

Inspiration(s)

Suites numériques

La recherche créative
dans tous ses états



Conception graphique : Studio MkF
Remerciements à Aurélie Chêne, Sarah
Cordonnier, Nadia Ouabdelmoumen et
Julien Péquignot
www.editionsmkf.com
Ean papier : 978-2-493458-63-6

Droits de reproduction réservés
aux organismes agréés ou ayants droit.

Inspiration(s)

Suites numériques

La recherche créative
dans tous ses états



Som- maire

P.06

Introduction

Emilie Bouillaguet

P.36

Arts & Culture

P.38

Participer, documenter et faire
connaître

— *Camille Jutant & Sarah Cordonnier*

P.54

Joindre le geste à la parole,
quand le travail précède le talent

— *Noémie Clauzet*

P.88

Écologie

P.90

Quand le cochon parle,
on l'écoute

— *Françoise Chambefort*

P.110

Fensch. Fragments d'une vallée
« en transition »

— *Lucile Jean*

P.130

Genre !

P.132

« On s'en fout, quoi ! »,
déroger à l'idéal au prisme du genre

— *Enthéa Malfondet*

P.152

Devenir rose -
Le Monochromatisme rose :
entre art, langage et subjectivité

— *Rose K. Bideaux*

P.172
Terroires urbains

P.174
Évolutions filmiques, territoriales
et sociales dans le documentaire
de création. L'exemple de la série
documentaire « Sortir de
la carte postale »
— *Natacha Cyrulnik*

P.196
Penser et mener une
recherche avec le film :
une démarche de
recherche-médiation
— *Nicolas Kühl*

P.216
En mobilisation

P.218
« Buissonnières ». L'affiche comme
dispositif de médiation et d'inter-
relation pour un territoire en lutte
— *Marielle Bourdot*

P.234
Transitions journalistiques inhérentes
aux mouvements sociaux
— *Guillaume Le Ny*

Introduction

La « recherche
créative » en sciences
de l'information et
de la communication :
enjeux,
expérimentations,
engagements

— *Émilie Bouillaguet*

Sous l'ère de la labellisation « Sciences Avec et pour la Société » mise en place depuis 2021 dans les universités françaises, la fabrique des savoirs (leurs production, organisation, évaluation), la mise en circulation et en usages des sciences (des résultats et des connaissances établies), tout autant que la recherche, comme activité d'investigation et d'élucidation sont encouragées à devenir toujours plus *participatives et citoyennes, sociales et engagées, situées et implicatives, innovantes et créatives*. Dans ce cadre, les relations entre arts, créations et sciences sont de plus en plus explorées. De nombreux cadrages et dispositifs s'installent au sein des composantes universitaires, et déploient le récit d'une université en quête d'une plus vive implication sociale des sciences, où le « chercheur-acteur », si tant est qu'il puisse être « créatif », en serait l'un des nouveaux héros. À l'écoute de cette *histoire* pourtant, voici que des réflexes très contradictoires, me venant de ma discipline, les sciences de l'information et de la communication (désormais SIC) s'éveillent et m'interrogent.

D'un côté, je suis sceptique. Ces injonctions politiques n'ajoutent-elles pas de nouveaux impératifs communicationnels déjà présents, sous l'effet conjugué d'enjeux de carrière et de notoriété, du développement de nouveaux dispositifs socio-techniques qui accélèrent et multiplient les formes de visibilité scientifique (Chambru *et al.*, 2025) ? Cumulant rôles d'expertise scientifique, activités de communication et enjeux de médiations, les chercheur·es sont appel·es à diffuser leurs travaux dans l'espace public tout en faisant en sorte que « les savoirs scientifiques {soient} sans cesse retravaillés et réinterprétés pour répondre aux attentes de divers publics » (Gallezot & Poupardin, 2025, p. 69). Poussés sur le devant de la scène, les projets « arts-sciences » s'accompagnent aussi d'« impensés » (Bordeaux, 2022) notamment « l'illusion d'un

langage artistique naturellement plus accessible que le discours scientifique et vecteur efficace de médiation des savoirs » (Bordeaux, 2022, p. 362). Par ailleurs, des problématiques info-communicationnelles agissent du point de vue organisationnel dans la difficile liaison des mondes artistiques et scientifiques. Les processus de travail « arts-sciences » s'élaborent avec une diversité de destinataires-publics, de partenaires financeurs, collaborateurs et co-concepteurs. Par « société » ou « parties prenantes » sont désignés très abstraitement un ensemble d'acteurs à qui il est souhaité de donner une place dans le processus de recherche et de création, issu d'un tiers-secteur qui n'est ni artistique, ni scientifique : publics, habitant·es, familles, élèves, professionnel·les, associations, structures de l'économie sociale et solidaire, collectivités territoriales. Or, de lourds défis s'imposent pour opérer un « tressage qui permet de faire tenir ensemble l'hétérogénéité des mondes » (Robert, 2021, p. 6) dans des situations de conception partagée au caractère toujours expérimental, où les organisations du travail diffèrent (Mahé & Buser, 2024). Et puis, comment ne pas voir entre ces lignes politiques, un nouveau sursaut dans une course effrénée et continue, depuis le milieu des années 1990, vers l'innovation technologique (Fourmentaux, 2012), où travail artistique et recherche *bossent pour le marché*. Les injonctions à la créativité (Kogan & Andonova, 2019) sont nombreuses, d'autant plus lorsqu'il s'agit de mobiliser le potentiel de médiation des objets culturels, le pouvoir d'étonnement et la puissance critique de l'art pour accompagner de larges transitions écologiques, économiques et démocratiques.

D'un autre côté, je me réjouis. Voyant une brèche s'ouvrir pour mettre en visibilité une discipline déjà bien *engagée* à différents niveaux au sein d'un triptyque création(s)•sciences•société. Les SIC investissent les *relations de la recherche avec la société* : publicisation des sciences, vulgarisation scientifique, médiation scientifique, diffusion et institutionnalisation de la culture scientifique, médiation des savoirs et usages sociaux des sciences, controverses scientifiques. Elles interrogent *les relations des*

arts et de la création avec la société par des travaux notamment autour de l'éducation artistique et culturelle, des médiations culturelles et patrimoniales. Elles abordent aussi *les relations entre arts et sciences*, les médiations à l'œuvre dans ces formats de recherche et de création initiés par des scientifiques et des artistes, convoqués pour accompagner les transformations sociétales et l'innovation. La place et le rôle des SIC dans le cadre institutionnel, social et sociétal ont d'ailleurs été au cœur des récentes *Assises de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication* (2023), qui ont établi un état des lieux et des perspectives autour d'une utilité sociale et sociétale des SIC (SFSIC, 2023). À différents niveaux de réflexions et/ou de pilotage, ces sciences accompagnent de nombreux projets où chercheur·es, acteur·ices, créateur·ices s'engagent dans des modes de coopérations remettant en cause les structures organisationnelles et les formats habituels de la recherche, impliquant de l'innovation institutionnelle.

Dans ce contexte, des tensions et questionnements apparaissent au sein même du « cercle » disciplinaire. L'arrivée plus massive d'appels à projets et de mains tendues à la « recherche créative » n'entraîne pas toujours une mise en œuvre si naturelle et facile à l'échelle des établissements, des composantes, des instances. Elle est très inégalement saluée ou appréciée, reconnue ou légitimée. Elle est surtout difficilement délimitée ou délimitable. La création n'est pas réductible à son acception artistique. Par ailleurs, être créatif en recherche agit à quel(s) *endroit(s)* des sciences de l'information et de la communication : leurs modalités d'enquête, leurs théories et concepts, leurs médiations scientifiques, leurs épistémologies ? Quant aux *espaces et temps* aujourd'hui donnés pour mettre en discussion et en dialogue la diversité des démarches se sentant appartenir à une « recherche créative », à leurs défis techniques, pratiques, méthodologiques, théoriques, épistémologiques : où sont-ils dans le périmètre de notre discipline ? Un *commun créatif* des SIC est-il souhaité ou souhaitable, et est-ce que la création en appui à un commun des SIC peut être envisagée ?

Depuis ces questionnements, qui se révèlent à la fois être des points de *vigilance*, de *tensions* tout autant que des *possibles*, j'ai souhaité créer un *espace*, propice à relier une communauté de recherche par la création, à engager des dialogues autour de ce que peuvent être des recherches créatives en SIC, et pour les SIC. Ce dispositif, nommé « Arts•SIC•Culture » (désormais ASC), est à la genèse de cet ouvrage.

Genèse de l'ouvrage

La Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (désormais SFSIC), parce qu'elle n'est pas une instance, mais une association scientifique, a constitué un espace favorable pour *fabriquer* et *instituer* ce dispositif, qui en prolonge les missions. La SFSIC a pour but de fédérer les acteurs de la formation et de la recherche en SIC, de constituer un foyer de réflexion et d'échanges sur les questions relatives à la place de l'information et de la communication dans le monde d'aujourd'hui et soutenir le développement et l'identification des formations en SIC. Le projet ASC a été lancé en 2018, avec Cyril Masselot, à l'occasion du 21^e congrès de la SFSIC, qui s'est tenu à la Maison des Sciences de l'Homme de Paris Nord, autour de la thématique « création, créativité et médiations ». Sous la forme d'un atelier participatif, une trentaine de chercheur·es s'est réunie autour de l'idée de créer ce qui prenait alors la direction d'un « festival des SIC » (Bouillaguet, 2020). Depuis, six éditions du programme ASC ont eu lieu¹, élaborées et co-organisées chaque année avec les différentes unités de recherche en sciences de l'information et de la communication accueillant les doctorales et les congrès de la SFSIC. Intégrée à

1. Accueillies et co-organisées en 2019 à Mulhouse (CRESAT, Université Haute- Alsace, Campus de la Fonderie), en 2021 à Grenoble (GRESEC, Université Grenoble-Alpes, en ligne), en 2022 à Dijon (CIMEOS, Université de Bourgogne Franche-Comté, Maison des Sciences de l'Homme de Dijon), en 2023 à Bordeaux (MICA, Université Bordeaux-Montaigne, IUT Bordeaux-Montaigne), en 2024 à Nancy (CREM, Université de Lorraine, Campus Lettres et Sciences Humaines), en 2025, à Rennes (PREFICS, Université Rennes 2, Campus Ville-jean-Université). Co-organisées avec le LabSIC, elles se tiendront en juin 2026 sur le Campus Condorcet de l'Université Sorbonne Paris Nord, à Aubervilliers.

ces manifestations, chaque édition s'articule à la programmation scientifique et propose des temps de rencontres arts-sciences par l'intermédiaire de spectacles, performances, expositions, ateliers de fabriques, expérimentations. Ces événements réguliers invitent des formes esthétiques mettant les SIC en scène et en médiations, dans leur diversité.

Arts•SIC•Culture :

un évènement et laboratoire des SIC en culture

Arts•SIC•Culture se révèle au fil des années comme un dispositif-laboratoire pour engager actions et expérimentations, réflexions et réflexivité, partage et circulation des savoirs autour des enjeux d'une articulation entre recherche, créations et société, et au sein de la discipline – y compris dans ses modes de relations aux autres disciplines. La mise en œuvre d'un programme comme celui-ci est loin d'être *naturelle*. Dans sa préparation (sur une année) comme dans son exécution (sur deux à trois jours lors des congrès et doctorales), elle entraîne des défis organisationnels et symboliques qui *bousculent* les modes de fonctionnement et les processus classiques d'une manifestation scientifique. Ce faisant, elle pose la question des normes qu'elle vient perturber, *agiter*, et du sens même de nos conduites scientifiques, professionnelles, mais aussi sociales et humaines dans les environnements de la recherche.

Ce programme, *parce qu'il doit être adossé à la recherche*, est élaboré dans ses contenus et ses formats à l'aune des préoccupations de chaque unité de recherche co-organisatrice et accueillante. En itinérance, ASC s'écrit, se fabrique et s'ajuste aux affinités de recherche des laboratoires, avec lesquels toujours se reposent les façons *d'attraper* ce dispositif et le faire sien avec ce qui est *déjà là* : des activités de recherches, des axes et orientations scientifiques, une histoire, souvent pluridisciplinaire, toujours située dans une géographie et des spécificités territoriales, des coopérations avec les milieux non académiques, les structures socio-culturelles, les tissus associatifs et artistiques. Autrement dit, chaque fois est reposée la question du *sens* qu'un tel

programme peut avoir compte tenu de la manifestation : son thème, ses organisateur·ices, ses participant·es, son territoire d'accueil.

À•S•C s'établit aujourd'hui comme le support d'une recherche-action, articulée autour de formes d'*agir sur la recherche créative en SIC*, qui se situe non tant dans les trois termes « arts », « SIC », « culture », *que dans les points de leur articulation* (•).

- *initier* des rencontres et des productions arts & sciences pour les *mettre en réflexivité* dans l'espace-temps propice que représentent les manifestations de la SFSIC, dont l'échelle nationale et internationale permet de réunir une grande diversité de chercheur·es, de partenaires universitaires de territoire
- *mettre en liens* tant recherches individuelles et collectives que dynamiques de recherche en SIC (CPdirSIC, 2025) autour de la « question créative »
- *identifier, visibiliser, questionner* les (nouvelles) pratiques ou écritures de la recherche en SIC, les transformations qu'elles induisent (épistémologiques, méthodologiques, théoriques), par des temps de discussions formels et informels autour de recherches mobilisant plusieurs modes créatifs (méthodes visuelles, recherche-crédation, recherche-médiation, recherche expérimentation, restitutions alternatives de la recherche...), et en constituer peu à peu un observatoire
- *engager* de possibles voies pour appréhender les rôles sociaux et politiques des SIC
- *restituer* la recherche en SIC autrement en produisant des formats singuliers, comme nous avons souhaité le faire au sein de cet ouvrage, et de l'exposition qui l'a précédé.

De l'exposition à l'ouvrage

Cet ouvrage est le prolongement d'une exposition élaborée dans le cadre du programme de la 6^e édition Arts•SIC•Culture qui s'est tenue du 18 au 20 juin 2025 à l'Université Rennes 2, à l'occasion du 25^e congrès de la SFSIC, co-organisé avec le Pôle de Recherche et de Formation en Information, Communication, Sociolinguistique (PREFICS), portant sur la thématique

« Transitions ». Pour marquer les cinquante années d'existence des SIC en France, nous avons souhaité organiser une exposition de recherches en SIC portant sur la question. Un appel à participation a été lancé auprès des chercheur·e·s, les invitant à présenter, sous une forme esthétique, différentes manières de faire de la recherche scientifique, qu'il s'agisse des terrains, des méthodologies ou encore des corpus de données mobilisés. Toutes les modalités créatives de recherches, expérimentations et recherches-créations, y compris associées aux arts, y étaient les bienvenues.

Le lancement de cet appel auprès de toutes les unités de recherche en SIC visait à *traverser* les domaines de spécialités, à circuler parmi la diversité des approches méthodologiques, théoriques et épistémologiques pour *passer par l'angle des expériences* en SIC et des *engagements* sur les terrains par l'intermédiaire des créations. Les réponses à cet appel ont composé un tableau en mosaïque des trajectoires et de leurs matériaux scientifiques, proposant une vision exaltée des « transitions » qui *agitent* la recherche, et qui ont valu à l'exposition son nom : *Les SIC en transe*.

S'exposer est en effet sortir de soi et des formats habituels de (dé)monstration des travaux de recherche, se mettre en scène. C'est *participer à une fabrique inspirée d'un état de sa recherche*. C'est se déplacer en dehors des lignes académiques, canoniques, disciplinaires pour aller dialoguer avec d'autres approches et d'autres disciplines. Un comité technique et scientifique, composé de chercheur·es en SIC, s'est constitué comme équipe *ad hoc*, veillant à prendre pleine mesure de ces aspects. Il s'est élaboré comme un espace de réflexion et d'action à la croisée du commissariat d'exposition, de l'évaluation scientifique et du travail éditorial. L'élaboration de critères pour l'accompagnement des exposant·es s'est appuyée sur des attentes à la fois *classiques* (contextualisation de la recherche, problématisation, présentation du terrain, clarté et rigueur théorique et méthodologique) et d'autres dimensions, plus spécifiques à la médiation scientifique : explicitation du dispositif

technique, lien avec la démarche de recherche, pertinence des choix opérés pour la *monstration scientifique* (angle, focalisation, éléments choisis pour être mis en exposition), qualité formelle du projet (adéquation, lisibilité et cohérence du format proposé). Le comité et les exposant·es ont ainsi travaillé en lien pour la rédaction de cartels, la préparation de sessions de présentation (ateliers et visites commentées), en s'attachant à montrer l'apport de ces démarches et de leurs ouvertures pluri-disciplinaires, pour les sciences de l'information et de la communication. En conversations avec la philosophie politique, la sociologie, les sciences du langage, l'esthétique, les études visuelles, l'histoire de l'art, les études de genre, la géographie sociale, l'exposition se fait aussi reflet d'une « discipline-frontière » poursuivant son expérience de l'interdisciplinarité (Pinède, 2023, p. 43). Pour enrichir encore ce dialogue, nous avons invité deux chercheurs externes à la discipline, Nicolas Kühl et Rose K. Bideaux, à présenter leur démarche. Ces échanges autour de l'éditorialisation de contenus (cartels), sur les modalités de la médiation, sur les mises en scène des travaux se sont constitués comme des prolongements de la recherche. Réfléchir à l'organisation à donner à des matériaux audio-visuels pour rendre compte des rôle(s) qu'ils ont joué sur les terrains implique une réflexivité qui nourrit la démarche scientifique.

L'exposition est exigeante. Le travail exposé doit être régulièrement (re)discuté dans ses faisabilités techniques, dans ses portées scientifiques, dans les manières dont il va produire de la signification pour ses visiteurs, celle-ci étant « intrinsèquement dépendante de la mise en espace et en scène en tant qu'agencement de choses en vue d'en permettre l'accès » (Davallon, 2003, p. 28). Les conditions situationnelles de la réception ont été longuement discutées. Les congressistes ne sont pas des visiteurs qui se *rendent à une exposition*. Il a fallu veiller à la centralité de l'espace d'exposition vis-à-vis des lieux de circulation et de stagnation des participant·es. Au sein de campus universitaires, ces espaces ne sont pas des lieux dédiés et équipés et les infrastructures sont majoritairement peu

adaptées : couloirs, halls, mezzanines, SAS, tribunes, parvis... Cela implique un bricolage et un sens de la « débrouille » qui renforcent d'autant plus les dynamiques d'échanges entre organisateur·ices et exposant·es.

L'exposition comme média de la recherche a ouvert à d'autres modes de transmission et de discussion scientifiques, au sein même du cadre du congrès. Elle déplace les formats habituels de présentation pour expérimenter des formes alternatives de mise en relation. Elles reposent sur d'autres modes proxémiques, d'autres spatialités pour l'écoute et la découverte des travaux : il peut s'agir de s'asseoir côte à côte pour une écoute au casque, circuler librement devant des objets ou des « œuvres » de recherche, s'immerger dans un espace obscur pour visionner un film. Autant de situations qui engagent différemment les corps, l'attention et les modalités de dialogue, et qui participent à reconfigurer les conditions de réception et de partage des savoirs.

L'intérêt de concevoir des expositions dans ce cadre réside enfin dans leur capacité à être (re)pensées pour être réinstallées dans d'autres contextes. Elles peuvent prolonger leur existence au-delà de l'événement initial et participer à une circulation plus élargie des savoirs. Cet ouvrage a été conçu comme l'un de ces possibles prolongements.

Un ouvrage à la forme singulière

Un second travail éditorial s'est engagé à la suite de l'exposition, ouvrant une nouvelle voie de réflexion et d'expérimentation autour de ce que peut être un média créatif de la recherche, et sur les potentialités offertes par le livre transmedia pour les nouvelles écritures scientifiques. Deux versions de cet ouvrage sont proposées, l'une se faisant le prolongement de l'autre, quelle que soit celle que vous lisez. Le livre dans sa version papier propose au lecteur d'entrer dans ces travaux de recherche par leurs *portes esthétiques*. Nous avons travaillé avec la maison d'édition MkF à une composition mettant en

lumière la dimension esthétisante des contributions, leurs visages inspirés et inspirants. Les matériaux exposés occupent une place majoritaire. Ils sont accompagnés de courts textes de présentation (cartels des expositions et extraits de chapitres), se focalisant plus particulièrement sur les modes d'engagement des chercheur·es, les multiples « transitions » qui traversent leurs objets d'étude, agissent sur leurs terrains de recherche et/ou opèrent dans leurs manières d'écrire la recherche.

Pour une découverte plus approfondie, et *open access*, le QR code noir à l'entrée de l'ouvrage offre d'autres *portes scientifiques*, donnant accès aux versions longues des chapitres dont l'ouvrage papier délivre quelques extraits. Ces versions sont le résultat d'un second processus d'écriture, post-exposition où les auteur·ices ont été invité·es à développer leur démarche. Les QR code bleus représentent d'autres *portes sensorielles* permettant l'écoute et/ou le visionnage de matériaux qui se sentaient bien à l'étroit sur du papier : bandes sonores, film, série documentaire.

Plusieurs chemins pour découvrir l'ouvrage sont donc proposés. Ceux-ci ne sont pas balisés par des appartenances institutionnelles ou par des dynamiques de recherche, puisqu'il s'agit justement d'y circuler pour saisir les singularités des démarches créatives. Ils ne sont pas non plus signalisés en fonction de classes ou catégories de méthodes, puisqu'il s'agit de montrer que « recherche-crédation », « recherche-action », « recherche-expérimentation », « recherche-médiation », « méthodes visuelles (créatives) » y apparaissent complémentaires, et parfois hybridés. C'est donc par des *portes thématiques*, ouvrant sur des enjeux sociétaux, que le chapitrage a été pensé, permettant de réunir par duo des recherches s'établissant sur des terrains aux atomes crochus.

Présentation des contributions

En tant que chercheur·es bien *avert·es*, depuis leur place de spécialistes des médiations, quel·les « fabricant·es de représentations » (Becker, 2009) et de mises en circulations de ces représentations sont les universitaires info-commistes, et quel(s) rôle(s) joue la création dans ces démarches ? Quelles nouvelles manières de faire, d'écrire et de dire la recherche avec la création sont à l'œuvre, et que nous disent-elles de la production et de la circulation des savoirs, de l'évolution des modes d'engagement(s) des chercheur·es sur les terrains ? Le défi que pose à nous la présentation d'une telle mosaïque de travaux de recherche est de chercher à en délimiter le cadre (tel celui d'un tableau), qui serait à la fois le *périmètre d'un commun* mais aussi de sa limite, de sa *zone frontière*. La frontière est dans la culture – y compris la culture disciplinaire, académique, scientifique – l'espace le plus dynamique, celui qui « provoque des accidents, des moments particulièrement intenses de la production et de l'innovation culturelles » (Lotman, 2004, p. 14). Parce qu'elle est le point d'entrée des pratiques périphériques, celles qui sont perçues d'abord comme « incorrectes » depuis les normes en cours, elle peut être « explosive » (Lotman, 2004).

D'un côté, espérons que ces contributions créatives mettent donc un peu la recherche dans tous ses états.

De l'autre (et plus littéralement), faisons dialoguer, sinon *tous*, quelques états de la recherche créative.

& surtout, inspirons bien fort pour faire entrer cet air frais.

Recherches & créations, y compris artistiques

En tant que praticien·nes de l'art — respectivement photographe, artiste numérique, plasticien, artiste environnementale — les artistes-chercheur·es Enthea Malfondet, Françoise Chambefort, Rose K. Bideaux, Marielle Bourdot invitent à découvrir des processus de recherche guidés par la créativité artistique, et représentent (plutôt) le champ de la recherche-création. Marquée

par une multiplication terminologique assez confuse (recherche en création, création critique, recherche-création, recherche et création, etc.), la recherche-création constitue un ensemble hétérogène de pratiques, de dispositifs et de positionnements épistémologiques (Luciani, 2023). Depuis les années 2000, le retour à une valorisation simultanée de la « recherche créative » et de l'historique figure de l'« artiste-chercheur » (Delacourt, 2019) se renforce sur les scènes scientifiques. La recherche-création s'est fondée sur l'idée que l'art « pense » au sens où il produit des modes de connaissance et de questionnement à travers la création, d'actes et/ou de formes (Dayre & Gauthier, 2020). Elle suppose que l'artiste est à la fois praticien·ne et chercheur·e, et que la création artistique est réfléchie, analysée et problématisée dans le cadre d'une recherche structurée. Selon le Fonds québécois de recherche Société et Culture (FQRSC, 2016), elle désigne des démarches favorisant la création comme processus continu, alliant conception, expérimentation, production et théorisation critique pour produire de nouveaux savoirs esthétiques, méthodologiques ou techniques. Elle reposerait donc sur une pratique artistique soutenue, dans une visée de contribution au renouvellement des connaissances et à de nouvelles formes d'écriture scientifique.

Au-delà de ces premières acceptions où c'est bien l'art lui-même qui est constitué en objet d'étude principal (Luciani, 2023), l'expression « recherche-création » s'est mise peu à peu à désigner des travaux où ce sont *aussi* les mondes sociaux qui sont interrogés au travers d'une recherche — inscrite dans une discipline en particulier — faisant appel à la création, et le plus souvent entendue au sens de création artistique. Celle-ci se déploie comme processus méthodologique expérimental, relevant d'une fabrique, d'un bricolage ou d'un recalibrage utile pour s'adapter sur mesure à l'objet étudié (Citton, 2024). Lorsque des recherches en SIC s'inscrivent dans ces démarches, elles peuvent enclencher « un ébranlement des cadres épistémologiques, des relations établies au savoir, des approches méthodologiques » (Renucci & Réol, 2015, p. 16). Dans ces travaux en SIC qui

pratiquent la création, de manière expérimentale et processuelle, l'objectif est d'analyser et mettre en critique *autrement* les phénomènes d'information-communication qui structurent les ordres sociaux contemporains. Les contextes numériques sont particulièrement interrogés (Saemmer, 2015 ; Allard *et al.*, 2023), et dans le présent ouvrage nous retrouvons cette fibre plus particulièrement chez Françoise Chambefort, artiste numérique, dont les pièces musicales et graphiques bousculent les idées autour des potentiels de l'Intelligence Artificielle à savoir informer et communiquer. Enthéa Malfondet et Rose K. Bideaux forment un duo particulièrement proche au sein de notre panel, dans le sens où ils mobilisent les études de genre, en tant que « catégorie d'analyse critique et historique des processus de différenciation, de catégorisation et de hiérarchisation sociale » (Ouabdelmoumen & Lesacher, 2022). Leur démarche de création artistique engage actions et réflexions sur le corps communicant (Martin-Juchat, 2020), tous deux étant plus précisément encore reliés par leur intérêt pour les corps en transitions. Dans leurs travaux, et plus encore dans ceux de l'artiste-chercheuse Marielle Bourdot, la portée communicationnelle et militante de la création artistique est centrale. Elle est mise en pratique et en objet d'étude.

Par des images de films (Natacha Cyrulnik, Noémie Clauzet, Nicolas Kühl) ou par des photographies directement prises sur leur terrain respectif (Sarah Cordonnier, Camille Jutant, Guillaume Le Ny, Lucile Jean), d'autres chercheur·es présentent des matériaux de recherche issus de méthodes visuelles, y compris créatives, élaborées sur les terrains. Les méthodes visuelles désignent des moyens d'investigation et des modes d'expression de la recherche qui s'appuient sur les spécificités et les potentialités offertes par le son et l'image pour exprimer le regard (Balteau & Tilman, 2023). La création audiovisuelle prend une place de plus en plus importante dans les relations entre SIC et société. Face à la domination de l'écrit dans les SHS, les méthodes visuelles ont affirmé « l'intérêt du savoir visuel en tant que langage au même titre que les textes

ou les chiffres » (Bouldoires *et al.*, 2016). Les ressources audiovisuelles sont utilisées comme outils pour l'enquête, et mobilisées pour matérialiser des subjectivités et représenter des mondes vécus (Hémont & Patrascu, 2016). C'est ce qui réunit plus particulièrement les démarches de Natacha Cyrulnik, Nicolas Kühl et Lucile Jean. Chez Noémie Clauzet et Guillaume Le Ny, ces ressources sont mobilisées plus spécifiquement pour capter des pratiques en train de se faire, saisies dans leurs contextes et situations (Hémont & Patrascu, 2016).

Faire recherche avec les sons et les images permet tant une collecte des données, plus ou moins sensibles, que leur mise en formes (esthétique) et/ou en composition (artistique), et leur transmission à un public, accompagnée de médiations pour faire recherche *en images*. Ces temps de médiations sont intégrés au processus de recherche chez Natacha Cyrulnik et Nicolas Kühl. Ils sont constitutifs des démarches collaboratives et expérimentales de la recherche chez Sarah Cordonnier et Camille Jutant. Dans tous les cas, ils sont caractérisés, qualifiés par les auteur·ices, qui s'attachent à définir tout autant que mettre en pratique des recherches participatives. Pour Noémie Clauzet, Lucile Jean et Guillaume Le Ny, la question de la « transmission » est apparue au fil de l'eau ou a pris une place progressivement plus importante au gré de l'expérience de terrain, d'une recherche-action. Les méthodes visuelles s'imbriquent parfois à des démarches de recherche-crédation, comme chez Natacha Cyrulnik. Ces démarches s'ouvrent aujourd'hui de plus en plus à de nouvelles formes d'écritures de la recherche, au-delà du film, tels que les jeux vidéo, le *serious game*, les réalités virtuelles (Ibanez Bueno *et al.*, 2017 ; Ibanez Bueno & Petrova, 2024) notamment pour élaborer des approches compréhensives de phénomènes immersifs dans une perspective info-communicationnelle (Chabert, 2025). Des travaux émergents en SIC explorent d'ailleurs dans ce cadre les dialogues entre arts visuels et arts de la performance (techno-performance, *mock-up* visuels, projections interactives, installations textiles et audiovisuelles).

Art, création, expérimentation : ce qui compte est la question « sensible »

La dimension artistique de la démarche de recherche n'est pas toujours présente, revendiquée ou assumée dans ces travaux. La dimension esthétique est quant à elle toujours présente et souvent discutée, dans le sens où elle réfère à une mise en forme, en composition et/ou en structuration du sensible, c'est-à-dire des rapports subjectifs et/ou affectifs qu'enquêteur·ices et/ou enquêté·es entretiennent au monde. Ces rapports symboliques sont tenus à être *représentés*, ce qui implique des opérations de sélection, transcription, mise en ordre, interprétation par lesquelles passent le·la chercheur·e pour dire quelque chose sur un aspect de la vie sociale (Becker, 2009). Cette « représentation » constitue aussi un processus de documentation, d'élaboration de traces et de mémoires symboliques en vue des médiations (sociale, culturelle, scientifique) de la recherche. Le geste n'est jamais pointé ici vers une recherche du beau. Il s'inscrit plus ou moins explicitement et à des échelles relativement différentes dans une perspective latourienne, et dans le souhait de « multiplier les connexions entre esthétiques scientifiques, artistiques et politiques » (Latour, 2021).

Territoires vécus

Chez Nicolas Kühl, Natacha Cyrulnik et Lucile Jean, les méthodologies visuelles permettent la « représentation » des univers sensibles sur des territoires particuliers, respectivement des quartiers dits prioritaires stigmatisés, des sites touristiques caricaturés, des territoires marqués par une histoire industrielle et sidérurgique. Mais leur démarche est différente. Nicolas Kühl choisit l'approche filmique pour saisir le vécu quotidien de la stigmatisation dans des quartiers dits prioritaires. Diverses représentations dominantes et discours produits sur ces quartiers agissent sur les façons d'habiter les territoires. Le film « permet l'évocation de l'espace vécu (Frémont, 1999) afin de favoriser une compréhension objective, mais aussi subjective (Morin, 2006, pp. 139-140) de l'habiter dans ces espaces urbains » (Kühl, dans cet ouvrage).

Chez Lucile Jean et Natacha Cyrulnik, le geste et le regard artistiques des chercheuses interviennent plus explicitement dans la mise en images des territoires observés, dont elles cherchent à (re)constituer, la dimension voire la charge sensible et subjective. La portée communicationnelle de cette démarche est forte, dans le sens où elle s'établit dans le but de mieux la donner à vivre et à ressentir aux récepteurs des objets audiovisuels. Lucile Jean utilise la photographie comme méthode d'exploration, de connaissance, de familiarisation avec le terrain de la Vallée de la Fensch, qui relève à la fois d'un espace matériel et d'un espace symbolique. La méthode visuelle soutient une enquête par entretiens avec les habitant·es. L'auteure cherche à mieux accéder et à mieux rendre compte des dimensions sensibles, physiques et « polyphoniques » des sites étudiés : « la prise de vues a pour fonction de traduire *visuellement* ce qui est dit au cours des entretiens, (...) c'est moins l'exhaustivité ou la fidèle retranscription d'un lieu ou d'un discours que nous recherchons, que les traces – choisies – de ce discours dans les paysages de la vallée de la Fensch » (Jean, dans cet ouvrage). Lucile Jean opère ainsi un travail de sélection des discours des acteurs du territoire — ce qui se dit de ce qui se fait et de ce qui s'éprouve — et joint ces paroles aux photographies qu'elle réalise. Ce geste reconstitue symboliquement les territoires étudiés, dont les images se trouvent re-chargées *sensiblement* par des témoignages choisis par la chercheuse. Le montage texte-image engage ainsi un processus de re-signification, à la croisée d'un geste artistique et scientifique, qui existe aussi chez Natacha Cyrulnik. Dans sa série de films, la chercheuse-réalisatrice s'attache par la captation des images, sons et ambiances quotidiennes « à rendre plus sensibles » les territoires touristiques à l'étude : « le témoignage n'est plus forcément la manière de rencontrer et de chercher à comprendre les manières d'habiter ces territoires. Ce sont plutôt les traces, les empreintes laissées par l'homme, les usages et les déplacements dans un paysage qui sont représentés » (Cyrulnik, dans cet ouvrage). Le travail de ces deux chercheuses révèle des dimensions jusque-là peu visibles ou méconnues des territoires observés, qui renouvellent aussi les imaginaires qui leur sont

associés. Dans cette perspective, Lucile Jean parle d'« images en creux » qui vont devenir supports de la communication publique et politique. Natacha Cyrulnik évoque, quant à elle, plutôt l'« ambiance » ou l'atmosphère qu'elle s'attache à faire vivre au spectateur qui passe ainsi « du statut de touriste à voyageur (Paquot, 2014) du lieu » (Cyrulnik, dans cet ouvrage).

La re-constitution du sensible est présente sous une autre forme chez Françoise Chambefort, artiste-chercheuse en SIC, qui s'est emparée d'un corpus de sons, composé d'environ 7 000 fichiers audio de vocalisations de porcs, dont elle a tenu à « faire percevoir les émotions d'origine » à un destinataire humain. Ces sons étaient destinés en effet à être analysés par des IA, servir le développement d'un outil de reconnaissance des émotions du cheptel, et outiller les éleveurs de l'industrie agro-alimentaire dans le contrôle automatisé de la souffrance animale. Cette démarche de recherche-crédation, attachée à explorer les conditions de production de ces sons, transforme ainsi cette banque de données en messages, et s'interroge sur les conditions dans lesquelles le récepteur peut avoir la « capacité de les écouter, d'en comprendre le contexte, de ressentir des émotions et d'interroger la relation qu'ils entretiennent avec les animaux qui les ont produits » (Chambefort, dans cet ouvrage).

Recherches vécues

Dans leur recherche en/du collectif, Sarah Cordonnier, Camille Jutant et Noémie Clauzet s'appuient sur les potentialités de l'image pour représenter les expériences sensibles d'un « groupe » et comprendre la manière dont il se constitue et s'organise à partir d'elles. Le « Groupe de recherche sociale » (ci-après GRS), collectif de recherche-action dans lequel sont impliquées Sarah Cordonnier et Camille Jutant, réalise un observatoire photographique du festival *C'est pas du Luxe*, afin de le documenter, le comprendre et le faire connaître. Les chercheuses montrent que le corpus photographique se constitue peu à peu comme « un récit sensible (...) polyphonique et commun » (Cordonnier & Jutant, dans cet ouvrage) dont il s'agit de garder traces. Cette création documentaire nous paraît

être aussi le moyen de documenter les sciences de l'information et de la communication elles-mêmes en tant que discipline particulièrement susceptible de « mettre en commun, mettre en partage les écarts et les différences {et de} rendre les choses partageables » (Amato, 2023, p. 47). À travers un ensemble *massif* de documents, l'exposition révèle le *volume sensible* que prend une recherche collective, entendu comme un espace de recherche partagé. Noémie Clauzet est chargée de la communication du groupe de musique dont elle étudie les situations professionnelles. Le rôle qu'elle occupe au sein du groupe lui permet, dit-elle, de se situer « aux côtés des enquêtées, en traversant les mêmes contraintes, asynchronies et discontinuités que chaque personne mobilisée » (Clauzet, dans cet ouvrage). Il s'agit pour elle de comprendre le rôle constitutif de la communication dans l'organisation d'un collectif de travail artistique. Pour ce faire, elle s'appuie sur les méthodes audiovisuelles lui permettant d'enregistrer les actions *en train de se faire*, dans une approche dite praxéologique des situations professionnelles (Hémont & Patrascu, 2016). La vidéo lui permet de saisir la multiplicité des modes de la communication (paroles, expressions faciales, gestes, regards, postures corporelles, manipulations d'objets, etc.). Au-delà de les re-présenter, l'approche filmique lui permet d'accéder à « l'intelligibilité sensible de la situation observée » et d'interroger la manière dont un groupe (de musique) se forme alors qu'il est en situation « d'apprendre et {de} se nourrir de l'expérience des autres » (Clauzet, dans cet ouvrage).

Le travail d'immersion et d'observation participante au sein de scènes émeutières, présenté par Guillaume Le Ny, s'éloigne de ces précédentes démarches dans le sens où il ne s'applique pas à une compréhension des collectifs au travail. Par ailleurs, ses approches ethnographiques sont plus solitaires, puisqu'elles nécessitent de la part du chercheur de disparaître au sein d'un groupe, de se confondre avec les émeutiers, « se mettre subjectivement à la place des sujets observés, y compris dans un environnement périlleux » (Le Ny, dans cet ouvrage). Pourtant, sa démarche fait écho aux précédentes. Par la photographie, l'auteur capte

sur le vif (enregistre) des situations très éphémères, documente et trace les comportements et attitudes du *live reporter*, objet de son étude, dont il s'approprie (lui aussi) les gestes, les codes, les attitudes, les « ethos » dit-il. En quelque sorte, Guillaume Le Ny, en photographiant, enregistre, documente et garde traces de son propre rapport sensible (au sens affectif, émotionnel) à un terrain autrement sensible (au sens de ce qui requiert des précautions particulières au regard des risques encourus). Les photographies révèlent d'ailleurs ce jeu de mise en abyme : le *live reporter* y apparaît en tant qu'enregistreur-enregistré, capteur d'images capté, photographe photographié. En outre, dans les démarches de ces quatre chercheur·es, l'exposition proposée dans le cadre du Congrès, puis, par l'intermédiaire de cet ouvrage, a créé les conditions *a posteriori* d'une composition esthétisante (au sens de recherche du Beau), et sur une approche qui ne la recherchait pas à l'origine. Elle est le fruit de leur propre sélection au sein d'un vaste corpus d'images, où le vécu s'y structure et s'y manifeste, s'appuyant sur une recherche d'unité, un agencement formel.

Ces travaux montrent aussi des formes d'*appropriation* de l'objet de recherche. Guillaume Le Ny devient émeutier, Noémie Clauzet, membre du groupe de musique, Sarah Cordonnier et Camille Jutant sont membres du GRS. Cette appropriation va *plus loin encore* chez certain·es chercheur·es, guidé·es par des approches plastiques, artistiques, performatives. Dans leurs travaux respectifs, Rose K. Bideaux et Enthéa Malfondet, artistes, in-corporent — donnent forme par leur propre corps — à leur objet d'étude. Le poil pour Enthéa, le rose pour Rose K. Bideaux, deviennent un « mode d'existence » (Bideaux, dans cet ouvrage). Enthéa Malfondet explique avoir choisi de ne plus se préoccuper de réfréner sa pilosité. Rose K. Bideaux, « habite une teinte », vit en rose (jusqu'au prénom) dans un corps monochrome, recherchant une parfaite « continuité entre existence, création et réflexion » en abolissant la séparation entre art et quotidien, œuvre et vie. Désormais, affirme Rose K., « la couleur s'est confondue avec ma personne ». En affirmant

que la série photographique « met en forme un processus, celui d'une vie traversée par une couleur jusqu'à en devenir indissociable », Rose K. pousse le geste réflexif à son extrême puisque l'exposition le montre – et il s'auto-designe – en train d'in-corporer son objet d'étude, de vivre sa recherche.

Dans ces démarches, l'in-formation (mise en forme, en sens) ou l'in-corporation (mise en corps) servent une structuration du symbolique à l'étude (le sensible, la circulation des idées, les normes et régimes de visibilité), sa documentation. Ces pratiques sont mises au service d'une circulation des savoirs, des expériences et des représentations.

Mise en circulation des savoirs, des expériences, des représentations

Partager, transmettre, mettre en médiations les recherches font partie intégrante des processus présentés. Le terrain est évoqué plus ou moins explicitement comme un laboratoire en mouvement, où se jouent des relations, qu'il s'agit de produire, stimuler, organiser. Les relations entre enquêteurs et enquêtés sont souvent discutées, en partie construites, ou renforcées, par les dispositifs créatifs ou expérimentaux. Ceux-ci fonctionnent sur les terrains comme des agents de la médiation sociale. Ces recherches pointent ainsi le « participatif » dans la recherche et en montrent des formes possibles.

Savoirs expérientiels et care

Créations et expérimentations apparaissent comme un appui à des modalités participatives, collectives et contributives de la recherche qui déplacent les rapports aux savoirs, en remettant en question les postures de surplomb. Il s'agit de faire de la recherche *avec*, en intégrant pleinement les savoirs expérientiels. Les recherches entrent ainsi en dialogue avec les éthiques du *care*, « approche permettant de transformer l'ensemble des relations et des formes de production des savoirs » (Le Marec, 2020). Dans leur texte, les auteur·ices traduisent cela différemment. Il s'agit de « limiter la verticalité d'une recherche observante-

observé·es » (Malfondet), « penser des espaces et des dispositifs qui permettent aux personnes de s'inscrire, à égalité de reconnaissance et de contribution » (Kühl), « garder traces de la circulation des savoirs, des places, des questions, des inconforts, des doutes et des fragilités en jeu » (Cordonnier et Jutant). Dans tous les cas, la question d'une certaine « responsabilité » du·de la chercheur·e se pose.

Nicolas Kühl développe tout particulièrement ces enjeux pour l'« opérationnalité de la recherche ». Les projections-débats organisées autour du film de recherche, dans sa démarche comme dans celle de Natacha Cyrulnik, représentent des espaces privilégiés de ce point de vue. Ces moments ne sont pas pensés uniquement comme des moments de transmission des résultats, mais des moments de la recherche *en train de se faire*, engageant chercheur·es, participant·es et publics dans une expérience réflexive partagée, qui peut prendre place pendant et/ou en aval de la recherche (Cyrulnik, 2008). Ils participent à la poursuite de l'enquête par la mise en débat.

La recherche s'apparente alors à « un monde commun » (Ibos *et al.*, 2019), où les chercheur·es sont particulièrement attentifs et vigilants à installer une « participation » effective des individus dans le processus de la recherche, c'est-à-dire dans « laquelle se combine prendre part, apporter une part et recevoir une part » (Zask, 2011) de cet investissement, et « dans le double respect de l'exigence scientifique, et des personnes dans leur diversité et leur singularité » (Cordonnier et Jutant, dans cet ouvrage). Sarah Cordonnier et Camille Jutant montrent combien la photographie a été centrale dans ce procédé participatif, devenant supports à des « moments de délibération », de « mise en réflexivité partagée », « à la production de nouveaux modes et récits collectifs de la recherche », celle-ci impliquant une grande diversité d'acteurs et de savoirs.

Chez Enthéa Malfondet, le dispositif photographique structure également ses modes de collaboration, en établissant une relation étroite avec les personnes enquêtées. Elle reprend de ce point de vue les travaux autour de « l'enquête par le proche »

développés par Pauline Escande-Gauquié et Pauline Brouard (2023). L'objectif méthodologique est d'accéder à l'intimité des enquêtées, à – et aux discours de – leur « vulnérabilité ».

Les matériaux visuels servent enfin des actes d'élicitation qui invitent les personnes à (re)devenir *sujet* et non *objet* de la recherche, dans l'objectif de saisir leurs propres expériences, situées et subjectives (Patrascu, 2020, p. 77 cité par Clauzet, dans cet ouvrage). L'élicitation permet de « faire lien au-delà des mots, là où l'image devient un médium de la relation infra-verbale » (Balteau & Tilman, 2023, p. 6). Cette élicitation s'adresse tant aux enquêteurs (chez Cordonnier et Jutant par exemple) qu'aux enquêtés. C'est le cas, pour Noémie Clauzet qui fait parler les artistes filmés. Tout en se voyant agir et faire à l'écran, les artistes « élicitent leurs pratiques et les situations expérimentées » (Clauzet).

Organizing de la création ?

Parfois, le dispositif créatif de recherche fait exister et organise des collectifs de travail, en structurant des espaces de discussions ou de débats, ainsi que de mise au travail d'analyse et d'écriture. Sarah Cordonnier et Camille Jutant montrent à ce titre l'importance des matériaux, tels que des prises de notes, des carnets de bord, des feuilles imprimées avec des consignes d'ateliers de travail, qui constituent ensemble autant de *traces structurant la dynamique de travail*, autant d'écritures collectives du travail de recherche, au sens où pourrait aussi l'entendre le champ des communications organisationnelles : comme des écritures *organisantes* de la recherche.

Cette dimension communicationnelle et organisante de la création est présente, d'une autre manière, sur les terrains et dans l'expérience de recherche de Marielle Bourdot — observatrice participante du Quartier Libre des Lentillères, un « collectif d'habitant.e.s, d'artistes et de jardinier.e.s, à géométrie variable ». Ces créations, faites sur et par le terrain, sont réalisées, analysées et exposées en tant qu'objets relationnels qui organisent le collectif : « l'affiche ne se contente pas d'informer, elle organise une zone de contact entre différents

acteurs, aux trajectoires divergentes — résident.e.s précaires, militant.e.s, citoyen.e.s curieux.ses et institutions observatrices » (Bourdod, dans cet ouvrage).

Les dispositifs créatifs de la recherche se rendent consubstantiels aux recherches dites « en société », en mobilisant des dimensions à la fois relationnelles, informationnelles et communicationnelles dès lors qu'ils s'inscrivent dans les terrains. Ces différentes formes de relations dans l'enquête de terrain ouvrent de nouvelles manières d'écrire collectivement la recherche. La dimension organisante des discussions et débats autour des créations y contribue largement. Elle permet par ailleurs de mettre en critique une vision de la diffusion de la culture scientifique uniquement attachée à une vulgarisation, et qui se présente aux « ignorants des sciences » (Jurdant, 2009) : « l'accent, n'est plus mis ici sur les résultats en soi, ni sur leur utilité potentielle, mais sur les processus amorcés à travers une mise en dialogue de la recherche » (Kühl, dans cet ouvrage) sous différentes formes.

Portées communicationnelles, engagement(s) politiques & critiques

L'ouvrage ouvre à une pluralité de regards sur les modes d'engagements du.de la chercheur.e et de (nouvelles) manières de « rêver le monde » (Sicard, 1995) ou d'y agir. Il semble rare dans ces trajectoires que « le chercheur s'engage, comme homme ou comme femme, comme membre d'une communauté ou d'une société donnée, comme citoyen(e) en tout cas, dans le jeu politique et social, sans que sa compétence comme scientifique ait un rôle à jouer dans cet engagement » (Breton, 2003). Profils scientifique, créatif et citoyen semblent au contraire indissociables dans ces démarches, qui prolongent le constat que « le chercheur ne peut être indifférent aux maux du monde » (Fleury-Vilatte & Walter, 2003). Les actions de la recherche créative (photographier, filmer, enregistrer, *designer*...) et/ou les formes plus ou moins créatives de médiations scientifiques (projections, débats, expositions) qui les accompagnent sur les terrains, s'inscrivent dans une mise au service de l'esthétique

en faveur du politique, telle qu'elle est pensée par Latour, faisant référence « à la capacité de « faire ensemble », de se rendre sensible à des voix, des acteurs ou des phénomènes qui n'avaient pas de poids auparavant » (Latour, 2021, p. 25). Il s'agit de visibiliser les luttes, entrer en résistance, redonner du pouvoir d'agir.

Le souci de visibiliser les luttes propres aux terrains et aux objets d'études est présent à différents niveaux chez les auteur·ices. Chez Marielle Bourdot, si les affiches-créations sont pensées comme des objets relationnels qui organisent le collectif, elles participent surtout à l'organisation de la lutte, par sa mise en visibilité. Archives sensibles d'un territoire et de l'histoire de ses occupant.e.s, ces créations traduisent « l'invisible, les luttes internes, les utopies vécues, en formes perceptibles, transformant ainsi la conflictualité politique en un objet de reconnaissance publique » (Bourdot, dans cet ouvrage). L'auteure dépasse ainsi l'idée d'une portée communicationnelle de l'affiche qui pourrait paraître bien tautologique, pour révéler combien ces artefacts créatifs contribuent aux combats, en organisant la mise en forme des imaginaires politiques, leurs écritures et permettant leur mise en public.

Les corps de Rose K. Bideaux et Enthéa Malfondet acquièrent ces portées politiques en investissant l'espace public. Rose K. souligne à ce titre la « portée communicationnelle du monochromatisme {où} la couleur n'y est pas un simple attribut, mais un langage social dont les effets se déploient dans les rapports de pouvoir » (Bideaux, dans cet ouvrage). Porter désormais le nom de « Rose » est aussi « porter la charge historique, politique et affective de la couleur (...) son imaginaire social ». Sur ce point Enthéa Malfondet indique combien la monstration de la pilosité dans l'espace public apparaît encore régulièrement comme une provocation et témoigne avoir traversé « du quotidien à l'intimité, les justifications, violences, méfiances et autres rappels de mon manquement à ce qu'est être *une vraie femme* » (Malfondet, dans cet ouvrage). Dans cette perspective, l'œuvre plastique et photographique, tout comme

les corps des chercheur·es eux-mêmes, deviennent, des espaces du *recueil* des représentations normées et de mise en circulation d'autres représentations dans l'espace public. Leur corps devient ainsi un mode d'appréhension du monde, réaffirmant la place centrale du corps dans les processus de communication (Martin-Juchat, 2008 ; Téhel, 2018). Il est support de résistance, d'une recherche incarnée qui se publicise, mettant en re-présentations des normes pour mieux les contourner, les mettre à l'épreuve, les reconfigurer, dans une perspective politique et engagée.

La portée militante n'est jamais explicitement revendiquée dans le texte de Françoise Chambefort, qui se définit pourtant à deux reprises comme « engagée dans la recherche-crédation ». Comme le souligne l'artiste-chercheuse, son approche « bouscule quelque peu l'image de cet élevage de précision qui permet, à l'aide de capteurs et de caméras, d'optimiser la rentabilité des exploitations ou de détecter des situations de souffrance animale » (Chambefort, dans cet ouvrage). Son point de vue critique et sa démarche une fois mise en médiation par l'exposition s'inscrit dans une mise en circulation de ce discours d'alerte sur la souffrance animale et endosse une portée politique et un engagement plus fort. C'est ainsi que le montre quelque part Lucile Jean, qui utilise son statut de chercheuse, le potentiel de ces photographies et de leur mise en exposition pour en faire aussi des supports de mises en discussions pour l'action politique en matière écologique sur les territoires. Les photographies sont montrées aux élus, agents, habitant·es, donnant à voir les transformations paysagères vécues, les transitions à l'œuvre, contribuant à l'évaluation et à la régulation de l'action politique.

