



HAL
open science

Ce qui (se) forme dans l'image. La représentation d'une expérience esthétique du réel au travail

Kader Mokaddem, Maurice Coussirat

► To cite this version:

Kader Mokaddem, Maurice Coussirat. Ce qui (se) forme dans l'image. La représentation d'une expérience esthétique du réel au travail. Images du travail, travail des images, Nov 2009, Poitiers, France. pp.183 à 196. hal-00931031

HAL Id: hal-00931031

<https://hal.science/hal-00931031>

Submitted on 15 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CE QUI (SE) FORME DANS L'IMAGE - LA REPRESENTATION D'UNE EXPERIENCE ESTHETIQUE DU REEL AU TRAVAIL

Kader Mokaddem, Maurice Coussirat

Laboratoire *Images-Récits- Documents*. Atelier Image & Réel

École supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne - Cité du design

1. PRESENTATION DU CADRE DE RECHERCHE

1.1 Le projet

Les différents cas étudiés sont issus de réalisations d'étudiants de l'École supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne dans le cadre de l'atelier Image & Réel du Laboratoire Images-Récits-Documents. L'atelier cherche à déterminer par des pratiques documentées et documentaires les conditions d'existence d'une image de savoir. Depuis 1999-2000, la recherche s'est articulée sur la représentation sociale du travail par une thématisation particulière : *les travailleurs et leur métier* qui permet une autonomisation des procédures de réalisation photographique, filmique et l'élaboration d'une méthodologie propre aux métiers choisis. Les différents corps de métiers couvrent un champ socio-professionnel large allant du paysan (O. Plagnard, *Fabrègues-Lou Fabrégat* 2000), d'ouvriers d'un abattoir (A. Mantillet), d'artisans (J. Cornieux L'horloger ; Ch. Yu, *La rencontre* 2007), d'ouvriers en usine (M. Ovize, *Le jeu de l'apparence* 2004), du camionneur (E. Perrot, *L'inconnu en station* 2006) aux personnels de santé (N. Bellet, *L'hôpital* 2008).

Ces productions ont pour origine un énoncé proposé aux étudiants de 3e année pour présenter les problématiques de l'image documentaire photographique et vidéographique. Certains des travaux se sont développés en projet de fin d'étude (DNSEP : diplôme national supérieur d'expression plastique).

1.2. Présupposé esthétique

L'esthétique n'est pas simplement une branche autonome de la philosophie ou des sciences de l'art. Son autonomie provient en fait de sa capacité à étudier des formes particulières du faire, du produire, qui dans les formes sensibles (dans des formes de la sensibilité) construisent des éléments de savoir.

L'esthétique est un travail ambigu, indécis pour saisir la formation des perceptions dans le sensible. Dans le champ des images qui prennent le travail pour objet, l'esthétique est traversée par des enjeux de savoirs qui interrogent le document comme « instruction » par l'image d'un rapport au réel.

À cette question, il est difficile de répondre par accumulation d'informations et par accumulation des savoirs. La réponse se pense plutôt en termes de configuration et de transformation des éléments sensibles du réel dans une représentation.

Configurer, c'est alors travailler la question d'une représentation : figure n'est pas à prendre au sens spécifiquement artistique, elle renvoie au processus de dépassement de la forme immédiatement donnée ou perçue. Transformer, c'est parcourir la succession possible de représentations possibles.

L'atelier image et réel questionne le statut esthétique des images documentant une représentation du réel et pas simplement leur statut d'images artistique. La présupposition d'une appréhension libre du réel dans l'art est une erreur. L'art éprouve, selon des critères et des catégories précis, une manière d'appréhender, d'apercevoir le réel qui intègre de plus en plus le « document » comme fragment extrait du réel. L'image devient document, documentaire. Elle déploie des stratégies d'englobement perceptif du réel. En documentant le réel par des percepts et des positionnements critiques, elle devient un mode de connaissance du réel. En elle, l'information risque de n'être que de l'informe si elle ne subit pas une transfiguration par un travail qui la fait véritablement être. Ce « véritablement être » de l'image ne se manifeste pas par une problématisation de la vérité comme dans les propositions discursives mais par l'élaboration plastique des conditions d'apparition d'un mode d'être spécifique d'une possible vérité du réel.

