Université de Strasbourg

École doctorale Sciences humaines et sociales | ED 519 Université de Strasbourg

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE Sciences humaines et sociales - Perspectives européennes *(ED SHS-PE)*

LinCS - UMR 7069

THÈSE présentée par :

Amandine TURRI HOELKEN

soutenue le : **15 mars 2024**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Ethnologie

La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique.

Partie 1

THÈSE dirigée par :

M. MONNERIE Denis	Professeur d'anthropologie émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme FERRET Sandrine	Professeure d'arts plastiques émérite, Université de Rennes
Mme CUNY-ROBERT Cécile	MCF- HDR de sociologie, Université Gustave Eiffel

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. BEAUCHEZ Jérôme	Professeur d'anthropologie et de sociologie, Université de Strasbourg
Mme CHAVE-DARTOEN Sophie	MCF - HDR d'anthropologie, Université de Bordeaux
Mme CLERC-RENAUD Agnès	Professeure d'anthropologie, Université de Guyane
Mme DURAND Marie	MCF d'anthropologie, Université de Strasbourg

Remerciements

> « Dans l'humus de la forêt, des corps fongiques s'étendent en réseaux et en rhizomes, reliant les racines et les sols minéraux, longtemps avant de produire des champignons. C'est la même chose pour les livres : ils résultent de collaborations cachées. »
>
> Anna Lowenhaupt Tsing (2017). *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme.*

Le mur de ma chambre d'adolescente était orné de citations glanées ici et là. L'une d'elles, de Wolinski, déclarait « l'éternité c'est long, surtout sur la fin ». Elle résonne aujourd'hui avec la fin de ce travail de près de huit ans. Cette thèse a été un voyage marqué par de nombreux événements, des défis et des découvertes. J'aimerais prendre le temps de remercier ici les personnes qui m'ont accompagnée, soutenue, et conseillée dans cette aventure.

Je tiens à remercier Denis Monnerie et à lui à exprimer ma profonde gratitude. Votre présence bienveillante et votre soutien inestimable ont joué un rôle essentiel dans la réussite de ce travail. Vous avez su allier guidance et liberté et m'avez offert des pistes pertinentes pour ma recherche tout en me laissant explorer mes propres voies. Vos conseils ont été une boussole précieuse, et je suis reconnaissante pour la confiance que vous avez placée en moi tout au long de ce parcours. Je mesure la chance de vous avoir eu comme directeur de thèse.

Je remercie Jérôme Beauchez, Sophie Chave-Dartoen, Agnès Clerc-Renaud, Cécile Cuny-Robert, Marie Durand et Sandrine Ferret, d'avoir accepté d'être les membres de mon jury, je suis très honorée de votre présence. C'est une chance de vous avoir, et je vous remercie pour votre contribution à ce travail.

*
* *

Merci à vous le département d'Information et Communication de l'Université de Nancy et le CREM pour la confiance que vous m'avez accordée pour le poste d'ATER. Cela m'a permis de terminer la thèse dans de bonnes conditions. Merci également pour votre bienveillance.

Merci à vous, membres de l'institut d'Ethnologie de l'Université de Strasbourg, qui les premier.e.s, m'ont permis d'enseigner. J'ai découvert cette joie de transmettre et j'ai pu considérablement progresser dans mon approche de l'anthropologie. Merci au LinCS de m'avoir soutenue pour mes projets, colloques et terrains. Je pense aussi à Agnès Clerc-Renaud qui a été une excellente professeure et qui, avec Denis Monnerie, m'a donné le goût de l'enseignement. Je la remercie également, avec Sophie Chave Dartoen, pour leurs conseils et leur bienveillance en tant que membres de mon CST.

Merci à vous, Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Hortense Soichet d'avoir généreusement pris le temps de m'expliquer vos démarches et d'avoir autorisé la diffusion de vos images. Merci à Sally Stein d'avoir autorisé la diffusion des photographies d'Allan Sekula. J'espère que cette thèse rend hommage à vos travaux.

Merci à vous le Nouvel Observatoire Photographique, le CRI des lumières et en particulier Éric Didym pour m'avoir soutenue dans mes documentaires. Vous avez grandement contribué à financer mes projets — et par là cette thèse — et vous m'avez permis d'avancer avec une liberté absolue.

*
* *

Merci à vous ceux du terrain, qui avez été des piliers inébranlables. Vos encouragements ne m'ont jamais abandonnée, que ce soit dans les moments de doute ou lorsque j'étais moins présente. Votre résilience et votre force incroyable m'ont aussi enseigné des leçons de vie inestimables. Je tiens particulièrement à saluer Emy, Fils et Franck, sans qui la Zone n'aurait pas était la même. Je pense aussi à Yara, Latifah, Majd et Essam, merci pour votre patience, votre compréhension et votre générosité. J'ai hâte de pouvoir continuer ces documentaires avec vous.

Merci à toi Jean, pour tes relectures innombrables et ta présence quotidienne qui ont fait de ces derniers mois laborieux une période joyeuse. Merci pour tout ce que tu as apporté à moi et à cette thèse.

Merci à vous ma famille, Myriam, Jean Pierre, Marie-France, Robert, Phillippe, Hugo, Élise et Jacinthe. Merci de m'avoir soutenue tant moralement que financièrement. Grâce à vous, j''ai pu poursuivre mes études dans les domaines qui me passionnent. Sans votre aide je n'aurais pas pu en arriver là. Merci d'avoir été aussi patient.e.s et toujours présent.e.s.

Merci à vous les Sirènes, Anne-France, Charline, Fatma et Nabila. Vous avez été présentes contre vents et marées dans toutes les épreuves de la recherche et du quotidien. Une pensée douce à Antony, un soutien sans faille, et compréhensif. Merci à Vincent qui a soutenu et encouragé mes projets des années durant. À tous mes ami.e.s, merci d'avoir apporté de la joie et d'avoir été présent.e.s.

Merci à vous Antony, Anne-France et Philippe d'avoir été des relecteur.ice.s attentifs. Vos retours et encouragements ont été précieux.

Merci à toi Thibaut, pour le temps que tu as consacré à m'aider pour la mise en page et le choix de la typographie (Gudea, (c) 2011, Agustina Mingote).

Sommaire

Introduction 23

De l'expérimentation à la théorie 23
Avant-propos sur le concept de dialogie 25
Un terrain ethnographique photographique et dialogique 26
De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle 28
Présentation du plan 30

Partie I
Ethnographie et ethnologie du projet ZONE 54 33

Introduction 35

De la photographie à l'écriture 35
De l'ethnographie à l'ethnologie visuelle 36

I. État de l'art 39

A. Des « jeunes en errance » aux « punks à chien » : les zonard.e.s vu.e.s par le travail social, les sciences sociales et les médias 40

a. Recherche-action : les « jeunes en errance » et les « zonard.e.s » de François Chobeaux 41

1. Les zonard.e.s : un nouveau terrain à explorer 41
2. Des années 1990 aux années 2010, un même terrain ? 42
3. Jeunes en errance ou zonard.e.s ? 44
4. De la recherche distanciée à l'observation participante : différentes interprétations 45
5. Les festivals : une vie intensifiée 50
6. L'adaptation des zonard.e.s à la recherche 53
7. Actualisation du concept des jeunes en errance 56

b. Recherches en sciences de l'éducation : les zonard.e.s de Tristana Pimor 59
1. De la distance à la collaboration : s'adapter à son terrain 59
2. Une approche sociologique des zonard.e.s : entre carrière et déviance 61
3. Les quatre constructions identitaires zonardes 62
Les satellites 63
Un style « teuffeur » *64*
Les relations entre les satellites et les zonard.e.s expert.e.s *67*
Les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI) 70
Les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE) 71
Le squat comme logement *87*
Du RSA à la manche : entre aide institutionnelle et autonomie financière *91*

c. Représentation médiatique : les « punks à chiens » 133
1. Une dénomination médiatique à succès 133
2. Représentation télévisuelle 134
3. Représentations musicales 138
30 millions de punks (punkachien), Fatals Picards 138
Punk à chien, Oldelaf et Monsieur D 139
4. Représentation cinématographique 140

B. Réflexions autour de la dénomination « zonard » : 142

a. Pertinence du terme « zonard » : 142

b. Des zoniers aux zonard.e.s : une approche historique 143
1. Les zonier.e.s de 1910 à l'entre-deux-guerres 144
2. Des zonier.e.s aux zonard.e.s, de l'après-guerre aux années 1970 145

II. Ethnographie visuelle : temporalités, spatialités, circulations et intentions du projet *ZONE 54* 151

A. Une première expérience de terrain 152

a. L'amorce du projet *ZONE 54* 152
1. Méthodologie ethnographique et dialogique du projet 152
2. Un premier interlocuteur : Cynok 155

b. Les premières rencontres 156
1. Des journées en compagnie de Cynok, Karine et Lucas 156
2. Première impression : la mouvance 157
3. La première expérience photographique 160

c. Trouver une nouvelle porte d'entrée 164
1. De retour sur le terrain, rencontre avec Yann et Vince 164
2. De nouvelles perspectives avec la rencontre de Clément 166

B. Un nouveau départ 168

a. De nouvelles rencontres 168
1. Un nouvel interlocuteur : Marteens 168
2. Un après-midi avec Clément, Mathieu, Céline et James 170

b. Une rencontre déterminante 172
1. Un rendez-vous manqué… 172
2. … qui permet la rencontre de John 174
3. Un nouveau départ 176

C. En route pour l'aventure 177

a. Les premières photographies 177
1. Une journée mouvementée 177
2. La position du photographe 184

b. Une première étape solitaire 185
1. Le soutien de la Zone 185
2. Un été a Nancy : la découverte des squats 188
3. Un automne à Nancy : retrouvailles avec Cynok 191
4. Un hiver entre Nancy et Paris 194
5. Un printemps à Nancy : des liens solides 199

c. Une seconde étape : subventions et photographies partagées 200
1. Hiver 2014-2015 : les premiers soutiens institutionnels 200
2. L'impression de tirages de lectures 204
3. Un nouveau médium : le son 207
4. Donner des appareils photo 209
5. Une sortie hors de la Zone : les jeux Olympunk 210

D. Après le terrain : expositions et contacts 218

a. La première exposition : le Centre Culturel George Pomp It Up (CCGP) 218

b. Les dernières photographies 222

c. Les contacts depuis 2017 224
1. Un suivi régulier et des collaborations continues 224
2. L'écriture de la thèse et de nouveaux projets 225

III. Ethnologie visuelle : création d'un documentaire dialogique 231

A. Construire avec l'autre 232

a. Les différentes relations tissées 232
1. Les interlocuteurs secondaires 233
2. Les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s 235
3. Les collaborateur.ice.s 237

b. Des méthodes de travail collaboratives : la mise en place 239
1. Montrer et discuter autour des photographies 239
2. Donner des appareils photographiques 243
3. Expérimenter la monstration 244
4. D'autres expérimentations 246

B. Ethnographie visuelle : la récolte des données 248

a. Les données totales 248
1. Mes photographies 250
2. Les photographies d'Emy, Fils, Tristan, Karine et James 252

b. Ethnologie visuelle : le tri des données 260
1. Les différents projets de *ZONE 54* 261
2. *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* *262*
3. *ZONE 54 : à la recherche des punks à chiens* 264
4. *ZONE 54 : Unrestricted Area* *264*
5. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (MCL) 266
6. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (La chambre) 268
7. Vers un changement de paradigme : l'émergence d'un intérêt pour les œuvres dialogiques 268

c. Ce qui est montré 270
1. Les thématiques travaillées en tant que séquences 270
   - Les personnes 270
   - Les squats : une diversité d'habitats 274
   - Le Squat «Leclerc» 274
   - La manche 286
   - Déambulation 288
   - Terrain vague 290
   - Vie sociale 292
   - Festival/voyage 294
   - Les séquences réflexives 296
2. Les thématiques secondaires et latentes 300
   - L'alcool 300
   - Les chiens 302
   - Le mouvement punk 302

C. Du fond à la forme 305

a. Dissembled Movies
1. Une organisation séquentielle 307
2. Différents fils narratifs 308
3. Montrer son intentionnalité 310
4. Mise en espace 310

b. La polyphonie 314
1. Les séquences narratives extensives 314
2. La polyphonie des images 318
3. La polyphonie avec le son 318

c. Un projet qui se complexifie avec le temps, d'autres expérimentations de ZONE 54 319
1. Portfolio 319
2. Instagram 320

Conclusion 327

Partie II
La photographie documentaire dialogique 345

Introduction 347

De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle 347
De l'anthropologie visuelle à la dialogie 347
De la dialogie à la photographie documentaire dialogique 348

I.État de l'art 351

— Définitions et réflexions autour de la dialogie dans les sciences sociales 351

A.Pertinence et méthodologie de la recherche 352

a. L'irréductibilité de Bakhtine : une œuvre fragmentaire entourée de controverses 353
1. La biographie de Mikhaïl Bakhtine 353
2. Une pensée en mouvement 355
3. Les controverses à propos des œuvres de Bakhtine 358

b. Méthodes et ouvrages utilisés pour dessiner les contours de la dialogie 360
1. La sélection des livres de Bakhtine 360
La poétique de Dostoïevski, 1929 ; 1970 (2de édition) 360
Esthétique et théorie du roman (1987) 361
Pour une philosophie de l'acte (2003) 363
Esthétique de la création verbale (1984) 363
2. Autres ressources utilisées 364

B.Origines et définition de la dialogie 364

a. Les origines du roman dialogique 365
1. Le dialogue socratique et la satire ménippée 365
2. Le carnaval 366

b. Définition de la dialogie 369
1. Dialogie : littérature ou sciences sociales ? Quelques clarifications. 370
2. Le rapport à l'autre dans la dialogie : entre individualisme et interactionnisme 371
Une conception individualiste 371
L'individu en tant qu'agent 372
Une approche interactionniste 375
L'importance de l'inachèvement 377
La place de l'auteur 378

3. La dialogie et le rapport aux idées et à la connaissance 380
Les idées 380
La connaissance 382
Une connaissance polyphonique 383
4. La dialogie et les procédés artistiques 385
L'ethnologie et les procédés artistiques dans les romans 385
La place des lecteur.ice.s 387

C. Un concept en phase avec d'autres conceptions épistémologiques en sciences sociales 391

a. Une critique des sciences « traditionnelles » 392
1. Critique du rationalisme 392
2. Le monde n'a pas à être lu 396
3. Critique du relativisme 400

b. (Re) définition de l'objectivité 401
1. Des positions différentes à travers des notions proches 401
2. La place du chercheur.e 405
3. L'importance de l'inachèvement 407
5. Une épistémologie éthique et responsable 411

— La dialogie dans le champ de la photographie 415

A. Du paradigme de l'image-empreinte à la dialogie 416

a. Premier changement du régime de vérité de la moitié du XIXe à la fin du XXe siècle : la photographie comme empreinte 417
1. La modernité photographique : entre aspirations et craintes 417
2. Le cas particulier de la photographie anthropométrique 422

b. Naissance et crise de la photographie d'information : des années 1900 aux années 1970 427
1. Une histoire complexe et ambivalente 427
L'engagement de Lewis Hine 428
L'évolution de la photographie documentaire aux États-Unis : de la straight photography à l'humanisme, redécouvertes d'Atget et de Hine 430
Le documentaire en Europe : du réalisme merveilleux au réalisme social 434
L'évolution du photoreportage 438
La photographie humaniste 441
2. La crise de l'information 445
La guerre du Vietnam : une transition vers de nouveaux paradigmes 445
La transformation de la photographie de reportage 446
De la photographie humaniste à la photographie humanitaire 450
Joan Fontcuberta : un exemple emblématique de cette période 452
3. La réponse du reportage d'auteur 454
Photographie de presse et art contemporain 455

c. Second changement du régime de vérité à partir des années 1980 : de la crise à la dialogie 459
1. L'idéologie de la communication 459
2. La réapparition de la photographie documentaire 460
3. Vers un monde en réseau 463

B.La photographie documentaire dialogique 469

a. Réflexion sur l'utilisation du terme « dialogie » par des chercheur.e.s en histoire de la photographie et en anthropologie 469
1. La réception du concept de dialogie 472
2. Interpellations et modulations du concept de dialogie 473
Le Social 473
L'altérité 474
Le rapport à la connaissance 475
Autres caractéristiques liées à la dialogie 477

b. Définir la photographie documentaire dialogique 479

c. Présentation des œuvres et photographes étudié.e.s 482
1. Choix des photographes et méthodes de travail 482
2. Présentation des photographes 484
Susan Meiselas, *Kurdistan*: *In the Shadow of History* et *Nicaragua* *484*
Allan Sekula, *Fish Story* *485*
Marc Pataut, *Cornillon le Grand Stade* et *Sortir la tête, Pays, paroles, images* *486*
Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse* *487*
Mes projets 488
ZONE 54 ..... *488*
*Ahllanwasahllan/*بيافنو *488*

