

Version reprise et actualisée en 2010, extension d'un article publié
en 2003 dans la revue brésilienne **Sociedade e Estado**
vol XVII numero 2 dec 2002

Inovacoes no campo da Metodologia das Ciencias Sociais

La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en Sciences Sociales ?

Monique Haicault, sociologue, LEST-UMR 6123, Aix-en-Provence

Les Sciences Sociales peinent aujourd'hui encore à utiliser les enregistrements audiovisuels dans leurs pratiques. Que ce soit comme des sources pertinentes d'observation et d'analyse pour la recherche, ou bien comme des supports légers pour communiquer des connaissances scientifiques sous des formes diverses dont le documentaire, les images sont souvent considérées comme des outils manquant de scientificité.

Devançant les autres sciences sociales, l'anthropologie a eu recours aux techniques d'enregistrement audiovisuel et à la confection de films de recherche dès avant la seconde guerre mondiale pour réaliser des films ethnographiques sur l'Afrique, l'Amérique du sud, le Nord Canadien. Plus tard la sociologie s'est risquée à explorer par l'image quelques objets contemporains comme le travail, les luttes sociales, la vie quotidienne en milieu urbain, alors que dominait « une sociologie critique » qui laissait peu de place aux individus.

Après des périodes de flux et de reflux, ces techniques réapparaissent en sociologie grâce surtout au documentaire qui occupe une place plus visible dans les colloques scientifiques. Il faut toutefois reconnaître que le milieu de la recherche demeure encore réticent à considérer la méthodologie de l'image comme une technique à part entière, à l'enseigner comme à la faire progresser. Elle demeure marginalisée par rapport aux techniques classiques, questionnaires, entretiens et traitements statistiques.

Dès son apparition dans les Sciences Sociales l'image a suscité des réflexions de fonds, avancées principalement par des sociologues qui se sont intéressés à la nature de l'image, au langage iconique, à la notion de réel, interrogeant l'idée d'un réel observable, détenteur de qualités possiblement objectives. Ces questions épistémologiques et philosophiques n'ont pas intéressé au départ la pratique et les débats du Cinéma direct ou du Cinéma du Réel. Leurs auteurs étaient alors soucieux de présenter leurs produits et de discuter des conditions de réalisation plutôt que de réfléchir aux capacités heuristiques ou à la véracité de leurs enregistrements. Contrairement à l'anthropologie dont les objets paraissent doués de fascination, ceux de la sociologie rattachés par définition à l'actualité politique, économique et sociale plus rébarbative ont toujours paru familiers et faussement banals. Peut-on expliquer par là les raisons qui poussent le milieu de la sociologie à exiger de ces techniques d'enquête, des qualités d'objectivité et de validité scientifique, une exigence dont sont épargnées les autres techniques. Les unes et les autres sont le plus souvent importées d'autres univers d'investigation, la justice pour le questionnaire, la médecine pour l'entretien, venu du cinéma l'audiovisuel ne fait donc pas exception.

Partant de la période pionnière on dressera un bref état des enjeux de cette méthode de recherche ainsi que des problèmes qui sont toujours d'actualité. Les différents usages de l'audiovisuel dans la démarche scientifique renvoient à interroger avec le langage des signes et l'écriture du documentaire, sa puissance heuristique. On tentera aussi de dégager quelques « règles de méthode » en s'appuyant sur des exemples tirés principalement de notre expérience de sociologue chercheuse, réalisatrice et enseignante, en recourant également aux réflexions des chercheurs du « Réseau National pratiques audiovisuelles en sciences de la société »,

réseau co-crée dans cette perspective en 1986. ¹

1) Les apports de la période pionnière

En France, le documentaire *La rue du moulin de la pointe* de J-C. Bergeret et J. Kier (1957) appuyé sur l'enquête de M. Chombart de Lauwe (1956) a sans doute inauguré l'ère du « documentaire sociologique » en voulant « filmer les gens » selon une forme avec commentaire aujourd'hui délaissée, qui témoignait visuellement de la condition ouvrière dans un quartier populaire du Paris de l'après-guerre².

Peu de temps après ce document culte, les enquêtes filmées *Chroniques d'un été* de Jean Rouch et d'Edgar Morin en 1961 ont posé au « Cinéma Vérité » des questions touchant à l'objectivité, au réel et à la pertinence des nouveaux outils ; questions qui ne cesseront de se poser au fil des expériences audiovisuelles en sciences sociales. Pour Jean Rouch, l'œil de la caméra semblait objectif, car tout ce qui était enregistré pouvait faire sens selon son approche éclairée et inspirée d'ethnologue, ce qui le conduisait à enregistrer des heures de pellicule 16 mm, en « cinéma direct », pour se retrouver au montage devant des problèmes dont il a, semble-t-il assez peu parlé, du moins sous l'angle du langage et de l'écriture filmiques, car le montage était volontiers narratif. Vers le milieu des années 1960, Edgar Morin, plus exigeant sur ce point interrogeait la notion de « réel » et de Cinéma « Vérité », avant même la création en 1978 du Festival du Cinéma du Réel qui devait promouvoir principalement des films ethnologiques, du moins à ses débuts.

C'est autour de Pierre Naville et de la Revue épistémologie sociologique cofondée par lui à la fin des années 1960 que l'objet image va intéresser la réflexion sociologique. Une réalité observable et porteuse de sens est-elle possible, des données audiovisuelles sont-elles scientifiquement analysables, quelle est la nature du langage filmique, qu'est-ce qu'une sémiologie de l'image optique ?

Certes la critique cinématographique existait en France depuis 1919 dans les articles de Louis Delluc et plus systématiquement dans les Cahiers du Cinéma fondés en 1951 par André Bazin. Mais ces critiques ne s'intéressaient qu'à la production cinématographique, ni au cinéma d'avant-garde, ni au cinéma expérimental, a fortiori pas davantage aux balbutiements du documentaire sociologique, même si la forme documentaire était née avec le cinéma des frères Lumière. Il s'agissait du 7^{ème} Art, comme le proclamait la revue Art7 fondée en 1963. De sorte que ça n'est pas dans ces revues que l'on peut trouver une réflexion poussée sur l'usage de l'image en sciences sociales ou sur le langage filmique capable de rendre compte d'un objet sociologique observé avec une caméra. Les champs de création sont alors bien cloisonnés, les outils hiérarchisés, tandis que la vidéo - outil facilement adaptable à une démarche sociologique- ne fera son entrée dans les différents festivals de films qu'à partir des années 1980 ; le goût pour la pellicule ne disparaîtra pas avec l'arrivée sur le marché des techniques de vidéo légère.

De son côté, la sémiologie de Roland Barthes a considérablement enrichi l'approche sociologique en proposant les décryptages fouillés d'une pluralité de « systèmes de signes », dans lesquels s'inscrit le message linguistique. Naville qui s'attache à analyser « La sémiologie de l'image optique » ³ se demande s'il existe une langue de l'image en tant que système de signes. Il conclut cette réflexion assez complexe en retenant quelques hypothèses. L'image optique aurait ses propres modes de signification, mais elle a recours à des codes qui

¹ « Réseau National Pratiques audiovisuelles en sciences sociales » : trois rencontres et trois Cahiers : Nantes 1986 ; La parole dans le film, Aix-en-Provence 1987 ; La caméra sur le terrain, Vaucresson 1989 ; les 3 cahiers sont scannés en un seul CD disponible au LEST et sur le site SHS

² Tourné en 16 mm N / B, à cette époque la caméra synchrone et la vidéo n'existaient pas encore.

³ Epistémologie Sociologique n° 9 1970 Etudes.

relèvent de la pensée commune, institutionnalisée. La fonction des signes et les lois de leur ordre de signification demeureraient cependant selon lui toujours rapportées au langage. Naville semble donc récuser la possibilité d'un langage filmique spécifique. L'objectif de la Revue - qui durera seulement quelques décennies - étant clairement épistémologique, c'est bien la sociologie comme science : pensée, concepts, problématique, expérimentation, preuve et connaissance qui est livrée à la « critique » au travers d'une succession de questions. Dans cette perspective, l'image trouve place au sein des questionnements approfondis et continus de la revue, notamment dans ceux portant sur le langage de la sociologie et des sociologues, à telle enseigne que Naville commence son article sur les langages de la sociologie par ce dur constat « Les sociologues se sont peu préoccupés du langage qu'ils emploient »⁴.

Dès cette époque et dans ce courant de pensée, quelques sociologues praticien(ne)s de l'image font un recensement déjà complet des différents usages de la méthode audiovisuelle dans la recherche. Dans un article pionnier « L'expérimentation audiovisuelle comme moyen de collecte de données »⁵, Marie-Thérèse Duflos présente les nombreux avantages de l'image pour la recherche. Elle en décline les usages principaux : enregistrements audiovisuels de relations sociales, de données visuelles, de données sur l'environnement matériel et humain, sur la communication non verbale, gestuelle et corporelle. Un autre trait présenté comme spécifique réside dans le feed-back qui offre la possibilité d'analyser et d'interpréter après coup les données audiovisuelles. En dépit des qualités inventoriées il y a déjà 40 ans la méthodologie de l'image demeure dans le milieu de la recherche d'usage encore limité et toujours objet de critique et par ailleurs peu enseignée.