La question de la composition permet alors d'interroger l'image dans sa puissance descriptive du monde, sa puissance à faire apparaître des cadres possibles d'une perception du réel. Composer, c'est introduire des espacements, des caractéristiques spécifiques à une organisation du monde. La composition s'articule au moment de la disposition (disposition du réel à être perçu dans la mise en place d'une configuration), à un arrangement concerté à l'intérieur d'une image d'un type de représentation. La question de la composition se maintient dans un processus méthodologique de construction technique.

L'esthétique redéploie avec ses moyens une perception organisée du réel en une description. Le réel ne se donne pas immédiatement, il s'élabore par une recombinaison des formes : de l'informe à la forme pour arriver à une image.

L'engagement des étudiants met en place une situation qui permet à l'image d'attribuer des qualités sensibles à un monde désarticulé. S'engager n'est plus établir des significations orientant une action mais c'est engager (initier) la situation à produire des qualités sensibles qui développeront une levée du sens par le sensible des images.

2. LES ENJEUX D'UNE IMAGE DOCUMENTEE ET DOCUMENTAIRE

Le projet de l'Atelier n'est pas de produire un état descriptif du monde du travail par des images mais de déplacer l'interrogation sur les pratiques du travail à l'intérieur de l'image. L'étudiant expérimente ainsi sa propre relation au travail comme élaboration d'une production, voire comme création. Il est en situation d'incertitude car ce ne sont plus ses propres déterminations qui donnent forme et naissance aux images.

Les conditions de création d'une image du travail impliquent non pas une reconnaissance des formes mises en œuvre (posture, attitude qui peuvent donner lieu à une représentation « catégorielle » et « classique » du travail) mais une connaissance fondée sur une approche documentée de la formation des formes.

Les pratiques artistiques sont alors interrogées par une confrontation à d'autres pratiques.

En ce sens, il s'agit de fonder des choix de pratiques en considérant ce qui s'y travaille. Le projet *Les travailleurs et leur métier* a pour horizon l'établissement d'une distance critique ou tout au moins d'un seuil critique de conscience de la spécificité du travail des images par une méthodologie et une expérimentation construites dans la relation imposée par le réel de l'autre, par son travail.

L'élaboration d'un cahier des charges rigoureux, contradictoire à la liberté généralement accordée aux pratiques artistiques, est alors nécessaire. Le recours à des exigences cadrant la production d'images permet la mise en place de procédures visuelles spécifiques à la problématique visée par chaque projet. Les contraintes méthodologiques permettent la constitution d'une procédure de construction du film et se résument en quelques points :

- Produire une enquête et un repérage préalable documentant le métier choisi.
- Déterminer une durée du film de 5 à 30 minutes selon les objectifs du film.
- S'inscrire dans les contraintes du genre : documentaire de création en prise directe.
- Éviter la voix-off et le commentaire.

L'usage de procédures étrangères à l'art entraîne un mode de fabrication d'images où elles ne sont plus des expositions mimétiques du travail, des reproductions. L'image n'est pas une simple exposition des pratiques du travail.

Les procédures utilisées sont épistémologiques. L'enquête n'est pas uniquement le préalable aux images. Ce n'est pas simplement un carnet de croquis ou d'esquisse, une prise de note visuelle, mais elle conditionne la création d'une image-concept. L'enquête vise à déterminer les cadres d'apparition sensible d'une esthétique au travail. Elle ne légitime pas une approche des conditions sociales du travail. Elle accompagne, chez l'étudiant, une conscience des effets esthétiques de la

représentation : la production d'images s'intègre à des modes de production qui « fabriquent » des consciences du travail, des représentations idéologiques (au sens où l'idéologie est une appréhension globale d'une forme variable de l'espace social et construit une image synthétique). C'est donc à une problématisation de l'artiste comme opérateur d'une représentation que ces procédures externes aboutissent.

Leur usage amène un questionnement sur les pratiques de production d'une représentation et sur les conditions d'apparition d'une forme de représentation du travail dans un cadre iconique.

Le recours à des disciplines externes et à leurs méthodologies permet une mise à distance de la sensibilité immédiate, de la perception sociale déjà encadrée (opinion préconçue, image-cliché...) par des représentations impliquées dans une primo-conception des pratiques sociales.

Si l'on fait le point sur les méthodes utilisées, elles s'articulent sur des procédures de dégagement des perceptions sensibles, pas toujours esthétiques, de l'expérience du travail - d'où le recours à des outils de l'anthropologie, de l'ethnographie et de la sociologie. La description dont F. Laplantine¹ a dégagé les enjeux ethnographiques et l'usage sociologique des récits de vie décrit par D. Bertaux² furent des outils pour dégager un positionnement sur le travail.