II.Altérité 491

A.Aller du « je — tu » vers le « nous » 492

a.L'autre comme sujet 492
1. Les relations dans le projet *Ahllanwasahllan/*بيافنو 493
Les différentes relations tissées 494
2. Prendre puis laisser sa place 495
Trouver sa place en tant que photographe 495
Une transition vers un positionnement dialogique 498

b. Des interlocuteur.ice.s considéré.e.s comme des collaborateur.ice.s 500
1. Montrer et discuter des photographies 501
Les différentes étapes *Ahllanwasahllan/*بيافنو *501*
Le don et contre-don : *Cornillon*, de Marc Pataut 502
Ouvrir un dialogue avec les interlocuteur.ice.s : *Le tableau de chasse* et *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier 504
Du témoignage à la collaboration : *Nicaragua* et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas 506
Les avantages d'un travail collaboratif et photographique 508
2. Donner des appareils photographiques 510
L'apprentissage de la photographie dans le cadre *Ahllanwasahllan/*بيافنو *510*
Regards croisés : dévoiler d'autres visions du monde 511
Laisser l'autre composer son récit : Meiselas et Pataut 514
La co-création photographique : redéfinir le regard à travers des ateliers participatifs 514
3. Expérimenter la monstration 520
Construire ensemble : les trois étapes de restitution d'*Ahllanwasahllan/*بيافنو *520*
Co-construire l'exposition : les démarches de Pataut et Soichet 522
4. D'autres socialisations 523
Rencontre entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s 523
Créer son public : rencontres et débats à destination des spectateur.ice.s 524

c. Des expositions par et pour les interlocuteur.ice.s 527
1. Un travail ancré dans des territoires 527
2. L'exposition comme contre-don 528
3. L'exposition comme processus de dialogue 529
4. Des spectateur.ice.s aux acteur.ice.s impliqué.e.s 530

d. De la participation au témoignage 532
1. Constituer un public large, concerné et impliqué 532
2. Des spectateur.ice.s témoins 534

B.De l'ethnologue à l'entremêleur.se : les différents rôles des photographes sur le terrain 537

a. Le photographe ethnologue 538
1. L'ethnologue 538
L'importance du terrain 538
Le dialogue 540
Un processus de recherche entre art et ethnologie 542
2. L'ethnologue visuel 544
Être en phase avec la situation à photographier 545
Multiplier les points de vue 548
L'observation filmée 550
La « non-interaction modélisée » 554
Du photographe révélé au photographe photographié 556

b. L'entremêleur.se et la photographie partagée 558
1. Le rôle de l'entremêmeur.se.s 558
2. Entre collaboration et désillusion : vers une photographie partagée 561

C. Reconsidération du rôle de l'auteur.e 564

a. Remise en cause de l'autorité ethnographique 564

b. Une critique du rôle de l'auteur.e 567
1. Les raisons de la critique du rôle de l'auteur.e 567
2. Une reconfiguration du rôle de l'auteur.e 570

III. Déconstruire pour reconstruire 575

A. Une vision critique du monde 575

a. Une critique des médias 575

b. Une critique du discours artistique 583

c. Une nouvelle vision du document 587
1. Du modernisme à la dialogie 587
2. Le document dans la photographie documentaire dialogique 588

d. Une nouvelle vision du documentaire 591
1. Une exigence éthique 591
2. L'éthique dans la photographie documentaire dialogique 593

B. Une construction des épaisseurs 597

a. Une description dense 597
1. La description dense selon Geertz 597
2. La description dense dans les documentaires dialogiques 599
L'interprétation 599
L'importance de la contextualisation des images 602
Le documentaire comme espace d'échange 603

b. Le réalisme critique 604
1. Les enjeux du réalisme critique 604
2. La construction d'un documentaire réaliste 606

c. Une approche historique 610
1. Une approche historique des sujets étudiés 610
Une réactualisation de l'histoire : Gilles Saussier et Susan Meiselas 610
Une approche matérialiste de l'histoire : Allan Sekula 613
Les outils utilisés : le témoignage et les documents 614

2. L'historicisation des images 615
La mise en contexte de leurs images 616
Réflexions autour de l'histoire du documentaire 619

C. Des formes à repenser 621

a. Les procédés artistiques qui mettent en avant l'inachèvement 621
1. La reconnaissance d'une dimension lacunaire et polyphonique de l'image 621
2. La construction d'une réponse non-totalisante 626
3. De l'adaptation à l'expérimentation 628
La bricologie 633

b. Les procédés artistiques mis en place dans la photographie documentaire dialogique 634
1. Des allers-retours 635
Entre les mots et les images : les allers-retours dans *Fish Story* de Sekula 635
Boucles et triangulations narratives dans *Le Tableau de Chasse* de Gilles Saussier 638
2. Une organisation séquentielle 642
Les séquences dans *Fish Story* d'Allan Sekula 644
La séquence « Seventy in seven », *Fish Story*, Allan Sekula 646
3. Un dispositif fragmentaire 650
4. Des dispositifs polyphoniques 654
Une polyphonie des médiums et des images 654
Une polyphonie du sens 655

Conclusion 659

Conclusion 663

Enjeux et difficultés 663
La Zone : le choix d'une approche de biais 663
La dialogie : un partage du sensible 666
La photographie documentaire dialogique : pour une épistémologie responsable et joyeuse 669
Perspectives 670

Bibliographie 675

Index 693

Avant-propos :

Quelques considérations sont à prendre en compte avant la lecture de cette thèse.

Tout d'abord j'ai fait le choix d'adopter une écriture inclusive. Le terrain analysé ici — celui de la Zone[1] de Nancy — est largement représenté par les études scientifiques et les médias comme un monde d'hommes. Or, si les femmes sont moins nombreuses, elles sont loin d'être à la marge de ce milieu. Pour prendre l'exemple de mon terrain, j'ai eu comme interlocuteur.ice.s privilégié.e.s neuf hommes et quatre femmes. Ce choix d'écriture me tient d'autant plus à cœur que les femmes zonard.e.s se sont particulièrement investies dans la réalisation du documentaire *ZONE 54*, et il me semble nécessaire de rappeler aux lecteur.ice.s que la Zone n'est pas qu'un milieu masculin. Pour plus de cohérence, j'ai utilisé l'écriture inclusive pour l'ensemble de cette thèse.

J'ai toutefois pris certaines libertés quant aux normes de l'écriture inclusive afin de ne pas alourdir la lecture de ce texte. J'ai préféré utiliser un point simple plutôt qu'un point médian ou des tirets. La lecture m'apparait plus aisée de cette manière. Suite aux retours de personnes ayant relu ma thèse alors que j'emploie le pronom iel(s), j'ai préféré utiliser le terme « eux » plutôt que « elleux » ou encore « elles et eux ». J'ai également gardé le masculin pour certaines terminaisons, pour en simplifier la lecture, comme « sociaux » qui serait devenu « sociaux.ales ». Enfin, j'ai préféré le terme « chercheur.e » à celui de « chercheur.se ». Ce terme est attesté dans la littérature québécoise (Lenoble-Pinson, 2006). Il me semble que ces ajustements mettent en valeur l'importance des femmes dans la Zone, et ne nuiront pas à la compréhension du texte.

Concernant l'écriture, j'ai voulu rédiger un texte qui soit compréhensible aux lecteur.ice.s universitaires et non-universitaires. Je souhaiterais que ce document soit accessible aux chercheur.e.s tout autant qu'aux travailleur.se.s sociaux. qu'aux zonard.e.s, qu'aux personnes curieuses des sujets que j'aborde. Pour ce faire, j'ai tenté d'avoir un style d'écriture sensible et adapté à mon terrain. Dans une perspective émique, je reprends parfois un style d'énonciation et des termes spécifiques empruntés à mes interlocuteur.ice.s.

---

1 L'utilisation de la majuscule pour «Zone» sert à distinguer son emploi de ceux génériques. Les chercheur.e.s spécialistes de la Zone, Jérôme Beauchez et Tristana Pimor, en font le même usage.

Les noms de certain.e.s de mes interlocuteur.ice.s et de leurs chiens ont été anonymisés. C'est aussi la raison pour laquelle leur nom (anonymisés ou non) ou leur surnom n'apparait pas dans les légendes accompagnant les photographies.

Enfin, les deux parties de la thèse ont des périmètres différents. La première est avant tout méthodologique, tandis que la seconde se veut principalement théorique. Les sujets divergent également. J'écris d'abord à propos de mon expérience ethnographique et photographique et anthropologique dans la Zone, puis je me concentre sur plusieurs documentaires dialogiques réalisés par d'autres photographes — et par moi-même — en tentant d'en décrire et d'en expliciter les enjeux. Afin de garder une cohérence pour l'ensemble du texte, sans toutefois mettre de côté les spécificités, j'ai choisi de rédiger trois introductions et trois conclusions. Une introduction et une conclusion générale font le lien entre les enjeux, les prémisses et les avancées de ma recherche. Les introductions et conclusions des deux grandes parties mettent en avant les spécificités et les apports théoriques spécifiques de ces deux recherches.

Introduction

De l'expérimentation à la théorie

J'aimerais commencer par le début de cette aventure, qui m'a menée d'une école d'art à un doctorat en anthropologie portant sur la photographie documentaire dialogique. Après l'obtention du Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique[2] à l'École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Nancy (ENSAD), je me suis inscrite en 2012 en master d'anthropologie sociale et culturelle à l'université de Strasbourg. Je souhaitais poursuivre des études en sciences sociales, car je travaillais déjà autour des formes du documentaire. Après avoir passé cinq années à expérimenter des *formes*, j'attendais de ma formation en anthropologie qu'elle puisse me donner une assise sur le *fond*. J'ai toujours considéré le documentaire comme appartenant à la fois à la sphère artistique et la sphère scientifique. L'ethnologie m'a enseigné des méthodes pour aller à la rencontre de l'autre.

Depuis l'âge de 22 ans, date de mon premier diplôme aux beaux-arts, j'ai construit et consolidé ma pratique photographique en même temps que la découverte de l'ethnologie. Ces onze années m'ont offert de nombreuses opportunités d'expérimentations, avec deux terrains de longue durée — chacun s'étendant sur au moins cinq ans — et six terrains d'une année. De 2012 à 2017, j'ai travaillé avec un groupe de zonard.e.s à Nancy, expérience que je vais partager dans la première partie. Depuis 2017, mon engagement s'est tourné vers les personnes réfugiées syriennes, sujet sur lequel je reviendrai dans la seconde partie. En 2019 et 2021, j'ai réalisé deux résidences artistiques dans le quartier populaire excentré du Haut-du-Lièvre, situé sur les hauteurs de Nancy. La première résidence portait sur la notion d'habitat : de quelle manière les habitant.e.s définissaient-iels et limitaient-iels leur quartier ? La seconde résidence se concentrait sur la place et la représentation des femmes. De plus, depuis 2017, je m'occupe des Médiations à l'IRTS (Institut Régional du Travail Social) à Nancy. Dans ce cadre, j'emmène les futur.e.s travailleur.se.s sociaux à la rencontre des habitant.e.s du quartier — dans lequel est inscrit l'IRTS — et nous réalisons des documentaires photographiques. En 2021 et 2022, j'ai mené deux résidences artistiques

2 Diplôme équivalent à un master II

portant sur la sidérurgie. La première, à Longwy, se penchait sur l'immigration issue de la recherche de main-d'œuvre à l'époque de la sidérurgie. La seconde, à Thionville, en collaboration avec la microbiologiste Emeline Baynal D'incau, portait sur la pollution des sols d'un ancien site des laminoirs. Enfin, depuis la fin de l'année 2023, une nouvelle résidence m'a conduite vers un nouveau terrain : la mobilité des habitant.e.s d'un territoire rural aux abords de Lunéville. Bien que les thématiques que j'aborde soient variées — la Zone de Nancy, l'immigration syrienne, le quotidien et la place des femmes dans un quartier populaire de Nancy, l'immigration et la sidérurgie en Lorraine —, toutes tournent autour d'une pratique de l'ethnographie visuelle, dialogique et urbaine. Ces expérimentations m'ont permis d'adopter une approche réflexive sur ma pratique, que j'aimerais partager ici.

Lorsque j'ai commencé ce master en anthropologie, je ne connaissais pas le concept de dialogie, mais j'avais des questionnements assez précis sur le documentaire et les pratiques collaboratives. Un e-mail, envoyé au début de mon master I à l'un de mes professeur.e.s, témoigne du balbutiement de cette future recherche. Je voudrais retranscrire ici un extrait de cet e-mail datant de 2012, car ce sont les mots, parfois hésitants, d'une étudiante en école d'art qui a des ressentis, mais qui ne dispose pas encore de concepts pour les exprimer :

> « […] Ma recherche et démarche s'articule dans un certain documentaire. Ma façon de penser l'image fixe est de la penser dans son ensemble. Pour moi, d'une idée d'un projet à son exposition, tout est déjà à considérer lors des prises de vues. Pour mes sujets, cela s'effectue en plusieurs temps : un premier sans produire d'image si ce n'est pour habituer les personnes et simplement observer puis je fais ensuite plusieurs voyages avec une idée plus précise de mon sujet ou je commence à mettre en place mon projet. […] Pour la dernière série que j'ai réalisée *Bella Ciao !*, il me semble qu'on ne peut pas accéder à son sens autrement que par une mise en espace particulière, afin que les images entre elles créent un sens nouveau entre des photographies que l'on pourrait appeler "de temps faible et de temps fort".
> L'anthropologie dans cela ? Justement, mon questionnement est : comment peut-on arriver à réaliser un documentaire qui soit le plus juste ou, disons représentatif ? Comment montrer la complexité des rapports humains ? […] Comment montrer que malgré tout on ne peut pas tout voir ? Un de mes systèmes a été d'adopter une pluralité de points de vue, c'est quelque chose auquel je réfléchis beaucoup. […]. Je continue à réfléchir à son utilité, mais cette idée me plait. […] Tout cela dans un souci de communication aux spectateurs. […]»

Cet e-mail est étonnant, car à sa façon, il soulève presque tous les enjeux d'une photographie documentaire dialogique : le terrain, une vision polyphonique de la réalité et la question du fond et de la forme. J'ai essayé de répondre à ces questions en me lançant dans la réalisation d'un documentaire, avec un groupe de zonard.e.s de 2012 à 2017, qui devint *ZONE 54*. Mon but était de trouver des réponses expérimentales et formelles à ces questions. L'une des pistes a été de travailler de manière collaborative avec les personnes que je photographiais. La première partie portera sur cette expérimentation initiale. Avec du recul, je pense que la nécessité que j'ai toujours ressentie à inclure le point de vue des autres est en partie due au fait que je sois autiste asperger. Très vite dans ma vie s'est posée la question de la norme : ce qui semblait courant pour les autres (dire « bonjour », « à bientôt », etc.), sont des éléments qui ne me paraissaient pas naturels, mais conventionnels. La norme des zonard.e.s ne m'apparaissait pas plus étrange que celle de mon entourage. J'ai ainsi, pendant très longtemps, douté de mon propre point de vue, qui était souvent en décalage avec celui des autres. Ce sentiment a créé deux mouvements en moi. Tout d'abord, inclure le point de vue des autres m'est apparu comme important, car il permettait un dialogue ouvert sans que j'aie à taire le mien. Cela a aussi créé une sensibilité chez moi à vouloir mettre en avant le point de vue de personne qu'on n'écoute habituellement pas, ou peu.

Quelques mois après avoir entamé ce projet, nous avons eu un cours sur la dialogie donné par Denis Monnerie, mon directeur de thèse aujourd'hui. Toutes les questions que je me posais ont alors pris sens une a une. Ça a été une révélation. Je me souviens de ce jour comme on se souvient d'un événement important de sa vie.

Avant-propos sur le concept de dialogie

La dialogie a été développée dans les années 1920 par Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature, aussi considéré comme linguiste et philosophe. Il a développé ce concept afin d'étudier les œuvres de Fiodor Dostoïevski, avant de l'étendre plus généralement à la communication. Comme on peut l'imaginer, la première caractéristique de la dialogie est le dialogue. Je pourrais parler d'un « vrai » dialogue pour reprendre les idées de Bakhtine, c'est-à-dire un dialogue dans lequel chaque personne a ses propres pensées et son propre vécu et où l'échange se situe quelque part entre les deux personnes, transformant — ou non — la pensée de l'autre. Il s'agit d'un dialogue en tant qu'acte de communication avec autrui. Bakhtine travaille à caractériser notre expérience de compréhension : que se passe-t-il quand quelqu'un comprend quelque chose d'exprimé ? Pour lui la pensée est un processus constant de réponses aux pensées antérieures et se construit avec ou face à l'autre.