Les démarches créatives et/ou les médiations scientifiques qui les accompagnent sous la forme de projections, débats, ateliers, expositions, offrent des possibilités de (re)donner aux enquêtes des formes d'agentivité ou de pouvoir d'agir servant certes les méthodes mais aussi – et surtout – les finalités politiques de la recherche, particulièrement lorsque celle-ci est collective. Elles permettent « de rendre visibles des expériences et des voix longtemps tenues pour insignifiantes {et} redonner aux

personnes enquêtées un pouvoir sur les discours produits » (Malfondet, dans cet ouvrage). Elles ouvrent aussi aux habitantes la possibilité d'occuper « un espace d'interlocution politique où les savoirs expérientiels peuvent être pris en compte » (Kühl, dans cet ouvrage) ou encore une « possibilité de mise en visibilité des discours alternatifs sur les territoires stigmatisés » (Cyrulnik, dans cet ouvrage). Nicolas Kühl propose sur ce point d'ailleurs de rejoindre les axes de la philosophie politique, d'inscrire la recherche dans une critique sociale, « d'envisager l'exercice de la recherche comme nécessairement contributive » au débat public et à l'émancipation (Kühl, dans cet ouvrage). C'est ce que propose aussi Natacha Cyrulnik en donnant à voir des imaginaires politiques de la ville qui viennent contrer « le storytelling territorial » et en soulignant l'importance de reconstruire des représentations collectives d'un territoire, sur les territoires, à partir du film de création.

Sarah Cordonnier et Camille Jutant apportent sur ces questions une nuance importante : la recherche collective n'est-elle pas aussi un espace « qui peine à se rendre intelligible à l'extérieur du groupe » ? L'exposition comme média (Davallon, 2003) de la recherche, pourrait constituer une réponse partielle.

Telle une *série d'états inspirés de la recherche* en sciences de l'information et de la communication, cet ouvrage donne de premiers indicateurs sur des « transitions » à l'œuvre dans les trajectoires scientifiques, dans les méthodes d'investigation, dans les modes de médiation et de mises en public de la recherche. On y voit comment les grands enjeux, épistémologies et méthodologies des SIC sont activés de manière singulière dans ces projets spécifiques, tout en appartenant pourtant sans aucun doute au « commun » de la discipline. Pour autant, et de ce fait, loin de constituer un portrait exhaustif des SIC en création(s) et en société(s), cette série en représente quelques visages et trajectoires, qu'il s'agit de découvrir et de mettre en dialogue. Elle porte à mettre en discussion des rôles, dédiés aux pratiques expérimentales et créatives sur les terrains de recherche, pour un engagement social et politique des SIC.

Bibliographie

Amato, E.-A. (2023). L'interdisciplinarité (encore) en question ? Dans *État des lieux et perspectives des sciences de l'information et de la communication : Assises de la SFSIC* (pp. 37–61). Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication. <https://www.sfsic.org/wp-inside/uploads/2024/10/assises-2023-doc-final.pdf>

Allard, L., Escande-Gauquié, P., Candel, E., Gomez-Mejia, G., Creton, L., *et al.* (2023, juin). Panel, session 1 – La recherche sur le numérique par la création ? Communication présentée au XXIII^e Congrès de la SFSIC « La numérisation des sociétés », Bordeaux, France.

Balteau, É., Tilman, A., & Tilman, H. (dirs.). (2023). *Méthodes créatives : La part artistique des sciences sociales. Revue française des méthodes visuelles*, 7. MSHA. <https://journals.openedition.org/rfmv/277>

Becker, H. S. (2009). *Comment parler de la société : Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. La Découverte.

Bordeaux, M.-C. (2022). Les nouvelles configurations des relations entre milieux scientifiques et milieux artistiques dans les dispositifs et projets « art-science » : Promesses et impensés. *Questions de communication*, 41, 349–368.

Bouillaguet, E. (2020). Pour la création d'un festival des SIC : D'une action de recherche à la recherche d'actions en communication des organisations culturelles. *Les Cahiers de la SFSIC*, 16.

Boulidoires, A., Meyer, M., & Reix, F. (2016). Introduction. *Revue française des méthodes visuelles*, 1. <https://rfmv.u-bordeaux-montaigne.fr/numeros/1/introduction/>

Breton, P. (2003). L'engagement est un risque. *Questions de communication*, 4, 261–269. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5562>

Chabert, G. (2025). Expériences numériques et enjeux de recherche-crétion sur l'immersion. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 29. <https://doi.org/10.4000/131fi>

Chambru, M., Lefebvre, M., & Poupardin, E. (dirs.). (2025). *La communication des sciences : Vulgariser, politiser, médiatiser*. Presses universitaires de Grenoble.

Citton, Y. (2024, 15 octobre). Ce que la recherche-crétion fait aux thèses universitaires. *Issue*. <https://www.hesge.ch/head/issue/publications/ce-la-recherche-creation-fait-aux-theses-universitaires-yves-citton>

CPdirSIC. (2025). *Dynamiques de recherches en sciences de l'information et de la communication : Défis contemporains* (4e éd. revue et augmentée). MKF Éditions.

Cyrulnik, N. (2008). *Représenter le monde et agir avec lui : La méthode du documentaire de création* (Thèse de doctorat, Université du Sud Toulon-Var).

Davallon, J. (2003). Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? *Média.Morphose*, 9, 27–30.

Dayre, É., & Gauthier, D. (Dirs.). (2020). *L'art de chercher : L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*. Hermann.

Delacourt, S. (2019, 31 octobre). L'artiste-chercheur ou quand les sciences sociales deviennent forme. *AOC media*. <https://aoc.media/analyse/2019/10/31/lartiste-chercheur-ou-quand-les-sciences-sociales-deviennent-forme/>

Escande-Gauquié, P., & Brouard, P. (2023). Les savoirs de l'enquête par le proche en SIC. *Communication & langages*, 217(3), 19–32. <https://doi.org/10.3917/comla1.217.0019>

Fleury-Vilatte, B., & Walter, J. (2003). L'engagement des chercheurs (3). *Questions de communication*, 4, 241–249.

Fourmentraux, J.-P. (2012). Artiste, chercheur, innovateur : Le consortium Hexagram (Montréal). *Culture & Musées*, 19, 25–42.

Gallezot, G., & Poupardin, E. (2025). La communication scientifique des chercheurs. Dans M. Chambru, M. Lefebvre, & E. Poupardin (Dirs.), *La communication des sciences : Vulgariser, politiser, médiatiser* (pp. 53–75). Presses universitaires de Grenoble. <https://www.pug.fr/produit/2194/9782706156526/la-communication-des-sciences>

Hémont, F., & Patrascu, M. (2016). Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 9. <https://doi.org/10.4000/rfsic.2178>

Ibanez Bueno, J., Chabert, G., Lamboux-Durand, A., & Wanono, N. (Dirs.). (2017). *Applying visual methods to digital communication*. Cuadernos Artesanos de Comunicación.

Ibanez Bueno, J., & Petrova, L.-V. (2024). From video game to ethnographic video game. *Revue française des méthodes visuelles, HSI*. <https://doi.org/10.4000/12mq7>

Ibos, C., Damamme, A., Molinier, P., & Paperman, P. (2019). *Vers une société du care : Une politique de l'attention*. Le Cavalier Bleu. <https://doi.org/10.3917/lcb.paper.2019.01>

Jurdant, B. (2009). Communication scientifique et réflexivité (intervention du 23 mars 2009). *Science & Société*. <https://science-societe.fr/ baudouin-jurdant-intervention-communication-scientifique-et-reflexivite-2009/>

Kogan, A.-F., & Andonova, Y. (2019). De quoi la créativité est-elle le nom ? *Communication*, 36(1). <http://journals.openedition.org/communication/9647>

Latour, B. (2021). Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ? *L'Observatoire*, 57(1), 23–26. <https://doi.org/10.3917/lobs.057.0023>

Le Marec, J. (2020). Care. Dans *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/care>

Lotman, Y. (2004). *L'explosion de la culture*. Presses universitaires de Limoges.

Luciani, I. (2023). Recherche et création. Dans *Rapport de prospective du Conseil scientifique de l'Institut des sciences humaines et sociales du CNRS (CSInSHS)* (pp. 16–26). CNRS. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-04362325>

- Mahé, E., & Buser, É. (2024). Le doctorat en recherche-création comme instrument d'innovation institutionnelle : Un retour d'expérience sur le programme doctoral « SACRe » de l'Université PSL. *Sciences du design*, 20, 114–132.
- Martin-Juchat, F. (2008). *Le corps et les médias : La chair éprouvée par les médias et les espaces sociaux*. De Boeck.
- Martin-Juchat, F. (2020). *L'aventure du corps : La communication corporelle, une voie vers l'émancipation*. Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.4000/rf-sic.12119>
- Ouabdelmoumen, N., & Lesacher, C. (2022). Migrations, spécification culturelle et médias : Mosaïque à l'aune du genre. *  tudes de communication*, 58(1), 167–184. <https://doi.org/10.4000/edc.14528>
- Pinède, N. (2023). L'interdisciplinarité (encore) en question ? Dans *  tat des lieux et perspectives des sciences de l'information et de la communication : Assises de la SFSIC* (pp. 37–61). Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication. <https://www.sfsic.org/wp-inside/uploads/2024/10/assises-2023-doc-final.pdf>
- Renucci, F., & R  ol, J.-M. (2015). Introduction générale. *Hermès, La Revue*, 72(2), 14–17. <https://doi.org/10.3917/herm.072.0014>
- Robert, J.-M. (2021). *Relier les mondes : Arts & sciences –   tude complète*. Réseau TRAS. <https://www.reseau-tras.eu/relier-les-mondes-arts-sciences-etude-complete/>
- Saemmer, A. (2015). Réflexions sur les possibilités d'une « recherche-création » d  sinstrumentalis  e. *Hermès, La Revue*, 72, 198–205.
- SFSIC. (2023). *  tat des lieux et perspectives des sciences de l'information et de la communication : Assises de la SFSIC*. <https://www.sfsic.org/wp-inside/uploads/2024/10/assises-2023-doc-final.pdf>
- Sicard, M. (dir.). (1995). *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde. Autrement*.
- T  hel, A. (2018). La place du corps dans la communication. *Hermès, La Revue*, 82(3), 35–40. <https://doi.org/10.3917/herm.082.0035>
- Zask, J. (2011). *Participer : Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Les   ditions du Bord de l'eau.

Arts & Culture

Participer, documenter et faire connaître. Esthétique et politique d'une enquête collective

— Sarah Cordonnier, Camille Futant & le Groupe
de recherche sociale du festival C'est Pas du Luxe !

Depuis 2012, le festival *C'est pas du luxe !* (ci-après CPDL) présente des créations pluridisciplinaires dans l'espace public et dans des institutions culturelles partenaires. Il a été initié par Emmaüs France, la Fondation pour le logement des défavorisés, la Garance (Scène nationale de Cavaillon), et l'association Le Village (lieu d'accueil et d'insertion, également à Cavaillon). Le programme met en lumière des projets artistiques portés par des associations de lutte contre les exclusions (pensions de famille, accueil de jour, etc.), et accompagnés par des artistes et autres professionnel.le.s de la culture. Lors de la septième édition de CPDL, qui s'est tenue en septembre 2024 à Avignon, 71 projets artistiques (théâtre, danse, musique, arts plastiques, etc.) ont été présentés devant 17 000 spectateur.ice.s, dans 27 lieux différents (places publiques, églises, musées, jardins, théâtres, etc.)¹.

En 2023, une trentaine de personnes fortement mobilisées par cet événement ont amorcé une démarche collective de recherche-action, portées par la conviction forte et partagée que ce qui s'y passe *importe*. L'ambition était de documenter, comprendre et faire connaître le festival et ses effets « au regard de ses trois dimensions : esthétique, éthique et politique » (« Projet de recherche-action – CPDL », printemps 2023). Presque aucune de ces personnes n'était professionnelle de la recherche ; certaines étaient même très éloignées des espaces scientifiques et de la « culture de l'enquête ». Mais pour autant, leur respect comme leurs attentes vis-à-vis de la production de savoir étaient très forts.

1. <https://cestpasduluxe.fr/edition-2024/>

Ce chapitre rend compte du processus de recherche noué par ce qui deviendra le « Groupe de recherche sociale » (ci-après GRS). Notre collectif réunit des personnes impliquées dans le festival depuis des positions diverses : certain.e.s y participent dès sa création en 2012 depuis leurs structures sociales (travailleur.se.s sociaux, habitants, bénéficiaires, de la pension de famille de Nîmes et de la Boutique Solidarité de Gagny) ; d'autres ont rejoint CPDL plus récemment (pension de famille de Rouen, Maison solidarité de Gennevilliers), d'abord en spectateur.ice.s, puis participant.e.s, « pris » ensuite d'un désir de participer davantage ; d'autres encore appartiennent au comité d'organisation de CPDL (les coordinatrices du festival, des bénévoles...). Nous (les deux enseignantes-chercheuses et rédactrices de ce texte) avons été invitées à accompagner ce collectif après avoir été interrogées par les équipes du festival, comme d'autres chercheur.e.s, sur notre intérêt à rejoindre le projet et sur notre capacité à interroger nos propres postures de recherche. La pertinence de notre contribution tient sans doute aux compétences théoriques, pratiques et politiques acquises lors de collaborations précédentes : nous nous intéressons toutes les deux depuis plusieurs années à la fabrication d'enquêtes nées de partenariats entre l'université et des acteurs de la société civile engagés à titre divers dans la production de connaissances sur leur propre activité professionnelle, militante et/ou artistique. Nous prêtons attention aux politiques de l'enquête dans un contexte où l'injonction à l'évaluation s'est faite de plus en plus forte (Bouchard, 2015 ; Le Marec & Chaumier, 2009) tandis que les notions de participation et de démarche participative se sont aussi imposées comme des « discours sans adversaires » (Juhem, 2001) au risque d'être vidées de leur cohérence et dépolitisées. De plus, n'ayant pas fait l'expérience de CPDL en amont, nous acceptons notre position d'« ignorantes » (Rancière, 1987) et nous nous tenons à l'écoute et au service du groupe.

Participer ? Le GRS, une démarche participative totale

Dans l'espace politique comme dans le champ culturel (dispositifs, institutions, politiques publiques), la question de la participation devient un mode opératoire largement répandu, tout en faisant l'objet d'une littérature professionnelle et scientifique particulièrement dense depuis une dizaine d'années (Zask, 2011 ; Blondiaux, 2021 ; Blondiaux & Fourniau, 2011 ; Bordeaux & Liot, 2012 ; Wallon, 2009 ; Dupin-Meynard & Négrier, 2020 ; Calvano *et al.*, 2022, etc.).

Dans les espaces académiques également, les démarches participatives sont nombreuses, les incitations également. En témoignent le dispositif d'appel à projet « Science avec et pour la société – Recherches participatives » initié par l'ANR en 2022, ainsi que les colloques, journées d'étude, séminaires, ouvrages et articles qui se multiplient sur le sujet.

La recherche en sciences sociales en fait alors, depuis quelques années, un objet d'attention critique renouvelée (Godrie *et al.*, 2022 ; Carrel *et al.*, 2025, etc.). Cette mise en discussion plurielle est bienvenue. Elle nous rappelle qu'au-delà de la nouveauté et de la désirabilité, les modalités contemporaines de production des connaissances, ici « participatives », rejoignent et rejouent des enjeux politiques du passé : ici, ceux de l'exclusion des « non-expert.e.s » dans le processus d'autonomisation des champs scientifiques et artistiques au XIX^e siècle ; ceux, inverses, de mise en discussion des frontières dans les milieux politiques et militants des années 1968 (Quet, 2013), etc.

La démarche collective du GRS s'inscrit donc dans un contexte complexe, riche et hétérogène, qu'elle vient également mettre en mouvement d'une manière bien particulière. En effet, elle est profondément liée, et même consubstantielle, à la démarche de participation activée dans le cadre de CPDL, l'événement artistique qui est à la fois la source et l'objet de la recherche. Au sein de CPDL, la participation est un parti pris indissociablement

politique et esthétique, une démarche fondée sur le respect et la dignité des personnes à rebours d'une démarche où les personnes seraient simplement accompagnées ou guidées « opérant ainsi une infantilisation ou une objectivation qui en écrase l'individualité, la créativité et l'auctorialité » (Ruffini, 2024). Au moment de la préparation de l'édition de 2024, ce parti pris a une certaine robustesse grâce à l'expérience des éditions précédentes ; mais également grâce à des savoirs au croisement de plusieurs sources, conjonctions et contextes : ceux de l'action sociale, de l'éducation populaire, de l'action culturelle, des sciences citoyennes. CPDL se garde d'explicitier ce parti pris en détail, mais les renversements proposés, l'examen critique des débats en cours dans les différents secteurs (place de l'amateur, etc.) sont opérés sans naïveté et avec, au contraire, une grande densité politique, éthique, artistique et pratique. Ainsi, les participant.e.s de CPDL comme du GRS sont invité.e.s à jouer divers rôles, à s'engager de diverses manières dans la préparation et la mise en œuvre de cette manifestation, et surtout à réfléchir et revendiquer leurs places.

Dans ce cadre, la genèse du groupe de travail impliqué dans cette recherche est importante à souligner car l'initiative du projet revient aux acteur.ice.s du festival et aux structures sociales et non pas aux acteur.ice.s du monde académique. En effet, dès le début des années 2020, les équipes du festival ont souhaité mener un travail de collecte et de documentation des projets de création présentés pendant la manifestation, et analyser les apports du festival aux personnes et aux structures participantes. Très tôt dans la mise en route de la démarche collective, a été discutée la distinction des rôles de « recherche », d'« information », de « participation » (Marpsat, 2023), en écho à l'importance de la préoccupation pour les places et les rôles sociaux dans le projet même du festival. En témoigne un extrait de la note d'intention produite par les équipes du festival bien avant notre rencontre :

Le(s) chercheur(s) associé(s) à ce travail *devront se décaler d'une posture « classique » de recherche, et accompagner une démarche collective de recherche-action participative*, sur le modèle des sciences citoyennes qui associent chercheurs et acteurs de la société civile (Extrait de la note d'intention « Projet de recherche-action – CPDL », document de travail, printemps 2023, nous soulignons).

Dans un article de 2020, Maïté Juan classe les recherches participatives en trois formes idéal-typiques : les recherches participatives radicales inspirées des épistémologies critiques, les recherches collaboratives dans le sillage de recherche-action, et enfin des recherches plus instrumentales dans le champ des sciences citoyennes de vigilance et de gouvernance des risques (Juan, 2021). L'activité du GRS touche un peu à ces trois catégories tout en les reconfigurant profondément : dès le départ, le GRS s'est réuni avec la volonté d'observer, décrire et analyser ce festival ensemble – c'est-à-dire en avançant collectivement à toutes les étapes de la recherche, depuis la problématisation jusqu'à la collecte et l'analyse.

Dans CPDL et dans le travail de recherche que nous lui consacrons, la question de la participation est donc opérationnalisée à plusieurs échelles à l'intersection de ses acceptions politiques (démocratiques), culturelles, scientifiques ; et d'une manière à la fois classique (dans la lignée des travaux évoqués ci-dessus) et originale (du fait de la sophistication assumée de notre dispositif). C'est précisément ce qui nous a semblé être un enjeu fécond à travailler par et avec les sciences de l'information et de la communication, c'est-à-dire par la façon de documenter et d'analyser une enquête collective en train de se faire, et de garder traces de la circulation des savoirs, des places, des questions, des inconforts, des doutes et des fragilités en jeu. L'objectif de ce texte est alors de mieux comprendre la portée esthétique et politique de cette enquête collective.

Nous évoquerons d'abord la manière dont l'enquête s'est développée dans le passage d'une approche individuelle à une approche collective de la recherche. Nous montrerons ensuite

comment les différents cadres et contextes rencontrés par le GRS ont requis d'interroger nos postures, le sens des objets produits par l'enquête et les savoirs requis et reçus de la recherche.

Dynamiques individuelles et collectives de la recherche

La dynamique du GRS s'est mise en place lors de notre rencontre initiale en mai 2024. Cette journée a été préparée avec le soutien des équipes de la Boutique des sciences de l'université Lyon 2, qui ont accompagné la préparation d'ateliers visant à co-élaborer les objectifs de la recherche et les méthodes de recueil des données. Ce programme appuyé sur des outils de coopération divers a été indispensable pour interroger ensemble les postures de chacun.e, les souhaits de partage et de participation, les rôles et la diversité des compétences en présence.

De là, la recherche s'est tout d'abord articulée autour du fait que chaque participant.e avait quelque chose à dire du festival. En d'autres termes, chaque participant.e s'est engagé.e dans la recherche car il ou elle avait un avis à donner, des informations à transmettre sur CPDL au titre de sa relation avec le festival, et donc chaque participant.e a décidé de « prendre part » à la recherche (Zask, 2011). La dynamique de recherche a aussi porté sur la façon d'organiser les contributions de chacun.e, et donc de former chacun.e à « apporter sa part » (Zask, 2011) dans le double respect de l'exigence scientifique, et des personnes dans leur diversité et leur singularité.

Grâce à ces méthodes de travail, un consensus a été trouvé sur la thématique de l'enquête : rendre compte de CPDL, son fonctionnement, mais aussi sa préparation et ses bénéfices.

Un consensus méthodologique a également été identifié. Nous avons recouru à des dispositifs permettant d'objectiver sa propre relation au festival, de l'explicitier, de la documenter et finalement de la partager : la photo, la réalisation d'interviews croisées entre participant.e.s ou encore la tenue d'un carnet de bord.

Par exemple, l'interview croisée, dont la grille thématique est élaborée en commun, permet de se souvenir individuellement du festival mais aussi être en mesure de penser les continuités entre le festival et la suite de ses activités dans le quotidien, le lien avec d'autres pratiques.

En ce qui concerne le travail photographique, tou.te.s les membres du groupe de recherche se sont mis.es dans une posture d'observateur.ice de CPDL pendant les trois jours de festival afin de le documenter, d'en garder une trace. Chacun.e devait produire une photo à partir d'un thème sélectionné pour chaque journée. La première thématique était « les préparatifs » : des photos réalisées en amont du festival, discutées lors de nos retrouvailles le premier jour ; puis « les décors, les lieux, les espaces », « les participant.e.s, les publics », « Insolite ». La photographie suppose de choisir un sujet, mais aussi une façon de le faire (cadrage serré ou large, angle de vue, choix des premier et deuxième plans, etc.). Elle suppose donc de construire un point de vue et dit quelque chose de la relation entre le photographe et ce qu'il documente. La consigne consistait aussi à rajouter un court commentaire pour décrire la photo et expliquer pourquoi elle avait été choisie. Le groupe dans son ensemble se réunissait ensuite pour étudier le corpus et y retenir une quinzaine de documents seulement, sous l'hypothèse selon laquelle ces photos « racontent » le festival du point de vue de la thématique. Pendant le festival, nous avons, ensuite, exposé chaque jour les quinze photos sélectionnées. L'objectif à plus long terme était de produire un observatoire photographique. Ce travail d'organisation visuelle, de classement et/ou d'ordonnancement des photos, en d'autres termes, ce travail de curation des photos sur le mur d'expression a été aussi effectué collectivement. Ce travail produit un récit sensible (c'est-à-dire construit à partir d'un rapport personnel, subjectif, esthétique au festival) mais surtout polyphonique et commun (c'est-à-dire qu'il est tissé à partir des différents points de vue des participant.e.s après qu'ils ont été mis en discussion et débattus).

Ces photos ont ainsi été l'instrument d'un recueil puis d'une analyse *collective* du festival. Par la suite, constatant la richesse des moments de délibération autour de la sélection de photos pendant les trois jours du festival CPDL, le collectif a décidé de poursuivre la prise de photographies et le travail de sélection et de concertation en choisissant de nouveaux thèmes (« l'après-festival » et « je veux vivre sur scène »). Ainsi, après nos échanges très intenses lors du festival en septembre, nous avons gardé le lien à distance en visio-conférence et lors de rencontres régulières au cours desquelles nous recommençons, à chaque début de séance, le travail de sélection des photos.

En février 2025, nous avons décidé de revenir sur les corpus constitués et de produire un commentaire analytique pour chaque thématique, afin d'expérimenter la manière dont ces photos pouvaient *a posteriori* nous faire travailler une autre forme de récit collectif. Ce travail nous a permis de relever les manques, les éléments inattendus pour chaque corpus de photographies, mais aussi de comparer les significations collectives produites par le corpus avec son propre souvenir, repérer les émotions, la relation entretenue avec ces traces pour chaque participant.e – c'est-à-dire, d'enrichir le sens de notre démarche et de ses apports, de gagner en compétence et en intercompréhension.

Au printemps 2025, nous avons cherché à matérialiser ces ensembles au sein d'un observatoire photographique du festival. Une étudiante de master a fait un stage pour le festival et a travaillé sur une représentation graphique de ces photos qui a été montrée et imprimée pour les participant.e.s de la GRS, dans le but de le conserver avec soi et pouvoir le consulter en dehors des temps collectifs.

Le récit produit collectivement a pris forme progressivement et a pu donner lieu à une présentation au GRS en juillet 2025, par les deux chercheuses. L'enjeu consistait alors à traduire depuis l'observatoire photographique et les commentaires de chaque corpus photographique les préoccupations et les analyses élaborées en résonance avec ces matériaux de recherche.

Trois axes forts ressortent, constituant des résultats et/ou des approfondissements partagés des questionnements initiaux.

D'abord, le festival est caractérisé comme un lieu d'*égalité des places*, qui met les participant.e.s en situation d'écoute et d'attention réciproque. Cette égalité des places est vécue à partir d'un sentiment de solidarité : chacune des personnes présentes pendant le festival trouve sa place (« Je me sens plus puissant, sûr de moi, confiant envers mon jugement et envers les autres »), mais à tour de rôle, pas nécessairement en même temps que les autres. À rebours de l'image fantasmée d'un espace social égalitaire où tout le monde « y trouve son compte » en même temps, le festival est décrit comme un lieu en puissance, où l'on peut prendre sa place. Néanmoins cette égalité des places, et la solidarité sur laquelle elle repose, implique une vigilance constante vis-à-vis de celles et ceux qui pourraient être invisibilisés, qui pourraient ne pas participer, ne pas être vus.

Le deuxième axe de l'analyse collective s'articule autour de la notion de *commun*. Le festival est un moment collectif et engage les uns et les autres à se rendre public (« d'où qu'il vienne, tout le monde est prêt à écouter les autres »), à partager des espaces et des lieux (« quel plaisir de se produire à plusieurs »), à faire l'expérience conjointe de la fête et de l'effort de la représentation artistique (être comédien, présenter son exposition, etc.).

Enfin, le troisième axe est celui qui qualifie le festival comme une « *hétérotopie* » (Foucault, 1984). CPDL est à la fois extraordinaire, et relié au quotidien des participant.e.s qui s'y préparent toute l'année. Il est un événement. Il suscite beaucoup de désirs et d'attentes, tout en étant inscrit dans le temps long des vies et des projets des structures tout au long de l'année. Il s'y établit des relations joyeuses, confiantes, ouvertes, qui en font un moment de grâce tout en constituant « ce qui devrait être » en permanence dans nos relations.

À l'image de nos analyses de CPDL, les travaux qui se déploient au fil des mois au sein du GRS sont généralement fructueux, satisfaisants. Ils permettent une mise en réflexivité partagée.

Cependant, nos cadres de travail peuvent aussi produire de la résistance ou des décalages.

Cadres et contextes : reconfiguration des places et des savoirs

Depuis mai 2024, le GRS s'est retrouvé dans des contextes différents. Ces espaces sont le fruit de la recherche, c'est-à-dire qu'ils sont « provoqués » par le dispositif d'enquête, mais ils sont aussi déjà habités par des imaginaires, des représentations des savoirs et des postures, qui produisent des attentes et des dispositions interprétatives différentes pour les membres du GRS et pour les publics de ses travaux.

Prenons l'exemple de la première rencontre du groupe. Celle-ci a eu lieu à l'université. Tou.te.s les participant.e.s au projet d'enquête ont cheminé depuis Rouen, Nîmes, Gennevilliers, Gagny et Paris. Cette rencontre s'est déroulée dans le bâtiment patrimonial principal de l'université, dans une salle à la scénographie singulière car elle est équipée, sur deux de ses murs latéraux, d'une bibliothèque en bois sombre emplies d'ouvrages anciens. Cet espace convoque un imaginaire fort des lieux de savoirs : la présence des livres qui renvoient à un certain type de savoirs académiques, la disposition des chaises et des tables renvoie à la dialectique de l'apprentissage et de la formation. Ainsi ce cadre configure les places des différent.e.s participant.e.s : le projet prend naissance au cœur d'une institution scientifique, qui produit, mobilise, organise et manifeste les connaissances. Ce cadre confère ainsi *a priori* une valeur spécifique au projet et à ses participant.e.s, valeur qui reste néanmoins celle que les personnes en présence décident de donner à la science et ses institutions.

Quand le groupe se retrouve à Avignon pendant le festival, le dispositif de notre rencontre est tout autre. Nous nous réunissons chaque matin dans le square Agricola Perdiguer, autour du chapiteau réservé à nos activités, pour délibérer et

sélectionner les photographies qui constitueront le corpus de notre observatoire photographique. Notre présence est indiquée dans la programmation du festival sous le titre « En(quête) » avec des horaires et une localisation, ainsi que le texte de présentation suivant :

Le GRS (groupe de recherche sociale) est composé d'une trentaine de participant.e.s au festival en provenance de toute la France, et aux fonctions diverses (créateur, producteur, public, chercheur). Pendant deux ans, il a décidé d'observer et de décrire le festival, sa préparation, son déroulé. Tous les jours, des photographies produites par le groupe sont présentées au square Agricol Perdiguier (programme du festival).

Les photos que nous retenons sont imprimées en format A3 cartonné et exposées dans la journée. Nous nous tenons à côté d'elles, prêtes à répondre aux questions des visiteur.se.s qui les décryptent. Dans ce contexte, c'est notre capacité à publiciser l'existence du groupe de recherche qui est en jeu. L'imaginaire mobilisé est celui du spectacle, de l'exposition artistique, mais aussi de l'appartenance à la communauté du festival. Les traces de notre enquête deviennent un matériau d'exposition rendu public mais aussi une mise en abyme de la participation dans le festival. L'enjeu de lisibilité des traces est présent mais il n'est pas problématique, les photos sont avant tout montrées en ce qu'elles performent un processus de recherche. Leur signification est celle du groupe de recherche qui se montre et se manifeste.

Après le festival, la poursuite du travail d'enquête s'est faite à Paris, dans les locaux de la Fondation pour le logement des défavorisés. À cet endroit, les photos imprimées (ou divers autres matériaux au fil du temps) sont mises au centre de la table avec des prises de notes, les carnets de bords des structures, des feuilles imprimées avec des consignes d'ateliers de travail. Ces traces structurent la dynamique de travail. Certaines rassurent le groupe, car elles sont retrouvées de réunion en réunion (les photos par exemple), d'autres surprennent et entraînent de nouvelles dynamiques de travail (des objets visant à travailler

autour de la mémoire olfactive et visuelle du festival). Elles sont toujours compilées, puis réutilisées ou affichées pendant les réunions suivantes.

À l'image des objets frontières (Star & Griesemer, 1989), les traces de nos activités manifestent ainsi leur capacité à circuler et à entraîner avec elles de nouvelles formes de concertation et de délibération. En cela, elles activent une forme de trivialité (Jeanneret, 2008) et se chargent, déchargent, rechargent de sens par le biais des différents contextes matériels et interprétatifs dans lesquels elles se retrouvent. Les conditions de félicité sont réunies pour un travail fructueux au sein du groupe : nous nous rendons attentif.ve.s les un.e.s aux autres, nous nous écoutons, et nous sortons de nos sessions de travail avec la conviction d'avoir avancé. Mais la mise en trivialité n'est pas toujours heureuse : en dehors de notre groupe, face à des matériaux aussi délicats et peu usuels, les incompréhensions, exclusions et disqualifications peuvent facilement advenir et être d'autant plus douloureuses qu'elles sont adressées à des chercheur.e.s non professionnel.le.s.

Au cours d'un processus de candidature pour un colloque, les photos et traces de l'enquête sont soumises avec un texte de présentation, à l'expertise du comité scientifique. Les retours sont assez négatifs : ces compilations d'images provoquent une incompréhension. Leur sens échappe aux évaluateur.ice.s, elles ne sont pas lisibles. Le processus aboutit néanmoins et nous présentons une exposition. Les objets montrés sont muets, ils témoignent difficilement du processus de recherche collective dont ils procèdent. À la différence de l'exposition au sein même du festival CPDL à Avignon, où le dispositif et le contexte suffisaient à rendre les photographies signifiantes, les objets divers (photos mais aussi programme, objets de médiation des ateliers de travail, observatoire photographique mis en forme, etc.) présentés lors du colloque ne sont pas compréhensibles sans médiation humaine. Le contexte universitaire renforce évidemment cette absence d'autonomie de signification : on attend que ces traces soient le support d'une démonstration, d'une argumentation ; ou, à l'inverse, qu'elles puissent être

lues selon des registres formels autonomes, scientifiques et/ou esthétiques. Nous constatons alors que le travail du GRS ne s'accommode d'aucune de ces deux options.

Dynamiques internes et externes de l'enquête. Quel partage du sensible ?

La question qui émerge de nos expériences à l'intérieur et à l'extérieur du groupe concerne la finalité, ou plutôt les finalités, de la recherche participative. Notre capacité collective à nous ajuster souplement les un.e.s aux autres, à produire du sens en commun, peut conduire à une activité qui s'autonomise et peine à se rendre intelligible à l'extérieur du groupe. C'est bien évidemment non pas tant une limite de la démarche participative qu'une vigilance à tenir sur la lisibilité des traces et des matériaux de recherche quand ils ne sont pas pris en charge par des personnes qui sont aussi en même temps en train d'élaborer leur participation à une communauté interprétative.

La question que soulèvent ces ambivalences d'interprétations est celle du lien entre esthétique et politique du matériau de recherche : comment, pour qui, et dans quelles conditions, peut s'activer un « partage du sensible » (Rancière, 2000) ? Elle nous invite à penser ces espaces de recherche comme des lieux de médiation au sens où l'entend Aurore Nerrinck, c'est-à-dire un « espace relationnel traversé de tensions politiques et éthiques, parfois inconciliables : accueillir sans absorber, traduire sans trahir, transmettre sans effacer » (Nerrinck, 2024). Ainsi, en maintenant nos questions vives, la prise au sérieux de notre engagement collectif, et la volonté d'une adresse publique, nous rejoignons et réinterrogeons à notre échelle, de manière située, ce qui se trouve au cœur des ambivalences scientifiques et politiques de l'être ensemble, auxquelles art et science sont supposées se confronter.

Bibliographie

Blondiaux, L. (2021). La démocratie participative : une réalité mouvante et un mouvement résistible. *Vie publique parole d'expert*. <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/279196-la-democratie-participative-par-loic-blondiaux>

Blondiaux, L., & Fourniau, J.-M. (2011). Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? *Participations* 1(1), 8-35. <https://doi.org/10.3917/parti.001.0008>.

Bordeaux, M.-C., & Liot, F. (2012). La participation des citoyens à la vie artistique et culturelle. *L'Observatoire, la revue de l'Observatoire des politiques culturelles*, 40, 7-12. <https://shs.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1?lang=fr>

Bouchard, J. (2015). La médiatisation de l'évaluation et les flux de valeurs. In J. Bouchard, É. Candel, H. Cardy, & G. Gomez-Mejia (dir.), *La médiatisation de l'évaluation / Evaluation in the Media*. Peter Lang.

Calvano, G., Carnelli, L., & Zuliani, E. (Eds.) (2022). *Making Culture in Common: A Handbook for Fostering a Participatory Approach in the Performing Arts*. Éditions de l'Attribut. <https://doi.org/10.3917/e.attri.calv.2022.01>.

Carrel, M., Fiorini, C., Gaudillière, J.-P., & Godrie, B. (coord.) (2025). *Mouvements « Co-produire les savoirs : une urgence scientifique et démocratique »*, 119. <https://shs.cairn.info/revue-mouvements-2025-1?lang=fr>

Dupin-Meynard, F., & Négrier, E. (Eds.) (2020). *Cultural Policies in Europe: A participatory Turn?* Éditions de l'Attribut. <https://doi.org/10.3917/e.attri.dupi.2020.01>

Foucault, M. (1984). Des espaces autres. Hétérotopies. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.

Godrie, B., Juan, M., & Carrel, M. (Eds.). (2022). *Recherches participatives et épistémologies radicales*. *Participations*, 32. <https://shs.cairn.info/revue-participations-2022-1-page-11?lang=fr>

Jeanneret, Y. (2008). *Penser la trivialité, volume I, « La vie triviale des êtres culturels »*. Hermès Lavoisier.

Juan, M. (2021). Les recherches participatives à l'épreuve du politique. *Sociologie du travail*, 63(1). <https://doi.org/10.4000/sdt.37968>

Juhem, Ph. (2001). La légitimation de la cause humanitaire : Un discours sans adversaires. *Mots. Les langages du politique*, 65, 9-27. <https://doi.org/10.3406/mots.2001.2484>

Le Marec, J., & Chaumier, S. (2009). Évaluation muséale : Hermès ou les contraintes de la richesse. *La Lettre de l'OCIM*, 126, 7-14.

Marpasat, M. (2023). Enquêter sur (et avec) les sans-domicile : une trajectoire de recherche. *Revue française des affaires sociales*, 65-73. <https://doi.org/10.3917/rfas.231.0065>

Nerrinck, A. (2024). Ne pas parler à la place, ne pas se taire non plus : critique située de la médiation culturelle et éthique de l'allié·e. *Diogenes*, 287-288(3-4), 205-222. <https://doi.org/10.3917/dio.287.0206>

Quet, M. (2013). *Politiques du savoir. Sciences, technologies et participation dans les années 1968*. Éditions des Archives contemporaines

Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Fayard.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions. <https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2000.01>

Ruffini, R. (2024). Qui a le droit de créer ? Les pratiques artistiques des personnes en situation de migration entre stigmatisation et résistance. Dans D. Pailler (dir.), *Les droits culturels à l'œuvre* (pp. 144-155). Les Questions qui fâchent.

Star, S. L., & Griesemer, J. R. (1989). Institutional Ecology, "Translations" and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science* 19(3), 387-420.

Wallon, E. (2009). La culture : quelle(s) acception(s) ? Quelle démocratisation ? *Les Cahiers français*, 348, 1-8.

Zask, J. (2011). *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Les Éditions du Bord de l'eau.

Joindre le geste à la
parole : quand le travail
précède le talent

— *Noémie Clauzet*

Le mythe du « talent » occulte l'expérience concrète du travail créatif et artistique. Pourtant, ce sont moins le don que l'apprentissage et la pratique, moins les éclairs de génie que les logiques de coopération et de collaboration qui permettent aux œuvres d'aboutir et de trouver leurs publics. Derrière la figure autotélique de l'artiste inspiré·e, se déploient ce que Howard S. Becker nomme les « mondes de l'art » (Becker, 1988) : des tissus relationnels d'interconnaissances, parfois complexes, qui participent à la création des œuvres. En se plaçant à rebours de la vision romantique qui alimente le capitalisme artiste (Lipovetsky & Serroy, 2016), c'est de cette tension symbolique entre « talent » et « travail » qu'a été pensée notre recherche doctorale. Au cours de l'année 2023, nous avons suivi la réalisation d'un projet audiovisuel porté par trois collectifs créatifs indépendants : un groupe de musique, un collectif de vidéastes/musicien·nes et un collectif de vidéastes/ingénieurs son et lumières. Ce projet consiste à réaliser deux *lives sessions* et un *aftermovie*¹ pour officialiser le changement de direction artistique du groupe de musique et l'intégration de deux nouvelles personnes, aux claviers et à la batterie.

Ce terrain d'enquête comporte une variété de profils socioprofessionnels : des travailleur·ses de la nouvelle économie des biens symboliques (Bouquillon *et al.*, 2013) dont les activités professionnelles, jusqu'à leur existence, sont mises sous le registre de la vocation (Buscatto, 2015). Dans le contexte hyperconcurrentiel des industries culturelles et créatives où

1. Les *lives sessions* sont des performances musicales, historiquement retransmises en direct à la radio qui se déclinent depuis plusieurs années en format audiovisuel. Certaines radios ont participé à la démocratisation de ce format sur leurs chaînes YouTube, comme KEXP ou NPR Music. Les *aftermovies* sont historiquement propres aux milieux festivaliers et mettent en lumière les temps forts d'un événement particulier, parfois à la manière d'un *making-of*.

l'incertitude est normalisée (Kogan & Andonova, 2019), être un collectif créatif indépendant implique que la gestion des risques pèse sur chacune de ses membres. Leurs activités professionnelles relèvent le plus souvent de travail au projet (Liegl, 2014) et se déploient dans une adaptation relativement constante et continue, parfois contrainte, aux contingences de leurs secteurs professionnels. C'est à ce titre que l'expérience concrète du travail artistique indépendant constitue un impensé communicationnel : « *un horizon indépassable, au-delà duquel tout se passe, mais où tout est flou.* » (Bouillon, 2008, p. 65). Notre enquête s'intéresse aux modalités de travail, individuelles et collectives, mises en œuvre par les créatives indépendantes qui, dans le contexte d'un projet audiovisuel, associent non seulement leurs individualités et leurs professionnalités (Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995), mais également leurs collectifs respectifs.

Nous avons construit notre démarche d'enquête en trois temps : celui du projet, celui des observables du corpus et celui des entretiens. D'abord, nous avons conduit une ethnographie organisationnelle sur le temps du projet de sorte à saisir la dimension organisationnelle des pratiques sociales (Patrascu, 2010). En résulte un matériel ethnographique composé de données audiovisuelles, photographiques et conversationnelles centrées sur les pratiques situées du travail *en train de se faire*. Dans un deuxième temps, nous avons construit notre corpus pour en caractériser les observables et développer une première analyse du matériel ethnographique. Ce processus achevé nous rapproche des points aveugles du projet à partir desquels les données ethnographiques deviennent de potentiels « *supports d'investigations* » (Chaudet & Péribois, 2014). C'est à cet égard que notre enquête tient à joindre le geste à la parole : le corpus ethnographique a été soumis à chaque acteur·ice du projet dans le cadre d'entretiens, ce qui enrichit considérablement l'ethnographie en permettant d'interroger « *les rapports entre le faire, le vu, et ce qu'on peut dire de ce faire* » (Hémont & Patrascu, 2016, p. 8).

Dans le cadre du 24e Congrès de la SFSIC consacré aux « Transition(s) », nous avons présenté une exposition audiovisuelle qui retrace une partie de l'enquête en se basant sur la chronologie du projet : son origine et les enjeux qu'il comporte, les étapes du travail réalisé par les artistes, les difficultés rencontrées et ce qu'il reste de ce projet pour chaque acteur·ices interrogé·es en entretien, plusieurs mois après sa diffusion. Ce chapitre propose de poursuivre la réflexion qui nous a mené à construire cette exposition en interrogeant plus particulièrement la conception idéalisée du travail artistique et créatif. En prenant pour point d'entrée à l'enquête un projet intercollectif, notre perspective est de construire notre réflexion sur l'impensé communicationnel (Bouillon, 2008) qu'est l'expérience concrète du travail des créatif·ves indépendant·es. Notre attention porte sur les modalités de coopération entre chaque acteur·ice et de collaboration entre ces trois collectifs. À cette fin, l'enjeu de l'enquête est d'observer les pratiques en situation pour penser leurs modalités d'organisation.

Ce chapitre est structuré en cinq parties. La première présente le projet enquêté et les enjeux qui lui sont inhérents pour les trois collectifs. Ensuite, nous présenterons notre dispositif de recherche et d'enquête en mettant l'accent sur la façon dont nous avons pensé le travail en tant que processus informationnel et communicationnel, inscrit dans une dimension organisationnelle complexe afférente aux professions créatives indépendantes. La troisième partie s'attache au travail ethnographique conduit en 2023, enrichi des entretiens avec les créatif·ves. La quatrième partie s'attache à penser l'ensemble du projet au prisme des approches communicationnelles des organisations (ACO) dans la perspective de coconstruire des formes de gouvernance intercollective. Enfin, nous concluons notre propos par une ouverture sur plusieurs perspectives de recherches : en mettant en lumière les façons qu'ont les créatif·ves de « faire travail » (Felio & Ottmann, 2019) pour « faire collectif », il reste à saisir ce que « faire recherche » évoque et implique en matière d'enjeux scientifiques, comme politiques.

Aux origines du projet : de la mise en image aux enjeux de visibilité

Le format *live session* est un format de captation audiovisuelle particulier, à mi-chemin entre le clip et le concert filmé, avec ou sans public dans le champ de la caméra. Dans le cadre du projet audiovisuel enquêté, les *lives sessions* sont des objets audiovisuels qui concilient trois enjeux fondamentaux. D'abord, un enjeu artistique qui porte sur les œuvres musicales choisies et la manière dont elles ont été (re)travaillées pour être mises en valeur. Ensuite, un enjeu d'ordre esthétique qui relève des choix scénographiques, de sons et de lumières, jusqu'aux effets de postproduction sonore et visuelle. L'ensemble de ces choix s'inscrit en cohérence avec la direction artistique souhaitée par le groupe. Enfin, un enjeu promotionnel qui permet à ces objets de devenir des objets de démarchage pour de prochains concerts, comme pour chaque collectif et chacun·e des professionnel·les qui ont participé à sa concrétisation.

L'objet de ces vidéos quand même, avant tout, c'est la diffusion : c'est choper des dates [de concerts]. Donc, il y a un enjeu où oui, on fait de l'artistique, mais en même temps, on est quand même là pour faire un objet « promotionnel », ce n'est pas le bon terme, mais quand même, c'est pour choper des dates.

— Arthur David, réalisation, lumières et montage ·
Mendori Films (2024)

Ce projet est à l'initiative de Jocrisse, un groupe de musique disco/pop créé en 2019, accompagné par de deux collectifs : la Session Toukour, un collectif de musicien·nes/vidéastes et Mendori Films, un collectif de vidéastes/ingénieurs son et lumière. Dans cette configuration, la Session Toukour accueille le tournage et héberge la production sur leur chaîne YouTube tandis que Mendori Films est à la réalisation, aux lumières et au montage audiovisuel.

Pour Jocrisse, le projet audiovisuel intervient à un moment charnière de l'histoire du groupe : officialiser publiquement l'intégration d'Axelle Naulet aux claviers et au chant et de Guillaume Linay à la batterie. Cette nouvelle formation a pour but de non seulement restructurer le projet musical du groupe, mais également de consolider le collectif après le départ des anciens musiciens, lesquels n'étaient plus en adéquation avec la vision long terme du projet artistique. L'intégration des deux musicien·nes en 2022 permet au groupe de retravailler son répertoire et d'amorcer des changements en matière de direction artistique et musicale. C'est à partir de cette transition organisationnelle qu'est née l'idée de mettre en image le renouvellement du collectif et officialiser son changement de direction artistique.

La recomposition d'un collectif, *a fortiori* indépendant, constitue un enjeu majeur dans le contexte où la gestion des risques, économiques, financiers et socioprofessionnels, est distribuée entre chacune de ses membres. Dans le cadre du groupe, ces risques relèvent de la professionnalisation individuelle de chaque membre du groupe, comme de la nécessité de construire un projet artistique qui permet de pérenniser cette professionnalisation. De cette façon, l'ensemble de ce projet audiovisuel s'envisage comme une réelle mise à l'épreuve du collectif en transition, associé à l'impératif d'être visible par les programmeur·ices en s'éloignant des standards du clip « remis en cause par les programmeurs, car il est accusé de refléter une image plus flatteuse que la réalité. [...] l'intérêt de la vidéo live qui représenterait fidèlement la performance sur scène et permettrait de juger l'ambiance qui pourra se dégager de la performance artistique du groupe. » (Creton, 2019, p. 9).

La Session Toukour est un collectif de musicien·nes/vidéastes qui ont fait de leur habitation un lieu qui accueille différents projets musicaux pour tourner des *lives sessions* et les hébergent sur une chaîne YouTube dédiée. Ce projet médiatique a été créé entre 2020 et 2021, lorsque les bars et café-concert ont été fermés pendant la crise sanitaire.

Dans la colocation, en fait, on a créé une chaîne YouTube qui publie de manière autant régulière que possible, des vidéos de musique filmées dans la maison, dans l'idée de montrer que dans un espace précis naviguent différentes esthétiques, là ou sur Internet en fait, tout va être connecté par esthétiques [similaires], nous, on montre sur une chaîne YouTube que dans la réalité, dans ce salon, il y a des tas de musiques différentes qui existent et qui sont jouées en live.

Elles sont interprétées par des musicien·nes, par les groupes, pour les rendre accessibles [...] et puis pour pouvoir voir les musicien·nes et aussi s'amuser sur comment on habille l'espace pour accueillir spécifiquement le groupe qui vient s'y filmer.

— Titouan Gautier, cadrage et mastering · La Session Toukour (2024)

Si le point commun entre toutes les *lives sessions* reste le lieu de tournage, lieu de vie de la colocation, la programmation de la Session Toukour reflète une sociabilité artistique, amicale et esthétique. En effet, si la musique iranienne côtoie le jazz et le reggae fusion, en passant par la musique traditionnelle bretonne ou irlandaise, la pop et le rock, c'est parce que les musicien·nes invité·es par la Session Toukour ont souvent un lien avec l'un·e de ses membres. La Session Toukour priorise la visibilité des projets musicaux des membres de la colocation, tous·tes musicien·nes et sujet·tes aux mêmes tensions dans ce milieu professionnel. Axelle Naulet fait à la fois partie de la Session Toukour et de Jocrisse, ce qui a facilité la mise en œuvre du projet.

Pour mettre en image la musique et visibiliser le collectif, la Session Toukour collabore régulièrement avec Arthur David, vidéaste pour Mendori Films, un collectif franco-belge créé en 2016 à Bruxelles. Son intégration, en tant que prestataire extérieur d'abord, marque une évolution significative pour la Session Toukour. C'est à partir de la dixième *live session* qu'Arthur David intervient de façon systématique derrière la

caméra pour la Session Toukour. Enfin, c'est à l'occasion des *lives sessions* réalisées avec Jocrisse qu'il prend davantage de responsabilités dans la postproduction des vidéos pour la Session Toukour.

Une approche informationnelle et communicationnelle du travail créatif indépendant

Notre démarche de recherche commence en constatant qu'une situation de travail ne peut être appréhendée lorsqu'elle est coupée des effets de contextes et d'environnements² dans lesquels elle s'inscrit. Par conséquent, nous nous positionnons dans la continuité des travaux menés en sciences de l'information et de la communication, notamment dans les champs de l'économie politique de la communication (Miège, 2004 ; Tremblay, 2008 ; Bouquillion *et al.*, 2013) et de la création (Mœglin, 2015 ; Kogan & Andonova, 2019). Ces ensembles théoriques convergent vers un même consensus : ne pas postuler une créativité coupée de ses conditions de production (Bouquillion *et al.*, 2015). Cela nous a conduits à envisager le travail artistique et créatif en tant que processus informationnel et communicationnel.