Ces deux pratiques servent à délimiter « un cadre » et à instituer une dimension empirique au travail proposé aux étudiants.

L'enquête (récit de vie et description) dégage les conditions d'apparition d'une singularité « encadrée » par une conception générale du travail qui pose une série de questions épistémologiques :

- Comment échapper dans la représentation à une perception particulière plus affective que sensible ?
- Comment traduire une perception relationnelle en image ?
- Comment éviter qu'une attention à la singularité du travailleur ne nuise à l'objectivité du projet ?

Ces difficultés recourent des problèmes de sensibilité affective. Elles ne concernent pas simplement la perception subjective du producteur d'images, elles impliquent les perceptions différenciées et différentielles du travailleur lorsqu'il tente de donner une image de soi dans le travail. Si le mot « déontologie » perd son actualité, il concerne toujours, en tant que problème épistémologique, la question de la production d'image comme formulation de savoir : que doit-il y avoir dans une image pour « exprimer » une perception esthétique du travail et en ordonner une apparition du sensible ? « Ce qu'il doit y avoir comme mode d'être dans une pratique » se désigne alors déontologiquement.

3. TROIS APPROCHES DE L'IMAGE EN TRAVAIL

L'autonomie accordée aux étudiants dans l'élaboration des projets en école d'art les libère de certaines contraintes de temps ; elle leur permet d'inscrire les projets dans des temporalités spécifiques. Nous avons fait le choix de présenter une variété d'images et de focaliser sur les projets qui prennent esthétiquement une position singulière sur la question de la représentation du travailleur au travail.

3.1. Partenariat dans la production d'image

Le projet d'E. Perrot *L'inconnu en station* n'est pas simplement une enquête documentaire sur les camionneurs même si l'approche documentaire fut contraignante dans la procédure photographique. Le travail d'immersion a contraint E. Perrot à vivre le quotidien des camionneurs. Le point de repère fixe fut la station-service d'une aire d'autoroute. Ce lieu sert de point de rencontre du fait des contraintes du métier de camionneur.

Le travail porte sur les conditions de vie de ces travailleurs.

¹ Laplantine F., *La description ethnographique*. Paris, Nathan Université, Sciences sociales, 2002.

² Bertaux D., *Les récits de vie*, Paris, Nathan Université, Sociologie, 2003.

La photographie encourt, du fait du mutisme de l'image, le risque d'une surinterprétation du regard sur les conditions objectives du travail, d'où le parti pris d'établir une véritable relation entre photographe et photographiés. Il s'agit plus exactement d'un véritable partenariat. Les sujets photographiques ne sont pas seulement des sujets photographiés, ils participent à l'élaboration de l'image. D'où la nécessité de donner voix à ces images en recomposant les termes des entretiens et en passant un contrat d'image.

Il ne s'agit pas simplement retranscrire les entretiens vécus et enregistrés mais de procéder, à partir d'eux, à l'écriture de récits qui constituent les sujets photographiés en sujets photographiques. La distinction entre sujet photographique et sujet photographié recoupe le moment où, dans le film documentaire, une personne devient « forme agissante » de sa représentation. Le mot acteur ne convient pas, il suppose une distanciation calculée ni celui de personnage qui renvoie à une scénarisation du réel.

Il ne s'agit donc pas de figurer une représentation immobile du camionneur, de lui attribuer une représentation qui n'est pas sienne (idéal type, stéréotype, etc.) ni de faire en sorte qu'il prenne en charge le travail du photographe en donnant une représentation au sens scénique de lui-même. La figuration du travailleur est construite en même temps que celle du photographe et du camionneur tel qu'ils se perçoivent (Figure 1).

L'image devient un objet transactionnel pour l'avenir de la relation entre la photographe et le camionneur, elle est un objet-cadre qui détermine cette relation commune. Le photographié devient « porteur de son réel face à l'objectif » et le photographe accepte « de passer à côté de certaines images ³ ». E. Perrot n'est pas simplement présente au bon endroit (la station-service). Elle choisit d'être en présence des travailleurs et donc de travailler son projet dans le même « réel » qu'eux, « d'être dans le lieu de l'autre, pas celui du studio ⁴ ».

