



# Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la “ démarche géodocumentaire ”)

Benoît Raoulx

## ► To cite this version:

Benoît Raoulx. Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la “ démarche géodocumentaire ”). Sabine Bastian; Thierry Bulot; Elisabeth Burr. Sociolinguistique urbaine et développement urbain. Enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non franco-phones, 5, Martin Meidenbauer, pp.245-259, 2010, (Sprache - Kultur - Gesellschaft), 9783899751833. hal-05253461

HAL Id: hal-05253461

<https://hal.science/hal-05253461v1>

Submitted on 14 Sep 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.

# **Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité**

## **(essai sur la « démarche géodocumentaire »)**

*Benoît RAOULX*

## **1. Introduction**

Notre approche est issue de la géographie sociale, qui s'intéresse aux dimensions spatiales des rapports sociaux et culturels, et place le film documentaire comme une méthode à part entière. Nous pensons que notre démarche peut être facilement appropriée par des sociolinguistes urbains, en raison à la fois de la proximité disciplinaire (l'intérêt pour les dimensions spatiales) et de questionnements similaires concernant la méthode et la méthodologie, la fonction sociale de la recherche, etc.

## **2. L'approche réflexive**

Partons de notre posture épistémologique. Les sciences sociales sont réflexives. L'enseignant-chercheur est partie prenante de l'objet qu'il étudie ; il part de sa position sociale et culturelle pour tenter une objectivation, qui précède une intervention. Cela passe par une phase de déstabilisation : l'expérience constituée par le travail de terrain, qui permet de voyager par les lieux dans d'autres mondes sociaux ou culturels. Il doit trouver sa place dans le processus de recherche, chercher la « bonne distance », dans un double mouvement d'implication et de distanciation (l'attitude existentielle : être présent, manifestant une empathie envers les individus et groupes rencontrés, tout en étant un étranger), d'engagement et d'objectivation (l'attitude intellectuelle : s'intéresser aux questions sociales, aux inégalités, tout en produisant des connaissances étayées, relevant des sciences sociales). Cette phase est ensuite retravaillée, par un voyage de retour – qui est tout à la fois social, culturel et spatial. Ce retour

transforme le regard porté sur la réalité par le chercheur et amène à faire évoluer l'objet ainsi que la pratique de recherche.

Nous proposons une approche réflexive avec un bagage de géographe, au carrefour de la recherche, de la pédagogie et de l'intervention, qui contribue à rendre audible et visible des voix dans la ville, des paroles sur la ville, des pratiques langagières souvent marginalisées, cela par la conception, la réalisation et la diffusion de films documentaires. L'objectif est de contribuer à « démarginaliser » certaines populations en renforçant leur capacité d'action individuelle et collective (parfois dénommé *empowerment* en anglais ou *empoderamiento* en espagnol) et en construisant des ponts entre des mondes sociaux.

Notre réflexion prend corps dans des expériences successives. Nous présenterons rapidement trois projets. Le premier concerne les pratiques des *boppers*, personnes marginalisées qui ramassent des canettes dans les poubelles à Vancouver au Canada (*Traplines in Vancouver*, 2003). Le deuxième film propose une entrée par un marché populaire au Venezuela (*Las Playitas*, 2007).

Enfin, nous évoquerons l'exemple d'un atelier vidéo avec des étudiants sur la mémoire d'une ville nouvelle située près de Caen (Hérouville-Saint-Clair, trait pour trait, 2006), ateliers qui ont été poursuivis depuis par d'autres projets (*Dans les traces de la Presqu'île*, 2007).<sup>1</sup>

Dans notre posture, le film est central ; l'écrit correspond à une tentative de mise en perspective pour se relancer ensuite dans une autre expérience. Ce texte est conçu comme une introduction à la présentation qui s'appuiera sur des extraits de certains des films mentionnés pour la discussion.

Nous nous sommes d'abord intéressés au film documentaire par la thématique de la marginalité, thématique qui suscite un regard documentaire par son objet même. Si nous n'ignorons pas d'autres disciplines qui mobilisent le film comme outil ou méthode de recherche (le film ethnographique, l'anthropologie visuelle), nous partirons à la fois d'une thématique (la marginalité) et d'une posture (la réflexivité) qui s'inscrivent dans une démarche « géodocumentaire ».

---

<sup>1</sup> Les films mentionnés peuvent être regardés sur le site : <http://doc2geo.googlepages.com>.

### 3. Définir la marginalité

Le registre de la marge (marginal, marginalité, marginalisation) renvoie de façon très forte aux dimensions spatiales par le langage. Il exprime l'entre-deux, l'interstice (ce qui n'entre pas dans les catégorisations dominantes), le phénomène négligeable, l'absence de valeur. Il désigne le résultat d'une mise à distance, à partir d'un point de vue du cœur de la société. La marginalité, qu'elle soit culturelle ou sociale, est une dimension structurante des sociétés nord-américaines, où l'on peut rendre compte de la hiérarchie sociale par une représentation horizontale de la société, à partir des normes ; on peut ainsi opposer la *mainstream society* aux *margins* (marges). Il est impossible de considérer la marginalité sans faire référence aux dimensions spatiales ; plus on s'éloigne de la norme plus les dimensions spatiales (par le langage, par le corps, par les pratiques de l'espace, par les lieux) seraient constitutives signifiantes et de la condition sociale et culturelle.

La notion de marginalité est relative et peut être déclinée en fonction de l'entrée dans la société (le logement : *homeless*, nomades, etc. ; l'altérité : les immigrés). Aussi regroupe-t-on des populations dont le point commun est d'être privés d'une ou de plusieurs qualités de la citoyenneté, les plaçant à distance. Ce rapport de distance est aussi temporel : la marge peut désigner un entre-deux, résultat d'une déshérence ou signe d'émergence d'un fait social, qui peut faire ensuite l'objet d'une revalorisation, à l'exemple d'un quartier délaissé, d'un espace vacant, d'une population stigmatisée par son origine culturelle ou son mode de vie, d'une culture populaire (musicale, par exemple), d'une attitude artistique ou esthétique (la contre-culture, la littérature *beatnik*). L'objet marginal peut même devenir érigé en bien commun à protéger, à transmettre, à valoriser, qu'il soit matériel ou immatériel : la patrimonialisation est l'inverse de la marginalisation (tableau 1).

