

REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
**MÉTHODES**  
**VISUELLES**

**GÉOGRAPHIES  
AUDIOVISUELLES**

2019

[WWW.RFMV.FR](http://WWW.RFMV.FR)

3

REVUE  
FRANÇAISE  
DES  
VISUELLES

[ MÉTHODES ]

## Géographies audiovisuelles

N° 3 / 2019

*Coordonné par*

Laura Corsi et Chloé Buire

Couverture : photo F. Chouraqui



# POUR UNE GÉOGRAPHIE INCARNÉE ET SINGULIÈRE

## DE LA PRATIQUE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE EN GÉOGRAPHIE

Marie Chenet

Maître de conférences en Géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,  
Laboratoire de Géographie physique (CNRS-UMR 8591)

---

### RÉSUMÉ

En France, quelques géographes produisent des films documentaires dans le cadre de leurs recherches afin de documenter et de formaliser des savoirs géographiques spécifiques. Cette pratique, ancrée dans une tradition issue des sciences sociales, est développée au sein de centres universitaires par des géographes aux parcours variés. Elle aboutit à la production d'œuvres singulières, où la démarche d'auteur du chercheur est revendiquée, et qui se démarque des autres productions cinématographiques par l'économie des moyens techniques mobilisés et leur aspect protéiforme. Un corpus de films de géographes est analysé afin de montrer comment le langage cinématographique révèle des dimensions socio-spatiales particulières. La mise en scène du recueil de la parole, les modes de narration au service d'un point de vue et la restitution des éléments sonores d'un territoire sont autant d'éléments qui alimentent une approche incarnée des problématiques territoriales.

**Mots-clés.** géographie, cinéma documentaire, films de recherche

### ABSTRACT

In France, few geographers make documentary films as part of their research to document and formalize specific geographic knowledge. This practice, rooted in social sciences, is developed within the universities by geographers with various backgrounds. In these works, researchers defend their point of view as authors. Their films are characterised by the use of low technical means and by their diversity, which make them different from other cinematographic productions. The paper analyses a corpus of geographers' films to show how cinematographic language reveals particular socio-spatial dimensions. The stage work of the recorded speech, the telling techniques used to support the authors' point of view and the aural recomposition of places allow an embodied approach of territorial issues.

**Keywords.** geography, documentary filmmaking, research movies

---

### Pour citer cet article

Marie CHENET, « Pour une géographie incarnée et singulière. De la pratique du cinéma documentaire en géographie », *Revue française des méthodes visuelles* [en ligne], 3 | 2019, mis en ligne le 5 juillet 2019.

URL : <http://rfmv.fr/numeros/3/articles/6-de-la-pratique-du-cinema-documentaire-en-geographie/>

# POUR UNE GÉOGRAPHIE INCARNÉE ET SINGULIÈRE

## DE LA PRATIQUE DU CINÉMA DOCUMENTAIRE EN GÉOGRAPHIE

Marie Chenet

---

La réalisation de films par les géographes tend à se développer en France avec des pratiques et des intentions variées. Le colloque « Le film dans la pratique de la géographie<sup>1</sup> », qui s'est tenu à Bordeaux en mars 2018, a révélé qu'il existait plusieurs démarches filmiques au sein de la discipline : la production de films qui s'inscrit dans une démarche participative de co-réalisation entre le géographe et un groupe d'enquêtés, la réalisation de films à des fins de médiation territoriale et la réalisation de films documentaires qui produisent et formalisent de façon singulière des savoirs géographiques avec les outils du cinéma. Si le choix d'une de ces démarches répond généralement à des postures et à des problématiques de recherche différentes, il ne faut pas y voir là des catégories fermées ou étanches. Toute production filmique implique un questionnement du langage cinématographique pour traduire des idées, mais certains chercheurs en font un objectif de recherche, tandis que d'autres l'utilisent comme outil dans le cadre d'un protocole de recherche. Dans cet article, nous proposons de questionner la démarche documentaire au sein de la géographie, c'est-à-dire celle dont la finalité est la production d'une œuvre inédite, conçue par un géographe, qui incarne des processus territoriaux et qui les documente en ayant recours à un langage cinématographique. L'objectif est d'interroger cette démarche afin d'en comprendre les spécificités et les apports à la discipline.

Nous ne reviendrons pas sur la définition du cinéma documentaire qui a été largement débattue par de nombreux auteurs (entre autres Colley, 1993 ; Gauthier, 1995 ; Niney, 2002, 2009), mais nous insisterons tout de même sur le fait que

le « cinéma documentaire » se distingue de la « production documentaire », qui rassemble toute la production audiovisuelle mettant en scène des connaissances (documentaires scientifiques, animaliers, reportages journalistiques, etc.) (Colley, 1993). Dans le cinéma documentaire s'exerce un regard assumé par l'auteur qui élabore un point de vue sur un sujet, « produit d'un champ de tensions entre subjectif et objectif, dans un monde [...] dont il faut, suivant le motif, produire un découpage significatif et de nouvelles relations (d'intelligence) au montage » (Niney, 2009, p. 22). Il rassemble ainsi des œuvres où il y a, de la part de l'auteur, un souci de recherche et d'exploration des outils du cinéma pour formaliser des connaissances sous un angle nouveau<sup>2</sup>. Le cinéma documentaire a aussi pu être qualifié de « documentaire de création » car la démarche sous-tend une exigence de style de la part de l'auteur.

Cette démarche de recherche qui relève d'une approche créative, même si elle est minoritaire, est revendiquée par les sciences sociales depuis plusieurs décennies car le cinéma documentaire et les sciences sociales ont en commun de rendre visibles et intelligibles certains aspects du monde social. Mais surtout, le cinéma présente des spécificités par rapport à l'écrit dans le processus de production de connaissances. C'est tout d'abord un outil puissant d'incarnation de processus sociaux qui agit par ce que J.-P. Colley appelle une « familiarisation stimulante » (Colley, 1993, p. 21). L'assemblage pensé d'éléments du réel tels que des lieux, des attitudes, des postures, des trajectoires, des relations sociales aboutit à la formulation d'une connaissance dont l'émotion qui se dégage participe à la compréhension de

cette connaissance. Par l'émotion, il est possible de pénétrer dans des univers qui ne sont pas les nôtres et communiquer avec d'autres subjectivités. Le cinéma est par ailleurs un outil qui a la capacité de créer des relations inédites entre des éléments du réel : relations plus ou moins conscientes entre des images, entre des images et des sons, entre des objets, entre des souvenirs et des sons, etc.<sup>3</sup> La production de ces relations aboutit à une reformulation des connaissances d'autant plus inédite qu'elle relève d'un style personnel. Au-delà de ces aspects, la démarche documentaire permet de rendre explicites les conditions de production des connaissances, en intégrant les caractères personnels du chercheur-cinéaste révélés par son style, et de donner à percevoir les traces de la négociation de la relation chercheur/enquête (Hémont et Patrascu, 2016). Elle répond ainsi à l'exigence des sciences sociales d'assumer un regard sur une réalité observée, de s'interroger sur la construction de cette réalité et d'explicitier les conditions précises selon lesquelles le chercheur se livre à cet exercice (Gumuchian et Marois, 2010).