Ce choix déplace la problématique traditionnelle du travail de l'artiste dans un atelier. L'atelier devient le lieu où est possible la transformation du réel en image parce que « le sujet est prévenu de sa participation à l'image ». Il ne suffit pas d'être dans l'image pour être représenté, il faut aussi que l'être dans l'image soit effectif par une participation active de l'autre : les conditions d'une apparition de l'image appartiennent aussi au photographié qui devient ainsi sujet du photographique et non photographié.

Dans cette relation à la photographie, le réel n'est jamais le contenu de l'image à proprement parler. Son contenu, c'est l'évanouissement justement du réel dans son cadre. La photographie peut effectivement alors devenir l'image des conditions du travail de l'un et de l'autre.

Ce partenariat, engagement mutuel, établit une parité dans la création de l'image et dans ce qui se dit du travail. La présence par reflets d'E. Perrot dans les images manifeste cette équivalence des personnes (Figure 1). Ce processus se retrouve dans la pratique vidéo par l'intervention discrète de la voix du documentariste qui accompagne la parole du travailleur. Ainsi, un dialogue se construit avec retenue qui rend équivalente la parole et l'image de l'un et de l'autre.

Le travail s'élabore ensemble. Il devient un territoire de perceptions communes partagées parce que, dans la relation photographique, un processus de partage des tâches s'est effectué. Cette forme de division du travail se fonde sur une confiance mutuelle qui fonde un don : le temps pris par la photographe pour aller vers l'autre, s'intéresser à lui est un don qui enclenche souvent l'acceptation de la production d'une image comme contre-don.

L'image qui en découle personnifie la relation des deux travailleurs. Est travaillé photographiquement une manière d'être dans le monde du travail où le corps retrouve sa présence malgré le camion qui cadre (Figure 2). Cela prend souvent l'allure d'une pose, d'une posture, voire d'une *stature* où le corps trouve une assurance face aux contraintes du rythme du travail. Dans le travail d'A. Mantillet sur un abattoir, l'indifférence physiologique des travailleurs n'est pas une

³ Perrot E., *L'inconnu en station*, Mémoires de DNESE, Saint-Étienne, ESADSE, 2006.

⁴ Perrot E., *op. cit.*

forme d'habitude à la violence, c'est la manière dont, dans son rapport à la dureté des conditions du travail, le corps du travailleur configure une manière de se tenir. Dans la cadence du travail, le corps se relâche (Figure 3) ; ce relâchement n'est pas un simple laisser-aller.

3.2 Contrat et rémunération par l'image

N. Bellet, pour *L'hôpital*, procède selon une autre contractualisation. Plus établie et socialisée, elle est soumise aux enjeux de travail du photographe qui se met en situation de commande, même si l'approche documentaire reste une exigence de sa démarche.

Il ne cherche pas des partenaires mais des associés. Il contractualise les rapports avec le sujet photographié. L'image est l'objet d'un contrat. Rémunératrice, elle est comme un salaire. N. Bellet n'expose pas ces images qui sont excédentaires par rapport au projet. Nous avons un exemple de ce type d'image qui rémunère une contractualisation « invisible » et fait partie intégrante du projet, lui sert même de clôture dans le travail de J. Cornieux (Figure 4).

Cette image n'est pas documentée et documentaire. C'est une image supplémentaire qui rétribue le sujet photographique sous forme de portrait : une photographie qui « fait image » des travailleurs. Cette image ne s'inquiète pas de la valeur du travail, mais valorise le travailleur. Elle est en situation limite. C'est une image du type portrait de famille qui institue une figure de la famille, la pose dans une représentation qui dépasse l'individu.

Cette image n'en reste pas moins chargée d'une somme de perceptions qui constituent le rapport entre le photographe et ses sujets.

Le contrat tacite détermine une situation où le photographe porte le cadre de la représentation et le formalise. Le sujet n'est que photographique, il n'est pas le sujet photographié. C'est la fonction portée qui est interrogée et mène d'ailleurs à une configuration du genre portrait en situation.

Le travail photographique est alors un travail d'information, de mise en forme d'un contenu sur le métier regardé. L'image cherche plus à décrypter les conditions de travail que les conditions du travail.

La *prise sur le vif*, déterminante dans cette pratique, permet de *constater* le réel du travail. S'élabore dans cette esthétique « sur le vif » une logique de l'image non comme instance décisive mais comme instance de décision, de prise de position par l'information. Ce n'est plus le souci du réel qui anime l'image mais le souci d'une vérité de la réalité.