Au cours de la phase foisonnante des années 1960-1970 un cinéma plus militant se développe, volontiers sociologique dans la mesure où « il donne la parole à ceux qui ne l'ont jamais », comme la cinéaste Carole Roussopoulos le souhaitait.⁶ Un cinéma porté singulièrement par des femmes qui se sont saisies « d'outils qui n'avaient pas encore d'histoire », comme la vidéo légère. Elles s'organisent souvent en collectifs.⁷ Pour peu qu'on s'intéresse à l'histoire des médias sous l'angle du genre on peut remarquer que les femmes, seules ou plus souvent en équipes se sont toujours et immédiatement emparées des nouveaux outils d'expression et de communication, « avant qu'ils ne soient accaparés par les hommes ».⁸ « L'épopée des femmes dans le 7^{ème} Art »⁹ a été évoquée il y a quelques années au Festival International de films de femmes de Créteil. Dès les années 1970 en effet, des femmes de tout pays, y compris des Sénégalaises, des Antillaises, des Martiniquaises - moins connues à l'époque que les réalisatrices occidentales - ont exploré tous les genres du cinéma.¹⁰ Elles en ont renouvelé l'écriture, avec audace, travaillant de manière différente, s'organisant en petits collectifs, à

⁴ Epistémologie Sociologique n° 7 1969 Logique et sociologie « les langages de la sociologie »

⁵ Epistémologie Sociologique n° 9 1970, Etudes

⁶ Carole Roussopoulos (1945-2009) a été une grande pionnière du cinéma documentaire à orientation sociologique dans la mesure où elle a abordé avec une rare continuité la plupart des questions vives de son temps.

⁷ Dès 1969 à Paris différents collectifs sont créés « Vidéo Out », puis « Mon œil », puis « Vidéo 71 » pour la distribution, d'autres se mettent en place en même temps dans les grandes villes en France, reliés au mouvement des femmes, comme à Aix-en-Provence « Vidéo Airelles », encore active aujourd'hui, ou à Toulouse dans la cadre de la Maison des Femmes au milieu des années 1970. Sont alors réalisés en petits collectifs des vidéo ½ pouce noir et blanc, notamment sur le féminin et le masculin en nous « Balbutiements » Toulouse 1979.

⁸ Durant les années 1982-93 à l'Université de Toulouse, j'ai mis en place un cours de licence intitulé « Image et Communication sociale » avec le soutien de Raymond Ledrut, alors Directeur du Département et la participation d'Anne Sauvageot, j'ai pu repérer ce type de phénomènes présents dans tous les médias de communication : photo, cinéma, vidéo.

⁹ Jackie Buet cofondatrice avec Elizabeth Tréhard du Festival International de films de femmes, à Sceaux en 1978, puis à Créteil ensuite.

¹⁰ La Revue Culture Sud a consacré le numéro de janv-mars 2009 à « L'engagement au féminin », avec plusieurs articles sur les cinéastes africaines pionnières, mais peu connues.

l'instar des cinéastes berlinoises, variant les fonctions, alternant les places. Certes, dans cette mouvance les questions philosophiques sur la perception, le langage de l'image et sa véracité n'occupaient pas le tout premier plan. Par contre, le rapport filmant/filmé, le respect de la parole recueillie animaient les débats, de même que le travail du tournage avec les gens, leur place dans le film, ce qui renvoyait au problème de la restitution, toujours posé, comme celui de la diffusion, ce fut encore le cas en 2007 au colloque de l'université de Provence à Aix, « Filmer le travail ». A l'époque il s'agissait de traiter en images les questions sociales d'actualité plutôt que de les aborder par une démarche de recherche, mais les frontières sont-elles si étanches ?

Qu'elle soit de fiction, militante ou de recherche l'image pose la question philosophique de la perception. La phénoménologie de Merleau-Ponty (1945) en renouvelant le questionnement sur la perception s'est évidemment appliquée aux opérations sur les images. Toute conscience est conscience perceptive, la perception est production de sens, rapport au monde, subjectivité. La phénoménologie conduit notamment à soutenir que la notion de représentation -tellement courante dès qu'on évoque par exemple l'enregistrement de séquences d'activités - renvoie à une vision positiviste du monde appuyée sur le présupposé d'une possible et commune observation objective. L'existence d'un extérieur, d'un « réel » identifiable qui serait saisissable, représentable et universellement perceptible s'appuie implicitement sur l'idée de vérité existant comme un en-soi, en dehors de tout regard. Ces questions ne sont pas suffisamment présentes dans les colloques sur les films de recherche, y compris dans ceux, nombreux depuis la fin des années 2000 qui abordent le thème du travail ; ils sont cependant confrontés au piège de la représentation et de la neutralité scientifique. Si la physique quantique peut affirmer que l'observateur fait partie de l'observation, qu'en est-il alors en sciences sociales de la place du sociologue ou de l'ethnologue et de leur influence sur leur objet quand ils déclenchent leur caméra sur un terrain où leur présence est forcément sensible. La « subjectivité » du regard peut sans doute se trouver neutralisée par un travail préalable sur les présupposés, également pensons-nous en s'appuyant sur la solidité d'un fil conducteur tiré par la recherche ?¹¹

La période pionnière semble avoir posé les questions principales, sans peut-être avoir affirmé avec assez de netteté à l'époque, à quel point la force de la problématique et des hypothèses de la recherche pouvait déjouer les pièges tendus au coeur de la pratique audiovisuelle par toutes sortes de présupposés et de travers. C'est la construction de l'objet qui distingue le documentaire scientifique du reportage et qui peut mettre en garde les étudiants et les jeunes chercheurs contre la démesure d'un usage facile et bon marché de moyens techniques dont les performances sont sans cesse en évolution.

2) *Les différents usages de la méthodologie de l'image dans les sciences sociales*

En sciences de l'homme et de la société, la méthodologie de l'image est généralement utilisée de trois manières. Dans mes travaux, j'ai eu recours aux trois.

2.1) *Recueillir et analyser des données audiovisuelles avec des outils appropriés.*

On laisse de côté le cas de données audiovisuelles déjà existantes sous formes diverses (photos, films, dessins, peintures, documents sonores et iconiques...) pour s'attacher aux données qui sont produites dans le cadre d'une recherche. Le cas du travail à domicile et du télétravail sur lequel j'ai effectué plusieurs années de recherche et réalisé entre 1979 et 1986 six documents vidéo, servira de point d'appui aux argumentations. Il s'agit d'enregistrements audiovisuels des activités de travail effectuées par des femmes et des hommes, salariés à

¹¹ Le principe d'incertitude d'Heisenberg a été utilisé par Georges Devereux pour tenter de l'appliquer aux sciences sociales pour rendre compte du fait que la présence de l'observateur modifie ce que celui-ci observe.

domicile et enregistrés en direct chez eux, sans modifier les espaces, le poste de travail ou les postures, en conservant au maximum les temporalités d'exécution des tâches, tout en recueillant ce qu'ils ont à dire de leur journée de travail.

Les enregistrements s'appuient sur les résultats d'enquêtes exploratoires visant à rendre visible la diversité des situations de travail à domicile sur le territoire, à en saisir cependant des régularités, des traits spécifiques en dépit de la variabilité socioéconomique des situations. Identifier également les traits sociologiques des catégories de travailleurs auxquelles ont recours ces formes particulières d'emploi. La phase des enregistrements a utilisé plusieurs instruments, principalement des guides d'observation, d'entretien, de tournage. Ils fonctionnent comme des outils indispensables et spécifiquement adaptés à l'objet filmé. Mais c'est la problématique qui guide les enregistrements et non les outils. Plusieurs années après la réalisation des vidéos, il m'a été demandé pour un cours de Master2 de répondre à la question : « Le travail à domicile a-t-il un genre ? ». J'ai alors réexaminé un grand nombre d'enregistrements audiovisuels afin de centrer l'analyse sur le genre, c'est-à-dire selon une optique comparative entre hommes et femmes, à tous les niveaux de contenus des tournages. Au-delà de l'axe, nature du travail à domicile et liens avec les transformations du système productif, l'axe division sexuée des activités et modalités d'exécution a été le fil conducteur des nouvelles analyses. Encore fallait-il que les tournages n'aient pas négligé d'enregistrer l'amplitude de ce champ jusque dans ses détails.

2. 2) Faire avancer la recherche en apportant de nouvelles données pour susciter de nouvelles questions

L'image donne à voir par son approche relativement globale des liens entre dimensions, entre variables, liens plus directement perceptibles qu'avec les autres instruments d'enquête, questionnaires ou traitements statistiques, qui eux saisissent surtout des fragments et des liens préalablement envisagés, préconstruits en quelque sorte. Grâce aux enregistrements audiovisuels, des relations nouvelles apparaissent plus inattendues, notamment entre les trois dimensions imbriquées des pratiques sociales que sont: le corps, l'espace et le temps. Elles ont accompagné sur la durée mon travail de sociologue, dans la recherche comme dans l'enseignement, au plan de la théorie comme à celui de l'approche empirique. (Haicault, 2000)

Les images qui enregistrent un contexte spatio-temporel révèlent la coprésence dans un même espace d'éléments dont l'agencement est porteur de sens. Dans le cas du travail à domicile, les objets de la maison (la domus) manifestent une « grammaire des objets » qui témoigne par ses règles et ses contenus de l'appartenance sociale de la famille et de ses valeurs. Les images peuvent rendre visibles des données non verbales, comme la coprésence des machines de l'électroménager avec les objets personnels familiers, ou encore avec une organisation spécifique de l'espace domestique et le type d'habitat.

De même on saisit à l'image - au moyen de plans particuliers, comme le plan séquence- et hors discours, comment s'imbriquent différentes séquences d'activités, avec leur propre temporalité, leur rythme, leur durée, ce qui conduit à mieux appréhender les contenus temporels et organisationnels de ce qui peut paraître une forme banale de travail non qualifié.

Autant de traits dont la régularité, au travers des tournages répétés de différentes situations de travail fournissent par l'accumulation d'éléments communs des significations qui caractérisent au final cette forme d'emploi. Une catégorie de main-d'oeuvre dont les traits ainsi dévoilés débordent le seul domaine professionnel pour devenir une catégorie culturelle et pleinement sociale.