Une telle approche fait de ce que les gens font, et de la manière dont ils le font, les objets premiers de l'étude, à la place des productions et des réalisations. [...] on sera à même de décrire la manière dont ce type de processus se développe en tant que résultat de pratiques professionnelles entrecroisées dans le cadre d'une division du travail plus ou moins conventionnelle mettant en relations des personnes et des groupes qui ont tous leurs propres raisons de faire ce qu'elles font. (Becker, 2013, p. 119)

2. Bien que le projet enquêté constitue notre socle d'investigation principal, chacune des personnes mobilisées s'inscrit dans plusieurs autres collectifs et c'est à ce titre que les contextes et les environnements sont pluriels et influent sur les situations de travail et, plus largement, sur la réalisation du projet enquêté.

Dans cette logique, le point d'ancrage de notre enquête est le projet intercollectif, terme qui suggère l'intercoordination des pratiques sociales dans la perspective de réaliser ces objets audiovisuels et d'assurer les étapes liminaires à leurs diffusions, en amont comme en aval de leurs productions. L'ensemble de ces processus de coordination est traversé par d'autres processus de structuration du social, propres au fonctionnement de chaque collectif. Dans cette perspective, se déploie autour de ce projet une triade entre les trois collectifs mobilisés, composés de diverses professionnalités (Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995) qui coopèrent et collaborent à la réalisation des objets artistiques.

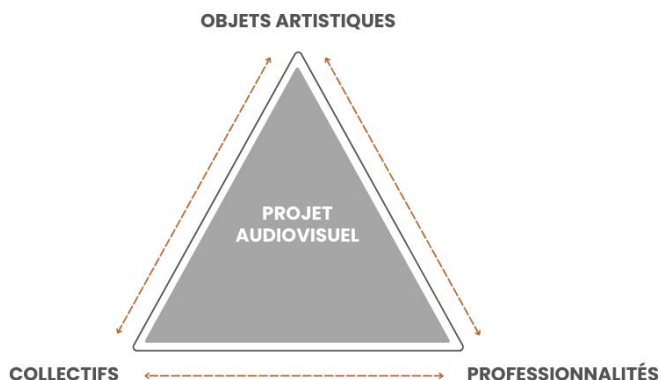


Figure 1. Représentation schématique de l'articulation des collectifs et des professionnalités pour la concrétisation des objets artistiques coproduits dans le cadre du projet audiovisuel.

© Noémie Clauzet (2025)

Penser le travail artistique et créatif dans sa dimension intercollective nous conduit à le problématiser en tant qu'objet d'étude organisationnel : « à partir des activités de production de sens par les différents acteurs en situation de travail, des logiques techniques et économiques dans lesquelles ils s'insèrent ; et enfin

des discours et légitimations qui les accompagnent à différents niveaux » (Bouillon *et al.*, 2007, p. 13). L'ensemble de notre recherche s'articule autour de la problématique suivante : dans quelles mesures les dynamiques de collaboration et de coopération entre créatif·ves indépendant·es se structurent et influent sur leurs modalités d'organisation et de travail, comme leurs potentielles opportunités professionnelles ?

Comme nous l'avons évoqué en introduction, l'enquête s'est construite en trois temps à partir de l'ethnographie organisationnelle. Telle que pratiquée dans le cadre de notre recherche, nous l'envisageons comme une façon de saisir la dimension organisationnelle des pratiques sociales (Patrascu, 2010). D'abord, en nous défaisant des méthodes d'enquête strictement logo centrées et en considérant la communication de façon multimodale (Mondada, 2008), elle participe du processus de structuration du monde social et de la (co)construction du commun entre les différent·es acteur·ices.

Au cours de l'ethnographie, nous avons fait coexister deux postures sur le terrain : celle de chercheuse, mais également celle de chargée de communication du groupe de musique. Cela nous a permis de rester ancrée dans les situations de travail, non seulement comme observatrice, mais également comme actrice du projet. Être et se considérer comme participante active (Faulkner & Becker, 2008) comporte l'enjeu de saisir l'expérience concrète du travail intercollectif au même niveau et aux côtés des enquêté·es, en traversant les mêmes contraintes, asynchronies et discontinuités que chaque personne mobilisée. Le matériel ethnographique qui en résulte est centré sur les pratiques situées et témoignent des aspérités du terrain.

Ensuite, il a été question de caractériser les observables pour recomposer la chronologie du projet. Le corpus ethnographique s'est finalisé dans ce deuxième temps et se compose de données plurielles, photographiques, audiovisuelles et conversationnelles,

accompagnées de notes d'observation³. Nous l'avons d'abord (re)construit par une analyse de contenu (Bardin, 2013) puis, en opérant une première analyse du matériel ethnographique, inspirée du codage à visée théorique (Allard-Poesi, 2003 ; Point & Voynnet Fourboul, 2006). De cette façon, l'ensemble du corpus donne à lire et à voir l'expérience du travail intercollective, sans toutefois être exhaustif. Ces méthodes d'analyse nous invitent à identifier de potentielles discontinuités, tensions, conflits et/ou contradictions qui constituent des problèmes empiriques à prendre en considération, afin de définir des axes de réflexion à investiguer.

Le troisième temps est celui où nous avons souhaité « *co-produire le regard* » (Hémont & Patrascu, 2016, p. 4) avec chaque acteur·ices du projet. Nous avons mené des entretiens compréhensifs (Kaufmann, 2016) filmés⁴, pensés à partir des apories du corpus. L'éllicitation des pratiques, des postures et des modalités d'engagement dans la réalisation du projet invite les personnes à (re)devenir *sujet* et non *objet* de la recherche, ce dans l'objectif de saisir leurs propres expériences, situées et subjectives (Patrascu, 2020, p. 77).

L'ensemble du corpus ethnographique et des entretiens a fait l'objet d'une analyse au prisme des approches communicationnelles des organisations, pour « comprendre les organisations à partir des phénomènes communicationnels qui les traversent et les structurent » (Bouillon & Loneux, 2021).

Penser le travail intercollectif : observer les pratiques

Ce projet audiovisuels s'est coconstruit dans des temporalités et des contextes qui n'ont eu de cesse de se superposer. L'ethnographie organisationnelle se trouve ainsi multi-située (Grosjean *et al.*, 2017) et c'est à partir de la fragmentation des lieux, temporalités

3. Le corpus final représente approximativement 20 heures d'enregistrements audiovisuels, une centaine de données photographiques et 130 pages de conversations transcrites.

4. Cela représente plus de 40 heures d'entretien.

et modalités de travail que nous avons développé une approche du terrain en multipliant les dispositifs de recueil de données. À partir des pratiques des créatif·ves indépendant·es, l'objet de notre enquête consiste à objectiver les processus d'organisation et de structuration du social, à comprendre les dynamiques organisationnelles mises en œuvre tout en envisageant la communication comme étant multimodale et traversant le social.

En tant qu'actrice sur l'ensemble du projet, l'usage de la caméra nous a permis de matérialiser notre regard de chercheuse via l'objectif. Elle permet de situer et d'observer le mouvement organisationnel dans une matérialité (audio)visuelle. En contexte de travail intercollectif, nous considérons la photographie comme un support d'exposition qui *re*-présente les sujets en les situant dans le temps et l'espace. Dans cette logique, il n'a pas été rare que nous ayons photographié des instants suspendus : des moments d'attente et de transition qui ont vocation à solidariser deux situations entre elles. La vidéo est alors considérée comme un support d'orientation qui, au-delà de la représentation des acteur·ices, permet d'accéder à l'intelligibilité sensible de la situation observée.

Nous avons utilisé ce dispositif de deux façons : soit avec des plans de caméra fixes, offrant un point de vue aussi dégagé que possible sur la situation en train de se faire, de sorte à la révéler sous la forme d'un panorama ; soit avec la caméra en main, de sorte à traverser le lieu de travail et/ou sélectionner certains éléments sur lesquels porter notre attention. L'analyse des données audiovisuelles nous a permis de saisir la dimension organisationnelle des pratiques sociales situées dans le cours des situations d'activités.

[L]a vidéo est le seul moyen de documenter [la complexité de ces multiples activités] pour une analyse séquentielle rendant compte de la coordination temporellement fine entre la mobilisation de ressources multimodales (paroles, expressions faciales, gestes, regards, postures corporelles, manipulations d'objets, etc.), l'utilisation chronométrée

d'artefacts et de technologies, le réagencement constant des cadres participants et l'évolution des centres d'attention⁵.
(traduction libre de Mondada, 2008, p. 30)

Si le projet constitue le socle principal du dispositif de recherche, les données plurielles récoltées au cours de sa réalisation sont autant d'ouvertures sur la façon dont le travail est mis en œuvre dans *l'ici et maintenant* des situations. En les articulant aux données conversationnelles qui retracent les événements et à nos notes d'observations, qui interrogent l'ensemble des processus de travail en situation, nous avons été à même de construire nos observables en cohérence avec les aspérités du terrain.

Filmer la recherche : du matériel ethnographique à la narration audiovisuelle

En articulant ces données audiovisuelles avec l'ensemble du corpus ethnographique, nous les avons discutées avec nos enquêtés. Leurs regards apportent une médiation supplémentaire à notre analyse du matériel ethnographique : c'est par la propension de chaque acteur·ice à éliciter les pratiques et les situations expérimentées que l'exposition audiovisuelle a été pensée. Les questions soulevées par le corpus trouvent un ancrage dans les situations d'activités et résonnent avec l'expérience de l'enquêté·e. C'est à cette fin que nous avons pensé l'exposition audiovisuelle comme un médium de narration, en restant au plus près de l'expérience intercollective.

Toutefois, la caméra n'est pas une fenêtre transparente qui permet de tout voir et comprendre : les données recueillies expriment d'ores et déjà des choix interprétatifs de notre part, notamment dans la façon dont nous avons utilisé ce dispositif pour délimiter notre analyse et, donc, notre interprétation

5.« [...] video is the only way of documenting [the complexity of these multiple activities] for a sequential analysis accounting for the temporally fine-grained coordination between the mobilization of multimodal resources (talk, facial expressions, gestures, glances, bodily postures, objects manipulations, etc.), the timed use of artefacts and technologies, the constant rearrangement of participant frameworks and the changing foci of attention. » (Mondada, 2008, p. 30).

(Mondada, 2008, p. 17). En ce sens, nous nous rapprochons de la démarche filmique adoptée par Nicolas Kühl : « je ne « rapporte » pas d'informations, je ne rends pas compte « objectivement » de la réalité, je cherche au contraire à interroger le réel à partir d'une subjectivité assumée qui trouve son expression dans différents choix » (Kühl, 2024, p. 8).

C'est à partir de l'expérience vécue à chaque étape du projet et rapportée par nos enquêté·es que nous avons construit notre trame narrative. Dans cette perspective, notre travail de recherche et d'enquête est « un objet d'expérience commune » (Zask, 2004, p. 8), constitutif de l'exposition audiovisuelle.

Donner à lire et à voir le travail créatif indépendant

Ce projet intercollectif a été réalisé entre février et juin 2023, période au cours de laquelle se sont succédées différentes étapes du travail : pré-production, production, post-production et diffusion, entrecoupées de nombreux temps de concertations intercollectif. L'enjeu du projet est de mettre en visibilité les œuvres musicales choisies par le groupe, de filmer dans une configuration proche des conditions d'un concert tout en esthétisant la performance afin de construire une direction artistique et esthétique intéressante pour les programmateur·ices. Pour ce faire, il a été question de mettre en œuvre toutes les potentialités de chaque collectif impliqué.

L'articulation des enjeux artistiques, esthétiques et promotionnels tient à ce que les trois collectifs puissent créer des conditions de production dans et par lesquelles chacun·e puisse travailler et ce, en considérant un ensemble de contraintes, qu'elles soient sociotechniques, matérielles, économiques, organisationnelles ou temporelles.

Mettre en œuvre les potentialités de chaque collectif : de l'idée originale à la production

Pour la Session Toukour, il s'agit d'accorder aux acteur·ices mobilisé·es la liberté de travailler avec peu de contraintes, sous réserve de respecter le fait que le lieu de tournage soit un lieu de vie.

Le groupe [accueilli] n'a pas forcément besoin de payer à hauteur de leur travail les techniciens qui viennent travailler. Du coup, il y a quand même des contreparties de l'ordre du rangement, du ménage et de la nourriture. Et ça [a pu être un problème lors des premiers tournages, dans] la clarté de la communication avec les artistes vis-à-vis des attentes et de l'organisation justement.

[Les membres de la Session Toukour] ont appris à communiquer des demandes claires pour être sûr·es que tout le monde est bien consentant à ce qu'il se passe dans la maison et à la place que ça prend. [Aujourd'hui], c'est bien écouté et bien respecté par tout le monde aussi, c'est chouette.

— Maxime Mengelle, régie plateau
· La Session Toukour (2024)

Dans la mesure où les artistes accueilli·es sont majoritairement à l'initiative des *lives sessions*, les contreparties répondent à d'autres besoins que celui d'être financièrement rémunéré pour la prestation des acteur·ices de la Session Toukour. Par l'exploitation du lieu d'habitation, il convient de se conformer aux contreparties indiquées et, notamment, ne pas alourdir le travail domestique des habitant·es.

Pour Jocrisse, il s'agit d'anticiper au maximum l'entièreté du dispositif à mettre en œuvre pour garantir un certain confort pour toutes les parties impliquées à chaque étape du processus. Le tournage demande une organisation minutieuse, tributaire des éléments de contextes et d'environnements desquels le projet se trouve influencé. C'est pourquoi l'étape de préproduction

constitue un moment privilégié où les échanges préalables, marqués par certaines abstractions telles que la narration des *lives sessions*, les façons d'esthétiser et de se placer dans l'espace, les précautions matérielles à anticiper, etc. ; deviennent concrets et tangibles, tout en pouvant être potentiellement repensés en situation.

En fait, c'est faire le raccord entre l'imaginaire des musiciens et la mise en place technique. Donc c'est des questions de matériel, de temps aussi pour prendre le temps de faire les choses et être bien quoi. Parce qu'en faisant tout d'une journée, t'as pas de pause du tout. Moi, ça ne pose pas de problème, mais pour les artistes, il leur faut des pauses, je pense.

Comme on va tourner une vidéo et qu'Arthur a besoin de passer au milieu, je range les câbles pour lui faire de la place, pour qu'il puisse passer sans tomber. Ce n'est pas que de l'enregistrement, il y a aussi de la vidéo, donc il y a ce souci de faire attention à l'espace aussi et d'essayer de faire en sorte que les choses ne soient pas trop visibles.

— Clément Duménil, sonorisation et mixage
· Jocrisse (2024)

L'anticipation des enregistrements et de la captation implique une coordination logistique précise, que ce soit en termes matériels ou humains et conditionne les temporalités allouées aux étapes suivantes de post-production et, donc, de diffusion.

Pour Mendori Films, l'enjeu est de se projeter rapidement dans l'espace scénique pour pouvoir à la fois éclairer les musicien·nes, mais également garantir une certaine fluidité dans les mouvements de caméra.

Mon enjeu principal, c'est de savoir où vont se placer les musiciens et musiciennes, pour savoir si j'ai la place de circuler et si je peux les éclairer, que mes lumières soient à la fois suffisantes et qu'elles ne se croisent pas, il y a pas mal d'enjeux comme ça, sur le positionnement.

Mais en plus, dans ce salon-là, je l'ai fait plusieurs fois et il n'est pas facile, que ce soit pour le son ou la lumière. Ça, je le sais de plus en plus parce que j'ai beau y avoir éclairé plusieurs choses à chaque fois, c'est quand même compliqué.

— Arthur David, réalisation, lumières et montage
· Mendori Films (2024)

Chacun·e reconnaît la difficulté de filmer et enregistrer la musique dans un lieu qui n'a pas été pensé pour cela. Le format *live session* est relativement souple pour rompre avec les codes de la scénographie musicale classique et être tourné dans un lieu comme le salon d'une maison, qui, à l'écran, ne travestit pas tout à fait sa fonction première d'appartenir au foyer. Toutefois, cela implique d'être pensé et réfléchi en amont puisque l'enregistrement audio se fera *in situ*, dans un espace qui n'a pas été pensé pour enregistrer des musicien·nes.

On enregistre et la musique et la vidéo en même temps, donc forcément il va y avoir plus de ratés a priori : on ne va pas faire 15 000 prises comme en studio, on ne va pas pouvoir réenregistrer des parties en plus. Même [pour] le traitement du son, on va jouer dans un lieu qui ne va pas forcément être un studio hyper bien isolé acoustiquement.

— Axelle Naulet, claviers et chant · Jocrisse (2024)

Chaque collectif acte ainsi son propre travail d'organisation et de mise en place en étroite concertation avec les autres. Cela traduit l'implication de chaque acteur·ice à envisager l'ensemble de la production audiovisuelle en adaptation continue aux aspérités du terrain : du temps et du lieu de tournage à la réflexion scénographique, jusqu'aux contraintes techniques d'enregistrement et de captation. L'ensemble de la phase de préproduction vise à réduire les facteurs d'incertitudes et se conformer au mieux à l'environnement et au contexte du tournage.

L'étape de production, le jour du tournage, vient éprouver l'ensemble du dispositif mis en œuvre. C'est à cette étape du

travail que se synchronisent les « habitudes pratiques » et où se développent les modalités de collaboration, les marges de négociation et la capacité à faire corps autour d'un projet commun.

Enregistrer un truc comme ça, c'est stressant parce que t'as la caméra et tu sais que ça va être tout droit. Dans une live session, tu ne peux pas trop tricher. Tu sors un peu de tes compétences de musicien où tu te dis : « *Ah, putain, bah faut que ce soit canon à l'image !* ».

— Guillaume Linay, batterie · Jocrisse (2024)

La performance des musicien·nes face à la caméra peut se révéler stressante et c'est à ce titre que le confort de toutes et tous est à considérer et à anticiper et ce, malgré les contraintes et imprévus sociotechniques ou encore les différences de métiers ou de postures.

Tu dois être concentré au millième de seconde près quoi. Tu dois être focus pendant les cinq minutes que dure le morceau et pendant ces cinq minutes-là, tu n'as pas une seule once de petite seconde de : « *Ok, là je peux lâcher ma concentration* ».

Là, j'essaie de me concentrer et quand Titouan me demande de bouger le pied de micro, je me dis : « *Oh, il me fait chier putain !* ». J'essaie de me concentrer, parce que c'est un truc qui me crispe pas mal quand la caméra entre en jeu : c'est 100 fois plus dur que de faire un concert pour moi. Et pour autant, jamais je lui dirais qu'il me saoule parce qu'il a 100 fois raison : si on joue super bien, mais que le plan est raté parce qu'il n'a pas osé me le dire ou s'il l'avait vu deux secondes après le début de la prise, est-ce qu'il aurait osé tout arrêter et potentiellement, sa prise aurait été ratée tout le long ?

Non, il a trop bien fait de me le dire. Là, Titouan il a vu le truc et a réagi hyper rapidement.

— Fabien Forte, basse et chant · Jocrisse (2024)

C'est un exercice qui est super difficile pour un musicien de devoir gérer le fait que d'autres que lui soient prêts : c'est très différent d'un concert. Là, Fabien c'est un musicien coopératif qui entend le besoin exprimé et y répond, donc ça correspond au souvenir que j'ai du tournage, sur le fait que tout se soit bien passé et qu'on ait collaboré comme il faut !

— Titouan Gautier, cadrage et mastering · La Session
Toukour (2024)

Ce sont cinq prises qui seront tournées pour chacun des deux morceaux sélectionnés par le groupe, dans l'idée d'avoir une marge de manœuvre suffisante pour la postproduction sonore et audiovisuelle.

Faire évoluer le projet : de la post-production des lives sessions

L'étape de postproduction consiste à faire évoluer le projet audiovisuel, lequel commence à se cristalliser à mesure des apports et retours successifs de chaque membre des collectifs impliqués. Le travail sur le son a été significativement long et a principalement mobilisé les membres du groupe, notamment Clément Duménil et Fabien Forte.

J'avais déjà quelques notions de mixage à l'époque. Je voulais commencer à bosser avec Clément et comme c'est moi, dans le groupe, qui a le plus le nez dans ce genre de trucs, c'est aussi pas mal de ma responsabilité de le faire, tu vois.

— Fabien Forte, basse et chant · Jocrisse (2024)

Cette phase du travail marque l'évolution du matériel brut de l'étape de production en une forme la plus cohérente possible de la direction artistique et esthétique définie. L'enjeu est de conserver un certain équilibre entre l'objet souhaité et sa concrétisation, dans des situations de travail où chaque modification est susceptible d'altérer la perception du projet global.

C'est important de refaire des mises en contexte quand tu écoutes un truc que tu le modifies, il faut l'écouter seul, mais il faut aussi le remettre en contexte. C'est jusqu'à quel point tu vas modifier les choses pour arriver à un truc qui semble parfait, au point de le rendre complètement stérile, tu vois. C'est la limite à trouver.

— Clément Duménil, sonorisation et mixage
· Jocrisse (2024)

Quand il faut commencer le mixage et qu'il faut donner son avis, t'es obligé d'écouter tout le monde et de voir l'ensemble pour que tout soit bien mixé, justement.

— Robin Rivoal, guitare et chant · Jocrisse (2024)

Cette dernière assertion comporte un double sens : écouter chaque piste indépendamment les unes des autres, mais également être en capacité d'entendre ce que chacun·e a à en dire. Ce qui se révélera essentiel pour faire consensus et poursuivre le travail d'édition sonore au fil des semaines.

On a fait instruments par instruments et puis c'était d'abord ceux qui avaient joué l'instrument [en question] qui parlaient en premier. C'est trop bien d'avoir l'avis des autres derrière, parce que des fois, tu peux avoir une idée, du coup avoir l'avis des autres qui, soit corroborent, sinon te disent « *Ben, non là, c'est pas ouf* », c'est super important je trouve.

— Guillaume Linay (batterie) · Jocrisse (2024)

Ainsi, les orientations esthétiques ou narratives ont dû faire l'objet de nouvelles concertations à la lumière des exports intermédiaires concernant le son ou les vidéos. C'est lors de la postproduction vidéo qu'il a été décidé de modifier le format initial de la *live session* : d'une seule vidéo avec deux morceaux à deux vidéos distinctes, pour des considérations à la fois esthétiques et musicales.

Le montage, ça se fait en deux étapes : tu fais au mieux et après, tu règles les problèmes. Et après, à la fin, t'harmonises si t'as la marge de manœuvre. [La scission des lives sessions] c'était la bonne solution : vu les sons, c'était la bonne idée.

— Arthur David, réalisation, lumières et montage
· Mendori Films (2024)

C'est à cette étape du travail que se cristallisent l'identité artistique, sonore et esthétique des objets audiovisuels, ce qui (re)définit les enjeux de visibilité et de lisibilité du projet musical.

Rendre visible le travail intercollectif : la diffusion des objets audiovisuels

Rendre public le travail intercollectif par le biais d'un objet audiovisuel tend à le positionner dans un écosystème, un marché et l'étape de diffusion invite à évaluer la façon dont s'est déroulé l'ensemble du projet.

Forcément, il y a eu son lot d'obstacles et de questionnements, mais dans l'ensemble, je pense qu'on a tous bien bossés ensemble sur ce projet-là et tout le monde était vraiment sur la même longueur d'onde.

Il n'y a pas eu de grosses divergences ou de grosses tensions comme ça peut être le cas des fois. Ça peut arriver, où on tourne une live session, puis au final, on se dit : « *Ah bah non, en fait, je n'ai pas envie de la sortir. Je suis pas du tout content du résultat !* ».

Et oui, effectivement, une fois que c'est sorti, on était tous vachement fiers de nous, j pense. Et donc ouais, j'en garde un très bon souvenir de cette expérience-là.

— Axelle Naulet, claviers et chant · Jocrisse (2024)

Cette phase terminale du travail intercollectif cristallise ainsi de multiples enjeux : visibilité, lisibilité et reconnaissance du projet artistique par la circulation des objets audiovisuels. La valorisation du travail est de fait collective dans la mesure où

rendre public ces objets, c'est rendre public celles et ceux qui l'ont produit et/ou ont participé à sa production.

Ça nous a fait du contenu avec lequel on a pu démarcher après. C'est quelque chose qui te nourrit sur plein d'aspects : tu travailles avec des gens, j'avais déjà bossé avec ces gens-là, mais peut-être que pour Fabien ou Robin qui n'avaient pas déjà bossé avec Arthur, ça [leur] permet de rencontrer d'autres gens aussi, d'agrandir [leur] réseau.

Je n'avais jamais été dans un aftermovie, je crois, c'est bon, je suis dedans ! Ça c'est ultra classe. Du coup, c'est tous ces trucs-là, je pense, qui font que ça nous a nourri sur plein d'aspects. Et plus tu fais ce genre de production, plus ça t'apprend plein de trucs, je pense.

— Guillaume Linay, batterie · Jocrisse (2024)

Ces questions renvoient à des enjeux de reconnaissance, de légitimité et parfois de capitalisation sur le travail réalisé : c'est la raison pour laquelle l'étape de diffusion conditionne autant de possibilités d'extension du projet artistique et ouvre sur de potentielles opportunités professionnelles. Dans le contexte de la mise à l'épreuve du collectif en transition, ce projet vient consolider le collectif autour du projet musical.

Approcher l'expérience concrète du travail des créatif·ves indépendant·es

Toute l'ambivalence relative aux artistes et créatif·ves indépendant·es réside dans leur interdépendance à leurs pairs comme aux organisations qui sont amenées à les accueillir et aux institutions qui sont amenées à les reconnaître, avec l'idée d'une carrière qui demeure individuelle. L'ambivalence réside également dans le fait que ces objets artistiques visent à proposer une expérience sensible et immersive aux publics, mais pour les personnes impliquées, il est question de gommer toutes traces du

travail nécessaires à sa réalisation et à sa valorisation, soit « ce que nous pourrions nommer la face cachée du travail artistique, ou encore la « cuisine » de l'artiste, espace social réservé à ceux qui partagent le secret professionnel » (LeCoq, 2004, p. 124).

L'interrelation entre les collectifs et la professionnalité des artistes pour la production de ces objets audiovisuels est opérante à cet égard : ces trois pôles, étroitement liés, participent à la compréhension des phénomènes organisationnels qui y sont mis en œuvre et nous permettent de développer une analyse à partir des trois dimensions communicationnelles des organisations, proposée par les ACO (Bouillon & Loneux, 2021).

La première dimension est relative au registre de l'interaction et s'observe par l'analyse simultanée de l'activité et des interactions qui lui sont associées. Les interactions ne constituent pas seulement un espace de socialisation entre les membres d'une organisation, elles visent à coproduire du sens partagé, à s'adapter ou encore à réguler l'activité. La deuxième dimension est liée au registre de la médiation, elle questionne les processus informationnels et communicationnels inscrits dans les activités organisationnelles, plus particulièrement en matière de dispositifs sociotechniques structurant l'activité collective. Ceux-ci permettent l'échange et le partage d'informations, tout en contrôlant l'activité en train de se faire de sorte à réduire les facteurs d'incertitude. La troisième dimension se rapporte au registre de la narration, en ce qu'une organisation repose sur des récits, entendu au sens de production symbolique. Ces récits ont vocation à orienter les interprétations, à se situer et être reconnu dans un contexte interorganisationnel parfois déjà institutionnalisé et c'est à cette fin que l'organisation a vocation à se mettre en récit et (re)créer de la production symbolique (Bouillon & Loneux, 2021, pp. 29-32).

Dans le cadre de notre enquête, nous pouvons représenter l'approche des ACO au regard de la triade *Objets artistiques – Collectifs – Professionnalités*. Si les collectifs et les professionnalités se nourrissent l'une l'autre, elles influent sur la réalisation des objets artistiques dans le cadre du projet enquêté, alors les

trois dimensions communicationnelles permettent de saisir les dynamiques organisationnelles du projet.

Particulièrement présente dans le cas où un collectif doit traiter des problèmes non structurés et non prévus par des règles, faire face à des événements ou à une incertitude radicale, ou encore dans les activités impliquant une forte part de créativité et de conception (Kogan & Patrascu, 2020 ; Kogan & Andonova 2019), cette dernière se caractérise par une définition commune de l'action au cours de sa préparation et de sa réalisation. Il s'agit tout à la fois de co-construire le cadre de l'action ainsi que de mobiliser les connaissances permettant de la mener à bien en produisant un accord minimal sur la relation elle-même. Sur un plan communicationnel, les interactions s'émancipent des règles et s'appuient sur l'ensemble des ressources matérielles en présence, dans l'ici-et-maintenant et dans l'ailleurs-en-un-autre-temps. (Bouillon & Loneux, 2021, p. 36)

L'inter-organisation, entre chaque pôle de la triade, met en lumière l'organisation des pratiques sociales, situées dans le cours du temps relatif au travail, tout en s'inscrivant dans un ordre socioéconomique et politique général.

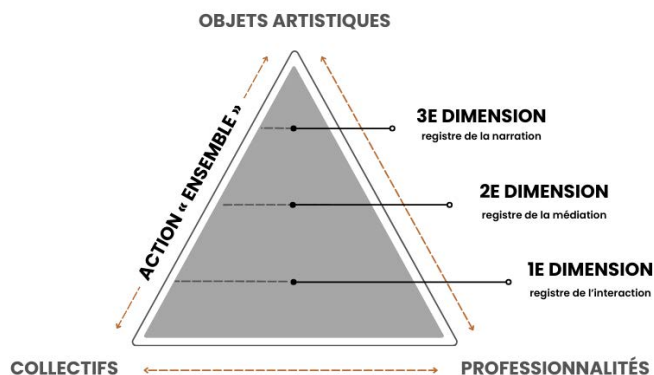


Figure 2. Représentation schématique de l'articulation des collectifs et des professionnalités pour la concrétisation des objets artistiques coproduits dans le cadre du projet audiovisuel.

© Noémie Clauzet (2025)

Le processus organisationnel mis en œuvre constitue l'action « ensemble » (Livet & Thévenot, 1994, cité par Bouillon & Loneux, 2021) soit l'articulation entre les collectifs et la professionnalité de chaque acteur·ice, pour coréaliser les objets artistiques.

Penser la professionnalité : créer les conditions du travail intercollectif

En introduction, nous évoquions la professionnalité des acteur·ices comme un élément déterminant pour la concrétisation du projet. Dans le contexte où la professionnalisation est et reste individuelle pour chaque acteur·ices du projet, nous envisageons la professionnalité comme une dialectique processuelle entre les expériences vécues des situations de travail et l'identité de la personne, soit « [s]es acquis, sa capacité à les utiliser dans une situation donnée, le mode d'accomplissement des tâches. [La professionnalité] est instable, toujours en construction, surgissant de l'acte même de travail ; elle facilite l'adaptation à un contexte de crise » (Trépos, 1992, cité par Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995, p. 142). S'il n'existe pas de conventions visant à normer le travail en train de se faire, ce projet repose sur la propension des acteur·ices et de leurs collectifs à interagir ensemble et s'entendre sur la direction à donner pour que l'ensemble des étapes puissent être menées à bien.

S'enquérir de comment vont toutes les personnes avec qui tu dois travailler là maintenant, ce n'est pas que juste être gentil. C'est s'assurer qu'il n'y aura pas de problèmes. Un projet, que ce soit un disque, que ce soit une vidéo, que ce soit une composition, un enregistrement, c'est un bébé, c'est ton bébé. Ne pas penser au dispositif, ne pas se préoccuper du cadre, c'est une prise de risque.

Tu fais attention aux autres et tu les amène aussi loin par ta présence qu'ils peuvent le faire.

— Titouan Gautier, cadrage et mastering · La Session Toukour (2024)

Dans un contexte d'autoproduction où les ressources de chaque acteur·ice et de chaque collectif sont limitées à plusieurs égards, réduire les facteurs d'incertitudes est un enjeu considérable. Dans cette perspective, ce projet intercollectif s'inscrit dans le tissu relationnel des mondes de l'art (Becker, 1988) et participe au développement et au maintien des sociabilités artistiques, amicales et esthétiques. Les compétences des un·es et des autres sont de fait valorisées par la confiance pratique dont bénéficie chaque personne, laquelle se diffuse au travers des relations interpersonnelles que chacun·e entretient avec les autres.

On peut tous avoir une idée en tête, peut-être potentiellement des plans en tête, des trucs comme ça. Mais en fin de compte, [...] tu laisses un peu le truc entre les mains d'autrui et puis ça fait une œuvre collective !

— Robin Rivoal, guitare et chant · Jocrisse (2024)

La constance des interactions et de la communication entre chaque personne, mais également entre chaque collectif nous invite à considérer la communication comme un facteur supplémentaire de réduction de l'incertitude. L'humour, par exemple, permet de réaffirmer l'existence du collectif par l'existence même de ce type d'interaction et de la relation. Dans ce contexte, l'humour agit comme une ressource communicationnelle qui permet de maintenir la cohésion et de désamorcer les tensions.

C'est assez ambitieux, les morceaux, ils sont durs à jouer [et] l'humour, dans ce cadre-là, ça peut vraiment faire descendre la tension, quoi parce qu'on est tous stressés. [...] On danse, on extériorise, on s'amuse, comme ça après, quand on [enregistre], on sait ce qu'on doit faire. On s'est mis en confiance avant, on est sûrs de notre musique.

— Guillaume Linay, batterie · Jocrisse (2024)

Si ça peut aider, ne serait-ce qu'un tout petit peu à redescendre en pression, c'est important de le faire. Parce que, ça fait partie du taf aussi vu que ce sont nos corps qui travaillent, il faut relâcher cette tension-là.

— Fabien Forte, basse et chant · Jocrisse (2024)

Enfin, les temps de concertation à chaque étape du travail s'envisagent comme des modalités de régulation où sont (re)négociées les intentions artistiques, esthétiques ou promotionnelles initiales, les choix, les contraintes techniques et, parfois, logistiques ainsi que les enjeux symboliques liés à la production des *lives sessions*.

Des modalités de « faire travail » à celles de « faire collectif »

À partir des pratiques des créatif·ves indépendant·es, l'objet de notre recherche consiste à objectiver les processus d'organisation et de structuration du social, de comprendre les dynamiques organisationnelles mises en œuvre et d'envisager la communication comme étant multimodale et traversant le social. Si l'ensemble du projet repose sur les professionnalités de chaque acteur·ice, c'est par leur propension à avoir développé des « habitudes pratiques » au cours d'expériences antérieures.

Je pense que je n'ai pas été trop mauvais à me positionner de manière assez intelligente vis-à-vis des besoins, vis-à-vis des gens quand ils ont besoin de faire des trucs, de pas être invasif, mais juste un soutien quoi. C'est aussi parce que je suis conscient de la charge mentale que ça représente.

— Maxime Mengelle, régie plateau · La Session Toukour (2024)

Dans cette perspective, apprendre et se nourrir de l'expérience des autres est essentiel. C'est à ce titre que le corpus ethnographique permet de saisir le travail dans sa dimension expérientielle et sensible (Schoepfer, 2014, p. 10). Dans une logique d'adaptation et d'ajustement quant aux évolutions du

projet où la gestion et la répartition des risques reposent sur chaque acteur·ice, la question qui se pose n'est pas seulement celle de comment « faire travail » (Felio & Ottmann, 2019), mais porte davantage sur comment « faire collectif » dans ce type de configuration.

J'ai cette image aussi qui reste de... une grosse équipe, en fait ! Enfin, la victoire des uns était celle des autres, tu vois, il y avait ce côté de :

« *Bon, bah vous ça l'a fait ?*

— *Ouais !*

— *Ben nous aussi !*

— *Ah putain, yes, trop bien ! »*

Il y avait quand même une belle organisation, je trouve. C'est pour ça qu'on y a passé du temps. C'est trop cool, la vidéo est belle, voilà, c'est bien joué, c'est... Ça aurait pu être amélioré sur plein de points, mais à un moment donné, il faut dire : voilà, c'est fidèle à ce qu'on a été sur ce moment-là.

— Fabien Forte, basse et chant · Jocrisse (2024)

Le fait que le corpus soit enrichi par les entretiens avec chaque acteur·ice nous permet d'identifier les formes de réflexivité dans l'action et les formes d'orientations individuelles et collectives. Créer en commun, c'est à la fois se positionner en tant que professionnel·le quant à ses pratiques et son cœur de métier, mais dans ce contexte, c'est aussi être responsable de sa propre capacité à « faire collectif ».

Dans la perspective des ACO, la gouvernance communicationnelle est constitutive de la première dimension communicationnelle des organisations. Celle-ci vise à saisir dans quelles mesures le partage des points de vue et « occupe une place prépondérante dans les environnements d'activités mal définis ex-ante, car impliquant de faire preuve de créativité, d'innovation (ingénierie, travail de conception, créativité artistique) et dans celles à forte intensité relationnelle où l'objet

de l'activité se définit conjointement avec le bénéficiaire au fur et à mesure de sa réalisation » (Bouillon & Loneux, 2021, p. 30).

C'est dans l'idée d'une gouvernance communicationnelle intercollective que l'ensemble du travail s'est perpétuellement (re)structuré. Si cette gouvernance a permis à l'organisation de maintenir une dynamique intercollective pérenne au cours du projet, la constance de la communication, dans toute sa multimodalité (Mondada, 2008), fait en sorte que l'ensemble du dispositif de travail soit soutenable pour toutes et tous.

À la lumière des modalités d'interaction mises en œuvre entre chaque acteur·ice ainsi que chaque collectif, ce socle interactionnel s'accompagne de dispositifs sociotechniques. Ces dispositifs participent à la mise en forme du travail et correspondent à la deuxième dimension communicationnelle des organisations. Elle permet d'observer la capacité des dispositifs sociotechniques à établir la concordance de la contribution des acteur·ices pour la mise en œuvre de l'activité collective. Les plateformes conversationnelles et de gestion de projet, les documents de mises en commun et, bien entendu, chaque export audio et vidéo intermédiaire participent à « optimiser l'usage des moyens humains, matériels et financiers dédiés à la réalisation des objectifs. [...] Ils permettent l'échange, agissent et font agir » (Bouillon & Loneux, 2021, p. 31).

Enfin, la coproduction réalisée participe fondamentalement à la mise en narration de l'organisation, y compris dans une perspective intercollective. Cela correspond à la troisième dimension communicationnelle des organisations qui permet de saisir la production symbolique de l'organisation. Les objets audiovisuels mettent en récit le projet artistique et collectif du groupe, achevant l'objectif premier du projet de mettre en avant le renouvellement du collectif autour du projet musical. La mise à l'épreuve du collectif en transition s'est concrétisée en même temps que le projet.

Quoi qu'il en soit, toute cette matière-là va être amenée à être jouée par les mêmes musiciens. Donc ça va se façonner et ça va devenir Jocrisse, tous ensemble.

— Robin Rivoal, guitare et chant · Jocrisse (2024)

Proche des procédés de ventriloquie (Cooren, 2010), la coproduction de ces objets audiovisuels vise à « à susciter des interprétations conformes aux attendus des acteurs à l'origine de ces récits » (Bouillon & Loneux, 2021, p. 33). Les enjeux artistiques, esthétiques et promotionnels, cristallisés autour de ces objets, servent à chacune des personnes pour promouvoir leurs activités professionnelles respectives, dans une perspective individuelle et/ou collective.

Conclusion et perspectives de recherche

Si, au cours de cette recherche, nous avons observé les modalités de « faire travail » (Felio & Ottmann, 2019) des actrices et leur propension à « faire collectif » au cours du temps alloué au projet enquêté, l'exposition audiovisuelle et le présent chapitre invitent à (re)penser ce que « faire recherche » implique.

En conduisant cette enquête à la fois en tant qu'actrice et chercheuse, nous avons eu l'occasion de non seulement participer au projet, mais surtout fait corps avec le terrain, dans les mêmes dispositions et en étant sujette aux mêmes contraintes et discontinuités spatio-temporelles. Cette expérience de recherche en immersion invite à interroger le rapport que les chercheur·ses entretiennent avec leur terrain. Ainsi, notre démarche de recherche et l'analyse qui en résulte nous a conduit à explorer le travail dans sa dimension multimodale, traduite par le médium audiovisuel dans le cadre de l'exposition.

L'étude des organisations créatives indépendantes, leurs recompositions et transitions organisationnelles comme leurs modalités de travail, constitue également un enjeu de recherche pour les sciences de l'information et de la communication, en particulier pour le champ de la communication organisationnelle. L'ethnographie organisationnelle et le corpus de données qui en résulte amènent à entrer dans un espace social caché du regard des publics où les pratiques de travail intercollectives témoignent de la façon dont chaque acteur·ice a participé à créer les conditions par lesquelles construire, orienter, développer et promouvoir un projet audiovisuel, à visée artistique, esthétique et promotionnelle. La considération de la professionnalité des créatif·ves indépendant·es constitue un véritable enjeu de justice sociale. En l'articulant à la constitution communicationnelle des organisations (Bouillon & Loneux, 2021), la mise en visibilité des pratiques et activités de travail participe, d'une part à la construction des groupes professionnels, de l'autre, à l'affirmation de leurs professionnalités (Connan *et al.*, 2021).

Enfin, les modalités de restitution de cette recherche ne sont pas tout à fait normatives : une exposition audiovisuelle est difficile à valoriser dû à sa fugacité, aux contraintes qui lui sont inhérentes, à la temporalité dans laquelle elle a pu être tournée, montée, elle-même esthétisée, dans la perspective de correspondre aux modalités de diffusion propres au cadre d'un congrès scientifique. Ces éléments constituent tout autant de choix de cadrages qui ont gouverné nos multiples décisions et l'ensemble du processus de production constitue une transition dans notre manière de « faire recherche », partagée par l'ensemble des chercheur·ses qui contribuent à cet ouvrage.

Bibliographie

Allard-Poesi, F. (2003). Coder les données. Dans Y. Giordano (dir.), *Conduire un projet de recherche : Une perspective qualitative* (pp. 245-290). EMS.

Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France.
<https://doi.org/10.3917/puf.bard.2013.01>

Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.

Becker, H. S. (2013). Quelques implications de l'équation Art = travail pour la sociologie de l'art. Dans M. Perrenoud (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker* (pp. 117-126). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.perre.2013.01.0117>

Bouillon, J.-L., Bourdin S., & Loneux C. (2007). De la communication organisationnelle aux « approches communicationnelles » des organisations : glissement paradigmatique et migrations conceptuelles. *Communication et Organisation*, 31, 7-26. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.90>

Bouillon, J.-L. (2008). L'impensé communicationnel dans la coordination des activités socio-économiques : les enjeux des ACO. *Sciences de la Société*, 74, 65-83.

Bouillon, J., & Loneux, C. (2021). De la constitution communicationnelle des organisations à l'organisation du social : enjeux et perspectives pour les ACO et la CCO. *Communication & Organisation*, 59, 27-43. <https://journals.openedition.org/communicationorganisation/9740>

Bouquillion, P., Miège, B., & Mœglin, P. (2013). L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles. PUG.

Bouquillion, P., Miège B., & Mœglin P. (2015). Industries du contenu et industries de la communication. Contribution à une déconstruction de la notion de créativité, *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, 16(3B), 17-26.

Buscatto, M. (2015). Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? Dans M. Lorient et N. Leroux (dirs.), *Le travail passionné : L'engagement artistique, sportif ou politique* (pp. 29-56). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.lorio.2015.01.0029>

Chaudet, B., & Péribois, C. (2014). Une enquête géo-photographique participative pour interroger les modes d'habiter des seniors tourangeaux : une proposition méthodologique. *Noroi*, 232(3), 23-34. <https://doi.org/10.4000/noroi.5147>

Cooren, F., (2010). Comment les textes écrivent l'organisation. Figures, ventriloquie et incarnation. *Études de communication*, 34, 23-40. <https://doi.org/10.4000/edc.1891>

Creton, C. (2019). L'image au cœur des pratiques communicationnelles des scènes musicales. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 18, 1-14. <https://doi.org/10.4000/rfsic.8262>

Faulkner, R. R., & Becker, H. S. (2008). Studying something you are part of: the view from the bandstand. *Ethnologie française*, 38(1), 15-21.

Felio, C., & Ottmann, J.-Y. (2019). Des collectifs de travailleurs indépendants : Une réinvention de la manière de « faire travail » ? *Nouvelle revue de psychosociologie*, 27(1), 79-94. <https://doi.org/10.3917/nrp.027.0079>

Grosjean, S. (2013). Une approche microethnographique et multi-située en organisation Double mouvement de « zoom avant/arrière » sur l'activité d'arpentage. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels - RIPC0, HS01*, 155-177. <https://doi.org/10.3917/rips1.hs01.0155>

Grosjean, S., Grandena, F., & Bonneville, L. (2017). Le chercheur, la caméra et l'organisation. *SociologieS, Research experiments*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.6475>

Hémont, F., & Patrascu, M. (2016). Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS, *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. <https://doi.org/10.4000/rfsic.2178>

Kaufmann, J. (2016). *L'entretien compréhensif* (4e éd.). Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.kaufm.2016.01>

Kühl, N. (2024). Du « sous-terrain » au « sous-film » : retours réflexifs sur la réalisation et la construction d'un film de recherche. *ethnographiques.org*, 47. <https://www.ethnographiques.org/2024/Kuhl>

Kogan, A.-F., & Andonova, Y. (2019). De quoi la créativité est-elle le nom ? Introduction au dossier thématique, *Communication*, 36(1). <https://doi.org/10.4000/communication.9647>

Le Coq, S. (2004). Le travail artistique : Effritement du modèle de l'artiste créateur ? *Sociologie de l'Art, OPuS*, 5(3), 111-131. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0111>

Liegl, M. (2014). Nomadicity and the care of place—On the aesthetic and affective organization of space in freelance creative work. *Computer Supported Cooperative Work*, 23(2), 163-183. <https://doi.org/10.1007/s10606-014-9198-x>

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2016). *L'esthétisation du monde*. Gallimard. <https://doi.org/10.3917/gall.lipov.2016.01>

Mathey-Pierre, C., & Bourdoncle, R. (1995). Autour du mot « Professionnalité ». *Recherche & Formation*, 19, 137-148. <https://doi.org/10.3406/refor.1995.1274>

Miège, B. (2004). *L'information—communication, objet de connaissance*. De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/dbu.miege.2004.01>

Moeglin, P. (2015). Pour une économie politique de la création. De la trivialité à la créativité. *Communication & langages*, 185, 49-66. <https://doi.org/10.3917/comla.185.0049>

Mondada, L. (2008). Using video for a sequential and multimodal analysis of social interaction: Videotaping institutional telephone calls. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Article 39.

Patrascu, M. (2010). Saisir les pratiques sociales du point de vue de leur organisation : Revisiter le concept de médiation. *Les Enjeux de l'information et de la communication, HS2*, 58-70. <https://doi.org/10.3917/enic.hs02.0400>

- Patrascu, M. (2020). Explorer le travail créatif indépendant « avec » et « par » l'image : Un dispositif de collecte et d'analyse de données visuelles participatives. *Recherches qualitatives, Hors-série « Les Actes »*, 25, 74–94
- Point, S., & Voynnet Fourboul, C. (2006). Le codage à visée théorique, *RAM. Recherche Et Applications En Marketing*, 21(4), 61–78. <https://hal.science/hal-02023903>
- Schoepfer, I. (2014). Capturing neighbourhood images through photography. *Visual Ethnography*, 3(1), 7–34. <https://doi.org/10.12835/ve2014.1-0029>
- Tremblay, G. (2008). Industries culturelles, économie créative et société de l'information. *Global Media Journal – Canadian Edition*, 1(1), 65–88.
- Zask, J. (2004). L'enquête sociale comme inter-objectivation. Dans B. Karsenti & L. Quéré (dirs.), *La croyance et l'enquête* (pp. 141–164). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.11206>

Écologie

Quand le cochon
parle, on l'écoute
LIA au service du
bien-être animal,
étude de cas

— *Françoise Chambefort*

En mars 2022, un communiqué de presse de l'INRAE aborde l'exploitation par l'IA d'un corpus de vocalisations de porcs pour créer une application permettant de repérer les émotions des animaux et d'améliorer leur bien-être. Le jeu de données « *The Soundwel Database: a labeled pig vocalization repository* » est accessible sur Zenodo¹, plateforme de dépôt d'archives ouvertes en libreaccès. Il est composé de 7 414 fichiers audio (.wav) et autant de fichiers images (.png) représentant leurs spectrogrammes. Les enregistrements ont été collectés auprès de plusieurs centaines de porcs domestiques dans 17 catégories de contexte différentes associées à une valence émotionnelle négative ou positive. La publication associée (Briefer, 2022) montre qu'un système de reconnaissance automatisé utilisant l'IA pourrait être développé à partir de ce corpus pour contrôler le bien-être des porcs à la ferme. Dans le cadre de la transition agro-écologique et en réponse à des préoccupations touchant à la condition animale (Servière, 2018), il s'agit d'outiller l'éleveur travaillant selon un modèle industriel d'un outil automatisé de suivi des émotions de son cheptel. Les conditions matérielles de l'élevage industriel ne permettant pas à l'éleveur d'être à l'écoute des émotions de ses animaux, un logiciel pourrait s'en charger.

Artiste-chercheuse travaillant le son et utilisant les données comme matériau pour mes créations, lorsque je découvre ces produits de recherche, je me pose immédiatement la question : comment faire entendre ces vocalisations, cris, grognements, aux humains plutôt qu'aux IA ? Comment leur faire percevoir les émotions associées ? Comment réinjecter du vivant là où

1. <https://zenodo.org/record/8252482>

il semble s'être perdu ? Il s'agit dans un premier temps de comprendre et d'analyser les processus techniques de traitement des enregistrements sonores dans leur matérialité afin de répondre aux questions : qu'est-ce qu'écouter pour une IA ? qu'est-ce que percevoir une émotion ? Puis, à partir du jeu de données, d'inventer des processus qui permettent de rendre cette matière "écoutable" par des humains. Et sensible, c'est-à-dire apte à faire percevoir les émotions d'origine.

J'utilise la recherche-crédation en SIC dans les pas de Serge Bouchardon (2015) et d'Alexandra Saemmer (2015). Leur rencontre a été décisive dans mon parcours. Ils ont montré que la création numérique peut être une méthode de recherche. Par leurs œuvres, leurs analyses et les cadres théoriques qu'ils ont posés, ils ont donné une légitimité académique à la pratique créative dans la recherche sur les écritures interactives numériques (Bouchardon, 2014 ; Saemmer, 2022). Grâce à eux, je me suis sentie autorisée à m'engager dans la recherche-crédation. Ma pratique artistique est celle de l'art numérique, une partie de mes créations se rattache à la littérature numérique. Dans ce projet, la recherche ne porte pas sur les agirs créateurs, mais est réalisée *à partir* des agirs créateurs sur les objets qui servent de matériau à la création (Boutet, 2018). Mon approche de la technique repose sur la thèse TAC, la « Technique comme Anthropologiquement Constitutive/Constituante ») proposée par Philippe Steiner (2010). Cette thèse considère que la technique n'est pas seulement un ensemble d'outils extérieurs à l'être humain, mais qu'elle participe à la formation même des capacités humaines, qu'elles soient cognitives, sociales ou culturelles. Autrement dit, les techniques façonnent les manières de percevoir, d'agir, de penser - et de créer. Dans cette perspective, les dispositifs techniques — notamment numériques — doivent être étudiés comme des milieux de constitution de l'expérience humaine, et non comme de simples instruments. Je m'inspire de l'épistémologie de la donnée de Bruno Bachimont (2015) ainsi que de la définition de la donnée comme saillance au principe de la signifiante développée par

Sylvie Leleu-Merviel (2008) dans le sillage de Luciano Floridi (2017). La donnée n'est pas un élément brut ou immédiatement donné : elle résulte d'un processus de formalisation technique. Les données sont produites par des opérations de structuration, de codage et de modélisation qui rendent certains aspects du réel calculables et manipulables par des systèmes informatiques. Les données numériques sont construites par des cadres techniques et épistémiques, ce qui implique une réflexion sur les conditions de leur production et de leur interprétation. La donnée n'existe donc pas indépendamment du processus par lequel elle est sélectionnée, rendue visible et intégrée dans un système de signification. Elle constitue ainsi le point de départ de la production de sens, dans la mesure où elle signale quelque chose qui mérite d'être interprété.