La dialogie, d'un point de vue artistique, réside dans les représentations de ces dialogues, c'est ce que Bakhtine appelle la polyphonie. L'indépendance des personnages y est primordiale. L'auteur n'utilise pas les autres pour servir son propos — Bakhtine appelle cela une monologie —, mais va à leur rencontre et les considère pleinement. Les autres vont aussi à la rencontre des propos de l'auteur. Cela induit ainsi une œuvre qui montre différents points de vue sans s'égarer dans le relativisme.

L'approche dialogique implique une description dense — pour reprendre les termes de l'anthropologue Clifford Geertz (1998) — d'une situation, d'un événement, d'un terrain. Les différents points de vue construisent une œuvre qui n'impose pas de réponse totalisante, aucun personnage n'enseigne la vérité aux autres, les différentes perspectives sont discutées, débattues. Un des apports importants de la dialogie est, à mon sens, son positionnement original entre rationalisme et relativisme. La dialogie plaide pour un élargissement des interprétations, tout en souhaitant être le plus objective possible. Avec cette approche, le processus de restitution est particulièrement intéressant. Les interlocuteur.ice.s ont un rôle prépondérant depuis les prémisses du projet jusqu'à la restitution de l'œuvre finale. Comme nous avons pu le faire dans *ZONE 54* en sélectionnant et en réalisant la scénographie de l'exposition avec les zonard.e.s volontaires. Il ne s'agit pas seulement d'une façon de faire, d'être sur le terrain, mais aussi de la façon dont les interlocuteur.ice.s du terrain vont contribuer à l'œuvre finale. Dans le cas de Dostoïevski il s'agit de romans et de nouvelles et dans notre cas de documentaires photographiques.

Afin de mener une recherche vraiment critique, j'ai préféré dans mes recherches utiliser le concept de dialogie plutôt que celui de collaboration. Le terme « collaboration » est devenu une notion trop vague, car trop utilisée. La dialogie, en effet, considère l'autre comme un sujet à part entière, comme un « moi équivalent à autrui » pour reprendre les mots de Bakhtine (1970). La dialogie n'est pas tant travailler avec, c'est-à-dire étymologiquement parlant co-llaborer, mais c'est plutôt considérer l'autre comme nécessairement agent.e et ainsi trouver des formes et des manières d'être qui peuvent éthiquement lui laisser toute sa place. La deuxième partie de cet écrit portera largement sur le concept de dialogie.

Un terrain ethnographique photographique et dialogique

Le documentaire *ZONE 54* est ma première expérience de terrain en dehors de ma sphère familiale. J'avais réalisé auparavant un documentaire sur l'immigration italienne, autour de l'histoire de mon grand-père paternel, et un autre dans lequel j'ai suivi pendant un an ma grand-mère maternelle, alors atteinte d'un cancer du sein. Je me suis autorisée, avec le début de mes études en ethnologie, à m'ouvrir au monde extérieur. Je me suis intéressée à la Zone de Nancy pour plusieurs raisons. Tout d'abord, par curiosité. J'étais intriguée par ces personnes que je voyais faire la manche, accompagnées de leurs chiens, arborant un style vestimentaire punk, ayant souvent à leurs pieds des balles de jonglage ou des pancartes humoristiques. L'image relativement joyeuse qu'iels me renvoyaient tranchait nettement avec l'idée que je me faisais de vivre à la rue. J'ai alors cherché à en savoir un peu plus sur eux et j'ai constaté que peu d'écrits scientifiques décrivaient leur quotidien. Les deux premiers livres que j'ai lus ont été *Les naufragés* de Patrick Declerck (2012) et *Les nomades du vide* de François Chobeaux (2011). Le premier, écrit en 2001, s'intéresse à la population qu'il nomme les « clochards », qu'il étudie depuis 1982. Cette observation participante est sombre, les conditions de vie décrites sont effrayantes. Cette lecture n'a fait qu'accentuer ma surprise quant à la bonne humeur apparente des zonard.e.s. Le second, édité pour la première fois en 1996, ciblait plus spécifiquement les personnes qui avaient attiré mon attention : des jeunes, faisant un usage intensif des drogues et de l'alcool et se rendant en festival. Ce livre parle spécifiquement de ces personnes en festival. Ces deux lectures m'ont poussée à m'intéresser à la vie courante dans la Zone, qui m'apparaissait en décalage avec le premier écrit, et qui n'était pas traitée dans le second. Les quelques recherches bibliographiques menées n'ayant pas été prolifiques sur le sujet, j'ai rapidement eu envie d'explorer ce champ de recherche, beaucoup de choses restaient à découvrir. J'ai aussi une affinité particulière avec le mouvement et la musique punk, auxquels ces personnes semblaient être affiliées.

Ce terrain commence dès ma rentrée à l'université en 2012. D'un tempérament plutôt timide, il m'a fallu plusieurs mois avant d'aborder un zonard. À vrai dire, c'est même plutôt l'un d'eux qui m'a abordée, après plusieurs semaines passées à arpenter les rues de Nancy sans oser les accoster. En novembre 2012, grâce à ma rencontre avec Cynok, commence enfin le terrain qui se poursuivra jusqu'en 2017. Dès cette première rencontre, comme à chaque fois que j'ai rencontré un.e nouvel.le interlocuteur.ice, j'annonce mon intention de réaliser un documentaire collaboratif. Mon statut étudiant et précaire, ainsi que mes affinités avec le mouvement punk, ont fait que j'ai été très vite acceptée par les zonard.e.s. Il y a eu très peu de réticences à accepter que nous partagions du temps ensemble, puis à ce que je les prenne en photographie. Durant les six premiers mois, j'ai fait connaissance avec plusieurs personnes de la Zone, j'ai observé leur quotidien sans prendre de photographie. La méthode utilisée a été celle de l'observation participante. Je partageais avec eux des journées ou des soirées entières, je les suivais dans leurs activités journalières (courses, manche, squat, ballade, etc.), et ce, entre deux et quatre fois par semaine sur trois années. L'observation participante que j'ai menée a été confrontée à deux obstacles importants : je n'ai pas vécu dans un squat et je ne me suis pas initiée à la drogue. Je crois néanmoins pouvoir dire que j'ai appris à zoner avec eux.

J'ai procédé de la même manière sur ce terrain que sur ceux que j'ai faits par la suite : je suis présente, j'accompagne, je discute et je questionne. J'évolue au quotidien avec mes interlocuteur.ice.s de manière relativement peu formelle. Les rendez-vous ne sont pas toujours fixés à l'avance, le tutoiement est de mise, les échanges se font parfois par sms ou internet et je ne réalise jamais d'entretiens directifs ou semi-directifs. Je suis là, tout simplement. En trois ans, je me suis progressivement

immergée dans la Zone de Nancy. Petit à petit nous avons créé des relations fortes et solides. Si certain.e.s zonard.e.s sont resté.e.s en marge de cette recherche, d'autres se sont pleinement investi.e.s. Après deux années à faire des photographies, à leur montrer et à en discuter avec eux, certain.e.s ont souhaité documenter à leur tour leur quotidien avec des appareils photographiques jetables. De 2015 à 2017, je me suis un peu éloignée de la Zone, pour leur laisser plus de place dans le documentaire. Nous continuions d'échanger sur leurs expériences. Les expositions ont été pensées en collaboration avec les personnes les plus investies. C'est l'ensemble de ces photographies, les leurs comme les miennes, qui forment le documentaire *ZONE 54* que je décris dans la première partie de ce texte.

Il s'agissait de mon premier terrain et de mes premières expérimentations résolument dialogiques. Depuis 2017, ma pratique a continué d'évoluer, j'ai continué à chercher et à expérimenter de nouvelles méthodes dialogiques dans ma recherche, notamment avec le documentaire *Ahllanwasahllan/*بياقنو que je mène avec des personnes réfugiées syriennes, j'aborderai cet aspect dans la seconde partie. L'expérience de *ZONE 54* est à percevoir comme une première expérience achevée, j'ai pu prendre suffisamment de recul afin d'y porter un regard réflexif. J'ai donc choisi d'écrire sur ce terrain, plutôt que sur celui que je mène avec des personnes réfugiées syriennes depuis 2017.

Passer des photographies à l'écriture n'a pas été aisé. Afin de retranscrire au mieux cette expérience, à la fois ethnologique, visuelle et dialogique, j'ai opté pour trois registres d'écriture : la comparaison, le journal de terrain et l'analyse des données visuelles. Ces trois registres d'écriture sauront, je l'espère, apporter de la complexité, des nuances et de la profondeur à l'expérience que nous avons menée dans la Zone de Nancy de 2012 à 2017.

De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle

Si la première partie se veut avant tout méthodologique et descriptive, la seconde élargit cette expérience et aborde des questions épistémologiques en prenant pour exemples d'autres pratiques que j'ai mises en place, ainsi que celles de quatre autres photographes — Gilles Saussier, Susan Meiselas, Marc Pataut et Allan Sekula. Le début de cette partie définira et explicitera les enjeux anthropologique, artistique et politique de la dialogie. Je prendrai appui sur les études de cas afin d'illustrer les concepts explicités plus tôt.

Après avoir défini de la manière la plus exhaustive possible la dialogie telle que la conçoit Bakhtine, j'analyserai les points communs entre ce concept et trois autres issus des sciences sociales : la pensée complexe d'Edgar Morin (1990), le point de vue situé de Donna Haraway (1988) et la Praxis de Cornelius Castoriadis (1999). Il

est intéressant de les comparer, car iels abordent la question de l'objectivité à partir de différentes disciplines et perspectives intellectuelles. Les concepts de Haraway découlent du féminisme, Morin oriente sa réflexion principalement vers la communauté et la connaissance scientifique d'un point de vue sociologique, tandis que la pensée de Castoriadis se structure à travers des considérations historiques.Tou.te.s questionnent le rationalisme et le relativisme, et permettent, par la multiplication des points de vue, et par l'implication du chercheur.e, d'ouvrir une nouvelle voie à la description du monde, qui a des exigences tout autant scientifiques qu'éthiques.

Après ces explications et rapprochements, je me tournerai vers des questions plus spécifiquement liées à l'anthropologie visuelle. En revenant sur l'histoire de la photographie d'information, dans ses usages anthropologiques, médiatiques et documentaires, je souhaite soulever des points d'intérêts sur lesquels je m'appuierai pour expliquer le positionnement des photographes. C'est sur le fond de cette histoire, entre construction indicielle et sociale, acte photographique et acte d'image, documentaire et fiction que s'est construite l'histoire du documentaire photographique. J'en profiterai pour mettre l'accent sur la proximité de la photographie d'information, depuis sa création, avec l'art et la science. L'exemple de l'agence Magnum, dont Meiselas a été la première présidente de la fondation en 2007, est ici un bon exemple. Je montrerai aussi l'originalité de la photographie dialogique qui se détache des conceptions de la photographie telles qu'elles avaient été pensées jusque-là. La pratique dialogique rend, en effet, plus perméables les frontières entre arts et sciences — comme le souligne aussi cette thèse. C'est ce lien entre art et anthropologie qui rapproche une partie de la photographie documentaire contemporaine (au moins depuis les années 1980) des enjeux de la dialogie. Une réflexion portera également sur la façon dont la dialogie est perçue dans l'histoire de la photographie. Nous verrons qu'elle a été comprise de diverses manières dans le domaine de la recherche bien que deux conceptions principales soient mises en avant : l'intersubjectivité et la connaissance complexe du monde.

J'expliciterai ces considérations à travers des études de cas. Je commencerai par expliquer comment la photographie dialogique induit un rapport particulier à l'autre. Les interlocuteur.ice.s devenant les collaborateur.ice.s du projet, cela nécessite de créer des relations et des méthodes de travail spécifiques, qui remettent en cause la notion d'auteur, et par là, l'autorité ethnographique (Clifford, 1996). Le fait de travailler avec et à partir de la photographie implique une position particulière sur le terrain. Le photographe ne peut revenir en arrière, comme le fait un ethnologue en prenant et/ou complétant des notes après coup. L'ethnologie visuelle est essentiellement une ethnologie du moment présent, la réflexion a lieu en face des interlocuteur.ice.s.

La photographie dialogique, en considérant le monde et les interlocuteur.ice.s sous le prisme de la pluralité et de l'éthique, porte en elle une charge critique. Elle

s'efforce de décrire le mieux possible la complexité du réel. Elle prend en compte les méthodes qui l'ont précédée, les incorpore, les questionne et les critique. La remise en cause de ces méthodes et de leurs histoires amènent les photographes à construire un documentaire polyphonique et dialogique qui s'approche, par certains points, de la description dense de Clifford Geertz (1998) et du réalisme critique de Lukcas et Bashkar (Swingewood Alan, Sonolet Daglind et Lorenceau Annette, 1972 ; Baudorre, Philippe, 1997 ; Baetens, Jan et Van Gelder, Hilde, 2010 b).

J'ai opté pour une méthode comparatiste en étudiant plusieurs concepts et différentes œuvres photographiques.

Présentation du plan

L'objectif de cette thèse est de porter un regard ethnographique méthodologique (partie I) et épistémologique (partie II) sur l'approche dialogique dans la photographie documentaire. La trame choisie afin de développer ces idées se justifie par deux préoccupations principales : d'une part, le raisonnement choisi suit une procédure classique en anthropologie — de l'ethnographie (partie I, chapitre II), à l'ethnologie (partie I, chapitre III), pour aboutir à l'anthropologie (partie II) —, et d'autre part, ce fil respecte le cheminement de ma pensée. Comme je l'ai mentionné au début de cette introduction, j'ai débuté le documentaire *ZONE 54* en 2012 alors que je ne disposais pas encore du bagage théorique englobant le concept de dialogie. J'avais déjà à cette époque l'envie d'expérimenter des méthodes à la fois collaboratives et polyphoniques. La découverte de ce concept m'a ensuite permis de l'approfondir en le reliant à des considérations éthiques, politiques et anthropologiques, tout en comparant mes dernières recherches avec celles menées par d'autres photographes réalisant des documentaires dialogiques. La principale difficulté a été de réussir à démêler, pour l'écriture de cette thèse, les méthodes des enjeux épistémologiques, les deux s'étant construits et ayant évolué ensemble — comme c'est souvent le cas — tout au long de cette recherche.

La première partie se focalise sur le terrain que j'ai mené de 2012 à 2017 avec un groupe de zonard.e.s rencontré.e.s à Nancy. Dans un premier temps, je m'appliquerai à faire une description de l'état de l'art socio-anthropologique : qui sont les zonard.e.s ? Comment sont-iels perçu.e.s dans les milieux du travail social ? De la recherche universitaire ? Dans l'univers médiatique ? Pourquoi ai-je opté pour le terme « zonard » parmi les autres dénominations qui leur sont attribuées ? Le deuxième chapitre présente une partie du journal de terrain de cette aventure qui donna naissance au documentaire *ZONE 54* : de la première rencontre, aux premières photographies, en passant par les nombreux échanges, jusqu'aux expositions, je tâcherai de décrire le plus précisément possible le quotidien de mes interlocuteur.ice.s et la façon dont s'est construit avec eux ce projet dialogique et visuel. Enfin, le troisième chapitre analysera les données visuelles produites sur le terrain ainsi que les enjeux d'une ethnographie, d'une ethnologie et d'une anthropologie visuelle.

Dans la seconde partie, j'établirai les liens entre les enjeux de la dialogie tels que les définit Bakhtine, le projet *ZONE 54*, *AhIlanwasahlan*/بيافنو , et d'autres documentaires dialogiques réalisés par les photographes Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut et Gilles Saussier. Le premier chapitre sera consacré à une description et une définition de la dialogie, tant d'un point de vue historique qu'épistémologique. Je mettrai également en avant les liens existants entre les caractéristiques de la dialogie et d'autres concepts issus des sciences sociales. Enfin, je conclurai cette partie par la réception de ce concept bakhtinien dans l'anthropologie, l'anthropologie visuelle et l'histoire de la photographie.

Après avoir délimité les enjeux de la dialogie, je m'intéresserai à son utilisation, son explicitation et ses significations au sein de la photographie documentaire. Le deuxième chapitre traitera de la question du rôle des interlocuteur.ice.s et des auteur.ice.s pour ce type de documentaire, tandis que le troisième chapitre examinera le changement de paradigme qui s'opère dans ces documentaires vis-à-vis d'une certaine conception de la connaissance. Enfin, bien que cela transparaisse tout au long de cet écrit, j'ai voulu mettre en avant dans ma conclusion les enjeux éthiques, politiques et épistémologiques de la photographie documentaire dialogique.