Avec les étudiants, nous avons comparé l'approche par entretien à l'approche par caméra en analysant les apports de chacune. L'entretien met en relief une image davantage convenue du travail, qui tend à gommer le domaine des compétences cachées qui, faute d'être reconnues par l'employeur comme bien souvent par l'opératrice elle-même, ne sont pas prises en compte

dans le salaire. Il s'agit en l'occurrence des temps de mise en place du travail et de sa préparation ou de la maintenance de la machine, autant de données sous-estimées à l'entretien qui apparaissent sous l'œil de la caméra. Ce temps effacé du salaire permet à l'employeur de changer ses gammes de produits sans avoir à le modifier, celui-ci restant calculé sur la base des pièces effectuées sur une gamme standard. Ceci est valable aussi bien dans la confection que dans la maroquinerie ou la lunetterie.¹² En outre ce qui est donné à domicile exige des compétences multiples qui sont mobilisées dans le travail sous sa forme recomposée. La succession de tâches différentes n'est pas perçue dans les enquêtes classiques sur le travail à domicile qui s'en tiennent uniquement aux données recueillies par questionnaire ou par entretien qui eux ne le mentionnent pas. La conséquence est non négligeable puisqu'elle conduit à classer ce travail comme du travail parcellisé et répétitif. Les syndicats de leur côté peu intéressés à défendre ce type d'emploi et de main d'œuvre restent convaincus qu'il est le résidu d'un âge industriel dépassé.

En outre l'image montre clairement le corps à l'ouvrage, sa gestuelle, son rythme, sa posture et en même temps l'emplacement du poste de travail dans la maison. Un lieu qui met réellement en scène l'articulation dans un même espace-temps du travail salarié et du travail domestique. Ceci explique en partie pourquoi le travail salarié à domicile est exécuté à 80 % par des femmes, Imariées le plus souvent et avec enfants. Les hommes travailleurs à domicile placent leur poste de travail dans une pièce à part, un atelier ou un garage toujours à l'écart des sollicitations de la maison et de la vie familiale, bref l'inverse des femmes.

En partant des observations audiovisuelles associées à d'autres données, j'ai avancé quelques propositions théoriques concernant notamment le lien organique entre le travail domestique et les formes courantes de travail salarié industriel ou bureautique donné aux femmes, ce qui a débouché sur la notion de « charge mentale » et de gestion ordinaire des différentes sphères de « La vie en deux » (Haicault, Coucoureux, Pagés 1982). La notion complexe de rapports sociaux de sexe a découlé de ces travaux. Il s'agit d'un rapport social conçu comme une relation d'ordre structurel rendant compte de la signification des liens organisant les sexes sociaux entre eux, des liens transversaux aux différentes sphères donnant un sens social économique et politique à la distinction de sexes.

Dans la continuité, une nouvelle approche du temps a pris consistance, distincte de la conception normative du temps de travail qu'est le temps horaire linéaire et régulier. L'hypothèse d'une nouvelle construction sociale des temps sociaux découle en effet de leur nature flexible et irrégulière, faite d'une multiplicité enchevêtrée de temporalités diverses, de temps imbriqués, polyrythmiques, « polychrones » (Hall, 1984). Le nouveau temps social composé de temporalités multiples et tuilées rompt avec l'idée du temps successif, additionnable, le temps-horloge évoqué par Grossin (1986), nommé aussi temps industriel par Thompson qui en a finement analysé l'émergence sociale (1979, 1994). La norme hégémonique du temps de travail a correspondu à une forme-pensée du temps qui a dominé les sciences sociales comme la production industrielle, les formes salariales comme la vie quotidienne durant la deuxième moitié du XX e siècle. Elle tend à perdurer dans la recherche en dépit des observations consignées et réitérées sur les pratiques sociales individuelles et collectives.

Forts de ces différents apports, on peut en conclure que filmer un poste de travail, en l'occurrence le travail donné à domicile, revient à saisir ensemble et si possible en un seul plan séquence, trois dimensions :

¹² « Des dames de qualité » vidéo tournée dans le Lauragais en 1979 chez plusieurs mécaniciennes en confection ainsi que dans l'atelier où le Directeur de la petite fabrique de confection explique les nombreux avantages pour lui et pour ses employées du travail donné à domicile. Numérisé et remonté en temps réduit en 2010.

. la « technique du corps » initialisée par Mauss (1938) puis par l'école de Palo Alto qui a développé la thèse de la communication corporelle, « on ne peut pas ne pas communiquer » (Bateson 1981)

. la dimension temporelle, la multiplicité et l'enchevêtrement des temporalités

. la dimension de l'espace : la maison, l'usine, le bureau avec leur organisation interne propre, la disposition de l'environnement domestique humain et leurs liens avec le contexte spatial de l'environnement géographique rural ou urbain.

Toutes les données audiovisuelles enregistrées en situation selon les trois dimensions : corps, espace, temps, analysées après coup autant de fois que nécessaire enrichissent en profondeur la compréhension de l'objet étudié. Elles permettent de répondre à de nouvelles questions comme à pousser plus loin les premières hypothèses théoriques avancées.

2.3) *Produire un document filmique.*

Traitées et mises en écriture dans les montages, les images peuvent transmettre directement le regard sociologique sur une question, soit sous la forme du documentaire, soit sous une forme réduite d'un article-vidéo, deux moyens privilégiés de communication des documents de recherche. Ici il ne s'agit pas de parler avec des images ou des graphiques les résultats d'une recherche - ce qui a son utilité pédagogique - mais de diffuser des connaissances scientifiques au moyen d'un film qui rende ces savoirs plus proches, accessibles, visibles, en acte. On ne parle pas sur un sujet, on cherche à faire parler directement l'objet étudié au moyen d'images.

Le film sociologique s'attache donc à montrer sans démontrer. Il peut également briser les présupposés sociaux, moraux, religieux, disciplinaires en révélant des mécanismes, des portions de réalité sans jamais prétendre livrer une connaissance pleine et entière. Sur le plan de la connaissance scientifique il ne rivalise pas avec un travail de thèse, il doit donc montrer d'emblé son point de vue, ses limites, sans craindre de laisser voir l'angle sous lequel est abordé l'objet du film et celui de la recherche. La qualité scientifique du produit se joue donc au montage, c'est-à-dire dans le choix des séquences, de leur agencement, de leur durée. Comme dans un article, l'écriture qu'est le montage doit suivre un même fil conducteur, encore faut-il que le matériau de base soit porteur de contenus susceptibles d'être agencés de manière cohérente.

2.4) *La capacité heuristique de la méthode*

. L'image n'apporte pas quelque chose de plus, elle apporte quelque chose de différent. Elle ne se substitue pas aux autres techniques, elle s'emboîte aux autres qui toutes ont leur raison d'être. Les signes visuels corporels enrichissent les déclarations ; regarder quelqu'un parler, entendre sa voix, ses propres mots, voir son hexis corporelle en acte, remarquer les silences, les mimiques, tout ce qui relève de la communication corporelle est pour le sociologue pertinent à identifier et à analyser.

. Les enregistrements audiovisuels permettent de créer de nouveaux indicateurs, plus ajustés aux réalités observées, ce qui conduit à renouveler tous les autres. Par comparaison avec les outils et les catégories de classement des autres techniques, les enregistrements audiovisuels indiquent l'inadéquation, le décalage et même, l'obsolescence des catégories habituelles. Autant de limites qui pèsent sur l'actualité des données. Les autres techniques sont invitées à se mettre à jour dès lors que les corrélations classiques se révèlent fallacieuses, en cachant d'autres plus justes, plus pertinentes et surtout d'actualité.

. Un autre aspect positif de la méthodologie de l'image concerne l'apprentissage du regard et l'obligation conjointe de sortir de son bureau, de son ordinateur, des idées préconçues, y compris de celles que le sociologue se fait a priori de son objet et du problème qu'il se pose. Les enregistrements audiovisuels brisent l'apparente naturalité des choses ordinaires, tout ce qui semble aller de soi. Ils ouvrent sur l'inconnu et souvent dérangent d'où sans doute les résistances rencontrées.

. La méthodologie de l'image entraîne donc le réalisateur autant que le spectateur à sortir de l'ethnocentrisme, à forger un autre regard en partant du dehors, c'est-à-dire à regarder d'un point de vue extérieur à sa propre culture. La puissance heuristique ainsi acquise atteint alors d'autres niveaux de la démarche scientifique, pour y prendre une valeur épistémologique.

. Outil de communication, cette méthode contribue à socialiser en nourrissant le regard et en affinant le discernement sur le monde alentour. Ce qui est banal, courant, naturel devient culturel, social et intelligible. En montrant comment des idées sont matérialisées dans du concret, dans des corps en situation, au travers d'une pluralité de signes, les images scientifiques nous font voir, sentir, écouter des notions abstraites porteuses d'une conscience de faits de société, de leur dynamique et de leur fonctionnement sous-jacent.

Le travail avec et sur les enregistrements audiovisuels permet donc d'enrichir la méthodologie et la réflexion sur l'ensemble des outils de la recherche ainsi que sur les catégories conventionnelles d'analyse et d'interprétation. Il ouvre également sur des pistes théoriques et dégage de nouveaux champs de recherche. Est-ce pour cela qu'il dérange ?

3) *Le langage de l'image dans le champ des sciences sociales, un langage de signes non linguistiques*

Le sociologue qui veut communiquer avec des images doit faire le choix de communiquer par des signes, autres que linguistiques. Il doit s'aventurer à parler un autre langage que celui de l'écrit ou de l'oral, langages pourtant auxquels il est accoutumé à s'exprimer. La science des signes - en tant que connaissance des liens entre signifiants et signifiés- inaugurée par Saussure s'est développée tout au long du XXe siècle. Dans « *Eléments de sémiologie* » (1964) Barthes a ouvert un registre de réflexions sur les liens entre la sociologie et l'image dont ont témoigné très tôt notamment ses exercices de décryptage des Mythologies (1957).

