Images du travail, travail des images

8 | 2020

Filmer, travailler, chercher

La sociologie au risque de l'image : retour sur trente ans de recherches filmées autour de l'entreprise et du travail

Entretien avec Bernard Ganne, chez lui, banlieue lyonnaise, le 13 décembre 2018, filmé par Jean-Paul Pénard, qui prendra la parole en fin d'entretien

Jean-Paul Géhin, Bernard Ganne et Jean-Paul Pénard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itti/327>

DOI : 10.4000/itti.327

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Jean-Paul Géhin, Bernard Ganne et Jean-Paul Pénard, « La sociologie au risque de l'image : retour sur trente ans de recherches filmées autour de l'entreprise et du travail », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 8 | 2020, mis en ligne le 01 février 2020, consulté le 14 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itti/327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.327>

Ce document a été généré automatiquement le 14 avril 2021.

Images du travail, travail des images

La sociologie au risque de l'image : retour sur trente ans de recherches filmées autour de l'entreprise et du travail

Entretien avec Bernard Ganne, chez lui, banlieue lyonnaise, le 13 décembre 2018, filmé par Jean-Paul Pénard, qui prendra la parole en fin d'entretien

Jean-Paul Géhin, Bernard Ganne et Jean-Paul Pénard

CV, filmographie, bibliographie

CV

- 1 Bernard Ganne, né en 1943, est directeur de recherche émérite au CNRS, et spécialiste du monde de l'entreprise et du travail. Directeur de la revue *Économie et Humanisme*, il a intégré à la fin des années 70 l'équipe CNRS du Glysi (Groupe Lyonnais de Sociologie Industrielle) dont il a été le directeur à la fin des années 90 et jusqu'en 2007. Il a particulièrement étudié le développement des PME et districts industriels en France et en Europe, et suivi depuis 20 ans le développement des entreprises en Asie. Il analyse notamment les reconfigurations entraînées aujourd'hui par la mondialisation, décryptant les parcours inédits d'entreprises et le choc des cultures au travail. Bernard Ganne est rattaché aujourd'hui au CMW de Lyon.
- 2 Chercheur/sociologue et chercheur/cinéaste, Bernard utilise depuis trente ans le film et l'image pour ses travaux de recherche. Depuis la fin des « trente glorieuses », il a observé et filmé de l'intérieur le monde de l'entreprise en France, en Europe ainsi que depuis 1997 en Asie (Chine, Japon, Vietnam) : il a ainsi réalisé avec Jean-Paul Pénard une vingtaine de documentaires de recherche dont plusieurs ont été sélectionnés et

primés dans des festivals de film scientifiques ou documentaires. Contact : [bernard.ganne\[at\]ish-lyon.cnrs.fr](mailto:bernard.ganne@ish-lyon.cnrs.fr)

Image 1

Bernard Ganne, en tournage sur « Céramistes au Vietnam », mai 2007

Filmographie en quatre périodes

Autour de l'entreprise Canson en Ardèche et en Chine : 30 ans d'observations filmées...

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul, 1990. *Filigranes*, Betacam, 67 minutes, Glysi/CNRS.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (1993) *Rumeurs d'Ateliers : vous avez dit flexible ?*, Betacam 113 mn, CNRS, Autres Regards. Sélectionné au festival du Cinéma du réel et projeté à Mexico au XIII^e Congrès mondial d'anthropologie de l'ICAES (1993), réédité en DVD en 2015.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (1996), *Appartenances*, Betacam 85 mn, CNRS, Autres Regards. 1er prix Festival du film scientifique d'Oullins (1996), Prix du film d'histoire d'entreprise, Festival du Creusot (1997). Réédition en DVD en 2009.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (1998), *Annonay/Qingdao chronique d'une mondialisation*, 48 mn., DVcam, Autres Regards, Glysi, CNRS, réédition en DVD en 2015.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (1999), DVcam, *Face à Face*, DVcam, 48 42 mn, Autres Regards, CNRS, réédition en DVD en 2015.

Suivi de l'internationalisation de PME européennes

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (2002) : *Aller l'International : chemins de PME Européennes*. - (DVD quadrilingue de 3 films en versions française, anglaise, italienne et allemande) :

« Les voies multiples de l'internationalisation : le cas de Herding en Allemagne », 2002, 31 mn, Autres Regards, Glysi, CNRS.

« Penser dès le départ l'international : l'exemple d'Everteam en France », 2002, 40 mn, Autres Regards, Glysi, CNRS.

« Innover, s'internationaliser, une façon d'être au monde : le cas de Fidia en Italie », 2002, 35 mn, Autres Regards, Glysi, CNRS.

Entreprises en Asie, ou les voies et chemins de la globalisation

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (2007) *Clics et déclics ; s'implanter en Chine et au Japon*, DVD français, anglais, Autres Regards/Glysi/CNRS/ISH Lyon, 120 mn.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul, Lecler Yveline (2007) *Objectif Japon : impératif qualité : le cas Merial*. DVD français, anglais, japonais, Autres Regards/Glysi/CNRS/ISH Lyon, 120 mn.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (200). *Objectif Chine : entre fièvres et vaccins ; le cas Merial*, DVD français, anglais, chinois, Autres Regards/Glysi/ CNRS/ISH Lyon, 120 mn.

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul (2010) *Sous le vent de la mondialisation... Bat Trang, un village de métier vietnamien*, vidéogramme en vietnamien, sous-titré français et anglais, Autres Regards/CNRS/ MODYS/ISH Lyon, 95 mn (film sélectionné en 2010 au 7^e FIFAV de Montpellier). Édité depuis en DVD sous le titre « Céramistes au Vietnam : un village de métier dans la mondialisation », (en français, vietnamien, anglais et chinois), Autres Regards, 2011.

Ganne Bernard, Wu Hongmiao, Pénard Jean-Paul (2015) *Face à face au travail en Asie : regards croisés*, DVD en français anglais et chinois, Autres Regards/ CNRS/ Wuhan University, 115 mn.

Retour en France : les chemins du changement

Ganne Bernard, Pénard Jean-Paul, avec Dury Christian, 2010. *Flexibilité et multivalence : une PME face à ses changements ; le cas Prayon*. 2 DVD, 3films, 3 modules : 1. « Le projet », 25mn ; 2. « À la fabrication... maîtrise de proximité et multivalence », 65 mn. ; 3. « Au conditionnement : création d'un nouveau métier », 65 mn. Autres Regards/ ANACT/ CNRS/ ISH Lyon.

Bibliographie (de B. Ganne) ciblée sur l'utilisation du film dans la recherche

Ganne B. (1991), « Écriture du travail : filmer le changement industriel ? », *Travail*, n° 24, "Le Management participatif à l'épreuve", hiver 1991, pp. 112-124.

Ganne B., Pénard J.P. (1992) « Autour de Filigranes : approche à deux voix » in *Identités et économies régionales*, (coordination S. Denèfle), Paris, L'Harmattan, pp. 215-237.

Ganne B. (1994), « Filmer le changement industriel ? Filigranes d'une expérience », *Sociologie du Travail*, XXXVI 2/94, pp. 221.

Ganne B. (1997), « Vous avez dit : filmer le travail ? Retour sur une démarche », *Champs Visuels*, n° 6 septembre 1997, pp. 153-167.

Ganne B., Shi Lu. (2000), « Face à Face », ou le film à la rencontre des cultures » in *Chine-France : approches interculturelles en économie, littérature, pédagogie, philosophie, et sciences humaines* (l. Zheng, d. Desjeux éd.), L'Harmattan, pp. 243-251.

Ganne B. (2001), « Les paradoxes d'une implantation réussie », *Entreprise et communication*, (Zheng Li Hua, Xu Zhenhua éd.), Maison d'édition Quaille, Guangzhou, pp. 281-293.

Ganne B. (2013), « La sociologie au risque du film : une autre façon de chercher, une autre façon de documenter ». *ethnographiques.org*, n° 25 - décembre 2012.

Ganne B. (2019), « Comment raconter le travail en se glissant dans le système de représentation des acteurs sociaux ? », *La Revue des conditions de travail*, ANACT, n° 9,

pp. 111-119. URL : <https://www.anact.fr/comment-raconter-le-travail-en-se-glissant-dans-le-systeme-de-representation-des-acteurs-sociaux>

Ganne B. (2019), « Filmer l'entreprise, filmer en entreprise : postures, dialogues et ruptures », *Cahier d'histoire du travail du Cnam*, n° 2, pp.181-209. URL : <https://technique-societe.cnam.fr/lecinematographe-pour-l-industrie-et-dans-les-entreprises-1890-1990--1170460.kjsp>

Grand entretien

3

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

JEAN-PAUL GÉHIN : Bernard, tu es un des rares sociologues contemporains français qui a mobilisé l'audiovisuel et l'image animée, tout au long de sa carrière, dans les différentes étapes du processus de recherche. Avant d'analyser en détail l'intérêt, les manières de faire et les limites de l'usage de la caméra dans la recherche sociologique, je te propose un détour par quelques éléments biographiques pour comprendre ce qui peut dans ton histoire personnelle expliquer pourquoi tu t'es engagé dans cette méthodologie-là.

Bernard Ganne : Est-ce un détour ? C'est vrai que l'image a accompagné, accompagne toujours toutes mes recherches, il faudrait dire toutes nos recherches avec Jean-Paul et avec d'autres chercheurs, d'autres disciplines, des sociologues, des économistes, des politologues... Plutôt que d'image. Il faudrait d'ailleurs plutôt parler d'image et son : sinon, c'est insuffisant ; on est trop polarisé sur le seul aspect image, on oublie que c'est le son qui donne le sens, qui rend compte de l'ambiance, qui permet de percevoir des situations. C'est indissoluble de fait mais dans l'énoncé, c'est important de souligner l'utilisation de l'image/son comme outil de recherche, comme outil d'accompagnement et d'écoute, pour comprendre.

Un goût précoce pour l'ailleurs

Alors, qu'est-ce qui m'a amené à mettre l'image/son au cœur de nombre de mes recherches ? D'où tout cela vient-il ? Il y a plusieurs faisceaux de facteurs qui se recoupent et se confortent.

Premièrement une espèce d'appétit, très jeune, pour comprendre l'humain, les groupes, les relations humaines : je ne savais pas encore que c'était de l'anthropologie. Petite anecdote : avec mes parents dans la petite ville du Berry où je suis né, nous allions régulièrement chez une personne dans la partie haute de ville. Elle recevait des lettres de son fils, parti comme missionnaire en Papouasie. Pendant 5, 6, 7 ans, très régulièrement, elle nous lisait les lettres de ce missionnaire ; ça m'a complètement fasciné. Je me souviens encore des scènes de sorciers qui, pour se débarrasser des missionnaires, mettaient des serpents dans une marmite avec ses habits dedans pour que le serpent aille le mordre : et des tas d'autres coutumes aussi étranges qu'extraordinaires... Bref, un monde et des souvenirs assez incroyables. Donc très tôt, un appétit pour ce type d'ailleurs.

Après, sont venues les lectures. J'ai dévoré *Croc blanc*, *L'appel de la forêt*... Tout ce qui me tombait sous la main et parlait des autres sociétés. Ensuite, j'ai dévoré Balzac, j'ai beaucoup aimé Zola, Dostoïevski, les longues sagas... Cette appétence de fonds pour

ces mondes sociaux « autres » est évidemment une des composantes qui débouche sur ma carrière : à savoir du travail socio-anthropologique de terrain en France, et simultanément en Afrique, au Burkina Faso, dans la zone subsaharienne, durant une période de treize ans, sur les questions de développement urbain (j'ai été l'un des spécialistes de l'une des villes du Nord du Burkina, Ouahigouya !...), ceci avant d'utiliser l'image et de poursuivre les observations avec une caméra, ici tout d'abord, puis en Europe et jusqu'en Asie à partir de 1997. Donc il est clair qu'il y a bien dans cet itinéraire une constante d'ouverture sur l'ailleurs ...

La deuxième composante renvoie plutôt à une appétence intellectuelle pour comprendre tous ces mondes autres... et les nôtres. J'ai fait des études de philosophie et de sociologie à Lyon où j'ai connu mai 68. J'ai puisé là beaucoup de choses qui m'ont construit : des philosophes et des penseurs du social qui m'ont influencé. Quels sont les auteurs qui m'ont le plus façonné ? Plutôt que d'influence, j'aimerais parler d'appétence : appétence pour Bergson, pour sa façon de réfléchir sur l'intuition et de penser le mouvant et le vivant sans s'enfermer dans des systèmes conceptuels trop clos ou rigides ; appétence pour la phénoménologie, invitant de façon drastique à observer les choses au plus près des faits avant que de vouloir les expliquer... J'ai d'ailleurs gardé un lien avec tout ce courant dans un ouvrage paru en 2005, et appelant, face au caractère souvent très positiviste de la sociologie contemporaine, à développer une approche plus en creux du social et du mouvant, tenant mieux compte de l'importance de l'indéterminé et des liens faibles en sociologie¹. Donc, une formation intellectuelle marquée par ce souci de compréhension et d'ouverture, se teintant, après 1968 et mes études de sociologie, d'un peu de structuralo-marxisme via Claude Lévi Strauss et Pierre Bourdieu.