Marginalisation	Patrimonialisation
Éradiquer	Protéger
Dévaloriser	Valoriser
Supprimer	Transmettre

« Inaudiovisible »	« Audiovisible »
Tableau 1 – Registres patrimonialisation/ marginalisation	

Ainsi la marginalité s'inscrit dans la dynamique des rapports sociaux et culturels, ainsi que dans le mouvement de la production de l'espace, de la ville en particulier.

Or, certaines populations sont « inaudiovisibilisées » : elles sont inconnues, représentées par des stéréotypes (l'accent, la langue, la façon de s'habiller, etc.), ou ignorées, sauf à l'occasion de certains « rituels » médiatisés (par exemple, les médias télévisés s'intéressent aux SDF l'hiver et non l'été) ou quand elles deviennent gênantes (à l'occasion d'un programme de réhabilitation d'un quartier qui entraîne souvent l'expulsion des populations marginalisées). Elles sont souvent considérées comme un « problème à traiter », non comme un sujet inscrit dans la dynamique de la ville.

#### 4. L'enseignant-chercheur et la marginalité

Il est nécessaire de construire une méthode et une méthodologie qui soit en phase avec l'objet, la marginalité. Cela nécessite tant à l'enseignant-chercheur qu'aux sujets sollicités de trouver leur place non seulement dans la recherche, mais aussi en amont et aval.

Travailler avec la marginalité amène à rencontrer et à étudier la condition existentielle des populations marginalisées. Cela conduit à placer, parfois inconsciemment, le corps et les dimensions spatiales au centre de la recherche : les pratiques langagières contextualisées, les interactions dans un lieu (y compris avec le chercheur), les gestes, le mouvement, les pratiques de l'espace. Ces éléments du réel sont évanescents, parce qu'ils relèvent de la présence (dans la double dimension spatiale et temporelle : « avoir lieu »), et qu'ils échappent en partie à nos outils de recherche. Cette difficulté se retrouve en géographie sociale, en sociolinguistique urbaine ou en ethnopoétique, qui s'intéresse à la performance et au récit (Foley 2007). En retour, nos outils déterminent la construction de l'objet, contribuant à éluder certaines dimensions spatiales. En géographie, la vision du monde est largement forgée par la carte, un espace-plan, une vue

zénithale, sans point de vue. Si cette vision apporte des éléments incontestables de compréhension, permet de rendre compte une dimension de l'espace, elle ne doit pas éluder la vision à hauteur d'homme, qui place le sujet comme mesure et expérience de l'espace, à partir d'un point de vue.

Or, la difficulté de rendre compte des dimensions spatiales du réel particulièrement est exacerbée en ce qui concerne les populations marginalisées, car certaines compétences sont effacées par les procédures « classiques » de recherche, y compris dans la phase de compte-rendu.

Cette dimension micro nous rapproche d'une perspective interactionniste. Etudier la marginalité conduit aussi à aborder les rapports sociaux, ce qui nécessite de se replacer dans une vision plus large, macro, y compris dans les dimensions spatiales, qui nous paraissent essentielles. Les recherches montrent souvent un hiatus entre la volonté de donner corps au rapport à l'espace et la dynamique des rapports sociaux, comme si l'effacement des sujets et de l'expérience de recherche était en soi un gage de scientificité. Toute activité scientifique passe par un processus d'information (mettre en forme) du monde, donc par un filtrage, une catégorisation, une hiérarchisation, par la construction d'un langage disciplinaire, etc. Or, le chercheur, en peinant à rendre compte des multiples facettes de la condition à la marge, contribue à « inaudiovisibiliser » ces populations. La phase de formation et d'intervention est souvent pensée *a posteriori* alors que la marginalité incite l'enseignant-chercheur, qui adopte une posture réflexive, à contribuer à changer le regard dominant porté sur la marginalité.

Il est donc nécessaire de réfléchir à des façons de faire la recherche, à des façons d'être, qui soient en phase avec l'objet, et qui, puissent s'inscrire davantage dans le mouvement de la production de la ville. L'enseignement-chercheur peut contribuer à faire circuler, à faire rencontrer, à faire frotter des pratiques langagières, des mondes sociaux et culturels. Cela nous a amené à envisager le film documentaire comme méthode de recherche, d'intervention et de pédagogie.

## **5. La place de l'audiovisuel : pour une « démarche géodocumentaire »**

## 5.1 Le film documentaire

La marginalité renvoyant à une mise à distance, l'activité de recherche nécessite de réduire la distance, de changer son regard sur la marginalité à l'occasion d'une phase de terrain, d'immersion temporaire, qui travaille ses propres représentations sociales, met en tension des normes incorporées de son monde social/ culturel avec d'autres mondes sociaux/ culturels. Le « micro » renvoie donc au « macro » ; l'enseignant-chercheur-réalisateur est donc dans un entre-deux, ce qui peut permettre une médiation. Or, il y a là une convergence avec le film documentaire, qui a souvent eu pour objet de témoigner, de porter un regard sur le monde, en traitant des questions sociales (à l'exemple, en Grande-Bretagne, à partir de la fin des années 1920, de l'approche réformiste de Grierson, cf. Winston 1995). Au-delà des formes et des thématiques qui se sont renouvelées de façon constante, le film documentaire interroge la distance sociale et culturelle et s'appuie sur la volonté de témoigner, de faire connaître un monde social/culturel ignoré par les catégories dominantes.

