendre visible, et comment? La place du film au sein de la recherche permet de recentrer les questionnements. L'expérience de terrain autour du film *Grand chantier* m'a permis de remettre en cause l'enjeu initial de ce travail qui était de montrer par l'image des situations et des lieux invisibilisés. Si celle-ci n'est pas produite à travers le dispositif adéquat, elle disparaît. Il serait intéressant, dans la suite du travail, d'articuler la question de la disparition avec celle du hors-champ. Mais, la question demeure: comment faire exister des choses qui ne peuvent pas apparaître dans le cadre de l'image? Comment montrer pour que ce soit visible, et donc vu?

C'est à travers la question du contournement et de la ruse qu'apparaissent petit à petit des réponses esthétiques et théoriques. C'est véritablement par le prisme de la notion du dispositif, de ses conditions d'existence, mais aussi de ses impossibilités et de ses impasses, que vont se dégager les enjeux majeurs. Le film n'est pas simplement un outil méthodologique au service d'une recherche scientifique, mais (ou)

⁵⁴ Svetlana Alexievitch se décrit elle-même comme une « femme-oreille » dont la création littéraire s'appuie sur un chœur de témoignages – de femmes, d'enfants, de soldats, d'habitants – qu'elle collecte et à partir desquels elle compose ses « romans de voix ». C'est un travail artistique sur la forme qui, à travers le montage de paroles anonymes, restitue une polyphonie qui donne à entendre les réalités sensibles de la société soviétique et postsoviétique. On peut citer, à cet égard, les ouvrages suivants: *La guerre n'a pas un visage de femme* (1985), *La Supplication* (1997) ou encore *La Fin de l'homme rouge* (2013).