Pour revenir sur les origines, il y a aussi une chose importante à noter à propos de l'image. Si l'on regarde en arrière, j'ai été durant mon adolescence, de la 5^e à la terminale, pensionnaire dans un établissement religieux d'où l'on ne sortait à l'époque que tous les trois mois... Établissement fortement « tenu », comme on disait alors, mais où nous avons eu la chance d'avoir un professeur de sciences naturelles, laïc, qui animait à l'extérieur dans la ville un ciné-club audacieux dont il faisait bénéficier notre institution : et qui nous a donc passé une fois par mois, durant cinq ou six ans, les films incroyables de cette époque : de grands films, à la limite parfois pour les jeunes, comme *La femme au portrait* de Fritz Lang, avec autant d'ouvertures artistiques que sociales tels que *La belle et la Bête*, *Sur les quais*, *A nous la Liberté*, *Les Raisins de la colère*, *Qu'elle était verte ma vallée*... En cette fin des années 1950 et dans ce milieu fermé, nous avons donc eu une fenêtre qui nous emmenait ailleurs et m'a personnellement profondément marqué. Je m'en souviendrai en tout cas je crois en 1968, lorsque nous verrons se développer les possibilités de tournages directs dans les entreprises.

Économie et Humanisme : de la sociologie urbaine à la sociologie du travail

Début 1970, je termine mes études et commence à travailler. Je trouve un emploi comme chargé d'études dans un organisme public d'aménagement du territoire, l'OREAM Rhône-Alpes², qui s'occupait de réfléchir sur l'organisation du territoire régional : développement des métropoles régionale de Lyon, Saint Etienne et

Grenoble, création de deux villes nouvelles près de Lyon. J'ai hérité du dossier concernant le développement des 33 villes dites moyennes de la région non encore prises en compte.

De 1972 à 1975, je me suis donc lancé dans un travail d'étude urbaine de ces villes. J'ai couplé approches statistiques et enquêtes de terrain sur ces 33 agglomérations de 10.000 à 200.000 habitants, toutes assez différentes de par leur structure et leurs activités. L'espace urbain de Rhône Alpes est d'une grande diversité : il comporte toutes les strates industrielles depuis les anciennes industries textiles traditionnelles ou la chimie du début du siècle jusqu'à l'informatique, avec parfois des villes très spécialisées comme Oyonnax dans le plastique ou Cluses dans le décolletage. Beaucoup de terrains différents donc, et la découverte dans mes enquêtes d'une grande variété d'industries.

J'étais en lien d'échange à cette époque avec le groupe lyonnais *Économie et Humanisme* (EH), fondé par le père Lebreton, dominicain qui avait un souci très concret de comprendre l'économie, de l'expliquer et de contribuer à la changer. EH avait une revue, mais développait aussi beaucoup d'enquêtes de terrain permettant d'étudier les problèmes urbains ou économiques, de travailler avec les acteurs sociaux et à partir de là, de penser les transformations à opérer. Le groupe était au début très centré sur les transformations du monde rural, où il développait d'ailleurs moult formations. Mais, dans les années 1975, Philippe Bernoux y crée le GLYSI ou Groupe Lyonnais de Sociologie Industrielle plus ciblé donc sur les questions de développement industriel.

A la même époque, tout en restant à l'OREAM, je répondis à une ATP du CNRS (Action Thématique Programmée) concernant l'impact de la concentration économique sur le développement urbain. Fort de mes travaux sur les villes de Rhône Alpes, je me dis que cette nouvelle recherche pouvait me permettre de passer à des études de terrain bien plus approfondies. Je présente donc au CNRS un projet de recherche plus qualitatif portant sur le développement de cinq villes moyennes : ceci pour y étudier l'impact industriel (qui était déjà important à l'époque et commençait de poser problème) sur ces cinq ensembles urbains choisis pour leur structure économique fort contrastée. Trois des terrains étaient pris en Rhône Alpes (Annonay, Oyonnax, Vienne par des industries de type plus classique et traditionnel) et deux en Provence Alpes Côte d'azur (Martigues subissant l'impact de Fos et de la sidérurgie ; Manosque marquée par le développement du Commissariat à l'Énergie Atomique voisin de Cadarache). Nous avons donc entrepris une recherche comparative approfondie à partir d'une problématique ville/industrie, marquée par la pensée disons structuralo-marxiste de l'époque, et notamment par les travaux de Manuel Castells, l'auteur de *Monopolville*. J'obtiens le projet -assez conséquent- et, ne pouvant effectuer cette recherche depuis l'OREAM, je contacte pour la réaliser l'équipe d'Économie et Humanisme qui m'accueille sans problème dans sa nouvelle section industrielle. C'est en 1977 que je serai intégré là au CNRS. Je prendrai en 1978 la direction de la revue *Économie et Humanisme*.

Une thèse sur l'histoire économico-politique d'Annonay depuis les années 1920

J'ai donc managé cette recherche comparative de 5 villes, basée en fait sur des monographies approfondies. J'ai pris plus particulièrement en charge la ville d'Annonay en Ardèche, qui m'a permis en même temps de réaliser ma thèse.

Marquée par les industries traditionnelles du cuir et du papier, cette ville avait vu alors se développer un gros établissement de construction de cars de la SAVIEM employant 3.000 employés dans une ville qui ne comptait alors que 17.000 habitants. L'hypothèse structuralo-marxisme de ma thèse était que ce fort développement allait détruire tout le tissu industriel des anciennes PME locales. Or l'étude socio-anthropologique approfondie des diverses activités que j'effectue alors, montre en fait qu'il n'en est rien : je découvre le monde du cuir, je découvre le monde du papier et j'observe que la SAVIEM, loin d'écraser tout le système local, copie ce système local et en particulier les relations professionnelles qui n'étaient alors pas très loin de celles des autres PME locales. Ce gros établissement de 3000 employés, possède certes une cantine, mais continue par exemple d'organiser à midi des navettes de cars dans les villages environnants pour permettre aux ouvriers qui le souhaitent de rentrer déjeuner chez eux. Autre temps, autres mœurs... L'entreprise finance aussi bien sûr des équipes de foot et organise des matchs entre cadres et ouvriers. Bref, elle s'identifie au système local... à l'inverse de ce que pouvait laisser prévoir l'hypothèse structuralo-marxisme.

Les autres villes de l'étude montrent également la singularité et la diversité de tous ces systèmes locaux industriels : Oyonnax autour du plastique, Vienne sous la pression de Lyon... Quand je réfléchis aujourd'hui, il me semble parfois que ce sont ces systèmes urbano/industriels que je vais continuer d'étudier plus systématiquement par la suite, tant en France qu'en Europe, au Burkina et jusqu'en Chine : avec certes des moyens d'investigations classiques mais plus tard aussi avec la caméra... (cf. notre film sur le « village de métier » de la céramique de Bat Trang au Vietnam réalisé en 2007-2009).

Ce que j'ai découvert à Annonay, c'est l'importance de la dimension culturelle des structurations locales : le titre que j'ai donné à ma thèse, ça n'est pas « évolution des structures d'activité industrielles X ou Y », mais « *Gens du cuir et Gens du papier : transformations d'Annonay depuis les années 1920* ». Avec donc les questions : Comment ces mondes industriels se sont-ils constitués et cohabitent-ils ? Comment l'économique et le politique se configurent-ils ? Je suis un sociologue urbain qui étudie les configurations (cf. Norbert Elias) et s'intéresse à la structuration des activités et du quotidien.

Et puis, en 1985, est survenu à Annonay un phénomène important, le conflit des tanneries, un grand conflit de type LIP qui a duré 18 mois et que j'ai pu étudier de façon approfondie³. J'ai montré dans ma thèse comment ce conflit a évolué, combien il a marqué la ville et comment le politique a joué : comment localement les gens se sont saisis de la crise... Comment les municipalités, l'État sont intervenus... Et comment tout cela a changé le paysage industriel et urbain... Comment ils ont réussi à se sauvegarder suite aux concentrations qui semblaient inéluctables etc. Les Tanneries d'Annonay avaient alors été absorbées par les tanneries du Puy-en-Velay et

étaient devenues le premier groupe européen de tannerie. Concentration industrielle, restructurations entraînant une crise et donc une réaction populaire très très forte, avec comme revendication majeure celle de vouloir « vivre et travailler au pays » ... Tout ça, m'a forgé le regard : je ne savais pas encore filmer à l'époque, mais l'envie était forte.

La caméra au service de la recherche : premiers pas

J'avais vu à Lyon, en 1968, le rôle important qu'avait commencé de jouer la caméra pour rendre compte du conflit en cours et des conditions de travail : jouant de la légèreté nouvelle mais relative des dispositifs de tournage permis par la technique, des groupes de militants (*Cahiers de Mai*, par exemple) avaient systématiquement recours à ce nouvel instrument pour être présents sur le terrain et observer et filmer : de nouvelles perspectives de travail s'ouvraient ainsi. Le militantisme avait ouvert des voies : il nous semblait important de profiter de ces avancées pour voir comment appliquer ces nouvelles possibilités d'investigation à nos propres perspectives de recherche sur le fonctionnement des mondes industriels.

Cela commence par des essais et balbutiements, que nous allons effectuer avec Jean-Paul Pénard - sorti d'un master image à Grenoble et rencontré entretemps- sur Annonay, sur le monde du cuir qui m'avait déjà fasciné lors de ma thèse. Notre premier film s'appelait *Foulons et Palissons* : il fut réalisé en 1983 à l'occasion du bicentenaire de l'envol de la première montgolfière à Annonay. C'est un film plutôt socio-anthropologique, à visée de sauvegarde du patrimoine compte-tenu du contexte : filmer des vieux mégissiers et une ancienne mégisserie, juste arrêtée mais encore en état. Avec la caméra, nous avons pu tourner dans ce vieux bâtiment, et nous faire expliquer par son ancien propriétaire tout le processus de traitement du cuir de chevreau, ainsi que la vie sociale de ce quartier. C'est un film plein d'erreurs et de maladresses de débutants, avec un commentaire à pleurer que l'on a terminé je me souviens, exténués, à trois heures du matin : mais cela reste aujourd'hui un document historique, la mégisserie ayant été rasée depuis.

Premier essai, première expérimentation qui ne nous donnait qu'une envie : continuer à utiliser et mieux maîtriser cet outil. Non seulement parce que la caméra permet de sauvegarder les choses et de les montrer au plus près : mais parce que nous avions aussi expérimenté qu'elle constitue pour le chercheur un outil d'introduction sur le terrain extraordinaire si on sait l'utiliser. Les gens savaient fort bien que nous n'étions pas la télé et ils n'hésitaient pas à nous parler et à nous renseigner sur ce travail de mégisserie : ils racontaient des tas de choses. Il fallait certes laisser dire et choisir, mais il n'empêche que la caméra fut dans ce premier travail un outil précieux d'ouverture et de relations permettant de pousser nos investigations.

J'eus après cela un premier contact avec la Mission du patrimoine ethnologique rattachée au ministère de la Culture. Après le film « *Foulons et Palissons* », la parution du livre *Gens du cuir, gens du papier* au CNRS et la publication d'un article sur Annonay dans le n° 2 de la Revue *Terrain* de la Missions du patrimoine, je pus obtenir de cette dernière de procéder à un test de travail filmé sur le monde du papier. Au contraire du travail sur la mégisserie, ces nouveaux essais filmés ne furent pas faciles du tout à réaliser. Le monde du papier constituait un univers assez fermé : il fallait parvenir à

s'y insérer alors que nous n'étions pas de la famille, et pas même de la ville d'Annonay !... Nous avons quand même réussi à faire un premier montage expérimental de quatre portraits de 10 minutes ; ce qui nous a permis de prouver à la Mission du patrimoine nos capacités tout en montrant qu'il y avait bien là tout un travail à faire.

Cet essai de quatre petits films va finalement bien intéresser la Mission du Patrimoine. Il nous permit d'obtenir un financement un peu plus fourni pour cerner de façon plus ample cet univers si particulier des papeteries Canson et Montgolfier. *Filigranes* sera notre premier film important, centré sur l'histoire industrielle de ce monde du papier, situé dans le quartier très autonome de Vidalon au-dessus d'Annonay. Le film mêle diverses observations du fonctionnement de ce village papetier, des portraits d'ouvriers, de cadres et de dirigeants, ainsi que des scènes d'ateliers autour des monstres que constituent les machines à papier. Compte-tenu de la commande, il développe une perspective plutôt patrimoniale, que nous souhaiterons précisément vouloir dépasser par la suite : mais la base était là.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

Survint en 1981 un intermède institutionnel un peu compliqué. À la suite de divergences à la fois idéologiques et économiques, un clash interne à *Économie et Humanisme* se produisit, qui déboucha sur une scission : le groupe CNRS du GLYSI de sociologie industrielle partit d'*Économie et Humanisme* et rejoignit l'Université de Lyon 2. C'est aussi la période où j'avais pu commencer à travailler sur les problèmes urbains dans les villes moyennes africaines et notamment en Haute-Volta, devenue en 1983 Burkina Faso. J'ai travaillé en Afrique avec des allées-venues périodiques plus ou moins intenses jusqu'en 1993 selon une problématique de sociologie urbaine assez proche de mes travaux sur Annonay. J'ai notamment étudié, mais sans pouvoir encore filmer, la ville de Ouahigouya, une ville mossi capitale du Yatenga au nord du Burkina Faso : j'ai regardé comment s'articulaient là les rapports sociaux entre l'ancien système social et politique moré et les nouvelles formes d'organisation socio-politiques, ainsi que l'impact et l'importance des migrations vers la Côte d'Ivoire : et comment tout cela faisait système.