L'historicité du langage cinématographique transforme celui-ci en institution collective. Le rapport entre l'image, ses signes, ses significations et le contexte est un rapport fluctuant qui s'inscrit en effet à un moment de l'histoire et de la culture sociales. « Les objets virtuels et matériels de notre civilisation » que sont les objets signifiants pour un sociologue se renouvellent sans cesse, de même que les signifiés dont les contenus porteurs de la dynamique sociale se répercutent sur les significations et leur plasticité, un trait caractéristique de la post-modernité. L'accélération des rythmes, des vitesses et des durées, stigmatise notre temps affirme depuis longtemps avec raison Virillo (1988). L'utilisation de signes pour transmettre une approche ou un regard porté sur le social se heurte donc sans doute à l'écart entre le moment sociohistorique de l'objet montré et celui de sa perception et de la signification qui l'accompagne. Un film du passé est lu bien souvent avec les codes du présent, si bien que la compréhension des signes iconiques exigerait un travail réflexif de lecture. La qualité mémoire et traces du document audiovisuel présente en quelque sorte l'envers de sa qualité heuristique dans la mesure où il fixe un moment de l'histoire de l'objet étudié, en même temps que sa mise en forme¹³. On touche ici la problématique de l'historicité du regard au sein de nos sociétés du mouvement, du changement et de la vitesse. Un problème épistémologique qui vaut pour tous les instruments d'investigation et sans doute toutes les analyses.

L'espace bâti, habité, circulé porte les marques du passé, du présent et contient aussi celles de l'avenir. C'est là un bel objet pour la méthodologie de l'image. Il est toujours politique disait Lefebvre (1947) et d'une autre manière Simmel (1989), il faut donc observer les acteurs-

13 C'est dans cet esprit qu'une médiathèque sur le travail a été mise en place dans la bibliothèque du LEST à partir de 2007, grâce à la numérisation effectuée par Monique Haicault et Jean-Marc Fort de la totalité des films réalisés par les chercheurs du LEST, dont les premiers datent de la fin des années 1970.

citoyens dans leurs usages de l'espace. Toutefois ces auteurs n'ont pas suffisamment intégré à leurs observations et à leurs réflexions le fait fondamental que les acteurs sont sexués et que leurs usages sont porteurs de leur genre. Avant le grand mouvement d'ouverture sémantique sur la différence des sexes des années 1968, on ne parlait que d'un seul acteur social plus ou moins asexué quand on s'intéressait « aux gens ». Pourtant ces auteurs, Lefebvre notamment, ont longuement arpenté les rues des villes. L'image montre en clair combien les pratiques et les représentations sexuées s'inscrivent dans l'espace, en façonnent l'architecture et les formes, qui de leur côté en retour les contraignent pour faire système, de sorte qu'on ne sait qui agit sur l'autre tant elles sont imbriquées. Si la ville est un observatoire social vivant, elle est vouée à l'image pour témoigner du changement social et politique.

Au cours d'une expérience récente j'ai cherché à enregistrer dans trois villes (Rennes, Marseille, Liège) des marques audiovisuelles susceptibles de révéler dans l'espace urbain la politique temporelle conduite par chaque municipalité en direction des citoyens. Il s'agissait selon ma problématique de repérer au sein de l'espace public, des signes urbains visibles et identifiables à la caméra. Je les ai mis en relation avec les pratiques sexuées de mobilité urbaine saisissables elles aussi à la caméra. Dans la ville, les pratiques de mobilité et de circulation au sein de l'espace manifestent cinq types de temps. Ils constituent ce que j'ai appelé une configuration temporelle,¹⁴ valable pour chaque catégorie d'acteur-citoyen. Il s'agit :

- . du temps professionnel, il est inscrit dans l'espace par les temporalités des déplacements domicile/travail,
- . du temps domestique et du temps familial, aujourd'hui encore plus important et polyrythmé pour les femmes, son exercice qui exige beaucoup de mobilité dans l'espace urbain est aux prises avec la multiplicité des temporalités urbaines
- . du temps du ressourcement différent de celui des loisirs, du temps civil et civique pour la vie en société. Il est cependant réduit aux seuls loisirs dans les enquêtes sur le temps.
- . du temps pour soi, plus réduit pour les femmes, un temps également absent de la plupart des enquêtes à l'exception de celles qui ne l'abordent que du seul point de vue des femmes.

Tous ces temps personnels entrent en tension avec une ou plusieurs temporalités urbaines collectives et avec une ou plusieurs distances entre les lieux de déplacement dans l'espace. Ils dessinent une aire spatiotemporelle qui nécessite de la gestion, de la mobilité et un ou plusieurs moyens de déplacement, mais avant tout de l'organisation.¹⁵ On peut donc se risquer à filmer directement les comportements des citoyens au sein des territoires habités et circulés pour capter des éléments visuels des pratiques spatio-temporelles sexuées.

Le décryptage sociologique des enregistrements de signes urbains dans les trois villes s'est nécessairement appuyé sur une recherche préalable. Elle portait sur les pratiques urbaines et sur des points saillants de la politique temporelle de la ville, fournis par une enquête en amont du tournage, enrichis par quelques heures d'arpentage et d'observation. La riche matière visuelle et sonore ainsi constituée prend sa place dans l'écriture finale du document filmé où sont mêlés de brefs entretiens saisis en direct dans l'espace public.

On peut venter à ce propos l'intérêt de pratiquer la marche à pied en ville. Circuler dans les quartiers piétonniers à différentes heures de la journée nourrit l'observation. On peut ainsi

¹⁴La notion d'équation temporelle relève d'une conception arithmétique du temps composé de durées additionnables, l'inverse du temps social actuel qui n'est pas additionnable car il est composé de temporalités irrégulières qui s'imbriquent entre elles, se superposent, se multiplient plus qu'elles ne s'additionnent.

¹⁵ En ce sens j'ai pu dire et montrer que chaque famille fabrique de l'organisation pour vivre et survivre. On a mis en lumière trois modes d'organisation étudiés en détail dans la recherche sur l'apprentissage des temps sociaux au cours de la prime socialisation. « L'héritage du quotidien » (Fouquet, Haicault 1992), un des volets de la grosse enquête « Production Domestique » Insee-Pirtem 1989-1992.

repérer sans caméra la variabilité temporelle de la composition sociale et sexuée des flux de personnes au centre-ville. On peut répondre alors à une question qui aujourd'hui encore peut déranger « où, quand et comment les femmes circulent-elles en nombre dans l'espace public ? ». Comment se partage l'espace commun qu'est un centre-ville dès lors que la recherche vise aussi à rendre compte de l'effectivité du droit d'accès et de mobilité libre pour toutes les femmes et en tout temps. La pratique du « droit à la rue » est repérable dans une pluralité de signes sensoriels montrant la coprésence de différentes catégories sociales qui une fois identifiées en repérage sont enregistrées en direct au moyen d'un petit caméscope. On y repère aussi les mouvements des corps, les présences et les mises en scènes de soi, identifiées par Goffman (1979). Autant de signes qui font du centre-ville un miroir de l'espace public, des urbanités et de la citoyenneté ordinaire. Circulant à pied, on expérimente physiquement la mobilité et le droit de cité pour les femmes, on devient alors témoin de signes plus cachés sur la qualité effective de la politique de la ville envers les citoyens. Ainsi, l'état de propreté des trottoirs, le stationnement automobile illicite gênant les piétons, le nombre et la qualité des passages inclinés réservés aux handicapés, aux poussettes, aux personnes âgées. En marchant on perçoit aussi les odeurs qui remontent des égouts, les nuisances sonores de toute nature qui indiquent clairement le souci que la ville se fait de la santé publique et du confort des citoyens. Il en est de même pour la fréquence et la complémentarité des transports collectifs ainsi que de leur qualité écologique et de leur confort. La qualité et la quantité des jardins, des parcs et des espaces verts qualifient de leur côté un espace public. Ils sont en outre faciles à filmer dans le contexte urbain sans les isoler comme le font souvent les enquêtes.

Les marches exploratoires inaugurées par les Québécoises ont été mises en œuvre à Liège. J'en ai accompagné deux, caméscope à la main. La politique temporelle de la ville, objet central de l'approche, se donne à voir en direct dans des signes inattendus comme ceux des aménagements des quartiers périphériques proches du centre. De la banalité des signifiants surgissent des signifiés sociologiques qui composent une sémiotique urbaine plurisensorielle, différente de celle qui s'inscrit dans le cadre bâti ; elle ouvre le regard sur « La ville en mouvement » (Haicault, Mazella 1997), la ville des gens et singulièrement des femmes, qui la circulent, la façonnent, la font vivre et la signifient.

Pourquoi avoir centré l'approche sur les femmes ? Elles ont été longtemps absentes de la pensée des urbanistes, des aménageurs, des architectes, des politiques, elles restent encore la tâche aveugle des chercheurs dans des disciplines comme la géographie et l'urbanisme, à part quelques exceptions.¹⁶ Même dans des Revues importantes et aussi éclairées que le sont *Les Annales de la Recherche Urbaine*, ou *Urbanisme*, les acteurs-femmes sont souvent renvoyées à du particularisme. Les approches générales ne désignent pas leur genre qui demeure la plupart du temps uniquement masculin mais sans le préciser. Les femmes ont été tout un temps absentes de la pensée des Bureaux des temps, des Agences des temps, des Maisons des temps. Or on le sait et notre recherche sur Marseille l'a bien montré, les femmes n'occupent pas l'espace public de la même manière que les hommes. Les pratiques sont différentes, en temporalités, en motifs, en moyens de déplacement, en amplitude de l'aire de mobilité parcourue. Il a fallu l'implication de collectifs de femmes comme en Italie, pays pionnier après les pays scandinaves et loin devant la France, pour que les politiques temporelles des villes tiennent compte d'une distinction de genre importante en matière de pratiques temporelles urbaines. Au Séminaire Conclusif « Temps et Territoires » de la Délégation à l'Aménagement du Territoire (la DATAR), à Poitiers en 2003, la question du genre comme rapport différencié aux temps et aux espaces a occupé un nombre restreint de communications. Le nouveau temps social composé de temporalités multiples et enchevêtrées et singulièrement sexuées inaugurant un nouveau temps social n'a pas fait vraiment l'objet de débats. C'est l'ancienne norme du

¹⁶ Le colloque de Lyon « Genre et territoire », 25/26 mars 2004 a été une première en géographie. Ma communication avec un film sur Marseille portait sur « L'expérience quotidienne des femmes et des hommes aux prises avec les contraintes temporelles et l'éclatement des espaces urbains ». L'image y était bien présente (cf Montagnes et Territoires, *Genre et Territoire* n° 19 2004)

temps-horloge non déconstruite qui a sous-tendu les nouveaux découpages de la journée de 24 heures non repensée. L'image est aussi restée à la marge.¹⁷

L'écriture filmique en phase avec les rythmes et la vitesse des sociétés modernes se coule dans une énonciation devenue plus elliptique, plus condensée. Les signes et le rythme des images de la publicité ont envahi le langage filmique en général ; ils n'épargnent pas le documentaire scientifique qui doit adopter des codes et des métaphores nouveaux pour être compris. Ainsi il paraîtrait ridicule aujourd'hui de représenter le temps par une horloge, ou le travail par une sortie d'usine ou un gros plan sur une machine. Le recours aux métonymies doit aussi s'adapter aux nouvelles globalités comme aux nouvelles parties signifiantes des ensembles. Un instrument de travail apte à signifier un poste de travail ou une qualification professionnelle doit s'adapter aux transformations technologiques des systèmes productifs, un ordinateur ne peut plus à lui seul signifier un poste de télétravail, comme cela s'est fait dans la série évoquée de 1986 sur le travail à domicile et le télétravail.