Impossible alors de faire véritablement des autres des sujets photographiés, ils se dispersent dans l'image, se noient en elles et ce qui subsiste, c'est l'effet de vérité d'une réalité qui s'impose (aussi trouble et floue que soit cette réalité).

Le cadre institutionnel invisible de l'hôpital entraîne ce type d'images (Figure 5). L'hôpital est un « cadre primaire⁵ » qui contraint la perception, la rend indissociable du contexte social. Ce cadre influe sur les modes d'être des travailleurs rendus indiscernables par leur fonction dans l'institution. Les singularités subjectives sont neutralisées au nom des opérations cliniques (Figures 5 et 6). Le cadre détermine les significations à accorder aux situations et efface la personnalité des travailleurs pour mettre en avant leur opérativité. Photographier le travail, alors, c'est photographier l'imperceptible effacement des personnes au profit de la fonction indissociable du cadre où s'opèrent les gestes pratiques cliniques. La « présentation de soi⁶ », selon le concept de E. Goffman, est effacement de soi derrière la fonction. Le travailleur voit la présentation de soi déterminée par l'institution hospitalière. Ce qui est photographié du coup c'est la mise à distance de soi à soi dans le travail. Cette mise à distance que l'architecture détermine aussi est révélatrice de la dissipation du sujet, voire de sa disparition dans le cadre du travail.

⁵ Goffman E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit Le sens commun, 1991.

⁶ Goffman E., *La présentation de soi*, Paris, Minuit Le sens commun, 1973.

Il est nécessaire alors pour « formaliser » la perception esthétique du travailleur au travail de doubler la représentation du travailleur par celle de la personne. Cette double image, *Le jeu des apparences* de M. Ovize sur le travail en usine (Figure 7), en rend compte. Une image proche du « reportage documentaire » cherche le réel du travail dans l'usine comme si l'objet photographique s'y trouvait réellement, mais cette démarche se heurte aux règles de fonctionnement et de sécurité qui limitent les prises possibles :

« *Il me dit alors que selon les règles de sécurité moi aussi je devrais me munir d'une blouse mais qu'elle serait éphémère. Puis dans la conformité, nous pénétrons dans l'usine, je découvre un univers robotisé, uniforme et blousé*⁷. »

Le statut de conformité de la représentation dans le monde du travail par le vêtement est une manifestation d'une règle comportementale où conforme s'identifie à uniforme.

L'autre image nécessite alors un espace particulier à côté de l'usine sans être hors du monde du travail. Cet espace, un studio improvisé, autorise une forme hétérogène d'espace-temps qui se greffe sur le temps articulé et l'espace homogène de l'usine. Le studio permet le déploiement de la subjectivité des travailleurs et autorise la construction d'une image de soi en décalage au monde de l'usine.

La présentation dans une série parallèle de ces images d'usine oblige le regard à un aller-retour pour percevoir l'écart entre les manières de se présenter. L'écart d'une image à l'autre est intégré au travail lui-même.

Ce n'est pas le cas dans le projet de N. Bellet où une image individuelle personnelle du travailleur est réalisée hors de l'institution hospitalière et n'est pas rendue visible. Elle est fabriquée en dehors du cadre primaire : l'image est prise à la sortie du travail sur le toit de l'hôpital, il s'agit d'un portrait de la personne hors du contexte socialisé du travail. Elle est remise à titre privé, comme une gratification personnelle du temps accordé au photographe. C'est bien une rémunération du temps volé à l'institution qui est faite, d'où le caractère contractualisant de la démarche photographique. Le travail du photographe ne suffit pas à rendre compte de la totalité de l'imprégnation du social sur le travailleur et il faut alors en configurer une image plus solide dans la relation privée.

La photographie se bâtit sous la forme d'un travail parasitant ou se greffant sur les modalités normales du travail hospitalier – en somme, une forme de « perruque »

3.3 La rencontre entre histoire personnelle et monde du travail

La perception du monde du travail n'est pas une donnée immédiate et suppose un travail de médiation et de médiatisation de la représentation dans une construction sous formes conjuguées du récit de vie, de l'enquête et de la fiction.