Notre premier film en vraie grandeur : *Rumeurs d'ateliers*

Mais renouons avec le fil Canson et Annonay. Après notre premier film socio-anthropologique à visée plus patrimoniale, « *Filigranes* », nous avons envie de poursuivre nos travaux en nous centrant cette fois sur les importants changements qui étaient en train d'affecter l'entreprise : on commençait d'y expérimenter ce que l'on appelait alors le management participatif, modèle de développement qui intéressait aussi bien les mondes du social et de l'économique que du politique, et aussi bien les institutions patronales que les syndicats ouvriers. Nous déposons donc un projet pour étudier la mise en place de cette opération et la filmer. À l'époque il y avait 5 ou 6 organismes concernés au ministère de l'industrie et du travail ; il n'y avait pas encore la centralisation du financement des films par une direction unique. Donc, en sollicitant divers services et en accumulant ces divers bouts de ficelle,

j'arrive à rassembler un budget suffisant nous permettant de filmer à notre façon : c'est-à-dire, premièrement, en prenant le temps de l'observation et deuxièmement, en travaillant de façon professionnelle, c'est-à-dire en ayant la possibilité de payer des salaires d'intermittents du spectacle. Nous obtenons le projet.

En 1991-92, nous avons donc la chance de pouvoir filmer les profondes transformations d'alors de l'entreprise Canson, à savoir la création d'une nouvelle unité de transformation du papier où s'expérimente effectivement la mise en place du management participatif. Ce sera le film *Rumeurs d'ateliers* ?, qui nous permet de prendre un peu plus nos aises et de développer notre méthode socio-anthropologique de travail avec la caméra : filmer, rester sur place, prendre son temps. Nous ferons au moins quatre mois pleins de terrain, étalés sur un an et demi ; de l'observation longue par Jean-Paul et moi-même, et deux mois de tournage avec l'équipe, sur de longues périodes continues⁴ : en essayant de mobiliser tous les moyens qu'il nous paraissait utile de prendre, sans brusquer les choses. C'est dans cette période que nous avons aussi gagné en assurance, car il est vrai qu'au début, je n'osais pas trop faire des demandes à l'entreprise, aborder sur le tas les salariés : peur d'envahir, de se faire rejeter. Nous avons ainsi appris patiemment à construire notre rapport au terrain. C'est en discutant avec Jean-Paul que nous avons conclu que pour bien voir, il convenait de rester longtemps sur place, de travailler les situations en continu, un peu à la manière de Wiseman ou de Van der Keuken, qui étaient nos références en la matière.

Un film « manifeste » : ni film militant, ni film d'entreprise

Le film *Rumeurs d'atelier* est assez important pour nous parce que c'est là que nous avons pris le temps de bien rôder notre méthode, nos dispositifs, nos interventions : c'est là que ces dernières se sont vraiment cristallisées et que s'est forgé aussi notre regard avec l'outil caméra et avec l'image. Après coup, en y réfléchissant aujourd'hui, il est clair que ce film, par les ruptures qu'il marque, est un peu notre manifeste.

À cette époque « post-soixanthuitarde », nous étions toujours coincés dans le jeu institutionnel consistant à savoir si, comme sociologues du travail, nous penchions plus du côté syndical ou du côté patronal. Le GLYSI n'échappait pas à ce dilemme et à cette interrogation sur la sociologie des organisations. Travailler avec l'image redoublait le problème et la difficulté, et les injonctions implicites ou explicites qui pouvaient nous être faites. Entre les modèles de documentaires admis alors sur l'entreprise et le travail, entre films militants et films d'entreprises, quelle place restait-il ? La seule façon nous semblait être de déplacer la question, en affirmant notre propre perspective de recherche et le type spécifique de rapport au terrain qu'elle implique.

En tant que chercheurs, nous refusions ce dilemme, ne souhaitant pas plus privilégier a priori un point de vue attestataire ou au contraire contestataire de l'entreprise ainsi que nous l'avions vu faire en 1968 et après, dans les films militants. Le problème de ces derniers, c'est de s'enfermer dans la dénonciation sans prendre toujours le temps d'approfondir ou d'analyser : une démarche réalisée souvent partiellement et/ou partialement de l'extérieur, sans toujours même entrer dans les entreprises. Montrer la colère est louable, mais cela ne permet pas d'avancer, voire dispense d'essayer de comprendre et d'analyser plus largement. Or, nous, ce qui nous

intéressait en tant que sociologues, face à la situation de Canson, qui était une entreprise très paternaliste dans la première période que nous avons filmée, c'était d'essayer de regarder et de comprendre ce qui était en train de changer au quotidien dans les ateliers. Il y avait chez Canson une intention affichée de changement : mais qu'était-elle et que recouvrait-elle ? Notre point de vue était clairement de l'interroger, comme l'indique le sous-titre *vous avez dit flexible ?*, de l'intérieur et sur le tas, donc dans les ateliers, d'où le titre *Rumeurs d'ateliers*. La flexibilité était alors le maître-mot : elle mettait l'accent sur l'autonomie du travail, la responsabilisation des salariés : on parlait alors de groupes autonomes, des cercles de qualité, des lois Auroux... Mais qu'était-ce exactement sur le terrain ? Nous, nous voulions voir exactement ce qu'il en était.

Nous avons ainsi pris le temps de nouer dans l'entreprise et sur le terrain des relations de proximité d'un certain type sans jamais brusquer trop les choses, sans jamais s'imposer ou faire irruption : nous avons tout simplement travaillé comme des socio-anthropologues, attentifs à montrer qu'ils cherchaient avant tout à comprendre ce qui était en train de se passer, ce qui se jouait réellement et sans plus, et sans être particulièrement du côté de la direction ou de celui des employés. Nous réfléchissions sur nos rituels d'entrée, de sortie : jamais par la porte des dirigeants lorsque l'on allait voir les employés, et puis voilà : on allait voir les employés. On a créé un rapport au terrain de type anthropologique, en essayant de construire les justes distances et les réelles proximités, qui ne sont jamais entièrement données. Nous travaillions aussi avec les syndicats ; c'était un syndicalisme un peu spécial, disons, assez intégré. Lors des événements de 1968, Canson ne s'était pas mis en grève : les gars de la SAVIEM étaient alors venus pour qu'ils les suivent : les ouvriers avaient alors téléphoné au patron pour lui demander quasiment l'autorisation de se mettre en grève. Ceci montre bien quel était le type de système de domination de Canson à cette époque : un modèle d'organisation dit paternaliste, structuré certes par l'économie, mais marqué surtout par un système d'intégration et de représentations affectant tous les secteurs de la vie sociale de ce quartier papetier : l'appartenance au monde de Canson/Vidalon. Durant tout ce temps, nous avons réussi à être acceptés et nous avons pu créer des liens avec les papetiers, la direction, les syndicats, sans distinction et sans montrer de dépendance particulière : simplement pour observer, écouter, filmer et chercher à comprendre. Cette façon de travailler nous a permis d'habiter ce terrain, jusqu'à avoir les clés de certains ateliers pour filmer la nuit.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

La perspective d'un travail filmé ouvert, ni a priori pro-patron ou pro-ouvrier, s'est poursuivie pour nous jusque dans les phases de montage, où nous avons opéré l'inventaire de nos découvertes, en visant à transmettre à tous, ce que nous avons vu, observé et compris : et à le discuter : ce qui nous a permis aussi à ce niveau d'affirmer la problématique de chercheurs qui était la nôtre. Le plan d'organisation du film « Rumeurs d'ateliers » reprend et affirme cette perspective. La première partie consiste à se plonger pendant une heure dans le seul monde de l'atelier, un peu comme nous-mêmes l'avions été ; ceci sans commentaires et sans fournir aucun

indice partisan. La deuxième partie s'appuie par contre sur de longs entretiens avec les différents acteurs : responsables, ouvriers, cadres intermédiaires, directions, qui vont nous donner leurs points de vue, donc les diverses clés d'explication sur le vécu des évolutions. Nous avons également filmé les réunions des groupes autonomes alors mis en place : à Vidalon ils s'appelaient ERE : Équipes à Responsabilité élargie. Au travers du temps, on voit là clairement advenir la lente émergence de la parole en entreprise : durant les premières réunions les gens ne disent rien, ou peu, pas de prise de parole ; puis dans les suivantes, ils se mettent à discuter, et parfois vivement, et à donner leur avis : ceci simplement parce que l'on a pris le temps de laisser du temps au temps et de le filmer.

Cette réalisation fut pour nous une expérience particulièrement passionnante. Il était relativement exceptionnel à l'époque d'entrer dans une entreprise, d'y rester aussi longtemps, et surtout de le montrer. Je pense d'ailleurs que c'est sur cet aspect que *Rumeurs d'atelier, vous avez dit flexible* fut sélectionné au Festival du Cinéma du Réel de Beaubourg en 1993, et présenté aussi la même année au XIII^e Congrès Mondial d'Anthropologie et d'Ethnologie de Mexico.

Une attention toute spéciale portée aux représentations

JPG : Tu accordes beaucoup d'importance à la méthodologie d'enquête qui donne une place centrale à la caméra ?

BG : Cette démarche s'avère pleine d'exigences. Elle implique en effet pour les chercheurs/filmeurs de rester à la fois ouverts aux événements qui adviennent tout en construisant rigoureusement leur observation. C'est un film de recherche qui se sert de l'immédiateté des instants filmés à un moment, pour mieux percevoir ce qui a pu se modifier, comment les configurations sociales, avec leur cortège d'évidences, ont pu se transformer au cours du temps. L'on ne cache pas cette perspective globale et notre façon de travailler, où il est clair pour les personnes que nous filmons que l'on fait des choix visibles et assumés pour rendre compte d'un quotidien qui ne cherche ni le sensationnel ni l'extraordinaire.

Si nous essayons de travailler un peu à la façon de Wiseman dans les observations de terrain, nous nous démarquons cependant de ce dernier par la façon de traiter la parole des acteurs et le recours à de longs entretiens. Comme sociologue, je pense qu'il est très important de travailler sur les représentations des acteurs : c'est dire que nous recourons aux entretiens non pour avoir des points de vue, comme dans les documentaires télé, et cerner alors la vérité des faits enregistrés en jouant des multiples points de vue des uns et des autres. Ce qui m'intéresse, c'est de creuser les choses. Ce ne sont pas des interviews journalistiques, ce sont des entretiens qui peuvent durer deux ou trois heures et qui cherchent à aller au fonds des choses : un peu, si j'ose me permettre, comme dans *Shoah* ou *Le chagrin et la pitié*. Je revendique vraiment là mon métier de sociologue : pour moi le monde des représentations n'est pas seulement un monde de superstructures descriptives ou relatives flottant comme au-dessus des choses : elles pétrissent en fait la réalité. Le monde social est constitué en fait des diverses représentations des différents groupes sociaux : l'épaisseur constitutive du social, c'est le heurt de ces représentations : on ne saurait le délaisser et c'est lui qu'il convient de faire émerger. Effectivement cela implique une démarche faite de beaucoup d'écoute, et que cette démarche soit acceptée. En tout cas, ma façon

de travailler c'est d'effectuer des entretiens en jouant de ce que j'appelle « la fonction miroir » : c'est-à-dire en essayant de se glisser lors d'un entretien dans un univers par un jeu de reflet du vocabulaire employé, des attitudes et représentations utilisées pour mieux en faire expliciter la logique ou les fondements.

6

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

On peut prendre l'exemple pour Canson du premier patron qui, au bout d'un long moment, nous livre sa vision du monde telle qu'il la pense, et telle qu'elle l'habite et finissant par reconnaître : « Non, je ne sais pas négocier, ça m'est impossible ; je ne sais pas faire » ; « ma façon de faire lors de problèmes, c'est, je consulte en coulisse, puis je décide ». Ou encore le deuxième patron qui a mis en place le management participatif et qui dit très clairement que la mise en place des équipes à responsabilités élargies est bien pour lui consciemment un facteur de compétitivité pour l'entreprise. On se situe ainsi au cœur du social et c'est comme cela que nous avons fait de la sociologie et de l'anthropologie : un certain style de rapport au terrain, de respect des faits observés avec modestie mais de façon active, en voyant comme en écoutant : et en travaillant dans le temps. La science sociale n'est pas une vérité qui surplombe les choses ; elle est imbriquée dans ces dernières et se construit à partir d'elles. Notre façon de filmer s'articule bien à cela : elle implique certes tout un travail pour se faire accepter par les acteurs mais nous n'avons pas peur dans notre cas qu'elle dévoile la relation enquêteur/enquêté, qui est pour nous celle d'un chercheur présent à son terrain, venu pour recueillir des situations et essayer de les mettre en perspective : et ne s'en cache pas.

L'observation filmée : « toujours sur le qui-vive » ou la constante réflexivité

JPG : Tu penses que la caméra est un outil de transparence, qui permet plus de réflexivité dans la démarche d'enquêtes ?