La culture de l'image envahit le travail sociologique audiovisuel et l'oblige à se transformer. Partant de la distinction développée par Barthes entre langue et parole, on peut penser que les transformations du langage filmique affecteraient la langue, c'est-à-dire la partie formelle, les règles du langage : types de plans, hors champs, contre-champ, mouvements de caméra, éclairages. Tandis que la manière personnelle d'en user concernerait les faits de parole, c'est-à-dire ce qui est donné par le regard, par la pertinence du regard du sociologue derrière sa caméra pour observer, signifier, montrer. Cette distinction est intéressante à retenir quand on cherche à établir et définir des catégories d'analyse de films en sciences sociales. Les mêmes opérations sont à effectuer avec les signes sonores qui passent souvent après les signes visuels.

Il y a actuellement peu d'études sur la transformation du vocabulaire iconique du film de recherche et de ses codes. Sur la base des films documentaires présentés lors de colloques, comme ceux de 2005 et 2007 à Aix-en-Provence sur le thème du Travail, on peut tenter quelques remarques. L'écriture filmique du film de recherche se transforme - à l'insu peut-être de ceux qui effectuent les montages - au point de faire dater certains documents. Si quelques documentaires passent mal, c'est moins par leur sujet que par leur traitement et leur forme. Ils insistent sur des points qui semblent acquis depuis l'histoire du film de recherche en sciences sociales dès lors que la société se sociologise peu à peu. En revanche ils en négligent d'autres plus pertinents, que les nouvelles connaissances nous mettraient en droit d'attendre. Dans un film de recherche sur une longue grève de cheminots, présenté au colloque de 2007, l'accent n'a pas été suffisamment mis sur la socialisation qui s'est effectuée au cours du mouvement de grève. C'est là un objet sociologique plus pertinent aujourd'hui que le déroulement politique de l'événement avec ses « héros » qui rapproche le document du reportage ou du documentaire classique.

4) *L'écriture du film de recherche*

L'écriture du film de recherche en sciences sociales met aux prises avec l'acte de l'énonciation. Elle est certes une fonction du langage en général, mais on peut se demander comment de la connaissance scientifique s'énonce t-elle au moyen du langage des images ?

L'expression filmique semble à la fois une contrainte et une création car elle est de la « pensée » dès lors qu'elle exprime et qu'elle signifie. L'image devrait donc se suffire à elle-même. Pourtant une image ne parle jamais seule d'un contenu scientifique, sauf peut-être ces

¹⁷ Séminaire Conclusif « Temps et Territoire » (DATAR, l'Iris Paris Dauphine), Poitiers 13-14 mai 2003, « Les nouvelles temporalités des modes de vie et de ville ». Communication de Monique Haicault accompagnant un montage vidéo de 10 mn sur « Temps des villes, temps des femmes à Rennes » datant de 2002.

images-concepts qu'on a tenté de faire émerger, qui ont toutefois besoin d'autres images pour énoncer davantage qu'une simple notion.

Au cours de l'histoire du cinéma, l'image comme « pensée » s'est imposée à la réflexion de philosophes comme Deleuze (1983) ou récemment Rancière qui à son tour refuse d'opposer l'image à la parole. « Il n'y a jamais le sensible et l'intelligible mais un certain tramage de ce qui est donné: une intelligence du sensible ». (2008) ¹⁸

Certes sur le plan de la communication, si l'image est de la pensée, elle complète différemment ce que la parole ne sait ou ne peut pas dire, si bien que l'une n'est pas en conflit avec l'autre. Sur un autre plan qui justifie le bien fondé du recours à l'image, on sait que les gens n'ont pas toujours une conscience claire de la totalité des compétences qu'ils mobilisent, de tout ce qu'ils inventent quand ils exécutent une tâche ou une activité. Le Bureau des méthodes fait souvent confiance aux capacités expérimentées d'auto-organisation des opérateurs, sans toutefois les reconnaître ou les valoriser.¹⁹ Aujourd'hui certaines entreprises cherchent à enregistrer et à codifier les compétences invisibilisées des travailleurs acquises en silence au cours de leur propre expérimentation du travail.

Les étudiants en Cinéma ou en sciences sociales et même des chercheurs s'emparent-ils des travaux portant sur ces questions autant qu'ils le devraient? Les nouvelles générations de l'image pourraient sans doute par leur pratique faire progresser le film de recherche, sa raison d'être, son écriture. Un défi à relever consiste notamment à rester au plus près de la pensée contenue dans une image pour la communiquer clairement dans un montage sans recourir à un autre type de langage. Les réalisateurs de cinéma de la Nouvelle Vague et leurs critiques ont nourri la réflexion sur les modalités de production du sens et de la vraisemblance, utile sans doute à l'écriture du film de recherche. Rappelons à ce propos la question que Barthes en 1964 adressait aux images de la publicité « Comment le sens vient-il à l'image ? », à laquelle Jean Mitry (1987) répondait, c'est par l'assemblage d'images séparées qu'advient le sens, aucune image n'y parvenant seule. Si le montage est bien un assemblage d'images, qu'elles peuvent être les qualités des images susceptibles d'assemblages significatifs si on veut respecter la connaissance apportée par la recherche? Dans quel stock de résultats, d'enregistrements audiovisuels effectués et selon quel objectif, tire t-on le fil conducteur de l'assemblage ? La réflexion collective ne peut que s'enrichir de la mise en commun audacieuse et généreuse de la pratique, car de nouveaux problèmes naissent de l'usage des technologies numériques, de la concurrence avec le reportage et avec la rapidité incisive de l'information télévisuelle? Dans ces conditions que peut proposer de différent le film de recherche, par ses objets, par sa ou ses formes? A évoquer la puissance heuristique des échanges en sciences sociales, au-delà même de l'audiovisuel, des questions surgissent : où et quand, en dehors des colloques institués peuvent se réaliser librement de tels échanges et comment en transmettre la manne recueillie?²⁰

Il n'est pas inutile de rappeler que la réflexion collective en sociologie audiovisuelle s'inscrit dans une histoire. On a déjà évoqué le Réseau de praticiens créé au milieu des années 1980 dans le cadre du CNRS et de l'Université, qui faisait suite à des initiatives antérieures moins connues, notamment à

¹⁸ « Il faut laisser mettre en évidence la capacité de penser de chacun. Sortir de cette vieille tradition intellectuelle qui consiste à expliquer à «ceux-qui-ne-comprennent-pas ».

¹⁹ Dans une recherche sur les ouvrières de Renault à Dreux Danièle Combes et moi avons noté leur capacité à prendre les tâches de câblage autrement et au mieux pour elles, que ce que leur avait proposé à l'époque le Bureau des méthodes, si bien qu'elles formaient les jeunes à leur expérience devenue un savoir-faire transmissible.« Comme on fait sa vie, volet Renault-Dreux » 1982, CSU, IRESCO,CNRS.

²⁰ « Observer, analyser et montrer le travail par le film », Monique Haicault, in « Filmer le Travail, Films et travail, cinéma et sciences sociales », dirs Corine Eyraud et Guy Lambert, Presses de l'Université de Provence, 2009, p 9/24

l'université de Toulouse en 1983. Le Réseau de 1986 était composé en majorité de sociologues du travail qui voulaient réfléchir ensemble à leurs pratiques audiovisuelles. Il s'agissait alors de dégager les questions majeures concernant les apports et les limites des enregistrements images et sons en tant que méthodologie de la recherche, d'inciter les Institutions à aider à la production, de faire reconnaître par le milieu de la recherche la valeur scientifique du film sociologique comme moyen de connaissance et de communication. Au cours de ces rencontres, beaucoup de questions ont été abordées y compris le montage, moins directement l'écriture. On a travaillé de façon originale sur la base de films analysés à plusieurs avant la deuxième et la troisième rencontre : « La parole dans le film » (Aix, 1987), « La caméra sur le terrain » (Vaucresson, 1989). Nos expériences de preneurs d'images et de sons sur un terrain ont été confrontées fructueusement à celles de documentaristes chevronnés présents comme Hubert Knapp. Toutefois on n'a pas dégagé de réponses aux grandes questions : comment fait-on parler deux images, deux séquences d'images, quelle durée accorder aux plans pour apporter la signification conforme aux données de la recherche ? Dans quelles conditions recourir à une interview synchrone, et dans ce cas comment filmer et monter le discours afin de rompre l'ennui du plan fixe ?