J'ai rencontré et échangé à plusieurs reprises avec des chercheur.e.s ayant des pratiques visuelles m'affirmant que leur démarche n'avait rien d'artistique. À l'inverse, j'ai aussi discuté avec des photographes documentaires qui ne se sentent pas légitimes pour attribuer une valeur scientifique à leurs travaux. Le dilemme entre art et science et aussi soulevé par Luc de Heusch :

> « Il y avait parmi nous, ceux qui entendaient limiter le rôle de la caméra à celui de complément du carnet de notes, et ceux qui voulaient aboutir à une écriture plus recherchée. Ainsi s'amorçait l'éternel dilemme entre le document pur et son élaboration, entre la science et l'art. Comme si l'ethnographe n'élaborait pas aussi, sous forme d'article ou de livre, les données brutes recueillies sur le terrain. » (De Heusch, 2006 : 46)

J'espère que cette thèse mettra en évidence les bénéfices que peuvent apporter sciences et art lorsqu'ils s'assemblent et joignent leurs efforts et contribuera ainsi à opérer un rapprochement entre les deux. J'aimerais aussi que cette thèse puisse donner des pistes de compréhension utiles et des méthodes aux chercheur.e.s et photographes documentaires, qui sont soucieux d'adopter une approche dialogique et collaborative dans leurs projets.

PARTIE I
ETHNOGRAPHIE ET ETHNOLOGIE DU PROJET ZONE 54

Introduction

De la photographie à l'écriture

« Je hais les voyages et les explorateurs. Et voici que je m'apprête à raconter mes expéditions », écrivait Claude Lévi-Strauss dans les lignes introductrices de son ouvrage *Tristes Tropiques*. Cette phrase s'empare de moi toutes les fois où j'entame l'écriture d'un texte scientifique. Contrairement à lui, je n'ai rien contre les voyages, les « détails insipides » et les « événements insignifiants » (Lévi-Strauss, 2010 : 9), au contraire. La découverte des éléments mineurs, infimes, modestes, à la limite de la poésie, est ce qui me réjouit le plus dans l'ethnographie. Entrer en relation avec des personnes jusqu'alors inconnues, s'évertuer à concevoir leurs visions du monde, apprendre à les apprécier, éprouver l'ordinaire différemment, mais aussi, être partout sauf là où l'on s'y attend, s'ennuyer, rire et les bons jours comprendre quelque chose. Tous ces éléments et une multitude d'autres font que j'aime l'ethnographie.

Mon problème ce n'est pas les voyages ni les aventures. Mon problème c'est l'écriture. Je pourrais dire « Je hais écrire sur les autres. Et voici que je m'apprête à raconter leurs histoires ». Pour Lévi-Strauss, si l'aventure était une servitude de la profession d'ethnographe, pour moi c'est l'écriture : je trouve les mots trop précis, je les perçois comme des cases — un « zonard » est un « zonard » point final. Une fois le mot posé, il y est assimilé. Le problème que me pose l'écriture ethnologique réside dans le rôle central des catégories. À l'instar de Bakhtine, il me plait de créer une pensée imagée aux bords flous, vivante et compréhensible. Une pensée semblable à un ruisseau, conceptualisable autant qu'insaisissable. Toutefois, nuancer chaque terme employé rendrait sans doute pénible la lecture de cette thèse.

Il n'y a rien de surprenant à ce peu de goût que j'éprouve pour les mots et les catégories qui en découlent, je suis photographe. Dès 17 ans, j'ai arrêté d'écrire, je suis allée dans une école d'art et j'ai photographié. J'ai photographié jusqu'à 22 ans. J'ai recommencé à écrire lors de mon master en anthropologie en 2012. Je n'avais pas pour ambition de mettre des mots sur l'autre, je voulais simplement m'intéresser à la photographie ethnographique et à la connaissance ethnologique qui résulte de ce médium. J'ai réussi, soigneusement, pendant près de dix ans, à contourner le

problème. Jusqu'à mon mémoire de master I, je n'avais jamais eu à écrire sur l'autre, et cette expérience n'a pas été concluante à mes yeux.

> « Qu'il faille tant d'efforts, et de vaines dépenses pour atteindre l'objet de nos études ne confère aucun prix à ce qu'il faudrait plutôt considérer comme l'aspect négatif de notre métier », écrivait Lévi-Strauss (2010 : 9).

De l'ethnographie à l'ethnologie visuelle

De 2012 à 2017 j'ai photographié la vie courante d'une quinzaine de zonard.e.s[3] que j'ai rencontré.e.s à Nancy. Durant ces cinq années, iels ont appris à faire des photographies qui ont agrémenté la constitution du documentaire. Nous avons également travaillé ensemble à la restitution de ces images en réalisant plusieurs projets que nous avons rassemblé.e.s sous le titre *ZONE 54*.

Trois discussions seront ouvertes durant cette première partie. Le premier chapitre nous éloignera un moment des questions du documentaire et des enjeux de l'ethnologie visuelle pour nous attarder sur un panorama synthétique de plusieurs études ayant été menées *sur* et *avec* des zonard.e.s. Avant d'aborder plus en détail le projet *ZONE 54*, cette première étape me semble nécessaire afin de déconstruire le poids de l'écriture : rendre compte des différentes manières dont iels ont été nommé.e.s et éclairer quelques-unes de leurs singularités. En effet, les attributions « jeunes en errance » et « jeunes SDF » ont été privilégiées par les travailleur.se.s sociaux dans les années 1990, puis au début des années 2000 c'est le terme « punk à chien » qui a été abondamment diffusé par les médias pour les caractériser. Les travaux scientifiques récents emploient le terme « zonard ». Trois milieux (travail social, média, science) et trois temporalités (des années 1990 à aujourd'hui) ont tenté de définir ces personnes. Ainsi, « jeune en errance », « jeune SDF », « zonards », « punk à chien » ont été autant de cases possibles pour faire correspondre ces personnes à une définition. Si les mots ne manquent pas pour les nommer, aucun n'est satisfaisant. Je reviendrai également dans cette partie sur la vie courante des zonard.e.s en analysant plusieurs thématiques : le logement, l'économie, les relations sociales et les voyages. Je me suis longuement interrogée sur la nécessité d'une telle partie dans une thèse d'anthropologie visuelle. Ce pas de côté, loin des photographies, permettra de mieux en appréhender la conclusion : une réflexion sur les enjeux, les différences et les points communs entre écrire et montrer.

Le deuxième chapitre, nommé « ethnographie visuelle », est une partie du journal de terrain de *ZONE 54*. Du premier jour au dernier, je décrirai dans un ordre chronologique les rencontres, les situations et l'évolution des relations qui ont animé ces cinq années. Mon attention se focalisera tout particulièrement sur les moments d'actes photographiques et sur les relations qui se sont tissées entre nous. Cette partie est un premier pas vers une réflexion autour de l'ethnologie visuelle. Réflexion qui sera prolongée dans le dernier chapitre de cette partie, qui sera consacrée à une analyse détaillée de toutes les données visuelles produites durant ces cinq années ainsi qu'à la description des différentes étapes et choix qui ont été effectués dans le cadre de l'élaboration du documentaire *ZONE 54*.

3 Le choix de ce terme sera expliqué plus tard.

I. État de l'art

Salut à toi Che Guevara
Salut aux comités d'soldats
Salut à tous les hommes libres
Salut à tous les apatrides
Salut à toi la Bertaga
Salut aussi à la Banda
Salut à toi punk anarchiste
Salut à toi skin communiste
Extrait de la musique *Salut à toi*, des Berruriers noirs

Comme l'annonce cet extrait du groupe punk français, les Béruriers noirs, apprécié des zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s, il sera ici largement question des dénominations qui leur ont été assignées. Quatre axes seront analysés : la vision d'un travailleur social, d'une chercheure en sciences de l'éducation, des médias et une approche historique de la Zone. En revenant sur l'histoire de la Zone, et sur la façon dont iels sont perçu.e.s dans ces disciplines, je souhaite opérer une première description de leurs vies courantes : qui sont-iels ? Comment vivent-iels ? Quelles sont leurs spécificités par rapport aux autres personnes catégorisées comme sans domicile fixe ? De quelle façon l'idéologie punk teinte-t-elle plusieurs aspects de leur vie courante ? Comment, ce champ nouveau (à partir des années 1990) s'ancre dans une histoire bien plus ancienne ? Cette section à la fois comparatiste, historique et descriptive, a pour but de donner une première image des personnes qui habitent la Zone et de questionner certaines des assignations qui leur sont attribuées, telles que l'errance et le nomadisme.

A. Des « jeunes en errance » aux « punks à chien » : les zonard.e.s vu.e.s par le travail social, les sciences sociales et les médias

Lorsque j'ai débuté mon terrain avec les zonard.e.s en 2012, il n'y avait que peu de publications à leur sujet. Les textes s'approchant le plus de la réalité que je rencontrais décrivaient des « jeunes en errance » (Chobeaux, 1996) ou des « jeunes sans domicile fixe » (Guillou, 1998). Ces deux livres étaient issus de la recherche-action de travailleurs sociaux — devenus plus tard sociologues. Si ces définitions recouvraient quelques-uns des aspects de leur quotidien, aucune de ces deux descriptions ne reflétait la profondeur ni l'entièreté de la vie courante des personnes avec lesquelles j'étais en contact. L'ouvrage de Chobeaux était centré sur les moments intenses que sont les festivals tandis que celui de Guillou ne faisait aucune distinction dans la diversité des personnes et des manières d'habiter qui peuvent exister dans le monde « de la rue ». Le livre *Zonards. Une famille de rue* (2014) de la chercheure en science de l'éducation Tristana Pimor était le premier écrit à s'approcher fortement des constatations que j'avais observées auprès des zonard.e.s à Nancy. Bien que sa thèse ait été soutenue en 2012, je n'ai découvert sa recherche sur la Zone qu'à la fin de mon observation en 2015 lorsque celle-ci a été éditée (Pimor, 2014). Son terrain était proche du mien, à ceci près que les zonard.e.s qu'elle étudiait avaient quelques années de moins que ceux que j'avais rencontré.e.s, qu'iels vivaient dans le sud de la France et que son étude s'achevait au moment où la mienne commençait. Sa recherche, bien qu'en sciences de l'éducation, s'appuyait pour une large partie sur des méthodes ethnographiques : observation participante durant deux ans, journal de terrain, entretiens compréhensifs et collaboration avec les zonard.e.s rencontré.e.s.

De la recherche-action de Chobeaux à la recherche scientifique de Pimor, la représentation des zonard.e.s se retrouve modifiée dans le champ social et scientifique depuis les années 1990. Le terme « zonard » regroupe une diversité d'individus et l'une des grandes difficultés de ce terrain est d'établir une classification qui ne soit ni réductrice ni trop générale pour ce groupe qui reste malgré tout hétérogène. Lorsque je parle des zonard.e.s, le découpage que j'opère est différent de celui de Chobeaux ou de Pimor. Chobeaux s'est préoccupé de jeunes fréquentant les festivals, tandis que Pimor a observé l'ensemble des personnes fréquentant la «Zone » et vivant dans un squat de sa ville. Dans ses recherches (Pimor, 2012 ; 2014), elle opère une distinction entre quatre typologies de zonard.e.s qu'elle a rencontré.e.s : les satellites, les Zonard.e.s Intermittent.e.s qu'elle abrège par (ZI), les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE) et les *Travellers*, j'aurai l'occasion d'y revenir plus tard. Si l'on considère cette distinction, je peux affirmer que mon terrain s'est focalisé avant tout sur une partie des ZE (Zonard.e.s Expert.e.s) : ceux vivant dans des squats, accompagné.e.s de chiens, se déplaçant régulièrement en France et ayant une forte pratique culturelle et tout particulièrement musicale. C'est ce que j'appelle les « zonard.e.s mobiles ». L'utilisation de ce terme sera justifiée plus tard.

La partie suivante sera consacrée à une analyse des points communs et des différences entre nos trois terrains. J'y effectuerai également une lecture critique de la terminologie qui a été employée pour définir le public qui m'intéresse ici, avant de justifier, par un détour historique, le terme choisi pour me référer à eux : « zonard.e.s ».

a. Recherche-action : les « jeunes en errance » et les « zonard.e.s » de François Chobeaux

1. Les zonard.e.s : un nouveau terrain à explorer

Ancien éducateur en prévention spécialisée et actuellement sociologue et membre des Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Éducation Active (CEMEA), Chobeaux commence dès 1992 une recherche-action auprès des zonard.e.s présent.e.s dans les festivals de musique. L'ouvrage *Les Nomades du vide*, une mise en forme d'un rapport de recherche, présente l'expérience d'actions de rue et d'ouverture de lieux d'accueil spécifiques dans les festivals (Chobeaux, 2011). En opérant une distinction entre les zonard.e.s et la population des jeunes dits « en difficulté » (Pimor, 2012 : 312), Chobeaux réfléchit à de nouvelles modalités d'accueil pour ce public particulier du monde de la rue.

Les zonard.e.s sont des consommateur.ice.s de culture et ont un attrait spécifique pour la musique techno et punk. Leur apparition dans les festivals au début des années 1990 coïncide avec le début de la culture rave : des collectifs organisent illégalement des *free party* dans les alentours des villes (bunkers, aérodromes, champs, etc.). Ces moments festifs sont tenus éloignés de toute forme de présence institutionnelle, ce qui rend ce public particulièrement difficile à observer :

> « En effet, de par sa forme illégale, pour se prémunir de toutes interventions policières, la Free Party impose un tri de ces participants et les organisateurs déploient de nombreuses techniques pour que ne soient présents que des individus considérés comme appartenant à un entre-soi. » (Pimor, 2012 : 233)

Les travailleur.se.s sociaux n'y ont pas la possibilité d'établir leur présence. D'une part, parce que les *free party* sont illégales et d'autre part parce que leurs dates et leurs lieux demeurent confidentiels, seuls les initiés ont la possibilité de s'y rendre.

En outre, et sans doute pour les raisons que je viens d'évoquer, aucun budget n'est alloué aux travailleur.se.s sociaux pour l'étude de ce phénomène. De ce point de vue, en débutant son observation en 1992, Chobeaux est le précurseur de cette recherche en France. Il faudra attendre quelques années supplémentaires pour que les travailleur.se.s sociaux aient plus largement accès à ce public.

D'année en année, les institutions et activistes locaux poussent ces manifestations à entrer dans la légalité en amenant les organisateur.ice.s des soirées à déplacer les événements dans des lieux dédiés (Langard, 2020). Chobeaux signale qu'au début des années 1990 et tout particulièrement à partir de la moitié de celles-ci, la présence des zonard.e.s dans les festivals s'amplifie, ce qui crée une demande de la part des organisateur.ice.s pour « les aider à construire des solutions d'accueil adaptées à ce public particulier» (Chobeaux, 2011 : 10). Dans son mémoire de master en anthropologie portant sur le monde de la techno à Strasbourg, Hortense Langard rapporte que le premier concert techno a lieu à la Laiterie en 1994 lors de la soirée *Got Milk*, et le premier festival, appelé Ososphère, débute en 1998 (Langard, 2020). L'apparition de la musique techno dans de grands festivals nationaux (entre autres : Eurockéennes, Francofolies, Châlon dans la rue, Vieilles Charrues) amène les zonard.e.s à fréquenter ces manifestations, et par là, les travailleur.se.s sociaux à découvrir ce nouveau public. Avec la visibilisation des zonard.e.s dans de grands festivals, un nouveau champ d'études est en train de naitre, dont Chobeaux est l'instigateur.

Néanmoins, ces rassemblements sont rapidement devenus trop encadrés du point de vue des zonard.e.s, ils seront délaissés au fil des années. Les *free party* et les petits festivals, espaces avec davantage de libertés, sont privilégiés.

2. Des années 1990 aux années 2010, un même terrain ?

Le livre *Les nomades du vide* de Chobeaux a été l'une de mes premières références sur le monde zonard. Je l'ai découvert huit mois après avoir débuté mon terrain. De nombreux points pertinents y étaient soulevés et j'ai pu constater plusieurs convergences entre ses observations et les miennes, malgré les vingt années qui séparaient nos deux terrains. Les personnes que nous avons étudiées étaient âgées de 16 à 40 ans (celles rencontrées par Chobeaux avaient généralement moins de 30 ans), consommaient régulièrement de l'alcool et de la drogue (cannabis, héroïne, hallucinogènes, etc.), arboraient un style vestimentaire qui leur était propre (un mélange entre attributs militaires et punk) et étaient accompagnées de chiens. Elles se rendaient régulièrement dans des festivals, vivaient parfois en squat et leur rapport au travail oscillait entre la manche et les travaux saisonniers, agrémentés parfois d'activités délinquantes comme la revente de drogues illégales ou de substituts à l'héroïne (méthadone, subutex). La thèse de Pimor confirme la conjecture entre ces deux groupes étudiés à vingt ans d'intervalle :

> « La description des jeunes de la rue ou en errance fait somme toute relativement consensus dans ses grandes lignes. En fait, il s'agit bien d'individus âgés de seize à trente ans, accompagnés de chiens, vivant de façon nomade, sans-emploi, consommateurs de drogues. » (Pimor, 2012 : 25)

Ces quelques caractéristiques me permettent de supposer qu'il s'agit plus ou moins d'un même héritage. Il est même envisageable de penser que certaines personnes croisées par Chobeaux sont les mêmes que j'ai — ou Pimor — observé.e.s plus tard. Les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s avaient environ 15 ans en 1995, soit l'âge des premières *free parties* pour certain.e.s d'entre eux. Deux éléments viennent cependant nuancer cette filiation. Comme je l'ai mentionné plus tôt, mon terrain s'est focalisé autour des zonard.e.s mobiles. Si mes interlocuteur.ice.s sont potentiellement l'un des publics rencontrés par Chobeaux et Pimor, ces derniers s'intéressent également aux trois autres types de zonard.e.s — les satellites, les ZI et les *Travellers* — fréquentant les festivals. Leurs terrains représentent un échantillon plus englobant et moins différencié que le mien. Le second point qui vient nuancer ces rapprochements est le contexte même de nos études : la mienne s'ancre durant une période de cinq années (de 2012 à 2017) sur le quotidien de la Zone dans une grande ville, tout comme l'étude de Pimor réalisée les quatre années précédentes, tandis que celle de Chobeaux est focalisée sur des phases courtes et intenses de leur existence sans unité de lieu (les festivals de musique en France).