A partir des années 1960, la synchronisation du son et de l'image, l'apparition d'équipements plus légers ont donné un nouvel élan au film documentaire, libérant à la fois le geste et la parole. Le réalisateur, très impliqué, se positionne de façon modeste, à l'écoute, montrant une certaine empathie avec les personnes impliquées dans le film. La voix extradiégétique (en dehors du récit) qui énonce l'image disparaît, ouvrant un espace aux personnes rencontrées, associant plus directement le corps, le mouvement, la parole. Le « cinéma direct » permet alors de donner la parole aux populations marginalisées, de conscientiser les rapports sociaux tout en évitant l'écueil du cinéma de propagande. Il a joué un grand rôle dans la construction de mémoires collectives ou a permis de « donner de la voix » aux populations marginalisées au Québec/ Canada, aux États-Unis, en France, notamment. Le « cinéma direct » a été parfois porté directement par les populations concernées (à l'exemple du mouvement féministe québécois, des ouvriers de Besançon avec le collectif Medvedkine).

Le cinéma documentaire n'enregistre pas le monde de façon neutre, mais propose un regard, en écho avec le réel, à l'inverse de la télé réalité qui énonce une vision panoptique du monde, proche du dispositif de la caméra de surveillance (Niney 2000). Aujourd'hui, les formes et les objectifs du cinéma documentaire sont très nombreux (le terme désigne surtout, par commodité d'usage, un rapport

d'opposition à la fiction). L'approche, artisanale, du « cinéma direct », marquée par une certaine empathie avec les individus impliqués dans le film, peut inspirer la démarche réflexive en science sociale.

## 5.2 Construire l'objet

Il y a plusieurs façons d'envisager l'audiovisuel, cela quelque soit la discipline, comme le visualise le schéma ci-dessous (fig.1).

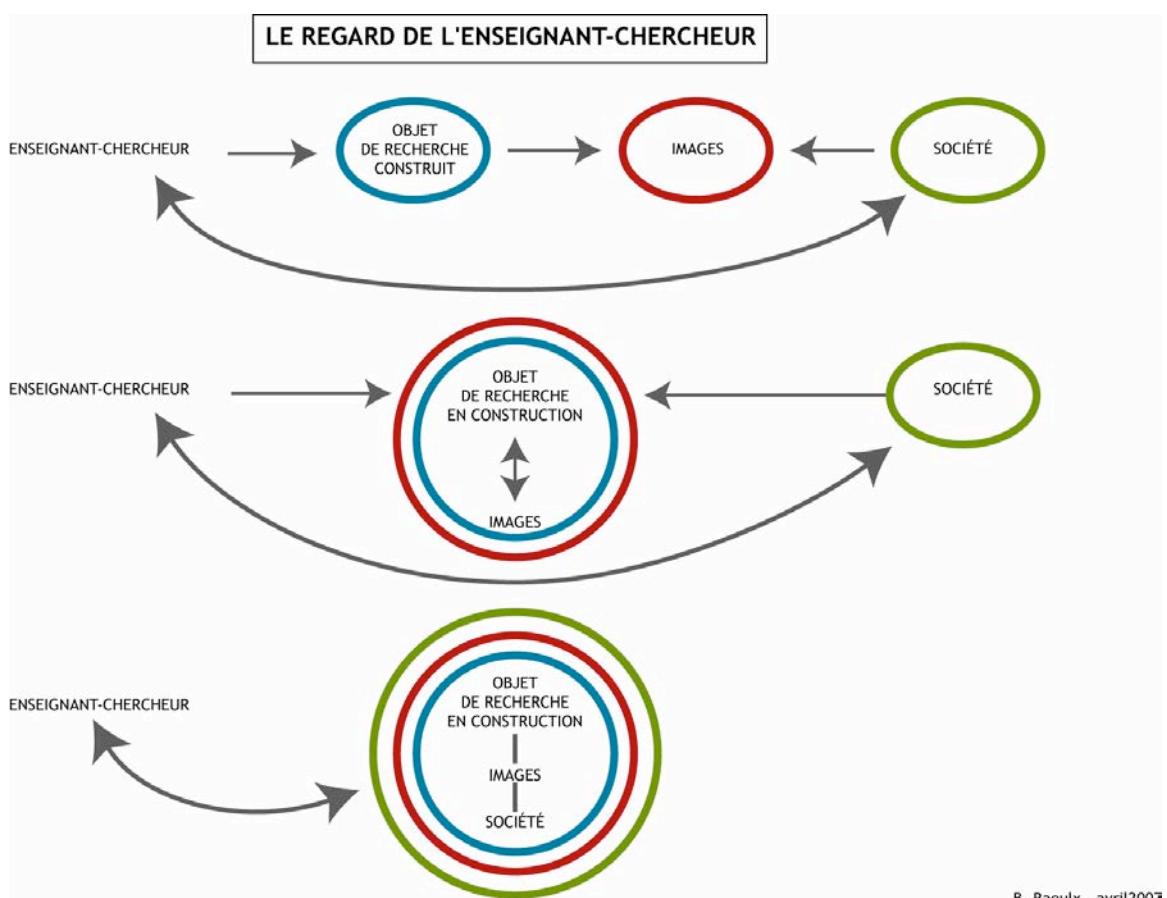


Figure 1 – Construire l'objet

(1) La première ligne (en haut) illustre deux utilisations :

- La plus évidente pour le chercheur est d'utiliser la caméra comme un œil et une oreille technologiques, de le concevoir, comme un outil enregistrant le réel pour ensuite analyser les images enregistrées. On s'inscrit alors dans la tradition du « film scientifique », dont le but est de rendre visible un objet de recherche déjà construit, mais qui échappe à la perception humaine, pour ensuite le rendre intelligible. Voir pour comprendre, donc. Dans cette perspective, le sujet

regardant est extérieur ; il n'y a pas d'interaction directe entre le sujet regardant et l'objet filmé. Historiquement, le « film scientifique » a été très prisé pour déconstruire le mouvement, la vie, aller au-delà de la vision humaine (la biologie, la médecine, en particulier).