Dans cet article, nous nous intéressons particulièrement à la démarche documentaire telle qu'elle a été développée par les géographes français. Nous revenons, dans un premier temps, sur la façon dont le cinéma documentaire a été mobilisé depuis plusieurs décennies par les sciences sociales et comment il s'est développé au sein de la géographie française. Puis nous analysons un corpus de films réalisés par nous-mêmes et par d'autres géographes dans le cadre de recherches afin de montrer comment nous nous emparons du langage cinématographique pour révéler les dimensions socio-spatiales que nous explorons. Nous proposons ainsi de dégager l'apport de cette démarche à la discipline, mais également de mettre en évidence la spécificité de ces films de recherche dans le champ du cinéma documentaire.

## LES GÉOGRAPHES FRANÇAIS ET LE CINÉMA DOCUMENTAIRE

### Le cinéma documentaire : une pratique ancrée dans les sciences sociales

La pratique du cinéma documentaire a été développée depuis plusieurs décennies dans le champ des recherches en sciences sociales, particulièrement en anthropologie, mais aussi en

sociologie. Dans le monde anglo-saxon, elle a pris sa place dans le champ des *Visual Studies* (Rose, 2001 ; Pink, 2007, 2009). En France, l'anthropologie, et en particulier l'ethnographie, est sûrement la discipline qui présente l'histoire la plus ancienne et la plus riche dans le domaine du cinéma documentaire. Cette histoire a pris naissance avec Jean Rouch dans les années 1950 qui opéra une rupture avec la tradition des films de « mission ethnographique » développés en France à partir des années 1930. Alors que ces derniers résultaient de collaborations entre ethnologues et cinéastes, Jean Rouch pressentit que l'ethnologue devait devenir *l'opérateur de son propre regard* et devait acquérir les compétences du cinéaste pour mieux maîtriser les représentations de ses connaissances (Mottier, 2016). Dès ses premiers films, Jean Rouch s'est attaché à développer un cinéma au service de la recherche, un cinéma novateur qui entraîna des développements technologiques (avec notamment le développement de caméras légères et du son synchrone), qui proposa de nouvelles formes de récit et qui contribua à enrichir la réflexion sur la relation entre le sujet, le cinéaste et le public (Colleyn, 2008). Est ainsi naît le courant de l'anthropologie visuelle, véritable domaine de recherche historiquement fondée sur la pratique du film (éléments de revue *in* De France, 1994 ; Piault, 2000 ; Pink, 2007 ; Banks et Ruby, 2011 ; Colleyn 2012), encore actuellement influencé par la puissance du style de Jean Rouch.

Les liens tissés entre la sociologie et le cinéma sont également anciens, puisque Pierre Naville dans les années 1960 avait participé à des séminaires avec Jean Rouch, Edgar Morin et Alain Godard<sup>4</sup> et avait revendiqué l'usage des images et des sons en sociologie (Naville, 1966). Mais malgré l'intérêt affiché par cette figure majeure de la sociologie française, il a fallu attendre les années 1990 pour qu'une véritable sociologie filmique s'affirme. C'est notamment au sein de l'équipe pédagogique du Master Image et Société de l'Université d'Évry que s'est développée une réflexion sur une écriture cinématographique imprégnée du travail sociologique de recherche (Sebag, 2012). L'équipe a revendiqué la nécessité d'une réelle maîtrise technique du sociologue-cinéaste pour tendre vers un « art sociologique », concept anciennement forgé par Fred Forest (1977). Le *Manifeste pour une sociologie visuelle et filmique* (Sebag, 2012) revendique notamment le documentaire sociologique non pas comme

méthodologie mais comme démarche originale par laquelle le sociologue construit la singularité de son approche pour aboutir à un résultat novateur. La production de films avec une démarche d'auteur met ainsi en débat la diversité des points de vue. C'est cette approche qui est également développée à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès où la sociologue Anne-Marie Granié et le cinéaste Jean-Pascal Fontorbes ont initié un rapprochement entre le laboratoire pluridisciplinaire LISST-Équipe Dynamiques Rurales (CNRS-UMR 5193) et l'ESAV (École supérieure d'audiovisuelle) afin de développer l'audiovisuel comme écriture de la recherche et de la création. Il existe donc une réelle démarche documentaire dans le champ de l'anthropologie et la sociologie qui a été formalisée depuis plusieurs décennies. Dans les autres disciplines des sciences humaines et sociales, cette formalisation est plus rare. Quasi inexistante en histoire (Brunier, 2017), elle commence à émerger en géographie.

## Une géographie audiovisuelle qui se cherche

Inspirés par les *Visual Studies* des sciences sociales, les géographes anglo-saxons ont formalisé lors des deux dernières décennies l'usage de la vidéo au sein de la discipline, insistant essentiellement sur son apport aux méthodes participatives (Kindon, 2003 ; Dwyer et Davies, 2010 ; Garrett, 2011, 2013). Hawkins (2013a, 2013b) s'intéresse quant à lui aux liens possibles entre géographie et art pour un enrichissement des savoirs géographiques, mais sans l'appliquer au cinéma documentaire.

En France, une pratique filmique a émergé en géographie dans les années 1960 au sein du centre audiovisuel de l'ENS Saint-Cloud, centrée sur la production de films à vocation pédagogique (Chenet *et al.*, 2011). Mais c'est à partir des années 1990, notamment avec la création d'une formation audiovisuelle au sein de l'UFR de Géographie de l'Université Paris 1 par Xavier Browaeys et Paul Chatelain, que des géographes s'engagent dans la réalisation de films documentaires de recherche et la formation d'étudiants. Les initiatives individuelles au sein des centres universitaires jouent un rôle déterminant dans la propagation de la pratique filmique : Benoît Raoulx à l'Université de Caen-Basse Normandie dans les années 2000, moi-même à l'Université Paris 1 depuis 2010, Béatrice Collignon et Chloé Buire à l'Université Bordeaux Montaigne, Laura Corsi à l'Université de Bretagne-Occidentale

ces dernières années sont autant de géographes qui ont réalisé des films dans le cadre de leurs recherches et qui transmettent leur expérience au sein de formations diverses (UE de licences ou de masters, ateliers, séminaires, etc.).