Bien que des similitudes existent entre les personnes rencontrées par Chobeaux dans les années 1990 et celles observées par Pimor et moi-même de 2008 (début de son terrain) à 2017 (fin du mien), il est difficile d'affirmer qu'il s'agisse d'une même culture zonarde. Des nuances seront apportées par la suite sur nos trois terrains. Chobeaux pointe d'ailleurs, dans sa préface de 2004, un tournant dans cette culture à partir du milieu des années 1990 : des rencontres entre les *Travellers* anglais et zonard.e.s ont lieu sur les sites des festivals à cette époque. Il fait remonter à cette période un changement dans l'idéologie zonarde qui serait alors rentrée « de plain-pied dans la culture du voyage et de la musique techno », laissant place « à une errance plus construite » (Chobeaux, 2011 : 12). Toutefois, seulement une partie des zonard.e.s se tournent vers ce mode de vie. Il ne donne pas plus d'informations sur les zonard.e.s « restants ». Doit-on considérer qu'iels ont suivi le même chemin que précédemment ? Les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s avaient une trentaine d'années en 2012, et font potentiellement partie de cette deuxième génération qu'il évoque, bien qu'ils ne soient pas *Travellers*. En même temps, la rencontre avec les *Travellers* ne semble pas changer le fond de ce qu'il appelle les « jeunes en errance », puisqu'il explique dans sa postface de 2011 ne pas avoir modifié le texte de 1996 car :

> « La description des jeunes en errance qui y est faite vaut toujours et la démarche recherche-action présentée à l'appui du travail de connaissance et d'expérimentation a conservé tout son intérêt. » (Chobeaux, 2011 : 127)

3. Jeunes en errance ou zonard.e.s ?

Bien que le terme « zonard » soit utilisé dans son livre *Les nomades du vide*, c'est surtout à travers la thématique de l'errance qu'il y définit ces personnes, il écrit : « jeune en errance », « errance zonarde », etc. Si ce terme est aujourd'hui remis en question par Chobeaux lui-même, j'y reviendrai, il est encore largement utilisé par le milieu du travail social. De plus, son ouvrage reste une référence pour les travailleur.se.s sociaux et chercheur.e.s s'intéressant aux zonard.e.s. C'est pourquoi un retour réflexif et critique sur cette terminologie et sur son ouvrage me parait pertinent.

Depuis les années 1990, le concept de « jeune en errance » est utilisé pour caractériser ces zonard.e.s. Pimor, qui a commencé sa carrière en tant qu'éducatrice spécialisée, rapporte que le vocabulaire le plus utilisé aujourd'hui encore par les travailleur.se.s sociaux est constitué de termes tels que « jeunes en errance » ou de « toxicomane ». Le terme « zonard » est quant à lui plus rarement utilisé (Pimor, 2012 : 317). La dénomination « jeune en errance » étant née d'une recherche-action dans le travail social, c'est sans doute par ce biais qu'il s'est diffusé comme la norme du côté des travailleur.se.s sociaux.

L'utilisation de cette terminologie, de mon point de vue, est problématique à plusieurs égards. Les deux premiers étant que les personnes que j'ai rencontrées, qui comme je l'ai mentionné plus tôt, partagent de nombreux traits communs avec celles de Chobeaux, n'étaient ni jeunes ni errantes. Je reviendrai sur ce point dans une partie ultérieure. De plus, le mot « errance » semble être utilisé pour décrire les comportements des zonard.e.s de manière négative : iels se déplacent « sans but » dans des groupes « éphémères » à la recherche d'un « impossible équilibre » dans des « fête[s] largement imaginaire[s] » et mènent une « vie au rabais » (Chobeaux, 2011 : 26-27). La préface rédigée par le sociologue David Le Breton ne fait que renforcer cette impression. Leur identité y est décrite comme « inconsistante », « leur existence manque du manque » et leur corps n'est vécu que comme un « poids encombrant » (Le Breton, in Chobeaux, 2011 : 21-22). La négativité donnée au mot errance est aussi remarquée par Pimor :

> « Par ailleurs, le mot errance, synonyme de désorganisation et de manque de discipline, associé aux jeunes, confère aux acteurs de notre étude une identité d'aliéné et laisse sous-entendre qu'ils n'ont que peu conscience de leur condition sociale. » (Pimor, 2013 : 516)

La notion de jeunes en errance peut aussi être considérée comme une façon de nier la réalité telle qu'elle est perçue par les zonard.e.s. Comme le remarque Pimor :

> « Puisque l'on juge leur propre définition illusoire, on peut donc aisément les déposséder de leur dénomination propre et leur en attribuer une, estimée plus éclairante : celle de « jeunes en errance. » (Pimor, 2013 : 516)

Entre les « jeunes en errance » et les « zonard.e.s », on peut se demander si la différence ne se situe pas plutôt du côté de la position adoptée à l'époque par les chercheur.e.s plutôt que par des traits objectifs directement en relation avec le quotidien des personnes concernées.

4. De la recherche distanciée à l'observation participante : différentes interprétations

Le problème que me pose la dénomination de « jeune en errance », en plus d'être négative, est qu'elle ne considère pas ces personnes comme agentes[4] de leurs propres vies et représentations du monde. Chobeaux l'écrit lui-même :

> « Ces conduites et ces pratiques de vie ne se situent pas toutes au même point pour une même personne sur l'axe de lecture *choisi-assumé-subi*, sauf pour les jeunes encore peu engagés dans la marginalité dont l'ensemble des conduites est globalement situé du côté du *choisi*, et pour ceux enfoncés au fond d'une marginalité très dépressive aux consonances autodestructrices marquées, avec dans ce cas des conduites et des représentations allant alors à l'extrême du *subi* pour l'ensemble de leurs pratiques de vie. » (Chobeaux, 2011 : 42)

Dans la Zone, tout est subi, y compris les temps festifs, car « ils errent du printemps à l'automne aux hasards des occasions et des rencontres », dans « une fuite illusoire et sans fin » (Chobeaux, 2011 : 55). Cette façon de percevoir le quotidien des zonard.e.s est probablement due au contexte de ses recherches (travail social, recherche précurseuse) et à la position distanciée qu'il a adoptée durant ses recherches, la méthode qu'il a choisie est celle des entretiens. Pimor et moi-même avons opté pour des méthodes ethnographiques : entretiens, mais aussi terrain long, observations directes, observations participantes, journal de terrain, etc. Cette dernière méthode a été préférée, car elle permet de « s'imprégner soi-même des

4 Le terme « agent » renvoie dans cette thèse à celui d'acteur. Pour des raisons épistémologiques, je préfère la première dénomination. Pour la définition de ce terme, je me réfère à l'ouvrage *L'art et ses agents* d'Alfred Gell, pour qui « l'anthropologie des agents sociaux choisit de restituer la dimension temporelle que ces agents se perçoivent eux-mêmes » (2009 : 12) et « les agents sont à l'initiative d' « actions » causées par eux-mêmes ou par leurs intentions, et non les lois physique de l'univers. Un agent est la source et l'origine d'événements dont la cause est indépendante de l'état de l'univers. » (2009 : 21).

thèmes obsessionnels d'une société » (Laplantine, 1995 : 157) et par là d'obtenir de manière plus approfondie le point de vue de nos interlocuteur.ice.s. Placer au centre leurs discours, actes et attitudes permet de mettre en avant les différentes formes d'agentivités qu'iels pratiquent dans leur vie courante. Ma démarche, et par certains égards celle de Pimor, dépassent l'observation participante pour aller vers une recherche collaborative de type participation observante (Soulé, 2007). Nous souhaitons comprendre notre terrain de l'intérieur, par immersion, mais aussi à l'aide des personnes étudiées. Nos interlocuteur.ice.s sont d'emblée considéré.e.s dans une position d'agent.e.s. Cette position collaborative et dialogique implique de considérer l'autre de manière éthique[5] en le considérant comme responsable de ses actes. Nous avons dès lors constaté que penser leur quotidien en termes de subi était loin de représenter la complexité de celui-ci.

Le principal problème que me pose l'analyse des zonard.e.s dans *Les nomades du vide* est l'assignation de ces personnes à l'errance. Ce terme est souvent imprégné des notions de désorganisation et de soumission aux aléas. À ce titre, je préfère la théorie de la dérive telle que la conçoit Guy Debord (1956) :

> « Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. »

Plusieurs nuances me plaisent dans cette théorie situationniste de la dérive, par rapport à celle sociologique de l'errance : la dérive résulte d'un choix et est ancrée dans une temporalité et dans une spatialité. Elle est concernée par les choix de l'individu, la créativité, le hasard et les considérations psychogéographiques. Si l'errance semble être rattachée au subi, la dérive elle est rattachée à la vie : « Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie » (Debord, 1956).

S'il est vrai qu'une partie de la vie courante des zonard.e.s est vécue au jour le jour, « errer du printemps à l'automne » (Chobeaux, 2011 : 55) nécessite tout de même une certaine organisation. Il convient de trouver l'argent nécessaire pour vivre plusieurs jours ou semaines sans faire la manche et de payer les entrées des festivals et/ou l'essence pour la voiture ou le camion — sauf si les trajets se font en train, car ces derniers sont très rarement payés. Cela nécessite parfois de s'organiser afin

5 Je rejoins ici Bakhtine dans sa définition de l'éthique : l'éthique n'est pas à entendre comme un ensemble de normes avec un contenu déterminé, mais comme un devoir qui implique une activité responsable qui s'adapte à chaque situation (Bakhtine, 2003). Cela rejoint par certains points l'éthique telle que la conçoit Paul Ricoeur, pour qui elle se caractérise par la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes. L'éthique chez Ricoeur se positionne comme contrepoint de la morale, qui est définie « par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte. » (Ricoeur, 1990).

de faire garder le chien ou encore pour entreposer ses affaires dans un lieu fiable et sécurisé. Et si le voyage dure plusieurs semaines, la place laissée vacante dans le squat risque d'être prise. Les rencontres avec les ami.e.s venu.e.s des quatre coins de la France sont prévues à l'avance pour ne pas passer à côté de l'occasion de les voir, etc. Selon mes observations, la vie courante des zonard.e.s, aussi erratique semble-t-elle, vue de l'extérieure, ne peut se passer d'un minimum de planification, d'organisation, de prévoyance. Par exemple, lorsque nous nous sommes rendu.e.s aux Jeux Olympunk en mai 2015, un festival punk au fin fond de la Bretagne, le voyage a commencé à être planifié dès février. Petit à petit, de l'argent était mis de côté, le transport s'organisait entre ceux ayant ou non une voiture, etc. Il est vrai qu'à cette organisation quelques aléas s'ajoutaient : deux ou trois semaines avant la date butoir, le couple qui m'avait invitée à me rendre à ce festival m'a annoncé qu'iels ne s'y rendraient finalement pas, iels n'avaient pas pu mettre l'argent nécessaire de côté et l'un d'eux s'était blessé au doigt. Si le voyage est la plupart du temps prévu pour une durée déterminée, il peut arriver qu'une fois au festival iels profitent de ces rencontres pour aller plus loin et continuer avec un.e ami.e rencontré.e sur place, mais « il peut arriver » est loin d'être une généralité. Plutôt que de « hasard des occasions et des rencontres » (Chobeaux, 2011 : 55), je préfère parler de capacité à saisir les opportunités.

Dans cet ordre d'idées, il est écrit dans *Les nomades du vide* qu'iels se retrouvent en festival « non pas pour assister aux spectacles proposés, mais simplement pour être là avec ceux qui sont comme eux et pour vivre côte à côte une fête largement imaginaire » (Chobeaux, 2011 : 27). Concernant les zonard.e.s mobiles, il m'est apparu que l'une de leurs spécificités par rapport à d'autres groupes sociaux marginalisés (et d'autres zonard.e.s) est justement d'avoir une forte pratique culturelle, tournant principalement autour de la culture punk et de l'art de la rue. Dire qu'iels n'y vont pas pour les spectacles, mais simplement pour rencontrer d'autres personnes me semble limiter leur quotidien à une dimension relevant du subi, alors qu'il y a bien du choisi, et ce, pour plusieurs raisons :

– Il existe un réseau d'interconnaissance dans la Zone et parfois les groupes punk qu'iels vont voir jouer sont des ami.e.s ou des connaissances. Les relations des zonard.e.s mobiles ne se limitent pas aux amitiés créées dans la ville dans laquelle iels résident. La majeure partie du temps, elles constituent un réseau national. Iels me donnaient parfois le sentiment de tou.te.s se connaitre, il ne m'est jamais arrivé de parler d'un.e zonard.e qu'iels ne connaissaient pas du tout. Ce réseau joue un rôle important et les festivals sont pour eux l'occasion de se retrouver, de réactualiser des amitiés, de prendre des nouvelles. Ces rencontres sont d'autant plus précieuses que les téléphones portables étaient complètement absents de leur quotidien dans les années 1990. Si cette observation rejoint en partie les propos de Chobeaux — se

rendre en festival non pas pour le spectacle, mais pour être ensemble —, d'autres considérations sont à prendre en compte.

– Certain.e.s zonard.e.s mobiles ont aussi pour projet d'ouvrir une petite salle de concert ou de s'impliquer dans l'événementiel, les festivals sont ainsi un moyen de connaitre, d'apprivoiser ce milieu et de se faire connaitre. Karine, par exemple, est partie s'installer en Bretagne pour cette raison. Les festivals deviennent ainsi un point nodal important donnant accès à des réseaux dans lesquels une partie des zonard.e.s s'imaginent poursuivre leurs trajectoires. Il existe également tout un réseau d'entraide et de bénévolat qui peut être renforcé à cette occasion.

– Enfin, iels connaissent très bien les concerts et groupes de musique qu'iels vont voir, c'est même la motivation première pour effectuer un déplacement. Les festivals ne sont pas choisis au hasard, mais par rapport à leurs goûts musicaux. Cela est appuyé par l'article de Charly Barbero, François Beck, et Renaud Vischi (2003) portant sur une analyse de l'enquête par questionnaire menée par Médecins du Monde entre août 1998 et janvier 1999, dans huit régions de France dans le cadre de la « Mission Rave ». Cette enquête nous apprend que chaque fête est associée dans une certaine mesure à un genre musical et attire ainsi certains publics. Les personnes qui apprécient la techno fréquentent avant tout les raves, tandis que ceux qui affectionnent l'acidcore, le hardcore et la jungle se rendent en *free party*[6] (Barbero, Beck, Vischi, 2003). De la même manière, les zonard.e.s mobiles que j'ai rencontré.e.s fréquentent les festivals — légaux ou illégaux — punk. Iels sont de grand.e.s consommateur.ice.s de musique et celle-ci fait partie de leur quotidien. Iels écoutent chaque jour de la musique sur leur téléphone en ville ou au squat, se rendent régulièrement à des concerts à Nancy où les lieux underground étaient préférés (comme le « squat du 103 », un squat artistique illégal qui invitait de nombreux groupes punk). Iels vont aussi, je l'ai dit, occasionnellement à des festivals éloignés de leur lieu d'habitation. Certain.e.s pouvaient me parler de musique pendant des heures, des nouveaux groupes découverts, ou ceux à ne plus écouter, car ils étaient passés de punk à skinhead, etc.