L'hypothèse d'une image-concept par exemple c'est-à-dire d'une image qui en elle-même contiendrait une idée, un concept, une idée-force, un syntagme en quelque sorte est venue de la pratique. Elle mérite quelques remarques. Pour l'objet travail à domicile un plan-séquence qui montre le poste de travail et un enfant dans le champ est à nos yeux une image-concept car elle signifie : l'opératrice est une mère qui depuis son poste de travail peut surveiller un enfant tout en travaillant. Au cours des tournages quand une image porteuse d'un même contenu apparaît plusieurs fois de différentes manières, elle nous conduit à élaborer cette notion d'image-concept. Les contenus physiques matériels sont identifiables et chargés de connotations, ils correspondent à « des systèmes de sens, second », différents des stéréotypes, sans perdre pour autant leur sens commun (Barthes). Les images-concepts donnent du sens à la construction d'ensemble du montage d'un film de recherche grâce à leur répétition rythmée. Peut-on en introduire dans la plupart des montages dès lors qu'elles produisent cet effet de connaissance désiré grâce à leur valeur d'enseignement ?

Toutes ces questions s'articulent autour de la signification des éléments iconiques et de leur articulation en langage. Comment peut-on faire parler les images dès lors qu'elles ne parlent jamais d'elles-mêmes et qu'elles ont à intégrer la démarche et les données d'une recherche ? Comment s'élabore alors un langage audiovisuel qui soit capable de communiquer des connaissances scientifiques ? Peut-il être codifié sans s'enfermer dans des recettes ou des schémas et sous quelles conditions ?

La fécondité du dialogue entre documentaristes professionnels et chercheurs travaillant sur de mêmes objets, a été expérimentée lors d'un séminaire co-organisé en 2005 qui réunissait une dizaine de réalisateurs et autant de chercheurs²¹. Les débats ont abordé plusieurs points : la construction de l'objet du documentaire ou de la recherche, les modalités de présence sur le terrain, les instruments d'enquête, la durée du repérage, les rapports aux personnes filmées ou interrogées, les critères d'enregistrement des séquences et d'analyse des données, enfin la restitution aux personnes filmées ou enquêtées. On peut retenir quelques apports.

Les documentaristes ont une pratique différente du terrain, ils y restent plus longtemps que les chercheurs et sont de ce fait mieux acceptés.²² De leur côté, les chercheurs toujours à la recherche du sens transforment les données de terrain en connaissance abstraite, en revanche, ils perdent la richesse des situations et parfois la qualité de la rencontre avec les personnes.

²¹ Séminaire « Regards pluriels sur le monde du travail » Lest, Aix-en-Provence, 29 septembre-1^{er} octobre 2005, avec un soutien de la Mire. Un DVD d'extraits des films et des débats est archivé à la vidéothèque du LEST et à la MSH Paris.

²² Dans certains documentaires présentés au Séminaire de 2005, la durée de présence sur le terrain peut atteindre 4 ans, voire plus, ce qui a surpris beaucoup de chercheurs.

Les instruments d'enquête sont différents. Le documentariste prend des notes relatives à ce qu'il filmera, il accumule des données visuelles et sonores, sa démarche s'apparente davantage à celle de l'ethnologue, tandis que le chercheur a recours à des instruments construits intellectuellement en fonction de son objet. En outre il peut ne pas les utiliser lui-même. De ce fait il demeure éloigné de la dynamique du terrain et ne peut adapter ses outils à ce qui se produit.

Pour ce qui concerne la comparaison entre film de recherche et documentaire professionnel, la place et l'objectif de l'écriture sont différents d'une profession à l'autre, même si un montage demeure dans tous les cas l'équivalent d'une chaîne parlée avec phrases et récits. L'adresse est différente : grand public pour les professionnels de l'image, public spécialisé pour le chercheur ; l'un raconte, informe, communique son regard et sa présence face à l'objet filmé, l'autre est tenu de montrer ce qui fait sens pour lui dans sa discipline qu'il doit traduire selon un choix judicieux de séquences audiovisuelles, celles qui vont contenir les meilleurs éléments de connaissances recueillies par sa recherche. Le film de recherche communique alors sa connaissance du problème et le moins possible sa présence ou son regard, le documentariste apporte davantage son style, sa marque personnelle. On a souvent dit, il ne suffit pas qu'un film soit fait par des sociologues pour qu'il soit sociologique, car le sociologue peut tomber dans des travers de communication. On a vu parfois une personne du terrain transformée en acteur dès lors qu'elle s'exprime facilement, ou bien un autre devenir le « héros » d'une situation. Le sociologue audiovisuel sur le terrain est guidé par sa recherche, le documentariste sur le terrain est guidé par ce qui advient aux gens dans la situation observée.

5) Méthodologie de l'image et communication sociale

L'image a toujours été un moyen privilégié de communication sociale au fil de l'histoire de l'humanité. L'anthropologue Jack Goody a rappelé qu'il n'existe pas de société sans images, ni même sans graphisme (1979). Il a même affirmé et montré que les sociétés sans écriture, purement orales, possédaient déjà une sorte de savoir écrit, inscrit dans du graphisme, dans des signes (pictogrammes), autant de signes-images qui ont servi à indiquer, mémoriser, exprimer, communiquer. La question de la transposition d'un langage dans un autre pour retenir, exprimer et communiquer a donc déjà été posée au cours de l'histoire, notamment lors du passage de l'oral à l'écrit. Les connaissances orales, les enseignements des sages, les grands mythes n'ont pas été traduits en écriture sans exiger réflexion et choix sémantiques, objet de multiples débats et interprétations.

Le langage ou les langages avec images bénéficient de la riche production cinématographique, le film de recherche n'y échappe pas. La langue mondiale du cinéma est comprise de tout être humain, elle s'apprend tant bien que mal par la pratique mondialisée de spectateur de films. L'efficacité de sa lecture est pourtant traversée et modelée par des transformations continues dans sa syntaxe, ses conventions de signes, la profusion renouvelée de ses vocabulaires, la plasticité de ses grammaires, la variabilité de ses objets et de ses enjeux. Elle produit de la pensée commune transversale aux singularités sociales et culturelles.

Les chercheurs de Palo Alto - déjà mentionnés au cours de ce texte - ont construit durant la seconde moitié du XX e siècle aux Etats-Unis une approche holistique et interactive de la communication. Elle s'est appuyée notamment sur le corps, le corps comme langage (Bateson, 1981). Le « Collège Invisible » affirme dans son postulat de base que la communication sociale humaine utilise un grand nombre de canaux (son, parole, mots, ton, accent, gestes, corps paré, posture, position, regards, sourires, mimiques, tics). Il s'agit d'un "tout intégré", non fragmentable constituant une source inépuisable de signes pour la sociologie audiovisuelle. Autour de Bateson, des chercheurs, tous pluridisciplinaires ont affirmé que le corps, la conscience, l'esprit sont présents tous ensemble dans la communication humaine qui ne saurait se réduire à l'émission du seul langage articulé. Quoi de plus visuel en effet qu'un corps qui exprime, qui se montre, qui dialogue, qui bouge et se tait, qui fabrique de

l'événement et rend alors visible le temps et l'espace, mais qui met aussi en place des rituels et nous offrent ainsi la possibilité de filmer le temps.

Dans une recherche sur l'apprentissage des temps sociaux en milieu familial au cours de la prime socialisation, j'ai essayé de filmer les mini apprentissages ritualisés qui passent tous par une communication pluri sensorielle et marquent l'enfant durablement car ils sont incorporés précocement. Donnons trois exemples. Une mère inaugure la séquence du matin par un indice visuellement sensible, la lumière allumée brusquement dans la chambre ; une autre choisit de stimuler l'odorat par un rituel olfactif, l'odeur du pain grillé qui signifie pour l'enfant « c'est l'heure de te lever pour le petit-déjeuner » ; une autre mère réveille son enfant en clamant l'heure, une injonction qui rythmera toute la séquence significativement très ramassée. Au fil de l'heure qui avance, une mère va exprimer l'urgence par un simple geste du bras battant l'air en rythme. Une autre signifiera à l'enfant le caractère implacable de l'heure par un mouvement de son corps tendu vers la porte. Une autre encore a placé rituellement le cartable près de l'entrée, signe du départ imminent pour l'école. Une mère enfin inculque à son enfant la permission de goûter l'instant présent, sans lui dire "prends ton temps". L'absence de pression caractéristique de ce mode de socialisation diffère des autres, comme eux cependant elle imprime toute la séquence temporelle du matin « du réveil à la cloche » qui, dans ce cas est nécessairement plus étirée par choix éducatif. Tous ces traits inventoriés et filmés ont confirmé la pertinence du choix de l'observation détaillée, en direct et sur place, souvent avec caméra, d'une séquence temporelle à laquelle aucun enfant scolarisé n'échappe. Il s'agit presque toujours du « travail des mères », les pères se réservant le voiturage à l'école. La séquence manifeste à elle seule -mais pas uniquement- un des cinq modes de socialisation du temps que la recherche a clairement dégagés et définis dont témoignent cinq portraits filmés (Haicault 1989-1992). La manière ritualisée en milieu familial d'inculquer le temps, constitutive « du poids des premières expériences » est bien une donnée fondatrice de la prime socialisation en tant que culture première, au sens des arts premiers.

Pour communiquer des contenus scientifiques dans un film de recherche, il est parfois nécessaire de recourir à des ressources linguistiques. Dans la vidéo des trois villes, des textes ou phrases sur plans fixes sont intégrés aux séquences-images. L'ajout de ces plans a paru nécessaire pour faciliter la lecture rapide du montage qui doit toujours être très serré afin de répondre aux exigences des temps de paroles fort limités, accordés dans les colloques ou les séminaires. Une limitation du temps à laquelle on peut ajouter l'impatience des spectateurs - non praticiens du film de recherche- devant les images. La forme article-vidéo que nous avons déjà évoquée s'est imposée au fil du temps car elle permet de ponctuer le déroulement du montage au moyen de brefs intertitres indicatifs, comme on le fait dans un article. Cette forme a permis de « doubler la substance visuelle par un message linguistique » pour reprendre l'expression de Barthes (1964).