Les films réalisés par les géographes sont protéiformes. Marion Ernwein (2015) en a proposé une typologie : en dehors des enregistrements audiovisuels qui ne donnent pas lieu à un montage et qui constituent des archives vidéos, elle distingue les films comme outils de documentation conçus à des fins de restitution d'un travail de recherche à un large public (Raoulx, 2009 ; Collignon, 2012), les films qui permettent de rendre compte de manière sensible et réflexive de l'expérience de recherche (démarche qualifiée de « géodocumentaire » par B. Raoulx [2009] ou de « cinéma de chercheur » par B. Collignon<sup>5</sup>) et les films réalisés dans le cadre de processus de recherche participatifs dont la réalisation est une co-construction entre le chercheur et un groupe d'enquêtés (démarche formalisée dans la géographie anglo-saxonne par Kindon, 2003 ; Garrett, 2011 et en France notamment par Buire, 2011, 2012). La démarche documentaire telle que nous l'avons définie précédemment peut émerger dans ces trois types de film, même si c'est souvent dans la deuxième catégorie qu'elle est le plus souvent revendiquée par les chercheurs. Elle rejoint notamment la démarche « géodocumentaire » définie par B. Raoulx comme une démarche au carrefour entre recherche, cinéma documentaire et intervention sociale, même si elle ne la recoupe pas entièrement.

La tenue du colloque « Le film dans la pratique de la géographie » en mars 2018 à Bordeaux<sup>6</sup> a permis de faire le point sur la pratique filmique récente des géographes français. Les communications ont ainsi montré que la majorité des géographes qui réalisent des films (et parmi eux, un grand nombre de doctorantes et doctorants) le font dans le cadre d'une démarche participative et moins nombreux sont ceux qui revendiquent la réalisation de films documentaires comme fin en soi en tant que produit d'une recherche. Parmi ces derniers, plus rares encore sont ceux qui revendiquent une démarche d'auteur : citons tout de même Benoît Raoulx (Raoulx, 2018), Floriane Chouraqui (Chouraqui, 2018), le duo Marie Redon et Emmanuel Cano, Marion Ernwein (Ernwein, 2015), Olivier Bories, Juhane Dascon et moi-même (Chenet, 2016).

## Les géographes et le cinéma documentaire : des parcours multiples

Les géographes qui ont été amenés à réaliser des films documentaires dans le cadre de leur recherche ont d'abord été mus par un goût personnel pour le cinéma en général et pour le cinéma documentaire en particulier. Au-delà de cet intérêt individuel, il nous apparaît opportun de présenter la façon dont ces géographes se sont formés au cinéma documentaire pour dégager la spécificité de leurs films. Nous nous centrons ici sur les géographes dont les films sont analysés dans la seconde partie de l'article. Même s'il existe autant de parcours qu'il existe de géographes-cinéastes, de grandes catégories se dessinent, souvent associées à des localités géographiques.

Je parlerais d'abord de la démarche « parisienne », impulsée par Xavier Browaeys et Paul Chatelain : des géographes, dont Béatrice Collignon et moi-même, se sont formés par la pratique, en apprivoisant caméra et logiciel de montage à l'occasion des sujets de films qui se présentaient, mais également en enseignant en binôme la réalisation de films au sein de l'UFR de Géographie de l'Université Paris 1 (expérience décrite *in* Fontorbes et Granié, 2016 – CR de la table ronde) et en débattant autour des nombreux films projetés lors du festival de cinéma documentaire *Territoire en Images*, organisé tous les ans par l'association Arrimage au sein de l'Institut de Géographie de Paris. Les géographes-cinéastes parisiens se sont donc formés entre géographes, en marge des écoles de cinéma (même si j'ai depuis, suivi des formations ponctuelles, notamment en prise de son).

Benoît Raoulx, maître de conférences à l'Université de Caen, s'est quant à lui formé au sein d'une grande institution du documentaire, les Ateliers Varans, avant de se lancer dans la réalisation de son premier film. Par la suite, il a organisé de nombreux séminaires et ateliers de formation à la réalisation de films alliant chercheurs et professionnels de l'audiovisuel, centrés sur la région Normandie et Bretagne.

À Toulouse, une collaboration originale s'est développée entre l'ESAV et le laboratoire de recherche LISST-Dynamiques Rurales (UMR 5193). Cette équipe pluridisciplinaire organise des séminaires et des formations, encadre des thèses où le film documentaire a une place centrale et dispose d'une unité de tournage et de postproduction.

C'est dans ce contexte que le géographe O. Bories réalise ses films en collaboration avec Jean-Michel Cazenave, ingénieur d'étude en audiovisuel.

Enfin, il existe une nouvelle génération de géographes qui s'est formée au sein de cursus universitaires de géographie. C'est le cas de Marion Ernwein qui, au sein de l'Université de Genève, a suivi un atelier de réalisation de films documentaires dans le cadre de son master de géographie et a ensuite réalisé une série de films intégrée à sa thèse de doctorat. C'est également le cas de Floriane Chouraqui, qui s'est formée à l'UFR de Géographie de Paris 1 au sein des différentes options en audiovisuel proposées en Licence et en Master. Elle a ensuite consacré un an à approfondir les méthodes visuelles dans le cadre d'un master d'anthropologie visuelle à Barcelone avant d'intégrer l'Université de Toulouse 2 en Doctorat, où elle a développé sa pratique filmique avec l'équipe du LISST.

Un réseau de formations au cinéma documentaire dans le cadre de cursus universitaires de géographie est donc en train de se développer dans plusieurs pôles régionaux, à l'initiative d'enseignants géographes passionnés par le cinéma documentaire. Même si chacun a suivi des parcours différents, il existe un aspect récurrent : ces géographes se forment à toutes les étapes de la réalisation, de l'écriture au montage, en passant par les techniques de prise de vue et de prise de son. Ceci répond au contexte dans lequel ils réalisent des films au sein de leur recherche. Souvent seuls ou à deux sur leur terrain, le recours à une équipe de professionnels du cinéma est peu courant, pour des raisons budgétaires mais aussi parce que les chercheurs affichent la volonté de maîtriser du début à la fin le processus de création du film, et ainsi la formulation des connaissances. Les films documentaires de géographes constituent donc des objets singuliers et hétéroclites qui échappent aux formats habituels de la production cinématographique. Ils relèvent ainsi d'une forme d'artisanat du cinéma, un cinéma empreint de liberté où la personnalité et le style du chercheur s'imposent. C'est sans doute pour cette raison que ces films ne sont que très rarement diffusés à la télévision, mais trouvent au contraire leur place dans la programmation des nombreux festivals organisés en France et dans le monde, qu'il s'agisse de festivals de cinéma documentaire ou de festivals thématiques, plus ouverts à des productions de formats variés et où le débat avec le public est possible.