□ L'autre orientation est proche de la première, mais est positionnée en aval : le film illustratif d'un objet. Il donne à voir au spectateur un objet déjà constitué par l'activité de recherche. Cela explique qu'il est surtout conçu ou regardé comme un outil pédagogique, d'ailleurs peu utilisé, énoncé par un discours scientifique extradiégétique (une voix *off* qui énonce les images, en dehors du récit). Ce type de film se distingue peu du reportage télévisuel par sa forme et son énonciation ; il s'en distingue néanmoins par son objet, son élaboration et sa durée généralement plus longue : il n'est pas associé à la production de l'actualité. Cette fonction illustrative du film est courante en géographie, pour des raisons épistémologiques implicites. Le film est alors considéré comme un outil, qui implique la maîtrise de techniques successives pour rendre compte de l'objet géographique déjà constitué. Il ne conduit pas à reconstruire l'objet et à envisager le film comme une méthode à part entière.

(2) La deuxième ligne propose une approche différente :

□ L'objet est reconstruit par une approche audiovisuelle : on repense l'objet de départ, de recherche, comme objet filmique. On pousse donc plus loin la démarche en reconstruisant l'objet par une intention de film, qui intègre l'enseignant-chercheur-réalisateur, un dispositif dans le temps et dans l'espace, qui aboutit à un récit porté par des voix intradiégétiques. On tend là vers les fondements du film documentaire. Le dispositif renvoie à un cadre concret dans l'espace (où – la « scène » –, quand, comment filmer) qui permet de dépasser la dimension illustrative d'un film. L'expérience du tournage prend toute son importance, car elle fait évoluer le projet de départ.

Le film documentaire essaye de rendre le mouvement, le corps, la parole dans ses spatialités, de les inscrire dans des lieux. Il offre une valeur de *document* (ce qui renvoie aux qualités de l'objet filmé, indépendamment de l'intention), mais propose aussi un regard, une valeur *documentaire* (le résultat d'une intersubjectivité entre le réalisateur et les protagonistes du film qui se construit durant le projet).

(3) La troisième ligne, la « démarche géodocumentaire », est simplement le prolongement de la deuxième :

□ Elle insiste sur la posture réflexive, c'est-à-dire sur la place du film

dans une recherche qui a pour finalité la production d'une connaissance réappropriée par différents publics. Elle implique la volonté de travailler sur des thématiques sociales liées aux inégalités, à la différence, aux rapports sociaux et culturels, en insistant sur les dimensions spatiales. Le documentaire travaille avec les figures du temps et les lieux, la mémoire oubliée (interrogeant les traces), les lieux méprisés et stigmatisés, les populations privées de parole publique, etc. Il a pour objectif de jeter des ponts entre des mondes sociaux qui s'ignorent.

Nous avons proposé l'expression de « démarche géodocumentaire » (Raoulx 2009) pour désigner cette approche réflexive mobilisant le film documentaire. La démarche géodocumentaire n'est pas la simple transposition du film en géographie, mais une méthode qui s'appuie sur l'*incorporation* d'un regard géographique, sur la *géographie vécue*. La démarche géodocumentaire part donc du monde concret, expérimenté, dans les lieux, par les pratiques, pour l'interroger. Dès lors que l'on touche à l'humain dans ses dimensions sociales et culturelles, existentielles, l'audiovisuel comme simple outil (premier schéma) nous semble insuffisant. En effet, le sujet regardant est partie prenante de l'objet, y compris dans les étapes les plus pratiques : on filme toujours d'un point de vue physique dans l'espace ; on choisit de filmer un moment ; on monte ensuite les séquences, etc. De plus, la relation avec les sujets filmés relève d'une dynamique d'interaction et d'empathie – sinon l'acte de filmer peut être violent et tomber dans le voyeurisme. Un film documentaire relève d'une construction « trilogique » : il intègre le réalisateur, les protagonistes, le public auquel est destiné le film. Une personne filmée sait qu'elle sera vue par des inconnus, que sa parole devient publique, même si le film ne sera vu que par un public généralement restreint.

Le film documentaire a certes toujours une dimension pédagogique, mais il doit être associé à une pédagogie du film. Il donne à réfléchir, à discuter ; il constitue un transfert, un moment, pour renouveler la connaissance. Il n'est donc pas énoncé en aval de la recherche, mais dans la construction du savoir, en rétroaction : il peut être approprié comme un matériau brut qui relance la réflexion ou d'autres travaux... C'est en ce sens qu'il s'inscrit aussi dans une démarche en sciences sociales. Dans la démarche géodocumentaire, le géographe est à la fois documentariste et enseignant-chercheur-intervenant.

## 6. Un parallèle avec le travail de terrain dans une approche réflexive (l'exemple des films documentaires mentionnés)

La marginalité incite au travail de terrain : c'est une condition nécessaire en phase avec l'objet, qui échappe en grande partie aux données déjà constituées. Dans une approche réflexive, on peut établir un parallèle entre le film documentaire et le travail de terrain, comme l'illustre le schéma ci dessous (Figure 2). L'un n'exclut pas l'autre : réaliser un film est une autre façon de « faire du terrain », l'expérience permettant de produire des connaissances. Le film peut même développer une certaine acuité du réel, par la concentration nécessaire au tournage : on est beaucoup plus sensible, réceptif au réel. Par exemple, on peut « sentir » la délimitation entre la sphère privée et la sphère publique, en fonction des lieux, des moments, de l'interaction langagière (dois-je filmer ou pas ?) ou encore par le placement dans l'espace concret : pour filmer, il faut d'abord incorporer la gestuelle et le déplacement des protagonistes du film. La phase antérieure au film – le repérage – reprend des éléments du travail de terrain « classique » tout en les retravaillant dans une approche filmique, ce conduit donc à imaginer un *dispositif* dont tient compte un synopsis, point de départ qui sera retravaillé à l'expérience du tournage. Dans notre approche, la place des pratiques langagières est centrale. Nous évitons l'interview frontal (à l'exemple du témoin du journal télévisé) ; quand le personnage s'adresse au réalisateur, c'est toujours dans un contexte d'une pratique sociale ; elle s'inscrit aussi dans une relation interaction entre le filmeur et le filmé (si le réalisateur n'apparaît pas à l'écran est toujours présent, de façon discrète, réceptive). Le dispositif associe parole et pratique, parole et gestuelle, comme on peut le voir dans les films présentés. Cela se distingue donc des pratiques d'entretiens semi-directifs mis en œuvre dans les recherches « classiques ».