6) Des règles pour la méthode

Que ce soit le courant de pensée qui a développé la place et la diversité des signes multi sensoriels ou celui de la communication interactive corporelle, ces deux courants de réflexion ont tous deux étayé le bien fondé d'une démarche visant à saisir par l'image la corporéité de l'expérience sociale des acteurs au sein des différentes sphères sociales. Ils ne sont pas les seuls apports, d'autres courants peuvent enrichir les domaines de connaissance de la sociologie audiovisuelle. Les pistes qu'ils ont ouvertes conjointement aux échanges entre chercheurs organisés en Réseaux ou en séminaires thématiques peuvent nourrir un programme stimulant pour la recherche comme pour l'enseignement.

Est-il possible aujourd'hui de dégager quelques règles pratiques de ces différents apports mis en synergie ? Tout d'abord rappelons une fois encore que la méthodologie de l'image s'emboîte aux autres techniques et instruments ; elle ne les remplace pas. Les données chiffrées de leur côté peuvent se concrétiser dans des enregistrements audiovisuels appropriés,

le plus banal de leurs usages pouvant se limiter à une illustration, ce qui enrichirait par exemple un enseignement de base des statistiques.

6.1) *Apprendre à regarder, écouter, sentir le monde alentour afin de développer la faculté d'attention indispensable à l'utilisation de la méthode.*

On déplore souvent lors de colloques sur les films et la recherche, l'absence d'enseignement de la méthodologie de l'image. Il s'agirait tout d'abord d'apprendre à regarder le monde dans lequel nous vivons, à décrypter des significations sociologiques du sein de la profusion de signes polymorphes et polysémiques. « Je vois parce que je connais » dit-on. Ce précepte accompagne à l'évidence une valorisation du travail de terrain. Le chercheur sociologue doit exercer son regard à « la rupture épistémologique avec le sens commun » - fondement de la démarche de Bachelard, prônée ensuite par Bourdieu et ses collègues du métier de sociologue - en traquant les présupposés, les habitudes de regard, les occultations, les zooms mentaux quasi inconscients effectués dès qu'on est plongé dans un milieu, dès qu'on regarde sans observer.

La gymnastique du regard s'applique à la phase décisive du repérage dès qu'il s'agit de mettre en correspondance ce qu'on voit ou cherche à voir, avec ce qu'on sait ou croit savoir. Si regarder instruit, c'est aussi parce que la curiosité est active et qu'elle produit de la connaissance en développant l'intuition créatrice. Un regard informé engendre de la curiosité pour engranger des informations nouvelles ou auparavant mal discernées. Le philosophe sociologue, Lefebvre, novateur en son temps a développé une méthode dite « régressive-progressive » assez proche, pensait-il du marxisme des premiers temps qu'il a appliquée au champ très vaste de l'Urbain, en arpentant les villes, les campagnes pour observer les processus d'urbanisation accélérée. Comment ? « En voyageant » disait-il. Sa démarche s'adapte parfaitement au travail du sociologue audiovisuel qui effectue un repérage. Lefebvre et d'autres que lui de la même génération ont puisé dans l'arpentage avec ou sans caméra une foule d'idées et même des intuitions théoriques. On a pu ainsi affirmer que les rapports sociaux se donnent à voir dans les pratiques sociales individuelles et collectives dès lors que les faits sociaux sont des faits humains, c'est pourquoi on peut les saisir et les rendre en images, une affirmation qui dérange toujours un peu une conception surplombante du social. Le détour par Lefebvre nous rappelle qu'un œil bien exercé peut se dispenser en partie d'une lourde enquête préalable avant de filmer, à condition de faire des allers et retours entre les observations et les hypothèses, entre l'œil du sociologue sur le terrain et le plan de tournage qu'il cherche à mettre en place.²³

La phase d'observation s'anime et s'enrichit par la question de Barthes toujours en alerte, « Qu'est-ce que ça veut dire ? », encore faut-il avoir vu quelque chose pour affirmer avec Bachelard « Il faut savoir pour voir ». On passe ainsi de la formation du regard à l'analyse de ce qui est perçu, en s'appuyant sur l'idée-force « Il n'y a de réel que d'intelligible ».

6. 2) *Apprendre à lire et à analyser les images*

Apprendre à lire un film, une image en se demandant immédiatement où se trouvent la ou les caméras, le preneur de son, qui parle, qui filme, qui fait parler, qu'y a-t-il dans le hors champ, peut on repérer des indices qui témoigneraient de l'identité du commanditaire? Comment opère la caméra pour produire tel ou tel effet ? Autant de questions-guides pour développer un apprentissage de lecture de l'image autre qu'esthétique ou technique.

Comprendre et détecté comment est fabriqué un film et quelle est la configuration des différents groupes d'acteurs professionnels, également interroger l'évolution des techniques d'enregistrement et de montage pour identifier ce qu'elles apportent ou réduisent, pointer les

²³ Aujourd'hui les exigences administratives de l'évaluation quantitative des publications privent les chercheurs de se livrer régulièrement à ces sortes de « voyages » qui préparent non seulement à l'image mais à l'exercice de leur métier.

problèmes complexes de la diffusion des produits, du rôle des médias, autant de domaines de connaissances qui devraient faire partie de la culture générale. Or elles sont réservées à des enseignements spécialisés.²⁴ Peu d'universités ont enseigné l'image sous ces angles pourtant sociologiques dans la formation générale en sciences sociales.

Pour ce qui est du film de recherche la phase « analyse des images » s'appuie elle aussi sur des instruments adéquats:

- . des grilles de lecture concernant les propriétés de l'image (en vue du montage), le sens sociologique donné par le chercheur, par exemple : le poste de travail du travailleur à domicile est-il filmé en plans fragmentés, en plans fixes ou en un seul plan séquence ? Ce dernier permettant de voir la place stratégique occupée dans la maison (signe visuel porteur de différences sexuées).

- . des catégories d'analyse qui doivent être explicitement reliées aux éléments théoriques d'interprétation en rapport avec la problématique et les hypothèses de la recherche.

6. 3) *Des instruments appropriés pour repérer, pour enregistrer et pour se comporter sur un terrain.*

Les outils sont nombreux, citons en quelques-uns :

- . un guide de repérage effectué avant le tournage. Il doit consigner des informations précises sur l'éclairage des lieux, l'ambiance sonore pour placer les micros, la place des gens avec leurs déplacements éventuels. Ce guide vise à faciliter le tournage, à anticiper les imprévus.

- . un guide d'observation. Il est utile au cours du tournage pour conserver le fil du film en répondant à l'avance et sans cesse à des questions du type : « que veut-on observer « ? quoi » ? où » ? comment » ?

Les deux instruments soulignent aussi les points importants des cadrages, les types de plan sur les personnes filmées, leur durée, les mouvements de caméra ou les plans fixes pour enregistrer un échange entre personnes par exemple. On l'a dit pour briser l'ennui de l'interview synchrone parfois inévitable, il faut savoir et pouvoir varier doucement les plans en évitant les zooms qui rappellent inutilement la présence de l'observateur, à moins d'être dans une situation claire d'entretien dialogué.

6. 4) *Sur le terrain : apprendre à orienter l'objectif selon un regard bien informé*

Il ne suffit pas d'observer ni de rendre intelligible ce qui est perçu, encore faut-il appliquer ces qualités aux enregistrements audiovisuels eux-mêmes. Un regard informé guide le choix de l'angle de prise de vue, de sorte qu'on privilégiera le sens plutôt que l'esthétique ou la commodité d'un cadrage. Cela peut paraître évident et pourtant on a souvent constaté dans des films de recherche, que l'opérateur s'il n'est pas le chercheur peut avoir envie d'orienter la caméra soit sur la machine, soit sur la personne qui parle, soit en plan serré sur les mains ou sur le corps qui travaille, perdant ainsi une part d'information. Pour sauvegarder une information estimée utile on cherchera à placer la caméra de manière à saisir en un seul cadrage les trois éléments corps, espace, temps. Lors du tournage en direct d'un poste de travail, la caméra se placera selon le bon angle et sans hésitation en se soumettant au regard qui sait voir, sachant qu'on répète rarement les prises de vues. Une certaine audace est requise pour saisir en plan rapproché comment une mère réveille sa petite fille encore endormie en s'approchant de son oreiller, on va placer doucement la caméra de très près pour avoir dans le même axe les deux visages dans le cadre. Ce type de réveil prendra tout son sens une fois mis en parallèle avec un autre rituel de réveil signifié par un appel « François c'est l'heure » qui sans brutalité évite cependant un contact corporel pourtant nourricier pour l'affectivité de l'enfant à cet âge. Autre exemple significatif, dans un film sur les soins en milieu hospitalier

²⁴ En 1979 une opération innovante a été mise en œuvre intitulée : Jeunes téléspectateurs actifs (JTA) à l'initiative du Fonds d'intervention culturelle, un programme interministériel de formation des jeunes aux médias qui s'est déroulé à l'époque dans plusieurs grandes villes en France

l'angle de prise de vue adopté par le chercheur cadreur parvient à saisir ensemble en plan rapproché, les mains de l'infirmière qui masse et le visage de la personne âgée qui reçoit.

La question des droits doit être réglée, avant les enregistrements. Un formulaire de décharge de droits est signé par tous les intéressés susceptibles d'entrer dans le champ, exigence aussi bien pour un film accompagnant une recherche que pour un documentaire plus élaboré et plus largement diffusé. La question des droits devenue extrêmement exigeante, alourdit le travail de terrain des sociologues et des anthropologues audiovisuels, ce qui contribue sans doute à freiner une utilisation simple de la méthode audiovisuelle dans le cadre de la recherche.

6. 5) *Le montage et la place des gens filmés*

Il a été dit que le film sociologique, les films sur le travail notamment ne fascinaient pas les spectateurs. Le défi à relever est bien de conserver le sens de l'objet de recherche tout en intéressant le spectateur. Comment procéder ?