BG : La caméra, au contraire de nombre d'autres types d'enquêtes traditionnelles dans nos disciplines, laisse dans l'image des traces de la relation enquêteur/enquêté, les traces du crime si l'on peut dire ! Elle enregistre imperturbablement, pour le meilleur et pour le pire, le type de relation qui s'est instauré grâce à elle, ce qui a été construit. Son usage implique donc une grande réflexivité. L'image est souvent critiquée pour les manipulations qu'elle permet du fait de sa polysémie ; et c'est vrai qu'elle peut être utilisée de cette façon, en étant tirée dans tous les sens, si j'ose dire. Mais c'est vraiment pour nous un outil qui implique d'approfondir la relation au terrain en nous permettant d'analyser le processus même de recueil des données et ses incidences. Montrer le dispositif, ou le laisser poindre permet au spectateur de bien situer ce qu'on lui montre. Cela nous permet de dire : « Regardez les situations, écoutez les paroles ; elles sont recueillies de cette façon-là ». Cela ne nous gêne pas de montrer la présence du micro ou de l'interprète ; ce n'est pas un problème pour nous, c'est prendre ces moyens pour aller plus loin, approfondir : montrer qu'on est dans une dynamique d'approfondissement, c'est bien cela notre intention, qui conditionne effectivement notre esthétique... Cette perspective est importante quand on entend travailler dans le monde des acteurs sociaux : c'est parce qu'on le respecte – au lieu

d'imposer la forme de nos questionnements ou de nos points de vue – qu'on peut saisir et montrer combien et comment les représentations façonnent le social. C'est une espèce de réceptivité très active ; ce n'est pas du recueil seulement passif, mais bien une façon de recueillir. On n'a pas à cacher notre métier de sociologue, le fait que l'on interroge et cherche activement à comprendre : au contraire, on doit montrer et rendre visible notre façon de travailler, les questions qu'on se pose mais aussi nos outils et dispositifs d'enquête.

En creusant de la sorte, on aboutit parfois à d'intenses révélations, à d'intenses moments profondément révélateurs de situations. Je pense par exemple au film où l'on suit l'implantation de Canson en Chine et où le directeur nous confie finalement la clé de sa politique. Il est fatigué, la cravate de travers et il nous murmure dans l'entretien les choses fortes qui l'habitent : « je coupe le monde en quatre : et je vais donc en Chine, en Amérique Latine » ; ou bien « en Chine, il ne faut pas avoir de principe », etc. Recueillir ces murmures d'un patron pris ainsi dans le jeu de la mondialisation et exposant les fragiles politiques qu'il développe et les risques qu'il prend lui-même et fait prendre à l'entreprise est une perle rare : mais il est clair qu'un tel résultat est pour nous l'aboutissement de tout un travail d'intense fréquentation du terrain et de l'entreprise.

On a ainsi dans *Annonay/Qingdao* une série de perles de ce dirigeant qui révèlent tout à fait ce qu'est son système de représentation.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

Quand on a montré ces extraits à des acteurs de l'entreprise, certains nous ont dit : « Cela ne va pas passer ; c'est trop cru ; vous ne pouvez lui faire dire cela ». Nous avons répliqué : « on ne lui fait pas dire ; on fait surgir cette parole, c'est très différent ». Et lorsque nous montrerons le montage à l'intéressé, il reconnaîtra que ces passages traduisent tout à fait ce qu'il pense. Il s'agit donc bien comme sociologue de chercher les clés des structures de représentation, qui orientent les comportements et qui relèvent souvent de représentations venues d'autre part (en lien dans ce cas, avec des perspectives mondialistes plus générales touchant au management).

Comme sociologue, je crois en l'épaisseur du social, qu'il s'agit de décrypter concrètement sur le terrain, mais où se marque aussi l'entrecroisement multiple des représentations. Sur ces deux plans, concret et idéal, la caméra permet d'aller plus loin, d'être vraiment au centre de la relation et outil de l'approfondissement. Quand vous faites ce type d'entretien approfondi, vous n'avez plus tellement envie de travailler autrement. Notre expérience est en tout cas que la caméra démultiplie le travail et permet d'atteindre à un certain niveau de profondeur si elle est utilisée de cette façon-là.

Mettre la caméra et la technique au service de la recherche

C'est la même démarche et les mêmes perspectives qui nous ont permis de travailler jusqu'en Asie pour observer les entreprises en train de s'implanter. La caméra nous a permis de travailler non seulement sur les opérations et processus d'implantation,

mais aussi sur les heurts entre les cultures en observant et fouillant les systèmes de représentation qui orientent les divers comportements. Certes, il s'agit d'adapter les dispositifs : mais tout ce travail de recherche en Asie n'aurait jamais pu se faire sans l'usage de la caméra, dans ce qu'elle recueille et nous permet ensuite de travailler.

JPG : On vient de voir l'intérêt de la caméra sur le terrain. N'y a-t'il pas aussi des limites ?

BG : Ce n'est pas la caméra qui a des limites, c'est son utilisation, quand on arrive sans penser à ce que l'on fait. La caméra est extrêmement exigeante car son usage implique de penser tout ce qu'on fait et aux incidences de la moindre décision. Il faut accepter qu'elle soit là avec ses contraintes, notamment techniques. Un des points forts de notre travail avec Jean-Paul, c'est que l'on donne toujours la priorité à la relation et au terrain ; donc si on fait une intervention, on tâche de réfléchir aux effets indirects que notre présence peut avoir. On subordonne la technique, qui peut tout casser si on la met trop en avant. Ce qui n'est pas toujours évident mais implique de prévoir, tout en restant ouvert aux événements.

Lorsque nous sommes arrivés pour la première fois en Chine, nous avons décidé de filmer le premier contact entre les Chinois et Français lors de l'arrivée de ces derniers à Qingdao. La question était : comment ne pas louper techniquement ce moment, tout en restant ouvert à des événements que nous ne maîtrisions pas et ne pouvions pas prévoir. Nous nous sommes donnés deux principes tout simples mais qui sont importants, deux axes de travail :

D'abord, être en capacité de filmer dès que l'on arrivait à la nouvelle usine : ce qui impliquait de se préparer pour que, dès que l'on pose le pied par terre, la caméra, le matériel et les hommes soient prêts à intervenir et à filmer. Ensuite, puisqu'il s'agit d'un *first contact*, s'organiser pour filmer plutôt du point de vue des chinois qui voient arriver des occidentaux.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

Nous avons filmé cela à quatre, en saisissant l'arrivée des français à l'usine, la mise en rang d'accueil des chinois dans leur atelier, puis en tournant autour du groupe ainsi constitué ou en les montrant de côté lors des présentations : bref, tout un positionnement qui s'articule à ces principes. Tout simplement, il fallait anticiper.

Dans ce cas on le voit, ça n'est pas la caméra qui perturbe : ce peut être la façon de l'utiliser. La sociologie du travail peut nous aider à expliquer une partie des difficultés rencontrées parfois avec les techniciens de l'image. Beaucoup des problèmes rencontrés sont en fait liés aux habitudes professionnelles et aux contraintes techniques inculquées pour faire de la « belle image », ou pour travailler rapidement à destination des médias. Or, si on laisse la technique prendre le dessus, on peut parfois tout casser : dans le type de relation qui s'instaure, et dans le type de temporalité de l'observation. Il faut toujours penser à l'ambiance et au contexte.

Prenons l'exemple de notre interview avec monsieur « Camille », le premier directeur de Canson dans « Appartenances ». Au début, cet ancien patron ne voulait pas trop nous recevoir. Finalement nous obtenons quand même un rendez-vous pour un entretien filmé. Quand il voit arriver à deux heures de l'après-midi, un jour de novembre, l'équipe de quatre personnes (un cadreur, un preneur de son, Jean-Paul à

la réalisation et moi qui fait l'interview), il nous dit ne plus avoir ni l'envie, ni le temps. Et puis il va quand même nous préparer un café. Nous posons le matériel, commençons à discuter, et commençons même de nous installer sous ses yeux mais sans éclairage, et ça tourne lorsqu'il apporte le café et voilà : on y est encore deux heures après. Tout y passait, son histoire, son itinéraire, sa façon de manager. Jusqu'au moment où la lumière tombe : et c'est aussi l'heure des confidences... Là, il ne faut surtout pas que le cadreur dise : « on n'a pas assez de lumière, on coupe » Nous avons heureusement poursuivi l'entretien et continué de filmer dans la pénombre, ce qui était finalement encore plus intime.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

Rien de bien extraordinaire là : des choix de risques, mais avec des préférences... Cela suppose de bien réfléchir en amont le projet, et sur la façon dont on utilise la caméra en fonction du projet. Notre but n'est pas dans ce cas d'avoir d'abord une image parfaite. Si arbitrage il doit y avoir, moi, je préfère avoir une image moins parfaite que de bousiller une situation. On est d'accord sur ce point avec Jean-Paul et on a été amené à déconstruire le travail de bien des cadres habitués au champ et contrechamp classiques et marqués par d'autres normes ; parce qu'ils ont été formés comme ça. Nous ne fonctionnons pas du tout de cette façon. Nous travaillons plutôt en plans-séquences où l'on suit, en essayant de ne pas interférer : mais si l'on interfère avec les gens, si on se retrouve dans le champ, on n'a pas forcément à le cacher. On essaye en tout cas en filmant de montrer à ceux que l'on filme que, ce qu'on cherche, c'est une réalité sociale, leur réalité, et les gens le sentent : c'est dans ce rapport que l'on montre qu'on n'est pas la télé, qu'on n'est pas des journalistes et qu'on ne va pas leur faire une image léchée ou leur voler ou distordre leur image. C'est un peu prétentieux mais c'est un bout de leur vérité que l'on cherche, un bout de leur vécu social. En même temps d'ailleurs, on s'expose, on livre la nôtre.

JPG : Le modèle de la télé est souvent prégnant. Ne va-t-on pas avoir des effets de mise en scène, des effets de profilmie ? Comment gérez-vous cela ?

BG : La première chose que je dis aux étudiants ou lors de mes présentations : c'est « essayez de vous vider la tête de tout cela, de toutes ces images qui vous envahissent : essayez de faire *tabula rasa*. Oubliez toutes ces images et formatages que vous connaissez pour construire votre propre utilisation de la caméra ». Qu'est-ce que l'image va vous apporter dans votre travail ? Donc ne dites pas : « ah c'est chouette, c'est bien, c'est impeccable ; je vais faire un film ». Si on dit tout de suite « je vais faire un film » on se laisse souvent envahir par toutes les représentations des différents films que l'on connaît et que l'on pourrait faire, et qui vous assaillent. Et là-dedans, il existe pléthore de modèles de films ou de documentaires : selon le mode journalistique, selon le mode reportage, selon le mode de l'émission *strip-tease*... « Non osez bâtir votre propre style ; ce qui est important, c'est vraiment votre projet : qu'est-ce que vous cherchez ? Qu'est-ce que vous voulez approfondir avec la caméra ? ». « Problématisez clairement votre intention de filmer ». Pour moi, en tant que chercheur, le plus déterminant, c'est cette intention : qu'est-ce que je veux comprendre et découvrir ? C'est l'image-découverte qui m'importe et m'amène donc à me méfier continuellement de l'image-illustration. La caméra, cet outil là, il nous permet effectivement de découvrir des choses. Il nous permet d'abord d'accéder au

terrain, si on construit cela via une approche réfléchie. C'est lorsque vous voulez faire à tout prix des images, et rapidement, que vous allez provoquer dans votre hâte de la profilmie. Il faut, comme les anthropologues, construire patiemment notre relation au terrain, notre relation aux gens et après, on peut filmer ces gens, et pourquoi pas, nous avec si cela importe. Le métier essentiel des anthropologues, des sociologues, c'est en premier de construire la relation pour pouvoir montrer et filmer les mondes qu'on étudie. A noter que c'est souvent plus difficile de montrer l'étrangeté de qui se passe à Canson, à 80 km de Lyon, que l'étrangeté d'un monde exotique. Il faut creuser pour montrer l'étrangeté des choses qui nous semblent aussi proches ou évidentes mais cela la caméra le permet.

Le lent travail des corpus

En tout cas, notre intention première lorsque nous abordons un projet, une question à documenter, ça n'est pas de vouloir faire un film, mais de constituer, comme pour toute recherche, un corpus d'observations filmées. Cette perspective n'est pas anodine : elle implique d'être plus rigoureux ensuite à chacune des étapes de la construction : dans la conception et la façon de constituer ce corpus : dans le travail de terrain et la façon de fouiller les représentations des acteurs pour comprendre les bonnes raisons qu'ils ont d'agir. En tant que sociologue du travail, les sujets d'étude possibles sont multiples : on peut s'intéresser à l'ergonomie, analyser le rapport homme/machine, etc. Il faut donc les sérier. Mais ce qui a été prioritaire pour nous et le reste, ce sont les relations de travail à l'intérieur même des groupes. Dans *Rumeurs d'atelier*, nous avons ainsi capté ce qui se passait dans les groupes semi autonomes, appelés « Équipes à Responsabilité Élargie » : sur deux lignes de production, on a filmé là prioritairement de la relation : quand ils travaillent, quand ils s'engueulent, quand ils discutent en équipe ou quand un gars qui était délégué syndical, devenu contremaître, donne des ordres.

JPG : Et aussi, la relation entre filmeur et filmé.

BG : Oui. On ne la cache pas. On ne la filme pas prioritairement. Ce qu'on filme prioritairement, c'est la relation entre les acteurs mêmes des entreprises, des terrains sur lesquels nous sommes... Y compris bien sûr celles entre les acteurs et les chercheurs. On a évolué progressivement sur ce point, mais cela s'est affirmé au fur et à mesure du temps. On travaille dans le temps, on suit les acteurs, on revient régulièrement sur le terrain ; la compréhension sociologique que l'on recherche ce sont les évolutions lentes et complexes, les transformations des configurations, aussi bien explicites que « silencieuses », pour reprendre l'expression du sinologue François Jullien que j'aime bien.