Engagée dans une démarche de recherche-crédation, c'est chargée de mes propres émotions et sans hypothèse de départ car sans connaissance du sujet que j'aborde l'objet d'étude que constitue cet ensemble de données sonores :

L'attitude naïve quand elle inspire une méthodologie, est très puissante. Car qui ignore tout peut tout oser. Et la méthode qui s'impose d'abord pour arriver à connaître n'importe quoi est celle de vivre avec la plus grande intensité possible. (Flusser, 1975, p. 6)

Dès la première étape du travail créatif, surgit l'envie de privilégier les vocalisations associées à des contextes positifs plutôt que négatifs. Envie de fuir les cris de cochon qu'on égorge et de découvrir plutôt les sons produits dans les contextes aux noms doux et joyeux : « Avant la tétée », « Après la tétée », « Courir », « Se blottir avec ses camarades de portée ». Mes premières investigations se portent donc sur la place accordée par les chercheurs en éthologie et les bio-acousticiens aux émotions positives et sur la façon dont elles trouvent leur place dans la définition du bien-être animal. La question de la négativité/positivité est en réalité emblématique de la transition vers une prise en compte progressive du bien-être des animaux d'élevage. Elsa Delanoue, dans son analyse de la controverse

autour de l'élevage (2018), définit quatre manières de penser le bien-être animal. Elle montre que la notion du bien-être comme « non-mal-être » est rattachée à une vision rationnelle-légale. Les autres manières de penser sont : le bien-être « objectivé » (vision scientifique reposant sur des critères quantitatifs mesurables), le bien-être « liberté » (accès au plein-air prioritaire) et le bien-être « naturalité » (adaptation de l'élevage aux besoins de l'animal en lien avec ses comportements naturels). Il s'agit de s'appuyer « sur des indicateurs quantitatifs de performance zootechniques des animaux (bonne production, par exemple), sur la réglementation et sur une absence de douleur » (p. 168). L'hypothèse de recherche se dessine progressivement, découlant directement du parti pris de la création de privilégier les sons associés à des contextes positifs. Comme l'écrivent Yves Citton et Élise Rigot à propos du travail du bio-acousticien Lucia Di Lorio : « C'est dans cet après-coup que l'hypothèse arrive, comme un résultat de l'expérience sensible » (2025).

Je vous propose donc d'explorer comment le projet Soundwel, par la prise en compte des expériences positives possiblement vécues par les porcs en batterie, se positionne au sein de la controverse sur la transition écologique de l'élevage et tente de la résoudre partiellement autour de cet outil de reconnaissance des émotions.

Une transition bloquée ?

Cadres de définition du bien-être animal

En 1979 en Grande-Bretagne, une organisation gouvernementale, le Farm Animal Welfare Council (FAWC), a proposé la première définition du bien-être animal applicable aux animaux de ferme et d'élevage, complétée en 1993. Il s'agit d'un cadre pratique qui vise à faciliter l'évaluation et qui énonce les cinq libertés nécessaires pour garantir le bien-être animal : absence de faim, de soif et de malnutrition, absence de peur et de détresse, absence de stress physique ou thermique, absence de douleur, de lésions et de maladie, possibilité pour l'animal d'exprimer les comportements normaux de son espèce (OMSA, 2025). En 1994, ce cadre de définition a été complété par les 5 domaines, outil d'évaluation du bien-être qui a été progressivement mis à jour pour prendre en compte l'avancée des connaissances scientifiques avec toutefois un retard important :

Si actuellement les normes de bien-être applicables aux animaux d'élevage accusent un retard très conséquent au regard de l'avancée des connaissances scientifiques, leur élaboration s'appuie toutefois sur ces dernières. (Magda, 2020, p.12)

Alors que les cinq libertés sont placées sur le même plan et visent à éviter les états négatifs qui compromettent le bien-être, les cinq domaines sont organisés de façon hiérarchique, évoquant la pyramide des besoins des individus de Maslow. Les trois premiers domaines constituent la base physique fonctionnelle liée à la survie : *Nutrition*, *Environnement physique* et *Santé*, tandis que le quatrième domaine *Interactions comportementales* se focalise sur les facteurs liés à la situation externe. Les altérations de ces 4 domaines impactent le cinquième : l'*État mental* qui détermine le bien-être de l'animal (Mellor, 2017).

L'ensemble des mesures législatives et réglementaires européennes reposent sur ces cinq principes, connus comme les cinq libertés fondamentales applicables à tous les animaux

domestiques. Notons que les quatre premières sont formulées négativement et correspondent à une absence de mal-être. En France, depuis 2018, une sixième notion complémentaire, formulée par l'ANSES, intègre le ressenti de l'animal en fonction de son environnement. La définition du bien-être animal proposée par l'ANSES dans son avis de 2018 vise à dépasser la notion de bientraitance et se pose comme « animal-centrée » :

Le bien-être d'un animal est l'état mental et physique positif lié à la satisfaction de ses besoins physiologiques et comportementaux, ainsi que de ses attentes. Cet état varie en fonction de la perception de la situation par l'animal.²

Si nous reprenons les catégories définies par Elsa Delanoue (2018) dans son analyse de la controverse sur l'élevage, la notion de bien-être « non-mal-être » s'ouvre très tardivement à celle de bien-être « naturalité ».

Le cadre réglementaire est donc très marqué par les principes de « non-mal-être » qui ont été à l'origine de la notion de bien-être animal :

Le constat de cette résistance est encore plus criant dans le cas sur la sensibilité animale. Ce cas est exemplaire d'une confrontation entre deux visions radicalement différentes sur le vivant entre l'animal produit dans les élevages industriels et l'animal comme être sensible. Cette confrontation médiée par le droit aboutit à la mise en place de normes de bien-être qui ne représentent au final qu'un changement de seuil de tolérance de la souffrance infligée à l'animal par la prise en compte de ses certains besoins physiologiques. (Magda, 2020, p.16)

« Positive animal welfare »

La production scientifique sur le bien-être animal connaît un accroissement important depuis 20 ans atteignant 650

2. Avis de l'Anses, Saisine n° « 2016-SA-0288 », <https://www.anses.fr/system/files/SABA2016SA0288.pdf>

publications en 2024³. Parmi ces publications, 121 sont reliées à un nouveau concept, celui de « positive animal welfare ».

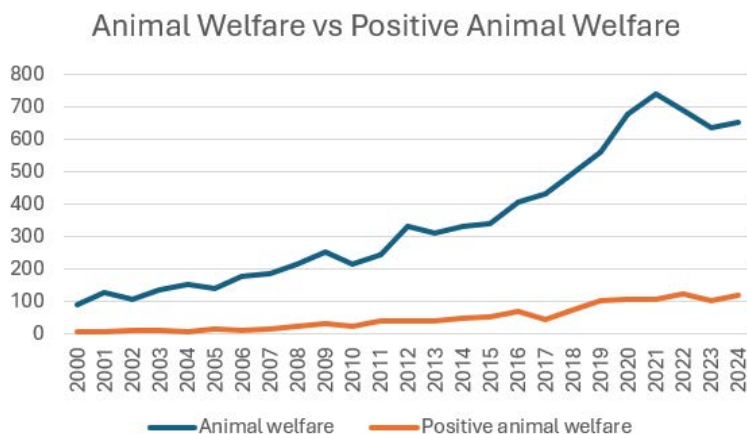


Figure 1 - Nombre de publications par an recensées dans le Web of Science

En janvier 2025, les scientifiques du réseau COST Action LIFT ont proposé une définition de ce concept (Rault, 2025). Elle s'articule autour de quatre notions : l'épanouissement, les états mentaux positifs, le développement de compétences et la résilience⁴. Cette définition vise notamment à donner un cadre à de futures questions de recherche. La publication qui nous intéresse s'inscrit dans ce mouvement de réaction de la communauté scientifique entre les connaissances acquises et la relative stagnation de la réglementation.

Utilisation de l'IA en élevage

Qu'en est-il dans les travaux scientifiques qui traitent de l'utilisation de l'intelligence artificielle dans l'élevage ? Une revue de littérature a été réalisée sur le sujet par des chercheurs chinois

3. Données issues du Web of Science (Clarivate), filtre *Citation Topic Micro* « Animal welfare ».

4. Voir *Le « positive animal welfare » : Une définition... mais une traduction difficile en français - Chaire bien-être animal*. (4 février 2025). <https://chaire-bea.vetagro-sup.fr/le-positive-animal-welfare-une-definition-mais-une-traduction-difficile/>

en 2020 (Bao, 2022). Les domaines d'application sont divers : identification individuelle des animaux par reconnaissance faciale pour permettre la traçabilité et l'adaptation du régime alimentaire à chaque individu, surveillance des comportements alimentaires : estimation de la consommation individuelle d'eau et de nourriture à partir de séquences vidéo ou audio et de capteurs (pression nasale, température), détection des comportements agressifs par caméras et accéléromètres embarqués, estimation du poids vif afin d'éviter les pesées susceptibles de causer des blessures et du stress, surveillance de la santé et détection des maladies : détection de la toux (données sonores), contrôle de la température corporelle, détection visuelle des mammites chez les vaches, détection et classification des activités, par exemple de position (debout, couché, marche) avec accéléromètres embarqués ou caméras pour détecter les chaleurs ou l'état général des animaux, prévision de production avec optimisation de la qualité du lait par exemple pour les vaches. Ces domaines d'application de l'IA visent une augmentation de la productivité et relèvent de l'élevage dit « de précision » :

L'élevage de précision est un ensemble de techniques regroupant différents outils numériques innovants : capteurs (mouvements, température), détecteurs (caméras, microphones), technologies de gestion et automates visant un pilotage précis et continu des animaux et des systèmes de production. Leurs applications sont multiples : optimiser les performances techniques et économiques du système de production, améliorer les conditions de travail de l'agriculteur (automatisation de la traite, détection des chaleurs, ...), diminuer leur isolement (applications de communication, ...), favoriser le bien-être des animaux (détection de stress, de problèmes sanitaires...), réduire l'impact environnemental des élevages (meilleure gestion des intrants : alimentation, produits vétérinaires, ...). (Viala, 2019, p.1)

Dans cette définition, favoriser le bien-être animal se réduit encore à éviter les états négatifs.

Ce tour d'horizon rapide du cadre de définition du bien-être animal et de la production scientifique dans ce domaine (les scientifiques jouant le rôle de prescripteurs et d'experts), amène à conclure que la transition vers le bien-être animal dans l'élevage semble bloquée donc autour d'un saut difficile à franchir vers le bien-être « positif ».

Projet SoundWel

Prise en compte des contextes positifs

Dans le cadre du projet SoundWel, les chercheurs ont analysé un ensemble d'enregistrements de vocalisations de porcs émises dans de nombreuses situations différentes (mais toutes dans des élevages industriels), de la naissance à l'abattage (7 414 vocalisations produites par 411 porcs). Ces enregistrements ont été classés selon 17 catégories de contexte et selon la valence, positive ou négative, attribuée à ces contextes. Dix de ces contextes sont négatifs :

- *Fighting* (lutte pour atteindre les tétines pendant l'allaitement),
- *Missed Nursing* (le porcelet n'arrive pas à atteindre les tétines pendant l'allaitement),
- *Crushing* (le porcelet est pressé contre le sol en position couchée latérale avec les deux mains pour simuler un écrasement),
- *Surprise* (l'animal est surpris par l'arrivée d'une personne),
- *Novel Object* (l'animal est exposé seul à un nouvel objet dans une enceinte qu'il ne connaît pas),
- *Isolation* (l'animal est isolé de ses congénères),
- *Physical restrain/holding* (immobilisation dans les bras d'une personne ou sur le dos ou immobilisation dans un dispositif de contention),
- *Negative Conditioning* (l'animal est exposé seul à un environnement conditionné négativement),

- *Castration* (sans anesthésie⁵),
- *Handling in slaughterhouse* (manipulation douloureuse dans un couloir d'abattage individuel à l'aide d'un aiguillon électrique par un humain non familier ou manipulation non douloureuse par la voix ou la main par un humain non familier),
- *Waiting in slaughterhouse* (attente dans un couloir d'abattage individuel sans présence humaine).

Sept contextes sont positifs :

- *Huddling* (se blottir avec ses camarades de portée),
- *Before Nursing* (s'approcher de la tête de la mère avant la tétée),
- *After Nursing* (s'approcher de la tête de la mère après la tétée),
- *Reunion* (retrouvailles avec la mère et les camarades de portée après isolement),
- *Enriched* (les animaux sont exposés par paires dans un environnement enrichi : paille, morceaux de bois, cordes),
- *Running* (courir par paire d'un enclos à une enceinte familière),
- *Positive Conditioning* (l'animal est exposé seul à un environnement conditionné positivement).

Les vocalisations dans des contextes positifs sont au nombre de 2 285 soit 31 % des fichiers contre 5 129 (69 %) pour les contextes négatifs. Les contextes positifs permettent aux animaux d'exprimer des comportements propres à leur espèce (liberté n° 4) dans les domaines de la nutrition, de l'environnement physique et des interactions comportementales. Cette part de contextes positifs, même si elle est inférieure à celle des contextes négatifs, est loin d'être négligeable. Voyons maintenant d'où proviennent ces données sonores.

5. La castration à vif est interdite en France depuis le 31 décembre 2021. Elle est également interdite en Norvège, en Suisse et en Allemagne. Mais elle est autorisée par l'Union Européenne jusqu'au 7^e jour du porcelet.

Réutilisation des données

Le projet SoundWel est issu de la coopération de plusieurs équipes européennes et a été permis par la mise en commun de différentes sources de données hétérogènes. Les données sonores utilisées sont issues en grande partie de recherches précédentes ayant fait l'objet de publications. Il s'agit ici d'en proposer un nouvel usage. Certains enregistrements ont été réalisés spécifiquement pour le projet. Si nous considérons seulement les contextes positifs, les enregistrements sont issus de trois expérimentations. Seul le contexte *Running* a fait l'objet d'une expérimentation spécifique.

L'article associé aux contextes *Huddling*, *After Nursing*, *Before Nursing*, *Reunion* avait pour objectif de voir si les vocalisations des porcelets varient continuellement dans un système graduel ou si des types de vocalisations peuvent être définis afin de former des groupes distincts (Tallet, 2013). Il s'agissait de résoudre la question de la continuité/discontinuité du répertoire vocal des porcs et de fournir un répertoire vocal complet, ce qui n'avait jamais été fait. Cette publication a permis de définir 5 types de vocalisations qui permettent de reconnaître 11 situations. Elle fournit également une échelle de « négativité » permettant de faire une gradation des contextes selon leur valence. Les contextes ont été classés par des experts et une moyenne des réponses a été réalisée. La situation la plus positive est *After Nursing*, puis viennent dans l'ordre *Reunion*, *Huddling* et *Before Nursing*. Cet article est novateur en ce qu'il étudie les vocalisations dans une large variété de situations aussi bien négatives que positives. Il s'agit d'une approche globale, « animal-centrée ».

L'article associé au contexte *Positive Conditioning* visait à mesurer des différences subtiles de valence émotionnelle :

Dans l'étude des émotions animales, la valence émotionnelle s'est avérée difficile à mesurer. De nombreuses études sur les émotions des animaux d'élevage se sont donc concentrées sur l'identification d'indicateurs d'émotions fortes, principalement négatives. Cependant, des variations

subtiles de la valence émotionnelle, telles que celles causées par des différences plutôt modérées dans les conditions d'élevage, peuvent également affecter l'humeur et le bien-être des animaux lorsque de telles variations se produisent régulièrement. Dans cette étude, nous avons cherché à savoir si des événements aversifs ou gratifiants modérés et répétés pouvaient entraîner des différences mesurables de valence émotionnelle chez de jeunes porcs sevrés. (Leliveld, 2016, p. 116, traduction DeepL)

Cette notion de variation « subtiles » s'inscrit pleinement dans l'étude du *positive animal welfare*. Elle relève qu'il est nécessaire de changer d'échelle de perception pour faire progresser les connaissances dans ce domaine. Ces réflexions sur le changement d'échelle et la subtilité perceptive ont ensuite alimenté le travail de création.

Enfin, l'article associé au contexte *Enriched* (Briefer, 2019) étudie les caractéristiques sonores de ces différences subtiles. Les chercheurs et chercheuses ont montré que les grognements bouche fermée produits dans des contextes positifs ou dans des contextes négatifs avaient des caractéristiques différentes et qu'il était possible de les distinguer par divers paramètres. Chez les porcs, les vocalisations négatives occupent les hautes fréquences (sons aigus) et ont une amplitude plus importante (plus grande intensité perçue, sons plus forts). Les vocalisations positives sont situées dans un spectre plus grave avec une amplitude plus faible ce qui les rend moins faciles à percevoir et à discriminer. Cela a représenté un défi dans la partie Création de ce travail.

Ces trois articles n'ont donc pas seulement permis de rassembler un corpus de données sonores dans des contextes positifs. Ils ont défini les paramètres et posé les bases scientifiques et techniques permettant d'aboutir à cette proposition d'outillage intégrant le *positive animal welfare*.

Acquisition de nouvelles données

Le contexte *Running* a fait l'objet d'expériences et de prises de son spécifiques comme l'indiquent les *Supplementary Information* attachées à l'article. Deux expériences ont été menées qui ont permis également d'enregistrer des sons pour le contexte *Enriched*. Les porcs étaient conduits par paires de leur enclos vers un enclos soit vide, soit enrichi, le long d'un couloir de 23 mètres de long. L'expérience de course a été menée après 7 semaines alors que les porcs étaient devenus familiers du processus et à 4 reprises. Cette expérience relève de la cinquième liberté, la possibilité pour l'animal d'exprimer les comportements normaux de son espèce. Elle nous semble emblématique du *positive animal welfare*. Elle allie des états mentaux positifs (telle que la joie liée au jeu), pouvant amener à l'épanouissement s'ils s'installent sur le long terme, au développement de compétences s'inscrivant dans le processus de conditionnement.

Le projet SoundWel a donc intégré une part non négligeable de données reliées à des contextes positifs obtenues lors d'expériences précédentes menées par les membres du collectif ou issues d'expériences spécifiques. Ces travaux de recherche ont contribué à la réussite du projet apportant les connaissances nécessaires à la prise en compte des contextes positifs malgré des lacunes plus importantes en termes de quantité de données disponibles, une difficulté technique accrue liée aux caractéristiques des vocalisations positives et un nécessaire changement d'échelle pour prendre en compte des variations sonores subtiles.

Les données, matériau pour la création et objet de recherche

L'intention de privilégier les vocalisations positives dans la création s'est doublée d'une intuition qui s'est révélée fructueuse : le projet Soundwell a effectivement porté une attention particulière aux contextes positifs. Dans le processus de création, analyser les conditions de production des données et le système de signification dans lequel elles sont intégrées est essentiel : il s'agit d'explorer en profondeur le matériau comme un sculpteur le ferait d'un bloc de marbre. Car faire entendre ces données sonores aux humains, c'est suivre à rebours le processus qui les a transformés en éléments exploitables par des machines.

Les séquences sonores enregistrées dans les élevages ont été découpées automatiquement en très petites unités d'une à deux secondes considérées comme signifiantes. Le processus automatique de découpage a supprimé les silences et du même coup amputé les sons d'une fraction infime mais qui constitue une charnière au tout début (passage du silence au sonore) et la toute fin (passage du sonore au silence). L'attaque (attack) et le relâchement (release), ces deux moments importants de l'enveloppe du son - c'est-à-dire la manière dont son intensité évolue dans le temps, ont été altérés irrémédiablement, coupés de l'environnement sonore dans lequel ils étaient insérés. Les spectrogrammes de chaque unité ont été générés pour être interprétés par l'IA, incapable d'écouter mais virtuose dans l'analyse des images.

Réinjecter le vivant qui s'est perdu, c'est d'abord retrouver une durée et une séquentialité. Dans un séquenceur logiciel, je colle bout à bout ces fragments, dans un ordre ou un autre, explorant la combinatoire pour reconstituer un moment qui ne pourra être que fictionnel. Les vocalisations positives sont plus courtes, avec moins de modulations d'amplitude que les vocalisations négatives, ce qui complique le travail de composition. La

rythmique, bien que tronquée par le découpage des échantillons sonores, devient une source d'inspiration pour la création de courtes pièces musicales. Une ligne rythmique au format MIDI se dessine, reprise par des instruments numériques. La voix présente le contexte et apporte des informations de base sur la situation. La composition se montre en train de se faire, balbutiante d'abord puis plus assurée. Le séquenceur logiciel est utilisé pour composer, enregistrer, arranger et mixer les morceaux. La composition musicale et l'arrangement procèdent par collages, juxtapositions et superpositions selon une visualisation chronologique horizontale propre à l'outil. Échantillons de vocalisations de porcs, enregistrements de voix humaine et composition musicale se succèdent ou se chevauchent sur cette longue frise parcourue de lignes brisées qui représentent l'évolution des paramètres au cours du temps, comme le volume de la piste. De ce processus compositionnel naît l'œuvre sonore *Quand le cochon parle, on l'écoute*⁶.

Les données, en tant que matériau, deviennent de fait objet de recherche en SIC. Cette connaissance approfondie, dont la finalité initiale est artistique, bénéficie à la recherche et permet de produire des connaissances avec un point de vue inédit.

6. Citation issue du film d'animation *Babe, un cochon dans la ville*, 1998 (version française). Écouter l'œuvre : <https://soundcloud.com/fchambef/sets/quand-le-cochon-parle-on-lecoute>

Conclusion

Ma pratique artistique m'a conduite à m'intéresser au projet Soundwel et aux données ouvertes mises à disposition de la communauté scientifique. Bien que je les mobilise en les détournant de leur finalité initiale, ce déplacement suppose une exploration attentive de leurs conditions et modalités de production. Ces données deviennent ainsi un objet de recherche à part entière, dont l'étude contribue à nourrir la réflexion sur la transition vers un mieux-être animal.

L'usage de l'intelligence artificielle - et plus spécifiquement du Machine Learning - a permis de discriminer la valence et le contexte des vocalisations de porcs qui ont été testés par les chercheuses et les chercheurs, démontrant la faisabilité technique d'un outil de reconnaissance des émotions au sein des élevages. En prenant en compte une très grande variété de contextes aussi bien négatifs que positifs, les auteurs bousculent quelque peu l'image de cet élevage de précision qui permet à l'aide de capteurs et de caméras d'optimiser la rentabilité des exploitations ou de détecter des situations de souffrance animale. La technique permet ici d'élargir le champ du sensible, de changer d'échelle, de détecter des variations ténues, d'accéder au subtil. Bien sûr, cette proposition ne s'inscrit pas en rupture avec le modèle d'élevage industriel. Montrer la faisabilité d'un tel outil apparaît plutôt comme un petit pas permettant d'avancer vers un horizon d'équilibre encore à trouver. Néanmoins, l'intégration des principes du *positive animal welfare* laisse entrevoir la possibilité d'un franchissement de palier dans cette transition vers le bien-être animal dans nos élevages.

Bibliographie

Bachimont, B. (2015). Le numérique comme milieu : Enjeux épistémologiques et phénoménologiques. *Interfaces numériques*, 4(3), 385402.

Bao, J., & Xie, Q. (2022). Artificial intelligence in animal farming : A systematic literature review. *Journal of Cleaner Production*, 331, 129956.

<https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2021.129956>

Bouchardon, S. (2014). *La valeur heuristique de la littérature numérique*. Paris, Hermann.

Bouchardon, S., Bardiot, C., & Caubel, H. (2015). Recherche, ingénierie, création artistique : Processus, prototypes, productions. *Hermès, La Revue*, 72, 187197

Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crétion : Comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives : travail intellectuel et construction des connaissances*, 5(1), 294. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>

Briefer, E. F., Vizier, E., Gyga, L. et Hillmann, E. (2019). Expression of emotional valence in pig closed-mouth grunts : Involvement of both source- and filter-related parameters. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 145(5), 28952908. <https://doi.org/10.1121/1.5100612>

Briefer, E., Sypherd, C., Linhart, P., Leliveld, L., Padilla De La Torre, M., Read, E., Guérin, C., Deiss, V., Monestier, C., Rasmussen, J., Špinka, M., Döpjan, S., Boissy, A., Janczak, A., Hillmann, E. et Tallet, C. (2022). Classification of pig calls produced from birth to slaughter according to their emotional valence and context of production. *Scientific Reports*, 12(1), 3409. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-07174-8>

Citton, Y., & Rigot, É. (2025). Les défis de la recherche-crétion selon Vilém Flusser. Dans V. Flusser, *Arts, sciences, technologies – Défis à la recherche-crétion* (p. 167). Les Presses du réel.

Delanoue, E. (2018). Débats et mobilisations autour de l'élevage : Analyse d'une controverse [thèse de doctorat, Université Rennes 2]. <https://theses.hal.science/tel-01902653>

Floridi, L. (2017). Semantic Conceptions of Information. In E. N. Zalta (Éd.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2017.

<https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/information-semantic/>

Flusser, V. (1975). Art sociologique. Dans *Collectif Art Sociologique : Théorie-pratique-critique* (p.34). Musée Galliéra. <https://flusserfrance.eur-artec.com/wp-content/uploads/2022/11/1975-ART-SOCIOLOGIQUE.pdf>

Leleu-Merviel, S. et Useille, P. (2008). Quelques révisions du concept d'information. Dans F. Papy (dir.), *Problématiques émergentes dans les sciences de l'information* (p. 2556). Hermès-Lavoisier. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00695777>

Leliveld, L. M. C., Döpjan, S., Tuchscherer, A. et Puppe, B. (2016). Behavioural and

physiological measures indicate subtle variations in the emotional valence of young pigs. *Physiology & Behavior*, 157, 116-124. <https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2016.02.002>

Magda, D., Doussan, I. et Vanuxem, S. (2020). La transition agroécologique permet-elle de renouer le lien aux non-humains ? Regards croisés d'écologie et de juriste. *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement*, 20(1). <https://doi.org/10.4000/vertigo.28077>

Mellor, D. J. (2017). Operational Details of the Five Domains Model and Its Key Applications to the Assessment and Management of Animal Welfare. *Animals*, 7(8). <https://doi.org/10.3390/ani7080060>

Organisation mondiale de la santé animale (OMSA). (2025). *Bien-être animal*. Organisation mondiale de la santé animale. <https://www.woah.org/fr/ce-que-nous-faisons/sante-et-bien-etre-animale/bien-etre-animal/>

Rault, J.-L., Bateson, M., Boissy, A., Forkman, B., Grinde, B., Gyax, L., Harfeld, J. L., Hintze, S., Keeling, L. J., Kostal, L., Lawrence, A. B., Mendl, M. T., Miele, M., Newberry, R. C., Sandøe, P., Špinka, M., Taylor, A. H., Webb, L. E., Whalin, L., & Jensen, M. B. (2025). A consensus on the definition of positive animal welfare. *Biology Letters*, 21(1).

<https://doi.org/10.1098/rsbl.2024.0382>

Saemmer, A. (2015). Réflexions sur les possibilités d'une « recherche-crédation » désinstrumentalisée. *Hermès, La Revue*, 72, 198205.

Saemmer, A. (2022). Vers une poétique post-numérique de l'illisibilité. *Recherches & travaux*, 100. <https://doi-org.scd1.univ-fcomte.fr/10.4000/recherchestravail.4844>

Servière, G., Chauvat, S., Hostiou N. et Cournut, S. (2018). Le travail en élevage et ses mutations. *Rencontres Recherches Ruminants*, <https://hal.science/hal-01961393>

Steiner, P. (2010). Philosophie, technologie et cognition. Etats des lieux et perspectives. *Intellectica*, 53 (1), 740. <https://doi.org/10.3406/intel.2010.1176>

Tallet, C., Linhart, P., Policht, R., Hammerschmidt, K., Šimeček, P., Kratinova, P. et Špinka, M. (2013). Encoding of Situations in the Vocal Repertoire of Piglets (*Sus scrofa*) : A Comparison of Discrete and Graded Classifications. *PLOS ONE*, 8(8).

<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0071841>

Viala, T., Couronne, P., Grousset, P., Choisis, J.P., Thénard, V. *et al.* (2019). Élevage de précision. *Dictionnaire d'Agroécologie*. INRAE.

<https://dx.doi.org/10.17180/rj54-wn87>

Fensch. Fragments
d'une vallée
« en transition »

— *Lucile Jean*

Les photographies dont il est question dans ce texte ont été exposées et présentées au mois de juin 2025 lors de la 6ème édition Art·SIC·Culture du XXIV^e Congrès de la Société française des sciences de l'information et de la communication, à l'Université Rennes 2. Au nombre de dix, enregistrées sur pellicule au format 35mm, tirées en noir et blanc et en couleur, ces photographies font partie d'une série constituée depuis mars 2022 au sein d'un ancien bassin minier et sidérurgique du nord de la Moselle : la vallée de la Fensch. Légendées et accompagnées de courts extraits d'entretiens réalisés avec des élus et agents territoriaux de la vallée et de son intercommunalité, elles forment, aux côtés de ces entretiens, un corpus destiné à analyser le projet du territoire en matière de « transition » dite « écologique ».

Le recours simultané à la photographie et à l'entretien sociologique compréhensif (Kaufmann, 1996), comme outils et supports à l'enquête, est au cœur de la méthodologie qui sera détaillée dans un premier temps ci-dessous. Mobilisée tout au long de la recherche, de 2022 à 2026, cette méthodologie doit nous aider *in fine* à savoir ce que « faire transition » veut dire aux yeux des administrateurs publics de la Fensch, tout en prenant en compte – de manière pragmatique (Odin, 2011) – ce que nous savons de cette vallée et de ce qu'il reste, à même le sol, de son histoire et de ses mémoires (Ginzburg, 1989).

À ce titre, l'histoire industrielle de la vallée de la Fensch, faite de ruptures et de transformations – tant sur le plan technique et technologique qu'humain et managérial (Raggi, 2019) – constitue la pierre angulaire de cette recherche. Encore perceptible physiquement et matériellement à travers certaines infrastructures – hauts-fourneaux, aciéries, cokeries, crassiers, bureaux – et de nombreux équipements sociaux, culturels et sportifs – cités ouvrières et minières, cantines, salles de spectacles, théâtres, piscines –, son héritage se lit également à la lisière des espaces les moins anthropisés de la vallée : forêts, cours d'eau, zones humides et pelouses calcaires.

En outre, la désindustrialisation amorcée dès les années 1960, puis au cours des deux décennies suivantes et jusqu'aux années 2010 (Raggi, 2022), a ouvert la voie à tout un champ de figures et de représentations du passé, souvent dissonantes les unes avec les autres. Politique de la « *tabula rasa* » ou au contraire, « monumentalisation » et patrimonialisation des restes de la sidérurgie – au sein d'une Lorraine dite alors uniformément « industrielle » – les enjeux liés à cet héritage sont divers, tant d'un point de vue mémoriel et politique que culturel et symbolique (Tornatore, 2005).

Au cours de cette longue période de désindustrialisation, de reconversion et de restructuration industrielles, la topologie de la vallée de la Fensch, et la sociologie de ses habitants ont, de ce fait, considérablement évolué. Administré depuis 2000 au sein d'une même communauté d'agglomération, le territoire du Val de Fensch est aujourd'hui accompagné à travers toute une série de projets de (re)développement économique et de réhabilitation urbaine et environnementale. Ces projets en question – dont une partie découle de politiques nationales territorialisées à l'échelle des régions et des intercommunalités – sont traduits au sein de l'actuel projet de territoire de la collectivité (2020-2026) ; des projets et des orientations stratégiques synthétisés notamment à travers la formule projective suivante : « De la transition écologique à la transition économique, un territoire en devenir, innovant et moderne ».

Dans le cadre de notre recherche, le choix de l'entretien, comme méthode de recueil de discours autour de ce projet de territoire, s'inscrit dans une démarche pleinement compréhensive – critique et empathique (Kaufmann, 1996). En nous permettant notamment, à nous et aux enquêtés, de formuler plusieurs idées et/ou hypothèses au cours d'une situation de communication – ou « d'incommunication » (Wolton, 2019) –, l'entretien rejoint – on en fait l'hypothèse – la photographie en tant qu'objet qui informe, voire médiatise, un projet « en train de se faire ».

Aussi, de quelle(s) manière(s), d'une part, ce projet politique de « transition » dite « écologique » s'immisce-t-il, ou non, dans les mots de chaque élu de la collectivité et agent rencontrés ? ; de l'autre, comment la « transition » apparaît, se révèle et s'incarne-t-elle dans les paysages de la vallée par le biais de l'image photographique ? Plus précisément ici, comment la photographie, envisagée initialement comme une « simple » méthode d'enquête et de connaissance du terrain, peut-elle contribuer finalement à documenter le territoire et, de pair, à le représenter ?

Dans un article paru dans la revue de la Société d'Histoire de la Lorraine et du Musée Lorrain, Pascal Raggi, Professeur des universités en histoire contemporaine à l'Université de Lorraine, interroge les différentes représentations, produites par la photographie, des usines sidérurgiques tout au long de la seconde moitié du XX^e siècle en Lorraine :

En Lorraine du fer, des années 1950 jusqu'à la fin de la décennie suivante, des photographies en noir et blanc ont magnifié le dynamisme industriel régional. Des années 1970 jusqu'au début du XXI^e siècle, en noir et blanc, et, avec le temps, de plus en plus en couleur, les clichés du paysage industriel à l'emprise rétrécissante ne donnent pas du tout la même impression. (Raggi, 2022, p. 1)

À ce propos, la fonction documentaire attribuée à la photographie (Tardy, 2014), et le poids donné aux images dans la construction des représentations sociales (Jodelet, 1989), nous

invite à nous interroger sur le rôle que celles-ci peuvent recouvrir au regard des questions écologiques et environnementales. En effet, pourquoi et comment documenter et/ou représenter, visuellement, la « transition » ? Plus précisément, comment l'image photographique peut-elle contribuer à accompagner les changements environnementaux en cours et à venir ?

Aussi, tout en réaffirmant la légitimité de la photographie et, plus largement, celle des méthodes audio-visuelles et artistiques dans la recherche en sciences humaines et sociales, nous pouvons nous interroger sur la fonction sociale et politique de tels objets ou supports visuels. Plus précisément dans notre cas, il s'agit de proposer quelques pistes de réflexion autour des formes et usages possibles de l'image photographique lorsque celle-ci nous permet, non seulement de mieux connaître la vallée de la Fensch – et à en montrer ses paysages « en transition » – mais aussi lorsqu'elle peut, doublée d'un corpus textuel, tenir lieu de discours. Autrement dit, lorsque la photographie, comme le rappelle Cécile Tardy, permet à la fois de « consigner » de l'information comme outil documentaire, et de « diffuser » ou de « médiatiser » en tant que support de communication (Tardy, 2014).

Pour résumer, il s'agit dans ce chapitre d'interroger le « devenir » communicationnel et politique d'un corpus de photographies tantôt enregistré pour progresser au sein de la recherche et du terrain, tantôt utilisé pour documenter quelques-unes des manifestations tangibles ou symboliques – aussi parcellaires soient-elles – du projet de la collectivité du Val de Fensch en matière de « transition écologique ».

La photographie comme méthode d'enquête et de connaissance d'un territoire « en transition »

Un outil « topographique » et « archéologique » d'exploration du terrain

L'apport d'autres disciplines telles que les sciences de l'environnement et l'histoire – voire aussi la géohistoire (Braudel, 1997 ; Grataloup, 2015) – est tout à fait déterminant dans cette recherche, tant d'un point de vue théorique que méthodologique. En effet, nous faisons l'hypothèse que celles-ci sont particulièrement utiles – en raison notamment des liens qu'elles mettent en exergue entre un milieu et la trajectoire historique des Hommes au sein de ce milieu ; en raison des interactions observées, plus largement, entre les êtres vivants et leur environnement au sein de différents écosystèmes – pour comprendre certains agencements et processus info-communicationnels qui façonnent notre époque, en France ici en particulier ; une époque caractérisée par un changement profond du climat sur la Terre, une nouvelle ère géologique appelée « Anthropocène » (Bonneuil, Fressoz, 2016).

En cela, nous défendons – du fait de la transversalité de notre objet de recherche – une approche interdisciplinaire où les sciences de l'information et de la communication et l'histoire, au premier plan, nous aident à objectiver la « transition écologique » en même temps qu'elles nous fournissent des méthodes et des outils tout à fait adaptés à notre terrain. C'est éminemment le cas de la photographie et de ses propriétés que nous décrivons volontiers comme « topographiques » et « archéologiques ».

Par photographie, nous entendons deux choses : d'une part, l'activité et la technique qui permettent l'enregistrement d'une image – argentique dans notre cas – et d'autre part, l'objet produit par cette technique, c'est-à-dire l'« image-objet » ou « épreuve ». Dans ce travail, le tout opère comme un véritable « embrayeur » de réflexion et d'analyse, précisément par la

qualité de médium de la photographie – de la technique et de l'image-objet –, c'est-à-dire par sa qualité d'intermédiaire « entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction » (Rancière, 2008). Aussi, celle-ci a-t-elle joué un rôle fondamental dans la délimitation du terrain et de l'objet grâce à cette qualité ; grâce aussi à sa « dimension iconique » ou « *mimesis* » (Tardy, 2014).

En outre, de la même manière que l'entretien compréhensif permet de rencontrer et d'échanger en détail avec chacun des acteurs – *in situ*, sur leur lieu de travail –, prendre des photographies de la vallée et de ses paysages intervient là comme un moyen de se familiariser avec le terrain et de l'explorer, dans la durée. À ce titre, la pratique de la photographie, en tant que porte d'entrée et de connaissance du territoire, rejoint le choix de l'entretien comme méthode de recueil de discours autour du projet de « transition écologique » ; en ce sens qu'ils permettent d'appréhender l'objet et le terrain de recherche dans leurs dimensions sensibles, physiques, mais aussi, polyphoniques. Nous y reviendrons.

La qualité documentaire et scientifique d'une image photographique est traditionnellement reliée aux informations typologiques, topographiques et sociologiques que celle-ci consigne – des informations qui peuvent faire progresser la connaissance d'un milieu, d'un groupe, d'un objet, etc. Intégrée à partir du XIX^e siècle – c'est-à-dire dès son invention – dans des projets de recherches menés en botanique ou en géologie – devenues plus tard « sciences de l'environnement » aux côtés de l'écologie –, et en sciences sociales (ethnologie, anthropologie, sociologie), la photographie permet la production et la diffusion de données en tant qu'outil mais aussi en tant que *preuve*, mobilisée à l'appui d'une thèse scientifique.

Dans notre cas, il s'agit toutefois moins d'une preuve que d'un outil : un outil qui nous sert à regarder, à observer et à connaître la vallée dans ses dimensions géographiques, historiques ou bien symboliques. Autrement dit, le parcours emprunté ne suit aucune construction théorique préalable et s'inscrit ainsi dans

une démarche profondément inductive. En bref, il s'appuie sur des lieux dont nous ne connaissons que le nom et une petite partie de l'histoire : des lieux dont nous ne savons, finalement, que peu de choses.

En ce sens, nous pouvons dire que ces déplacements et ces prises de vues s'apparentent en partie à une démarche qui peut relever de l'archéologie ou des études topographiques. En effet, il s'agit, comme pour la première discipline – et à la différence de l'historien qui s'appuie sur des archives écrites ou orales pour travailler – d'acquérir une documentation à partir de travaux de terrain (prospections, fouilles, analyses du bâti, etc.) ; et comme pour les deuxièmes, d'enregistrer le plus rigoureusement possible l'« information géographique d'un site ». Nous pouvons là aussi souligner une correspondance très intéressante entre l'étymologie de ces deux mots et le sens que nous donnons à notre propre pratique de la photographie. En effet, tandis que le mot « archéologie », qui vient du grec ancien, est formé des racines *archéos* – ancien – et de *logos* – mot/discours – la « topographie », également issue du grec ancien, relie quant à elle, le *topos* – lieu – à *graphen* – c'est-à-dire, écrire ou dessiner.

Un guide d'analyse sémiologique et pragmatique du projet de « transition écologique » du Val de Fensch

La photographie constitue une méthode de recherche à part entière car elle engage avec elle un ou plusieurs « processus de connaissance et de savoir » (Merzeau, 1999, p. 51) à partir d'un lieu, par exemple, et de son image. Au terme de l'enquête, l'ensemble des entretiens, ainsi que le travail bibliographique, ont précisément vocation à nourrir ce processus et à rendre alors possible, une « lecture documentaire » des photographies « à partir d'informations externes, qui modifient sa perception [la perception de l'image] et font réapparaître la dimension historique » (Gunthert, 2016, p. 10). En retour, notre prise de vues a pour fonction, non pas tant d'attester, mais de *traduire* visuellement ce qui est dit au cours des entretiens, et *a fortiori*, de mieux comprendre peut-être ce qui se joue dans le – ou

en creux du – projet de « transition écologique » porté par la collectivité.

Ainsi, nous pouvons dire que l'image photographique guide, en quelque sorte, l'analyse du corpus d'entretiens – et en filigrane, l'analyse du projet politique de la Communauté d'Agglomération du Val de Fensch et de ses communes adhérentes – tout en accompagnant notre progression dans l'enquête. Toutefois, de la même façon que les élus et agents interrogés partagent leur propre perception d'un projet, pourtant commun – et leur propre perception de la « transition » – nous devons indiquer que nous proposons, à travers ce corpus de photographies, de « donner à voir » des lieux tels que nous les voyons depuis notre tierce position. À ce titre, plus que la dimension iconique de l'image, c'est sa teneur « indicielle » (Barthes, 1980) qui l'emporte. En effet, c'est moins l'exhaustivité ou la fidèle retranscription d'un lieu ou d'un discours que nous recherchons, que les traces – choisies – de ce discours dans les paysages de la vallée de la Fensch.

Finalement, le recours à la photographie et à l'entretien comme outils et supports d'enquête, doit nous aider – grâce à la complémentarité et à l'interdépendance de ces deux systèmes de signes – à approfondir notre lecture du projet de la collectivité ; une lecture empreinte de notre propre regard et représentations sur ce territoire « en transition ».

Documenter la vallée de la Fensch pour communiquer sur la « transition écologique »

De l'enquête à sa restitution : l'image comme « régime de trace »

Les formes et usages qui peuvent être attribués à la photographie sont divers et nombreux. Du photojournalisme à la photographie dite « documentaire », de l'image-preuve – ou outil – à son intégration dans le monde de l'art, le médium photographique oscille entre différents statuts qui en révèlent toute la porosité et cela, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Dans un précédent travail¹, nous avons eu l'occasion de présenter quelques-uns de ces formes et usages possibles, ainsi que les différents « espaces de communication » (Odin, 2011) au sein desquels une même image photographique peut évoluer et circuler ; l'entraînant ainsi parfois à devenir autre chose que ce pour quoi elle a été initialement enregistrée. On pense ici par exemple à la photographie de presse – et à ses « images-monuments » – qui peut tout à fait, après le passage du temps, en « refroidissant », occuper l'espace d'un musée d'histoire et/ou d'une galerie d'art (Beyaert-Geslin, 2006).

Dans le cas présent, ce « passage du temps » correspond au temps qui s'écoule entre le moment où nous enregistrons ces photographies dans la vallée de la Fensch et celui où nous les restituons dans notre thèse, conjointement au corpus d'entretiens. Il correspond aussi, comme nous l'avons évoqué précédemment, au « processus de connaissance et de savoir » (Merzeau, 1999) grâce auquel une image dépasse ce qu'elle ne peut, à elle seule, montrer ou expliquer. En effet, si une photographie atteste bien « que cela que je vois, a bien été » (Barthes, 1980) pour reprendre les mots de Roland Barthes, celle-ci ne constitue

1. Jean, L. (2020). *Documenter le passé pour le raconter au présent. L'image photographique, forme et trace de la mémoire du camp de Rivesaltes et de ses « indésirables »* [mémoire de Master 2 en sciences de l'information et de la communication]. Avignon Université. <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04125861v1>

une trace qu'à l'aune de son signifiant – elle est toujours une « trace de » quelque chose (Gunthert, 2016) – et de l'opération qui permet donc d'en dégager le sens. Ici, à nouveau, c'est bien le discours recueilli auprès des élus et agents territoriaux de la vallée – un discours recueilli dans le cadre de l'actuel projet de territoire de la collectivité (2020-2026) – qui peut offrir à ces photographies leur signification ; une signification, latente, que l'on peut qualifier de « documentaire ».

Les travaux de la médiologue et Professeure en sciences de l'information et de la communication, Louise Merzeau (1963-2017), peuvent là une fois de plus être mobilisés. Son approche technique – voire technologique –, culturelle et idéologique du patrimoine nous intéresse particulièrement, en ce sens que ce dernier est finalement pensé en termes de « régime de trace » et non par « type » ou « catégorie ». C'est un changement de paradigme qui nous invite dans notre cas à défaire les frontières entre différents « types » de patrimoine, justement : les patrimoines dits « industriels », « culturels » ou bien « naturels ». Cela fonctionne aussi, on en fait l'hypothèse, pour la photographie. Il s'agit alors, en filigrane, de regarder le patrimoine – ou la photographie – dans ses différentes et mêmes formes à la fois, entre le « monument » et son « document » (Merzeau, 1999), et de les considérer tous deux finalement comme une « chose de l'avenir, plus que du passé » (Rautenberg, Tardy, 2013). C'est précisément ce que Louise Merzeau rappelle :

Monument et document sont deux régimes de trace. À ce titre, ils ne sont pas seulement ce qu'il reste d'une culture, d'un territoire ou d'une époque révolus, mais ce qui façonne les systèmes sociaux et leur permet de se projeter dans le temps. [...] Point de convergence entre des croyances, des savoirs, des acteurs et des techniques, les traces témoignent ainsi d'une organisation du collectif par l'organisation de la matière. (Merzeau, 1999, p. 47)

En ce sens, la série de photographies constituée dans notre recherche opère, comme nous l'avons vu aussi précédemment, comme une véritable trace du territoire de la Fensch, une trace

visuelle qui a vocation à le documenter sous une forme, une représentation qui nous est propre. Toutefois, en sortant par là du champ, et du temps, de l'enquête, nous pouvons nous demander si ces photographies ne peuvent donc pas, au moment de leur restitution, être reconnues aussi – avec les entretiens – comme un objet à part entière qui a une existence propre indépendamment de ce qu'il montre et dit – ou non – dans le cadre de l'analyse du projet de territoire de la collectivité.

De la trace à la représentation du réel : le statut documentaire en question

En 1977 et 1980, Susan Sontag et Roland Barthes puis un peu plus tard, en 1990, Rosalind Krauss, ont proposé dans leurs essais respectifs quelques réflexions autour de l'objet photographique à travers une approche théorique dite « essentialiste » qui reconnaît, dans l'acte d'enregistrement et le référent photographique, toute la spécificité du médium. Selon Barthes, c'est précisément la force de ce référent – sa « toute-puissance » (Barthes, 1980) – qui accapare le regard et qui en contraint la lecture ; la lecture du message « connoté » de l'image (Barthes, 1964) qui renvoie alors à son épaisseur « historique » et « culturelle » :

Si la Photographie ne peut être approfondie, c'est à cause de sa force d'évidence. Dans l'image, l'objet se livre *ad hoc* et la vue en est certaine. [...] Cette certitude est souveraine parce que j'ai le loisir d'observer la photographie avec intensité ; mais aussi, j'ai beau prolonger cette observation, elle ne m'apprend rien. C'est précisément dans cet arrêt de l'interprétation qu'est la certitude de la Photo : je m'épuise à constater que ça a été. (Barthes, 1980, p. 165)

Cette approche de la photographie – personnelle et affective – a été par la suite beaucoup discutée. Comme le souligne André Gunthert, historien et spécialiste du médium, l'« effet de présence » qui apparaît lorsqu'on regarde une image « n'est pas une propriété de la photographie mais une projection de la réception » (Gunthert, 2016). Autrement dit, il n'est pas tant

question de l'image photographique en tant que telle – dans son essence et son « mystère » – que de celui ou de celle qui la regarde – ou qui la produit – et qui possède, ou non, un certain savoir.

Finalement, ces différentes conceptions de l'objet photographique contribuent selon nous à accroître sa légitimité en tant qu'outil de recherche, et à l'envisager alors à la fois en tant que *trace* et *représentation* du réel, au croisement du « monument » et du « document », de l'histoire et de la mémoire, ou bien encore dans notre cas – on en fait l'hypothèse –, du projet et du discours. C'est là, de notre point de vue encore, sur ces lignes en réalité à peine perceptibles, que la photographie est la plus à même de documenter, de communiquer et *a fortiori*, de sensibiliser. Cécile Tardy, Professeure en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille, évoque notamment cela dans ses travaux autour des médiations documentaires des patrimoines. En effet, selon elle, et comme nous l'avons brièvement évoqué en introduction, l'objet photographique est double : il constitue d'une part, un outil, documentaire, qui « consigne » et produit de la « médiation » ; et de l'autre, un support, de communication, qui « diffuse », dans une logique cette fois-ci, de « médiatisation » (Tardy, 2014).

Dans notre cas, photographier les différents paysages de la vallée nous permet – en prenant en compte cette double dimension –, d'appréhender le projet de « transition écologique » porté par le Val de Fensch, non seulement dans sa forme physique et matérielle – tangible – mais aussi, précisément, dans ce qui ne l'est pas, ou pas encore. Il faut en effet dire que le projet est inscrit à l'agenda politique de la collectivité depuis 2020 seulement, ce qui nous conduit parfois à devoir *représenter* – ou à *lire*, dans le cas du corpus d'entretiens et des discours des élus et agents – en creux, ce qui, à nos yeux, « fait transition » dans ce projet ou bien, dans ce qu'il a, ou non, d'« écologique ».

Finalement, cette difficulté que nous rencontrons dans l'analyse de ce projet de territoire peut être adjointe à la difficulté qu'il peut y avoir à rendre lisibles, intelligibles et visibles les

questions écologiques et environnementales et en particulier, celles du changement climatique (Juanals, 2019). En ce sens, si le croisement des approches scientifiques – en sciences de l’environnement et en sciences humaines et sociales – est indispensable pour comprendre le changement climatique, il semblerait que la part d’imagination et de création soit tout aussi essentielle pour pouvoir s’y adapter ou en limiter les causes et conséquences.