Les festivals sont ainsi tout à la fois un moyen de réactiver des amitiés, de se professionnaliser et de s'adonner à leur passion musicale. Un dernier élément peut être ajouté à cette liste : les festivals sont aussi un moyen de s'éloigner de la vie quotidienne parfois difficile de leur ville. À la manière d'une personne en souffrance au travail qui prendrait des vacances, se retrouver dans un entre-soi en festival permet, en partie au moins, de se soustraire aux pressions ressenties en milieu urbain. Les zonard.e.s ne sont pas dupes et ont bien conscience du regard désapprobateur que portent sur eux une partie des passant.e.s et la manche est rarement faite de gaieté de cœur. Leurs rapports avec les forces de l'ordre ne font qu'ajouter de la difficulté

6 Si ces deux termes sont souvent assimilés, la rave party se distingue par une organisation officielle, tandis que la *free party* est une manifestation clandestine.



ZONE 54, 2015. Concert de Touf Desfiottes aux Jeux Olympunk.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

à leur vie courante. Que ce soit lors du moment partagé aux Jeux Olympunk en leur compagnie ou sur les photographies qu'iels ont prises en festival, j'ai pu constater qu'iels sont bien plus joyeu.se.s durant ces événements festifs.

5. Les festivals : une vie intensifiée

Comme cela est mentionné dans *Les nomades du vide*, l'usage des drogues et de l'alcool pendant les festivals est à la fois différent et plus intensif. Le cannabis et l'héroïne sont soit remplacés, soit combinés à d'autres substances telles que les champignons hallucinogènes, le LSD, le speed, la MDMA[7], etc. Leur consommation d'alcool est exacerbée, mais ne diffère guère de leurs habitudes où la bière est largement plébiscitée. Il serait erroné de dire qu'iels ne se rendent pas aux festivals avec l'envie de faire la fête et de lâcher prise. Néanmoins, cela n'est pas leur seule motivation. De plus, comme le souligne l'article de Charly Barbero, François Beck, et Renaud Vischi (2003), la consommation de drogue est d'alcool est une pratique courante pour tout type de personnes durant les moments festifs :

> « Par définition, les temps festifs, qu'ils soient techno ou non, constituent des espaces particulièrement propices à la consommation de produits psychoactifs. Faire la fête c'est prendre du bon temps, se démarquer des contraintes quotidiennes, communier, s'amuser. Du mariage le plus traditionnel à la free party, du banquet gaulois aux guinguettes modernes, dans toutes les sociétés, la consommation de drogues a toujours participé au "faire la fête" (Hansen *et al.*, 2001). En temps festif, les drogues, qu'elles soient légales ou illégales, s'avèrent donc très accessibles, leur consommation étant par ailleurs particulièrement favorisée par différents processus d'incitation (socialité autour de la consommation, phénomène d'entraînement, effets désinhibant des produits…). La fête comme temps particulier et défini par rapport à la quotidienneté, compose un espace de socialité différent, qui nécessite et/ou s'accommode parallèlement d'une modification des comportements individuels. Les rapports aux autres et les rapports à l'action se trouvent transformés. » (Barbero, Beck, Vischi, 2003 : 121)

La population interrogée dans le cadre de l'enquête de Médecins du Monde, loin de concerner uniquement l'univers zonard, a révélé que l'utilisation de drogue est très répandue : 85,4 % des participant.e.s aux fêtes technos interrogé.e.s ont déjà pris du cannabis, 66,4 % de l'ecstasy et 59,3 % de l'acide.

Le regard du travailleur social se porte par essence sur la prévention, et perçoit ainsi l'usage de la drogue sous le prisme de la dépendance et du subi. Bien que cette

7 Les champignons hallucinogènes sont des champignons, qui comme leur nom l'indique, ont des propriétés hallucinogènes une fois consommés ; le LSD, aussi appelé acide, est une drogue psychédélique hallucinogène et psychostimulante ; le speed, aussi appelé amphétamine, est euphorisant et stimulant ; la MDMA (principe actif de l'ecstasy) fait partie de la classe des amphétamines, c'est un produit stimulant empathogène (qui suscite un sentiment de calme et d'empathie), entactogène (qui favorise le désir de contact avec autrui).

dimension soit incontestable, pour la plupart de ces substances qui sont des modificateurs de conscience, il est possible d'expliquer autrement ce phénomène à partir d'un point de vue anthropologique : celui du rituel. Du point de vue du travail social et de la société moderne, les états modifiés de conscience (EMC) représentent une transgression par rapport aux valeurs collectives et sont dès lors souvent interprétés comme une volonté de rupture avec la société et comme la satisfaction d'un plaisir égoïste (Hoareau, 2003). Au travers d'une observation participante dans des raves et *free party*, la sociologue Emmanuelle Hoareau met en lumière le fait que :

> « l'usage de psychotropes est avant tout "un rite de participation"(Fontaine, Fontana, 1996) à un événement festif et d'initiation à une socialité secrète et stigmatisée, dont l'identité se construit autour de la mobilité, de l'autonomie, de la création esthétique et des EMC. » (Hoareau, 2003 : 84)

Selon elle (2003), la pratique collective et ritualisée des EMC participe à une socialisation des sujets en leur permettant de trouver des repères esthétiques, idéologiques et éthiques dans les relations à soi, à autrui, à la nature et à l'organisation socioculturelle. Elle soutient les participant.e.s dans la stabilisation de leur sentiment d'identité. Ainsi, la prise de psychotropes en festival contribue davantage à un désir et à un engagement à participer au monde de manière différente et collective, dans le partage d'émotions (et de substances) en dehors de contraintes sociales et hiérarchiques plutôt que comme le seul désir égoïste d'oubli de la réalité et de soi. Les propos Emy — l'une des mes interlocuteur.ice.s les plus investies dans le documentaire *ZONE 54* — lors d'une discussion en 2023 vont également dans ce sens :

> *« Il y a un côté récréatif dans la drogue pendant les festivals, mais surtout, on aime pas se défoncer tout seul. C'est tellement mieux de le faire à plusieurs, parce que ça insuffle l'envie d'aller au-delà. »*

Les EMC en festivals sont à comprendre comme une expérience socialisante endogroupe[8] plutôt que comme une fuite de la réalité et une affirmation d'un stigmate causé par leurs ressentiments envers les personnes des exogroupes. J'ai pu constater cette expérience de l'endogroupe lors des Jeux Olympunk et elle dépasse le seul EMC. L'entre-soi était incontestable, tou.te.s semblaient appartenir à la communauté éphémère formée par le festival, même si les profils étaient divers : les zonard.e.s côtoyaient les *Travellers*, les festivalier.e.s, les punks. Un endroit avait été aménagé pour les personnes venues avec leurs enfants. Dans cet entre-soi radicalement différent des expériences parfois stigmatisantes de la ville, les zonard.e.s vivaient plus

8 Endogroupe est à comprendre comme un groupe social auquel une personne s'identifie en tant que membre. L'exogroupe est un groupe social auquel une personne ne s'identifie pas. Ces deux termes me seront utiles pour la suite de mon analyse.

intensément leurs vies : avec plus de contact social, plus d'alcool, plus de drogues, plus de partage, plus d'entraide. Ces périodes intenses sont à percevoir comme une valorisation de l'endogroupe. Iels ne partent pas en festival pour fuir la ville, mais pour retrouver des personnes avec qui iels partagent des valeurs communes. Toutefois, comme le rappelle Hoareau (2003), bien que les EMC puissent jouer un rôle dans la stabilisation de l'identité, elles peuvent parfois conduire à un imaginaire destructeur chez ceux qui ne parviennent pas à maitriser les images négatives de soi induites par cette forme de socialisation.

Enfin, un dernier point mérite d'être soulevé. Pimor explique dans sa thèse la manière dont la mythologie zonarde se réfère la Spiral Tribe, un *sound system techno* anglais et *traveller* qui est à l'origine des premières *free party*. Elle situe historiquement le mode de vie *traveller* :

> « […]. à la rencontre des nomades irlandais (tribus nomadisées depuis le XVIe) et des jeunes issus de la contre-culture des années 1970 qui deviennent en adoptant le nomadisme, les New-Age Travellers (Frediani, 2009). Suite à des politiques répressives à l'encontre des squats, des post-punks, des individus rejoignent les New-Age Traveller et adoptent certains idéaux de l'époque sixties (Mousty, 2003). » (Pimor, 2012 : 223)

Les *Travellers* étant toujours présent.e.s, il se produit une nouvelle alliance à l'aube des années 1990 entre ces dernier.e.s et les adeptes de techno. Ce changement est d'ailleurs relevé par Chobeaux à l'époque. La Spiral Tribe a été le premier *sound system* à s'installer en Europe, et a influencé de nombreux adeptes qui se sont converti.e.s au mode de vie technotraveller. Ainsi, quand les zonard.e.s se déplacent et vont à un festival de musique, iels se réinscrivent dans l'histoire dont iels se réclament être les descendant.e.s. Cependant, il me faut préciser que les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s ne m'ont pas parlé, ou peu, de cette mythologie *travellers*. Iels s'affiliaient aux mouvements punk et antifasciste. Seule Emy se revendiquait à la fois du milieu du « son » et du « punk ». Elle m'a dit, lors d'une discussion en décembre 2023 :

> « Pour moi, la Spiral Tribe c'est assez important, mais j'ai surtout gravité dans l'univers punk. Ça va de pair. Fils [son compagnon] était punk, tandis que moi c'était plutôt le son, mais le punk et le son c'est tellement pareil et éloigné en même temps. »

Certains points communs me permettent d'envisager ensemble le milieu techno et punk : tous les deux valorisent les valeurs de liberté et d'autonomie et leurs contenus sont perçus comme transgressifs et subversifs par la société. Les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s se rendaient à deux types de festivals, ceux que l'on peut apparenter aux raves — des festivals institutionnalisés comme le très connu festival d'Aurillac — d'autres, indépendants et confidentiels comme les Jeux Olympunk ou encore le Crusty Fest — quoi que ce dernier soit moins confidentiel aujourd'hui, il en était à sa douzième édition en 2023.

Iels préfèrent les festivals indépendants qui sont plus en accord avec les valeurs punk, notamment en soutenant un système de diffusion de la scène punk autonome et autogérée (Hein, 2012). Les prix sont parfois laissés en « prix libre » (chacun donnant selon ses possibilités) et mon expérience des Jeux Olympunk a montré que l'économie locale était promue, à travers les revendeurs de boissons et de nourriture. Fidèles aux valeurs punk, les organisateur.ice.s ne s'octroyaient pas le monopole de la vente de boissons et de denrées alimentaires. Les barbecues et les packs de bière affluaient, même si certains achats étaient effectués auprès de ces vendeurs/producteurs afin de soutenir leur économie. Les zonard.e.s, en se rendant dans de petits festivals punk, soutiennent une économie alternative, autogérée et musicale à laquelle iels adhèrent. Les concerts punk ayant lieu en ville sont soutenus de la même façon.

6. L'adaptation des zonard.e.s à la recherche

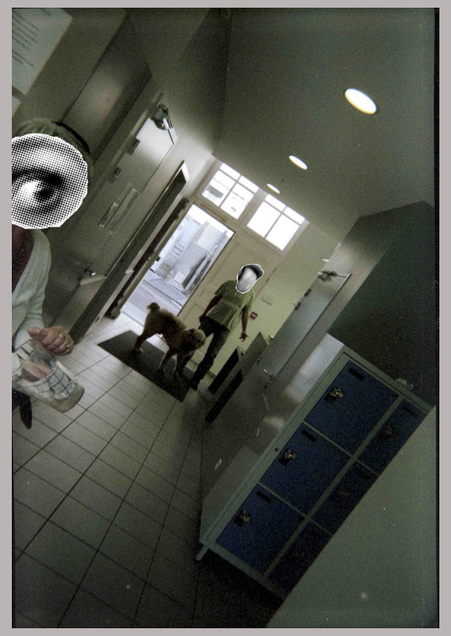
Une posture de recherche différente ne suffit pas à expliquer les divergences que j'ai pu constater entre mes observations et celles des *Nomades du vide*. Je continue de me questionner : son observation se faisant avant tout dans de grands festivals, est-il possible que les zonard.e.s modifient leurs comportements lors de petits festivals punk indépendants ? S'agit-il des mêmes zonard.e.s ? J'imagine qu'il doit y avoir un mélange de tout cela, il est légitime de penser qu'entre les vingt années qui séparent nos observations, des divergences se ressentent. À cela, j'aimerais ajouter une autre piste de compréhension : le changement d'attitude des zonard.e.s à l'égard des travailleur.se.s sociaux.

Deux souvenirs en particulier tendent à valider cette piste : je me suis rendu un dimanche avec trois zonard.e.s à la « soupe », une dizaine d'associations étaient présentes place Carnot — Restau du cœur, 42, Aids, etc. — afin de sensibiliser les personnes marginales à leurs actions associatives autour d'un repas. Je débutais mon terrain et j'avais été impressionnée par les autobiographies que contaient les zonard.e.s aux travailleur.se.s sociaux : rupture biographique, drame, quotidien qui leur échappe, etc. Iels donnaient une version misérabiliste de leur vie qui correspondait en fait à ce que voulaient entendre les travailleur.se.s sociaux qui pouvaient ainsi se percevoir dans le rôle du bon samaritain. Il ne s'agit en aucun cas de fautes commises par l'une ou l'autre des parties, mais simplement d'une relation sociale avec ses codes : les travailleur.se.s sociaux sont là pour aider des personnes dans le besoin, et le public aidé, naturellement, fait sentir ce besoin. De cette façon, la paix

sociale est achetée, aucun masque ne tombe, l'intégrité de chacun des rôles est maintenue dans ce qu'ils sont censés être.

Ce n'est qu'après plusieurs mois à les rencontrer quotidiennement que je me suis aperçue que la manière dont iels percevaient leur vie était différente de ces histoires : les événements étaient les mêmes, mais ils étaient bien plus nuancés, beaucoup d'éléments présentés comme subis aux travailleur.se.s sociaux m'étaient dorénavant présentés comme des choix, comme le moment de départ du domicile familial. Les histoires que j'ai entendues, telles qu'elles étaient racontées aux travailleur.se.s sociaux présentaient un même schéma qui situait les zonard.e.s dans le domaine du subi : ce n'était plus possible de rester à la maison, trop de tensions, de violence, mise à la porte, etc. Le départ du domicile familial était raconté comme inévitable. Si tous ces éléments sont bien réels, et importants quant aux choix de vie et au départ du foyer familial, d'autres éléments qu'iels m'ont racontés plus tard sont à prendre en compte : les premiers contacts avec la Zone, les fugues, l'envie d'aller dans les festivals, la prise de drogue, le besoin de liberté, etc. Si certains aspects de leurs vies sont indéniablement subis, d'autres sont bel et bien de l'ordre du choix, de l'envie, du désir. Tout cela est inextricablement lié, mais ne peut être conceptualisable sous le seul angle de la passivité.

Le deuxième exemple, qui montre le rapport ambigu qu'iels peuvent entretenir avec les travailleur.se.s sociaux est survenu au début de l'année 2015 : je marchais tranquillement dans la rue avec Fils, Yann et leurs chiens. Nous nous rendions vers l'Échange, un lieu d'accueil et d'accompagnement à la réduction des risques pour les usager.e.s de drogues. Nous parlions de tout et de rien, Fils, comme à son habitude, répondait de manière nonchalante, lorsque tout un coup son attitude a changé. À peine le pied posé dans l'entrebâillement de la porte et le voilà vif, à faire le clown avec de grands gestes. Il s'adressait d'une voix forte aux travailleur.se.s sociaux entre humour et provocation. Ce n'était plus du tout le Fils flegmatique que j'avais eu en face de moi quelques minutes auparavant. Les photos qu'iels ont prises dans le même lieu quelques mois après faisaient aussi entrevoir ce comportement subversif. Je ne peux pas expliquer ce comportement, peut-être est-ce pour ne pas perdre la face ? Pour ne pas trop attendrir les travailleur.se.s sociaux et éviter un regard trop compatissant ? Une piste est peut-être aussi à creuser du côté de la culture punk, , elle-même subversive, dont certain.e.s d'entre eux se revendiquent. Une troisième lecture de ce changement soudain de comportement est possible, qui n'exclut en rien les deux autres et me semble plus pertinente : la capacité des zonard.e.s à utiliser l'espace urbain, public et administratif de façon réfléchie afin de pouvoir y négocier leur place et d'utiliser au mieux les aides proposées. Il s'agit d'intérioriser et de conceptualiser selon ses propres schèmes interprétatifs notre structure sociale pour l'utiliser à son avantage, et dans ce cas précis, d'interpréter un rôle correspondant aux attentes des travailleur.se.s sociaux, quitte à





ZONE 54, 2015. Archives, Fils prenant en photographie un ami zonard entrant dans un lieu d'accueil ainsi qu'une travailleuse sociale.

Photographies : Fils





ZONE 54, 2015. Archives, Fils prenant en photographie des travailleurs sociaux et photographie prise par Éric à ce même moment.