JPG : Tu insistes sur la notion de corpus.

BG : On travaille d'abord en termes de corpus. On vient d'en voir l'impact sur les processus de tournage, mais c'est quelque chose qui marque l'ensemble des autres opérations de traitement des images, pour se saisir du matériau collecté. Nous visionnons longuement les rushes pour nous en imbiber. Ce corpus, on le prend au sérieux, on l'analyse attentivement, scène par scène. Nous voyons et revoyons : cela alimente ce que l'on peut appeler notre mémoire flottante car dans les images avec nous il y a évidemment bien plus que ce qu'on croit avoir filmé. Dans les images, il y a de l'épaisseur, il y a du sensible, du lien. Le corpus, c'est le résultat des enquêtes : il

recèle beaucoup plus de choses que les intentions initiales : on doit donc le traiter dans son exhaustivité pour en profiter. Nous nous saisissons donc pour travailler de tout le corpus et on ne rajoute rien. On liste les situations et on transcrit de façon quasi exhaustive les entretiens. On commence alors par dire ce qu'on a compris ou ressenti, ce qu'on a découvert. Cela se concrétise dans des noyaux de montage. On fait des petits noyaux de ce qu'on a compris : tel personnage nous a dit cela ; telle machine fonctionne ainsi ; tel groupe d'ouvriers ; telle relation dans les bureaux. On fait des petits noyaux de compréhension de ce que l'on a saisi ; sans savoir exactement encore comment on va les agencer. Je travaille un peu plus sur les montages de textes, d'entretiens, et Jean-Paul sur les montages de situations, mais nous croisons nos approches : c'est une approche mixte qui permet des vérifications, des croisements de points de vue. Telle est la base de notre travail de recherche, de compréhension à partir des matériaux du corpus recueillis : reste ensuite à monter ces images.

La suite consiste à assembler ces matériaux pour en traduire les résultats. Comme pour un rapport de recherche, nos films sont la conclusion de nos travaux filmés : nous allons montrer et raconter ce que nous avons découvert. Voilà notre façon de travailler. Après une phase assez intense où nous nous imprégnons du matériau, nous commençons d'assembler des noyaux pour raconter les découvertes faites, des noyaux de compréhension de ce que nous avons filmé : nous articulons alors les situations de terrain avec les représentations des acteurs saisies par les entretiens qui visent à comprendre les intentions profondes que les gens ont pu avoir : nous associons ces divers noyaux. Par exemple dans *Appartenances*, les noyaux qui concernent les trieuses, les noyaux qui concernent les coupeurs sur la machine, les noyaux qui concernent la responsable qualité, les noyaux sur les principaux directeurs etc. Et ceci, dans une trame souvent historique, qui les laisse jouer, sans rien rajouter. C'est un montage au plus près du corpus et de notre observation des situations : sans commentaire, ni voix off, ni musique, rien d'autre que le son direct. On veut transmettre un regard, faire partager une façon d'observer, et pas donner d'abord des résultats de sociologie au sens de : « Voilà ce qu'il faut penser du management participatif et de la nouvelle organisation du travail » : non. On dit plutôt au travers de notre montage : « regardez comment ils ont vécu et mis en œuvre le management participatif, comment ils le vivent aux divers échelons et comment tout cela s'entrecroise : réagissez par rapport à cette histoire très concrète ». Nos films sont ainsi une introduction au regard socio-anthropologique. La sociologie, ça n'est pas d'abord des énoncés dogmatiques ou intellectuels, c'est la construction d'une interprétation des situations sociales dans leur épaisseur et dans l'épaisseur de leur transformation. Et le film travaillé de cette façon est un bon outil pour en rendre compte.

Un dispositif permettant de travailler les temporalités du changement

Cette façon de travailler en termes de corpus nous permet de déployer nos analyses dans le temps. Puisque nous avons filmé régulièrement pendant des années la même entreprise à différentes périodes, sans ajouter ni musique, ni commentaires externes, on est plongé à chaque phase dans les situations propres d'une époque, dans des

ambiances très spécifiques : lesquelles, montées de façon autonome, vont fortement ressortir dans leurs oppositions : dans le cas de Canson, le paternalisme de l'entreprise familiale des années 1980, les relations sociales spécifiques du management participatif des années 1990 ou celles de l'entreprise mondialisée s'implantant en Chine au tournant des années 2000. On reste bien à chaque période immergé dans le local, mais on peut voir comment ce dernier existe à chaque époque, se construit différemment, déborde de partout, renvoyant à des contextes plus globaux. Et plus on a creusé chaque époque, mieux on peut comprendre le changement : cet approfondissement filmé des situations renvoie ainsi à des perceptions anthropologiques plus globales. J'utilise souvent une image pour illustrer ce propos : je dis que notre méthode de recherche filmée constitue en fait une sorte de « forage en images » ou de « carottage » d'une période donnée. Nous avons fouillé un terrain, en étant finalement très stricts sur la constitution et le montage de chacun de ces « carottages ». Ce qui permet de mesurer les évolutions enregistrées d'une période à l'autre et de les montrer à d'autres en leur permettant de les percevoir, et de se situer par rapport à ces transformations.

Cette façon de travailler en corpus permet aussi d'effectuer plusieurs types de sorties. Cela se concrétise certes d'abord par la production d'un film principal de recherche, ce dont on a parlé jusqu'à présent. Il donne aussi la possibilité de revenir sur des éléments du corpus pour réaliser d'autres productions. C'est ainsi qu'après le film *Filigranes*, notre tout premier film sur Canson, réalisé dans une perspective plutôt patrimoniale, nous avons pu reprendre le fond constitué pour se recentrer sur le mode de fonctionnement très paternaliste de l'ancienne entreprise papetière : ce travail de reprise, sans autre type d'ajout au corpus initial que l'aspect syndical, donnera lieu au film *Appartenances*, premier volet de la Saga Canson, plus étroitement articulé avec le film *Rumeurs d'ateliers* puisque se terminant au moment où ce dernier commence. Ce nouveau film obtiendra en 1996 et 1997 deux prix dans des festivals de recherche et d'histoire d'entreprise.

Une autre possibilité que nous avons utilisée après le film *Annonay/Qingdao : chronique d'une mondialisation* a été de reprendre certaines séquences tournées en Chine, pour les faire commenter par les employés français et chinois qui les avaient vécues ; le DVD qui en a été issu, *Face à face*, a d'ailleurs été adjoint au coffret constituant *La Saga Canson et Montgolfier : 40 ans d'une vie d'entreprise*.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

10

La caméra est ainsi pour nous un instrument qui permet à la recherche certes de travailler dans le temps, mais aussi de rebondir, d'approfondir, de bifurquer, et d'explorer de nouveaux champs.

Image versus concept ?

JPG : Pour toi, le film sociologique ne renvoie pas au même type d'explication que les formes écrites traditionnelles.

BG : L'utilisation de l'image dans la recherche et l'auto réflexivité qu'elle implique, j'aimerais vraiment qu'on l'applique également aux modes écrits. La sociologie

fétichise sans doute par trop l'écrit et le concept et s'enferme de plus en plus dans les formatages des produits de recherche. Au-delà de ces derniers, on ne parle guère des conditions concrètes de production de ces écrits et de ces grands programmes qui les conditionnent. Face à l'hyper formatage d'aujourd'hui et à l'hyperspécialisation, l'image peut nous donner un autre rapport au terrain et nous permettre de penser autrement.

Pour moi, l'image et le concept sont des outils dont les façons d'aborder la réalité sont comme inversées. Dans un cas, avec l'image/son, on part vraiment d'emblée de situations complexes, de ce que Marc Piault appelle « le chaos social » ; l'image avec son, dans sa multiplicité de sens, intègre des tas de dimensions et d'informations ; c'est d'ailleurs pour cela que l'on ne sait pas toujours ce que l'on a filmé, l'image nous dépasse toujours. Le concept lui, découpe et cherche à expliquer le social grâce au système de distinctions qu'il opère. Le problème est que, quand on fétichise le découpage, on pense plus ou moins que le réel – via les questions qui lui sont afférentes – est découpé de cette façon-là. Il me semble qu'il faut considérer que concept et image sont bien simplement deux outils qui cherchent à mettre un peu d'ordre dans le chaos, mais l'un éclairant plus à partir du haut et l'autre à partir du bas si on l'utilise comme on l'a dit. Le problème est peut-être qu'au bout d'un certain temps, en partant du haut, en tournant sur lui-même et en conceptualisant souvent *a priori*, le concept en arrive à cacher le chaos. Tandis que l'image de son côté, directement plongée dans des situations qu'elle entend saisir, permet d'observer et de conserver du lien et du sensible qui la déborde de toute part et à tous les niveaux : sa polysémie foncière nous rappelle que le réel nous dépasse toujours. On est donc là dans des situations sensibles où l'image – à condition de n'être pas instrumentalisée comme purement illustrative ainsi qu'évoqué plus haut – permet par sa polysémie même de déconstruire les découpages par trop strictement évidents. Cela nous conduit à beaucoup d'humilité comme le dit Michel Serres qui s'interroge dans sa merveille de petit ouvrage *Petite Poucette* sur notre réel « besoin de concepts ». L'image avec son peut ainsi libérer, à condition de l'instrumentaliser pour une quête et à condition de rester bien conscient qu'elle existe aujourd'hui dans un monde où elle se trouve le plus souvent complètement formatée, prédéterminée, réduite et commentée pour circuler, restant fondamentalement illustrative.

Il n'y a pas d'outils neutres. La caméra peut être un outil d'oppression comme on le voit à l'extrême dans les films de propagande. Elle peut être à contrario un outil de libération, qui dévoile et nous emmène dans des endroits où l'on ne pensait pas aller. Pour ma part, quand je regarde ma carrière de chercheur, je vois que c'est l'usage de la caméra qui a contribué à puissamment l'orienter et la forger, en m'incitant à chaque fois à aller plus loin. C'est parce que j'ai suivi et filmé Canson à Annonay que j'ai pu un jour débarquer en Chine – ce à quoi je n'avais jusqu'alors jamais pensé – et que j'ai pu poursuivre en Asie mes recherches avec et sans caméra, jusqu'à étudier les clusters industriels chinois. Découvrant à chaque fois de nouveaux problèmes et de nouveaux univers. Donc je peux dire merci à l'image qui m'a permis de construire cet espace de liberté d'investigation au CNRS et à l'intérieur du monde de la recherche.

JPG : Est-ce que tu dirais que ta démarche est inductive ?

BG : Notre démarche est en effet résolument inductive, et nous gardons trace de cette perspective jusque dans le montage de nos films, qui partent du terrain et donnent la priorité aux observations avant que de passer aux éventuelles explications.

Vous avez dit « archives » ?

JPG : Vos corpus, ce sont en fait des archives ?

BG : Je ne dirais pas cela. C'est avant tout un travail de recherche, qui a pu certes intégrer par sa rigueur cette dimension d'archives, mais ça n'était évidemment pas prévu ni voulu comme tel au départ. Nous voulions d'abord créer avec la caméra notre propre matériau de recherche : et pour le travailler valablement, il nous a semblé nécessaire, pour nous-mêmes, de l'inventorier et le répertorier. C'est bien pour cela que l'INA s'est intéressé à ce fonds d'images et vient récemment de le numériser en tant qu'archives sur Canson. Nous avions d'emblée été très rigoureux sur la démarche de production et de conservation de notre matériau : les cassettes soigneusement répertoriées, les interviews pratiquement tous retranscrits etc. C'était pour nous une manière de prendre au sérieux notre démarche de travail avec et sur l'image.

Conserver ces observations filmées qui suivent exactement le processus de recherche et les évolutions de l'entreprise donne ainsi de nouvelles et importantes possibilités, bien au-delà des films réalisés. Via ce corpus filmé nous couvrons ainsi une période de 25 ans sur l'histoire de Canson, 25 ans qui couvrent un pan important de notre histoire industrielle, des dites Trente Glorieuses jusqu'à la mondialisation. C'est sans doute là une autre façon de faire percevoir et de travailler le changement. Et j'espère que nous allons parvenir à réaliser le montage du dernier film portant sur la période 2000-2004, période-clé dans les derniers bouleversements survenus en France où l'on voit se déployer la mondialisation, la concentration industrielle et financière, l'économie numérique... Dès les années 2000, l'entreprise n'est déjà plus la même et a complètement muté : et nous étions là pour l'observer et la filmer.

Sur les chemins de la Mondialisation : suivi d'entreprises européennes jusqu'en Asie

JPG : Au-delà de Canson, vous avez travaillé sur la mondialisation ?

BG : L'implantation de Canson en Chine nous avait permis de commencer à travailler sur l'internationalisation. Avec des collègues allemand, hollandais, italiens et autrichiens, nous avons obtenu un important programme européen de recherche comparative concernant l'internationalisation des PME européennes : nous avons réussi à faire admettre dans ce projet tout un pan de recherche constitué d'observations filmées. Nous étions en charge de cette partie. Nous avons ainsi pu réaliser entre 2000 et 2002 trois films concernant l'internationalisation de trois PME, une Allemande, une française et une italienne. Ces films ont permis de montrer les diverses voies empruntées par ces firmes pour aller à l'international. Pour l'entreprise allemande, cela commence par l'innovation imaginée par deux ingénieurs qui dans un garage trouvent un brevet spécial pour mettre du téflon sur un support toilé, ce qui permet de faire des filtres à air industriels d'un nouveau type. À partir de cette innovation, ils créent une entreprise qui se développe d'abord en Europe ; ils vendent ensuite leur brevet aux japonais, ce qui leur permet d'investir et de construire une usine plus grande. Ils se développent ensuite sur le marché des constructeurs automobiles aux États Unis. Ils construisent une usine en

Tchécoslovaquie, font ensuite de la croissance externe ; on les retrouve en Chine, où on les filme : entretemps, ils sont passés du filtre à air industriel au filtre à eau pour les villes : un itinéraire de transformation assez impressionnant, complet et exemplaire, réalisé en quelques années par cette PME allemande, en six grandes étapes de développement.