La photographie comme document de médiation et de communication politique autour de la « transition »

Des images pour territorialiser la « transition écologique »

Nous avons essayé précédemment de qualifier l’usage que nous faisons de la photographie dans cette recherche : d’abord comme méthode d’enquête – ou trace – puis comme objet – ou forme – qui a vocation à documenter, et *communiquer*, le territoire de la Fensch et son projet. À partir de différentes approches et apports théoriques – sémiologiques, sémiopragmatiques, médio-logiques ou bien issus des *cultural* et *visual studies* –, nous avons proposé d’envisager à notre tour, la photographie comme un médium, finalement, tout à fait polyphonique. Cette richesse-là, que nous retrouvons aussi par ailleurs dans les discours recueillis auprès des dix communes qui forment la Communauté d’Agglomération du Val de Fensch, peut être mise en corrélation avec les différents paysages que nous avons rencontrés au sein de cette même vallée. Des usines en activité aux friches en reconversion, des anciennes cités minières et ouvrières aux cours d’eau réhabilités ou réaménagés – la Fensch, qui a donné son nom au territoire, et ses affluents –, les images enregistrées témoignent d’une certaine diversité paysagère qui traduit une multitude de représentations possibles du territoire.

Or, comme nous l'avons vu en introduction et comme le souligne l'historien Pascal Raggi, les représentations qui en sont données dans les années 1950 et 1960 par quelques photographes, puis des années 1970 jusqu'aux années 2000, ont surtout mis en valeur le dynamisme industriel du bassin lorrain – et qui plus est, souvent, seulement au sein de l'usine – puis son déclin. Tantôt « grises », tantôt « rouillées », les « couleurs » attribuées au passé de la région (Raggi, 2022) témoignent non seulement d'un traitement unilatéral des périodes d'industrialisation et de désindustrialisation, mais aussi et surtout de représentations presque exclusivement industrielles de cette même région.

Aussi, nous avons cherché à travers notre corpus – parfois de manière d'abord inconsciente – à aller voir et à photographier des lieux de la vallée éloignés *a priori* de toute empreinte industrielle et sidérurgique ; ou alors, du moins, en essayant de traduire l'héritage industriel de la Fensch autrement qu'à travers sa « monumentalisation » (Tornatore, 2005), qu'elle soit considérée comme positive ou négative. En ce sens, les images prises tout au long de notre recherche peuvent-elles être regardées comme des images prises « en creux » de cet héritage monumental qui occupe encore l'espace – les installations sidérurgiques, les hauts-fourneaux en particulier, s'étendent largement verticalement et horizontalement. En rupture avec les « images-monuments » produites par exemple par certains médias et photojournalistes, l'image dite « en creux » peut alors opérer au présent, « un retour sur les lieux d'un événement » pour en représenter à l'inverse, tous les manquements (Bertho, 2008).

Ainsi, pareillement à la végétation qui reprend aujourd'hui ses droits à la surface de chaque friche de la vallée, représenter le « creux » de ces lieux revient à leur imaginer un autre avenir dans le cadre de la réhabilitation économique et environnementale soutenue par la collectivité du Val de Fensch. Autrement dit, essayer de montrer dans notre cas, ou ailleurs, des lieux anciennement industrialisés ou absents des représentations habituellement convoquées, peut contribuer à

renouveler l’imaginaire du territoire en question tout en faisant définitivement entrer la « transition écologique » au sein des politiques publiques, locales.

**Photographier pour (se) « rendre sensible à » :
à la croisée des « esthétiques scientifiques,
artistiques et politiques »**

En sortant ainsi progressivement du champ et du temps de l’enquête, il nous semble possible d’envisager notre corpus de photographies dans une dimension communicationnelle et politique. En effet, de la même manière que nous nous servons des entretiens compréhensifs pour qualifier plus en détail le projet formulé par la Communauté d’Agglomération du Val de Fensch, la mise en relation des discours recueillis avec ces photographies peut en retour permettre aux élus et agents interrogés d’évaluer, réflexivement, leur(s) action(s).

« Donner à voir » et « à penser » (Bertho, Pousin, 2016) des paysages – ou un patrimoine – qui se transforment dans le temps long, laisse en effet ensuite la possibilité d’agir ou de réagir en fonction. Nous pensons ici aux dispositifs d’observation des paysages créés en France dans les années 1990 : l’Observatoire Photographique National du Paysage ensuite décliné à l’échelle des collectivités territoriales et parcs naturels². À ce propos, comme l’expliquent Raphaële Bertho et Frédéric Pousin dans leur article, la qualité documentaire attribuée à ces séries de photographies n’est pas incompatible avec la qualité d’auteur propre à celui qui les enregistre. Au contraire, le regard du photographe constitue le point d’entrée de ces entreprises – politiques, territoriales et culturelles. Ainsi, pour reprendre les mots des deux chercheurs, l’image comme « œuvre » devient

2. Les Observatoires Photographiques du Paysage (OPP) sont « l’un des outils de connaissance de la politique actuelle du paysage en France ». Leur principe est de « constituer un fonds de séries photographiques qui permette d’analyser les mécanismes et les facteurs de transformations des espaces ainsi que les rôles des différents acteurs qui en sont la cause de façon à orienter favorablement l’évolution du paysage. (Conseil des ministres du 22 novembre 1989). » : <https://www.grand-est.developpement-durable.gouv.fr/les-observatoires-photographiques-du-paysage-a20173.html>

alors « outil de connaissance puis agent de médiation d'un paysage qui est entendu de façon extensive, passant de la notion de site à celles d'écosystème puis de médium » (Bertho, Pousin, 2016, p. 16).

Finalement, une fois de plus, il n'est pas tant question des différentes formes et usages possibles d'une image que des espaces et temporalités que celle-ci permet de mettre en relation. Sans différencier – comme le soulignent les deux chercheurs – le « pédagogique » de l'« esthétique », ce type de séries photographiques rend effectivement possible le passage d'une « temporalité de l'observation » à celle de l'action. Dans le cas des politiques publiques de transition dite « écologique », « socio-écologique », « environnementale » ou « socio-environnementale », la photographie pourrait-elle alors servir de document de médiation et de communication à destination des administrateurs publics comme des habitants d'un territoire.

Ainsi, comme nous avons essayé de le montrer à travers ce texte, l'image photographique échappe à toute catégorisation et c'est précisément en cela qu'elle peut contribuer à accompagner les changements, eux aussi difficilement saisissables. De manière plus importante encore, la photographie peut être investie comme l'un de ces multiples « instruments » à « inventer », comme le souligne Bruno Latour dans un texte publié un an avant sa disparition (Latour, 2021), afin de « multiplier les connexions entre esthétiques scientifiques, artistiques et politiques » :

Les instruments scientifiques, les modèles, les théories, constituent une forme d'esthétique qui nous a rendu sensibles à une situation à laquelle, en tant que citoyens ordinaires, nous n'aurions pu avoir accès. Mais l'esthétique – et cela m'importe beaucoup – doit aussi travailler et être utilisée en politique. Je fais référence ici à la capacité de « faire ensemble », de se rendre sensible à des voix, des acteurs ou des phénomènes qui n'avaient pas de poids auparavant – qu'il s'agisse du climat, des migrants, du ver de terre, ou de ce que l'on regroupe derrière la question écologique. Cette approche est importante car elle permet de situer

l'esthétique artistique parmi les autres esthétiques (politique, scientifique). C'est une forme d'exploration et d'enquête. Elle n'a évidemment pas les mêmes moyens ni le même but général, mais elle permet de rendre sensibles les phénomènes dans lesquels nous nous trouvons. (Latour, 2021, p. 25)

Bibliographie

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Le Seuil.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
- Bertho, R., & Pousin, F. (2016). L'Observatoire photographique du paysage du PNR des Vosges du Nord : de l'œuvre à l'action. *Projets de paysage*, 15, <https://doi.org/10.4000/paysage.7267>
- Bertho, R. (2008). Retour sur les lieux de l'événement : l'image en creux. *Images Re-vues*, 5, <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.336>
- Beyaert-Geslin, A. (2006). L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art. *Communication et langages*, 147, 119-135. <https://doi.org/10.3406/colan.2006.4584>
- Bonneuil, C., & Fressoz, J.-B. (dir.) (2016). *L'Évènement Anthropocène. La Terre, l'Histoire et nous*. Points.
- Braudel, F. (1997). *Les ambitions de l'Histoire*. Éditions de Fallois.
- Ginzburg, C. (2010). *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Éditions Verdier. (Ouvrage original publié en 1989)
- Grataloup, C. (2015). *Introduction à la géohistoire*. Armand Colin.
- Gunther, A. (2016). Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie. *Études photographiques*, 34. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>
- Jodelet, D. (dir.). (2003). *Les représentations sociales (7e éd.)*. Presses universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1989)
- Juanals, B. (2019). Les changements climatiques, une question incommunicable dans l'espace public ? Vers une communication écologique. *Hermès, La Revue*, 84, 134-139. <https://doi.org/10.3917/herm.084.0134>
- Kaufmann, J.-C. (2008). *L'entretien compréhensif (3e éd.)*. Armand Colin. (Ouvrage original publié en 1996)
- Latour, B. (2021). Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ? *L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, 57, 23-26. <https://www.observatoire-culture.net/arts-crise-politique-climatique/>
- Merzeau, L. (1999). Du monument au document. *Les cahiers de médiologie*, 7, 47-57. <https://doi.org/10.3917/cdm.007.0047>
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble.
- Raggi, P. (2022). Les couleurs rouillées et grises du passé industriel : Les représentations des usines sidérurgiques par la photographie. *Le Pays Lorrain*, 103(2), 1-7.

- Raggi, P. (2019). *La Désindustrialisation de la Lorraine du Fer*. Classiques Garnier.
- Rancière, J. (2008). Ce que 'médium' peut vouloir dire : l'exemple de la photographie. *Appareil, 1*. <https://doi.org/10.4000/appareil.135>
- Rautenberg, M., & Tardy, C. (2013). Patrimoines culturel et naturel : analyse des patrimonialisations. *Culture et Musées. Hors-série : la muséologie : 20 ans de recherche*, 115-138. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.734>
- Tardy, C. (dir.) (2014). *Les médiations documentaires des patrimoines*, L'Harmattan.
- Tornatore, J.-L. (2005). L'« invention de la Lorraine industrielle ». Note sur un processus en cours. *Ethnologie française, 4*, 679-689. <https://doi.org/10.3917/ethn.054.0679>
- Wolton, D. (2019). Communication, incommunication et acommunication. *Hermès, La Revue, 84*(2), 200-205. <https://doi.org/10.3917/herm.084.0200>

Genre !

« On s'en fout,
quoi ! », déroger
à l'idéal au prisme
du genre

— *Leslie (Enthéa) Malfondet*

Cet article développe comment les photographies de l'exposition « On s'en fout, quoi ! ... » présentées dans le volet Arts•SIC•Culture des SFSIC 2025, ont servi d'outils méthodologiques, dans le cadre d'enquêtes par le proche. Cette démarche s'intègre dans une réflexion sur ce que la pratique artistique et collaborative peut faire à l'enquête, au travers d'une approche située, qui questionne la notion de transition, au prisme du genre. Les corps, et plus spécifiquement ceux perçus comme féminins, sont façonnés par des regards sociaux qui conditionnent leurs perceptions et leurs expériences. Ces regards portent tant d'injonctions que la transgression à ces attentes devient inévitable. Les transgressions aux normes de genre (Butler, 2005, pp. 67-96) deviennent des espaces de transition lorsque les normes elles-mêmes se déplacent, ou se reconfigurent sous l'effet des résistances et des réappropriations individuelles et collectives (Hammou & Ravet, 2020). J'explore la notion de « corps en transition » par l'utilisation de logiques subversives mobilisées en réponse aux injonctions pesant sur les corps perçus comme féminins, au travers de deux thématiques dont les enjeux convergent par les réactions qu'elles provoquent : la pilosité et la ménopause.

Cette exploration prend corps au travers de deux projets photographiques réalisés à l'occasion de pratiques de créations et de recherches universitaires. Chronologiquement, le premier travail photographique s'intitulant « Soyeuses », a été réalisé dans le cadre de mon master en expression plastique réalisé au sein de l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon. Présenté en 2021, il a eu pour objectif de donner à voir l'impact du *male gaze*, au sens de l'analyse cinématographique développée par Mulvey (1975), dans les enjeux de représentation et de monstration des corps perçus comme féminins. Il a été construit en tout premier lieu comme un projet artistique, qui m'a permis l'exploration d'une proximité forte avec les participant·es dont les discours percutants et puissants ont été recueillis et intégrés sous la forme d'une bande sonore, pleinement intégrée à la scénographie. Le deuxième travail photographique s'intègre à ma recherche doctorale au sein du CELSA, Sorbonne Université, sous la forme d'un protocole d'enquête en recherche-crédation sur les représentations de la ménopause par les publics et bénéficiaires du Planning Familial 21. À cette occasion, la pratique photographique est de nouveau mobilisée comme une méthodologie facilitant la proximité et l'émergence de discours intimes et nuancés, en complémentarité de ceux recueillis lors des entretiens semi-directifs. La question d'une pilosité perçue comme « acceptable » dans l'espace public et dans l'imagerie collective en fonction du genre, au même titre que la stigmatisation qui entoure les représentations et discours concernant la ménopause, s'intègrent dans des logiques qui mobilisent la notion de « féminité », en tant qu'« ensemble de dispositions considérées comme indissolublement attachées à la condition féminine définie par une triple injonction : disponibilité sexuelle, dévouement maternel, et subordination sociale » (Froidevaux-Metterie, 2023, p. 25). Camille Froidevaux-Metterie considère que « Parler de féminité, donc, c'est projeter un idéal sur la réalité, et évaluer cette même réalité à l'aune de ses dérogations à l'idéal » (Froidevaux-Metterie, 2021, pp. 83-84).

Multiplication des espaces discursifs pour appréhender les expériences mouvantes

C'est à partir de cette réflexion, qui part de l'idée que « [...] les femmes *sont* leur corps. Rien de ce qui fait leur existence ne se conçoit indépendamment de cette nécessaire incarnation [...] » (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 27) que j'ai pris le parti, dès lors qu'il est question de représentations des corps sexisés, terme proposé par Juliet Drouard (2020) pour désigner les personnes cibles du sexisme et de la domination cis-hétéropatriarcale, de réfléchir à une pratique d'enquête et de création qui se matérialise par une nécessaire proximité au sujet. Entre enquête de terrain et pratiques plastiques, cette recherche impliquée m'a permis d'accéder à des discours ancrés dans l'intimité de mes enquêté·es. Cette intimité et cette vulnérabilité, précieuses à l'enquête, sont autant de responsabilités qu'il me faut porter avec justesse et respect des vécus qui me sont transmis. Dans ce parcours, je me suis appuyée sur les propos de Colline Reille (2023), qui a produit dans un récent article une pensée qui a spécialement résonné avec ce que le terrain exigeait de moi :

Il s'agit de ne pas concevoir le terrain comme une zone de prélèvement, mais comme un espace de rencontres où le chercheur ou la chercheuse élabore et construit son terrain à partir de son objet de recherche ainsi que des situations vécues, en considérant les personnes non pas comme des pourvoyeuses d'informations, mais comme des composites complexes et porteurs de mondes qu'il faut prendre en compte et respecter. (Reille, 2023, p. 6)

Ces mots ont été déclencheurs dans ma pratique, et m'ont permis de prendre conscience que la voie possible pour considérer et respecter pleinement la confiance, l'implication des participantes et toute la complexité de leurs discours et de leurs vécus, doit prendre corps au travers de deux pratiques.

D'une part, je perçois une nécessité à multiplier les espaces et la temporalité des discours afin de permettre aux enquêtées d'exprimer la traversée mouvementée qu'elles expérimentent durant la trajectoire de la ménopause (Charlap, 2022). D'autre part, j'ai rapidement ressenti, au fur et à mesure de l'avancée du projet, un besoin d'ajuster ma posture, de m'extraire le plus possible de la verticalité qu'engage parfois la posture d'enquêtrice, pour proposer une perspective plus collective de la création photographique, et des discours qui seront portés dans le cadre d'une monstration publique. Aborder des représentations touchant aux notions de la « féminité » au travers du médium photographique pose plusieurs enjeux importants.

En premier lieu, les personnes perçues comme femmes ont longtemps été objets plutôt que sujets des œuvres, tant dans les peintures classiques que dans les photographies ou œuvres filmiques contemporaines. Les artistes féminines sont difficiles à identifier à travers l'histoire, en raison d'une faible base de données biographiques, et parfois d'un effacement de leurs travaux au profit du nom de leur compagnon ou proches masculins, allant même jusqu'à des signatures faussées, comme dans le cas des peintures réalisées par Judith Leyster, malhonnêtement attribuées à Frans Hals (Boittiaux, 2024). Ce n'est qu'en 1887 que les premières étudiantes sont autorisées à passer les examens d'entrée à l'École des Beaux-Arts de Paris, en ayant également le droit d'assister aux cours théoriques (Ministère de la Culture, s. d.). Cette institution, unique en France à dispenser des cours aux femmes, exigeait d'ailleurs d'elles des frais d'inscription deux fois supérieurs à ceux des hommes. Paula Modersohn-Becker, jeune bourgeoise qui a intégré le milieu artistique parisien au début du XX^e siècle, est une artiste particulièrement intéressante, car elle est considérée comme « la première femme à s'être peinte nue, après des siècles de regards masculins sur le corps des femmes » (France Culture, 2025). Durant des siècles, les corps féminins sont scrutés, sexualisés, en même temps que leurs identités et leurs désirs sont gommés. Iris Brey parle ainsi du *male gaze* (Mulvey, 1975) dans

les productions cinématographiques qu'elle a analysées :

Les spectateurs et spectatrices s'identifient au regard de la caméra. Et le regard de la caméra est le relai du regard du héros masculin. Qui prend du plaisir en regardant les femmes comme des objets. Il y a une triangulation qui s'opère entre nous spectateurs, la caméra, et le héros. Et l'on apprend collectivement à prendre du plaisir à travers l'objectification des corps et du corps féminin. (Brey, 2020, p. 24)

On pourrait questionner la photographie de portrait, dans laquelle la ou le photographe se soustrait au regard et à l'attention de la personne photographiée, qui se retrouve dans un état de « visibilité consciente » (Foucault, 1975), soumise à la captation de son corps, de son identité, dans un dessein qui lui échappe, et qui ne tient qu'au lien de confiance créé entre les parties. La photographie contemporaine, par sa production accessible et sa diffusion rapide, est régulièrement plébiscitée comme outil de résistances collectives sur les terrains de la corporéité. Nous pouvons citer sur le terrain de la sexualisation des corps féminins, les travaux de l'artiste Valie Export (1969), dont une photographie iconique a été réalisée lors de sa performance dans un cinéma de Munich en 1969. Elle pose, face à l'objectif, assise, sexe exhibé et fusil à la main. La photographe Renée Cox est considérée comme l'une des artistes afro-américaines les plus controversées, travaillant avec son propre corps à la fois nu et vêtu, pour célébrer la féminité noire et critiquer une société qu'elle considère raciste et sexiste. Renée Cox se représente elle-même et les femmes noires, comme des icônes et figures (Cox, 1993). Mais cela ne doit pas faire oublier que malgré cette utilisation, dans le même temps et pour les mêmes actions, la photographie peut également devenir un outil de domination à l'échelle individuelle, en reproduisant les mécanismes décrits par Mulvey et Brey (Mulvey, 1975 ; Brey, 2020). Le boîtier photographique, à l'égal de la caméra, détient ce rôle de pouvoir sur ce qui a valeur d'être regardé, de la manière dont cela doit être regardé, mais il fige également ce qui est très souvent perçu comme l'essence d'une réalité. Cependant une

photographie de portrait n'est pas issue d'une vérité figée, mais d'un ensemble de circonstances aux multiples facteurs humains et aux aléas, intrinsèquement liés au regard porté par la ou le photographe. Conscientiser cette posture dominante vis-à-vis du sujet photographique, indissociable à ma pratique, m'a permis d'être plus attentive aux limites et enjeux d'une création dite collaborative dans laquelle se déploient des mécanismes de domination présents dans la pratique photographique.

En second lieu, j'ai fait le choix de proposer l'exercice d'une forme de représentation photographique des corps majoritairement perçus comme féminins. En impliquant ma pratique et ma sensibilité, j'ai dû entamer une réflexion sur la manière dont ce protocole me traverse en tant qu'individue. C'est un terme que je choisis d'accorder au féminin dans la continuité de la pensée de d'Éliane Viennot (2017) sur les pratiques langagières, dans l'optique de mettre un terme à la masculinisation de la langue française. Il est parfois difficile dans une pratique photographique de se rendre compte, avant de produire un cliché, de toute la symbolique que celui-ci charrie, de tout ce que nous y intégrons en tant que créateur·ices, tant nos biais que nos attentes. Et c'est quant à cette posture très particulière que j'ai dû faire le point, pour accepter l'idée des dissonances que cette pratique allait produire en moi, me mettre d'accord avec certaines limites que j'allais atteindre. Ma position de photographe se relie à ma pratique d'enquête de terrain, dans laquelle je récolte tous les indices que l'on veut et peut me donner, en produisant et échangeant au plus proche des enquêtées. Mais elle se mêle avec ce qui tient de la création : une énergie, un regard qui fait partie du ou de la créatrice, qui donne le sens de son geste, la direction de ses projets. Cette énergie est pour ma part indissociable de ma pratique, et doit pouvoir venir s'agencer avec les réalités de l'enquête. Il ne s'agit pas de demander à mon enquêtée et modèle de poser pour une représentation détachée de son vécu, ni d'interférer dans ses choix de narration de l'intime. Il s'agit d'assumer pleinement la manière dont je vais regarder, cadrer, et me laisser traverser par ce qui me sera proposé. Il est question

d'ouvrir un espace d'échange sur les multiples possibilités de représentations, accepter l'empreinte de mon regard et de ma sensibilité dans cette création, tout en restant vigilante à ce que cette expérience permette aux personnes photographiées de garder leur agentivité quant aux discours et représentations qui entourent leurs vécus. Lors d'un groupe de discussion mené en 2024 dans un centre social de Côte-d'Or dans le cadre du projet *Ménopause, un enjeu de santé actuel : prévention et sensibilisation*, une des participantes a partagé l'effet de sa ménopause sur son rapport à elle-même : « Toute ta vie, on vient se brancher sur toi pour te pomper de l'énergie, et à la ménopause, tu prends feu ! » (Anonyme, octobre 2024). Ces discours, recueillis puis rediscutés avec les personnes concernées, constituent un matériau commun pour la coproduction des œuvres photographiques.

La pratique de l'enquête par le proche, au travers de productions collaboratives

Lorsque j'ai commencé à enquêter sur les représentations de la ménopause au sein du Planning Familial 21, j'ai très rapidement ressenti la nécessité de structurer une collaboration étroite avec les personnes enquêtées, dont les vécus individuels semblaient en dissociation forte avec les discours médicaux et les représentations collectives. Cette nécessité de proximité et d'une observation qui puisse s'adapter aux fluctuations des parcours de vie, s'intègre à la notion d'enquête par le proche, au sens entendu par Pauline Escande-Gauquié et Pauline Brouard (2023), et à l'adoption d'une rigueur scientifique sensible qui me permet de rendre compte de la complexité du vécu et de son caractère mouvant. En lien avec cette pratique, le choix a été de compléter cette approche par une méthodologie d'enquête sous forme de production photographique. C'est une méthodologie qui s'inspire d'une logique de *care* (Le Marec, 2020), dans une posture située et collaborative, ayant

pour objectif de ne pas se limiter à une éthique individuelle, mais proposer une transformation profonde des relations et des formes de production des savoirs, en rendant visibles des expériences et des voix longtemps tenues pour insignifiantes. La proximité par rapport aux enquêtées développée durant un an et demi de rencontres régulières et de travail collaboratif a permis d'éprouver une expérience du sujet très différente de l'approche que j'ai pu en avoir par les lectures historiques ou contemporaines. J'ai découvert au travers des échanges avec les enquêtées, le manque d'espace de parole dédié à la question de la traversée de la ménopause, le besoin de parler de cette période de vie, qui, bien qu'elle ait pu apparaître « plus secrète qu'une société secrète » (Charlap, 2019, p. 19), n'échappe pas à la nécessité d'être comprise, et entendue dans des cercles privilégiés. À l'instar de la plupart des sujets concernant les corps sexisés, les premières concernées ont tardé à être écoutées. S'atteler à la question des représentations de la ménopause est un engagement permanent. Dans un premier temps, la posture mouvante du sujet à l'échelle individuelle : il s'agit d'enquêter au-delà de la courte durée de l'entretien semi-directif, et trouver des stratégies méthodologiques qui permettent d'écouter et respecter la complexité des vécus. Dans une perspective macrosociale, les discours autour de la trajectoire de la ménopause sont eux-mêmes en pleine évolution ces dernières années, en intégrant à la perception pathologisante du sujet, une approche « lifestyle » influant sur les expériences personnelles. Cette approche méthodologique invite à reconnaître la pluralité et l'hétérogénéité des savoirs, et questionne la hiérarchisation et l'invisibilisation produites par les discours hégémoniques notamment médiatiques ou portés par le corps médical. La notion de « liberté », qui revient dans nombre de verbatims recueillis au cours de mon enquête, et qui a été un des fils conducteurs de la création de l'exposition photographique, ne se retrouve qu'en pointillé dans les discours hégémoniques et pathologisants sur la ménopause. Une enquêtée résumait ainsi cette tension lors d'un entretien téléphonique informel : « C'est tellement montré comme une épreuve, qu'on n'a pas

envie de se renseigner... » (Anonyme, janvier 2025). Dans le cadre d'une recherche impliquée, c'est-à-dire en collaboration directe avec les acteurs et actrices concernées, et afin de limiter la verticalité d'une recherche observante-observé·es, j'ai mis en place une méthodologie dont l'objectif affiché est de redonner aux personnes enquêtées un pouvoir sur les discours produits.

Être une « vraie femme » malgré la ménopause : discours et transgressions aux normes de genre

« Si on devient une femme quand on a ses règles, alors quand on a plus ses règles on devient quoi ?! » (Verbatim de recherche, groupe de discussion, projet Ménopause : prévention et sensibilisation, Planning Familial 21, 2024).

Ce questionnement, et l'idée d'une « sortie de la féminité » — pensée ici en miroir du concept de « sortie de l'hétérosexualité » théorisé par Juliet Drouard (2021) —, fait suite à l'association entre menstruations et féminité qui se matérialise au travers de discours féministes essentialistes qui conçoivent la maternité comme un instinct, indissociable de ce qu'est « être une femme ». Dans le cadre de mes recherches sur les représentations de la ménopause, je me suis penchée sur cette notion de féminité, enracinée dans les allégations scientifiques du XIX^e siècle, tels que les propos du médecin Pétrequin, qui présentait alors la ménopause comme une étape décisive pour toute femme qui « cesse, pour ainsi dire, d'être femme en perdant la faculté de devenir mère. » (Pétrequin, 1836, p. 11)

La trajectoire de la ménopause a été définie comme « critique » par le médecin Charles de Gardanne dans son ouvrage *De la ménopause ou de l'âge critique des femmes* (De Gardanne, 1821), impulsant nombre de représentations stigmatisantes qui y sont encore aujourd'hui associées. Dans les années 1970, l'ethnologue Yvonne Verdier (1979) met en évidence la manière dont les représentations sociales de la ménopause exercent dans

certains contextes socio-culturels une contrainte sur les choix de maternité des personnes menstruées avant la fin effective de leur fertilité. La sociologue Cécile Charlap contribue, ces dernières années, à une meilleure compréhension du sujet en élargissant notre vision sur la diversité des constructions sociales de la ménopause (Charlap, 2019) et en observant les dispositifs par lesquels les femmes intègrent des normes et des représentations genrées sur les corps vieillissants, souvent perçus comme un déclin. Malgré les avancées sociétales concernant la trajectoire des menstruations, la ménopause qui concerne environ 50 % de la population, et environ 17 millions de personnes en France actuellement selon le rapport de la ministre de la santé Stéphanie Rist (Rist, 2025, p. 2), est encore régulièrement convoquée de manière stigmatisante dans la culture populaire, les opérations publicitaires et communicationnelles, ainsi que dans la sphère professionnelle ou médicale.

Bien que je n'ai pas eu l'opportunité de travailler avec des enquêtées dont le genre soit autre que féminin, je souhaite attirer l'attention sur l'idée que la trajectoire des menstruations, et par extension de la ménopause, n'est pas toujours, ni uniquement, rattachée aux corps perçus comme féminins, et peut également concerner les personnes non binaires, hommes transgenres, personnes agenes, etc. Les enjeux portés par les représentations de la ménopause, au croisement du sexisme et de l'âgisme, résonnent cependant historiquement avec des enjeux affiliés aux représentations des femmes, auxquels répond la littérature féministe (Sontag, 1972 ; Wittig, 1980 ; Rennes, 2020). Mon travail photographique s'inscrit dans le mouvement d'artistes et militant·es contemporain·es qui s'attachent à proposer, de manières non exhaustives, des approches plus hétérogènes de la ménopause, en explorant, avec les personnes concernées, leurs attaches et résistances aux discours contemporains en pleine mutation. L'établissement d'une collaboration à l'échelle individuelle et collective sur un temps long, a permis de faciliter le développement d'une confiance mutuelle, ainsi que l'implication des personnes enquêtées, qui ont été des composantes essentielles

à la réalisation de l'enquête et du travail photographique. Dans le protocole, je me suis également attachée à ce que les productions plastiques puissent être suivies, critiquées et modifiées dans le cadre de groupes de travail maintenus sur plus d'un an de collaboration. Cette exploration au long cours, par le biais de la pratique photographique et d'utilisation d'outils créatifs a permis de créer un terrain favorisant des discours plus nuancés et amplifiés que ceux mobilisés dans les entretiens semi-directifs. Elle m'a amenée au cœur des tourments humains, profondément liés aux questions de fertilité, de procréation, de séduction, et de corps changeant, qui émergent à la trajectoire de la ménopause. Mais elle m'a également ouvert les portes des discours de celles que l'on entend encore peu et qui pourtant ont beaucoup à dire : les femmes ménopausées qui évoquent leur puissance, et leur art de « s'en foutre ». Celles qui évoquent pleinement le rejet des injonctions à une « féminité » dans laquelle elles ne peuvent, ni ne souhaitent plus performer, et dérogent au scénario du théâtre Goffmanien (Goffman, 1973) dans lequel elles sont attendues. Elles évoquent le plaisir à se recentrer sur elles-mêmes, et à se départir des attentes à une forme d'attention permanente aux autres personnes composant leur entourage. La notion de liberté se retrouve également au travers des « limites » qu'elles affirment poser plus facilement, dans leur quotidien, ce qui leur permet de voir leurs besoins plus respectés.

Être une « vraie femme » malgré sa pilosité : discours et transgressions aux normes de genre

La question de se sentir ou d'avoir l'air d'être une vraie femme, au sens des enjeux de la « dérogation à son idéal » (Froidevaux-Metterie, 2021) est une composante essentielle du projet photographique et sonore *Soyeuses*. La pilosité féminine apparente, aujourd'hui régulièrement perçue comme un marqueur des femmes féministes, ne fait pourtant pas d'ombre en termes de densité ou de disposition, à la pilosité dite « masculine ». Cette caractéristique physiologique commune à tous les genres ne se pense encore aujourd'hui que de manière très binaire, car ses fondamentaux reposent sur l'opposition d'un genre (féminin) qui se doit d'être glabre, et d'un genre (masculin) qui a l'opportunité d'asseoir sa virilité au travers de cet appareil.

« T'es pas une vraie femme ! », « J'aime les chiennes, mais pas les poils des chiens », « Il y a des enfants, quand même... ». Ces verbatims sont issus d'entretiens et de témoignages, recueillis dans le cadre d'une production de recherche-crédation DNSEP Art. Ce projet photographique et scénographique a vu le jour en 2018, au milieu des engagements portés par l'association LPS (Liberté, Pilosité, Sororité), qui requestionne les normes de l'épilation et les représentations des corps perçus comme féminins. Lors de cette pratique, j'ai choisi dans un premier temps d'expérimenter par mon corps, le processus de mise à l'écart sociale que cette transition corporelle engendre, afin de mieux cerner les grands axes de ce qu'allait être mon enquête photographique. C'est en choisissant de ne plus me préoccuper de réfréner ma pilosité, et en traversant du quotidien à l'intimité, les justifications, violences, méfiances, et autres rappels de mon manquement à ce qu'est être « une vraie femme », que j'ai pu construire avec le soin que cela nécessitait, mon protocole d'enquête photographique auprès des personnes concernées.

La pilosité est soigneusement régulée chez les personnes perçues comme femmes, et s'il est convenu qu'une légère pilosité soit médicalement considérée comme normale, elle se doit de ne pas excéder un certain seuil, celui qui rendrait son contrôle et son effacement plus difficile : « Parmi les anomalies de pilosité survenant chez la femme, on distingue le léger excès de pilosité naturelle du développement anormal ou hirsutisme. À un stade ultérieur, l'hirsutisme peut s'accompagner de signes de masculinisation : c'est le virilisme » (L'Assurance Maladie, s. d.). La pilosité féminine visible qui ne serait ni contrôlée ni maîtrisée, n'est pas incluse dans les représentations des corps publics contemporains, car elle est actuellement considérée comme « sale ». Au cours de ma pratique de monstration des photographies, j'ai fait l'expérience empirique de la violence verbale qui est infligée aux corps féminins poilus qui osent déroger à cet ordre établi. Ainsi, les publicités pour les cires épilatoires, rasoirs ou autres ustensiles, s'astreignent-elles à épiler des femmes qui ne présentent d'avance aucune pilosité. On peut retrouver cet exemple dans le spot publicitaire de la marque Vénus, qui en 2023, met en scène en tant qu'ambassadrice la gymnaste française Mélanie de Jesus dos Santos, en train de raser ses jambes lisses, et clôturant le spot sur les mots : « Ma peau, mon choix. Vénus. ». Une attention au vécu des personnes perçues comme femmes ayant cessé de s'épiler, et assumant entièrement ou partiellement ce choix, offre une perspective de logique de pression sociale liée à des représentations normées et dominantes sur le corps des femmes. Le 2 octobre 2019, *Libération* publie une tribune d'une femme qui dit avoir dû démissionner à la suite des pressions de son entreprise pour avoir laissé libre sa pilosité (Cara, 2019). Selon son témoignage, l'entreprise évoque également un « engagement personnel, qui ferait obstacle au cadre éthique de [sa] fonction, notamment à [sa] « neutralité » ». Ce témoignage public n'est pas issu d'une situation isolée, et le documentaire *Libres et à poils !* (Roth, 2021) confirme cette tendance, en donnant la parole à des artistes performeuses, modèles, photographes, illustratrices, qui témoignent des violences reçues et de l'importance de leur

engagement à porter ces nouvelles représentations, encore très mal acceptées.

La série photographique *Soyeuses* a été réalisée dans l'objectif de recueillir des bribes d'histoires, de réflexions et d'anecdotes autour d'une question commune : être perçue comme femme et conserver une pilosité, quels enjeux ? Ce projet, bien qu'intégré dans un cadre artistique, a reçu des retours très violents dès les premiers temps de son annonce. Un des retours non sollicités les plus fréquents mentionnait le caractère « futile » de la question. Le féminisme contemporain aurait « d'autres problèmes », de « vrais problèmes » qu'il serait bienvenu de régler en priorité. Ce sont des propositions qui ont cependant émané de personnes non impliquées dans des engagements ou actions féministes. Puisque « nos corps sont politiques » (Laupies & Cervellon, 2017), la représentation de nos corps l'est tout autant, et déroger aux normes de la féminité, s'apparente à un acte de sabotage de sa respectabilité en tant que personne perçue comme femme. Selon Laupies et Cervellon :

[...] le corps n'est pas simplement vécu en première personne. Il est aussi l'objet, voire le sujet, de politiques diverses, à la croisée d'une pluralité sans doute irréconciliable de stratégies discursives, médicales, politiques ou juridiques. Le corps est politique, non pas simplement au sens où il existerait un « corps politique » dans la philosophie politique classique, ou qu'il serait une métaphore équivoque d'une communauté humaine, [...] mais au sens où la politique est d'abord l'affaire du corps, laisse sur les corps eux-mêmes la trace de ses logiques de pouvoir, les distribue socialement, les distingue selon leur sexualité, rêve ou défend de les transformer (Laupies & Cervellon, 2017, pp. 101-118).

En cela, oser ouvrir la question d'une pilosité féminine qui ne serait pas soumise à un auto-contrôle, ou qui soit possiblement comparable à celle d'un homme, et donc à la représentation de sa virilité, apparaît comme outrancière. Tout le chemin parcouru à travers cette création plastique, de la conceptualisation à l'exposition, m'a montré à quel point ce sujet est loin d'être

anodin. Il touche profondément les personnes dont l'expérience corporelle est mise en cause.

C'est bien parce qu'un certain nombre de collègues, ami·es, compagnons, passant·es, se sont arrêté·es sur leurs jambes, leur ventre ou leurs aisselles, en y accordant beaucoup trop d'importance, que les enquê·tées ont souhaité témoigner dans mon projet. Cette attention au contrôle de la pilosité féminine, que l'on ne retrouve pas à propos de la pilosité masculine, n'a rien de neutre, et sa monstration dans l'espace public apparaît encore régulièrement comme une provocation. L'inauguration de la série photographique *Soyeuses* a eu lieu dans une galerie de Lyon, d'une rue passante et marchande. Les réactions des passant·es ne se sont pas faites attendre, et nous avons fait face à une diversité de réactions de rejet, de la simple constatation du manque d'esthétisme du sujet jusqu'à des regroupements de jeunes hommes qui passaient et repassaient devant la vitrine, en clamant des insultes envers les modèles représenté·es sur les photographies. À l'autre bout du spectre des retours sensibles des publics, mon équipe et moi avons également reçu des visiteuses émues, parfois aux larmes, de voir enfin leurs corps représentés dans leur quotidien. Cette appropriation de la pilosité, qui est un attribut couramment utilisé dans la représentation des corps masculins, et valorise une forme de virilité, chamboule la performativité des genres (Butler, 2005) lorsqu'elle est portée par des corps qui n'usent pas des codes de la masculinité. Le genre est approché, non pas comme une identité fixe, mais comme un ensemble de normes sociales qui se jouent et se matérialisent à travers des pratiques, ici des pratiques corporelles. La pilosité apparaît comme un marqueur important, définissant les frontières de la binarité entre le masculin et le féminin. Lorsque les personnes perçues comme femmes cessent de contrôler cette pilosité, ces pratiques rendent visibles certains mécanismes normatifs liés à la performativité du genre, questionnant la violence symbolique (Bourdieu, 1997) traversée.

Ce chamboulement de la performance sociale se retrouve également au moment de la ménopause, à travers des

changements physiques (pilosité, poids, morphologie) et comportementaux (connexion à ses envies profondes au détriment de la subordination sociale évoquée par Froidevaux-Metterie, émancipations de certaines injonctions, sortie du marché « à la bonne meuf » (Despentes, 2006) qui dérogent à ce qui est actuellement attendu d'une féminité en tant que « projet patriarcal » (Froidevaux-Metterie, 2021, p. 25).

Dans son ouvrage *Fières de leurs poils, de leurs rides, de leur gras et de leurs règles*, Christine Bard (2023) nous rappelle que Jean Cau, ancien secrétaire de Sartre et journaliste a tenu les propos suivants : « *Les féministes, vous êtes des moches, vous êtes des mal baisées, des pas baisables* ». Dans un contexte où l'humiliation publique d'une femme est à son point culminant lorsqu'elle se voit retirer son capital de désirabilité et où « la honte du corps est centrale dans l'oppression des femmes » (Bard, 2023) porter sur soi l'expression de cette désirabilité en déclin par la transition des corps et la transgression aux normes de genres, peut tant se percevoir comme une souffrance, que comme un acte de résistance.

Conclusion

La sociologue Cécile Charlap, dont les travaux ont énormément contribué à la compréhension de la ménopause telle qu'on la pense aujourd'hui, développe que « Pour saisir au plus près les expériences des femmes à la ménopause, l'enquête par entretiens est particulièrement pertinente : elle permet en effet d'éclairer les représentations et pratiques individuelles dans toute leur variété et leur complexité » (Charlap, 2019, p. 19). L'expérience d'une enquête par le proche auprès des personnes dans la trajectoire de la ménopause me laisse percevoir que considérer les expériences de l'identité et de cette corporalité comme des territoires mouvants ouvre à une approche sensible du sujet. Ce dernier gagnerait en complexité lorsque l'écoute de l'enquêtrice ou de l'enquêteur se développe dans une temporalité et sur des terrains qui lui permettent d'exprimer ses nuances. Dans cette optique, pour faire suite à la pratique par entretiens semi-directifs, une pratique d'enquête par le proche, une posture située et impliquée, combinée à l'utilisation d'une méthodologie de recherche-crédation permet d'accueillir des discours qui pourraient plus difficilement prendre corps dans la verticalité de l'entretien semi-directif. Cette posture de l'enquête propose de questionner les formes de productions des savoirs et de la hiérarchisation des discours, en considérant la posture collaborative comme une pratique qui s'inscrit dans une éthique du *cave* (Le Marec, 2020), qui prête attention à l'agentivité des personnes enquêtées, leurs expériences, leurs voix, comme facteurs influençant l'enquête au travers de leurs choix, leurs résistances et leurs contributions. Dans ce cadre, la création n'est plus seulement un outil d'enquête développé par l'enquêtrice ou l'enquêteur pour récolter des discours. La démarche photographique est également investie par les personnes concernées lors de l'enquête, qui utilisent des pratiques collaboratives afin de valoriser leurs savoirs expérientiels. Le corps en transitions est photographié comme sujet de résistance à la violence des normes de genre et d'âge (sexisme, âgisme), et comme un espace où se joue la « bataille de l'intime » (Froidevaux-Metterie, 2021).

Bibliographie

Assurance Maladie (L'). (s. d.). *Pilosité de la femme : ce qui est normal, ce qui l'est moins*. Ameli.fr. <https://www.ameli.fr/assure/sante/themes/pilosite-excessive-femme/definition-formes-causes>

Bard, C. (2023). Fières de leurs poils, de leurs rides, de leur gras et de leurs règles. Dans *Féminismes, 150 ans d'idées reçues* (pp. 245–253). Le Cavalier Bleu.

Boittiaux, I. (2024, 6 mars). Judith Leyster, lumineuse artiste du Siècle d'or dans l'ombre de Frans Hals. *Beaux Arts Magazine*. <https://www.beauxarts.com/grand-format/judith-leyster-lumineuse-artiste-du-siecle-dor-dans-lombre-de-frans-hals/>

Bourdieu, P. (1997), *Méditations Pascaliennes*, Le Seuil.

Brey, I. (2020). *Le regard féminin, une révolution à l'écran*. De l'Olivier.

Brooklyn Museum. (n.d.). *Yò Mama* [Œuvre d'art]. Consulté le 8 juin 2020 sur <https://brooklynmuseum.org/opencollection/objects/189271>

Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.

Cara, R. (2019, 2 octobre). Un poil dérangerant. *Libération*. https://www.liberation.fr/debats/2019/10/02/un-poil-derangerant_1754937/

Charlap, C. (2019). *La fabrique de la ménopause*. CNRS Éditions.

Cox, R. (1993). *Yò Mama* [Photographie à la gélatine argentique]. Brooklyn Museum, New York, NY, États-Unis.

De Gardanne, C. P. L. (1816). *Avis aux femmes qui entrent dans l'âge critique*. Gabon.

Despentès, V. (2006). *King Kong théorie*. Grasset.

Drouar, J. (2020, 30 juin). « Femme » n'est pas le principal sujet du féminisme. *Mediapart*. <https://blogs.mediapart.fr/juliet-drouar/blog/300620/femme-n-est-pas-le-principal-sujet-du-feminisme>

Drouard, J. (2021). *Sortir de l'hétérosexualité*. Binge Audio Éditions.

Escande-Gauquié, P. (2023). Une enquête par le proche : Vers la participation observante. *Communication & langages*, 217(3), 71–89. <https://doi.org/10.3917/comla1.217.0071>

Escande-Gauquié, P., & Brouard, P. (2023). Les savoirs de l'enquête par le proche en SIC. *Communication & langages*, 217(3), 19–32. <https://doi.org/10.3917/comla1.217.0019>

Export, V. (1969). *Genital Panic* [Photographie]. (P. Hassmann, photographe). Museum of Modern Art, New York, NY, États-Unis.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Gallimard.

France Culture. (2025, 14 septembre). Paula Modersohn-Becker (1876-1907), la pein-

- ture absolument [Épisode de podcast]. Dans *Toute une vie*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/paula-modersohn-becker-1876-1907-la-peinture-absolument-4924129>
- Froidevaux-Metterie, C. (2021). *Le corps des femmes : La bataille de l'intime*. Points.
- Froidevaux-Metterie, C. (2023). *Un corps à soi*. Points.
- Goffman, E. (1973). *La présentation de soi : La mise en scène de la vie quotidienne* (A. Accardo, Trad.). Les Éditions de Minuit.
- Laupies, F., & Cervellon, C. (2017). Politiques du corps ? Dans *Le corps* (pp. 101–118). Presses universitaires de France. <https://shs.cairn.info/le-corps--9782130750239-page-101?lang=fr>
- Le Marec, J. (2020). Care. Dans *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/care/>
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (s. d.), « Les femmes artistes sortent de leur réserve : Dates-clés », *Culture.gouv.fr*. [En ligne].
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*.
- Pétrequin, T. (1836). *Recherches sur la menstruation*. Impr. de Didot le jeune.
- Reille, C. (2023). Introduire l'éthique du care dans l'enquête de terrain. Le cas d'une enquête de terrain en professions animalières. *Communication*, 40(2). <https://doi.org/10.4000/communication.18051>
- Rennes, J. (2016). Âge. Dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre* (pp. 42–53). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.renne.2016.01.0042>
- Rennes, J. (2020). Conceptualiser l'âgisme à partir du sexisme et du racisme : Le caractère heuristique d'un cadre d'analyse commun et ses limites. *Revue française de science politique*, 70(6), 725–745. <https://doi.org/10.3917/rfsp.706.0725>
- Rist, S. (2025). *La ménopause en France : Rapport et annexes*. Ministère de la Santé. https://sante.gouv.fr/IMG/pdf/la_menopause_en_france-rapport_et_annexes-04-25.pdf
- Roth, J. (Réalisatrice). (2021). *Libres et à poils !* [Documentaire]. Téva.
- Sontag, S. (1972, September 23). The double standard of aging. *The Saturday Review*.
- Verdier, Y. (1979). *Façons de dire, façons de faire : La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Gallimard.
- Viénot, E. (2017). *Non le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*. Éditions IX^e
- Wittig, M. (1980). La pensée straight. *Questions Féministes*, 7, 45–53. <http://www.jstor.org/stable/40619186>

Devenir r·Rose
Le Monochromatisme
rose : entre art,
langage et subjectivité

— *Rose K. Bideaux*

Depuis près de vingt ans, ma vie quotidienne s'organise autour d'une seule couleur : le rose. Ce choix a progressivement investi l'ensemble de mon environnement : vêtements, objets, mobilier, murs, accessoires, cheveux... De cette expérience prolongée est née une pratique artistique elle aussi intégralement rose. Les œuvres qui en découlent – photographies, objets, installations... – ne visent pas à représenter ce mode de vie chromatique, mais à en prolonger les effets : elles examinent comment une teinte, vécue quotidiennement, reconfigure les relations entre le corps, l'image et le regard. Cette expérience, à la fois personnelle et esthétique, a également constitué le terrain d'une recherche doctorale consacrée à l'histoire culturelle et symbolique du rose et à ses effets sur les constructions du genre, de la visibilité et de la subjectivité (Bideaux, 2023).

L'exposition *Devenir r-Rose*, présentée dans le cadre du XXIV^e Congrès de la SFSIC, s'inscrit dans cette continuité entre existence, création et réflexion. Elle réunissait six photographies de la série *Dissolutions* entamée en 2016, dont deux inédites réalisées pour l'occasion. Chaque portrait, conçu selon un protocole fixe, présente un buste placé devant un fond monochrome rose, le visage partiellement recouvert de matériaux domestiques. L'accrochage mettait ainsi en évidence la récurrence du geste et la cohérence chromatique du dispositif.

Mais *Devenir r-Rose* n'était pas seulement une exposition d'images : elle mettait en forme un processus, celui d'une vie traversée par une couleur jusqu'à en devenir indissociable. Ce processus prend une portée particulière parce qu'il s'ancre dans le rose, une couleur dont les connotations genrées, affectives et sociales demeurent parmi les plus marquées de la culture ouest-européenne et nord-américaine, et même, à dire vrai, mondiale (Bideaux, 2023). Le choix du rose engage donc autre chose qu'une préférence esthétique : il déplace des représentations, expose des tensions et confronte les corps aux cadres normatifs du visible.

L'exposition reliait ainsi deux plans : celui du quotidien, où la couleur façonne l'expérience, et celui de l'œuvre, où cette expérience trouve sa forme visible et stable. Le changement de prénom, de « Kévin » à « Rose », amorcé en août 2024, prolonge ce mouvement en l'étendant au langage : le passage du rose comme couleur à « Rose » comme prénom n'instaure pas une nouvelle identité, mais une continuité entre esthétique, symbolique et social.

Ainsi, *Devenir r-Rose* ne se limitait pas à exposer un ensemble d'œuvres, mais proposait de penser les conditions d'une démarche artistique lorsque celle-ci se confond avec le mode d'existence qui la fonde. Que produit une couleur lorsqu'elle cesse d'être attribut pour devenir environnement ? Et que produit le rose, précisément, lorsqu'il s'impose comme milieu d'existence ? En déplaçant cette teinte du champ de l'art vers celui du vécu et inversement, le projet se voulait interroger la performativité du sensible : la manière dont une couleur, en se diffusant dans tous les registres de la vie, devient outil critique et espace de reconfiguration du regard, du langage et des identités.

Devenir rose : vivre en rose

Définir et pratiquer le monochromatisme

Le fait de « vivre en rose », dans le cadre de ma recherche et de ma démarche artistique, ne renvoie ni à une esthétique minimale ni à une recherche formelle, mais à un mode d'existence dans lequel une seule couleur organise l'ensemble des choix visuels, matériels et symboliques. Al¹ ne s'agit donc pas seulement de produire une image ou un effet – du moins pas uniquement –, mais d'habiter une teinte jusqu'à en faire un milieu d'expérience : la couleur cesse d'être un attribut pour devenir une condition préalable à toute chose. Cela se manifeste notamment par le port quotidien de vêtements relevant d'une même gamme chromatique – ou, à tout le moins, par la recherche d'une cohérence colorée maximale, à travers des nuances d'une même couleur – ainsi que, lorsque cela est possible, par un espace domestique tendant lui aussi au monochrome. Le monochromatisme entretient en ce sens un rapport étroit avec le consumérisme, impliquant l'achat ou la fabrication de vêtements et d'objets, et constitue ainsi un mode de consommation dont les formes les plus poussées restent largement réservées à des personnes privilégiées.

J'appelle monochromatisme ce processus par lequel une personne inscrit une couleur dans toutes les strates de son quotidien, jusqu'à ce qu'elle structure les rythmes perceptifs et les relations sociales. L'enjeu n'est pas de représenter la couleur, mais d'en éprouver la capacité à reconfigurer la manière d'apparaître, d'être perçue² et de produire du lien. Là où le monochrome pictural isole la couleur dans le champ de la contemplation ou de l'intellectualisation (Riout, 2003), le monochromatisme la déplace dans celui du vécu : al ne s'agit plus de la regarder, mais de la vivre.

1. J'utiliserai ici le pronom neutre « al », issu de l'ancien français, en remplacement de « il » et « elle », pour désigner aussi bien des êtres animés que des formes impersonnelles, dans une optique de neutralisation et de déstabilisation du genre.