Le film documentaire engage l'enseignant-chercheur dans une relation beaucoup plus forte avec les personnes sollicitées que dans le cadre d'une recherche de terrain utilisant l'enregistrement sonore, la prise de note ou même la photographie. Les dimensions éthiques sont importantes, car les personnes impliquées s'exposent à des regards extérieurs. Ainsi un film renvoie à un contrat de confiance qui se noue entre le réalisateur-enseignant-chercheur, les protagonistes (à la fois en tant que sujets individuels et sujets collectifs), et le ou les publics visés. Cet aspect est très important en ce qui concerne la marginalité, car un film peut renforcer le stigma et exercer une vio-

lence à l'encontre des sujets rencontrés.

Nous évoquerons rapidement les différents projets en suivant le canevas ci-dessous de la « démarche géodocumentaire » que l'on peut mettre en parallèle avec le travail de terrain « classique ».

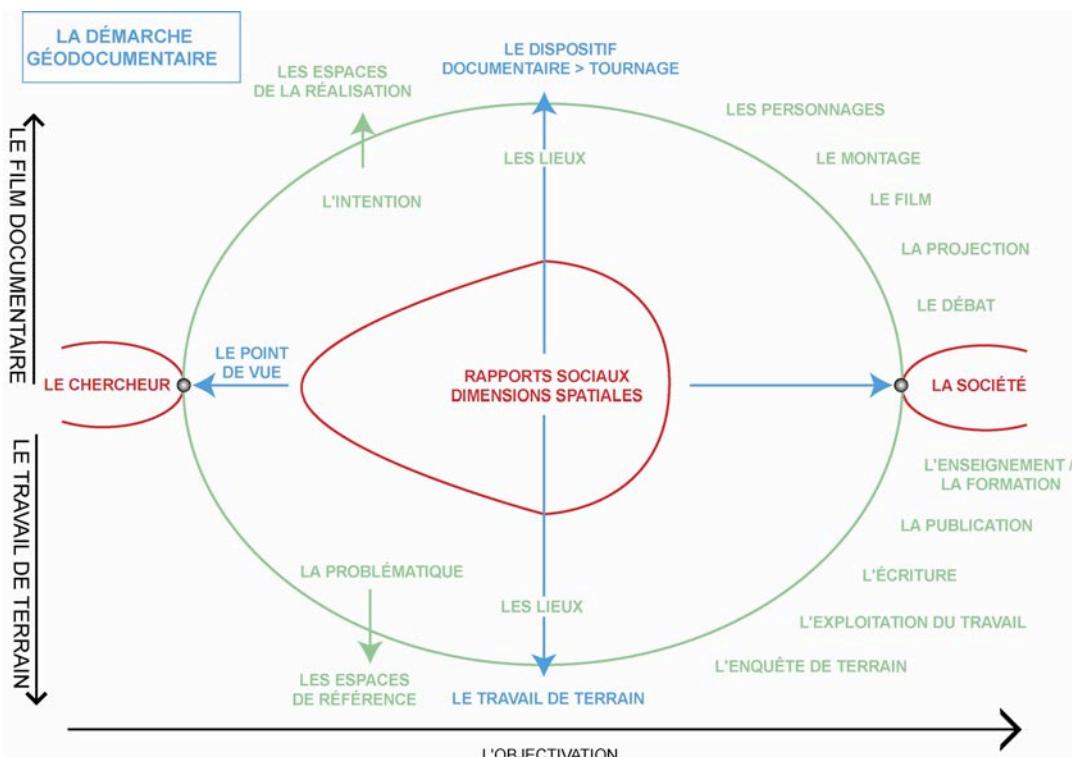


Figure 2 – Travail de terrain et démarche géodocumentaire

Un film documentaire, comme une recherche, commence par un point de vue, point de vue sur le monde à partir de la position sociale, de la culture, de la position spatiale aussi du chercheur (le monde vu de la France ou du Canada, par exemple). L'*intention* du film relève plutôt de l'articulation entre l'objet du film et le réalisateur et identifie les espaces de la réalisation (par exemple, Vancouver et Maracaibo). Elle donne une direction et des repères et peut être mise en parallèle avec la problématique. L'idée de *dispositif* fait référence à l'établissement de contraintes filmiques *a priori* choisies en phase avec l'intention du film, qui vont permettre la pratique du tournage. Le *tournage* s'appuie d'abord sur des lieux concrets, pratiqués : ceux-ci constituent une scène où se déroulent les interactions. La marginalité renvoyant au cœur de la société « en creux », la scène est souvent conçue comme un microcosme de la société ou de la ville. Les personnes filmées avec qui on réalise le projet ne relèvent pas d'une population d'enquête proprement dite ; elles renvoient toutefois à

du collectif, parfois par leur singularité même, par leur position charnière entre des mondes sociaux ; elles sont érigées en personnages, puisqu'il s'agit d'un récit, caractère qui offre toujours une certaine distance avec la personne réelle. Le tournage n'est pas le déroulement d'un scénario fermé : l'expérience dans les lieux, la quête d'une bonne distance à trouver (entre implication et distanciation), conduisent à transformer le projet initial.