L'entreprise italienne n'était pas en reste : on y voyait l'impact de l'introduction de systèmes de commandes numériques dans des machines-outils : tout un système d'innovation, se ramifiant jusqu'en Chine et dont on a montré le fonctionnement.

Puis on a pu filmer en France une entreprise du numérique qui développait des logiciels. Elle avait été créée à la base par 3 fondateurs : une sorte de professeur Nimbus innovant, grand spécialiste des logiciels, un chercheur en informatique, également financier, et une femme administratrice et commerciale multilingue. Les trois avaient conjugué leurs savoirs pour fonder une entreprise spécialisée dans les logiciels documentaires à destination des grandes bibliothèques et portails d'accueil de services à destination des municipalités. Ils connaissent une rapide croissance et rachètent une entreprise canadienne.

Ce programme européen nous a permis de réaliser trois films sur ces formes différenciées d'internationalisation des PME. Ce sont des productions plus ponctuelles et plus ciblées, donnant lieu à des films plus courts. Nous comparons là avec l'image des processus qui, par les mises en perspectives réciproques qu'ils instaurent, permettent de réfléchir sur l'articulation de ces modes de développement et les chemins divers expérimentés pour aller à l'international. Ces travaux nous ont permis ensuite de développer nos recherches en Asie au travers d'un autre programme portant d'abord sur le mouvement d'implantation des entreprises occidentales en Asie (Chine et Japon). Nous avons ensuite travaillé plus directement sur les entreprises Chinoises et sur les districts industriels chinois alors en plein développement.

Dans le cadre d'un programme de réflexion sur « Les entreprises asiatiques partenaires ou concurrentes ? », nous avons pu suivre et filmer de façon approfondie entre 2002 à 2005 l'implantation en Asie de deux entreprises parties s'implanter simultanément en Chine et au Japon.

La première, originaire de Grenoble et sous-traitante de premier niveau de l'industrie automobile s'avère extrêmement intéressante parce, si on va la voir de près, elle s'est développée comme à contre-courant de tous les modèles légitimes souvent présentés par les économistes. Elle se situe donc dans secteur de l'industrie automobile, de la fourniture de tout ce qui s'attache ou se clippe dans un véhicule. Son origine part en fait au XIX^e du bouton pression pour les habits et pour les chaussures, qui représentait alors une innovation. Comme ce marché plafonnait, après la seconde guerre mondiale, cette entreprise familiale de taille moyenne opère alors un virage vers les attaches et clips automobiles, domaine dans lequel elle réussit particulièrement bien en sachant convertir son savoir-faire technique dans ce nouveau marché. Partie d'Europe, elle se rapproche des autres grands marchés de la construction automobile, au Japon, aux États-Unis et en Chine. Et ceci, à travers la mise en place de modèles de développement très spécifiques, permettant d'adapter mais aussi de garder la structure d'entreprise familiale (même s'ils sont passés en fait en 2 ou 3 décennies de 400 personnes à quelques 4000 employés aujourd'hui). Les

dirigeants, qui appartiennent encore à la lignée du fondateur du XIXe siècle, ont su jouer à chaque fois de l'innovation. Ils montrent, à rebours des modèles qui s'affirment sur la mondialisation, que dans le contexte actuel où la bourse exige la transparence totale, le fait d'être une entreprise familiale peut constituer un atout et un réel facteur de compétitivité. Cette entreprise indépendante fonctionne très différemment des grandes multinationales, sans système pyramidal : elle réussit tout à fait bien et est devenu le numéro deux mondial du clip automobile. Ils sont d'ailleurs en train d'effectuer aujourd'hui une autre diversification de leur savoir-faire vers des fixations à destinations des cellules photovoltaïques sur les toits.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

11

La seconde entreprise concernait le groupe Merial, localisé à Lyon, mais devenu après l'absorption par MERX le n° 2 mondial des vaccins pour animaux. Le cas était très différent car les implantations en Chine et au Japon ont pris des chemins très divers. Nous avons de ce fait été obligé de réaliser un film différent pour chacun de ces pays. À partir de chacun des terrains, nous avons pu montrer les différences de mise en œuvre au Chine et au Japon en ce qui concerne tant les modalités d'implantation que le rapport à l'innovation. Dans un cas, au Japon, si les modalités d'implantation ont pu parfois être difficiles, la situation est devenue très stable, même si le développement s'est opéré sur un autre secteur que celui des vaccins, prévu au départ. En Chine, c'est au contraire, l'agitation continuelle : les conditions de l'implantation n'ont cessé de bouger : tout fluctue continuellement, on ne sait jamais à quoi s'en tenir. Nous avons pu montrer que l'important alors dans cet autre pays, c'était d'avoir ce que l'on peut appeler « la culture de l'aléatoire » : pour non seulement la comprendre et l'accepter, mais pour soi-même la provoquer et être ainsi également toujours en mouvement de son côté. Deux cultures, que nous avons donc filmé très concrètement en entreprise et dont nos films montrent bien les différences. Ce sont d'ailleurs ces recherches filmées qui nous ont amené à approfondir les questions de l'interculturalité avec l'Asie : en partant de nos rushes et des corpus ainsi constitués.

Via l'image, l'approfondissement des rapports interculturels Europe/Asie

Cela rejoint certaines de mes vieilles préoccupations ethno-philosophiques concernant la compréhension de nos divers mondes et différents univers de pratiques et de pensée. En puisant dans le *best off* des scènes filmées dans nos corpus chinois et japonais, nous avons pu sélectionner des scènes touchant aux questions d'interculturalité au travail : scènes de rencontre, de quiproquos ou incompréhensions touchant aussi bien aux rapports divers à l'autorité, au groupe, au temps, qu'aux modes de raisonnement. Ces courts extraits ont été mis en forme, et j'ai pu les commenter avec un collègue chinois linguiste francophone. Nos discours travaillent sur les écarts de logique et les différences, pour essayer de bien les situer et les comprendre.

Nous avons, à partir de là, créé un DVD didactique autour de ces problèmes d'interculturalité : *Face à face au travail en Asie : regards croisés*. Il est possible de visionner au départ seulement les diverses situations sélectionnées pour s'interroger. On peut y adjoindre aussi le commentaire croisé de nos deux interventions, qui est plus un commentaire d'ouverture et de question par rapport à ces situations. Ce DVD de travail sur l'interculturalité a de fait beaucoup intéressé le public chinois et les agences françaises installées là-bas. En 2015, j'ai été invité sur cette base à opérer en Chine une tournée de conférences de 2 mois dans différents centres de l'Alliance Française. L'outil a parfaitement fonctionné et les discussions ont été vives, grâce à ce que montraient ces observations filmées.

On sortait donc des cas analysés pour montrer et approfondir des perspectives autrement plus générales. Que montrait *Face à face au travail en Asie* ? Que dans les situations que nous observions, chinois et occidentaux raisonnent en fait selon des modes inversés : selon un modèle plus déductif de notre côté et plus inductif de l'autre. Ce qui vaut également pour les ingénieurs japonais. La non-communication observée entre les ingénieurs japonais et les ingénieurs grenoblois ne relevait pas d'un problème de communication technique, mais bien culturel, dans la façon de prendre les choses. Les ingénieurs grenoblois arrivent avec un nouveau prototype dont ils sont très fiers et dont ils décrivent les caractéristiques générales. Outre le fait qu'ils se font bouler parce que ça n'était pas le protocole prévu, ils n'arrivent pas à se faire comprendre, les japonais ne semblant s'intéresser qu'aux « détails ».

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

12

Des questions apparaissant pour nous comme périphériques ne le sont absolument pas pour eux. Pour avancer face à ces contradictions, il convient de penser qu'ils ont un mode de pensée plus inductif : ils partent effectivement des « détails » pour monter en généralité, alors que nous faisons l'inverse : et nous pensons que partir du général pour aller au particulier est la seule façon de procéder. Nous n'avons pas la même approche cognitive. Nous avons filmé ces échanges qui montraient la non-communication : et c'est bien grâce à l'image que nous avons pu montrer cette inversion des processus cognitifs. Peut-être finalement avons-nous pu saisir cette dernière parce qu'elle reflète aussi notre propre démarche de chercheurs/filmeurs où, sans oublier les concepts généraux, nous partons du concret, du sensible, de ces petits bouts de chaos qu'on appelle quelquefois le réel et à partir desquels on essaye de monter en généralité.

Si l'on veut aller plus loin sur ce point, je crois que la plupart du temps les chercheurs ont peur de l'image, car elle nous échappe de tous les côtés : on veut alors continuer à la subordonner aux concepts, à la domestiquer. Je crois pour ma part que la Chine m'a bien aidé à comprendre en quelque sorte philosophiquement cette grosse différence de démarche : grâce à la caméra et en me confortant dans la force de sa puissance inductive.

Un souci constant et compliqué : la diffusion

JPG : Pour vos films, vous avez une volonté de diffusion, un souci pédagogique en diversifiant les supports ?

BG : Nos films sont compréhensibles par un public large, pourvu que ce dernier soit intéressé par les sujets traités : le monde du travail, de l'entreprise, la mondialisation, l'interculturalité... Mais ce ne sont surtout pas des films dits de vulgarisation, qui fonctionnent avec des images illustratives d'un commentaire principal du type : « voici nos résultats et on vous en fait un *digest* grâce à l'image ». On n'est pas du tout dans ce trip là. Nos films sont des films de recherche qui partent des observations effectuées et les exposent, sans plus, pour faire réfléchir : c'est bien cela notre propos. Une introduction au travail ainsi fait sur le monde du travail : l'exposer pour mieux le faire comprendre. Ces films, partant de situations filmées attentivement comme telles ainsi qu'on l'a dit, ne sont pas hermétiques : c'est là une question d'exposé et d'écriture. À partir de ces films principaux, on a réalisé des montages plus périphériques à la recherche ou permettant d'approfondir cette dernière. C'est le cas du DVD *Face à face au travail en Asie* évoqué tout à l'heure sur les problèmes d'interculturalité : il vise un public un peu autre, moins spécialisé sur l'entreprise ou le travail et ouvert plus largement sur un champ de réflexion générale. Nous gardons en tout cas constamment un souci de pédagogie pour diffuser ces travaux de recherche filmée : en accompagnant par exemple certains films comme ceux de Canson d'un livret assez conséquent comportant des transcriptions intégrales, un sommaire, un index. Il arrive aussi que parfois l'on ajoute des compléments ; par exemple, pour le film sur l'évolution d'un village de métier de la céramique au Vietnam, nous avons joint dans le DVD une table ronde d'une heure avec des spécialistes qui commentent quelques thèmes importants du film. C'est vraiment fait dans le souci de diffuser et de former.

En fait l'un des problèmes centraux de notre travail, c'est la diffusion : laquelle est vraiment très difficile. Au tout début, dans les années 1980, on a travaillé avec des boîtes de production. Mais on a pris assez rapidement notre autonomie car dès le film *Rumeurs d'atelier*, nous avons manqué perdre nos droits sur nos rushes, et nous nous sommes rendu compte que cette dépendance n'était pas possible. Nous assumions presque tout : c'est nous qui avions les idées, qui réalisions, qui allions chercher l'argent et nous nous retrouvions, à la fin, ponctionné à tous les niveaux par la structure qui n'assumait pas son rôle de production. Donc dès 1993, on a fondé notre propre structure *Autres Regards* qui nous a donné notre indépendance. Cet outil a bien joué son rôle, en nous permettant notamment de payer des salaires pour des intermittents du spectacle. Par contre sur la diffusion, c'est plus difficile à assumer seuls. Nous ne sommes pas situés sur les vrais grands circuits de distribution. Nous avons recouru aux services d'une structure privée de diffusion de produits filmés en économie, sociologie, sciences politiques. Cette société a été assez efficace au départ et a bien vendu dans des créneaux très ciblés : mais il y a eu des problèmes financiers de non-restitution des royalties prévues et nous avons même dû passer par un avocat pour recouvrer ces dernières. Nous avons bien sûr rompu. Avec *Autres Regards*, nous visons plutôt les publics d'enseignement et de formation (écoles d'ingénieurs, grandes écoles, universités...) y compris à l'international, où nous avons une certaine audience. Nous diffusons via internet, mais c'est du travail et -vu notre planning- la distribution passe un peu après le reste. En tout cas, nous avons le souci constant de jouer toujours la qualité dans les productions mises en œuvre et de faire des DVD professionnels, mais la distribution reste un réel problème.

Avec Jean-Paul Pénard

Image 2

Jean-Paul Pénard, tournage à Bat Trang (Vietnam)

JPG : Bernard a beaucoup insisté sur le caractère collectif du travail en utilisant le « nous » et le « on ». C'est pourquoi il est important de s'adresser à l'homme d'image s'occupant de la réalisation. Je voudrais qu'on revienne sur ce choix du travail collectif alors que nombre de chercheurs qui filment se saisissent eux-mêmes de la caméra, filment et font aussi souvent le montage.