2. Ce texte utilise la grammaire hors-sexe, qui crée une catégorie épiciène ne renvoyant plus au masculin ou au féminin, et qui repose sur une désinence en *i* (Touraille & Arc Allassonniere-Tang, 2023).

Ce phénomène, bien que rarement étudié, n'est pourtant pas isolé, et je n'en suis qu'un des nombreux pratiquants. Plusieurs personnes à travers le monde – principalement des femmes³ – développent une telle pratique chromatique, qu'elles se revendiquent artistes ou non. Toutefois, à l'instar du monochrome en peinture, le monochromatisme suppose une intention : « il faut l'avoir explicitement voulu et pensé comme tel » (Riout, 2003, p. 35). Les personnes qui s'habillent majoritairement de noir, de bleu ou de brun parce que ces teintes dominent l'offre vestimentaire, ou qui vivent dans des intérieurs uniformément blancs en raison de normes locatives, ne relèvent pas de cette catégorie, puisque leur monochromie est subie, non choisie. De même, un mode de vie monochrome dans des teintes sombres comme le noir, le gris ou le brun pourrait exister, mais passerait presque inaperçu dans l'espace public⁴, tant ces couleurs incarnent déjà la norme vestimentaire et institutionnelle. Un tel monochromatisme ne deviendrait remarquable que si sa répétition était manifeste ou s'il s'étendait massivement à l'ensemble de l'environnement matériel, la systématicité de la couleur devenant alors perceptible en elle-même. C'est pourquoi les formes de monochromatisme les plus visibles et les plus médiatisées concernent des couleurs vives comme le vert, le jaune ou le rouge, celles qui rompent le plus nettement avec ces conventions.

Ce n'est donc pas tant par sa définition que par ses effets que le monochromatisme se distingue : il transgresse les usages codés de la couleur, se manifeste, se montre et, souvent, détonne. En se donnant à voir avec une telle systématicité, la pratique outrepassé également le simple parti pris esthétique pour se faire acte communicationnel, le corps monochromatique émettant un signal ininterrompu qui interpelle l'espace social et reconfigure

3. La forte proportion de femmes monochromatiques prolonge une longue histoire culturelle associant la couleur au féminin (Roque, 1991). Parmi les rares hommes concernés, plusieurs sont homo- ou bisexuels, ce qui suggère que l'attachement à la couleur entretient une proximité symbolique avec le féminin.

4. À l'exception peut-être des personnes au style vestimentaire dit « gothique », dont l'usage exclusif du noir et la surenchère esthétique produisent une rupture visible avec les pratiques vestimentaires ordinaires.

sa lecture par autrui. Plusieurs figures en témoignent : Ella London pour le jaune, Elizabeth Eaton Rosenthal pour le vert, Michou pour le bleu, Sandra Ramos pour le violet, ou encore Zorica Rebernik pour le rouge. Parmi ces pratiques, le monochromatisme rose est sans doute le plus répandu et, sans surprise, presque exclusivement féminin : l'écrivain Barbara Cartland, l'excentrique « milliardaire rose » Masako Ōya, l'acteur Jayne Mansfield, le duo d'artistes EVA & ADELE, ou encore la chanteuse Kitten Kay Sera en sont les représentants les plus connus. Cette récurrence féminine montre combien le rose reste chargé de connotations genrées et il n'entre donc pas en contradiction avec les normes quand il est porté par des femmes. En revanche, pour une personne perçue comme homme, vivre en rose rompt avec les codes de la masculinité et rend cette tension visible ; c'est dans cet écart, à la fois sensible et social, que s'inscrit ma propre pratique monochromatique.

Vivre la couleur : un art du quotidien

Le monochromatisme ne se réduit ni à une esthétique minimale ni à un exercice formel, mais constitue un mode d'habitation du monde par la couleur. Vivre dans une seule teinte, c'est faire de celle-ci non un attribut, mais une condition d'existence, un principe de perception et de relation. Ce qu'il produit, ce n'est pas une image mais un climat, une densité affective et sensorielle qui imprègne les gestes, les objets et les espaces. Comme l'écrivait Johann Wolfgang Goethe dans son *Traité des couleurs*, « les couleurs font naître des états d'âme particuliers », à condition que le regard y soit entièrement environné (1810/2011, p. 267). Le monochromatisme radicalise cette idée : la couleur ne se contemple plus, elle s'habite. En abolissant la séparation entre art et quotidien, œuvre et vie, il agit comme un processus de transformation du sensible, reconfigurant les manières d'être, d'apparaître et de produire du lien.

On peut dès lors comprendre le monochromatisme comme une artification du quotidien, au sens donné par l'anthropologue Roberta Shapiro (2012), qui la définit comme la « transformation

du non-art en art » modifiant le statut des personnes, des objets et des activités (2012). Cette transformation s'opère à deux niveaux : *in situ*, dans l'action elle-même – sur le corps, les objets, l'espace domestique ; et *in visu*, dans le regard d'autrui, qui peut (ou non) reconnaître cette cohérence chromatique comme une forme d'art. Le monochromatisme déplace ainsi la question ontologique « Qu'est-ce que l'art ? » vers celle, plus dynamique, formulée par le philosophe Nelson Goodman : « Quand y a-t-il art ? » (1992, pp. 89–90). La création ne réside plus dans l'objet, mais dans la relation instaurée entre vie, regard et milieu chromatique.

Ce déplacement rejoint la réflexion de l'historien des arts Ernst H. Gombrich, qui écrivait : « à la vérité, "l'Art" n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes » (1950/1982, p. 3). En dissolvant l'idée d'un art autonome, Gombrich ouvrait la voie à une conception processuelle de la création, où la valeur esthétique se déplace du faire vers la manière d'exister. C'est dans ce prolongement que s'inscrit la notion d'arts invisuels, formulée par l'artiste Alexandre Gurita (2021) et analysée par l'historien des arts Corina Chutaux Mila, qui désignent des « pratiques artistiques hétérogènes qui ont pour point commun le refus de production d'objets d'art » (2021, p. 19), précisant qu'il ne s'agit pas pour autant d'un art invisible, mais d'un art qui « existe autrement que sous forme d'œuvre d'art » (2021, p. 37). En ce sens, les arts invisuels prolongent la dématérialisation déjà amorcée par les avant-gardes conceptuelles tout en s'en distinguant : là où l'art conceptuel utilise encore le visuel comme vecteur du concept, l'art invisible s'en affranchit pour situer la création dans la vie elle-même.

Le monochromatisme relève pleinement de cette économie de l'invisible : il ne consiste pas à produire des œuvres roses, mais à transformer le rapport sensible au monde par la couleur. La création devient ici médiation entre corps et environnement, entre visible et vécu. Certaines formes de ma pratique, telles que *Home Pink Home* (depuis 2013), donnent à ce processus une matérialité ponctuelle sans en constituer la finalité. L'installation, composée

de fragments photographiques de mon espace domestique, ne cherche pas à représenter la vie monochromatique, mais à en condenser la charge perceptive et affective. Ce passage du vécu au visible ne rompt pas avec l'invisuel : l'œuvre n'existe qu'à partir du mode de vie qui la précède, dont elle constitue une cristallisation provisoire, le monochromatisme en étant la condition *sine qua non*. La photographie ne documente pas ce mode de vie, elle en manifeste les effets sensibles et agit comme un opérateur de transfert reliant l'intime et le public, le quotidien et sa perception sociale, de sorte que la frontière entre art et existence s'efface : le visible ne succède pas à l'invisuel, il en est l'expression.

Monsieur rose : du geste esthétique à ses effets relationnels et communicationnels

Si le monochromatisme relève d'un art invisible, il n'en demeure pas moins traversé par les régimes de visibilité du genre et du corps. Habiter le rose lorsqu'on est perçu comme un homme – catégorie à laquelle je ne me suis jamais pleinement identifié, ayant été très tôt assigné et stigmatisé comme « pédé », avant même d'avoir compris ou assumé mon homosexualité –, c'est se confronter à une incompatibilité symbolique persistante entre une couleur historiquement associée à la féminité et la construction sociale de la virilité (Bideaux, 2023, pp. 369–375). Chargé d'imaginaires de douceur, d'émotion et de vulnérabilité, le rose reste perçu comme l'antithèse du masculin normatif, et dès lors, lorsqu'un homme s'en pare, il rompt l'ordre hiérarchique du genre : « être rose », c'est « faire fille », et, dans la logique hétéropatriarcale où le féminin demeure dévalué, « faire fille » revient aussitôt à « faire pédé » (Bideaux, 2023, pp. 375–382). Le rose révèle ainsi la continuité entre sexisme et homophobie : il expose la peur sociale du glissement du masculin vers le féminin, de l'homme vers l'homosexuel (Kimmel, 2009). En ce sens, il agit comme un opérateur critique, révélant la fragilité des frontières du genre et l'angoisse qu'elles suscitent lorsqu'elles se troublent.

Mais cette tension n'est pas que théorique, elle se joue aussi dans les interactions sociales, dans l'économie ordinaire des regards, des adresses et des commentaires. Le monochromatisme, parce qu'il s'inscrit dans la durée et qu'il engage le corps tout entier, provoque nécessairement des réactions : l'apparition d'un corps monochrome dans l'espace public attire l'attention, déplace les habitudes perceptives et perturbe la norme visuelle. Les formes de monochromatisme les plus visibles – celles qui s'appuient sur des couleurs vives comme le rose, le jaune ou le vert – produisent un effet particulièrement marqué : leur constance rend la transgression perceptible, interroge les seuils d'acceptabilité et révèle la dimension normative du regard social. Cette visibilité, lorsqu'elle s'écarte trop des codes esthétiques dominants, se heurte souvent aux mécanismes de rejet désignés comme discriminations lookistes : des formes d'exclusion fondées sur l'apparence, la présentation de soi ou la non-conformité corporelle (Granleese, 2016). Le corps monochrome, en rendant la couleur indissociable de la personne, devient ainsi le lieu même où se rejouent les normes de convenance et les hiérarchies du visible, notamment dans les contextes professionnels (Bideaux, 2021).

Habiter le rose, dans mon cas, procède d'abord d'un attachement esthétique et sensoriel ancien, devenu au fil du temps un mode de vie. Ce choix n'est pas né d'une volonté militante, mais il acquiert nécessairement une portée politique dès lors qu'il s'expose : vivre en rose, c'est entrer dans un espace de négociation permanente avec les cadres du genre et du regard. Les réactions – curiosité, moquerie, bienveillance, rejet, et parfois violence – n'en sont pas des effets secondaires : elles font partie intégrante de l'expérience. Le monochromatisme visible dérange par sa constance et interroge la tolérance du regard social, en révélant la dimension normative de la visibilité. Cela met en lumière la portée communicationnelle du monochromatisme : la couleur n'y est pas un simple attribut, mais un langage social dont les effets se déploient dans les rapports de pouvoir. Là où la prétendue neutralité chromatique du gris, du noir ou

du bleu incarne la respectabilité masculine, les couleurs vives – et le rose en particulier – introduisent de l'affect, de l'excès, voire du soupçon (Batchelor, 2001). En rendant visible ce qui est habituellement contenu ou neutralisé, elles déplacent les frontières du convenable et exposent les jugements qui régissent la perception.

Le monochromatisme, et plus encore dans ses formes chromatiquement affirmées, est fondamentalement relationnel : il met en jeu des rapports de sensibilité entre le corps, la couleur et le regard, transformant la perception en espace d'échange. Il rejoint la logique de l'« esthétique relationnelle » telle que formulée par l'historien des arts Nicolas Bourriaud (1998), pour qui l'art contemporain ne vise plus à produire des représentations, mais à instaurer des relations. Selon lui, l'œuvre devient une « forme de sociabilité » qui crée des interstices au sein du réel, des situations où se réinventent les liens entre individus. Dans cette perspective, la valeur d'une œuvre ne réside plus dans son autonomie formelle mais dans sa capacité à générer du rapport, de la coprésence, de l'usage. Le monochromatisme agit selon cette logique en ne créant pas de situations participatives au sens classique, mais en engageant autrui dans un partage perceptif. La relation ne passe pas par l'action mais par la sensation : la couleur devient le lieu de la rencontre, un milieu commun entre l'expérience vécue et sa réception. Cette dynamique met ainsi en lumière la portée communicationnelle du monochromatisme : la couleur n'y est plus un simple attribut, mais un langage social dont les effets se déploient au cœur même des rapports de pouvoir.

Devenir Rose : quand la couleur devient prénom

Du geste chromatique au geste prénominal

En 2024, mon rapport au rose a franchi un nouveau seuil : la couleur a quitté le champ du visible pour s'inscrire dans le langage, à travers l'introduction progressive du prénom « Rose » dans les usages administratifs, sociaux et numériques (Bideaux, 2025). Ce geste n'a rien d'une rupture identitaire, mais prolonge un processus de longue durée, au fil duquel la couleur s'est confondue avec ma personne. Le prénom n'a fait qu'entériner une reconnaissance déjà acquise, puisque la couleur avait pris ma place dans le langage commun avant même que je ne la revendique officiellement. Avant ce changement, j'étais en effet déjà identifié par la couleur : al n'est pas rare en effet qu'on m'appelle « Monsieur Rose » ou qu'on me désigne comme « le mec en rose ». Depuis quelques années déjà, mon prénom d'origine se voyait progressivement supplanté par la teinte elle-même, devenue signe distinctif et mode de reconnaissance. La couleur agissait déjà comme un nom de substitution, un opérateur de désignation sociale et symbolique, que l'adoption du prénom « Rose » n'a fait que formaliser.

Cette translation s'est opérée par étapes : factures, bail, dossier médical, contrats, articles, profils en ligne... Chaque inscription du prénom « Rose » engageait une négociation, avec les institutions autant qu'avec les proches : la plupart des personnes rencontrées récemment ne me connaissent que comme « Rose » ; certains continuent de m'appeler « Kévin » par habitude, d'autres font l'effort d'utiliser « Rose » ; quelques-uns prononcent l'initiale que j'ai gardée⁵ et disent « Rose K. » ; d'autres encore prononcent les deux prénoms – « Rose Kévin » ou « Kévin Rose » –, comme pour préserver une trace du passage d'un prénom à l'autre. Je ne m'appelle donc pas

5. J'ai conservé l'initiale « K. », à la manière de Paul B. Preciado, dans un geste à la fois ludique et citationnel : un clin d'œil à mon champ disciplinaire, et le maintien d'un lien avec mon prénom d'origine.

« ni Kévin ni Rose », mais désormais « ou Kévin ou Rose » ou « et Kévin et Rose », selon le contexte, selon les personnes. Ce n'est pas une rupture identitaire, mais une oscillation, une manière d'étendre le monochromatisme au langage : le rose devient principe d'unité entre les sphères du visible, du social et du symbolique.

Comme l'a montré le sociologue Baptiste Coulmont (2014, pp. 128–129), le prénom ne sert pas seulement à désigner un individu, mais à l'inscrire dans un réseau de relations sociales : il agit comme un dispositif de reconnaissance, condensant à la fois son individualité et ses appartenances collectives. Tandis que le nom rattache l'individu à une lignée, le prénom exprime aujourd'hui une part du Moi perçu comme authentique, façonné par la subjectivité et la reconnaissance d'autrui. En ce sens, le passage du rose visible au prénom « Rose » n'invente pas une nouvelle identité mais rend explicite la continuité entre apparence, nomination et reconnaissance.

Mais cette reconnaissance linguistique s'enracine elle-même dans une mémoire collective : porter le prénom « Rose », c'est aussi porter la charge historique, politique et affective de la couleur, car comme tout prénom, il s'accompagne d'un imaginaire social. Là où « Kévin » évoque une génération précise, celle des années 1990, marquée par une forte médiatisation, il porte aussi la trace d'une stigmatisation durable (Fafournoux, 2025) : dans le langage courant, ce prénom est devenu un symbole de classe populaire, associé aux figures péjoratives du « beauf » – stéréotype d'un homme vulgaire et peu cultivé (Lamy, 2025) – ou du « cassos » – terme désignant de manière stigmatisante les personnes précaires ou marginalisées (Reversé, 2025). À l'inverse, « Rose » convoque d'autres registres : la douceur, le féminin, la sentimentalité, mais aussi l'excès, la subversion et les luttes queeres. Le passage de l'un à l'autre ne relève donc pas d'un simple changement de nom, mais d'un déplacement à travers des champs symboliques distincts, où s'articulent classe, genre et visibilité.

Devenir rose tout comme devenir Rose, c'est dès lors fusionner avec les strates culturelles que cette teinte charrie : le rose des petites filles, mais aussi celui du triangle de la déportation homosexuelle et de la lutte contre le VIH/sida, des folles, figures efféminées et subversives, ou encore celui des luttes queeres contre l'hétéronormativité (Bideaux, 2023, pp. 146–213, 369–382, 401–420, 436–444). Porter cette couleur, la vivre, la nommer, c'est circuler entre ces mémoires contrastées et les habiter à la première personne. Je suis devenu rose, et peut-être qu'en retour le rose est devenu moi, comme en témoignent les « j'ai pensé à toi » que je reçois à chaque apparition d'un objet ou d'un événement teinté de rose. Cette fusion s'étend désormais à toutes les sphères de mon existence : la couleur n'est plus un signe, mais une identité diffuse, un milieu de reconnaissance. Même ma thèse en procède, puisqu'elle est née du désir de comprendre ce rose que j'habite et qui m'habite, d'en explorer les effets, les résonances, les pouvoirs. Écrire sur le rose, c'était poursuivre le processus de fusion : la pensée elle-même s'y est teintée, preuve que le rose n'est plus seulement ce que je porte, mais ce que je suis.

Le prénom « Rose » au masculin : frictions du langage et du genre

Le passage du visible au langage n'est pas neutre, car dans la langue française, « *le* rose » (la couleur) relève du masculin, tandis que « *la* rose » (la fleur) appartient au féminin. Le prénom « Rose », d'ordinaire associé à la fleur et donc au féminin, mais ici porté par un corps lu comme masculin, ouvre un espace d'ambiguïté où les codes ne sont pas abolis mais déplacés, créant une tension constante entre visibilité et illisibilité. Cette friction linguistique révèle combien le genre se fabrique dans et par le langage (Greco, 2025) : nommer n'est jamais un simple geste descriptif, mais un acte performatif. La désignation ne reflète pas un état préexistant : elle le produit, et c'est dans ce pouvoir de création que s'enracine la force du nom. Le passage à « Rose » ne relève donc pas d'un changement formel, mais d'une

reconfiguration des conditions mêmes de la reconnaissance, où le langage devient un opérateur de déplacement symbolique.

La nomination engage le corps autant qu'elle le décrit : elle construit ce que l'on pourrait appeler une identité nommée et incarnée, où le mot relie la langue, la corporéité et l'appartenance sociale (Pilcher, 2015). Le prénom « Rose » agit ici comme un point d'interférence entre signe et chair, rendant perceptible la manière dont le langage façonne les corps et module leur lisibilité. Par ce léger décalage dans les systèmes d'attribution habituels, il introduit un trouble dans les circuits de reconnaissance, sans s'accompagner d'une transformation corporelle ni d'un changement de sexe à l'état civil. Sans relever d'une transition de genre – qu'elle soit sociale, médicale ou administrative –, cette expérience participe néanmoins d'une dynamique transidentitaire, en engageant un déplacement du rapport à soi, aux autres et aux institutions. L'enjeu n'est pas de contester frontalement les catégories, mais d'en éprouver les limites : de voir jusqu'où les mots peuvent déplacer les cadres du visible et de l'intelligible, et de faire du langage un terrain d'expérimentation de la plasticité du genre et du soi.

Le prénom d'origine, pourtant, n'a pas disparu : il demeure dans les papiers, les souvenirs et les conversations, et l'initiale « K. » en conserve la résonance. Le devenir procède moins par effacement que par sédimentation : les prénoms coexistent, se répondent, se contaminent, dessinant un entre-deux où la couleur, la langue et le genre se reconfigurent sans se fondre. Entre Rose et Kévin s'ouvre ainsi un espace de résonance, où la prénomination devient à la fois un lieu de mémoire et de transformation, un processus continu de traduction de soi à travers les signes. Devenir Rose, dans cette perspective, ne consiste pas à rompre avec ce qui précède, mais à poursuivre un déplacement déjà engagé : expérimenter dans le langage la porosité entre le corps et le prénom, entre l'identité vécue et l'identité énoncée, entre l'être et le dire.

Devenir le rose : être depuis le rose

Les Dissolutions : saturation et suspension du visible

La série *Dissolutions*, amorcée en 2016, s'inscrit dans la continuité du monochromatisme déjà vécu au quotidien, tout en en déplaçant les effets vers le champ de l'image. Chaque photographie repose sur un protocole rigoureux : fond rose uni, cadrage frontal, buste resserré, visage recouvert de matériaux domestiques – collants, papier toilette, post-it, perruques synthétiques, masques chirurgicaux. Le fond est déterminé à partir du matériau appliqué sur le visage, afin d'en prolonger ou d'en absorber la teinte. À l'échelle de l'ensemble, la succession des images produit un effet proche d'un nuancier : chaque variation de matière entraîne une légère modulation chromatique, construisant une série où les écarts sont minimes mais perceptibles. Cette systématisme maintient une homogénéité visuelle qui rend la couleur opérante comme condition perceptive plutôt que comme ornement. Le dispositif génère ainsi des images saturées où la figure apparaît tout en se dérochant : le visage, ni montré ni caché, est absorbé dans la matière chromatique, suspendant toute possibilité d'identification immédiate.

Le rose, omniprésent, n'agit donc ni comme signal ni comme fond neutre : il devient le milieu d'apparition de la figure, un espace dans lequel le corps se recompose en dehors de la hiérarchie habituelle entre figure et arrière-plan. Ce déplacement engage une expérience perceptive où la couleur ne souligne plus le sujet, mais reconfigure les conditions mêmes de sa visibilité, puisqu'en saturant le cadre, le monochrome produit une tension paradoxale : il attire le regard tout en le déstabilisant, générant un ralentissement propice à l'interrogation des automatismes visuels et des attentes de reconnaissance.

Le monochrome, ici, ne naît pas de la photographie : il la précède. Mais la série, en retour, participe de ce monochromatisme : elle

en prolonge la logique et la met à l'épreuve dans un autre espace perceptif, celui de l'image. Les *Dissolutions* ne documentent donc pas une pratique : elles en amplifient la portée en traduisant dans le visible les effets d'un mode d'existence chromatique. La photographie devient alors le lieu où la couleur se manifeste comme événement, au sens où l'entendait le peintre Vassily Kandinsky (1954/2006, p. 106) : non pas simple qualité visuelle, mais force d'affectation capable de modifier le rapport entre perception, émotion et forme. Dans cette perspective, la couleur n'est pas un vecteur d'expression, mais un opérateur perceptif : elle agit sur les rapports entre corps, regard et image. L'image saturée ne se borne pas à représenter la couleur, elle en actualise les effets, faisant du champ visuel un espace d'expérience plutôt que de contemplation.

Devenir-rose : désidentification et altération du regard

La logique perceptive et méthodologique des *Dissolutions* trouve un prolongement conceptuel dans la notion de devenir, telle que l'ont formulée les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le devenir ne renvoie ni à une imitation ni à une métaphore : il désigne un processus par lequel un corps se laisse affecter par des intensités extérieures, modifiant les coordonnées qui le définissent.

Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient (Deleuze & Guattari, 1980, p. 334).

Le devenir-rose ne correspond donc pas à une conversion symbolique, mais à une opération perceptive : la couleur agit comme une force de déplacement qui altère les seuils d'apparition et les régimes de reconnaissance. Elle ne transforme pas l'identité, mais les conditions de visibilité à travers lesquelles cette identité prend forme.

La Panthère rose – personnage animé créé par Friz Freleng pour le film du même nom (Edwards, 1963) – incarne, chez Deleuze et Guattari, le devenir : « La Panthère rose n’imite rien, elle ne reproduit rien, elle peint le monde à sa couleur, rose sur rose, c’est son devenir-monde, de manière à devenir imperceptible elle-même » (1980, p. 334). L’imperceptible n’est pas la disparition, mais la saturation du visible, le moment où les frontières entre sujet et décor se dissolvent. Dans les *Dissolutions*, le rose agit de manière comparable : il engloutit le corps sans l’effacer, jusqu’à ce que le visage cesse d’être portrait pour devenir condition d’apparition. Le monochromatisme, vécu puis photographié, ne représente pas un état, mais un passage : un glissement continu entre visibilité et effacement, où la couleur agit comme opérateur de transformation du regard.

Ce devenir engage une dynamique d’identification, l’attachement à une couleur ne relevant jamais d’un simple goût, mais d’un faisceau de résonances affectives, historiques et sociales (Grisard, 2017). Le rose condense des imaginaires contradictoires, et s’y plonger, c’est déjà s’y identifier, et porter le rose, le vivre, le répéter, c’est donc rejouer cette histoire incorporée : parfois contre elle, parfois avec elle, toujours dans sa tension. Mais cette identification, précisément parce qu’elle excède les cadres normatifs du genre, ouvre sur une désidentification. Dans la perspective des théories queeres, la désidentification désigne une stratégie oblique : habiter les signes sans s’y soumettre, détourner les codes pour en révéler les failles (Bigé, 2021). Ce n’est ni un refus ni une adhésion, mais une pratique du décalage, une tactique critique de visibilité instable.

Dans les *Dissolutions*, mais aussi dans mon mode de vie monochromatique, le rose agit comme ce double opérateur : il relie et il déplace, rend le corps à la fois familier et étranger, trop visible pour disparaître, trop instable pour être assigné. Ce paradoxe – être simultanément hyper-visible et illisible – fonde la puissance critique du dispositif. La couleur ne désigne plus une identité : elle la défait tout en la rendant perceptible, la déplace tout en la surexposant. Ce trouble visuel ouvre un

espace de tension où le sujet ne s'affirme plus par ce qu'il est, mais par ce qu'il devient. *Devenir r-Rose* prolonge une démarche où la démarche artistique et la vie quotidienne se confondent, la couleur devenant à la fois matériau, méthode et cadre d'expérience. Les photographies de la série *Dissolutions* en forment l'une des expressions : chaque image rejoue l'effacement du visage dans la matière rose, suspendant la reconnaissance du sujet. Par cette densité chromatique, le rose cesse d'être un signe d'identité pour devenir une condition de visibilité, un milieu où le corps et la perception se redéfinissent.

S'immerger dans une couleur, c'est entrer dans un état d'unisson où la teinte, le regard et la pensée s'accordent jusqu'à se confondre (Goethe, 1810/2011, p. 267). Le monochromatisme pousse cette expérience à son extrême : il ne s'agit plus seulement d'habiter une couleur, mais de la laisser agir, d'en éprouver la puissance transformatrice sur la perception, le langage et les formes de reconnaissance. La création se déplace alors du plan de l'objet vers celui des relations – qu'elles soient sensorielles, sociales et symboliques – où la couleur devient principe d'organisation du visible et du dicible.

Ce déplacement se prolonge désormais dans le langage et les institutions : la demande de changement de prénom, encore en cours, en marque la continuité. D'autres prolongements restent à venir : l'adoption possible d'un patronyme « Rose » par voie matrimoniale, ou peut-être, à terme, l'usage du pseudonyme « rose », sans majuscule ni nom de famille. Non comme effacement du sujet, mais comme passage : faire du nom commun un nouvel espace d'expérimentation entre identité et langage. Car au bout du compte, il ne s'agit plus de parler *du* rose, mais *depuis* lui.

Références

- Batchelor, D. (2001). *La peur de la couleur*. Autrement.
- Bideaux, R. K. (2021). Tenue correcte exigée : Lookisme et emploi, un cas autobiographique. *En marges !*, 7. <https://enmarges.fr/2021/12/15/tenue-correcte-exigee>
- Bideaux, R. K. (2023). *Rose. Une couleur aux prises avec le genre*. Éditions Amsterdam.
- Bideaux, R. K. (2025). Je m'appelle Rose. Histoire d'un devenir-Rose, entre art et identité. *En marges !*, 13. <https://enmarges.fr/2025/04/30/je-mappelle-rose>
- Bigé, E. (2021). Désidentifiées. *Multitudes*, 82, 169–175. <https://doi.org/10.3917/mult.082.0169>
- Edwards, B. (Réalisateur). (1963). *La Panthère rose* [Film]. United Artists.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel.
- Chutaux Mila, C. (2021). *Esthétique de l'art invisible*. Éditions du Panthéon.
- Coulmont, B. (2014). *Sociologie des prénoms*. La Découverte
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Minuit.
- Fafournoux, K. (Réalisateur). (2025). *Sauvons les Kevin* [Documentaire]. Paris Première.
- Goethe, J. W. (2011). *Traité des couleurs*. Triades. (Ouvrage original publié en 1810).
- Gombrich, E. H. (1982). *Histoire de l'art*. Flammarion. (Ouvrage original publié en 1950).
- Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. Jacqueline Chambon.
- Granleese, J. (2016). Lookism. Dans N. A. Naples (dir.), *The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss055>
- Greco, L. (2025). *Le corps du genre*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Grisard, D. (2017). Pink boys: Colouring gender, gendering affect. *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*, 13(3–4), 227–249. <https://doi.org/10.1080/18902138.2017.1312956>
- Gurita, A. (2021, 7 mars). Art visuel versus art invisible. *Revue de Paris*. <http://www.revuedeparis.fr/art-visuel-versus-art-invisible>
- Kandinsky, V. (2006). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Denoël. (Ouvrage original publié en 1954).
- Kimmel, M. S. (2009). Masculinity as homophobia: Fear, shame, and silence in the construction of gender identity. Dans A. L. Ferber, K. Holcomb, & T. Wentling (dirs.), *Sex, gender, and sexuality: The new basics: An anthology* (pp. 213–219). Oxford University Press.

- Lamy, R. (2025). *Ascendant beauf*. Seuil.
- Pilcher, J. (2015). Names, bodies and identities. *Sociology*, 50(4), 764–779. <https://doi.org/10.1177/0038038515582157>
- Reversé, C. (2025). *La vie de cassos. Jeunes ruraux en survie*. Éditions Le Bord de l'eau.
- Riout, D. (2003). *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Jacqueline Chambon.
- Roque, G. (1991). Portrait de la couleur en « femme fatale ». *Art & Fact*, 10, 4–11.
- Shapiro, R. (2012). Avant-propos. In N. Heinich & R. Shapiro (dirs.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 15–26). EHESS.
- Touraille, P., & Allassonnière-Tang, A. (2023). Idéer une catégorie épïcène et la matérialiser cohérentement dans la langue : Une nécessité épistémologique autant que politique. Dans P. Lemarchand & M. Salle (dirs.), *Qu'est-ce qu'une femme ? Catégories homme/femme : débats contemporains* (pp. 167–233). Éditions Matériologiques.

Terroires urbains

Évolutions filmiques,
territoriales et sociales
dans le documentaire
de création.

L'exemple de la série
documentaire

« Sortir de la carte
postale »

— *Natacha Cyrulnik*

La série documentaire « *Sortir de la carte postale* » est constituée de huit films d'une dizaine de minutes qui témoignent, par la seule ambiance du lieu, de la vie au quotidien de sites touristiques. Elle a été imaginée dans le prolongement d'un travail audiovisuel mené durant quinze ans dans des cités du sud de la France, afin de chercher à mieux cerner, par leur mise en récit filmique, la vie au quotidien dans ces territoires facilement caricaturés. Ainsi une méthode (audio)visuelle (Cyrułnik, 2018) s'est développée ; elle a évolué. Elle est passée d'un dispositif (Agamben, 2007) principalement basé sur les interactions humaines et la force des témoignages à la seule captation d'images et de sons pour relater une atmosphère et la faire vivre au spectateur au final. Cette évolution sur la manière de représenter des territoires particuliers s'affirme en termes de méthodes filmiques, territoriales et sociales.

Cette transition s'est effectuée en changeant de territoires stigmatisés à filmer, passant ainsi des cités aux sites touristiques. Elle existe aussi pour le spectateur qui passe du statut de touriste à voyageur (Paquot, 2014) en prenant plus de temps que celui d'un selfie pour vivre cet espace dans cette nouvelle série. La proposition d'une forme d'immersion par l'ambiance du lieu fait vivre au spectateur de manière sensible cette vie quotidienne. Il l'appréhende ainsi par le corps (Bellour, 2009) et en acquiert une nouvelle forme de connaissances (Niney, 2000, 2002).

Ces changements de territoires s'accompagnent donc d'évolutions dans le processus de création par une nouvelle méthode (audio-)visuelle mise en œuvre pour impliquer différemment le spectateur. Ils témoignent de l'évolution des méthodes en fonction des intentions, qu'elles soient territoriales, anthropologiques ou artistiques. Ils révèlent la correspondance entre la forme du film et ce dont il témoigne, son fond.

La transition des territoires stigmatisés

Les territoires stigmatisés

Le documentaire de création se propose comme un objet artistique qui va favoriser la connaissance et la compréhension d'une situation (Niney, 2000, 2002). La construction de la représentation filmique d'un territoire offre la possibilité d'en faire une expérience par l'art (Dewey, 1934/2005). C'est ce que je me suis appliquée à réaliser durant quinze ans en me rendant avec une caméra dans les rues des cités du sud de la France : d'abord dans le cadre d'ateliers pour favoriser l'échange et installer une complicité avec les habitants durant les dix premières années (au cœur de la Cité Berthe de La Seyne-sur-mer notamment), puis en m'ouvrant à d'autres cités afin de tenter en tant que documentariste de révéler les évolutions urbaines et humaines de ces territoires stigmatisés. En effet, les cités représentent des « *zones-de-non-droit* » que les reportages télévisuels caricaturent facilement avec des jets de pierres ou autres voitures qui brûlent. Si ces images existent vraiment, l'idée était d'aller au cœur de la population afin d'essayer de mieux comprendre la manière de vivre au quotidien dans ces espaces d'un point de vue urbain et social : des deux fois trois voies encerclent les cités en les isolant du reste de la ville comme des « *ghettos* » quand ce ne sont pas des lignes de chemin de fer, la population est souvent issue de l'immigration et trouve difficilement du travail, des codes comportementaux s'affirment et participent alors à une forme d'identité territoriale qui devient revendicative, etc. À travers la réalisation de neuf documentaires sur quatre cités du sud de la France dans le cadre de la série « *Habiter le territoire* », les propos des habitants se nuançaient et permettaient ainsi au spectateur au final de faire, par ces interactions, une expérience sensible (Pink, 2015) de la vie quotidienne au sein de ces territoires.

Bruno Latour explique qu'« esthétique » veut dire « rendre sensible à » (Latour, 2021, p. 24). L'art, dont le documentaire,

s'affirme comme un bon moyen pour sensibiliser à un environnement. Il précise aussi à quel point les arts favorisent une capacité d'écoute : ils devraient donc être beaucoup plus présents dans toutes les formations (il cite sciences Po et l'ENA déjà). Il fait ainsi le lien entre art, écologie et pédagogie. Ces trois mots-clés sont fondamentaux dans la définition du documentaire de création. Selon Le dictionnaire de la langue française Le Robert, le mot « documentaire », du latin « documentum » veut dire « exemple, modèle, leçon, enseignement, démonstration ». Le lien entre ces 3 mots-clés, auquel Bruno Latour ajouterait sans doute celui de « science », et qui est d'ailleurs présent dans le documentaire puisqu'il permet d'acquérir de nouvelles connaissances d'une situation (Niney, 2000, 2002), rentre en cohérence avec les trois écologies de Félix Guattari (2011) et les 4 A de Tim Ingold (2017). Bruno Latour en vient à vanter les apports des « arts participatifs » (Latour, 2021, p. 26) : une dimension politique s'inscrit dans les arts de manière inévitable. Rancière associait déjà art, politique et sensible (2000), d'autres s'y attèlent aussi, pour autant, les politiques gouvernementales ne semblent pas s'en emparer d'un point de vue opérationnel. « Les artistes sont très en avance sur le politique pour explorer de nouvelles sensibilités. (...) Pour parvenir à lier les trois esthétiques (politique, scientifique, artistique), cela exige des modifications de procédure ainsi que des modifications institutionnelles » (Latour, 2021, p. 26). Cette série sur les évolutions urbaines et humaines dans les cités posait déjà cela.

Mais, dans cette série, c'est surtout la force des propos tenus grâce à une relation complice entre la filmeuse et le.a filmé.e qui en faisait sa valeur. Les témoignages, les (auto-)mises en scène des filmées qui se tiennent plus droit, qui cherchent à bien formuler leur propos face à la caméra, et qui y ajoutent souvent de l'humour ou de la revendication, permettaient, par cette mise en récit de faire entendre leur voix, loin des caricatures télévisuelles.

Après cette série dans les cités, celle intitulée « *Sortir de la carte postale* » s'est attachée encore une fois à des territoires caricaturés,

touristiques cette fois. Dans la position principalement d'observatrice de cette vie quotidienne, le but était de m'éloigner du cliché de la carte postale bien cadré, et de déplacer la caméra vers les personnes qui l'habitent. À travers cette démarche, le touriste décrit par Jean-Didier Urbain (1991) devient un « *voyageur* » selon les propos de Thierry Paquot (2014) : en prenant le temps de voir la vie de manière plus anthropologique à travers les films de cette série, le spectateur s'éloigne de ce qui est devenu un cliché touristique.

Les cités sont stigmatisées, comme on pourrait dire que les sites touristiques le sont aussi, d'une autre manière. Les manières de caricaturer ces territoires ne sont pas les mêmes, loin de là, mais le pouvoir des images d'enfermer dans des clichés plus ou moins justes méritait d'être dépassé pour témoigner d'une vie plus authentique. Même si une forme de « tourisme authentique » se développe, ce qui est représenté ici place donc le documentaire de création au croisement d'une esthétique revendiquée et d'une éthique fondamentale à ce genre cinématographique pour témoigner d'une réalité.

Les méthodes pour ces territoires à représenter

La manière dont les représentations sociales peuvent évoluer avec les représentations filmiques est ainsi questionnée, mais plus en lien cette fois avec la volonté d'exploration des premiers opérateurs de cinéma. Le tourisme bouscule à son tour aujourd'hui les manières d'appréhender les sites. Cette série « *Sortir de la carte postale* » prolonge cette réflexion qui est un prolongement des différents niveaux de représentations (filmiques, sociaux et individuels) expérimentés auparavant (Cyrułnik, 2016). La méthode (audio-)visuelle diffère. Il s'agit de dépasser les clichés pour aller vers une appréhension des territoires touristiques plus ethnographique, plus sensible, plus artistique aussi... La carte postale de laquelle il faut sortir devient un nouvel objet de recherche, questionnant à la fois le territoire et son tourisme, son appréhension, les représentations sociales à nuancer, tout en revendiquant une approche ethnographique

questionnée artistiquement à travers les images et les sons d'ambiance. Le témoignage n'est plus forcément la manière de rencontrer et de chercher à comprendre les manières d'habiter ces territoires. Ce sont plutôt les traces, les empreintes laissées par l'homme, les usages et les déplacements dans un paysage qui sont représentés. Les propos tenus s'effacent pour laisser place à l'articulation entre les images et les sons qui vont révéler des « paysages sonores » (Murray Schafer, 1977/2010), des paysages visuels, des ambiances. Ces documentaires questionnent une approche cinématographique à la fois esthétique et rhétorique (Soulez, 2011). Et le fait d'expérimenter uniquement l'atmosphère du lieu dans les courts documentaires de cette série participe à immerger le spectateur sur ces sites dans une approche sensible (Samurtojo & Pink, 2019), cassant ainsi une distance représentative (Bougnoux, 2022).

Les manières d'appréhender ces territoires qui étaient figés dans des cartes postales sont revisitées ici en allant filmer les différentes façons de voyager, entre le touriste et le voyageur plus proche des habitants, évoquant l'ethnologue (Augé, 1997 ; Paquot, 2014 ; Winkin, 2001 ; Descola, 2005). Il s'agit de « *Sortir de la carte postale* » pour mieux s'ouvrir au monde (Cyrulnik, 2017, pp. 216-217), voire s'y immerger ou s'y impliquer.

L'évolution des représentations filmiques de ces territoires

Le carrefour entre la dimension discursive de l'espace public et sa proxémie (Hall, 1966/1978) place la communication et les interactions humaines au cœur du dispositif (associé à l'art à travers la forme du documentaire de création), et révèle une imbrication constitutive de ces territoires.

Appréhender un espace public par l'art

Jürgen Habermas (1978/1997) décrit un espace public dans une logique participative qui est à la fois interactionnelle, délibérative et politique, en y associant le pouvoir des médias selon des considérations communicationnelles. Thierry Paquot (2009) en propose à son tour un point de vue plus physique et géographique, dans une approche philosophique et urbaine, en parlant des espaces publics, au pluriel. Mais, il considère aussi le journal comme un moyen de rendre collectif un endroit tel qu'un quartier par exemple, en lui conférant une dimension sociale et publique (Paquot, 2009, p. 92). Le pouvoir médiatique, donc communicationnel, d'un journal permet d'explorer le rapport espace public / territoire. Les liaisons, les échanges à différents niveaux, les partages, les circulations et les relations qui se tissent, seraient alors au cœur de la définition de tous les espaces publics, au pluriel comme au singulier. Quelle est donc « la fonction surdéterminante du territoire pour penser le rapport des citoyens (habitants ?) à leur environnement (économique, politique, social, culturel, ...) du quotidien, de raisonner autour de l'idée de « puissance instituante » de la territorialité pour convenir d'un espace public (sans pour autant laisser entendre que celui-ci ne s'entendrait qu'à la seule aune d'un territoire) » (Raoul, 2013, p. 75) ? Comment l'espace public est travaillé par la question du territoire, et en quoi le documentaire en tant qu'objet médiatique particulier y participe-t-il ?

Une dimension politique s'affirme de fait dans la mesure où le documentaire rend compte d'un mode de vie des habitants au quotidien sur ces territoires. Il participe à une forme d'engagement citoyen par la participation des habitants aux films, les interactions entre le filmeur et le filmé mais aussi avec les spectateurs lors du débat à l'issue de la projection (Cyrulnik, 2015), les prises de positions de ces trois protagonistes (filmeur, filmé et spectateur), les délibérations à chacune des étapes situationnelles (Paillé & Mucchielli, 2005) avec des prises de paroles comme le tournage et le débat entre les différents intervenants), etc. Mais, le documentaire en tant que forme de récit d'un territoire s'investit aussi dans l'approche urbaine qu'il propose par ce qui est filmé, ce qui s'articule, ce qui est mis en avant, etc. Les déambulations et rencontres dans les cités des films de la série « *Habiter le territoire* », associées aux propos sur ce qui est vécu au quotidien, composent un discours sur cet espace public urbain. Celles de la série « *Sortir de la carte postale* » s'attachent maintenant à rendre compte d'un territoire touristique et essayer de le rendre plus sensible à travers la captation des images du quotidien et des sons qui en émanent. Le carrefour entre ces deux dimensions de l'espace public place la communication et les interactions humaines au cœur du dispositif (associé à l'art à travers la forme du documentaire de création), et révèle une imbrication constituante de ces territoires.

Des touristes se prennent en photo sur le pont au-dessus d'un canal ou sur une plage de sable fin à Martigues, face au Mucem ou sous l'ombrière du vieux port de Marseille, ou devant les rochers de Port Coton peints par Monet à Belle-Île-en-Mer. À partir de ces photos prises dans l'axe d'un monument, la caméra pivote et va filmer la vie quotidienne qui se déroule juste à côté : un petit garçon qui pêche avec son épuisette, une femme qui sort un présentoir rempli de cartes postales de son magasin pour le mettre sur la rue, un homme avec une petite valise qui traverse d'un pas pressé, la guide qui raconte le lieu aux touristes, etc. Un portrait de chacun de ces espaces particuliers,

de ces sites, se dresse en allant de plus en plus à la rencontre de ce qui constitue la « vraie » vie dans ces zones touristiques. À partir d'exemples captés à Martigues, Marseille ou Belle-Île-en-Mer par exemple, le touriste qui prenait habituellement un selfie dans l'axe du bâtiment devient de plus en plus un voyageur qui va à la rencontre des habitants. Il va dans une approche de plus en plus sociologique et artistique à la fois, au plus près d'une vie qu'il ne voyait pas forcément au premier abord. Il entre de plus en plus dans la ville pour mieux comprendre ce qui s'y joue, cette vie au quotidien, ce qu'elle est finalement... Son point de vue se nuance, il commence à comprendre de manière sensible la vie sur ce territoire. Le spectateur au final va en faire cette expérience lors du débat à l'issue de la projection de ces films documentaires (Cyrulnik, 2015).

Le lieu public participe de la création de l'espace public politique. Il s'accompagne de modes d'expressions au sujet de(s) (la) cité(s). L'espace public prend ainsi corps. Les comportements, les paroles, les lieux et les opinions qui émergent constituent globalement l'espace public. Jürgen Habermas (1978/1997) établit un lien direct entre les médias et l'espace public. Bernard Miège actualise cela : « L'état des médias est considéré ipso facto comme une évaluation de l'Espace Public et des débats qui s'y déroulent » (2010, p. 115). Le documentaire, dans un environnement médiatique quasiment omniprésent (via *a minima* par l'utilisation du téléphone portable, ne serait-ce que pour prendre des photos !), propose un dispositif alternatif.

Dans le cas de la série « *Habiter le territoire* », l'espace public est interpellé dans les films à tous les sens du terme (urbain, politique et médiatique), dans la mesure où la parole est donnée aux habitants et que ceux-ci articulent entre eux (à l'image lors du tournage, ou à travers le montage du film) leurs réflexions au sujet des mutations urbaines et humaines. L'espace public est donc questionné à la fois dans le sujet du film, comme dans la représentation qui en est donnée par le film. La série « *Sortir de la carte postale* », se base moins sur la force du témoignage que sur l'observation plus ou moins participante (Winkin, 2001, pp.

156-165). Le documentaire sous toutes ses formes se propose comme une forme médiatique alternative pour expérimenter par l'art un territoire particulier afin d'en avoir une connaissance plus sensible et sans doute plus juste, en tout cas plus nuancée.

Avec cette autre représentation de territoires par le biais du film documentaire, de nouvelles représentations sociales voient le jour. Le documentaire, en tant qu'alternative au reportage souvent très formaté que véhiculent les médias (ne serait-ce que parce qu'il bénéficie le plus souvent d'un temps d'immersion sur le terrain par le film, qui favorise ensuite la qualité des échanges), est un genre médiatique et artistique pertinent pour ce type de territoires stigmatisés :

Les médias participent (donc) à la structuration de l'espace public au-delà des formes et des contenus de discours et informations qu'ils y diffusent... Les « manques » des médias sont alors autant d'opportunités de mise en visibilité des discours alternatifs. Dans son approche historique, Habermas considère que les irruptions des médias, envahissant l'espace public, en provoque le déclin. Les liens entre territoires et médias soulignent que ces derniers sont susceptibles de participer à une dynamique de discussion et d'argumentation (Gadras & Paillart, 2013, p. 31).

Ces séries documentaires se proposent précisément comme une alternative qui favorise cela.

En général, les médias sont plutôt pensés comme un moyen de publiciser les territoires. Pourtant, les journaux locaux ou autres formes publiques d'expression des habitants naissent d'une volonté de revendiquer des manières de vivre au quotidien dans ces lieux. Ce sont donc plutôt les questions liées au territoire qui amènent la construction de supports médiatiques (Gadras & Paillart, 2013, p. 33). De son côté Hélène Nez (2011) met en avant les « savoirs habitants » ou « savoirs citoyens » comme étant mobilisables dans l'urbanisme participatif. L'idée consiste la plupart du temps à renforcer les spécificités concernant cette territorialité. Le documentaire est une forme possible et

alternative pour rendre visible ces territoires et leurs habitants. La forme discursive du documentaire permet cette nouvelle appréhension du territoire. Il offre une autre forme de visibilité, et avec elle de reconnaissance (Honneth, 2000/2010) de ces spécificités territoriales (Cyrułnik, 2017, pp. 154-158).

Un voyage plus ou moins imaginaire

Les attentes du touriste sur un site sont particulières. Un imaginaire collectif tendrait à dire ce qu'il faut voir et d'où il faut le voir. En Chine par exemple, les touristes chinois font la queue pour tous prendre la même photo dans l'axe du monument à capter avec la personne aimée au premier plan ! C'est incontournable ! « *L'impossible voyage* » de Marc Augé (1997) raconte comment un ethnologue se confronte aux images des touristes dans certains lieux emblématiques. Il enchaîne stéréotypes et décalages du point de vue sur ces lieux afin de cerner ce qu'il appelle « la fiction urbaine », ce que le touriste se raconte ou imagine et qui finit par faire effectivement partie d'une forme de représentation du territoire, voir du territoire lui-même comme nous allons le développer. C'est une manière de le voir, de se l'approprier, qui doit être prise en compte également, et qui l'est d'ailleurs très souvent dans une logique économique. Les images des touristes envahissent un monde déjà rempli d'images. L'un nourrit l'autre ; ils se transforment mutuellement. C'est une rencontre d'un autre type que celle basée sur les relations humaines, chère au documentaire. Ces images racontent à leur manière le territoire photographié ou filmé. Si Roger Odin (1995) insiste sur les « films de famille » réalisés en « amateur », et que cette dimension est très importante à prendre en compte par rapport à la relation que l'homme installe avec un lieu, ce que le touriste tisse à son tour est facilement un peu caricatural puisqu'il fait souvent ce que l'on attend de lui (un certain type de touriste, bien évidemment, pas le « voyageur » que lui oppose Thierry Paquot, 2014) ! C'est le mélange de l'imaginaire de l'architecte avec les réactions de spectateurs qui fait percevoir au visiteur une image ou une

manière d'habiter différente (Augé, 1997, p. 105). C'est ce que la série « *Sortir de la carte postale* » questionne.

Les attentes des touristes influencent aussi ce qui est vu ou visité ; tout comme le réalisateur pense à ce qui peut être vu ou (re) présenté. Le langage cinématographique en termes d'images et de sons « *raconte* » aussi le territoire. Par exemple, Michelangelo Antonioni explique qu'il a dû se justifier pour faire accepter le fait de filmer des gros plans pour tourner son documentaire « *Chung Kuo, Cina* » (1972, 220'), alors que les plans rapprochés existent très peu dans la peinture chinoise, excepté par les bouddhistes (Antonioni, 1972). Il avoue aussi que sa méthode pour tourner était parfois illégale, ce qu'il espère justifier d'un point de vue occidental par rapport aux difficultés de tourner en Chine (alors que c'est précisément le gouvernement chinois qui l'avait invité à venir filmer) :

Il est parfaitement exact qu'Antonioni, exaspéré sans doute par de multiples interdits, s'est vanté dans son film d'avoir su déjouer la surveillance. Le spectateur a tendance à applaudir : le touriste occidental en visite dans les pays méfiants à l'égard des photographes a toujours une envie irrésistible de photographier ce qui est interdit – fût-ce totalement inintéressant. Question de civilisation, de culture, de morale, de politique : la caméra est par excellence dans nos pays un outil de voyeur, à tel point qu'il a fallu mettre au point toute une législation pour protéger les droits de l'individu. (Gauthier, 2010, p. 119)

Le positionnement du spectateur importe donc dans la méthode pour découvrir un pays par le documentaire. De son côté, Joris Ivens, figure emblématique du documentaire, et encore plus au sujet de ceux qui traitent de territoire puisqu'il a particulièrement filmé la Chine durant de nombreuses années, témoigne de la difficulté d'y trouver sa place :

D'un bout à l'autre de mon séjour j'étais resté un étranger condamné à filmer à bonne distance une Chine conventionnelle. J'avais essayé d'éviter l'exotisme : pas

trop de rizières, pas trop de bambous et de toits de cornes, et lorsque, à de rares occasions, il m'était arrivé de me rapprocher de la réalité de la vie, je n'avais pu m'arrêter et rester pour essayer de l'approfondir. Pourtant j'avais touché la Chine et elle m'avait touché (Destamque & Ivens, 1982, p. 188).