Les deux films de la série *La Rencontre* (*Tempo* et *Sacré cœur*) de Ch. Yu sont révélateurs de ce processus. Il s'agit pour cet étudiant d'origine chinoise de construire son positionnement dans un monde dont la teneur culturelle ne lui est pas donnée. C'est probablement son statut d'étudiant étranger, plus que de vidéaste qui lui ouvre des portes singulières. Comme s'il focalisait sur lui la possibilité de rendre visible ce qui se tient en général en retrait de la représentation du monde du travail : la personne comme personnalité.

Cet attachement à la personnalité transforme la forme de la représentation du travail.

L'horloger de *Tempo* n'est pas simplement un mécanicien du temps dérégulé, également musicien, il construit sa relation au travail avec une distance qui en fait un devoir. La vie elle-même est un travail, vivre est un travail et vivre de son travail n'est pas vivre par son travail – puisque le vrai travail, c'est celui d'arriver à tenir le rythme de cette existence. Dans *Sacré cœur*, la restauratrice vit par procuration et désire autre chose. Le travail nourrit un ratage existentiel.

Ce ne sont pas des vérités généralisables et, le propre de ces films est d'inscrire la particularité en dehors de toute généralisation abusive. Ce qui se montre, c'est un corps et une personne en tant qu'ils « indéfinissent » la perception du réel que l'on peut construire. Indéfinir consiste à rendre possible dans l'expérience filmique que l'indistinct se forme dans la relation.

⁷ Ovize M., *Le jeu de l'apparence*, Mémoire de DNSEP, Saint-Étienne, ESADSE, 2004.

On croit encore que doivent disparaître le filmeur, son regard et sa décision, pour que naisse une perception objective de la réalité et qu'il suffit de donner à voir le travail dans son déroulement pour que le document soit réel et vrai. C'est supposer une authenticité du réel dans sa relation à l'image, voire une subjectivité sincère du réel comme si les choses dans l'image parlent en dehors du filmeur. Cette authenticité supposée, cette sincérité des choses, il faut la dépasser pour désigner les conditions sensibles du travail.

L'esthétique filmique de Ch. Yu est basée sur une approche du travail comme manière d'être au monde, du monde. L'horloger ne peut l'être que par une prédestination dont il faut rendre compte : ce n'est pas un déterminisme social tel qu'il l'affirme en affirmant que très jeune il ne pouvait que devenir horloger du fait de son père. La prédestination renvoie à un destin se construisant au moment même de son vécu, proche du *kairos* des Grecs, d'une opportunité existentielle qui se déploie dans un choix d'existence. C'est ce paradoxe d'un métier qui impose des conditions d'existence que posent les films de Yu.

L'indéfini concerne donc l'individualisation des pratiques du travail : chaque artisan est pris dans la solitude que nécessite son activité. Chaque acte montré est finalement une *occupation* préoccupante du temps, une agitation pour ne pas sentir le vide, le ratage de son existence.

Les cadres surchargés, surpeuplés presque, sont là pour témoigner d'une peur du vide, d'une nécessaire activité qui laissera place à un loisir musical, lui aussi suractif et qui, finalement, possède les mêmes caractéristiques maniaques que le métier : *occupation* de l'espace et du temps par une régularité contraignante et une méticulosité maniaque.

Les objets du désir (l'instrument et les disques) occupent et saturent de la même manière tout l'espace-temps du film à tel point que pour saisir l'ensemble du lieu de travail, il faut sortir de la boutique et s'installer dans la situation d'extériorité du dernier plan.

Ce métier est un travail qui contraint le corps, le fatigue, le fait devenir comme une carapace qui pèse. L'image rend possible au moyen d'un jeu sur le cadre la perception sensible visuelle de cet écrasement du corps (Figure 8).

Dans cette ligne des récits de vie, O. Plagnard procède par introspection distanciée. Le travail dont le film parle, c'est le sien au sens où le projet questionne son appartenance familiale à une lignée de propriétaire terrien exploitant du Rouergue. Se joue donc la question de l'héritage d'un travail qui est également vécue individuellement et subjectivement comme une *exploitation*. Ce n'est pas un pur jeu de mot sur la nature du projet : il est question effectivement pour lui d'assumer la reprise de l'exploitation de ses parents comme bien économique héritée et de l'exploitation comme dépossession de sa propre vie qu'il qualifie de « sacrifice⁸ » au nom de l'hérité.