Jean-Paul Pénard : Quand j'ai rencontré Bernard, après des études techniques (BTS mécanique générale bureau d'étude) j'étais régisseur de théâtre et je voulais me réorienter. Je voulais faire des films et pour cela j'avais repris des études, une Maîtrise des Sciences et Technique de la Communication à Grenoble. Avec quelques condisciples nous avons fait deux essais documentaires. À l'occasion de la projection du second qui s'appelait *Histoires de Mistral* et que nous avons tourné avec différents groupes d'habitants de ce quartier de Grenoble, une amie commune et coréalisatrice du film nous a fait nous rencontrer.

À cette époque, c'est à dire en 1982 il y avait deux documentaires qui m'avaient marqué. Le premier s'appelait *Les derniers Passementiers* de Yves Yersin (le réalisateur de *Les Petites fugues*), qui pour que les personnes qu'il filmait restent maître de leur parole leur disait : « dans ce film vous allez être tant de temps à l'écran, avant vous il y aura : « ceci » et après : « cela » ; donc on va répéter ce que vous voulez dire et quand vous en serez content nous le tournerons ». Il s'agissait en premier lieu de respecter la parole et la pensée de ces paysans-ouvriers et secondairement de ne pas gâcher la pellicule 16 millimètres qui était très chère. Le second avait inspiré le documentaire que je venais de réaliser, c'était le film de Gatti, *Le lion, sa cage et ses ailes* qui donnait la parole aux ouvriers de « la Peuge » à Montbéliard. Ce film n'était pas un film **sur**, ni un film **pour** mais un film fabriqué **avec** les différentes communautés des travailleurs émigrés de Montbéliard. Ce souci du respect de la parole – je dirais offerte – lors des tournages et cette volonté de « faire avec » reste les constantes de mon travail avec Bernard même si c'est par d'autres voies.

Suite à cette rencontre nous avons eu envie de faire un film ensemble : ce fut *Foulons et palissons* en ¾ de pouces tourné avec les derniers mégissiers d'Annonay (les gens du cuir) et qui durait environ 20 minutes.

JPG : Il y avait une forte tradition de films documentaires sur les vieux métiers.

JPP : Oui pour les institutions, mais moi ce qui m'intéressait alors – je lisais les Cahiers du Cinéma et il y avait de grands articles sur Van der Keuken, sur Wiseman – c'était la façon de faire des documentaires : Wiseman s'installait et tournait pendant six mois dans une institution : des filmages au long cours. Dans le cadre de ma reprise d'études, j'avais d'ailleurs fait un essai ayant pour objet : la prise de décision dans un syndicat en filmant dans ma section (CFDT des communaux de l'Isère) des réunions syndicales. Il y avait déjà l'envie de saisir par l'image des bouts de la réalité sociale et du travail. Tournage vidéo en ½ pouce bande : le tout début de la vidéo portable en France.

Un travail collectif : Partager les images, les paroles et les sons

L'évolution de notre façon de travailler a été très marquée par l'évolution du matériel et des possibilités d'accès au matériel. Pour nos premiers films, nous avons tourné en ¾ de pouce. Nous dépendions d'abord du Service audio-visuel de Lyon 2 puis d'une boîte de production de films institutionnels qui ne nous laissaient pas l'accès aux machines. Pour décrypter et monter, il était nécessaire d'aller dans des studios dont il fallait négocier l'accès. Le décryptage et la préparation du montage passaient donc par l'écrit. Bernard décryptait alors tous les interviews à la main. De mon côté, pour les images, je faisais un décryptage sur deux colonnes : une avec des crobars pour l'image et l'autre avec des indications sommaires pour les paroles et les sons et bien entendu les repères de temps. Pour le montage, on arrivait au studio avec un *story-board* du film : soit, des feuilles assemblées en accordéon comportant pour chaque plan des crobars ou des photos d'écran avec en dessous les débuts et fins de paroles ou de sons et les repères temps et numéro de cassette... Impossible de faire autrement, nous n'avions pas de matériel ¾ de pouce à la maison.

BG : Il faut bien penser qu'à l'époque nous n'avions pas encore de banc de montage Avid ou Final Cut ! Il fallait inventer des procédures adaptées...

JPP : Dans une deuxième phase, quand on a travaillé sur *Rumeurs d'ateliers*, tourné en Betacam, on a eu plus de moyens, ce qui nous a permis d'avancer et de nous organiser différemment. Pour prendre possession du contenu du matériau, il fallait avoir accès aux rushes pour pouvoir les travailler, tout en préservant l'intégrité des bandes originales que de trop nombreux visionnages risquaient d'abîmer. Nous avons donc réalisé deux jeux de copies VHS (format devenu alors plus courant et accessible) des 72 heures Beta (soit 145 cassettes) de nos tournages d'alors, avec le *time-code* incrusté dans l'image. Ceci a permis à Bernard de décrypter sans peine les entretiens, à l'aide cette fois des traitements de texte qui se développaient. De mon côté, je *dérushais* les autres tournages (ateliers, bureaux, extérieur etc.) et prenais des photos d'écran de chaque début de plan ; tout ceci articulé sur le repère commun constitué par les *time-codes* de tournage. Nous disposions donc :

1. des décryptages intégraux des entretiens avec les *time-codes* ;

2. d'un « *dérushage souple* » écrit de l'intégralité des cassettes avec description plan par plan et *time-codé* des actions et dialogues filmés dans les bureaux et les ateliers ;
3. les classeurs des planches contacts avec *time-code* incrusté à l'image et indication de numéro de cassette.

Ceci pour pouvoir naviguer dans le corpus filmé et retrouver facilement, grâce au croisement de ces renseignements, une action, un personnage, un énoncé etc. dans les 145 cassettes : fonction recherche qui était indispensable pour travailler nos *rushs*. C'était un gros travail, que les logiciels de montage réalisent simplement aujourd'hui en tapant le *time-code* + entrez !

Efficace pour se retrouver dans le corpus, ce système s'est également révélé fort utile lors du pré-montage. Avec tous ces outils, nous avons en effet pu réaliser une maquette en ¾ de pouces (avec les *time-codes* incrustés) sans trop nous soucier des déperditions de qualité qu'entraînaient alors le fait de dupliquer et redupliquer nos copies. À partir de là, le master de *Rumeurs* a pu être conformé en format 1 pouce en studio en une semaine. Pour les ajustements finaux, les planches contacts et traitements de texte nous ont encore été très précieux, la journée de studio montage 1 pouce n'étant pas donnée !

Dernière évolution avec l'arrivée des ordinateurs personnels et la possibilité de monter sur ces machines. La chance que nous avons eue – car à cette époque les premières stations de montage étaient hors de prix – c'est que le monteur avec qui nous travaillions nous a fait connaître un logiciel de montage – spartiate mais professionnel – qui tournait sur PC, *Tracker*, créé par un ingénieur/bidouilleur de Lyon, avec une piste image et huit pistes son. Nous pouvions, avec ce matériel, travailler, moi à Grenoble et Bernard à Lyon (nous avions chacun sur nos ordinateurs le même projet avec l'ensemble des *rushs* 20, 30, 50 heures). L'énorme progrès c'est que nous avions au bout de la souris tous les *rushs* et que nous pouvions intégrer le montage de l'un dans le travail de l'autre en échangeant les fichiers de séquences par internet, quelle liberté ! Ensuite nous nous retrouvions à l'Institut des sciences de l'homme de Lyon pour les grandes étapes et la finalisation avec le monteur. Tous les acquis de nos dispositifs précédents ont en tout cas trouvé là rapidement à se réinvestir et se développer. C'est de cette façon que nous avons travaillé en coréalisation étroite depuis les films sur les PME européennes *Allez à l'international* et sur nos travaux en Asie et la suite de la *Saga Canson* au cours des années 2000.

JPG Avec *Tracker*, Bernard peut s'investir sur le montage et parallèlement toi Jean-Paul tu t'investis en sociologie ?

JPP : Oui avec ma reprise d'études, j'avais envie d'aller vers les gens, de comprendre la complexité des rapports sociaux, de la pensée. En fait, on faisait un maximum de choses ensemble, quitte à nous répartir les rôles d'une autre façon que celles pratiquées dans les documentaires institutionnels de l'époque. Pour les films *Appartenance* et *Filigranes*, par exemple, on travaillait avec une petite boîte de production qui nous appliquait son modèle professionnel. Comme je n'avais pas de formation officielle de cadreur ou de prise son, ils avaient imposé un ingénieur du son et un cadreur, et je ne pouvais pas toucher aux machines : mais j'avais un « chercheur de champ⁵ » pour pouvoir quand même intervenir sur les cadrages ; j'étais ainsi officiellement le « réalisateur » et Bernard était le « conseiller

scientifique » alors qu'il était à l'origine de tout le projet : les rôles réels et officiels étaient inversés...

BG : Cette division du travail allait en fait complètement à l'encontre de notre recherche. Comme sociologue du travail, je sais très bien qu'il est logique que les pratiques professionnelles obéissent à des normes et que les gens de l'audiovisuel défendent ces dernières, syndicalement parlant. Le problème est qu'elles sont pensées par rapport à un contexte de production cinématographique ou télévisuelle, inadapté à notre propos d'observation.

JPP : D'autant que ce que défendaient ces collègues ce n'était pas de faire la meilleure recherche mais de faire un produit lisse et bien propre, sans recul et comme ils l'avaient appris, avec toutes les conséquences que cela implique, notamment dans le rapport au terrain. Je me souviens par exemple de l'interruption intempestive, par l'ingénieur du son, lors d'un interview important effectué dans l'atelier chez Canson avec une équipe de la machine à papier : ce collègue avait refusé, au nom de son savoir technique, d'employer les micros-cravates que nous demandions et s'entêtait, dans ce contexte bruyant, à percher ; pour finalement constater en tout début d'interview que cela ne marchait pas et tout arrêter sans égard pour les ouvriers et le contact que nous avions établi. Ou de cet autre entretien avec le deuxième patron de Canson – l'homme du management participatif – que le cadreur et le preneur de son que l'on nous avait imposés considéraient sans trop s'en cacher comme un « sale capitaliste », sans chercher aucunement à se glisser dans notre méthode d'observation, plombant de la sorte l'interview.

Ceci ajouté à maints autres incidents nous poussa à prendre nos distances par rapport à ce type de professionnels. On s'est réorganisé : j'ai pris en charge le son, il y avait un cadreur et Bernard, le chercheur et 3^e œil de cette petite équipe bien soudée.

BG : Ce n'était en effet plus possible de travailler et de faire des films de recherche dans ce système où chacun a son identité professionnelle et ses savoir-faire et n'entend pas en bouger quel que soit l'environnement et les objectifs du film. C'est pourquoi nous avons décidé de prendre notre indépendance et de travailler autrement en créant notre propre boîte de production, *Autres regards*, en 1993.

Ensemble construire et adapter les dispositifs de tournage

Image 3

« Sous le vent de la mondialisation », tournage au village de la céramique de Bat Trang (Vietnam), mai 2007

JPG : Comment cela s'est-il passé, et avec quelles implications ?

BG : Nous venons de voir que la division du travail, telle qu'elle est figée par la télévision ou les boîtes de production, avec scénario et plan de travail, ne nous convenait strictement pas pour la recherche que nous entendions mener. Nous nous sommes affranchis de cela : c'est sur cette base et en en discutant que s'est construite avec Jean-Paul notre collaboration, qui n'est donc pas seulement technique mais va beaucoup plus loin. Il faut en effet que l'on soit d'accord sur le projet, ce qui implique un vrai travail d'échanges sur le fond et sur la forme. Au début par exemple, si je voyais l'intérêt de rester filmer plus longtemps sur le terrain que nous n'avions pu le faire jusqu'alors – vu tout ce que l'on laissait passer – j'avais du mal concrètement à imaginer d'y rester en continu plusieurs semaines ou de filmer comme nous l'avons fait sur une période de 18 mois. C'est en discutant de ce problème sur un coin de table, je m'en souviens encore, que l'on a pu décider de chercher comme cela, de travailler dans le temps et de prendre le temps.

JPP : Pour illustrer comment les exigences de la sociologie de Bernard et le cinéma peuvent marcher ensemble, être en réactivité constante pour s'adapter, on peut prendre l'exemple de *Rumeurs d'ateliers*. On était chez Canson à Annonay dans l'attente de filmer l'arrivée d'une grosse commande de papiers pour l'Algérie qui devait beaucoup nous instruire sur les modes de fonctionnement des ateliers : on se disait qu'il allait se passer plein d'événements mobilisant la flexibilité alors prônée et qu'on allait filmer à cette occasion plein de choses. En attendant, on a observé le travail dans les ateliers – sans caméra. Le coup de fil qui devait nous prévenir de la grosse commande ne venant pas, nous avons poursuivi le travail entrepris en nous glissant dans le quotidien des ateliers. Nous avons progressivement ciblé nos objets : deux lignes de production comportant des ERE (Équipes à Responsabilité Élargie) que nous souhaitions filmer sur les sept de l'atelier : soit la ligne des trieuses, composée

de femmes et en lien avec l'ancien métier ; et la ligne des blocs composée d'hommes faisant tourner une petite machine transfert (on l'alimente en rouleaux de papier et couvertures cartonnées et il en ressort des blocs mis en palette). Et nous les avons filmés. Une autre question se posait concernant le grand hall de transformation : comment rendre compte de ce vaste espace où travaillait une centaine de personnes ? Comment appréhender la nouvelle organisation de management participatif qui y était introduite, avec des animateurs de production, remplaçant les anciens contremaîtres, et aussi une femme qui s'occupait de la qualité ? Tous ces gens tournaient beaucoup dans l'atelier ainsi d'ailleurs qu'une petite dame pompeusement baptisée « régulatrice de flux » qui approvisionnait les postes avec son chariot. On s'est dit : « on va suivre ces gens-là ». On avait un cadreur jeune et fringant, qui filmait bien à l'épaule et avait envie de le faire. C'est ce qui fait la première partie du film où à la fois on découvre l'atelier et surtout, les relations entre les gens dans l'atelier : on travaille en longs plans-séquence et l'on observe, avant peut-être plus tard, de se faire expliquer.