Il souhaitait s'éloigner d'une approche touristique, tout en la rendant la plus sensible et juste possible. Le positionnement du réalisateur en tant qu'homme qui vient dans un nouveau pays le place en tant que voyageur (Paquot, 2014).

Cette distinction entre un touriste ou un voyageur que propose Thierry Paquot (2014), et qui est le fondement de cette série, présente deux manières différentes de rencontrer un territoire ; elle suggère aussi deux manières de l'appréhender avant d'être sur le terrain, de s'y référer. L'imaginaire qui prime avant de venir dans ces contrées lointaines influence l'appréhension du pays à découvrir. La fiction des romans ou des films fait aussi partie de l'imaginaire des villes. « Marcel Proust et Thomas Mann font partie de Venise. Beaucoup de villes italiennes auront toujours, pour ceux qui les visitent, quelque chose de Stendhalien » (Augé, 1997, p. 131). Les poètes et les romanciers échangent avec l'espace de ces villes. Ces territoires sont appréhendés de manière subjective et sociale en même temps. Le cinéma y participe aussi ! Une ville comme Arrezzo en Ombrie, par exemple, a installé des panneaux explicatifs sur toutes les places où a été tourné « *La vita é bella* » de Roberto Benigni (1997, 116'), jouant ainsi sur ce lien entre cinéma, ville et tourisme... « Poésie » vient du grec « poïen » : « faire », « créer ». L'action créatrice est valable pour le cinéaste comme pour le spectateur ou le visiteur. La ville et son imaginaire dessinent un tissu urbain et un espace social qui est relaté à travers le monde (Augé, 1997, p. 134). Ainsi, la multitude des écrans qui peuvent se chevaucher sur la place Saint-Marc à Venise par exemple, ou à des millions d'autres endroits emblématiques du tourisme, en viennent à constituer eux-mêmes une autre image de la ville, entre l'imaginaire et le virtuel. Cette vision globale et immatérielle

modifie une approche plus locale de ces territoires touristiques. Yves Winkin en vient même à parler d'« enchantement » du lieu pour le touriste :

On pourrait suggérer que si l'euphorie est relative à l'interaction, et limité comme celle-ci dans le temps et l'espace, l'enchantement se rapporterait à des lieux et paysages créés dans l'intention d'induire chez ceux qui les fréquentent un état de permanence euphorique. (Winkin, 2001, pp. 215-216)

L'imaginaire lié au tourisme offre donc une manière de fictionnaliser la ville, même quand il s'agit d'en témoigner comme dans un documentaire. Dans ce cadre, le storytelling territorial est une facette particulière qui a tendance à aller vers le marketing territorial. Cette fois, c'est une autre manière d'envisager un territoire, plus proche des dimensions économiques et touristiques, qui influencent aussi son (ré)aménagement. Le storytelling met en place « des engrenages narratifs, suivants lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles » (Salmon, 2007, pp. 16-17). Les chantres de la communication politique ou les stratèges du marketing s'en servent pour cataloguer une vision territoriale précise à mettre en avant en vue d'un aménagement. Pour autant, l'esprit critique se développe avec l'écriture ou la lecture d'un récit quel qu'il soit. Une « responsabilité narrative », chère à Paul Ricœur, s'affirme pour l'auteur comme pour le lecteur ou le spectateur qui décident d'y croire ou pas. Cette forme de storytelling territorial a été un peu trop usitée ; elle révèle cependant des réalités communicationnelles pour appréhender un territoire. Roland Barthes (1957/2014) dénonçait déjà la dimension aliénante des récits médiatiques. Le web 2.0, et les situations participatives qu'il multiplie, en tant que nouvelles formes médiatiques, auraient tendance à valoriser l'émancipation, alors que, dans le même temps, cette approche des médias de masse inhibe. Il s'agit alors de chercher à interpréter et à mettre à distance

un récit afin d'humaniser et de démocratiser l'espace narratif public, même si celui-ci devient morcelé.

Le modèle d'imposition d'un récit imposant sa vision du monde, tel que le conçoit Salmon, serait désormais périmé, tant les multiples récits circulants peuvent être saisis dans des environnements divers par des usagers habitués à interagir avec les fragments de récits qu'ils collectent de manière éclatée sur les supports multimédiatiques. (Lits, 2015, p. 36)

Le storytelling territorial, s'il est une manière de mettre en récit l'espace de façon très codée et chaotique en même temps, pose la question du format narratif le plus adapté selon les territoires et ce que l'on peut (veut) en dire. Il suggère déjà que la forme doit être en accord avec le fond. La manière de raconter un lieu participe de l'imaginaire qu'il suscite.

Gérard Genette définissait la notion de récit comme « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit » (Genette 1966, p. 152). Dans la logique de cette approche de storytelling territorial :

(...) nous proposons de ne pas voir une rupture dans les stratégies de communication territoriale par le passage du discours au récit, mais plutôt de considérer le récit comme un marqueur de la recomposition du discours des collectivités. En effet, Gérard Genette souligne que si ces deux termes sont théoriquement opposés (le discours se caractérise par le fait d'être rattaché à un émetteur, tandis que dans le récit, personne ne parle, si bien que le lecteur ne se demande pas qui parle pour recevoir la signification), dans la plupart des textes littéraires, cette dichotomie ne s'observe pas. L'insertion d'éléments narratifs au sein du discours ne permet pas pour autant de supprimer toute référence à un locuteur, lequel demeure présent à l'arrière-plan (Genette 1966, p. 161). (Le Corf, 2015, p. 148)

Le récit à propos d'un territoire se transforme plutôt en discours à travers la parole des habitants. Alors que le storytelling a valorisé une forme de récit territorial, il apparaît finalement que c'est le fait qu'il soit porté par une personne dans un documentaire qui permet de mieux incarner l'espace décrit. Les interactions et l'affirmation de point de vue déterminent l'approche territoriale qui en est faite. L'exemple plus particulier du touriste qui se déplace appuie cela. Le storytelling est une technique utilisée pour favoriser cette manne économique sur lequel les collectivités territoriales s'appuient pour étoffer leur budget. La définition identitaire de celui qui vient en tant que touriste plutôt qu'en tant que véritable voyageur (Paquot, 2014) participe à l'évolution du territoire en termes d'aménagement, comme en termes de représentation sociale, psychologique, économique, patrimoniale, etc.

Le choix de travailler exclusivement sur l'ambiance du lieu en tant que méthode (audio-)visuelle correspond à la volonté d'immerger le spectateur sur ces sites. Une des définitions de l'atmosphère selon le Robert est qu'elle est le milieu où l'on vit, l'influence qu'il exerce. Elle vient des « vapeurs gazeuses », de « l'air » ; elle est éphémère, un « je ne sais quoi », un « presque rien », fragile, indescriptible... Elle est aussi un « sentiment » ou une émotion qui existe au-delà des frontières du corps individuel (Riedel, 2019). L'atmosphère au cinéma fait partie de la construction d'une certaine représentation du monde que le spectateur expérimente. C'est-à-dire qu'elle est à la fois un objet de re-présentation du monde dans la mesure où elle aide à décrire une situation en prenant un peu de recul (Bougnoux, 2006, p. 53), et un objet de réception pour le spectateur. « L'ambiance n'appartient pas ici à la situation elle-même, elle n'est que cette situation ressentie par une certaine subjectivité » (Bégout, 2025, p. 18). Ainsi, basée sur ces impressions, une approche phénoménologique s'impose. « En réalité toutes les choses sont des concrétions d'un milieu et toute perception explicite d'une chose vit d'une communication préalable avec une certaine atmosphère » (Merleau-Ponty, 1945, p. 370).

Il s'agit donc d'immerger le spectateur sur le site. Daniel Bounoux explique qu'avec l'immersion certaines formes artistiques « en cassant la distance représentative, en proposant un parcours ou une expérience, font se dissoudre la notion d'objet, et donc son corrélat le sujet » (2022). Une certaine tendance à l'art immersif se justifie « par ce besoin de partage et de continuité » (Bounoux, 2022). L'immersion proposée par l'ambiance dans cette série documentaire aide à partager l'expérience de la vie quotidienne des sites filmés.

L'atmosphère devient ainsi une méthode potentielle. Par ce processus immersif, elle suggère une manière d'aborder le territoire qui emporte le spectateur dans l'histoire plus ou moins lisible ou visible qui lui est racontée avec ces images et ces sons captés. Le dispositif mis en œuvre sur le terrain vise à les capter dans la perspective d'en faire une narration. Sans aller jusqu'à composer un *storytelling* territorial, c'est justement cette approche phénoménologique et plus sensible (Pink, 2015) qui propose une méthode : de la captation à la narration, comme une promenade où le spectateur se laisse guider. Le spectateur prend une dizaine de minutes pour y expérimenter la vie de ces sites par le film (Dewey, 1934/2005). L'approche sensible par l'atmosphère (Samurtojo & Pink, 2019) permet de vivre cette représentation filmique du site à travers le corps du spectateur (Bellour, 2009).

Conclusion

Qu'elle révèle un véritable imaginaire ou qu'elle aide à romancer le monde, la manière de raconter un territoire par l'atmosphère participe à une meilleure compréhension de celui-ci. Elle pousse même des touristes, sous la forme d'un imaginaire très codé, à croire qu'ils peuvent « *parcourir le monde* » ! De la fiction en tant qu'art mimétique d'une réalité, à un imaginaire individuel ou collectif qui s'enferme facilement dans des représentations sociales, le documentaire implique une mise à distance. Il conçoit une représentation du monde ; et la formuler en groupe participe encore plus à la construire ensemble, que cela soit lors du tournage ou lors du débat à l'issue de la projection (Cyrulnik, 2015).

Il s'agit alors de redéfinir constamment la place de la création (poïen) dans la mesure où parler d'un territoire c'est toujours un peu le fictionnaliser, ne serait-ce qu'à travers la subjectivité des propos tenus : « (...) À se tenir au discours et à sa fabrication, on saisit mieux la nature des relations qu'il entretient avec son autre, le réel. Le langage n'a-t-il pas pour statut d'impliquer, mais de poser comme autre que lui, la réalité dont il parle ? » (De Certeau, 1980/1990, p. 38). L'incarnation de la personne qui tient le discours sur le lieu (verbal ou non), le filmé, avec toute sa volonté de décrire au mieux une réalité, suggère donc une distance qui transforme le récit en « re-présentation » (Bognoux, 2006, p. 53) (Cyrulnik, 2017, pp. 111-122).

Par l'évolution des discours verbaux ou non-verbaux du filmeur, du filmé ou du spectateur, l'appréhension du site qui peut paraître cliché *a priori*, que ce soit les cités ou les lieux touristiques, se nuance. Le documentaire aide à appréhender cela.

Bibliographie

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Rivages poche/petite bibliothèque.
- Augé, M. (1997). *L'impossible voyage : Le tourisme et ses images*. Rivages Poche/Petite bibliothèque.
- Barthes, R. (2014). *Mythologies*. Seuil. (Œuvre originale publiée en 1957)
- Bégout, B. (2025). *La pensée mersive : De l'ambiance à l'affinité*. Presses Universitaires de France.
- Bellour, R. (2009). *Le corps du cinéma : Hypnoses, émotions, animalités*. P.O.L.
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. La Découverte.
- Bougnoux, D. (2022, 29 mars). L'art immersif, une crise de la représentation ? *ARTCENA*. <https://www.artcena.fr/magazine/tendances/art-immersif/daniel-bougnoux-lart-immersif-une-crise-de-la-representation>
- Cyrulnik, N. (2015). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7. <https://doi.org/10.4000/rfsic.1570>
- Cyrulnik, N. (2016). Rénovations urbaines mises en récit pour de nouvelles représentations des cités. *Communication & Organisation*, 50, 111-122. <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.5382>
- Cyrulnik, N. (2017). *Représenter le territoire, filmer la cité* [Habilitation à diriger des recherches, Université Bordeaux Montaigne].
- Cyrulnik, N. (2018). Interactions between the various protagonists of a documentary and assertions of territorial identities. *Cinema & Território*, 3.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1980)
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- Destanque, R., & Ivens, J. (1982). *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*. BFB.
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1934)
- Gadras, S., & Pailliat, I. (2013). Les territoires et les médias dans la construction de l'espace public. Dans J. Noyer, B. Raoul, & I. Pailliat (dirs.), *Médias et territoires : L'espace public entre communication et imaginaire territorial* (pp. 23-38). Presses universitaires du Septentrion.
- Gauthier, G. (2010). *Géographie sentimentale du documentaire*. L'Harmattan.
- Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, 152-163. <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- Guattari, F. (2011). *Les trois écologies*. Galilée.

- Habermas, J. (1997). *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Payot. (Œuvre originale publiée en 1978)
- Honneth, A. (2010). *La lutte pour la reconnaissance*. Cerf. (Œuvre originale publiée en 2000)
- Ingold, T. (2017). *Faire : Anthropologie, archéologie, art et architecture*. Dehors.
- Latour, B. (2021). Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ? *L'Observatoire*, 57, 23-26. <https://doi.org/10.3917/lobs.057.0023>
- Le Corf, J.-B. (2015). Le récit métropolitain, composante de la communication touristique. Les cas de Marseille et d'Istanbul face au label « capitale européenne de la culture ». *Synergies Monde méditerranéen*, 5, 145-163.
- Lits, M. (2012). Storytelling : Réévaluation d'un succès éditorial. Dans M. Marti & N. Pélissier (dirs.), *Le storytelling : Succès des histoires, histoire d'un succès* (pp. 23-38). L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Miège, B. (2010). *L'espace public contemporain*. Presses universitaires de Grenoble.
- Murray Schafer, R. (2010). *Le paysage sonore : Le monde comme musique*. Wildproject. (Œuvre originale publiée en 1977)
- Nez, H. (2011). Nature et légitimités des savoirs citoyens dans l'urbanisme participatif. *Sociologie*, 2(4). <http://sociologie.revues.org/1098>
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire* (2e éd.). De Boeck Université.
- Niney, F. (2002). La poétique documentaire comme forme de connaissance. *États généraux du film documentaire*. http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poe-tique.php4
- Odin, R. (dir.). (1995). *Le film de famille : Usage privé, usage public*. Méridiens Klincksieck.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Armand Colin.
- Paquot, T. (2009). *L'espace public*. La Découverte.
- Paquot, T. (2014). *Le voyage contre le tourisme*. Éterotopia France/Rhizome.
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography*. Sage.
- Rancière J. (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*. La Fabrique éditions
- Raoul, B. (2013). L'espace public (local) aux prises avec la « puissance instituante » de la territorialité. Une approche communicationnelle de journaux de quartier à Roubaix. Dans J. Noyer, B. Raoul, & I. Paillart (dirs.), *Médias et territoires : L'espace public entre communication et imaginaire territorial* (pp. 73-86). Presses universitaires du Septentrion
- Riedel, F. (2019). Atmosphere. Dans J. Slaby (dir.), *Affective societies: Key concepts* (pp.

85-95). Routledge.

Samurtojo, S., & Pink, S. (2019). *Atmospheres and the experiential world : Theory and methods – Ambiances, atmospheres and sensory experiences of spaces*. Routledge.

Salmon, C. (2007). *Storytelling : La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. La Découverte.

Soulez, G. (2011). *Quand le film nous parle : Rhétorique, cinéma, télévision*. Presses Universitaires de France.

Hall, E.-T. (1978). *La dimension cachée*. Points. (Œuvre originale publiée en 1966)

Urbain, J.-D. (1991). *L'idiot du voyage : Histoires de touristes*. Payot.

Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication : De la théorie au terrain*. Seuil.

Filmographie

Antonioni M., 1972, *Chung Kuo, Cina*, 220'

Benigni, R., 1997, *La vita é bella*, 116'

Cyrulnik N, voir la liste des films documentaires sur www.lacompagniedesembruns.com

Pour la série « Habiter le territoire » : <https://www.lacompagniedesembruns.com/serie-habiter-le-territoire>

Pour la série « Sortir de la carte postale » : <https://www.lacompagniedesembruns.com/serie-sortir-de-la-carte-postale>

Penser et mener une recherche avec le film : une démarche de recherche-médiation

— *Nicolas Kühl*

Cet article propose de rendre compte, et de mettre à la discussion, les intentions qui ont présidé à la mobilisation d'une approche filmique¹ dans le cadre d'une recherche au sein d'une collectivité (Kühl, 2021). Cette manière de penser et de mener une recherche avec le film doit se comprendre à l'aune de deux aspects : d'une part, un objet de recherche posé notamment en termes d'espace vécu, d'autre part, une demande sociale organisée autour d'un enjeu de mise en dialogue des professionnel·les et des habitant·tes.

Plus précisément, et concernant l'objet de recherche, il s'agissait dans ce travail d'interroger les représentations dominantes et les discours produits sur les quartiers dits prioritaires. La mise en mots des quartiers dits prioritaires participe à la construction sociale de ces espaces urbains et contribue « à la stigmatisation des quartiers populaires et à en faire un “problème à part” » (Bacqué et Mechmache, 2013, p. 18). Les habitant·es vivent au quotidien une stigmatisation qui les « empêche d'être pleinement accepté dans la société » (Goffman, 1975, p. 7) et qui n'est pas sans implications sur la manière de vivre ces espaces et de se les approprier (Kühl, 2025). Dans le même temps, cette recherche s'est également construite autour d'une demande sociale de la part de la collectivité de pouvoir être interrogée, et dérangée, par rapport aux présupposés implicitement partagés qui guident l'action publique sur ces espaces urbains. Cette demande sociale s'est vue renforcée par les habitant·tes rencontrées qui ont pu exprimer une forme de déconnexion, et de mise à distance, vis-à-vis des institutions.

1. Le film de recherche réalisé est disponible dans son intégralité sur le site Canal U : <https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/entre-4-tours>

J’ai voulu penser conjointement ces deux aspects dans la recherche et cela m’a incité à réfléchir à une autre manière de faire, d’écrire et de « parler » de la recherche (Becker, 2009). Le film a alors été mobilisé dans une triple perspective : comme méthode d’enquête et de recueil de données, comme méthode d’écriture et de mise en récit de la recherche (Kühl, 2024b), et comme méthode de médiation et d’intervention sociale à travers la réalisation de projections-débats (Kühl, 2024a). Je ne reviendrai pas en détails sur cette triple perspective qui a déjà été développée dans d’autres articles. L’objectif de cet article est plutôt de montrer comment cette manière d’envisager le film comme dispositif de recherche est le résultat de l’imbrication de quatre enjeux que je souhaiterais présenter, et qui caractérisent ce que j’ai formalisé comme une recherche-médiation.

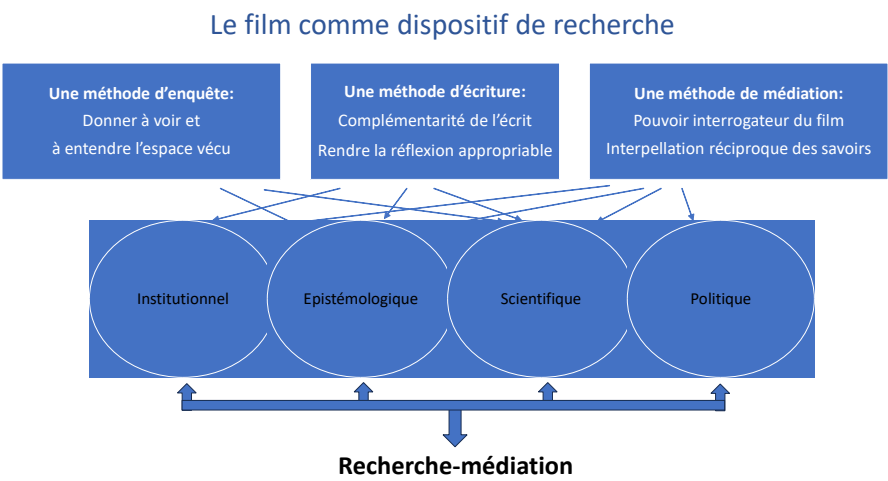


Figure 1. Conceptualisation de la recherche-médiation

Un enjeu institutionnel

Penser le film comme un dispositif de recherche est une démarche qui s'est construite peu à peu au contact du terrain, avec les habitant·es et les professionnel·les rencontrés dans et en dehors de la collectivité (service de renouvellement urbain, habitat social, aménagement, directions de quartiers, structures socio-éducatives présentes sur les quartiers). Les premiers mois d'enquête m'ont permis d'identifier une demande sociale implicite qui a pris différentes formes. Tout d'abord, une perspective critique déjà présente, aussi bien chez les habitant·es que les professionnel·les, qu'il s'agissait d'entendre et de déplier. Je me suis donc intéressé aux discours produits pour ce qu'ils révèlent, ce qu'ils critiquent et ce qu'ils « demandent » implicitement à une mission de recherche comme la mienne. J'ai voulu y répondre dans la perspective du double mouvement déploiement/déploiement décrit par Nicolas-Le Strat : « Le consultant ou le chercheur-consultant est donc amené à opérer un double mouvement, un mouvement de déploiement (érudit) des savoirs enfouis et un mouvement de déploiement (politique) des savoirs disqualifiés » (Nicolas-Le Strat, 2003, p. 223). Le déploiement érudit se rapporte à des savoirs dits « enfouis », car maintenus comme tels « dans les mesures et les dispositifs, tout à la fois enkystés et incorporés dans ces fonctionnements ». L'enjeu est ainsi de « déconstruire les *savoirs d'évidence* incorporés dans les fonctionnements » (Nicolas-Le Strat, 2003, p. 221-222), ce que j'appelle aussi les présupposés implicitement partagés. Le déploiement politique se rapporte quant à lui à des savoirs dits « disqualifiés » (habitants, mais aussi professionnels) car « trop fréquemment cantonnés à la lisière des politiques publiques et interdits de présence dans les enceintes légitimes de la délibération politique » (Nicolas-Le Strat, 2003, p. 223).

La perspective critique chez les professionnel·les se laisse entrevoir dès lors qu'on les interroge sur la dénomination de « quartier prioritaire » qui est le plus souvent renvoyée à un « concept de l'institution » comme ils·elles le décrivent. La

complexité de la machine publique, et notamment dans sa dimension technico-administrative, est aussi mise en lumière par les professionnel·les et avec toutes les déconnexions que cela peut induire : une déconnexion temporelle entre les temps des projets de renouvellement urbain et les temps du vécu quotidien, une déconnexion entre l'espace conçu et l'espace vécu, ou encore une déconnexion langagière entre l'institution et des habitant·es qui se laisse percevoir dans les différentes interactions sociales. Les réflexions critiques des professionnel·le·s ne s'arrêtent pas seulement au fonctionnement même de la politique de la ville. Elles concernent également la posture professionnelle vis-à-vis de laquelle ils·elles tendent à chercher les marges de manœuvre possibles. Ce qui est critiqué par certain·es professionnel·les, c'est notamment une posture sachante en surplomb des habitant·es (Kühl, 2021).

Par ailleurs, les réflexions de ces dernier·ères ont permis de mettre en avant un manque d'espaces de discussions et de débat au sein de la collectivité. Ce manque d'espaces empêche d'élaborer une réflexion collective sur diverses problématiques sociales, faute de temps et d'espaces dédiés à des discussions collectives. Face à ce manque d'espaces de réflexion quant à sa pratique professionnelle, c'est également le sentiment d'inutilité et la perte de sens qui sont mis en avant de la part de plusieurs professionnel·les.

Demande d'apports réflexifs, espaces de discussions collectives et de mise en débat, légitimation des savoirs professionnel·les et habitant·es (cf. enjeu épistémologique ci-dessous). À la lumière de ces premières constatations présentées succinctement, il s'agissait donc de réfléchir à des modalités de recherche qui permettent de répondre à une demande implicite qui s'articulait autour de l'idée d'une mise en dialogue entre professionnel·les, chercheur et habitant·es. L'outil filmique m'est apparu comme une perspective intéressante dans cette idée de penser des espaces de médiations et de mise en débat des problématiques socio-spatiales. L'objectif de médiation s'est quant à lui imposé comme central dans la démarche engagée.

La notion de médiation doit ici se comprendre en lien avec la tension qui me semble animer toute démarche de recherche, entre l'objectif de transmettre et l'objectif de valoriser dans un objectif « d'opérationnalité de la recherche ».

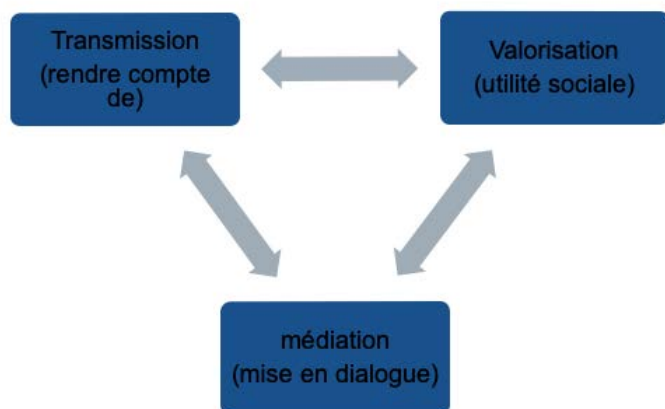


Figure 2. De la transmission à la médiation

L'idée de transmission, ou de restitution de la recherche, renvoie au fait de rendre compte à un public d'un résultat, de quelque chose qui est déjà finalisé. L'idée de valorisation renvoie quant à elle à la mise en valeur et à l'utilité sociale d'une recherche, autrement dit, à son pouvoir potentiellement transformateur *après-coup*. Je propose ici de penser en termes de médiation, c'est-à-dire en termes de restitution et de transformation continue dans la recherche en train de se faire. L'enjeu, et l'accent, n'est plus mis ici sur les résultats en soi, ni sur leur utilité potentielle, mais sur les processus amorcés à travers une mise en dialogue de la recherche.

Ce changement de perspective me semble fondamental puisqu'il implique une réelle transition dans le métier de chercheur. Il vient interroger et remettre en question un présupposé souvent

implicitement partagé : un chercheur (le sachant) apprend, ou transmet, à un public (non-sachant). Dans ma conception, la notion de médiation réinterroge fondamentalement une approche de la recherche qui serait descendante et univoque, et c'est ce qui fonde selon moi, l'enjeu épistémologique d'une telle démarche.

Un enjeu épistémologique

Dans son travail autour des modalités de recherche-action, Bonny distingue trois expressions : « être en recherche », « se mettre en recherche » et « faire de la recherche ».

La première désigne une attitude ordinaire d'acteur lorsque celui-ci ne se satisfait pas des routines constitutives de sa pratique et de son univers d'expérience et les interroge sur la base de certaines aspirations. Se mettre en recherche implique une démarche plus systématique d'investigation, tel qu'on peut par exemple l'engager à travers l'inscription dans une formation individuelle ou la mise sur pied d'un collectif mobilisant des formes de recherche-action. La troisième expression, quant à elle, est réservée aux pratiques qui respectent les canons en vigueur du référentiel scientifique, dont les chercheurs professionnels sont les experts et les garants. (Bonny, 2015, p. 2)

Nombre des professionnel·les rencontrés lors de mon travail « étaient en recherche » comme j'ai pu le mettre en avant dans l'enjeu institutionnel. « Une recherche commence toujours par le milieu » nous dit Staritzky (2024, p. 43). Il me semble en effet essentiel de se départir d'une forme d'arrogance épistémique et de reconnaître aux personnes avec lesquelles on travaille leur capacité propre à être en recherche. Partant de ce constat, l'enjeu de la recherche-médiation que j'ai menée a ensuite été de mettre en place des espaces permettant à ces professionnel·les de « se mettre en recherche ». L'idée était donc d'interroger la « communauté interprétative » de la collectivité, c'est-à-dire

« l'ensemble des gens qui fabriquent et utilisent une forme donnée de représentation » (Becker, 2009, p. 81). Tout l'enjeu était alors de donner des outils, ainsi que l'espace nécessaire, pour que cette démarche d'investigation ne soit pas uniquement celle d'un « expert », mais qu'elle puisse au contraire être partagée collectivement. Autrement dit, il s'agissait d'inscrire ce travail de médiation dans une forme d'« interpellation réciproque des savoirs » :

entre savoirs spécialisés et savoirs du quotidien, entre savoirs formalisés et savoirs d'expérience, entre savoirs de recherche et savoirs d'action. Ce point de vue de méthode, qui est aussi un point de vue politique, suppose évidemment que les différences qualitatives entre ces savoirs ne se réifient pas en hiérarchisation et en prise d'autorité de l'une sur les autres. Ce jeu d'interpellation réciproque n'est envisageable que dans le cadre d'un rapport symétrique et égalitaire. Cette dynamique possède donc un caractère profondément démocratique, mais un caractère démocratique qui va au-delà d'une simple démocratie participative pour s'orienter vers une démocratie contributive. (Nicolas-Le Strat, 2018, p. 2324)

C'est ce refus d'une rupture épistémologique entre savoirs académiques, savoirs ordinaires et savoirs professionnels qui caractérise une recherche-médiation dans son enjeu épistémologique. Ce refus ne signifie pas pour autant, comme il serait possible de le conclure rapidement, une indistinction totale entre ces formes de savoirs. Il s'agit plutôt ici de penser la dialectique entre ces savoirs et non leur hiérarchisation. Ces savoirs sont bien distincts, produits dans des contextes et selon des méthodes différentes. Ils n'en restent pas moins complémentaires, éclairant l'autre ou le mettant au contraire au travail en le nuancant ou le contredisant. Cette manière de penser la recherche comme une interpellation réciproque des savoirs a également un autre intérêt, ici épistémologique, qui tient au fait d'éviter le paradoxe du « scientifique » qui « veut souvent tirer les dominés de leur situation par la science. Mais

il ne peut les penser que comme ignorants. Le scientisme, c'est l'idée que la science du savant est science de l'ignorance de l'ignorant » (Rancière, 2008, p. 53).

Dans cette perspective, l'enjeu épistémologique tenait donc à penser des espaces et des dispositifs qui permettent aux personnes de s'inscrire, à égalité de reconnaissance et de contribution, dans une démarche de réflexion collective quant à des questionnements partagés sur les quartiers dits prioritaires. À cet égard, le film a été un formidable outil dans l'idée de penser des espaces de médiation avec professionnel·les et habitant·es, mais aussi de donner à voir et à entendre le vécu de la stigmatisation et de construire un savoir commun avec les habitant·es.

En tant que méthode d'enquête, il a notamment permis à Abdoul, le personnage central du film, de mettre en forme et en sens un savoir expérientiel largement disqualifié. Abdoul s'est en effet saisi du dispositif filmique afin de se re-présenter et d'interroger la place qui lui est assignée (Kühl, 2025). En tant que méthode de médiation, le film ouvre aussi la possibilité à une interpellation réciproque des savoirs dès lors qu'il devient un support d'échange et de discussions accompagné par le chercheur (Kühl, 2024a) : « Je pense qu'il faut faire confiance à la puissance citoyenne et justement se remettre dans une posture un peu moins descendante, en disant bah les réponses on doit les construire ensemble. C'est vrai que nous on a une force de frappe, mais les citoyens aussi donc » (élue de la Métropole après une projection-débat). Ce qui est particulièrement intéressant dans cette « autre manière » d'envisager la recherche et sa pratique, c'est qu'elle vient poser la question à un endroit un peu différent de celui de l'angle méthodologique. Ce positionnement épistémologique amène en effet à ne pas penser la mobilisation de l'approche filmique, et *a fortiori* la recherche-médiation, comme relevant uniquement d'une réflexion méthodologique.

La recherche-médiation doit plutôt être pensée comme une praxis qui pose « un rapport interne entre ce qui est visé (le développement de l'autonomie) et ce par quoi il est visé (l'exercice de cette autonomie), ce sont deux moments d'un processus [...] » (Castoriadis, 1975, p. 113).

Cette ambition praxique dans les médiations scientifiques réalisées implique de la part du·de la chercheur·se de pouvoir faire preuve d'une capacité « hétérolingue ». Cette capacité, qui fait directement écho à « l'imaginaire hétérolingue » de Nicolas-Le Strat, « à savoir un chercheur bien sûr expérimenté dans la pratique de son idiome spécialisé (le langage d'une science sociale), mais aussi, pareillement habile pour composer avec d'autres langages – ceux des personnes impliquées par sa recherche » (Nicolas-Le Strat, 2018, p. 22). On retrouve ici toutes les caractéristiques d'un travail de recherche-médiation qui renvoie à un double mouvement. Celui de pouvoir rendre accessibles les apports du·de la chercheur·se en mobilisant un autre langage, et dans le même mouvement, d'être en capacité de recevoir et de prendre en compte des savoirs exprimés autrement qu'avec le langage d'une science sociale. Le·la chercheur·se doit ainsi accepter de changer son mode d'énonciation. « [...] Dès lors que l'on veut transmettre un certain savoir à un public non spécialisé - et ce doit être, de mon point de vue, l'une des missions du chercheur -, il faut accepter de changer de mode d'énonciation, de risquer d'être critiqué par ses pairs et mal compris par le public. » (Charaudeau, 2013, p. 89). C'est le risque que propose l'écriture filmique dans une perspective de recherche-médiation, celui d'un mode d'écriture qui permet de rendre la réflexion non pas uniquement accessible, mais aussi et surtout appropriable, et de fait critiquable.

Un enjeu scientifique

L'enjeu scientifique tient certainement à l'objet de recherche en lui-même qui visait notamment à s'intéresser à l'impact du vécu quotidien de la stigmatisation dans des quartiers dits prioritaires. Il s'agissait dans ce sens de penser un dispositif qui permette l'évocation de l'espace vécu (Frémont, 1999) afin de favoriser une compréhension objective, mais aussi subjective (Morin, 2006, p. 139140) de l'habiter dans ces espaces urbains. L'espace vécu renvoie aussi bien au vécu de l'espace, aux pratiques sociales localisées et aux dynamiques d'appropriations, qu'à la manière dont l'espace est vécu dans l'imaginaire, à la manière dont il est pensé et représenté, à un espace-représentation en somme (Frémont *et al.*, 1984, p. 172173). Même si Frémont ne les nomme pas ainsi, c'est de fait un ensemble de savoirs expérientiels qui se construisent au quotidien et qui permettent de s'approprier l'espace et de s'y mouvoir. « L'espace vécu est une expérience continue » (Frémont, 1999, p. 67).

L'« observation filmante » comme pratique de terrain et méthode d'enquête (Lallier, 2011) est ici particulièrement pertinente pour saisir cette expérience. Ce lien entre pratiques sociales et savoirs expérientiels est en tout cas fondamental pour la démarche présentée, car « la séparation rigide entre savoir ordinaire et savoir scientifique, qui accompagnait l'idée de distorsion et de “fausse conscience”, est remplacée par un continuum d'exploration réflexive immanent aux pratiques sociales » (Voirol, 2008, p. 77). En observant *par et à travers* la caméra, c'est « une autre façon de “faire du terrain” » qui se dessine (Raoulx, 2009) et qui permet de produire de nouvelles connaissances *avec* les personnes, et *à partir* de leurs expériences. On retrouve bien ici certains éléments déjà énoncés précédemment, et la manière dont les différents enjeux sont imbriqués les uns dans les autres.

Cet accent mis sur les savoirs expérientiels, et l'espace vécu, est d'autant plus important que le paradigme prôné par la politique de la ville tend à une forme de désincarnation. Il y a une « fétichisation » de la statistique comme me le dira un

professionnel de l'ANRU². Cette obsession doit évidemment se comprendre en lien avec la tension subjectif/objectif qui parcourt tous les champs sociaux : il s'agit de pouvoir « objectiver » les faits afin de justifier l'action publique mise en place. « Les statistiques s'offrent en effet comme un levier (souvent mobilisé à côté d'autres ressources argumentatives) dans la montée en généralité nécessaire à toute entreprise d'affirmation d'un “problème social” » (Tissot, 2004, p. 100). La catégorisation statistique est ainsi prépondérante dans la manière d'appréhender les quartiers dits prioritaires et de se les représenter. Cela n'est d'ailleurs pas sans lien avec la déconnexion régulièrement exprimée entre l'espace conçu par la politique de la ville et l'espace vécu des habitant·es. De manière plus dommageable encore peut-être, cette approche ne permet pas non plus de saisir la complexité de ces espaces urbains. Elle n'informe pas quant à ce que les personnes investissent et construisent dans ces quartiers, c'est-à-dire comme le dit Sarr (2016, p. 18), « tout ce qui fait l'existence, son suc et son sens ».

Sortir du quantifiable, réincarner ces espaces urbains, saisir la complexité, voilà un certain nombre d'enjeux qui ont guidé ma démarche de recherche. Dans ce sens, le film est ici une forme complémentaire de l'écrit académique, une méthode d'écriture à part entière, qui permet d'inscrire la recherche dans une forme de « compréhension complexe » (Morin, 2005). Cette dernière s'appuie sur deux composantes selon Morin (2006, pp. 139140) :

- Une « compréhension objective » : Cette compréhension « acquiert, assemble et articule données et informations objectives ». Elle comporte dans ce sens « l'explication (*explicare*, sortir de l'implicite, déplier) » qui renvoie au travail de toute recherche.
- Une « compréhension subjective » : Cette compréhension est le « fruit d'une compréhension de sujet à sujet, qui permet, par *mimesis* (projection-identification), de comprendre ce

2. Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine

que vit autrui, ses sentiments, ses motivations intérieures, ses souffrances et ses malheurs ».

C'est notamment dans cette compréhension subjective que la démarche filmique s'inscrit et on le retrouve bien dans les ressentis exprimés à l'issue de plusieurs visionnages. « Il est vraiment passionnant ce film, il est très bousculant en fait » (élue travaillant en lien avec la politique de la ville) ou encore « ce qui m'a marqué c'est la perception de la stigmatisation » (professionnel d'une structure socio-éducative sur l'un des quartiers). Le film est « bousculant », « marquant », car il permet justement de « ressentir » le vécu de la stigmatisation. L'espace vécu n'est plus seulement dit par des mots, il est incarné par des personnes et rendu audible et visible par le film documentaire. « il y a des mots durs quand même par rapport à leur devenir et / à ce qu'ils peuvent devenir quand ils disent quand on est né ici ou quand on vit ici après on trouve pas de boulot on va rien faire » (professionnelle travaillant en lien avec la lutte contre les discriminations à Rennes Métropole).

Le film n'illustre pas l'écrit, l'écrit n'explique pas le film. C'est une méthode d'écriture qui s'inscrit dans un enjeu scientifique de production de connaissance sociologique (Tilman, 2014, p. 47). L'ensemble du travail de terrain me permet en effet d'inscrire l'histoire singulière racontée dans le film dans une histoire collective portée par l'écrit académique plus classique. Si le documentaire peut se comprendre seul, il s'inscrit ainsi dans une démarche de recherche à part entière, une recherche-médiation. En parlant de ce que le film produit, on touche d'ailleurs ici au dernier aspect propre à l'enjeu scientifique d'une telle démarche : l'intérêt *scientifique* des projections-débats. Ces dernières ne sont pas en effet pensées uniquement comme des moments de transmission des résultats, mais bien plutôt de médiation scientifique. Autrement dit, les médiations

filmiques sont encore des moments de la recherche en train de se faire. Elles permettent de confronter différentes perceptions, différentes lectures de la situation, d'enrichir de fait les réflexions du·de la chercheur·se et d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche. Les remontées du terrain réinterrogent également le·la chercheur·se face à des problématisations acquises et instituées. Cet aspect est d'ailleurs tout aussi vrai pour les professionnel·les que pour le·la chercheur·se.

Un enjeu politique

Dans cette perspective des projections-débats (15 projections organisées, environ 170 personnes concernées), il me semble important de positionner un dernier enjeu dans le cadre d'une recherche-médiation avec le film : l'enjeu politique. Ce qui m'a guidé dans le fait de penser et mener une recherche avec le film, c'est aussi le fait d'inscrire la recherche dans une « critique sociale émancipatrice » (Corcuff, 2012) où le·la chercheur·se « contribue à la prise de conscience collective et à la solution des problèmes de société » (Frémont *et al.*, 1984, p. 125). Participer au débat public, redresser la situation, faire que la parole des personnes puisse être prise en compte. Voilà tout autant de « missions » du·de la chercheur·se propres à cette manière d'envisager l'exercice de la recherche comme nécessairement contributive. Cette ambition contributive va de pair avec une posture de recherche qui doit être clairement explicitée et mise au travail réflexif (Kühl, 2024b). La recherche ne procède donc pas, ou plus, à partir d'un « ailleurs » (Haraway, 2007), mais bien à partir d'une position située et ancrée empiriquement que l'approche filmique tend justement à encourager. Cet ancrage et cette ambition contributive permet alors d'inscrire la recherche dans une perspective émancipatrice au sens de Rancière : l'idée que les personnes peuvent participer aux affaires communes et à la réflexion collective, et cela de manière transgressive, car précisément ce « “ne sont pas leurs affaires”,

mais [ce] sont celles des gens qui ont les “titres” pour le faire » (Rancière, 2008, p. 60).

Ce point est particulièrement important puisque, dans ma recherche, j’ai pu mettre en lumière une assignation des places dans l’espace (géographique, mais aussi et surtout social) et par l’espace (considéré comme un attribut du social). Les quartiers dits prioritaires sont en effet marqués du sceau de la délégitimation eu égard à une culture dominante valorisée et légitimée socialement. Ce sont dans ce sens des quartiers « à normaliser ». Ce manque de reconnaissance sociale a des impacts en termes « d’estime de soi » (Honneth, 2013), mais aussi et surtout dans ma compréhension en termes de justice sociale. Je propose alors de parler de (dé)considération. Or, ce qui se joue notamment à travers ce déni de considération, c’est un refus fait à ces habitant·es d’une « parité de participation », à savoir « [...] le fait que certains groupes et individus se voient refuser la possibilité de participer à l’interaction sociale sur un pied d’égalité avec les autres » (Fraser, 2005, p. 50). Sans cette considération et la parité de participation qui lui est associée, les habitant·es sont ainsi également mis à distance d’une interlocution politique que je comprends comme la capacité à pouvoir se (re)présenter et à être entendu et entendable. Voilà en quoi, modestement, la recherche-médiation s’inscrit dans une perspective émancipatrice. On peut ainsi dire que l’approche scientifique que je défends engage à chaque fois des positionnements « épistémopolitiques » pour reprendre le terme de Nicolas-Le Strat, c’est-à-dire le fait que ces positionnements sont concomitants avec la posture du·de la chercheur·se vis-à-vis de son projet scientifique, social et sociétal. « En recourant à ce néologisme, je souligne que sur le terrain d’une sociologie critique, aucun engagement épistémologique ne vaut s’il n’endosse pas concomitamment un engagement démocratique radical » (Nicolas-Le Strat, 2018, p. 156).

Les médiations filmiques sont porteuses d'un intérêt scientifique, mais aussi politique. Dans une démarche de recherche considérée comme praxis, les projections-débats ont permis de construire des espaces qui permettent la rencontre entre des « mondes sociaux qui s'ignorent » (Raoulx, 2009) tout en s'inscrivant dans une perspective de transformation sociale. Les médiations filmiques deviennent des espaces d'interpellation réciproque et de croisement qui permettent de déployer des savoirs, mais aussi de manière plus concrète peut-être, de faire dialoguer des personnes qui ne se rencontrent pas ou peu (habitant·tes, professionnel·les, élu·es, chercheur·se). « En fait ces personnes-là que tu arrives à toucher, qu'on arrive à entendre via ton film Nicolas, c'est des gens en fait avec qui les institutions la collectivité le bailleur social ne sont pas en fait pas du tout en contact » (professionnelle travaillant sur les projets de renouvellement urbain à Rennes Métropole). « Le film a justement le mérite de nous mettre en valeur aussi des personnes qu'on n'a pas l'habitude de rencontrer en tant qu'institution, élu et direction de quartier » (élu de quartier). Dans ce sens, ces espaces sont venus questionner le lien des habitant·tes aux institutions ou encore la posture des professionnel·les vis-à-vis des « expertises d'usages » (Kühl, 2024a). De la même manière, et comme énoncé précédemment, le film est à cet égard un support plus facilement appropriable, mais aussi questionnable, qui autorise de fait plus aisément la sollicitation et la remise en question de travaux de recherche par des habitant·tes ou des professionnel·les.

Conclusion

Dans cet article, j'ai essayé de rendre compte de la manière dont le film, en tant que dispositif de recherche faisait sens au regard de quatre enjeux identifiés. « Il n'y a pas de pensée qui n'explore une possibilité, qui essaie de trouver une orientation » (Lefebvre, 1972, p. 65). La recherche-médiation que je propose de penser à partir du film cherche justement à signaler et dévoiler un horizon des possibles dans un objectif de transformation sociale. Tout au long de mon travail, j'ai cherché à répondre à une demande sociale implicite de la part des professionnel·les et des habitant·es : déploiement des savoirs disqualifiés, légitimation et développement d'une perspective critique, ouverture d'espaces d'interpellation. Il est toujours difficile d'évaluer l'impact *réel* d'un tel travail, mais je crois que celui-ci doit se comprendre à l'aune des processus réflexifs et de remise en question amorcés chez le·la chercheur·se lui·elle-même, mais aussi chez les personnes avec lesquelles il·elle a mené sa recherche. C'est cette mise en mouvement mutuelle qui marque selon moi la « réussite » d'une telle démarche de recherche bien plus que des résultats qui prendraient la forme d'un énième rapport final de recherche. Dans cette perspective d'une mise en mouvement mutuelle, une telle démarche ouvre ainsi nécessairement de nouvelles réflexions sur la manière d'écrire, de faire et de parler de la recherche.

Une démarche de recherche-médiation incite le·la chercheur·se à repenser ses « outils » pour faire de la recherche et mettre en place des espaces de médiation scientifique. Cette démarche trouvera toute sa pertinence heuristique, aussi bien pour le·la chercheur·se, qui peut ainsi nourrir sa réflexion et la remettre en question, que pour les professionnel·les, qui peuvent trouver un espace pour interroger leurs présupposés et leurs pratiques, que pour les habitant·es, qui peuvent trouver un espace d'interlocution politique où les savoirs expérientiels peuvent être pris en compte. Dans cette perspective, le film de recherche n'est qu'une pierre à l'édifice des « sciences en société » (Souchart

et Bonny, 2015, p. 11), et cette pierre mérite assurément d'être recouverte par bien d'autres. Au vu de mon expérience, qui est nécessairement située, il me semble que le·la chercheur·se a toute sa place, et doit trouver toute sa place, dans la société et dans les institutions. Mais pour ce faire, et accompagner les transformations de la société, le·la chercheur·se doit aussi se « réinventer », ou tout du moins repenser son travail de chercheur·se justement. Plusieurs auteur·rices le font déjà, et la multiplication des questionnements autour du lien entre les sciences et la société prouvent toute l'actualité des démarches qui visent à inscrire plus profondément le·la chercheur·se dans la société. Ici encore, je n'ai pas l'ambition de révolutionner ce champ déjà largement défraîchi par d'autres personnes. Pour autant, en explicitant au mieux les processus de recherche mis en place, les apports et les intentions qui m'ont guidé, j'espère que ce travail pourra contribuer à un réengagement des réflexions et des méthodes mobilisées dans d'autres recherches à venir.

Bibliographie

Bacqué, M.-H., & Mechmache, M. (2013). Pour une réforme radicale de la politique de la ville [Rapport remis à François Lamy, ministre délégué chargé de la Ville].

Becker, H. S. (2009). *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. La Découverte.

Bonny, Y. (2015). Les recherches partenariales participatives : Ce que chercher veut dire. Dans *Les recherches-actions collaboratives : Une révolution de la connaissance* (p. 36-43). Presses de l'EHESP. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01639014/document>

Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Éditions du Seuil.

Charaudeau, P. (2013). Le chercheur et l'engagement. Une affaire de contrat. *Argumentation et Analyse du Discours*, 11, 1-15. <https://doi.org/10.4000/aad.1532>

Corcuff, P. (2012). *Où est passée la critique sociale ? Penser le global au croisement des savoirs*. La Découverte.

Fraser, N. (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*. La Découverte.

Frémont, A. (1999). *La région, espace vécu*. Flammarion.

Frémont, A., Chevalier, J., Hérin, R., & Renard, J. (1984). *Géographie sociale*. Masson.

Goffman, E. (1975). *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*. Les Éditions de Minuit.

Haraway, D. J. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Exils.

Honneth, A. (2013). *La lutte pour la reconnaissance*. Gallimard.

Kühl, N. (2021). Interroger les discours et représentations dominantes sur les quartiers dits prioritaires : l'apport d'une recherche-médiation au sein de Rennes Métropole. Approche ethnographique et filmique des relations entre dimensions spatiales et dimensions sociolinguistiques [Thèse de doctorat, Université Rennes 2]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-03429706>

Kühl, N. (2024a). Donner à voir et à entendre l'espace vécu : la mobilisation de l'approche filmique dans une recherche-médiation au sein d'une collectivité. *Revue Française des Méthodes Visuelles, HSI*. <https://doi.org/10.4000/12mq0>

Kühl, N. (2024b). Du « sous-terrain » au « sous-film » : retours réflexifs sur la réalisation et la construction d'un film de recherche. *ethnographiques.org*, 47. <https://www.ethnographiques.org/2024/Kuhl>

Kühl, N. (2025). « J'aime le quartier mais on veut s'en sortir tu vois ». Dynamiques d'appropriation et vécu quotidien de la stigmatisation dans un quartier dit prioritaire. *Noréis*, 273, 145-164. <https://doi.org/10.4000/1490y>

Lallier, C. (2011). L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique.

- L'Homme*, 198-199(2-3), 105-130. <https://doi.org/10.4000/lhomme.22718>
- Lefebvre, H. (1972). *Espace et politique. Le droit à la ville II*. Anthropos.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Points.
- Morin, E. (2006). *La méthode 6. Éthique*. Seuil.
- Nicolas-Le Strat, P. (2003). *La relation de consultance : une sociologie des activités d'étude et de conseil*. L'Harmattan.
- Nicolas-Le Strat, P. (2018). *Quand la sociologie entre dans l'action : la recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique*. Éditions du Commun.
- Rancière, J. (2008). Les hommes comme animaux littéraires. Entretien avec Jacques Rancière. Dans *Pensées critiques : dix itinéraires de la revue Mouvements 1998-2008* (p. 49-68). La Découverte.
- Raoux, B. (2009). Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la démarche « géodocumentaire »). Dans *Sociolinguistique urbaine et développement urbain (enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones)* (p. 245-269). Martin Meidenbauer Verlag.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Éditions Philippe Rey.
- Souchard, N., & Bonny, Y. (2015). La recherche-action coopérative, une voie contributive aux productions de la société civile ? Dans *Actes du colloque « Chercheur.e.s et acteur.e.s de la participation : Liaisons dangereuses et relations fructueuses »*. GIS Démocratie et Participation. <https://shs.hal.science/halshs-01639046/file/Article%20Souchard-Bonny%20mars%202015.pdf>
- Staritzky, L. (2024). *Pour une sociologie des tentatives : faire monde depuis nos vies quotidiennes*. Éditions du Commun.
- Tilman, A. (2014). *Aux confins du travail industriel, les free parties. Réflexion socio-filmique sur une déviance temporaire* [Thèse de doctorat, Université d'Évry-Val-d'Essonne].
- Tissot, S. (2004). Identifier ou décrire les « quartiers sensibles » ? Le recours aux indicateurs statistiques dans la politique de la ville. *Genèses*, 54(1), 90-111. <https://doi.org/10.3917/gen.054.0090>
- Voirol, O. (2008). Idéologie : concept culturaliste et concept critique. *Actuel Marx*, 43(1), 62-78. <https://doi.org/10.3917/amx.043.0062>

En

mobilisation

« Buissonnières ».
L'affiche comme
dispositif de médiation
et d'interrelation pour
un territoire en lutte.