Le film se construit sur l'écart entre travail à la ferme et travailler à filmer. Si le film traite des problèmes de gestion de l'exploitation, le résultat n'est pas une analyse des conditions de vie des paysans ni un portrait de paysans, c'est plutôt un dévoilement des conditions de transmission d'un patrimoine compris comme un travail à poursuivre. La scène finale avec la mère est significative de cette perception : le travail est une contrainte héréditaire (Figure 9). Il transforme les relations familiales et place chaque membre de la famille dans une situation où il devient tributaire de l'autre. La charge n'est pas seulement sociale, elle est également affective.

Comme chez Ch. Yu, le travail n'est pas toujours choisi. Parfois subi dans un contexte qui déborde le cadre social public existentiel, il relève d'un cadre privé existentiel : la famille. L'horloger subit la décision de son père :

« *Ce travail ne me rend absolument pas heureux, c'est mon père qui m'a fait rentrer dans ce métier, il m'a dit : « toi, tu feras ce travail », alors je l'ai fait. Je n'ai pas beaucoup de temps pour moi-même, je n'ai aucune joie dans ce boulot, toute ma vie, je fais ça sans avoir de vacances⁹.* »

La reprise de l'exploitation est, pour O. Plagnard, une malédiction, un sacrifice. Cette déprise de soi, cette dépossession de soi par un travail constitue la trame des séquences de *Fabrégues-Lou*

⁸ Plagnard O., *Mon exploitation, mon projet*, Mémoire de DNSEP, Saint-Étienne, ESADSE, 2000.

⁹ Yu Ch., *La rencontre*, Mémoire de DNSEP, Saint-Étienne, ESADSE, 2007.

Fabrégat. Le récit documentaire permet une reprise de soi, une reconstitution qui fait **phaser** le travail filmique avec le travail paysan :

« *Mon champ vidéo se superpose géographiquement à mes terres,, à celles de mes voisins avec qui j'ai des murs ou des clôtures mitoyens, du matériel en commun, bref tout ce qui touche à mon exploitation agricole. Ainsi la ferme devient, au même titre que la caméra, un médium pour rencontrer ces agriculteurs. Ils n'ont pas de rôle de représentativité du monde agricole ni d'une paysannerie de l'Aubrac. Ils sont représentatifs du voisinage de l'exploitation et me permettent de révéler mon ambiguïté face à cette ferme*¹⁰. »

Le travail n'est plus simplement celui de l'agriculteur, du paysan. Le double titre du film renvoie à une emprise géographique et généalogique. Prime finalement la continuité d'une dépendance (le terme renvoie aussi à l'architecture de la ferme) à l'égard du territoire comme manière de parcourir un espace pour y créer une continuité alors que la perception filmique manifeste son absence d'homogénéité et sa discontinuité. Le travail, tout comme le territoire, échappent ainsi à la représentation tant que la nomination fait défaut.

BILAN

Les travailleurs et leur métier fut l'occasion d'une mise en situation photographique et filmique d'une énonciation sur le travail.

L'énonciation est, dans ce cadre, une parole qui contraint à déterminer un positionnement du sujet pour éclaircir (et non fixer) le sens de ce que porte l'énoncé. Il contraint en fait en posant un sens à devoir *nécessairement* se déterminer sur la valeur de l'énoncé.

L'énonciation comme pratique de représentation porte sur la modalité qui fait passer la « manière » de produire une image sur le travail à une « manière pour le travail d'être une pensée de et dans l'image ». La forme documentaire est le style propre de cette forme d'énonciation.

Ce qui se joue dans le mode documentaire, c'est la question de la formation d'une représentation en image de soi (pour le travailleur représenté) et de l'apprentissage de soi (pour l'étudiant artiste).

La question relève d'une conception des processus et des procédures – du dispositif en somme qui autorise la constitution au sein d'une image d'une représentation qui dépasse la simple description d'états de fait, la généralisation d'une représentation schématisée ou stéréotypée. L'image révèle un réel plus complexe, plus hétérogène...

Par l'image documentaire, on sort des catégories de pensées de type, de classe, d'espèce, de genre même si elle les traverse. La question essentielle serait plutôt celle de la singularité au sens étymologique où il faut se soucier du « un par un ». L'image produit un sentiment d'étrangeté qui distingue le réel dans l'individuation du cas particulier.

Ce dont il pourrait bien être question avec la perspective documentaire, ce serait d'*un* travail plus proche du jurisprudentiel empirique anglo-saxon que d'une sociologie des types.