Le choix et la construction du dispositif sont fondamentaux dans notre manière de faire mais bien sûr aussi l'entente. Une fois le tournage du plan-séquence lancé, on ne peut plus dire au cadreur : « tu fais ci, tu fais ça ». On peut, main sur l'épaule, le guider, accompagner un mouvement, indiquer un recadrage. Sans paroles bien sûr, il faut se faire confiance et qu'il y ait dans l'équipe une connivence qui permette de réagir à l'imprévu. La confiance il faut aussi la construire avec les gens que nous filmons et que nous équipons avec des HF (micro sans fil) pour deux ou trois heures. On ne peut pas dire que les gens ignorent la caméra et il y a peut-être une petite mise en scène de leur part ; mais le boulot il est là, il faut le faire donc ils finissent par oublier l'intruse, d'autant que nous n'intervenons pas pour couper les gens ou leur demander de refaire. Quand la dame au chariot par exemple négocie avec celui qui découpe les cartons ou avec une trieuse en difficulté, on voit que cela, elle le fait tous les jours.

L'avantage aussi des tournages longs que nous pratiquons, c'est que le soir, en petite équipe (de 3 ou 4 suivant les cas) nous visionnons les *rushs*. Nous revisitons ensemble le travail de la journée, ce qui va, ce qui ne va pas et on en discute. On ajuste nos points de vue pour le travail du lendemain : un tournage comme ça c'est alors vraiment « voir ensemble ».

JPG : On dit toujours que dans le montage, il est important d'avoir un regard extérieur. Comment cela se passe pour vous ?

BG : On recourt à un monteur extérieur au final. On fait auparavant notre décantation, tout le travail d'appropriation du matériau via ce que nous appelons les noyaux de montage sur des personnages, des événements. Quand le monteur arrive, il a tous les matériaux qui sont prêts, toutes ces esquisses de noyaux pré-montés. Dans les montages habituels de films ou de documentaires, on demande souvent au monteur de décrypter ; c'est sa première tâche. Notre monteur, qui est toujours le même, arrive face à un matériau déjà assez affiné. Il n'est pas mécontent de notre méthode. Nous lui proposons des contenus, des trames de récit : nous discutons les orientations que nous voyons poindre et il peut intervenir sur l'organisation. Il a trouvé sa vraie place car nous avons déjà bien décanté en construisant les noyaux. Lui peut jouer après sur la façon de raconter l'histoire sur le mode d'exposé ; ce n'est pas de la simple exécution. Il garde de ce point de vue une bonne autonomie de création.

JPP : En fait, quand on travaille sur les noyaux, il y a déjà deux regards : celui du sociologue et puis le mien qui est plus sur la construction du film, de la narration, de la qualité des matériaux enregistrés. On n'est pas toujours d'accord, on discute on teste des montages différents, on taille, on ajoute. Le plus difficile c'est d'arriver à ne voir et entendre que ce qui existe à l'écran, en oubliant toute l'aventure du tournage et toutes nos intentions. C'est bien cela l'importance du regard extérieur du monteur, un regard distancié qui permet d'avancer, de rebondir, à partir du même matériau.

« Nous avons eu parfois l'impression de travailler dans un désert »

JPG : Pour terminer, comment expliquez-vous qu'il y a peu d'expériences de ce type dans la sociologie du travail française ?

BG : Il faut reconnaître que dans tout ce parcours de travail avec l'image pour la recherche, nous nous sommes souvent sentis bien seuls et peu aidés ; nous avons eu parfois l'impression de travailler dans un désert, avec certes les encouragements du jury, un peu de reconnaissance, notamment dans les festivals, mais sans beaucoup plus d'appuis de fond, ni de forme, ceci même sans parler des financements. Certes en nous démenant, nous avons réussi à peu près à assurer nos divers projets et à garder notre indépendance, mais les principaux obstacles – voire blocages – ont été ailleurs. Ils s'enracinent dans la méfiance persistante par rapport à l'image qui a affecté à cette époque le monde de la recherche et à l'absence quasi-totale de soutien institutionnel.

Certes, le monde de la recherche et des sociologues ne manquait pas de régulièrement rendre hommage aux travaux de Rouch ou d'Edgar Morin ou voyait bien l'intérêt de produire des films de vulgarisation des recherches, venant donc après ces dernières. Mais l'embarras était grand et les réticences puissantes lorsqu'il s'agissait d'accepter de donner à l'image un rôle premier et central dans les investigations et donc de les financer. Une grande méfiance – voire suspicion – subsistait, plus patente certes en sociologie qu'en anthropologie où le film garde de fait une évidence et une légitimité certaines. Je me souviens par exemple, à la fin des années 1980, de séances du comité national de sociologie au CNRS, auquel je participais, où l'on pouvait entendre de péremptoirs jugements sur le fait qu'« un film, ça n'est pas de la recherche ». Propos auquel fait écho, encore en 2006, la remarque d'un des responsables nationaux de l'ANR, répondant à Lyon à ma question de savoir si cette institution naissante entendait soutenir des programmes de recherches filmées qui ne trouvait alors à répondre : « il ne faut pas que le film se fasse au détriment de la recherche »... Pas de fantaisie donc et fermez le ban ! D'autant que cette danseuse risque de coûter cher.

Jouent alors à ce niveau les questions budgétaires, ou, si l'on peut dire, « d'économies de la grandeur »⁶ de la recherche filmée, laquelle semble requérir bien d'autres moyens que les budgets classiques des recherches traditionnelles. Même si ces projets n'apparaissaient pas comme plus chers, ainsi que nous avons pour notre part bien souvent cherché et réussi à le faire, le doute et l'incertitude perduraient et, vu la concurrence, les commissions savaient souvent de quel côté trancher pour économiser ou penser avoir à optimiser

Le dernier point, plus large, à souligner est pour moi le plus important : il touche à la dérive disciplinaire de la sociologie au cours des dernières décennies, s'arrimant de

façon quasi exclusive à l'université et à la codification croissante qui s'ensuit autour du seul mode de l'écrit et du métier d'enseignant/chercheur. Les débouchés du métier de sociologue aujourd'hui sont essentiellement universitaires (au contraire de la période 1970-1980 où nous avons commencé à travailler) : les temps-pleins type CNRS n'étant plus créés qu'au compte-goutte, les recrutements sont le fait surtout « d'enseignants-chercheurs ». La profession est essentiellement axée sur la production conceptuelle et les publications dites papiers, certes plutôt en ligne maintenant. La définition du métier de chercheur s'est d'ailleurs polarisée sur le fait d'avoir à publier au minimum chaque année 2 articles dans des revues à comité de lecture, et bien sûr plutôt « internationales » !...

Tout cela ne laisse évidemment pas beaucoup d'espace, de temps ou de goût pour s'adonner à des activités de recherches filmées, productions très chronophages, lourdes et longues à mettre en œuvre, requérant beaucoup de disponibilité, d'adaptabilité aux équipes et aux terrains et –disons-le– aussi, de créativité... De plus, ces productions audiovisuelles, très accaparantes de par l'attention vive et constante qu'elles requièrent à chaque phase et instant, ne sont pas toujours au final comptabilisées comme réels travaux de recherche, sauf s'ils ont été accompagnés d'articles. La double peine en quelque sorte, et une politique décourageante. Certes quelques sursauts récents se font jour pour crédibiliser les démarches filmées et les accréditer comme sociologie visuelle, avec notamment la revue *Images du travail*, *travail des images*, ou celle sur les *Méthodes visuelles* qui se veulent un espace de réflexion et d'échange sur la mobilisation des images fixes et animées en sciences sociales. Il était temps, alors même que l'image prolifère en tous sens aujourd'hui et partout, introduisant moult confusions. Il est clair en tout cas que la nouvelle génération millenium, née avec les smartphones bousculera la donne ; mais qu'elle se devra aussi d'y voir plus clair dans les formes d'utilisation de l'image, de ces nouveaux outils de captation et de ses applications dans les recherches. À voir les thèses qui se préparent ou les productions de ce type présentées par exemple lors des derniers festivals *Filmer le travail*, elle semble en tout cas avoir déjà commencé : tant mieux, mais il y aura un fort travail de décantation/réflexion à opérer, et de fortes pressions à exercer par rapport notamment aux institutions.

Pour nous – et compte tenu des divers contextes traversés – l'aventure fut souvent fort dure et les chemins bien complexes mais les ouvertures réalisées là via la caméra, sur le monde du travail et de l'entreprise, et sur les voies puissantes mais incertaines de l'actuelle mondialisation, nous ont convaincu de l'immense pertinence et puissance de cet outil pour explorer de cette façon approfondie la réalité sociale. Le voyage en valait la peine, et nous tâchons de le poursuivre encore. Il nous a en tout cas permis, depuis l'Annonay des années 70, d'aller en profondeur à la rencontre d'autres mondes et domaines, et de partager ces découvertes par nos films, qui témoignent bien je crois, de ces époques traversées et des renversements opérés dans le temps et en profondeur par nos sociétés : ce qui n'est pas un maigre résultat pour les sociologues que nous cherchons à être.

Extraits filmés de l'entretien (pdf, 42 mn)

- 13 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>
- 14 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>
- 15 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>
- 16 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>
- 17 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>
- 18 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/itti/327>

Disponibilités des films, accessibilités des rushes

- 19 Tous les films et DVDs de Bernard Ganne et Jean-Paul Pénard sont disponibles et distribués par la société AUTRES REGARDS
<https://www.autres-regards.fr/>
 infos[at]autres-regards.fr
 +33(0)4 74 71 65 78
- 20 Les 250 heures de rushes du fonds Canson viennent par ailleurs récemment d'être numérisés et sauvegardés par l'INA où ils sont accessibles, via le site Ina MEDIAPRO, dans le cadre des règles de diffusion en vigueur (cf. info@news.inamediapro.com).
- 21 Un coffret de 3 DVD réunit les 4 principaux films actuellement réalisés sur l'histoire de l'entreprise Canson : « Appartenances », « Rumeurs d'ateliers. Vous avez dit flexible ?... », « Annonay/Qingdao : chronique d'une mondialisation »-» Face à Face »

« La Saga des papeteries Canson & Montgolfier : 40 ans d'une vie d'entreprise » de Ganne B. et Pénard JP. Distribution Autres Regards

NOTES

1. B. GANNE et Glysi-Safa « Les creux du social : de l'indéterminé dans un monde se globalisant » l'Harmattan, L'Harmattan, 2005, 284 p.
2. OREAM ou Organisme Régional d'Études et d'Aménagement, dépendant du Ministère de l'Équipement ainsi que de l'Aménagement du Territoire.
3. B. GANNE, « Conflit du travail et changements urbains : transformation d'un rapport local. Le cas du conflit des Tanneries d'Annonay », *Sociologie du Travail*, n° 2, 1983.
4. En plus de Jean-Paul Pénard et moi-même, l'équipe comportait également comme cadreur, Jean-Bernard Ganne, alors tout juste de retour d'un stage d'immersion à la Télévision canadienne, et qui fera avec nous jusqu'en 2002, l'essentiel des tournages sur Canson. J.B. Ganne est aujourd'hui réalisateur pour France-Télévision.
5. Sorte de viseur indépendant de la caméra que l'on voit souvent sur les photos de tournage au cou des réalisateurs. Il permet de choisir la place de la caméra sans avoir à déplacer tout le matériel. On affiche sur les bagues de réglages le format de l'image et la focale de l'objectif et la lunette simule le cadre que filmera la caméra.
6. Pour reprendre l'expression de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, dans leur ouvrage *Les économies de la grandeur* » (Cahiers du Centre d'études de l'emploi, Paris, PUF, 1987) sur les « évidences partagées » qui peuvent faire conflits : et qui opposent dans notre cas l'évidence des coûts d'une recherche classique à celle d'un travail de recherche filmé, ne relevant ni des mêmes

perceptions, ni des mêmes instruments, et ni des mêmes « ordres de grandeur » notamment financières.

AUTEURS

JEAN-PAUL GÉHIN

Jean-Paul Géhin est enseignant chercheur à l'Université de Poitiers et membre du GRESCO. Il a publié de nombreux articles et ouvrages en sociologie du travail et plus particulièrement sur la question des modalités d'articulation entre éducation et travail. Responsable et enseignant dans des masters de réalisation documentaire, il s'intéresse à la médiation scientifique et à l'usage des images en sciences sociales. Dans ce cadre, il a participé à la fondation en 2009 du festival Filmer le travail qu'il préside actuellement. Il fait également partie de la direction collégiale de la nouvelle revue numérique et pluridisciplinaire Images du travail, travail des images.