Photographies : Emy et Fils

jouer avec des stéréotypes. Cette hypothèse pourrait confirmer leur changement de comportement entre des événements tels que « la soupe » et leurs visites dans des associations. Les liens créés avec certain.e.s des travailleur.se.s sociaux d'associations étant plus forts et personnels, iels laissent tomber leur masque « misérabiliste ». Il me semble important de préciser qu'iels ont un grand respect pour les travailleur.se.s sociaux, bien que cela ne les empêche pas de modifier leur comportement face à eux. Je peux alors imaginer qu'en festival, face à des travailleur.se.s sociaux qu'iels ne connaissaient surement pas et des entretiens, iels aient donné une vision de leur quotidien transformée de celle réellement ressentie et vécue.

7. Actualisation du concept des jeunes en errance

Chobeaux notera à la fin de sa préface écrite en 2004 que la conclusion de son ouvrage en 1996 « était terriblement pessimiste ». Malgré les nombreux zonard.e.s mort.e.s ou devenu.e.s clochard.e.s, il en reste certains « qui sont passés à travers tous ces écueils sans grand dommage pour eux » et qui cherchent une autre voie en restant fidèle aux valeurs fortes qui les animent :

> « Le souhait d'une vie communautaire, la relativisation du rapport au travail comme organisateur social central, le mise en question des normes sociales dominantes. » (Chobeaux, 2011 : 18)

Bien qu'une autre voie se dessine avec la culture *traveller*, et qu'il précise que « les chemins de l'errance sont variables, évolutifs, diversifiés » (Chobeaux, 2011 : 19). Il semblerait, à la lecture de son ouvrage, que la seule façon de vivre positivement l'errance soit d'en sortir. L'errance ne peut être considérée en tant que telle, elle est perçue comme un mauvais passage vers au pire, la mort, au mieux autre chose.

C'est la thèse de Pimor (2012) qui en analysant les zonard.e.s à travers les concepts sociologiques de « carrière » et de la « déviance » m'a confortée dans ma conviction que les personnes considérées comme déviantes le sont toujours par rapport à des normes établies. Normes dont il n'est jamais explicitement question dans les *Nomades du vide* et qui viennent créer une barrière invisible, un film, une fine pellicule, entre eux et « nous ». De ce point de vue, la seule « solution » envisageable est effectivement d'amener ces personnes vers une série de normes : avoir un logement, un travail stable, sortir de la dépendance, etc. Pimor met en évidence le fait que cette frontière entre eux et nous, l'illégitime et le légitime, la déviance et la norme est créatrice de stigmates. Stigmates qui sont à la fois renforcés par le concept de « jeune en errance » et dans le même temps combattus par les travailleur.se.s sociaux dont la fonction est de mener à bien leur mission d'insertion.

Le regard critique porté ici sur les jeunes en errance vaut uniquement pour cet écrit fondateur sur de jeunes marginaux dans les années 1990, et non pour le travail conséquent et engagé mené depuis par Chobeaux auprès de ce même public, notamment au sein des CEMEA. Il m'a semblé juste de faire part de mon écrit à François Chobeaux. Nous avons alors pris le temps d'échanger par visioconférence autour de son livre en octobre 2023. Christine H, travailleuse sociale à l'Échange, travaillant parfois avec François Chobeaux et connaissant la plupart des zonard.e.s avec lesquel.le.s j'ai travaillé, était présente également. Suite à cette discussion, il m'apparait important d'ajouter quelques nuances à mon jugement. Chobeaux lui-même revient aujourd'hui sur la notion d'errance, qui selon lui a été trop utilisée et est devenue un concept incertain dans lequel il ne se retrouve plus. La postface des *Nomades du vide*, rédigée en 2011, fait déjà état de cette remise en question :

> « Ce que j'avais appelé en 2009 la "valse de l'errance" s'est poursuivi avec une inflation et une banalisation du terme [...]. Après le trop-plein descriptif cette désignation se révélait si large qu'elle perdait toute efficience. » (Chobeaux, 2011 : 128)

Lors de nos communications respectives aux rencontres « Jeunes en errance », organisées par François Chobeaux et qui se sont tenues à l'IRTS de Nancy en décembre 2023, nous avons d'ailleurs questionné cette dénomination avec le sociologue Thibaut Besozzi. Ces questionnements seront approfondis par Chobeaux dans le prochain bulletin « Errance », qui se conclut par :

> « Peut-être faut-il alors cesser de parler de jeunes en errance-itinérance, de population-s en errance, au profit du terme plus neutre de jeunes de la rue, ou avec une grande prudence de jeunes en situation de rue ? Ce qui permettrait de garder la notion d'errance pour apprécier une situation, une dynamique individuelle. « Les jeunes de la rue, dont certains-beaucoup sont en errance. »[9]

L'approche adoptée dans *Les nomades du vide* est elle aussi nuancée, il souhaite sortir de cet axe moral pour se concentrer sur une analyse plus structurelle et dynamique. Comme il l'a souligné, certain.e.s zonard.e.s peuvent être en errance, quand d'autres non, cela dépend des individus, mais aussi des périodes de leurs vies :

> « Il me semble que si les descriptions et catégorisations que proposent souvent des acteurs sociaux ou des chercheurs sont légitimes, elles sont cependant sous-tendues par une vision et une conception surplombantes des publics qui font vite oublier que chaque individu est particulier et que ses dynamiques de vie et de souffrance, sans être uniques, lui sont propres. En d'autres termes, je

9 Au moment de l'écriture de ces lignes (en décembre 2023) le bulletin n'a pas encore été publié. Le bulletin que nous a envoyé François Chobeaux à Thibaut Besozzi et à moi-même est un travail en cours, que Chobeaux m'a aimablement autorisé à diffuser ici.

> pense que les sous-catégories de l'errance qui sont peu à peu passées dans le sens commun ne permettent pas de travailler avec les personnes en question, car celles-ci laissent la place à une illusoire unité collective, issue d'une lecture, d'une observation trop, voire exclusivement, "macro", qu'elle soit psychologique, sociologique, anthropologique ou politique. » (Chobeaux, 2011 : 128)

L'un des enjeux aujourd'hui est d'éviter d'essentialiser ces personnes :

> « Il y a une tout autre façon d'aborder la question *Errance*, qui sort des tentatives de description de l'observable ce qui risque toujours de ramener à l'essentialisation. C'est de tenter d'articuler ce qui est du registre de l'individuel et ce qui ressort de l'environnemental. Dans cette logique, l'errance apparait quand une personne particulière, faite de ses fragilités psychologiques et de ses expériences plus ou moins désastreuses, se trouve une fois de plus confrontée à ce qui lui parait alors être une impossibilité matérielle, sociale, relationnelle. C'est une personne particulière, qui apprécie une situation de façon particulière. Et même si la situation touche aussi d'autres personnes, celles-ci n'y réagiront pas de façon homogène. »[10]

Enfin, son étude a porté sur un public plus nombreux et plus large que le mien. Il qualifie — de manière informelle — mes interlocuteur.ice.s et ceux de Pimor, d'« aristocrates de la rue », dans le sens ou ces dernier.e.s ont une très forte autonomie dans leur quotidien et envers l'institution et les travailleur.se.s sociaux, et de ce fait, ont une vie qui tend vers le choisi davantage que le subi. Mes échanges avec Chobeaux et Christine H. et Emy confirment cette hypothèse. Si les zonard.e.s avec lesquel.le.s j'ai travaillé n'ont qu'occasionnellement recours aux services sociaux, d'autres se rendent quotidiennement dans les associations afin de bénéficier d'aides, d'une écoute, de conseils, etc. Ainsi, si bon nombre de ses analyses sont encore, selon lui, valables pour un large public de la rue, elles sont moins pertinentes pour comprendre le public avec lequel j'ai travaillé.

*
* *

Je souhaiterais aller plus loin dans l'analyse du monde zonard, en valorisant l'agentivité dont iels sont capables dans leur vie courante. Pour reprendre une métaphore photographique, plutôt que de percevoir leur vie à travers un film *négatif*, il m'importe d'en faire un tirage afin d'en avoir une image *positive*, de percevoir ces mêmes traits sous un jour différent et essentiellement à travers le point de vue des

10 Extrait du bulletin « errance » cité plus tôt, écrit par François Chobeaux, non encore publié.

zonard.e.s eux-mêmes. À l'instar de l'anthropologue Florence Bouillon, il me plait de travailler à faire ressortir les compétences nécessaires afin de vivre dans la Zone. En étudiant la diversité des personnes vivant en squat (artistes, immigrés, précaires, routards, etc.), Bouillon met en évidence les capacités qu'elles doivent posséder afin d'ouvrir et de maintenir celui-ci :

> « Squatter requiert également la mobilisation de qualités relationnelles et urbaines, implique de faire un usage spécifique de la ville, en créant du logement et de l'espace urbain là où il y avait préalablement du vide. Aborder le squat permet par conséquent d'interroger, à travers des récits de squats et de squatteurs, les compétences que doivent mobiliser les individus pour pouvoir squatter. » (Bouillon, 2002 : 47)

Son travail est particulièrement intéressant, car il va à rebours de la littérature classique sur les squatteur.se.s, régulièrement perçu.e.s sous l'angle de la négativité (sans logement, opportunistes ou misérables, incapables de tenir un foyer légal, etc.). Je traiterai plus en détail les apports de Bouillon concernant la connaissance des squats, ce qui m'importe ici est de mettre en lumière sa position de chercheure. Cette position est en partie comparable à celle de Pimor qui, tout en prenant en compte le regard que porte la société sur les zonard.e.s, analyse comment, malgré cet enfermement, ces dernier.e.s réussissent tout de même à créer et inventer d'autres normes et attitudes afin de vivre dans cette société, et non pas en dehors d'elle, comme on pourrait le penser.

b. Recherches en sciences de l'éducation : les zonard.e.s de Tristana Pimor

1. De la distance à la collaboration : s'adapter à son terrain

La thèse de Pimor adopte des méthodes ethnographiques afin de comprendre le quotidien de la Zone dans une ville de 30 000 habitant.e.s située au sud de la France. Durant son observation participante, quinze récits de vie et neuf entretiens compréhensifs ont été menés (Pimor, 2014). Ses recherches portaient essentiellement sur un squat que partageait un groupe de zonard.e.s qui se nommait « la Family ».

Dans un article intitulé « les espaces zonards : vers une observation collaborative » (2016), Pimor revient sur les méthodes utilisées lors de son terrain de thèse, de 2008 à 2011. Cet article est particulièrement intéressant, car elle met en avant le fait que ses méthodes ont dû s'adapter à son terrain afin de pouvoir progresser dans sa recherche. Dans la lignée des recherches qui avaient été réalisées avant elle auprès

de ce que les travailleur.se.s sociaux appelaient « les jeunes en errance », Pimor a d'abord opté pour :

> « […] une posture d'observation distante afin de répertorier leurs activités délinquantes, leur organisation grâce à l'usage d'une grille d'observation. » (Pimor, 2016 : 146)

Durant son premier mois d'observation dans le squat de la Family, la position distanciée qu'elle avait adoptée lui a uniquement permis d'avoir accès aux espaces communs : la cuisine et le salon. La méfiance qu'a générée cette posture n'incitait pas au dialogue entre la chercheure et ses interlocuteur.ice.s. Progressivement, elle a du se défaire de ses habitudes méthodologiques et de ses croyances épistémologiques afin de pouvoir communiquer au mieux avec les zonard.e.s et dépasser le stade superficiel de l'observation extérieure :

> « La neutralité de mes analyses et ma capacité d'observation étaient à ce moment-là, pour moi, dépendantes d'une observation extérieure. Il fallait, pensai-je, pour préserver mon objectivité, que je rompe avec les interprétations "indigènes", que je me dégage des interactions qui auraient pu contaminer mes analyses en instillant des interprétations imprégnées de l'illusion des acteurs (Bourdieu, 1994). Pour moi, seul le chercheur, grâce à la réflexivité acquise par la mise à distance et ses connaissances théoriques, était en mesure d'émettre des analyses objectives et de mettre à jour les dominations, les motifs d'action échappant aux acteurs. Si je voulais percevoir objectivement les pratiques déviantes, il fallait que la rupture épistémologique se traduise par une observation distanciée. » (Pimor, 2016 : 146)

Dans une volonté d'instaurer un dialogue et de rééquilibrer la confiance, Pimor a invité les membres de la Family à consulter son carnet de bord. Cela a mené à des débats et des réflexions inédites entre elle et ses interlocuteur.ice.s sur l'univers de la Zone. Cette confiance a ouvert de nouvelles portes du squat — celles des chambres — et a délié les langues. Les membres de la Family n'avaient plus à se cacher d'elle pour parler d'éléments intimes ou illégaux. Cette nouvelle connaissance du monde zonard, possible grâce à son changement de posture, a aussi eu une incidence sur son projet de recherche : plutôt que de s'attarder exclusivement sur leurs activités délinquantes, elle a décidé de s'intéresser à leurs biographies et leurs carrières de zonard.e.s en mettant l'accent sur leurs socialisations et leurs interactions passées et présentes.

Si l'observation distanciée a atteint rapidement ses limites avec les zonard.e.s, il est intéressant de constater que les approches collaboratives se sont avérées particulièrement fructueuses sur son terrain comme sur le mien. Mes expériences au contact de divers terrains (quartiers populaires, immigration) m'ont convaincue de l'efficacité des méthodes collaboratives auprès de groupes de personnes marginalisées et/ou stigmatisées. En ne reproduisant pas le schéma parfois douloureux et aliénant que la société leur impose, en leur permettant de donner leur propre point de vue, ces personnes se sont majoritairement investies dans les projets et recherches que je leur proposais. Iels n'attendaient d'ailleurs rien en retour, et cela a été particulièrement tangible avec les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s. Le désir de m'aider était une raison suffisante pour s'impliquer dans les projets en question.

2. Une approche sociologique des zonard.e.s : entre carrière et déviance

Bien que notre terrain et nos méthodes soient proches sur plusieurs points, nos angles d'analyses divergent. Pimor se revendique d'une posture interactionniste et d'une approche goffmanienne, héritage que je ne revendique pas en priorité. Adopter les théories de la déviance lui permet :

> « […] de considérer les zonards avec le regard de notre société : comme des étrangers, des hors normes et de tenir ainsi compte des représentations, des interactions, des stratégies qu'ils génèrent, qu'ils subissent, utilisent, détournent, dans leur construction identitaire et dans leur quotidien. » (Pimor, 2012 : 19)

La déviance, dans son approche, a un double sens : d'une part elle est perçue comme une insubordination aux normes sociales légitimes en vigueur et d'autre part comme un processus de désignation sociale (Pimor, 2012 : 226). Ce dernier concept est utilisé afin de pointer l'étiquetage social que subissent/choisissent les zonard.e.s et les répercussions que cela peut avoir sur leur vie courante. Dans cette veine interactionniste, l'analyse du quotidien des zonard.e.s se fait par l'intermédiaire des rapports entre les endogroupes et les exogroupes.

Proche des analyses de la deuxième école de Chicago, Pimor emprunte à Howard S. Becker le modèle séquentiel de carrière afin d'analyser les différentes étapes de vie des zonard.e.s, de l'enfance à aujourd'hui :

> « Le concept de carrière se définit par les passages qu'un acteur effectue d'une position à l'autre. Dans ce cadre nous nous devons de décrire les facteurs à même de les favoriser. Cette façon d'exister conjugue en effet plusieurs comportements jugés déviants qui "[…] se développent selon une séquence ordonnée. […]. L'explication de chaque phase constitue donc un élément de l'explication du comportement final." (Becker, 1985, p. 46). » (Pimor, 2012 : 226)

Les cinq années passées avec eux ne m'ont pas permis de constater une évolution dans leurs carrières. Dix années après le début de mon projet, le constat est mitigé. Bien que trois personnes se soient éloignées de la Zone (arrêt ou diminution des

drogues, deux ont un appartement), leurs valeurs et les liens qu'iels entretiennent avec elle restent très ancrés. La plupart des autres poursuivent la même trajectoire que lorsque je les ai connus. Ces considérations sont cependant à prendre avec beaucoup de recul, car elles sont établies à partir d'observations sporadiques (lorsque je les croise occasionnellement au centre-ville de Nancy et que nous discutons et parfois, lors de nos conversations téléphoniques avec Emy).

Un point intéressant de la thèse de Pimor est sa construction de quatre identités zonardes. Alors que les deux premiers chapitres sont dédiés à la méthodologie et à la réflexivité, le troisième chapitre, orienté vers les sciences de l'éducation, est consacré au parcours des zonard.e.s de leur enfance au lycée, elle y analyse chaque phase de cette partie restreinte de leur carrière au sens de Howard S. Becker. Enfin, le quatrième chapitre porte sur le présent de la Zone et à la façon dont se construit l'identité zonarde. Ce dernier chapitre, dans une lignée plus ethnologique, se rapproche de ma perspective. Elle y décrit les premiers contacts qu'entretiennent les futur.e.s zonard.e.s avec la Zone, le passage en squat et l'acquisition des règles et normes qui régissent la vie zonarde (Pimor, 2012). Chacune de ces phases, de l'enfance à l'âge adulte, est analysée selon quatre typologies : les satellites, les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI), les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE) et les *Travellers*. La section suivante clarifiera ces quatre typologies, qui me seront utiles par la suite.