On sait ce que cela implique à l'égard des procédures de travail de l'art : sortir d'une idéalité des formes, considérer la particularité d'apparition des formes. Le documentaire est travaillé par la question du surgissement non-événementiel de l'événement. Dans le documentaire, l'événement est le « *il n'arrive pas qu'il arrive* » qui relève de l'*il était une fois* narratif. Dans le documentaire, il n'est qu'une fois, le présent de tout documentaire est un présent chronologisé, acté et actualisé où situation et cadre déterminent la configuration du dispositif de perception et de réception de l'événementialisation. C'est là où se tient un rapport à la fiction : l'image documentaire rend compte d'une durée qui conditionne l'apparition de l'événement et, dans le même processus, fabrique les conditions esthétiques qui manifestent cette durée.

On pourrait parler d'une *casuistique* du documentaire qui rend difficile toute pensée généralisante, globalisante qui risque de faire tomber le documentaire du côté de l'image totalitaire du militantisme.

¹⁰ Plagnard O., *op. cit.*

En revenir pour les arts par l'esthétique documentaire à la représentation du travail, c'est réactualiser la question de ce qui est en œuvre dans l'élaboration artistique : interroger en somme la spécificité du travail artistique contemporain avec tous les arrières plans idéologiques. L'art devient, on le dit du moins, un modèle économique envisageable pour l'entreprise.

Mais, plus particulièrement, dans les projets présentés, ce qui se questionne le plus souvent, c'est un statut social existentiel des artistes.

Que se joue-t-il dans la perspective documentaire subjective reprise par les artistes ?

Une conception implicite du travail de plasticien :

- La mise à l'épreuve d'une expérience qui implique comparaison entre le projet artistique et les contraintes de l'activité sociale du travailleur
- L'ajustement de temporalités variées et variables
- L'ajustement de type de productions différenciées et différentielles
- L'implication subjective à l'œuvre et/ou au produit

Le projet a conduit à travailler à l'élaboration d'une durée dans l'image où « toute expérience de vie comporte une dimension sociale¹¹ ». Si, en art, il y a du travail. Tout est fait pour le nier, le cacher – on sait les mots qui parlent de l'art : pratique, technique, savoir-faire... , « l'art c'est du travail effacé par du travail¹² » selon Alexis Grus.

Ce projet permet aux étudiants de cerner la situation de leur pratique dans l'espace social. Pour reprendre encore une fois une expression de E. Goffman, ils ont dû faire face à des situations inscrites dans des cadres précis inhabituels qu'ils ont dû investir et de fait transformer.

Les productions ne sont pas simplement le constat d'une expérience et d'une rencontre. Elles sont également la reconfiguration des pratiques artistiques en fonction de la considération sociologique du travail de l'artiste. D'une certaine manière, elle recoupe l'analyse de Pierre-Michel Menger sur la perspective de l'art et du travail dans le champ social : *s'accomplir dans l'incertain* où la question de la création d'une image détermine également la possibilité d'une représentation de soi et d'une représentation du travail¹³.

Les propositions par une esthétique de la singularité déploient une détermination critique de la représentation sociologique. Elles réactivent au sein de la sociologie la question de la représentation non plus comme une conception en construction mais comme une image particulière.

La redistribution actuelle en sociologie d'une compréhension du travail est assez étonnante. La sociologie s'applique à construire des modèles d'interprétation du monde du travail, elle travaille à produire des représentations. Naïvement, nous pensions qu'elle se construisait dans un type de regard porté sur le monde, dans un voir particulier du monde qui fait du sociologue un observateur. Voici qu'il devient subtilement un constructeur de représentation – un fabricant d'image et que revient le vieux débat platonicien sur la distance ontologique entre les niveaux de représentation. Il semble bien qu'aujourd'hui la vérité de la sociologie soit à chercher dans la constitution d'un style documentaire susceptible de se construire en fiction commune par la considération d'un singulier collectif.

Dès lors le discours ne s'essaie plus à manifester les faits sociaux au travers de représentations graphiques objectives (le tableau, le graphique, la statistique) ni par l'usage de métaphores (qui risquent de métamorphoser le fait social étudié). C'est par le biais d'une écriture-image que la sociologie figure, modélise, d'une certaine manière modèle.

¹¹ Bertaux D., *op. cit.*

¹² Comolli J.F, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009. p.35.

¹³ Menger P.-M., *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard Le Seuil, 2009.