Le *montage* est une phase essentielle du film et relève d'une construction par le réalisateur, s'appuyant sur les ressources du langage audiovisuel, choisissant les séquences, les découplant, les agençant en leur donnant une cohérence, un sens reconstruit par le réalisateur après l'expérience du tournage. Cette phase de montage est souvent sous-estimée alors qu'elle est essentielle. Le montage doit se dégager de l'expérience du tournage pour se déplacer vers le point de vue du spectateur. Contrairement à une idée reçue, le montage n'est pas plus « faux » que la rédaction d'un écrit ou l'élaboration d'une carte qui procèdent aussi d'un processus de tri, de hiérarchisation, donc d'oubli. Cela n'empêche pas d'informer (de mettre en forme) le monde pour le comprendre. Pour faire référence à une nouvelle de Borges (cf. Borges 1951 ; Grison 1998), on ne réalise pas une carte à l'échelle 1/1 reproduisant le monde dans son intégralité. Un film reconstruit un espace-temps condensé (un film documentaire dure rarement plus de deux heures, souvent entre une vingtaine et une cinquantaine de minutes) qui s'appuie sur les modalités du récit (l'ellipse, le temps en parallèle, etc.). L'ordre des séquences, leur juxtaposition produit un sens, ou plutôt un champ de sens que peut investir le spectateur. Il s'agit d'une mise en ordre du réel qui procède aussi d'une interprétation du monde, mais le film ne peut être réduit à celle-ci : il doit échapper à une lecture univoque, permettre une appropriation par le spectateur. Dans la phase de montage, les dimensions éthiques sont importantes, le risque étant de porter un regard négatif, méprisant sur les personnes impliquées.

Un fois le film monté, le dernier stade renvoie en aval à la *projection* et au *débat*. Dans notre approche, le regard doit être d'abord retourné vers les protagonistes, en projetant le film dans leurs lieux de vie. Le documentaire peut être le support d'une conscientisation de la condition, d'une verbalisation, d'une prise de parole publique. En retour, le film peut contribuer à renforcer un collectif ou une communauté (c'est parfois l'objectif dans les « vidéos communautaires » où les membres d'un collectif sont initiés au maniement de la caméra). Mais il est aussi important de construire des ponts avec

l'extérieur et c'est là où la position d'« étranger impliqué », dans une tension entre implication et distanciation, peut permettre de renvoyer un regard, qui peut être partagé. La projection-débat, la diffusion des films auprès de différents publics (étudiants, public d'un cinéma ou d'un centre culturel) est souvent riche. Chaque projection peut contribuer, en retour, à nourrir la recherche (la tension entre engagement et l'objectivation), les pratiques d'intervention, la pédagogie.

### **6.1 L'expérience du film *Traplines in Vancouver* (2003, 37 mn)**

Cette expérience a été décrite plus précisément dans d'autres contributions (2006, 2009).



Figure 3 – *Traplines in Vancouver*. Peter, un *binner* de Vancouver

Le titre du film fait référence aux *bidders* (un terme local désignant les ramasseurs de poubelle) dans la ville. Les *bidders* utilisent volontiers une métaphore valorisante, *trapline*, qui désigne l'activité de trappe dans la forêt (ligne de pièges). La ville est envisagée comme un territoire de ressources pour survivre. Cette réalisation avait été précédée d'une observation participante dans une association, United We Can, un dépôt de canettes consignées situé dans la partie la plus stigmatisée de la ville, le Downtown Eastside. Le dispositif documentaire s'est appuyé sur la pratique d'un lieu (le dépôt et les allées de service en arrière des édifices). Il s'agissait de filmer sans utiliser de voix *off*, soit dans le dépôt, soit dans les allées. Le film a été tourné seul, ce qui facilitait les relations avec les protagonistes. Le film s'appuie sur quelques personnages, dont un *binner*, Peter, qui fait le lien entre la marge et la *mainstream society*. Le déchet renvoie à la marge (il s'agit d'un objet désapproprié sans valeur pour la personne qui s'en débarrasse) et à un rapport social en aval de la production (récupérer les déchets est une activité classique des popula-

tions marginalisées). Le film a été projeté lors d'un forum public à Vancouver en 2004. Enfin, le film a été montré à différents publics, universitaires ou non (rencontres ou festivals de film documentaire) ; il a servi aussi de support pour d'autres projets concernant le *binning* à Vancouver<sup>2</sup>

## 6.2 *Las Playitas* (2007, 56 mn)

Il propose une entrée à partir de l'un des plus grands espaces commerciaux du Venezuela, à Maracaibo, deuxième ville du pays située près de la frontière colombienne. Ce marché populaire, mélange imbriqué de « formel » et d'« informel » est largement stigmatisé, en dépit de son importance économique, sociale et culturelle. Situé en position centrale, stratégique, il est menacé par des projets immobiliers. L'idée de film est partie d'une recherche-action menée par des collègues de l'Université du Zulia, à l'initiative de Gustavo Chourio (architecte-sociologue), qui a consisté à établir un diagnostic physique du marché et un bilan économique. L'expérience de ces collègues, un repérage à l'occasion d'un travail précédent utilisant la photographique comme méthode de recherche (Raoulx, Chourio 2005) ont permis d'envisager la réalisation d'un film. Ce film n'a pas été pensé comme une illustration de la recherche-action, mais comme un regard pouvant la compléter.



---

<sup>2</sup> Notamment, University of British Columbia, programme « UBC Seeds » (2005-2006), concernant le *bining* sur le campus universitaire. Cf. <http://www.sustain.ubc.ca/seeds.html>



Figure 4 – *Las Playitas*. En bas le vendeur d'eau de coco, menacé de quitter le bout de trottoir qu'il occupe.

Nous avons conçu ce marché comme une scène représentant la ville en microcosme. On trouve d'ailleurs dans le marché couvert de Las Playitas, comme dans chaque ville vénézuélienne, une place Bolívar. Nous avons aussi procédé par immersion, en travaillant dans une boutique « stratégique », un bistrot-épicerie, fréquenté par les commerçants d'un secteur, Cien Boutiques. Nous nous sommes placés du point de vue des commerçants. Nous avons voulu travailler sur la condition et l'appropriation de l'espace, à partir de plusieurs personnages, inscrits dans la multitude, et qui renvoient au marché comme sujet collectif : un vendeur d'eau de coco dont l'emplacement sur le trottoir est convoité, une commerçante qui a connu une certaine ascension sociale, etc.

Les moyens techniques étaient très légers ; toutefois, à la différence du film précédent, nous avions un preneur de son. En effet l'univers sonore (la musique, très présente, les sons les plus divers) fait partie intégrante du marché ; il constitue donc une matière tout à fait intéressante à travailler, qui relève d'une dimension spatiale contribuant à l'identité du lieu (l'ambiance).