## DES FILMS DOCUMENTAIRES DE GÉOGRAPHES : VERS DE NOUVELLES DIMENSIONS TERRITORIALES

Il apparaît difficile de procéder ici à une analyse du style filmique des géographes, tant nous l'avons dit, il relève de parcours individuels qui se construisent dans le temps. Toutefois, à partir de notre connaissance de quelques films, nous proposons d'analyser certains choix de réalisation et de nous interroger sur la manière dont les procédés filmiques qui construisent le style des géographes-cinéastes contribuent de manière singulière à enrichir le champ des connaissances en géographie.

### La mise en scène de la parole recueillie

Le recueil de la parole est bien souvent au cœur de la pratique d'enquête du géographe. La parole est à la fois une source de données majeure pour comprendre un territoire mais elle est également un élément d'interaction entre le chercheur et son terrain, par le biais du dialogue et de l'entretien. La caméra, encore plus que l'enregistreur audio, est un outil particulièrement adapté pour l'enregistrement et la restitution de cette parole, car « *le verbe peut s'incarner dans des corps parlants et agissants* » (Niney, 2009, p. 78). Elle permet, par l'image, de contextualiser la parole, même si, par son côté intrusif, elle peut aussi modifier, voire brider les discours.

Dans le cadre de la préparation d'un film documentaire, la façon dont la parole est recueillie est une question essentielle. Elle peut être enregistrée lors d'entretiens « posés » ou captée dans des situations du « réel » *in situ*. Bien souvent, et de façon classique, c'est la première option qui est choisie, car elle permet un enregistrement de la parole plus confortable techniquement et une focalisation sur le discours. Généralement en lien avec le sujet, le lieu de tournage de l'entretien n'est pas anodin. Dans le film d'Olivier Bories et Jean-Michel Cazenaves *Des Champs et des maisons* (2017)<sup>7</sup>, c'est majoritairement la parole des acteurs institutionnels qui est restituée. Les entretiens sont filmés en intérieur et cadrés de façon très classique, c'est-à-dire avec des personnages assis derrière leur bureau, leur buste étant placé dans le tiers gauche ou droit de l'image. Les habitants, filmés dans leur maison, sont cadrés de la même

façon. Martine Tabeaud et Xavier Browaeys, dans leur film *Toute la mémoire du monde* (2006)<sup>8</sup> qui évoque l'avant et l'après barrage de Sainte-Croix, ont enregistré les témoignages des habitants de la vallée du Verdon en extérieur, devant le lac ou devant leur maison, sous la lumière crue du soleil méditerranéen et sur fond sonore de cigale, présentant ainsi les éléments typiques d'un milieu méditerranéen. Béatrice Collignon, dans *Des Iglous aux maisons préfabriquées. Paroles de femmes inuit* (2000) a tourné tous ses entretiens en intérieur, au sein des foyers de chacune. Les femmes témoignent, assises sur une chaise ou sur un canapé, devant une table sur laquelle sont posés des feuilles et des objets. Ces feuilles et ces objets ne donnent pas lieu à des interactions devant la caméra, mais on comprend qu'ils ont été des supports d'échanges avec la chercheuse à un autre moment. B. Collignon a aussi fait le choix, pour une intervenante, de faire apparaître la traductrice dans le champ, au côté de l'interviewée. Cette dernière exprime à un moment donné sa difficulté à traduire l'une des questions et s'engage dans un dialogue avec la réalisatrice pour s'en expliquer. Si B. Collignon a fait le choix de laisser au montage cet échange, c'est bien pour montrer que la traductrice est à la fois à l'interface avec les enquêtées, mais aussi source d'informations et collaboratrice à part entière de la recherche. Le choix du cadre de l'entretien permet donc de contextualiser les conditions de l'entretien, parfois d'apporter des éléments visuels supplémentaires au discours (présence de cartes, d'objets, d'affiches, etc.). Mais ce choix peut également être un élément de support à la narration. Dans mon film *Entre Chiens et Loups* (2010)<sup>9</sup>, je montre comment Thierry Giordan, éleveur-berger dans les Alpes du Sud, se voit contraint de modifier ses pratiques de travail face à la présence du loup. Le film est construit sur l'idée que ce gardien de la montagne au savoir séculaire se retrouve acculé et perd peu à peu la guerre face au prédateur. J'ai ainsi d'abord interviewé Thierry en extérieur, sous le soleil, de plain-pied avec le paysage, il explique alors la manière dont il travaille et la première fois où le loup est arrivé sur sa pâture (**image 1a**). Il est alors clairement identifié comme le maître de sa pâture. Dans la seconde partie du film, il est interviewé dans la cabane, le soir, autour d'une table, les épaules voûtées et la chemise déchirée (**image 1b**). Il exprime alors son désarroi face à la situation et son sentiment d'être laissé pour compte de la part des institutions. On a ici des cadres pensés au service



**Images 1a et 1b** – Photogrammes : deux situations d’entretien dans le film *Entre chiens et loups* (© M. Chenet, 2010).  
**a.** Entretien avec Thierry Giordan en extérieur, sur sa pâture, évoquant ses techniques de travail et la façon dont le loup est apparu dans la région ; **b.** Entretien avec Thierry Giordan en intérieur, évoquant son désarroi face à la présence du loup sur sa pâture.  
 Les situations d’entretien ont été pensées en cohérence avec les sujets évoqués.

de la narration, et donc du propos. Ce dispositif d’interview nécessite que la narration du film soit construite avant le tournage (et donc à l’issue d’un travail d’enquête antérieur au tournage) et que le cadre et le contenu des entretiens soient réfléchis en conséquence.

La parole peut aussi être enregistrée en « direct », alors que l’enquêté est en train

d’exécuter une action. C’est le cas dans le film *Traplines in Vancouver* (2003)<sup>10</sup> de Benoît Raoulx. Ce film suit l’itinéraire de marginaux qui collectent les ordures dans la ville de Vancouver. La parole de différents personnages est enregistrée alors qu’ils sont occupés à autre chose : le directeur du centre de tri s’adresse à la caméra alors qu’il est en train de travailler devant son ordinateur, un des « glaneurs » explique sa situation pendant qu’il



**Vidéo 1** – *Na minha casa*. Itinéraire d'habitats d'un Brésilien résidant à Paris depuis 13 ans (© M. Chenet, 2015).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv03/06/RFMV03ChenetVideo1.mp4>

fouille une benne à ordures, un autre est assis sur un banc à côté de son sac rempli de canettes collectées. Dans un pur style de cinéma direct, caméra au poing, le cadre est souvent serré sur les visages. Cette manière de filmer apporte un effet de proximité qui nous place au plus près du quotidien et compose une géographie de la ville à l'échelle individuelle. Elle révèle également l'immersion du chercheur dans le vécu de ses enquêtés et les relations de proximité qu'il a développé avec eux. En ce sens, les adresses à la caméra des personnages filmés montrent le degré d'acceptation de la présence du chercheur à leur côté.