— *Marielle Bourdot*

Depuis 2010, à Dijon, le Quartier Libre des Lentillères s'impose comme un espace de résistance face à l'urbanisation standardisée, un laboratoire vivant de la transformation écologique, sociale et culturelle. Né de l'occupation d'anciennes terres maraîchères promises à l'urbanisation, le lieu s'inscrit dans les luttes contemporaines pour la préservation des communs urbains. Au fil des années, un collectif d'habitant.e.s, d'artistes et de jardinier.e.s, à géométrie variable, y expérimente d'autres manières de faire territoire. Ces occupant.e.s et sympathisant.e.s du quartier libre mettent en valeur notre lien au sol, au milieu naturel, rendent visible le rythme des saisons et éveillent par leurs pratiques collectives les formes de vie en commun ou d'entraide possibles. Par ces actions régulières, cet espace de résistance s'est progressivement affirmé comme un espace de production de communs (Dardot & Laval, 2015), de pratiques alternatives et de formes expérimentales d'organisation collective. Dans ce contexte, la communication ne peut être envisagée comme un simple outil d'information ou de promotion, elle participe pleinement à la structuration du collectif, à la mise en récit du territoire et à la médiation entre le quartier et son environnement urbain. Des fresques murales qui cernent le quartier libre aux propositions de création ponctuelles par le biais d'ateliers éphémères sur le terrain, des actions plus sauvages dans la ville lors de manifestations, aux tracts d'informations régulièrement distribués, les actes de création et de communication sont nombreux. L'organisation de repas de soutien, de concerts, d'un marché libre, de représentations théâtrales, contribue également à rendre le quartier visible.

Parmi les multiples formes d'expression qui émergent de cette dynamique, qui est aussi une dynamique communicationnelle, les affiches annonçant les Fêtes de Printemps et d'Automne occupent une place centrale. Diffusées dans l'espace public urbain depuis plus de quinze ans, elles constituent à la fois des artefacts visuels, des dispositifs relationnels et des archives sensibles de ce territoire. Elles investissent librement le territoire, en dehors des espaces dédiés (Ardenne, 2010). La présence régulière et ponctuelle de ces affiches dans la ville, le caractère « vagabond » de ces communications, tant par leurs modes de diffusion que par leur esthétique non normée, les rendent remarquables et au cours de nos enquêtes nous constatons leur impact sur la fréquentation du terrain. Elles attisent la curiosité, attirent les visiteurs, et au fil des années les fêtes comptent de plus en plus de participants extérieurs à l'occupation.

Cet article propose donc d'analyser ces affiches comme des dispositifs de communication, à la croisée de la sémiotique visuelle, de la communication alternative et de la dynamique occupationnelle. Il inscrit notre travail dans une approche attentive aux formes de création collective, aux processus de médiation et au rôle de l'art comme vecteur de mobilisation, d'autonomisation et de production de lien social.

L'affiche au cœur de l'hétérotopie

Depuis le début de l'occupation en 2010, les fêtes d'automne et de printemps organisées par le collectif célèbrent les saisons et l'existence de cet espace de résistance, elles invitent à découvrir le lieu et rassemblent la ville autour du quartier. Ces événements festifs sont annoncés par des affiches créées de manière artisanale. Dessinées, peintes, composées à l'aide de collages, elles sont reproduites en sérigraphie, ou risographie, modes d'impression traditionnels. Elles incarnent un mode de communication alternatif, participatif, hors normes. Dans ce contexte, la communication ne se limite pas à une simple transmission d'informations fonctionnelles des événements

programmés par l'annonce des dates, des lieux ou des horaires, elle devient le support d'une mise en récit du territoire. Ces images sont à la fois objets esthétiques, outils politiques et marqueurs d'un imaginaire collectif en mouvement.

Nous proposons ici d'analyser les affiches des fêtes saisonnières comme des poèmes graphiques et des fragments d'archives. Ces documents ne sont pas seulement des outils de médiation culturelle, mais aussi des dispositifs communicationnels qui incarnent les tensions entre habiter et lutter. Nous émettons l'hypothèse que l'esthétique que nous définirons « buissonnière » de ces affiches, car éloignée des codes de représentation classiques des fêtes de quartier, constitue une stratégie de communication alternative. Elle se différencie du discours institutionnel et propose un imaginaire de la transition (Latour, 2015).

L'objectif de cet article est d'analyser le rôle de ces créations graphiques dans les processus de communication territoriale et de co-construction du commun. Nous interrogeons les affiches comme un corpus sémiotique et social, témoin des relations entre art, militantisme et écologie du quotidien.

Comment ces dispositifs graphiques, loin des codes standardisés de la communication institutionnelle, participent-ils de la fabrique symbolique d'un territoire en mutation ? Quelles médiations sont à l'œuvre entre création visuelle, engagement collectif et transformations sociales ?

L'approche proposée s'inscrit dans le champ des sciences de l'information et de la communication, à la croisée de la sémiotique des dispositifs, de la communication des organisations alternatives et de la culture visuelle participative (Catoir-Brisson & Jankeviciute, 2014). En étudiant les affiches des fêtes sur une période de quinze ans, de 2010 à 2025, nous proposons de comprendre comment la communication buissonnière des Lentillères, tout comme sa diffusion vagabonde, exprime un mode de vie où les pratiques créatives deviennent médiatrices de transformation écologique.

Cadre théorique, Communication, Territoire et Transformation

Nous envisageons ces artefacts graphiques, supports de communication, comme un dispositif, un « réseau que l'on établit entre des éléments hétérogènes » (Foucault, 1977/1994).

Dans l'écosystème des Lentillères, l'affiche ne se contente pas d'informer, elle organise une zone de contact entre différents acteurs, aux trajectoires divergentes — résident.e.s précaires, militant.e.s, citoyen.e.s curieux.ses et institutions observatrices. En tant que dispositif, elle impacte le sujet, invitant le spectateur à ne plus être un simple passant, mais à devenir le témoin, voire le complice, d'une expérience territoriale alternative. Cette communication traduit l'invisible, les luttes internes, les utopies vécues, en formes perceptibles, transformant ainsi la conflictualité politique en un objet de reconnaissance publique.

Cadre Méthodologique, Une approche multidimensionnelle

Notre méthodologie repose sur une approche qualitative combinant analyse sémiotique visuelle, analyse discursive, observation participante et échanges informels avec les personnes impliquées dans les processus de création et de diffusion. Cette démarche située permet de saisir les affiches comme des objets relationnels intégrés à une dynamique territoriale.

Pour appréhender la richesse de ce corpus, notre méthodologie s'articule principalement autour de ces trois axes.

Tout d'abord par l'analyse sémiotique et discursive de ces supports de communication : pour chacune des affiches notre analyse porte sur la dimension iconique avec une étude des motifs, des illustrations aux choix photographiques, combinée à une étude des choix typographiques et de la composition des documents. Les représentations des végétaux foisonnants, des animaux, des outils de travail ou des objets de la lutte sont récurrentes. Nous étudions la dimension plastique des supports,

le choix des couleurs, des textures, du grain de l'image, des traces liées aux techniques de collage ou aux techniques de reproduction, la sérigraphie, la risographie. Notre étude envisage également la dimension textuelle par l'étude du lexique utilisé, oscillant entre l'invitation festive et l'appel à la résistance.

Par l'observation participante et l'ethnographie de la création : en choisissant de nous entretenir avec les créateurs et d'entrer en immersion dans les processus de production nous désirons développer une compréhension fine des processus étudiés (Becker, 2016). Il ne s'agit pas d'analyser l'objet fini isolément, mais de comprendre sa genèse, les discussions en assemblée, le choix des formats ouverts avec par exemple l'utilisation de logiciels libres, et le travail physique dans les ateliers de reproduction artisanale.

Enfin par une analyse de la circulation spatiale, l'affiche est étudiée dans son environnement. Nous constatons son affichage sauvage sur les murs de la ville comme sa présence croissante dans les lieux de sociabilité, les bars, les lieux alternatifs, les salles de concert, les vitrines des boutiques vides, sa capacité à marquer la frontière visuelle entre la ville standard et le quartier libre. Les échanges spontanés avec les passant.e.s nous permettent, dans une moindre mesure, d'évaluer l'impact de ces communications.

À l'observation des différentes affiches qui jalonnent les murs de la ville depuis plus de quinze ans, nous soulignons plusieurs caractéristiques notables, tant du point de vue de la création que de celui de la diffusion ou de la réception de ces objets de communication.

La création et la réalisation d'une œuvre visuelle unique

Chaque affiche réalisée est une œuvre unique, une création originale. Éloigné des codes esthétiques standardisés, ce support de communication est dans la plupart des cas un artefact au sens premier du terme. Les affiches sont réalisées à la main, en exemplaire unique, les visuels sont dessinés, ou issus de photographies, réalisés au pochoir, composés à l'aide de collages. La typographie peut également être travaillée dans la même démarche. Nous constatons ce refus de la standardisation, et une forme d'éloge de la création manuelle également dans les procédés de reproduction avec des impressions réalisées en sérigraphie ou en risographie.

L'usage quasi exclusif de méthodes traditionnelles de création ou de reproduction constitue une prise de position politique. En faisant le choix de techniques artisanales, le collectif signifie physiquement la rupture avec l'esthétique lisse du capitalisme numérique. Les rares incursions du numérique (cf. affiches de 2010 et 2018) servent de jalons historiques qui soulignent, par contraste, l'identité organique du reste du corpus. Cette approche prend la forme d'une esthétique sensible de la résistance (Rancière, 2008), où la matérialité et la trace du geste attestent d'un positionnement politique autonome et collectif.

L'affiche comme dispositif de communication partagée autour d'un « Commun » graphique

Contrairement aux campagnes de communication métropolitaines déléguées à des agences de design graphique, les affiches du Quartier libre des Lentillères sont le produit d'une dynamique collective. Bien que la réalisation finale puisse être le fait d'un individu ou d'un petit groupe, le processus est poreux. Si l'affiche incombe quelquefois à un.e occupant.e du quartier, elle peut également être le fruit d'un atelier de création dédié, organisé pour soutenir et défendre le quartier (exemple de mai 2024).

L'usage de formats ouverts et le partage de ressources graphiques rappellent les pratiques des communautés de développeurs de logiciels libres, une éthique libre appliquée à l'art urbain. Ici, l'image diffusée se présente comme un bien commun (Ostrom, 1990). L'œuvre n'est pas signée, elle est le fruit d'une concertation et de discussions, tant pour le contenu iconique que pour le message textuel. Nous noterons l'utilisation même de motifs libres de droits sur certaines affiches, des assemblages multiples, des dessins empruntés à d'autres créations plus anciennes, réalisées pour d'autres événements, des illustrations, par exemple issues des papiers peints de William Morris (Automne 2017), des vignettes botaniques (Printemps 2013), ou encore des dessins empruntés à d'autres espaces en lutte (Printemps 2017). Dès les premières affiches, en 2010 pour inviter à l'occupation et en 2011 pour fêter la première année d'occupation du quartier, nous notons l'utilisation des illustrations de l'artiste Titom. Cet artiste belge engagé, dessinateur, illustrateur et affichiste, met ses productions en libre accès, sous licence Creative Commons BY-NC-ND, pour aider et soutenir les actions contre les inégalités sociales. Figure graphique des mouvements *Reclaim the Fields* et *Critical Mass*, nous retrouvons également ses illustrations dans plusieurs communications pour d'autres causes (*Attac Bruxelles*, *Attac France*). Comme le souligne Cixy, lors d'un entretien, l'artiste Titom cède ses fichiers pour permettre la modification des dates et des textes. Nous remarquons d'autres visuels librement utilisés et détournés dans plusieurs affiches, il s'agit parfois d'une simple inspiration, d'un assemblage d'idées. Ainsi le visuel fort de la fête de printemps 2025 n'est pas sans rappeler le dessin utilisé par le Comité « ZAD Lille » en 2016 pour appeler au soutien à la ZAD de Notre-Dame des Landes, nous y retrouvons les caractéristiques du dessin original « Notre Dame des luttes », avec le poing levé en forme d'arbre qui s'enracine, ici la « main-arbre » n'héberge pas des cabanes, elle broie un engin de chantier.

Ces exemples illustrent cette logique de partage encadrée par une éthique de la réciprocité et de la reconnaissance

mutuelle. Fondé sur l'échange libre d'éléments graphiques et typographiques entre militant·es, ce mode de fonctionnement est une des caractéristiques des principes du logiciel libre ou des communs culturels (Benkler, 2009).

Si plusieurs personnes se consultent à l'élaboration du message, l'ensemble du collectif contribue également à sa diffusion. Cette horizontalité du processus distingue les Lentillères des modèles classiques de communication organisationnelle. L'affiche devient un dispositif relationnel, provoquant une interaction sociale (Davallon, 2003), elle ne se contente pas de transmettre un contenu, mais configure des interactions. La conception matérielle de ce support, lors des ateliers d'impression, la préparation des encres, le tirage, agit également comme un moment de socialisation. La diffusion elle-même, avec les actions de collages, de distributions, ou encore le partage numérique prolonge ce maillage social. La logique du « faire ensemble » remplace la hiérarchie. La communication, ici, est coproduite et située, elle s'inscrit dans un réseau d'échanges. Ces pratiques redéfinissent le rapport entre création et communication. Dans le partage de ressources, l'utilisation de formats ouverts, ou la circulation des objets nous constatons que les affiches que nous étudions incarnent cette plasticité, elles véhiculent des valeurs d'autonomie, de coopération, et de soin mutuel. L'affiche n'est pas seulement un message, mais un moment de production du commun.

Les affiches comme langage visuel d'un territoire. Ancrage Territorial et Écosystème Visuel

La représentation du vivant perçue comme un acte politique, une esthétique de la résistance et du commun.

Le premier trait marquant de ce corpus tient à son ancrage visuel dans le vivant. Il nous révèle une constante, l'omniprésence du vivant, humain et surtout non-humain. Chaque affiche met en scène un bestiaire et un vocabulaire végétal dense, arbres, feuillages, oiseaux, hérissons, insectes... c'est tout un

microcosme naturaliste qui signale la symbiose entre le collectif humain et son environnement. Ces choix plastiques forment une esthétique de la proximité, de la proximité au sol, aux cycles saisonniers, à la biodiversité. Et ces motifs récurrents de végétaux et d'animaux incarnent une vision large de la nature, arbres, fleurs et faune symbolisent la richesse écologique du site et la cohabitation des espèces. Leur représentation témoigne de la biodiversité du site et de la nécessité de préserver toutes les formes de vie présentes sur les terres occupées. Ces choix visuels traduisent une conception non anthropocentrée de l'espace, comparable aux approches écoféministes (Gaard & Gruen, 2003) et à l'écologie sociale (Bookchin, 1982), qui « *cherche à définir la place de l'humanité dans la nature* », questionnant la domination de la nature par l'être humain, ils soulignent la nécessité d'une approche nouvelle « *aucun des problèmes écologiques auxquels nous nous affrontons ne pourra être résolu sans un changement social profond* » (Bookchin, 1982, p. 12).

Les représentations d'arbres, hérissons et insectes ne sont pas de simples ornements. Elles témoignent d'une « diplomatie des interdépendances » (Morizot, 2020). En affichant la biodiversité du lieu, les créateurs rappellent que le terrain est habité par d'autres que les humains. C'est une communication qui « atterrit » (Latour, 2019) elle rend visible la fragilité et la puissance du sol maraîcher face au béton.

Cette iconographie ne relève donc pas du décor, elle exprime une position politique implicite et revendiquée par les acteurs du terrain, habiter la terre plutôt que la posséder, cultiver plutôt que consommer. Le motif du jardin devient le symbole d'une souveraineté douce, d'une culture des liens. Les affiches traduisent ainsi ce que Latour définit comme un « atterrissage », l'enracinement dans un territoire vécu.

Sur le plan sémiotique, les couleurs choisies en fonction des saisons ou du climat politique du quartier et les typographies dessinées à la main instaurent une forme de reconnaissance immédiate. Loin des codes polis du marketing, ces visuels produisent une identité visuelle dissidente, reconnaissable

par son style artisanal. Cette cohérence se renforce par la récurrence des signes évoqués précédemment, silhouettes animales, végétaux stylisés, mains dessinées – autant d'éléments qui construisent peu à peu ce « langage graphique » du quartier.

L’empreinte visuelle attractive pour conquérir l’espace public

Au fil des années, les habitants identifient ces affiches comme des signaux familiers. Leur présence sur les murs de Dijon, les vitrines, les bars alternatifs, constitue un marquage territorial. Ainsi, la communication des Lentillères participe à la visibilisation d'un espace autogéré, transformant la ville en surface d'expression.

L'affiche fonctionne comme un marqueur de territoire. En circulant dans Dijon, ces artefacts transforment la perception du passant, la friche n'apparaît plus comme un vide urbain à combler, ni comme un terrain squatté, tel qu'il était perçu les premières années de l'occupation, mais comme un lieu singulier, riche et atypique, foisonnant d'activités. Cette visibilité accrue complexifie la tâche des pouvoirs publics, force étant de constater qu'il est plus difficile d'évacuer un lieu dont l'identité visuelle est devenue familière et appréciée par une large partie de la population urbaine. Le Quartier Libre des Lentillères s'affirme progressivement comme un quartier de la ville à part entière.

Une sémiotique de la temporalité, de la lutte à la convivialité

À l'étude de ces annonces des fêtes de printemps et d'automne sur quinze années, nous remarquons une alternance dans la communication. Les affiches nous apparaissent comme un miroir de la dynamique du lieu et la communication visuelle du quartier fonctionne comme un baromètre de la tension politique.

L'analyse discursive révèle une corrélation directe avec l'actualité politique du quartier.

En période de tension avec la municipalité, nous notons que l'iconographie se durcit. Les visuels adoptent des codes de résistance, les traits sont plus saillants. Les affiches mobilisent un imaginaire de lutte, nous constatons la représentation des barricades, d'outils brandis, des poings levés, des engins de chantiers broyés (Printemps 2023, Printemps 2025). Figurent également des représentations de la résistance, en lien avec d'autres combats, comme le visuel de la fête de Printemps 2017 lors de l'accueil des zapatistes venus du Chiapas. Les messages dans le ton de l'urgence appellent au renfort. Les textes se font plus fermes, avec des slogans d'appel à la lutte, les typographies plus vives, comme des cris. Le lexique appelle à la résistance – « on lâche rien », « terre commune », « semons la révolte ». L'affiche devient alors un outil de mobilisation politique. Le rouge et le noir dominent souvent, adoptant les codes de représentation des affiches de propagande.

Les phases plus apaisées privilégient des visuels plus poétiques, nous constatons les affiches plus descriptives et oniriques (Printemps et Automne 2016, Automne 2017). Les visuels se recentrent sur la convivialité, le festif, la circulation des savoirs. Les slogans invitent à « balades guidées », des « concerts », à danser la « Cumbia ». Le ton est plus convivial et le message informatif et accueillant met en avant les propositions d'activités ou la beauté du site. Ces affiches valorisent les propositions d'ateliers et les lieux d'activités comme le Pot'col, potager collectif, la Chouchou, cantine ouverte, le Fougournil, atelier de fabrication. Elles invitent à la fête, à la musique à la Grange Rose, ou à la réparation au Snack Friche. Cette alternance entre urgence et célébration structure la narration graphique du collectif.

Les Lentillères comme laboratoire du changement

Chaque affiche est une fenêtre sur une proposition alternative de société. En listant les lieux du quartier - la cantine solidaire la Chouchou, la Rebouterie pour le soin, la Semencerie pour la biodiversité - l’affiche ne fait pas que promouvoir un événement, elle cartographie une utopie en action. Elle nous invite à repenser nos modes de vie, de consommation, d’habitat, d’alimentation, de soin, s’inscrivant dans une transition juste (Laurent, 2020) qui n’est plus un concept abstrait, mais une pratique quotidienne.

L’itinéraire buissonnier comme méthode de recherche

L’étude de l’ensemble de ces affiches produites depuis plus de 15 ans nous montre que ces archives visuelles du Quartier libre reflètent la vie et l’occupation du lieu, et nous les lisons comme des objets de médiation. Elles sont tout autant le produit d’une solidarité interne qu’un outil de rayonnement externe.

Grâce à la répétition de certains codes, choix des couleurs, des typographies, des formats d’impression ou de diffusion, ces affiches contribuent à façonner une identité visuelle propre au quartier, cohérente et reconnue. Leur présence dans l’espace public - vitrines, murs, bars alternatifs - facilite leur reconnaissance et renforce le sentiment d’appartenance à un territoire singulier. Ces signes récurrents agissent ici comme des marqueurs d’appartenance et de mémoire collective. Ils construisent du sens dans cette forme de communication visuelle.

Ainsi, ces affiches ne se limitent pas à des supports de communication, elles fabriquent du lien social, de la visibilité politique et forment le socle d’une mémoire partagée. En donnant une forme sensible à la lutte, elles participent à la reconnaissance publique du quartier des Lentillères comme espace vivant, autonome et légitime.

Par cette esthétique « buissonnière », une esthétique des chemins de traverse, elles échappent aux codes de la communication marchande pour inventer un langage propre au territoire.

Le titre « Buissonnières », que nous choisissons pour nommer l'exposition de ces artefacts à Rennes en juin dernier pourrait également qualifier l'angle que nous adoptons pour cette recherche. Il définit une attitude autant qu'une méthode, celle qui préfère les détours aux voies toutes tracées. Dans le champ de la communication, cette posture défie la linéarité des récits. Elle valorise les pratiques discrètes, sensibles, bricolées, par lesquelles se réinvente le vivre-ensemble. L'éthos buissonnier des Lentillères réside dans cette créativité diffuse, où chacun peut participer sans spécialisation préalable. Le « faire graphique » devient un prétexte pour la rencontre, le médium visuel, un commun de langage. Cette conception rejoint la pensée des communs culturels (Benkler, 2009) où la valeur ne réside ni dans l'objet ni dans le créateur, mais dans les usages partagés. Les affiches, dans leur matérialité modeste, agissent comme des récits du territoire. Elles tissent une narration saisonnière où la fête devient une forme de connaissance, par la joie, la pratique, la sensibilité. Le design graphique s'y mue en médiation écologique, il rend visible un monde de relations, d'humains et de nonhumains liés par un sol. Les Lentillères ne se contentent pas d'occuper le sol, elles occupent l'imaginaire urbain.

Cette approche buissonnière peut également être considérée comme une méthodologie de recherche en soi. Elle nous invite à nous éloigner des cadres formels pour s'immerger dans les dynamiques du terrain, à expérimenter d'autres formes d'écriture, visuelles, participatives, sensibles. Elle esquisse une démarche envisagée pour explorer ce que pourrait être, concrètement, une écologie du sensible.

Bibliographie

Ardenne, P. (2010). L'implication de l'artiste dans l'espace public. *L'Observatoire*, 36(1), 3-10. <https://doi.org/10.3917/lobs.036.0003>.

Becker, H. S. (2016). *La bonne focale : De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*. La Découverte.

Benkler, Y. (2009). *La richesse des réseaux : marchés et libertés à l'heure du partage social*. Presses Universitaires de Lyon.

Bookchin, M. (2020). L'écologie sociale : Penser la liberté au-delà de l'humain (M. Schaffner, trad. ; ouvrage original publié en 1982 sous le titre *The ecology of freedom: The emergence and dissolution of hierarchy*). Wildproject.

Dardot, P., Laval, C. (2015). *Commun: Essai sur la révolution au XXI^e siècle*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.dardo.2015.01>

Davallon, J. (2003). La médiation : la communication en procès ? *MEI - Media et information*, 19, 37-59.

Catoir-Brissson, M.-J., Jankeviciute, L. (2014). Entretien et méthodes visuelles : une démarche de recherche créative en sciences de l'information et de la communication. *Sciences de la société*, 92, 111-127.

Foucault, M. (1994). Le jeu de Michel Foucault (entretien de 1977). Dans M. Foucault, *Dits et écrits* (t. 2, p. 299). Gallimard.

Gaard, G., & Gruen, L. (2003). Ecofeminism: Toward global justice and planetary health. In A. Light & H. Rolston III (Eds.), *Environmental ethics: An anthology* (pp. 93-98). Blackwell

Latour, B. (2015). *Face à Gaïa*. La Découverte.

Latour, B. (2019). De la nécessité d'atterrir. *Projet*, 373, 18-21. <https://doi.org/10.3917/pro.373.0018>

Laurent, E. (2020). Introduction : la transition juste. Un nouvel âge de l'économie et de l'environnement. *Revue de l'OFCE*, 1(165), 5-20.

Morizot, B. (2020). Passer de l'autre côté de la nuit. *Terrain*, 73, 88-111. <https://doi.org/10.4000/terrain.20213>

Ostrom, E. (2010). *Gouvernance des biens communs. Pour une nouvelle approche des ressources naturelles*. De Boeck.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.

Transitions journalistiques inhérentes aux mouvements sociaux

— *Guillaume Le Ny*

Gilets jaunes, marches du climat, #MeToo, Black Lives Matter, opposition à la loi « sécurité globale », syndicats contre la réforme des retraites, etc. autant de mouvements sociaux qui ont, en France, investi l'espace public, animé la vie politique et orienté les sujets médiatiques ces dernières années. Parmi les pratiques récurrentes que l'on retrouve au sein de ces mobilisations, les vidéos en direct. Diffusées *via* des dispositifs socio-techniques (Jouët & Le Caroff, 2013) tels *Facebook*, *TikTok* ou *YouTube*, ces images sont filmées par divers acteurs : médias professionnels, amateurs ou médias émergents, journalistes citoyens se présentant comme « reporters ». Le visionnage de ces vidéos permet d'identifier des usages communs. Avec ce nouveau « journalisme » (Guaaybess & Pélissier, 2019), le *live* a la possibilité de lire et de réagir en direct avec les spectateur·ice·s, insinuant une notion de fidélité. Au cœur de l'actualité pour documenter et pour faire vivre ce qui fait notre société, ces reporters d'un genre nouveau tentent de couvrir les mobilisations sociales ou toute forme d'expression se déroulant sur la voie publique. Il s'agit de mettre en exergue, de partager des événements afin d'être en immersion au centre de ceux-ci.

Ainsi, entre sociologie des professions (Vezinat, 2010) et sciences de l'information et de la communication (Giroux & Marroquin, 2005 ; Loneux, 2007), notre sujet tend à porter un éclairage scientifique sur divers objets sociaux qui méritent attention au regard de leurs enjeux, parmi lesquels : i/ rôle et place d'un nouveau journalisme engagé (Pignard-Cheynel, 2018) et paradoxalement « ubérisé » dans le paysage médiatique français ; ii/ pratiques et normes journalistiques (Goasdoué, 2015) émergentes ; iii/ fragilisation de l'impartialité et de la liberté de la presse. À l'aune de ces mutations professionnelles, les médias émergents et les « journalistes engagés » réinterrogent, du fait de leurs pratiques, les notions d'information et de communication politique.

Ces différents usages et manières de communiquer, qu'ils proviennent des vidéastes ou de leur public, suscitent en effet un certain nombre d'interrogations, en premier lieu d'ordre sociologique. En partant du principe que certains d'entre eux arrivent à tirer un revenu de cette activité du *live*, s'agit-il d'un groupe professionnel à part entière révélant l'émergence d'une forme nouvelle du journalisme de terrain ? Si tel est le cas, nous devons alors partir du principe que ce groupe est spécifique du fait de son hybridation entre plusieurs profils pratiquant a priori la même activité. Mais comment définir précisément cette dernière ? Car, cette volonté de la part des divers acteurs, de montrer des situations de conflit social et la réalité telle quelle — sans montage et donc sans « censure », semble dénoter un retour à la dimension originelle du *médium*. Ce qui revient aussi à se demander de quoi est constitué exactement leur matériel ou encore comment se préparent-ils et s'organisent-ils. Et à vérifier jusqu'à quel point ces nouveaux médias et « reporters d'images » sont-ils prêts à prendre des risques — physiques, mais aussi légaux — pour saisir l'action au cœur des manifestations. Du fait de leur activité ils s'inscrivent à leur manière, parfois à destination d'un public de niche, dans le champ médiatique du web 2.0 francophone et, par voie de conséquence, dans celui des sciences de l'information et de la communication.

L'intérêt scientifique de notre sujet semble renforcé par notre hypothèse selon laquelle ce phénomène de « journalisme ordinaire » (Tétu, 2008) et « indépendant » devrait s'amplifier dans les années à venir. Plusieurs facteurs viennent étayer cela. D'abord, on observe le développement continu des dispositifs technico-numériques permettant de filmer et de diffuser des vidéos en direct, concomitant à l'enlisement de notre société moderne dans des crises multiples (écologique, sanitaire, économique, sociale, démocratique, etc.). De plus, ces dernières génèrent et engendreront probablement des mouvements sociaux (Granjon, 2018) aux conséquences pouvant s'avérer imprévisibles — par exemple passer, en quelques semaines, d'opérations menées sur des ronds-points à des situations

d'émeute et de révolte populaire en pleine capitale. Le dernier mouvement en date étant « Bloquons tout » en septembre 2025, nous pouvons également citer les « agriculteurs en colère » qui se mobilisent à intervalles irréguliers depuis l'automne 2023. C'est pourquoi la problématique centrale de notre objet de recherche pourrait revenir à se demander qu'est-ce que ces transitions – aussi bien économiques, techniques que pratiques – inhérentes au journalisme disent et reflètent de la démocratie d'une part et de la société d'autre part, alors que celles-ci sont frappées par diverses crises.

Quelques précisions quant à notre positionnement de chercheur amené à examiner un phénomène inhérent aux mouvements sociaux méritent d'être livrées. Plusieurs écueils devaient effectivement être pris en considération, notamment lors des observations empiriques réalisées. D'abord, les biais liés aux « effets d'une double casquette de chercheuse et de militant » (Fourment, 2019) . Dans notre cas, cela pouvait se manifester par l'absence de dissociation entre la participation à une mobilisation sociale en tant que membre qui soutient celle-ci du fait de sa présence, car estimant ses revendications légitimes, et en tant que chercheur dont les sujets d'étude se situent au centre même de ces manifestations qu'il fallait appréhender tels des processus sociospatiaux et symboliques d'ordre politique. D'où la nécessité de se poser, en amont, « la question de l'objectivité et de la neutralité axiologique », de s'interroger sur sa « proximité avec l'objet de recherche » (Moscillo, 2023). L'autre biais possible, relatif cette fois aux entretiens menés, fut celui de considérer les sujets interrogés comme faisant partie d'un ensemble d'acteurs appartenant à une sphère « professionnelle » homogène, dont les pratiques sont installées et ritualisées, alors que celle-ci semble au contraire hétéroclite et évolutive.

Afin de tenter de répondre à la problématique, outre des observations ethnographiques de médias sociaux (utilisés pour partager une vidéo en direct) et des entretiens en majorité semi-directifs, une vingtaine d'observations sociologiques ont été effectuées lors de manifestations. Elles ont eu lieu principalement

à Rennes mais aussi à Paris (6 fois) et à Laval (1) et ont été d'abord non-participantes de septembre 2022 à mi-janvier 2023 (avec l'utilisation d'une grille spécifique élaborée à cet effet), puis participantes de fin janvier à juin 2023. À noter que la plupart de ces mobilisations furent organisées par l'intersyndicale dans le cadre du mouvement contre la réforme des retraites, certaines non déclarées ont été impulsées par le collectif Maison du peuple. Aussi, ont pu être repérées, entre autres, des manières de s'équiper, des façons d'agir, des régularités comportementales, en somme des *ethos* professionnels. Mais alors, qui sont précisément ces acteurs dont nous parlons ? Outre les salariés/pigistes de médias (études de journalisme et/ou en audiovisuel, plein-temps, plusieurs rubriques), ceux qui nous intéressent plus particulièrement dans le cadre de nos recherches sont les « indépendants » (formation généralement autodidacte, temps partiel, volonté de professionnalisation et d'en tirer un revenu) et les « *street-reporters* » : activité annexe (bénévoles), hostiles aux médias *mainstream*, variable de l'engagement politique revendiqué, absence de dynamique de professionnalisation et, selon les cas, oscillation entre plaisir de capter des images de manifestations et idée d'un devoir de filmer et de documenter les violences policières. Ces trois statuts se répartissent dans quatre catégories distinctes permettant de classer les acteurs qui captent et relaient des vidéos en contexte de mouvements sociaux. Premièrement, les médias professionnels : *Brut* qui est un précurseur en la matière, *Le Média TV*, *Taranis News*, *BFMTV* et anciennement *RT France*. Deuxièmement, les médias en voie/recherche de professionnalisation ou amateurs (bénévoles) : *Civicio*, *Vécu*, *Redline media*, *Le reporter indépendant* (*Street live indépendant*), *Le média de Mike*, *Le média pour tous*, *AB7 Média*, *TV YÉ*, *MGL France*, *Les Colères Des Rues*, *Humeco*, *Indipendenza webtv*, *Trotti Taxi*, *Journaliste de Demain*, *Live Solo*, *Le Poing Sonneur*, *Radio Croco*, *Taragui média*, etc. Troisièmement, les reporters/journalistes (semi-)indépendants spécialisés dans la vidéo : Luc Auffret, Clément Lanot (créateur de *CLPRESS*), Taha Bouhafs, Djemadine, Julien Moreau, Amar Taoualit, Jules Ravel, Simon Louvet (*76actu*), Adrien AdcaZz, Mélanie

Virginie, Cemil Şanlı, Mael Daniel, Boucha Tactile, Timothée Forget (désormais salarié), Eva Gueye, etc. Dans cette catégorie, nous intégrons aussi des photographes : Louise Quignon, Claire Série, Manuel Ortega, Anna Margueritat, Kelly Linsale, Juliette Chardonnet Letren, Jeanne Gobin, Quentin Bonadé-Vernault, Jeanne Accorsini, *Wolf*, *Lucas.pgx2.0*, etc. Enfin, les agences de presse «indépendantes» telles que *CLPRESS* ou *Hors-Zone Press*. Dans le cadre de notre thèse, nous nous focalisons sur les 2e, 3e et 4e catégories sur lesquelles peu d'études ont été menées jusqu'à présent, du fait notamment de leur récente apparition en France. *Taranis News*, média indépendant fondé en 2012 par le journaliste reporter d'images (JRI) Gaspard Glanz, économiquement pérennisé depuis, peut en effet être défini comme avant-gardiste.

Lors de nos observations ethnographiques nous avons, au départ anonymement puis en étant identifié, retranscrit moult bribes d'interactions avec leur public ou avec les acteurs (pairs, manifestants, force de l'ordre, etc.) qu'ils rencontraient ou filmaient ; en ressortent des enjeux sociaux, éthiques ou judiciaires. En somme, ce sont des dizaines d'heures d'observation qui ont été effectuées, les notes qui en ont découlé continueront à être analysées et serviront à effectuer une description micrologique de leurs pratiques. En outre, ces données tendent à valider nos hypothèses sur la catégorisation de ces profils particuliers inhérents à la profession journalistique. Néanmoins, pour affiner et corroborer ces résultats, sont prévues quelques «observations individualisées» qui consisteront à accompagner un *livre* ou un photoreporter tout au long de son travail, de la préparation en amont de la manifestation couverte jusqu'à ce que l'activité soit considérée comme achevée. À partir de novembre 2023, nous avons commencé à nous présenter auprès de vidéastes et de photographes rencontrés pendant les manifestations auxquelles nous prenions part en tant que doctorant. Aussi, nous avons pu échanger avec divers types de profils tels que des (photo) reporters autonomes dont certain(e)s vendent leurs images à des agences photographiques (*Hans Lucas*, *bePress*) ou ont

lancé leur propre média (*Le reporter indépendant, Journaliste De Demain, Live Solo*), des correspondants (*Le Média, Humeco*) ou encore des journalistes professionnels (*Ouest-France, Actu.fr, Le Télégramme*). Ce qui nous a d'ores et déjà permis d'obtenir bon nombre d'informations quant à leur activité et ses spécificités, celles-ci seront complétées lors des entretiens actuellement menés. Afin d'anticiper ces derniers, nous en avons profité pour glaner autant de coordonnées (numéros de téléphone, adresses mail, comptes sur les réseaux socionumériques) que possible.

Nous avons profité de ces observations pour prendre des photos (plus de 170 au total) des sujets en situation. Ainsi, nous avons proposé, pour cette exposition, de valoriser les plus significatives d'entre elles. Comme une mise en abyme saisissant un instant où des créateur·ice·s d'images étaient en action, il s'agit de montrer comment un chercheur peut garder des traces d'une expérience sensible consistant à se mettre subjectivement à la place des sujets observés, y compris dans un environnement périlleux. De surcroît, ce matériau de recherche, adéquat à la sociologie visuelle (La Rocca, 2007) fait ressortir des manières de s'équiper, des façons d'agir, des régularités comportementales, en somme des *ethos* qui paraissent rationalisés. Et ce y compris en contexte d'émeute. Car quand, de son plein gré, un individu observe, filme ou photographie des fragments de celle-ci, il prend volontairement part à une « scène d'intensité et d'affects » (Huët, 2019). Or, ces dernières années en France, se sont spatialement situés au sein d'émeutes des photoreporters et des vidéastes pour enregistrer, tant bien que mal, et montrer des images dans lesquelles s'inscrivent des éléments essentiels à la compréhension approfondie des émeutes : des émotions s'expriment, et des comportements y sont associés, incarnant une forme de contestation frontale contre les autorités, le pouvoir politique et/ou symbolique, ainsi que contre les représentants de l'ordre qui les protègent. Sur nos photographies, nous pouvons observer, entre autres, des *street reporters* spatialement situés au sein d'une scène émeutière pour enregistrer, tant bien que mal, monter et scénariser des images dans lesquelles s'inscrivent des éléments

essentiels à la compréhension approfondie des manifestations et de ce contexte particulier pouvant en résulter qu'est l'émeute. Ce qui nous amène à nous interroger sur les façons dont sont captées, diffusées et utilisées les images de scènes émeutières.

Qu'elle corresponde à la phase de basculement lors d'une manifestation tendue, ou une réaction spontanée suite à un événement dramatique ou à une décision politique, il convient de considérer l'émeute d'abord comme un processus social résultant d'un ensemble de facteurs, aussi bien structurels que micrologiques, qui font qu'à un moment précis, dans un espace spatio-temporel urbain ou rural selon les cas, des actes subversifs seront temporairement menés et entremêlés. Ce phénomène, précise Alessio Motta (2000), résulte ainsi d'un « événement ou une série de faits [politiques, sociaux, divers, etc. qui] donne lieu à une nouvelle définition » d'une situation donnée. En rejoignant l'émeute, « Avicen », *liver* pour le média alternatif rennais (initialement une « radio pirate » à sa création en 2016) *Radio Croco*, estime que le capteur d'images se retrouve corporellement dans une « hypermobilité sensorielle ». Il vit ainsi sa propre expérience subjective de l'adrénaline. Cette dernière est suscitée par un ensemble de stimuli déclenchant des émotions qui oscillent entre l'excitation et l'appréhension. Parmi les éléments auxquels on s'expose, y compris en tant que chercheur, il y a d'abord l'inhalation régulière de gaz lacrymogène (dispersé dans l'air après l'envoi de grenades par des forces de l'ordre), certes limitée si un masque de protection respiratoire est porté. On citera également l'exposition au feu avec, par exemple, des poubelles incendiées qui, allongées par terre sur la voie publique, vont servir à constituer ce qui s'apparente à des barrages censés gêner les déplacements des forces de l'ordre. Dans des cas plus extrêmes, cela peut être un ou plusieurs véhicules voire commerces, restaurants ou institutions qui seront atteints par les flammes. De surcroît, les risques liés aux charges policières, au matraquage, aux éclats de grenades ou pire au LBD sont, d'après nos résultats de recherche, récurrents. Un *liver* ou un journaliste peut toutefois, dans un contexte

où règnent confusion et anormalité, être confondu avec des émeutiers (similitudes en termes de matériel de protection) et donc ciblé sans avoir été identifié au préalable. C'est pourquoi obtenir des images nécessite, au regard de ces conditions, le port d'un matériel plus ou moins lourd et complet selon le budget investi : lunettes renforcées, masque de protection respiratoire, casque (d'escalade, de roller, de moto/scooter), chaussures de sécurité, collant, protège-tibias, genouillères, coquille, gants renforcés, coudières, « doudoune », parapluie, kit médical, sérum physiologique, etc. Et ce en plus des moyens d'identification et des objets propres au cadre sociotechnique (Vancassel, 2021) de notre époque, servant à filmer — de la perche aux smartphones/caméras, en passant par les amplificateurs contenus dans des sacs à dos parfois professionnels tout comme les batteries de secours. La lourdeur de ce matériel, notamment celui de protection, s'explique aussi du fait du rapport particulier qu'ont les reporters-vidéastes avec les forces de l'ordre, aspect souvent évoqué quand il s'agit de parler de leurs conditions de travail. Selon le déroulement de la manifestation, ils peuvent être victimes d'une intimidation et/ou d'une oppression policière verbale, symbolique et/ou corporelle (un référencement a été fait à partir d'articles, de vidéos, de témoignages, etc.). La liberté de la presse et celle des amateurs de filmer des heurts, ainsi que des actions considérées normativement comme radicales, sont dès lors remises en question.

Ainsi, c'est dans ce contexte singulier que les images sont relayées en direct ou en amont sur des médias sociaux (*YouTube*, *Facebook*, *Instagram*, *Twitch* et anciennement *Periscope*) via des pages officielles et/ou des comptes personnels, mais aussi sur des sites d'agences photographiques. En plus des commentaires, des *likes* ou des « réactions » qui sont autant de technosignes, on observe un partage de ces images d'émeutes par des utilisateurs de médias sociaux, duquel peut résulter une duplication et une circulation d'un média à l'autre, y compris sur des plateformes de messagerie instantanée telles que *Telegram*. Les vidéos vont également servir pour des recensements des violences policières

(voir par exemple le compte *Twitter* de l'écrivain et journaliste engagé David Dufresne) ou, dans notre cas, des scènes d'intimidation et d'oppression subies par les « *street journalistes* » (en plus des articles et des témoignages verbaux). Ces images, que ce soit parce qu'elles montrent des faits marquants ou qu'elles sont massivement relayées sur les réseaux socionumériques, seront, selon plusieurs critères propres à chaque rédaction, sollicitées par des « médias *mainstream* » et, de ce fait, devenir matériellement des sources de revenus pour les médias et les acteurs du milieu qui se revendiquent indépendants. Les photos vont potentiellement être achetées par des titres de presse, soit à des reporters soit à des agences spécialisées (telle *Hans Lucas* ou *bePress*) qui auront au préalable passé des commandes de photos auprès d'autonomes ou de pigistes (travaillant avec une ou plusieurs agences/médias) qui peuvent aussi, de leur propre initiative, proposer un lot. Par ailleurs, des extraits de vidéos seront incrustés, généralement en reprenant le tweet dans lequel aura été publié l'extrait, dans des articles en ligne ou, dans le meilleur des cas du point de vue financier pour les vidéastes, seront demandés par des chaînes de télévision françaises ou étrangères. Les images affichées dans des expositions ou utilisées dans des documentaires sur un thème en rapport avec les mouvements sociaux, tels *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne (2020) ou *Au nom du maintien de l'ordre* de Paul Moreira (2023), sont un autre exemple à citer en matière de possible réutilisation et donc de circulation. Enfin, les images peuvent être exploitées par la police judiciaire dans le cadre d'enquêtes suite à des actes répréhensibles. Ceci nous conduit à évoquer les tensions et les enjeux juridiques que peuvent entraîner la captation d'images émeutières.

D'une manière générale en manifestation, ce sont les journalistes et les techniciens travaillant pour des médias audiovisuels détenus par des milliardaires (*TF1*, *BFMTV*, *CNews*, etc.) qui essuient le plus de critiques verbales ou physiques, au point de ne plus pouvoir afficher leur logo sur la bonnette de leur caméra. Toutefois, malgré le fait qu'ils se soient fait connaître auprès des

manifestants radicaux à force de couvrir des manifestations agitées (notamment à Paris et à Rennes) depuis 2018, certains reporters ou médias indépendants ont aussi été confrontés à des mécontentements voire, dans le pire des cas, agressés — par exemple l'appareil photo ou le smartphone du photographe/vidéaste va être arraché et jeté par terre. Et ce, car les radicaux, tout de noir vêtus, cagoulés et/ou encapuchés, susceptibles de constituer collectivement un «black bloc», peuvent leur reprocher de les visibiliser à travers les images. Des *livers* et des « *street reporters* » ont ainsi pris l'habitude d'éviter de filmer les visages lors des directs ou de les flouter quand les vidéos sont publiées en aval. Prenons un cas concret : la comparution d'un photographe-militant au tribunal correctionnel de Rennes le 11 mai 2023 liée à la diffusion d'images par *AB7 Média*, sur lesquelles on voit que l'homme a voulu déplacer une poubelle devant un bâtiment. Or, il n'aurait pas été flouté contrairement aux autres protagonistes que l'on aperçoit. Après avoir été identifié suite à une enquête de la police judiciaire, il a quelque temps après été interpellé alors qu'il s'apprêtait à monter dans son véhicule personnel. À noter que celui-ci avait déjà diffusé des images sensibles, notamment des violences policières, c'est pourquoi ses «camarades» s'interrogeaient : y avait-il une volonté de le cibler? De montrer un exemple? La créatrice d'*AB7 Média* répliqua, de son côté, que d'autres reporters/vidéastes ont filmé la scène, sans parler des caméras publiques. Ainsi, les forces de l'ordre auraient de toute manière pu le retrouver sans leurs images. C'est pourquoi elle s'est demandé si cela ne constituait pas l'application concrète d'une technique visant à accentuer les brouilles entre manifestants virulents et acteurs indépendants.

Autant d'enjeux et de raisons pour lesquelles nous estimons que cette exposition (dans le cadre de la 6e édition ARTS•SIC•CULTURE organisée en parallèle du Congrès de la SFSIC 2025 à Rennes) a mis en avant des transitions journalistiques inhérentes aux mouvements sociaux. Ce phénomène de captation individualisé de l'image, rendu possible

grâce à une production et à des techniques du corps du *street reporter*, met en spectacle de la violence qui, selon l'intensité et la durée du mouvement social, se répète et se banalise. En résultent de nouvelles manières de documenter et d'informer, couplées à une communication émotionnelle et affective collective, aussi bien au sein de la mobilisation que parmi les utilisateurs des médias sociaux qui vont visionner, *liker* ou commenter la vidéo ou la photo (en premier lieu sur *Instagram*). Cet *ethos* plus ou moins professionnalisé renvoie à la notion de *riot porn* (Riboni, 2016), il se manifeste notamment par des déplacements intuitifs et par des prises de risques importantes de la part des *livers* et des photoreporters. Et ce pour être à proximité de l'« action » afin de générer de l'audience. Ces pratiques ont ainsi bouleversé la couverture des manifestations, les rédactions et les journalistes de médias qualifiés de *mainstream*, moins enclins à braver le danger et ciblés par les manifestants les plus radicaux, ont dû revoir leurs manières de faire et d'agir. Acheter des images aux *livers* ou médias qui se revendiquent indépendants finit par devenir plus pratique voire moins coûteux que d'envoyer une équipe entière sur place. Plus globalement, nos photographies renvoient en effet à un ensemble de transitions économiques relatives à la sphère médiatique française. De nouveaux modèles économiques apparaissent, parfois enchevêtrés : dons réclamés au public via des plateformes de financement participatif telles que *Tipeee*, *Leetchi* ou encore *On participe*, vente à des agences de presse étrangères, activation de la monétisation sur les médias sociaux, diversification des sujets couverts, etc. Entre création de contenu et journalisme citoyen, cet idéal d'indépendance se retrouve à l'épreuve de milieux industrialisés.

Bibliographie

Cefaï, D. (dir.), Costney, P., Gardella, É., Gayet-Viaud, C., Gonzalez, P., Le Méner, E., & Terzi, C. (2010). *L'engagement ethnographique*. Éditions de l'EHESS.

Fourment, É. (2019). Une « dinosaure chercheuse » dans le milieu libertaire allemand. Effets d'une double casquette de chercheuse et de militante. *Bulletin de méthodologie sociologique*, 144, 55-75.

Giroux, N., & Marroquin, L. (2005). L'approche narrative des organisations. *Revue française de gestion*, 159, 15-42.

Goasdoué, G. (2015). Pratiques et normes journalistiques à l'ère du numérique. *Politiques de communication*, 5, 153-176.

Granjon, F. (2018). Mouvements sociaux, espaces publics et usages d'Internet. *Pouvoirs*, 164, 31-47.

Granjon, F. (2018). *L'Internet militant : mouvement social et usage des réseaux télématiques*. Éditions Apogée.

Guaaybess, T., & Pélissier, N. (2019). Du journaliste au citoyen ? Les mobilisations sociales à l'épreuve de la confluence des informations. *Les Cahiers du numérique*, 15(3), 9-22.

Huët, R. (2019). *Le vertige de l'émeute. De la Zad aux Gilets jaunes*. Presses universitaires de France.

Hughes, E. (1997). *Le regard sociologique. Essais choisis*. Éditions de l'EHESS.

Jouët, J., & Le Caroff, C. (2013). L'observation ethnographique en ligne. Dans C. Barats (dir.), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales* (pp. 147-165). Armand Colin.

La Rocca, F. (2007). Introduction à la sociologie visuelle. *Sociétés*, 95, 33-40.

Loneux, C. (2007). *L'éthique entrepreneuriale et managériale comme dispositif communicationnel* [Habilitation à diriger des recherches, Université de Provence].

Moscillo, L. (2023). L'analyse d'un « dossier complexe » : à la recherche d'un équilibre. *Épistémé*, 30, 77-94.

Motta, A. (2000). La bavure et l'émeute. Genèse d'un signe déclencheur type dans le Rhône (1979-2000). *Revue française de science politique*, 66(3-4), 937-961.

Montañola, S., & Ruellan, D. (2016). Publics et journalistes : Quels échanges sur les réseaux ? *Les journalistes dans la toile*, 4-7. alliance-journalistes.net

Patrascu, M. (2020). Explorer le travail créatif indépendant « avec » et « par » l'image : Un dispositif de collecte et d'analyse de données visuelles participatives. *Recherches qualitatives. Hors-série « Les Actes »*, 25, 74-94.

Pignard-Cheynel, N. (2018). Journalisme participatif. Dans *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Publicationnaire

Riboni, U. (2016). « Riot porn », de quoi parle-t-on ? *Hypothèses*. Hypotheses.org

Tétu, J.-F. (2008). Du « public journalism » au « journalisme citoyen ». *Questions de communication*, 13, 71–88.

Vancassel, P. (2021). *Penser les regards photographiques*. L'Harmattan.

Vezinat, N. (2010). Une nouvelle étape dans la sociologie des professions en France : Bilan critique autour des ouvrages de Didier Demazière, Charles Gadéa (2009) et Florent Champy (2009). *Sociologie*, 1(4), 413–420.

Retrouvez les titres de la collection sur
www.editionsmkf.com

MkF éditions
1, rue Maison Dieu
75014 Paris