Durant le tournage, une explosion accidentelle a eu lieu, qui a fait plusieurs morts et causé des dégâts matériels importants : au delà du fait dramatique, nous l'avons traité comme un révélateur de la condition des commerçants. Les interactions langagières entre les commerçants, la présence de rumeurs, des moments de panique, ont révélé une dimension viscérale : la fragilité de leur condition sociale.

Le film a été projeté ensuite dans le marché et dans plusieurs endroits de la ville (centre culturel, université), ainsi que dans des projections publiques en France et à Caracas (festival du film documentaire Documenta), diffusé sur un canal communautaire, etc. Il est aussi utilisé comme support pédagogique dans différentes forma-

tions par des collègues. Il serait prétentieux de dire que le film a contribué à changer directement la situation, tant les enjeux sont importants. Au Venezuela, la culture de la participation, du débat public, en dehors des dispositifs et canaux officiels n'est guère facilitée, comme nous avons pu le constater par cette expérience. Toutefois, le film a contribué à renforcer à un moment donné la visibilité et la légitimité de la recherche-action menée par les collègues vénézuéliens dans une durée plus longue, à donner une image plus valorisante des commerçants et du lieu, davantage reconnu comme un élément de l'identité urbaine. Le film a été « piraté » ; il est vendu dans les boutiques de DVD du marché de Las Playitas, ce qui témoigne d'une certaine appropriation par les protagonistes. L'expérience des projections en dehors du Venezuela montre aussi que le film peut être aussi conçu comme un regard plus général sur le monde des marchés populaires, au delà de l'exemple de Las Playitas.

### 6.3 Hérouville, trait pour trait (2006, 23 mn)



Figure 5 – Hérouville, trait pour trait. La carte mentale et la photo instantanée.

Pour terminer, nous présentons l'exemple d'un « film d'atelier » réalisé avec des étudiants dans le cadre d'une licence professionnelle sur les métiers de la ville. Il s'est inscrit dans un projet tuteuré qui consiste en un travail collectif d'étudiants, sous la direction d'enseignants et de professionnels, sur la ville.

Comment une ville de périphérie Hérouville Saint-Clair (près de

Caen) conçue sur plan est-elle appropriée par les habitants près de 40 ans après ? Autrement dit, comment est-on passé d'un espace produit par la commande publique à un espace vécu et approprié, d'un plan à un lieu ? Comment les habitants parlent-ils de l'espace de la ville ? Pour la première fois depuis la création, la ville connaît une opération urbanistique d'ampleur, incitée par la politique nationale de rénovation urbaine. Ce projet reconfigure la morphologie de la ville et entraîne des transformations sociales, au nom de la mixité sociale (l'introduction de classes moyennes dans de nouvelles opérations de logement). Nous avons proposé un dispositif simple, une expérimentation intégrant des cartes mentales<sup>3</sup> et des photographies instantanées (Polaroid). La vidéo permet d'inverser l'usage des cartes mentales ou de la photographie qui sont souvent l'objectif de la démarche ; il s'agissait plutôt de partir de l'image dessinée ou de la photo comme support de la parole. Le film intègre aussi des images d'archives d'un film de promotion de la ville nouvelle (1967, *Hérouville vous attend* de Gérard Renateau, Ministère de la Construction), utilisées en contrepoint de la situation actuelle.

Le film a été projeté dans le cinéma de la ville, avec d'autres films jalonnant ces quarante années de la « ville nouvelle », suscitant des débats houleux ; la mairie, qui était méfiante, mais avait subventionné le projet, était absente de cette soirée, craignant un débat hostile : en effet, issue de la mouvance centre-droit elle a succédé à plus de 30 ans de gestion de gauche, qui a largement marqué l'urbanisme et le tissu associatif de la ville.

Il s'agissait dans ce projet de « pédagogie-action » de se confronter à l'engouement pour la mémoire des quartiers d'habitat social et pour les ateliers vidéo mobilisant les habitants. Ce type d'atelier a été largement incité par la politique de la ville, qui concerne en France les quartiers populaires. Les réalisations vont du recueil de la mémoire de l'immigration dans les lieux, pouvant donner une « audiovisibilité » de populations arrivées récemment exclues de la mémoire locale, à l'action thérapeutique à court terme qui accompagne la destruction des grands ensembles. Ces projets peuvent contribuer alors à une forme de patrimonialisation par le recueil du rapport langagier aux lieux. Le film n'est pas un simple recueil : il prend à la fois en charge la mémoire des habitants et d'un lieu et contribue à la construire, une fois la matérialité effacée (l'immeuble détruit). Que

---

<sup>3</sup> Les cartes mentales sont souvent utilisées par les géographes pour rendre compte de la perception de la ville par les habitants. Elles ont été issues notamment des travaux de l'urbanisme Kevin Lynch.

détruit). Que penser de ces interventions ? Ces actions ne sont pas nécessairement prisonnières de l'instrumentalisation politique locale ; la qualité de certains films et projets en témoignent (*Images de ma ville*, 2004). En outre, ces interventions contribuent à former les habitants à la maîtrise de l'image audiovisuelle. Ce dernier point nous paraît important à une époque où les médias dominants contribuent à produire des légitimités langagières, à produire la ville, en excluant les populations les plus pauvres, en stigmatisant les quartiers populaires.

Notre démarche est « syncrétique ». En proposant une démarche géodocumentaire, nous ne nions pas l'intérêt des autres approches, chaque langage informant des dimensions spatiales, permettant ainsi de démultiplier les regards et les écoutes. Le film documentaire et la démarche géodocumentaire peuvent contribuer à déplacer les problématiques, à inciter de nouveaux projets de recherche, à réécouter et réentendre la ville.

Comment les sociolinguistes urbains peuvent-ils mobiliser cette approche, comment peuvent-ils la nourrir en apportant leur expérience et leur réflexion disciplinaire ?