Enfin, il arrive que certains films aient recours à une parole hors champ, c'est à dire qu'ils donnent à entendre la voix des personnes interviewées sans montrer leur visage. C'est le cas des films *This Food, Good Food* (2016)<sup>11</sup> de Dima El-Khoury, Christine Raout et Esfandyar Rad Torkaman et *La Robe de Lisa* (2016)<sup>12</sup> de Marylène Carre, Sven Laurent et Margaux Vérove, réalisés dans le cadre du programme Fresh sur le thème « Trous de mémoire de l'immigration » et qui documentent des itinéraires de migrants. Dans les deux cas, la question s'est posée de montrer les visages de personnes en grande vulnérabilité (Raoulx, 2018). Les films montrent donc les protagonistes en train

de cuisiner dans le premier film, de coudre dans le second, l'image, mêlant images animées tournées caméra au poing et photographies, se focalise sur les mains, les pieds, les vêtements, les outils ou des objets environnants. Ce style n'est pas sans rappeler celui épuré des *Portraits d'Alain Cavalier* (1987 et 1991), dont le souci de la mise en valeur des détails participe à la qualité de l'écoute. J'ai également restitué une parole hors champ dans mon court-métrage *Na minha casa* (2015)<sup>13</sup> qui relate l'expérience d'habitat d'un Brésilien résidant à Paris depuis 13 ans. Ici, l'enjeu n'était pas de cacher le visage, mais de superposer le récit du personnage à ses archives photographiques (vidéo 1). Les images utilisées, qui ont toutes été prises dans ses différents logements ou quartiers, révèlent son regard personnel passé au moment où il fréquentait ces lieux, tandis que la parole nous livre sa réflexion actuelle sur son expérience vécue. Images et paroles se répondent donc de façon complémentaire, les unes enrichissant la perception des autres.

Les choix de mise en scène du recueil de la parole permettent donc d'apporter des éléments contextuels aux conditions de la recherche, mais aussi de réfléchir à des manières de rendre audible le discours des enquêtés.

## Des choix de cadrage et de narration pour une géographie à l'échelle de l'individu

La réalisation de film est particulièrement adaptée pour incarner des processus territoriaux à l'échelle de l'individu. L'exposition de trajectoires individuelles contribuent ainsi à l'analyse des espaces vécus formulés par la géographie sociale (Frémont, 1976), mais aussi au « vécu des dimensions spatiales » (Raoulx, 2018). Elle permet également d'affirmer le point de vue d'un acteur du territoire par des dispositifs filmiques pensés.

C'est ce qui peut être relevé dans le film de Marion Ernwein *Être jardiniers – enjeux végétaux, enjeux humains* (2015) associé à sa thèse sur les jardins du canton de Genève (Ernwein, 2015). Si la construction du film est assez classique, avec une alternance d'entretiens posés et de scènes de jardinage, la réalisatrice a résolument adopté le point de vue des travailleurs pour filmer les jardins. Elle a pour cela fait des choix de tournage et de cadrage qui transcrivent ce point de vue. Les scènes d'extérieur sont tournées caméra au poing, à hauteur de travailleur (et donc pour les jardiniers, souvent à ras de sol) et au plus près des gestes de travail. Ce positionnement dans l'espace et la multiplication des plans serrés permettent à M. Ernwein de « porter un regard focalisé et singulier » sur les espaces jardinés (Ernwein, 2015, p. 508).

Benoît Raoulx filme également les territoires du point de vue des individus. Dans *Traplins in Vancouver* comme dans *Las Playitas* (2007)<sup>14</sup>, le réalisateur suit la trajectoire de personnages dans des espaces urbains et révèle les stratégies de chacun pour y évoluer et en tirer profit. Le premier film suit des marginaux au jour le jour qui collectent les ordures dans les rues de Vancouver, tandis que le second suit des travailleurs d'un marché vénézuélien. Dans les deux films, B. Raoulx fait la part belle aux travellings depuis des véhicules ou à pied, toujours caméra au poing. La caméra est souvent « collée » au dos des personnages qui arpentent les rues ou les dédales du marché, captant les modalités de déplacement mais aussi les interactions avec les autres acteurs des lieux. Par la répétition de ces travellings, le spectateur se retrouve immergé au sein des territoires et accède à la temporalité des trajets, telle qu'elle est vécue par les protagonistes. Là encore, le géographe-cinéaste nous propose une perception incarnée

des territoires étudiés, témoignant de ce que Francine Barthe-Deloizy (2011) appelle « l'expérience spatiale des corps ».

Je me suis pour ma part essayée à un genre tout à fait différent pour incarner un processus territorial, qui est celui de l'autobiographie. Dans le court-métrage *Confession d'une gentrifieuse* (2017)<sup>15</sup>, je raconte pourquoi et comment j'ai toujours habité sur des fronts de gentrification depuis l'enfance, faisant de moi l'incarnation parfaite d'une gentrifieuse. Le film, dont la narration suit une logique chronologique, est construit au moyen d'une voix off écrite à la première personne du singulier (vidéo 2). À l'image, se succèdent des photographies personnelles, des animations rudimentaires et des documents montés sur des éléments sonores d'ambiance. Le ton se veut résolument léger, du style de la voix off à la typographie du titre et du générique, en passant par l'iconographie utilisée. Ce film court n'a pas prétention à être un film de recherche, mais plutôt un essai d'incarnation d'un processus géographique dans lequel divers procédés cinématographiques ont été testés. J'ai également eu recours au style autobiographique dans mon film *Apprentis Chercheurs* (2013)<sup>16</sup>, qui traite de l'expérience d'apprentissage d'étudiants géographes au cours d'un stage de terrain. Non prévue au tournage, cette forme s'est imposée au montage tant il était impossible de ne pas évoquer mon statut particulier d'enseignante filmant mes étudiants et mes collègues (vidéo 3). Là encore, le choix de narration autobiographique offre une incarnation très personnelle de pratiques et d'usages de l'espace.

Le cinéma offre donc un outil idéal au géographe pour travailler sur les territoires à l'échelle de l'individu. Cette échelle est particulièrement intéressante pour mettre en avant des nuances et des paradoxes de vécu de l'espace, paradoxes liés à des parcours de vie singuliers qui sont souvent tus lors de la formulation de théories générales sur l'espace.