La durée du document est décisive. Un montage demande à être beaucoup plus court aujourd'hui qu'hier. Le public supporte difficilement un document audiovisuel dépassant 15 minutes s'il est présenté lors de colloque ou de séminaire thématique. Quelques principes impliquent leur mise en œuvre, dès les premiers enregistrements. Il est nécessaire de diversifier les situations, d'éviter la redondance sans pour autant s'éloigner du sujet. Dans un document sur le travail domestique réalisé en 1977, je m'étais attaché à filmer pour le montrer au montage, les corps de femmes prises chacune dans une activité différente de travail domestique au sein de plusieurs espaces privés. Si bien que la pluralité des situations témoigne au montage de l'ampleur et de la diversité des tâches domestiques beaucoup mieux que ne l'ont fait les traditionnelles enquêtes budget-temps. La valeur sociale et économique de ce « travail » socialement indispensable se révèle à l'évidence dans la pluralité emboîtée des tâches. On voit et comprend mieux pourquoi il échappe à toute mesure normative du temps et par conséquent à un éventuel salaire. En filmant les gestes, les instruments, les temporalités dans le contexte des habitats, on brise la naturalité apparente, la banalité de l'ordinaire, l'ennui des choses connues qui s'effacent devant la variété relative des lieux, des paroles, des corps, des modes d'agir. Un principe de montage repose donc sur la richesse des images qui sans se répéter tissent un discours, un récit parfois, mieux la séquence d'une histoire.

Quelle place peut-on donner aux personnes filmées dans l'élaboration du montage ? On peut rappeler quelques principes déontologiques, notamment la possibilité pour les personnes filmées de visionner leur image, contrairement aux entretiens, l'image ne peut assurer l'anonymat. On sait aussi que personne ne supporte son image, même les stars. Des réalisateurs ont pris le parti de faire participer activement les « travailleurs » au montage. Je ne crois pas que ce soit la meilleure solution. Le chercheur doit tenir la barre et maintenir le cap sur son travail, aussi bien envers les techniciens qu'envers les personnes filmées. En revanche on peut discuter lors du visionnage, trouver des accords, accepter une durée plus longue ou un arrêt sur image pour insister sur un point, rendre plus discrète une image qui capte en trop gros plan ou mal éclairé, un visage ou un détail, touchant par exemple l'intimité familiale. Des démarches de cette nature demandent du temps pour établir le dialogue, les accords sont parfois délicats à obtenir et représentent un surcroît de travail sur le banc de montage. Par contre on peut faire des visionnages collectifs de films tournés avec des salariés, avec des personnes pouvant intervenir à propos de la signification du montage. J'ai effectué ces retours pour le travail domestique, soit avec les personnes filmées, soit avec d'autres dans les mêmes espaces habités ou encore avec des chercheuses travaillant sur le thème. Il en a été de même pour le travail à domicile, pour les ouvrières de l'électronique, également pour les villes, en grande partie pour Rennes, moins pour Marseille, davantage pour Liège. Mais il n'est pas facile de mobiliser les gens, de trouver une salle, un jour, une présentation compréhensible et respectueuse du travail de recherche comme des personnes présentes. Cette part du montage est facilitée aujourd'hui grâce à l'allègement des techniques. L'intérêt de ces retours tient aux

dialogues, à l'explicitation par le chercheur de ce qu'il a voulu mettre en images. Cette démarche a une évidente valeur d'enseignement.

Conclusion

La sociologie audiovisuelle produit des documents visuels et sonores appuyés sur une recherche qui dans le meilleur de cas la précède. Elle ne raconte pas des événements comme le fait le cinéma du réel, le direct ou le reportage. Elle n'illustre pas non plus un discours comme on le voit dans les premiers documentaires sociologiques de l'après-guerre qui comportaient un commentaire très didactique, nécessaire à un moment de l'histoire de l'écriture filmique et surtout à l'éducation du public. La sociologie audiovisuelle actuelle ne doit pas prétendre démontrer, mais seulement prendre le risque de montrer de manière intelligible.

Elle cherche à transmettre un autre regard sur le monde quotidien. Dans un corps à corps avec les images, les sons, les signes, en recherche aussi vers un langage en phase avec la culture évolutive de l'image, elle cherche à briser les présupposés sociaux, moraux, religieux, disciplinaires.

Si qualitative qu'elle paraisse la méthodologie de l'image n'échappe toutefois pas aux exigences de vigilance de la démarche, telles qu'elles ont été inventoriées par Bachelard (1934) et rappelées plus tard par les auteurs du métier de sociologue (Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 1968). Ces exigences sont applicables à toutes les méthodes des sciences sociales, les nouvelles comme les plus anciennes.

Bien que « des règles de méthode » soient encore à développer, elles peuvent être enseignées là où elles en sont car elles ont leur place dans la boîte à outils du chercheur dès lors qu'elles s'emboîtent aux autres instruments de collecte et de diffusion de la science sociale. Les chercheurs et les étudiants qui la pratiquent, celles et ceux qui l'enseignent sont convaincus que cette nouvelle méthodologie stimule la réflexion sociologique et contribue à la faire progresser.

La sociologie audiovisuelle possède donc les qualités d'une authentique méthode d'observation. Filmer, c'est reconnaître l'autre dans son expérience quotidienne, anonyme, oubliée, sans mémoire, ensevelie sous le flot sans fin de l'événement qui tient toujours la première place. Sachant toutefois qu'on ne voit, qu'on ne reconnaît que des facettes, des parties, des formes, du fait de la nécessité épistémologique du découpage de l'objet d'étude. Sans oublier que montrer c'est aussi cacher, dire c'est également taire et faire taire, écouter c'est rester en partie sourd. Mais la méthodologie de l'image possède une qualité plus rare encore, celle de communiquer par des signes, les relations fragiles et innovantes entre images, parole et écriture, du sensible et de l'intelligible mêlés, un degré de plus de notre conscience du monde que nous contribuons tous à créer.

Monique Haicault Juin 2003- Mai 2010

Bibliographie citée dans le texte

- Bachelard G, 1934 Le nouvel esprit scientifique (1ère éd), Fayard
Bateson G et alii, 1981 La nouvelle communication Ed du Seuil, Collection Points
Barthes R, 1957 Mythologies Ed du Seuil
Barthes R, 1964 « Eléments de sémiologie » in Communication, n°4
Bourdieu P, Passeron JC, Chamboredon JC, 1968 Le métier de sociologue, Ed Mouton/Bordas
Deleuze G, 1983 Cinéma1. L'image-mouvement, Minuit, coll. « Critique » Paris
Chombart de Lauwe M, 1956 La vie quotidienne des familles ouvrières Ed PUF Paris
Goffman E, 1979 La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2, Les relations en public, Paris, Minuit.
Goody J, 1979 La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage. Ed de Minuit

- Grossin W, 1986 Pour une science du temps, introduction à une écologie temporelle, Toulouse Ed Octares
- Haicault M, Coucoureux H, Pagès M, 1982 La vie en deux, ouvrières de l'électronique en habitat périurbain. Ed Plan construction Paris
- Haicault M, 1989 Famille, école et temps, du réveil à la cloche : des modes familiaux de socialisation, in Revue suisse de sociologie, n° spécial, Temps sociaux.
- Haicault M, Mazella S, 1997 La ville en mouvement, plurimobilité des retraités dans Marseille, Ministère de l'Équipement, CNRS-Pirville, Lest Aix-en-Provence
- Haicault M, 2000 L'expérience sociale du quotidien, corps, espace, temps. Presses de l'Université d'Ottawa. Col Théorie sociale
- Haicault M, 2000 L'image en sciences sociales une opération de mise en visibilité in Femmes entre ombre et lumière (dirs Dermenjian, Guilhaumou, Lapied), Ed PubliSud
- Haicault M : Réalisations audiovisuelles :
- 1977 Le travail domestique Vidéo N/B 52 mn
 - 1979 Des Dames de qualité vidéo N/B 45 mn, numérisé et réduit à 14 mn en 2010
 - 1982 Marie -Thérèse, la vie en deux, Vidéo 50 mn
 - 1986 Trois portraits de travailleuses à domicile de 5 mn, de la série de 31 portraits de Travailleurs à domicile, INA, Vidéo ciné troc, CNRS, chaîne Sept-Arte 1989.
 - 1987 Vivre et travailler chez soi, vidéo N/B de 21 mn
 - 1987 D'hier à aujourd'hui, le travail à domicile vidéo 42mn
 - 1989-1992 Cinq portraits de modes de prime socialisation familiale
 - 2002-2005 Une Série : Temps des femmes, Temps des villes :
 - . Rennes en Bretagne, des femmes dans la politique de la ville, vidéo 14 mn
 - . Marseille, Des femmes dans les lieux et les temps quotidiens. vidéo 21 mn
 - . Liège, une ville à parts égales, vidéo 18 mn
- Hall Edward T, 1984 La danse de la vie, temps culturel, temps vécu, Paris Seuil
- Lefebvre H, 1947, 61, 81 Critique de la vie quotidienne, L'Arche
- Mauss M, 1938, Les techniques du corps, in Journal de psychologie, 3
- Mitry J, 1987 La sémiologie en question, langage et cinéma, Ed du Cerf
- Merleau-Ponty M, 1945 Phénoménologie de la perception Ed Gallimard
- Réseau National Pratiques audiovisuelles en Sciences de la Société (1987-1993) :
- Cahiers n° 1 Nantes, 1987
 - Cahiers n° 2 La parole dans le film, Aix-en-Provence 1988
 - Cahiers n° 3 La caméra sur le terrain, Vaucluse, 1989.
- Rancière J, 2008 Le spectateur émancipé, Ed La Fabrique
- Simmel G, 1989 Philosophie et modernité 1. Paris Payot
- Thompson E P, Temps, travail et capitalisme, Revue Libre, n° 5, 1979, note d'analyse présentée par Monique Haicault au séminaire du Lest, les Temps sociaux, 17 février 2002, document SHS
- Valette B, 1986 Les langages non verbaux, in Le langage littérature et linguistique, Analyse et réflexions. Ed Ellipses
- Virillo P, 1988 La machine de vision, essai sur les nouvelles techniques de représentation Ed Galilée
- Virillo P, 1995 La vitesse de libération Ed Galilée