## 7. Bibliographie

- Borges, Jorge Luis (1951) : De la rigueur de la science, In : *Histoire universelle de l'infamie/histoire de l'éternité*.
- Bulot, Thierry (dir.) (2004) : *Lieux de ville et identité, perspectives en sociolinguistique urbaine*, Vol. 1 et 2, Paris : L'Harmattan, coll. Marges linguistiques.
- Dickason, Renée et Raoulx, Benoît (2007) : *Screening Social Spaces (Interdisciplinary Perspectives in Visual Media Studies)* n° spécial des Cahiers de la MRSN, Université de Caen.
- Foley, James Miles, 2007, « Oral tradition and internet technology », p.193-199 in Dickason, Renée et Raoulx, Benoît (*op.cit.*)
- Gauthier, Guy (1995) : *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris : Nathan.
- Grison, Laurent (1998) : « L'espace et son double » (sur Borges et la carte), *Mappemonde*, n°52.
- Lynch, Kevin, 1998 *L'image de la cité* (1<sup>er</sup> éd. en anglais 1960), Paris : Dunod.
- Niney, François (2000) : *L'épreuve du réel à l'écran. Essai du principe de réalité documentaire*, Bruxelles : DeBoeck.
- Piault, Marc-Henri (2000) : *Anthropologie et cinéma*, Paris : Nathan.
- Pink, Sarah (2001) : *Visual Ethnography*, London : Sage.
- Raoulx, Benoît (2009) : "Il procedimento geodocumentario. Saggio Sulla funzione ri-

flessiva della geografia sociale in un mondo mediatizzato” (la démarche géodocumentaire. (Essai sur la fonction réflexive de la géographie sociale dans un monde médiatisé), In : *Bulletin della società geographica italiana*, Roma, Serie XIII-Vol II, Fasc. 1 Gennaio-marzo, 49-74.

Raoulx, Benoît et Gutberlet, Jutta, Tremblay, Crystal (2009) : “Dans les poubelles de Vancouver. Le recyclage comme support de socialisation”, In : *Le sociographe* (recherches en travail social), Montpellier, n°29 mai, 69-81. ([www.lesociographe.org](http://www.lesociographe.org))

Raoulx, Benoît et Chourio, Gustavo (2005), « La photographie, une méthode de recherche. Eléments de réflexion à partir des icônes-écrits urbains et application sur le marché de Las Playitas de Maracaibo » in : Bulot, Thierry et Veschambre Vincent (dir.) *Mots, traces, marques : dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L’Harmattan, p 63-93.

Raoulx, Benoît (2006) : « *East side/West side*. L’expérience d’une recherche et d’un film documentaire avec les « fouilleurs de poubelle » de Vancouver », In : *Etudes canadiennes/Canadian Studies* n°60, 151-180.

Raoulx, Benoît (2006) : « Avec les *binners* de Vancouver » (rubrique exposition), In: *LISA*, <https://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/pdf/expoTraplines.pdf>.

Raoulx, Benoît (2004) : *L’effet médiatique : une perspective de géographie sociale*. Volume 3, Habilitation à Diriger des Recherches. Université de Caen (non-publié).

Winston, Brian (1995) : *Claiming the real: the documentary film revisited*, London : BFI.

## DVD et autres films cités

*Le cinéma documentaire*, 2003, SCEREN-CNDP, Paris, conception : Goupil, Catherine, 178 mn.

*Images de ma ville*, 2003, Paris, Kyrnéa International et M3M, films d’ateliers réalisés dans le cadre du programme « un été au ciné-cinéville ».

*Hérouville vous attend*, 1967, Paris, Gérard Renateau, Ministère de La Construction, 16 mn. (non diffusé)

## Films réalisés et films d’ateliers encadrés mentionnés

*Dans les traces de la presqu’île* (2007), 23 minutes, mini DV collectif : JB Lesage, E. Lau-monnier, M. Chevé du projet tuteuré de la Licence professionnelle Connaissance de la ville, métiers de l’intervention sociale, UFR de géographie en collaboration avec la Maison de l’Image Basse Normandie et l’Atelier 3<sup>ème</sup> étage. Encadrement du projet : B. Raoulx et J.-M. Vinclair, avec la collaboration de M. Boganim (écriture) et I. Ingold (montage). <http://doc2geo.googlepages.com>.

*Hérouville, trait pour trait* (2006), 21 minutes, mini-DV, *Film d’atelier* réalisé avec les étudiants de la licence professionnelle C. Dijoux, L., C. Ledizert, L. Le Moal. Direction de la réalisation : B. Raoulx et M. Chatelier, Licence professionnelle Ville. Film réalisé avec le soutien de la Ville d’Hérouville St Clair et le Centre Régional de l’Image et du Son (CERIS). <http://doc2geo.googlepages.com>.

*Las Playitas* (2007), 56 minutes, HdV, réalisation et image : Benoît Raoulx, Production Tarmak Films, avec le soutien de la Région Basse-Normandie et du Centre National

de la Cinématographie (CNC), en espagnol sous-titré en français.  
<http://doc2geo.googlepages.com>.

*Traplines in Vancouver* (2003), 37 minutes, DVcam, *Film documentaire*. Réalisation et image : B.Raoulx. Co-production les Ateliers Cinéma de Normandie (ACCAAN) et le Service du Film de Recherche Scientifique/Cerimes (Vanves) avec l'aide du Centre National de la Cinématographie (CNC) et de la Région Basse-Normandie. Film en anglais, sous-titré en français. Diffuseur : [www.cerimes.fr](http://www.cerimes.fr) (téléchargeable), visionnable sur <http://doc2geo.googlepages.com>.

Benoît RAOULX  
Maître de conférences HDR en géographie  
Université de Caen –Basse Normandie  
CRESO UMR ESO CNRS  
(En détachement comme Attaché de coopération universitaire, Ambassade de France en Algérie)  
Adresse postale (valise diplomatique) :  
MAEE, Alger-Ambassade, SCAC  
13 rue Louveau  
F-92438 Chatillon cedex  
Tél. portable (France et autres pays) : 33 6 81 51 73 33  
Courriel : [raoulxb@yahoo.fr](mailto:raoulxb@yahoo.fr)