## Pour une écoute des territoires

Les territoires possèdent une dimension sonore qui a été analysée par quelques chercheurs se revendiquant de la géographie culturelle, notamment sur les sons des espaces quotidiens et sur les pratiques musicales dans l'espace public



**Vidéo 2** – *Confession d'une gentrifieuse*. Trajectoire d'une gentrifieuse, du centre parisien à la banlieue parisienne (© M. Chenet, 2017).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv03/06/RFMV03ChenetVideo2.mp4>



**Vidéo 3** – Extrait du film *Apprentis Chercheurs*. La forme autobiographique a été choisie pour documenter de l'intérieur une expérience d'apprentissage de la recherche (© M. Chenet, 2013).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv03/06/RFMV03ChenetVideo3.mp4>



**Vidéo 4** – Extrait du film *Merapi, d'un monde à l'autre*. La visite par les touristes du territoire détruit par l'éruption du Merapi en 2010 passe par une expérience sonore pétaradante qui traduit une certaine exultation à la fréquentation de ces lieux (© M. Chenet et F. Geyer, 2016).

URL : <http://data.msha.fr/rfmv/rfmv03/06/RFMV03ChenetVideo4.mp4>

(entre autres Vauchey, 1987 ; Lévy, 1999 ; Crozat, 2000 ; Romagnan 2000 ; Guiu 2006). Le cinéma est particulièrement à même de révéler ces dimensions sonores et à composer avec. Les films de Benoît Raoulx, tournés en milieux urbains sont intéressants à ce titre. Dans *Traplins in Vancouver*, le calme des rues des zones pavillonnaires rend audible les sons ponctuels des roues des caddies poussés par les collecteurs d'ordure. Cette ambiance sonore renforce la sensation de marginalité des personnages suivis : dans ces rues désertes, ils sont les seuls à remplir l'espace. Dans *Las Playitas*, l'alternance de la saturation sonore de la journée et du calme du soir rythme le film et retranscrit les temporalités du marché. Lors de l'épisode de l'explosion du marché, les sirènes de pompier laissent place à une foule silencieuse qui traduit l'effet de sidération vécue. Dans notre film *Merapi d'un monde à l'autre* (2016) réalisé avec Florian Geyer, nous avons également joué sur les écarts sonores entre les lieux. Ce film traite de la transformation économique et culturelle d'un territoire javanais détruit par une éruption volcanique. Les espaces sinistrés et déserts sont régulièrement envahis par des vagues de visiteurs qui font pétarader les moteurs de jeeps et de motos (**vidéo 4**). Le son qui accompagne le tourisme de masse est mis en exergue comme élément intrusif dans un lieu de mémoire d'une catastrophe.

Au-delà de la restitution des ambiances sonores, le cinéma permet également de composer des espaces sonores au service d'un propos. Dans mon film *Entre chiens et loups*, j'ai ainsi inséré tout le long du film des cris ponctuels de marmottes et de vautours pour faire ressentir la menace qui plane sur la pâture alors que le loup est invisible. J'ai également utilisé à plusieurs reprises le souffle du berger, enregistré avec un micro-cravate HF lors de ses déplacements, pour rendre audible la pénibilité du travail et la fatigue du corps qui doit arpenter un terrain accidenté.

La musique fait également partie des territoires et peut être utilisée selon diverses modalités. Dans *Las Playitas*, B. Raoulx utilise la musique présente sur le marché comme ponctuation de son film. On la retrouve notamment jouée en direct lors de ce qui semble être une procession religieuse ou diffusée par de mauvais haut-parleurs à l'intérieur des échoppes. Le film se clôt par une longue scène de chant et de danse pour signifier le retour de la vie au sein du marché après un épisode de crise. Dans notre film *Gens de la Soufrière* (2014) réalisé également avec F. Geyer, nous avons traité du rapport parfois douloureux des habitants de Basse-Terre (Guadeloupe) avec leur volcan. Nous avons placé au centre du film une longue séquence d'un trompettiste jouant une variation de la chanson

*Ne me quitte pas* de Jacques Brel au milieu du port désert de Basse-Terre. Si nous avons accordé une place centrale à cette séquence, c'est parce qu'elle entrait en résonance de façon très adéquate avec le propos du film : le déclin actuel de Basse-Terre ne peut pas être lié directement aux éruptions du volcan mais bien plus à l'abandon du port de Basse-Terre au profit de celui de Jarry/ Baie-Mahault. Floriane Chouraqui, dans ses films *Boca no fogo* (2011)<sup>17</sup> et *Fogo na boca* (2016)<sup>18</sup> sur les éruptions du volcan Pico de Fogo au Cap-Vert, a poussé plus loin l'utilisation de la musique dans son travail. Partant du constat de l'importance de la musique dans le quotidien des Cap-Verdiens comme mode d'expression, mais aussi du fait que les aléas naturels sont souvent mentionnés dans les chants locaux, la réalisatrice a utilisé la musique avec une « *intention discursive à part entière* » (Chouraqui, 2018, p. 200). Les deux films sont ponctués de séquences musicales enregistrées sur le terrain et qui interviennent comme des contrepoints aux discours plus officiels. La musique est ainsi utilisée comme élément d'argumentation au service de la construction du propos.

## CONCLUSION

Les géographes, en se consacrant à la réalisation de films documentaires, contribuent donc à enrichir la production d'un cinéma documentaire de création, artisanal et singulier. Les modalités de réalisation liées aux conditions de financement de la recherche imposent des équipes réduites et les films réalisés peuvent parfois présenter des faiblesses techniques sur le plan cinématographique. Mais ces faiblesses sont bien souvent compensées par la grande liberté et originalité qui émanent de ces films, car en tant qu'objet de recherche, leur objectif n'est pas la rentabilité mais la production et la formalisation de connaissances originales. Les films de géographes alimentent ainsi un cinéma où la question du rapport des individus à leur territoire et à l'espace est centrale. En exposant des témoignages d'habitants ou de travailleurs, en filmant des trajectoires personnelles dans l'espace et le temps, en faisant entendre les sons spécifiques d'un lieu, les géographes-cinéastes pointent les relations ambivalentes des individus à leurs milieux. Ces relations s'expriment à la fois dans les discours des uns et des autres, mais aussi dans l'engagement des corps évoluant dans des espaces plus ou moins dominés et dans la révélation des

liens sensibles et émotionnels de chacun avec son territoire. Le cinéma documentaire pratiqué par les géographes enrichit donc le champ disciplinaire de la géographie des espaces vécus.

Par son approche incarnée des problématiques territoriales, cette pratique aboutit bien souvent à une géographie revendicative. Revendicative dans le propos d'abord, puisque ces films donnent à entendre des paroles peu formatées prononcées hors des cadres institutionnels et donnent à voir des pratiques minoritaires de l'espace. Mais revendicative également dans la manière de pratiquer la recherche, puisque les œuvres produites laissent la part belle au style personnel du chercheur, c'est-à-dire à l'expression de sa subjectivité et de la singularité de sa posture. Bien sûr, adopter cette démarche d'auteur constitue une prise de risque pour le chercheur puisque le recours à l'esthétisme dans la formulation d'un raisonnement peut avoir pour effet de décrédibiliser le discours scientifique et a également la particularité d'être clivant. Mais c'est aussi l'occasion pour le chercheur de toucher un autre public car, comme l'a si bien formulé Jean-Louis Baudry, « *c'est par leur style que les œuvres nous attirent et que nous continuons de les fréquenter. Il apporte ce supplément de plaisir qui transforme un savoir en délectation* » (Beaudon et al., 2006, p. 18).

## REMERCIEMENTS

Je remercie les deux évaluatrices/teurs anonymes dont les remarques ont considérablement enrichi la forme de l'article. Je remercie également Chloé Buire et Laura Corsi pour l'intérêt porté à mon travail, pour les échanges toujours fructueux et pour le travail éditorial fourni.

## BIBLIOGRAPHIE

**BANKS Marcus, RUBY Jay (éds.) (2011),** *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.

**BARTHE-DELOIZY Francine (2011),** « Le corps peut-il être "un objet" du savoir géographique ? », *Géographie et cultures*, 80, pp. 229-247.

**BEAUDON Guy et al. (2006),** *Le Style dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan.

**BRUNIER Sylvain (2017),** « La caméra, auxiliaire de l'historien. Archives et récits d'une conseillère agricole », *Études rurales*, 199 (1), pp. 33-52.

- BUIRE Chloé (2011)**, « À travers pratiques citoyennes et tactiques citoyennes, la production du droit à la ville au Cap (Afrique du Sud) », Thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre.
- BUIRE Chloé (2012)**, « Les arts-de-faire du terrain », *Annales de géographie*, 5(687-688), pp. 600-620.
- CHENET Marie, SIMOES Luisa, LAURENT Quentin (2011)**, « Pratique et enseignement de l'audiovisuel en géographie », *EchoGéo* [en ligne], 18, <http://journals.openedition.org/echogeo/12734>.
- CHENET Marie (2016)**, « Le film de recherche, ce bel objet de liberté », in FONTORBES Jean-Pierre, GRANIÉ Anne-Marie (Coord.), « Chercheurs de champs », *Entrelacs*, Hors-série 2, Toulouse, pp. 53-59.
- CHOURAQUI Floriane (2018)**, « Dans la bouche de Fogo, la résilience à l'épreuve des résistances et jeux de pouvoir sur un territoire volcanique, une approche participative et audiovisuelle », Thèse de doctorat, Université Toulouse 2-Jean Jaurès.
- COLLEYN Jean-Paul (1993)**, *Le Regard documentaire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- COLLEYN Jean-Paul (2008)**, « Jean Rouch à portée des yeux », *Cahier d'études africaines*, 191, pp. 585-605.
- COLLEYN Jean-Paul (2012)**, « Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle », *L'Homme*, 203-204, pp. 457-480.
- COLLIGNON Béatrice (2012)**, « Recherches en écriture. Explorations en films documentaires », Mémoire d'HDR, Université Paris-Diderot, Paris.
- CROZAT Dominique (2000)**, « Bals des villes et bals des champs. Villes, campagnes et péri-urbain en France : une approche par la géographie culturelle », *Annales de géographie*, 611, pp. 43-64.
- DE FRANCE Claudine (1994) (éd.)**, *Du Film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- DWYER Claire, DAVIES Gail (2010)**, « Qualitative methods III: animating archives, artful interventions and online environments », *Progress in Human Geography*, 34 (1), pp. 88-97.
- ERNWEIN Marion (2015)**, « Jardiner la ville néolibérale : la fabrique urbaine de la nature », Thèse de doctorat, Université de Genève.
- FONTORBES Jean-Pierre, GRANIÉ Anne-Marie (Coord.) (2016)**, « Chercheurs de champs », *Entrelacs*, Hors-série 2, Toulouse.
- FOREST Fred (1977)**, *Art sociologique. Vidéo*, Paris, UGE, Coll. 10/18.
- FRÉMONT Armand (1976)**, *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion.
- GARRETT Bradley L. (2011)**, « Videographic geographies: Using digital video for geographic research », *Progress in Human Geography*, 35 (4), pp. 521-541.
- GARRETT Bradley L. (2013)**, « Worlds through glass: photography and video as geographic method », in WARD Kevin (ed.), *Researching the City*, London, Sage Publications.
- GAUTHIER Guy (1995)**, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan.
- GUIU Claire (2006)**, « Géographie et musiques : quelles perspectives ? », *Géographie et cultures*, 59, pp. 155-158.
- GUMUCHIAN Hervé, MAROIS Claude (2000)**, *Initiation à la recherche en géographie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- HAWKINS Harriett (2013a)**, *For Creative Geographies: Geography, Visual Art and the Making of Worlds*, New York, Routledge.
- HAWKINS Harriett (2013b)**, « Geography and art. An expanding field: site, the body and practice », *Progress in Human Geography*, 37 (1), pp. 52-71.
- HÉMONT Florian, PATRASCU Marcela (2016)**, « Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 9, [en ligne], <http://journals.openedition.org/rfsic/2178>.
- KINDON Sara (2003)**, « Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking? », *Area*, 35, pp. 142-153.
- LÉVY Jacques (1999)**, « Les promesses de l'improbable : espace et musique », in Jacques LÉVY (éd.), *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, pp. 293-322.
- MOTTIER Damien (2016)**, « Filmer une question d'ethnographie », in FONTORBES Jean-Pierre, GRANIÉ Anne-Marie (Coord.), « Chercheurs de champs », *Entrelacs*, Hors-série 2, Toulouse, pp. 19-33.
- NAVILLE Pierre (1966)**, « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *Revue française de sociologie*, Vol. VII, pp. 158-168.
- NINEY François (2002)**, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai du principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck.
- NINEY François (2009)**, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck.
- PIAULT Marc-Henri (2000)**, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan.
- PINK Sarah (2007)**, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Manchester, Manchester University Press, in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- PINK Sarah (2009)**, « Walking with video », *Visual Studies*, 22(3), pp. 240-252.
- RAOULX Benoît (2009)**, « Le film documentaire : une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (essai sur la démarche géodocumentaire) », in BASTIAN Sabine, BULOT Thierry, BURR Elizabeth (dir.), *Sociolinguistique urbaine et développement durable urbain*, Munich, Martin Meidenbauer, pp. 245-269.
- RAOULX Benoît (2018)**, « L'interdisciplinarité par la création en cinéma documentaire. Retour sur l'expérience du programme FRESH », *Revue française des méthodes visuelles*, [en ligne], 2, <http://rfmv.fr/numeros/2/articles/02-creation-en-cinema-documentaire-et-recherche-en-shs/>.

**ROMAGNAN Jean-Marie (2000)**, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et cultures*, 36, pp. 107-126.

**ROSE Gillian (2001)**, *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*, London, Sage Publications.

**SEBAG Joyce (2012)**, « Sociologie filmique et travail », *La nouvelle revue du travail*, [en ligne], 1|2012, <http://journals.openedition.org/nrt/383>.

**VAUCHEY Jean-Pascal (1987)**, « Pour une géographie des espaces sonores », *Netcom*, 1 (2), pp. 235-246.

## FILMOGRAPHIE

**BORIES Olivier, CAZENAVE Jean-Michel (2017)**, *Des champs et des maisons*, 73 min.

**CARRE Marylène, LAURENT Sven, VÉROVE Margaux, (2016)**, *La Robe de Lisa*, 16 min.

**CAVALIER Alain (1987 et 1991)**, *24 Portraits*, 13 min x 24.

**CHENET Marie (2010)**, *Entre Chiens et Loups*, 24 min.

**CHENET Marie (2013)**, *Apprentis Chercheurs*, 34 min.

**CHENET Marie (2015)**, *Na minha casa*, 6 min.

**CHENET Marie (2017)**, *Confession d'une gentrifieuse*, 5 min.

**CHENET Marie, GEYER Florian (2014)**, *Gens de la Soufrière*, 19 min.

**CHENET Marie, GEYER Florian (2016)**, *Merapi d'un monde à l'autre*, 42 min.

**CHOURAQUI Floriane (2011)**, *Boca no fogo*, 31 min.

**CHOURAQUI Floriane (2016)**, *Fogo na boca*, 38 min.

**COLLIGNON Béatrice (2000)**, *Des iglous aux maisons préfabriquées, Paroles de femmes inuits*, 19 min.

**EL-KHOURI Dima, RAOUL Christine, TORKAMAN RAD Esfandyar (2016)**, *This Food, Good Food*, 21 min.

**ERNWEIN Marion (2015)**, *Être jardiniers – enjeux végétaux, enjeux humains*, 20 min.

**RAOULX Benoît (2003)**, *Traplines in Vancouver*, 37 min.

**RAOULX Benoît (2007)**, *Las Playitas*, 56 min.

**TABEAUD Martine, BROWAEYS Xavier (2006)**, *Toute la mémoire du monde*, 38 min.

## NOTES

1. Résumé des interventions sur le site <http://colloque-filmgeo.wordpress.com/>.

2. John Grierson, qui a été le premier en 1926 dans le *New-York Sun* à employer le terme à propos de l'œuvre de Flaherty, qualifiait de *documentary* « a creative treatment of actuality » (cité par Niney, 2009, p. 15).

3. Idée formulée par Sylvain Roumette in Beaudon et al., 2006, p. 23.

4. Séminaires évoqués par Joyce Sebag lors de la table ronde du symposium Création cinématographique et recherche en SHS qui s'est tenu à l'ESAV à Toulouse en mars 2015 (retranscription de la table ronde in Fontorbes et Granié, 2016).

5. Terme employé par Béatrice Collignon lors de la table ronde du symposium Création cinématographique et recherche en SHS qui s'est tenu à l'ESAV à Toulouse en mars 2015 (retranscription de la table ronde in Fontorbes et Granié, 2016).

6. Programme disponible sur <http://colloquefilmgeo.wordpress.com/>.

7. URL : <http://sms.hypotheses.org/19065>. Voir aussi l'article d'O. Bories dans ce numéro à propos de ce film.

8. URL : <http://doc2geo.fr/visionner/toute-la-memoire-du-monde>.

9. URL : <http://vimeo.com/212742493>.

10. URL : [http://canal-u.tv/video/cerimes/traplines\\_in\\_vancouver.9476](http://canal-u.tv/video/cerimes/traplines_in_vancouver.9476).

11. URL : <http://unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/4415>.

12. URL : <http://unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/4413>.

13. URL : <http://vimeo.com/314518132>.

14. URL : [http://canal-u.tv/video/cerimes/las\\_playitas.13575](http://canal-u.tv/video/cerimes/las_playitas.13575).

15. URL : <http://vimeo.com/314510452>.

16. URL : <http://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-01178310>.

17. URL : <http://youtube.com/watch?v=9nLL6g4GM0k>.

18. URL : <http://sms.hypotheses.org/10522>.

## Présentation

La *Revue française des méthodes visuelles* est une revue transdisciplinaire, ouverte à l'international. Elle est conçue comme un espace éditorial de diffusion et d'échanges scientifiques sur les méthodes visuelles et, au-delà, sur l'ensemble des méthodes qui ne se limitent pas à l'écrit.

Le projet scientifique de la revue vise à faire discuter les aspects théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou éthiques liés aux pratiques de l'image dans les processus de recherche. Sa ligne éditoriale met l'accent sur les questions liées à la production d'images perçues comme outils d'enquête au même titre que d'autres techniques d'investigation. L'image est alors envisagée non comme seul objet d'analyse mais comme moyen à part entière d'observation et de questionnement.

L'ambition de la revue est d'offrir un espace de dialogue aux chercheurs qui sont de plus en plus nombreux à mobiliser l'image (fixe ou animée) dans leurs travaux. Il s'agit désormais de se tourner vers ces pratiques de recherche afin de construire progressivement une vision d'ensemble de ces méthodes (qui ne sont pas nécessairement nouvelles) et tenter d'en comprendre les apports réels pour enrichir la recherche et l'enseignement universitaires.

Publiant un à deux numéros par an, la revue comporte :

- Des dossiers thématiques qui s'efforcent de faire le point sur des champs de recherches actuels
- Des rubriques réservées à des textes, des images et des sons originaux
  - *Varia* : articles n'entrant pas directement dans la thématique du dossier ;
  - *Entretien* : rencontre avec un ou plusieurs chercheur(s) reconnu dans le champ au niveau international ;
  - *Perspectives* : textes fondamentaux dans le domaine des études visuelles qui interrogent le statut de l'image fixe ou animée avec des portées diverses (épistémologie, heuristique, herméneutique, esthétique...);
  - *Alternatives* : ouverte aux expériences d'écritures en image.

La revue est ouverte à tous et examinera systématiquement toutes les contributions qui lui seront proposées (s'inscrivant dans sa ligne éditoriale) dans les conditions d'évaluation scientifiques ordinaires.

Revue fondée par Alain Bouldoires et Fabien Reix.

[www.rfmv.fr](http://www.rfmv.fr)

Copyright © *Revue française des méthodes visuelles*

MSHA-SSIN 2019