3. Les quatre constructions identitaires zonardes

Le découpage qu'opère Pimor consiste en quatre constructions identitaires, qui sont perçues comme autant d'étapes dans la vie d'un.e zonard.e :

> « — une phase d'entrée qui octroie une position de "Satellite"
>
> — une phase d'hésitation qui donne la place de *Zonard Intermittent* au sein de la zone,
>
> — une phase d'extrême engagement qui signe l'aboutissement de la carrière zonarde en délivrant le statut de *Zonard Expert*,
>
> — enfin, la sortie ou bifurcation qui se traduit : soit par l'adoption d'une vie saisonnière en camion qui accorde le statut de *Traveller*, et constitue l'objectif idéalisé de tous les Zonards ; soit par un retour à une vie classique (appartements, travail ou formation) ; soit par une clochardisation, une errance institutionnelle ; soit encore par la mort. » (Pimor, 2014 : 50-51)

Ces catégories, qui ont été construites et confrontées avec ses interlocuteur.ice.s, permettent de classer les individus selon leur degré d'implication dans l'univers zonard, mais aussi de marquer certaines étapes de leurs trajectoires. Dans la partie suivante, j'utiliserai les quatre typologies de Pimor, avec lesquelles je suis en accord, afin de décrire les principaux axes de leur vie courante à travers mon expérience de la Zone. Je rentrerai dans la dernière partie de ce chapitre, consacrée à l'analyse des photographies que nous avons réalisées, plus spécifiquement dans le détail du groupe que j'ai étudié. Néanmoins, lorsque je parlerai des zonard.e.s (ou ZE) dans la suite de cet écrit, cela fera toujours référence aux personnes que j'ai rencontrées lors de mon terrain, et non au groupe étudié par Pimor. Si nos observations sont proches, certaines particularités sont à prendre en compte et notamment notre différence d'échantillonnage : le sien portait sur une étude exhaustive des personnes vivant dans un squat (satellites, ZI et ZE[11]) tandis que le mien concernait un groupe de ZE ayant une pratique culturelle forte sur l'ensemble de la ville de Nancy.

Les satellites

Les satellites sont des personnes qui se situent à la frontière extérieure du milieu zonard. Iels ont en commun avec les zonard.e.s plus expérimenté.e.s certains goûts culturels, les fêtes et certaines « galères » vécues. Contrairement aux ZI et aux ZE, leurs aspirations restent plutôt conformistes, iels ont une tolérance et un attachement plus grands à la norme : iels ne vivent pas en squat — ou y font de rapides passages —, iels cherchent en général à construire une famille et à avoir un travail (Pimor, 2012).

Quand j'ai commencé à fréquenter le « Caillou », un terrain vague abandonné, entre la gare et le Lidl du centre-ville, qui faisait office de lieu de rassemblement entre zonard.e.s, j'ai été surprise par la diversité de personnes présentes à cet endroit. C'est principalement là-bas que j'ai été en contact avec des satellites. J'en ai aussi rencontré.e.s brièvement lorsque j'accompagnais les ZE à la manche : beaucoup de leurs connaissances s'arrêtaient de quelques minutes à quelques heures pour échanger avec eux. Les hommes « satellites » avaient en général un BEP, un CAP et/ou une formation dans des filières dites « masculines » : maçonnerie, charpenterie, mécanique, etc. Aucun d'eux n'avait d'emploi stable (quelques-uns m'ont dit en avoir eu auparavant), ils étaient intérimaires, au chômage ou au RSA et l'un d'entre eux était dans un Foyer Jeune Travailleur. Ils oscillaient entre période de travail et de chômage. J'ai moins côtoyé les femmes satellites, elles étaient moins nombreuses, rarement présentes la journée et me tenaient plus volontiers à l'écart. J'ai appris que l'une d'elles était infirmière et qu'une autre était en formation afin de le devenir. Une troisième avait commencé ses études en école d'art. Deux d'entre elles étaient amies avec l'un ou l'autre des ZE que je côtoyais, les autres sortaient de temps en temps avec un ZE célibataire. Mes observations des personnes satellites

11 Je reprends ici les abréviations de Pimor (2012 ; 2014), ZI pour « Zonard Intermittent » et ZE pour « Zonard Expert ».

se sont essentiellement faites au Caillou durant l'année 2013. J'en ai occasionnellement appris davantage sur eux par la suite, notamment en m'entretenant avec des ZE. Les analyses ci-dessous sont à considérer dans ce contexte bien précis.

Un style « teuffeur »

Les goûts musicaux des satellites différaient de ceux des ZE : iels étaient amateur.ice.s de musique électronique et techno tandis que les ZE avaient une préférence pour la musique punk — contrairement aux ZE observé.e.s par Pimor qui se rendaient dans des raves et *free party*, et qui avaient ainsi un goût plus prononcé pour la techno. J'ai pu constater, en passant en revue les 700 photographies que nous avons réalisées durant cinq années, que le style vestimentaire des hommes satellites était différent de celui des ZE. Les hommes adoptaient en général un style « teuffeur » : ils portaient des t-shirts ou des débardeurs de couleur unie avec des vestes sportswear, des jeans (qu'ils ne retroussaient pas), des pantalons ou shorts larges à poches aux couleurs sobres (kaki ou beige) et des chaussures de randonnée ou des baskets (du style New Balance ou Vans). Au moins une de leurs oreilles était percée, et l'un d'entre eux possédait un écarteur — une boucle d'oreille large, dont le but est habituellement d'élargir progressivement le trou créé par le piercing au lobe de l'oreille. Certains affichaient un ou plusieurs tatouages, il n'y avait pas de norme à cet égard. Leurs coupes de cheveux étaient assez « classiques » : couleur naturelle, cheveux rasés sur le côté et un peu plus longs sur le dessus.

Les femmes adoptaient plus volontairement un style punk en portant des Dr. Martens, des jeans moulants et divers vêtements à motif tartan. Elles avaient de longs cheveux de couleur naturelle, peu ou pas rasés sur les côtés.

Bien que le style des satellites soit assez sobre, iels affichaient leur appartenance aux idéologies punk et particulièrement antifascistes en accrochant sur leurs sacs ou casquettes des badges revendiquant cette affiliation.

La circulation de la drogue et de ses substituts

Certain.e.s satellites fournissaient occasionnellement aux zonard.e.s de la méthadone (médicament de substitution à l'héroïne) et certains « cachetons » (ecstasy, LSD, MDMA, etc.) et champignons qu'iels consommaient lors de soirées festives. Des cachetons, de la méthadone et parfois du cannabis étaient revendus par les hommes satellites, tandis que certaines femmes dépannaient en cannabis et en méthadone. Toutefois, la consommation quotidienne d'héroïne et de cannabis des ZE n'était pas assurée par les satellites. La drogue était « captée » (achetée) en dehors de la Zone, dans les « quartiers ». Les satellites n'exerçaient pas le rôle de dealer, iels ne faisaient que dépanner occasionnellement. Les satellites n'étaient pas en possession — à ma connaissance — de grandes quantités de drogue. Iels semblaient plutôt avoir quelques plans épisodiques et en faisaient profiter la Zone. Si j'ai entendu quelques



ZONE 54, 2013. Deux satellites au Caillou.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

fois les satellites parler de revente de « cachetons », j'ai surtout assisté à de la revente de méthadone. Ce substitut à l'héroïne était assez simple à se procurer : une ordonnance suffisait. Les revendeur.se.s faisaient en sorte d'obtenir une ordonnance à un dosage supérieur à leurs besoins réels puis en commercialisaient le surplus. Ces faits sont aussi corroborés par Pimor :

> « En effet, acheteurs à leur début, certains satellites, se sentant après quelque temps acceptés par la Zone, passent à la vente de stupéfiants pour s'offrir leurs propres consommations, pour arrondir les fins de mois souvent difficiles, pour accéder à un statut et éprouver un certain plaisir (Cusson, 2011). » (Pimor, 2012 : 238)

Comme l'a souligné la chercheure, plus que d'un rôle de dealer, il s'agissait surtout de payer leur propre consommation, d'arrondir ses fins de mois et de se faire accepter dans la Zone. Ce système restait relativement aléatoire pour les satellites et les zonard.e.s. Je me souviens d'un après-midi où un satellite était attendu au Caillou pour vendre son surplus de méthadone. Pour diverses raisons, il n'en avait pas ce jour-là et la suite de la journée s'est alors transformée en opération dépannage : il a passé des coups de fil et a rendu visite à plusieurs de ses connaissances afin de pouvoir dépanner le zonard qui en avait besoin rapidement pour ne pas être en manque. À l'inverse, une autre fois, une zonarde était en manque et n'ayant pas d'argent pour acheter un surplus de méthadone, un satellite a proposé de la dépanner.

La revente de méthadone et de drogue, selon mes observations, était réservée aux satellites et aux personnes extérieures à la Zone. Deux zonard.e.s expert.e.s ont revendu de la drogue durant une certaine période, dans le but de payer leur propre consommation. Iels ont cependant vite arrêté, car « trop de monde nous demandait de les dépanner, et après à force, on ne pouvait plus payer notre conso ». Avant de retourner dans la Zone en tant que ZE, un zonard qui s'était éloigné de ce milieu m'a confié qu'il revendait occasionnellement un peu de came aux zonard.e.s durant cet épisode. Il a arrêté une fois de retour dans un squat. Je peux expliquer ce changement en formulant quatre hypothèses. Premièrement, le retour à la rue et en squat marque en général une intensification de la prise de la drogue, ainsi, pour un consommateur régulier, il est peut-être trop tentant de dealer en même temps, il y a un risque non négligeable d'accroître plus encore sa consommation de stupéfiants. Deuxièmement, les squats ne sont des espaces que partiellement sécurisés, il est difficile de stocker une certaine quantité de drogue sans craindre le vol. Troisièmement, la revente régulière, même en petites quantités, nécessite une certaine organisation et un fonds de roulement, qu'il est plus facile d'acquérir pour les satellites qui sont travailleur.se.s précaires ou chômeur.se.s. Quatrièmement, avoir une position de dealer tout en souhaitant maintenir l'entraide entre les individus est quelque chose de difficilement tenable.

Bien que j'aie moins souvent observé les personnes satellites que les autres zonard.e.s, leur usage de la drogue m'était apparu comme bien plus récréatif — quoique régulier — que celui des ZE. Durant l'été 2013, période pendant laquelle j'ai passé le plus de temps avec des satellites, presque tous les week-ends étaient réservés à la fête, aux soirées et aux concerts.

La circulation des autres biens

Les principaux échanges que j'ai observés entre les satellites et les zonard.e.s se déroulaient au Caillou. Bien que l'échange des biens ne soit pas la raison d'être principale de ce lieu, plusieurs types de commerces s'y déroulaient. Je l'ai évoqué plus tôt avec la drogue et ses substituts. Le tabac circulait aussi beaucoup : ceux ayant du tabac en donnaient un peu à ceux en ayant moins et ceux qui pouvaient se rendre au Luxembourg (à environ quatre-vingt-dix kilomètres de Nancy) revendaient des pots aux autres. Cependant, je n'ai vu que rarement de l'argent circuler. Souvent les échanges, y compris pour la méthadone (je ne peux pas affirmer cela pour les autres drogues), se faisaient à crédit ou en troc, par exemple du tabac contre de la méthadone. D'une manière générale, tout le monde devait de l'argent à tout le monde dans la Zone. Certain.e.s attendaient le chômage, d'autres faisaient la manche une ou deux heures de plus pour pouvoir s'acquitter de la somme empruntée et d'autres comptaient sur le remboursement d'untel avant de pouvoir en rembourser un.e autre. Les discussions autour de l'argent étaient monnaie courante, chaque zonard.e tenait ses propres comptes et cela pouvait parfois être source de discorde si la confiance était rompue. J'analyserai plus amplement les échanges dans la partie consacrée aux ZE.

Les relations entre les satellites et les zonard.e.s expert.e.s

J'ai repéré quatre types de liens qui unissaient les satellites et les ZE : le commerce, la dépanne, la camaraderie et l'amitié. Le commerce a été explicité plus tôt. Concernant le deuxième lien, il pouvait arriver que les satellites dépannent les zonard.e.s en les faisant profiter de services que le squat n'offrait pas : prendre une douche, laver des vêtements, etc. Occasionnellement, iels leur prêtaient leur logement ou iels étaient accueilli.e.s pour dormir une ou deux nuits en cas de grosse soirée ou de galère, comme la fermeture soudaine d'un squat. La camaraderie était le lien le plus courant, comme j'avais pu l'observer au Caillou. ZE et satellites passaient un moment de leur après-midi ensemble, assis sur un caillou du terrain vague à discuter de banalités, fumer et boire des bières. Les discussions étaient souvent de l'ordre de la remémoration de soirées passées ensemble, particulièrement celles qui étaient festives. Les satellites ne manquaient pas non plus de s'arrêter quelques minutes lorsqu'iels croisaient un ZE qui faisait la manche. Les satellites n'étaient toutefois pas, ou peu

invité.e.s dans les squats. Les ZE accordaient difficilement leur confiance quand il s'agissait de dévoiler l'emplacement d'un squat. Enfin, de profonds liens d'amitié existaient parfois entre l'un et l'autre de ces groupes, comme en témoigne l'amitié entre John (ZE) et Man (satellite). Les deux se connaissaient depuis des années et se considéraient l'un et l'autre comme des amis proches. Il arrivait régulièrement que John passe un après-midi avec Man et sa petite fille. Lorsqu'iels étaient ensemble, John faisait en sorte d'avoir suffisamment d'argent pour pouvoir offrir un petit cadeau ou un tour de manège à celle qu'il considérait comme sa nièce. John passait aussi du temps avec Alex, une satellite qui lui prêtait occasionnellement son appartement lorsqu'elle partait en festival ou qu'elle dormait chez son petit ami. Ces quatre types de liens ne sont pas exclusifs et peuvent évoluer et/ou se cumuler.

Si de forts liens d'amitié existaient entre certains zonard.e.s et satellites, l'ensemble de la Zone de Nancy n'est pas à considérer comme un réseau d'amitié et d'entraide. Deux groupes coexistaient au Caillou. Le groupe avec lequel j'ai interagi dans mon ethnographie, mélange de ZE et satellites et un autre groupe constitué d'une petite dizaine de personnes entre 25 et 40 ans. Je n'ai que peu observé ces personnes, mais toutes semblaient vivre dans de petits appartements, étaient immigrées ou issues de l'immigration et tout comme les satellites, étaient précaires au niveau de l'emploi. D'un point de vue vestimentaire, deux tenues se distinguaient. Certain.e.s étaient vêtu.e.s d'un pantalon ou d'un short (en jean ou de couleur) et d'un t-shirt ou d'un polo, avec des baskets de sport ou des claquettes, tandis que d'autres étaient en jogging et baskets de sport. Même si tou.te.s se connaissaient, chaque groupe occupait un espace différent : nous étions près du terrain vague sur de gros plots en béton, tandis que l'autre groupe, s'il était présent en même temps que nous, squattait plus près du parking. Certains membres des deux groupes se connaissent assez bien. D'autres membres du groupe que je connaissais peu se montraient méfiants, voire condescendants envers une partie des zonard.e.s qu'iels jugeaient comme « perdu.e.s ». Une journée en particulier illustre bien la tension qui existait entre eux, celle du jour où j'ai réalisé ma première photographie. Cette journée sera décrite plus loin.

*
* *

Comme l'a souligné Pimor (2012), les satellites sont à la frontière entre deux mondes. Iels s'approchent de l'univers zonard par certaines habitudes : consommer des canettes de bière au Caillou la journée, périodes sans travail, fréquentation de festivals (en général proche du lieu de vie), consommation de drogues, en particulier



ZONE 54, 2013. ZE et satellites au Caillou.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

durant les concerts et festivals. Tout.e.s sont en adéquation avec les valeurs antifascistes de la Zone, qui peuvent se résumer par une adéquation aux pensées communistes et/ou anarchistes, à une mouvance altermondialiste et anti-capitaliste. Ces valeurs s'opposent au fascisme, et plus généralement, à l'extrême droite et à toute forme de préjugés raciaux. Néanmoins, certaines différences marquaient une césure entre le quotidien des satellites et des ZE : iels vivaient en appartement, faisaient ou avaient fait des études professionnalisantes, travaillaient en intérim, ne faisaient pas la manche (ou alors occasionnellement en fin de mois) et n'avaient pas — ou rarement — de chien.

Les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI)

La seconde catégorie dont parle Pimor (2012 ; 2014) est celle de Zonard Intermittent (ZI). Assez proches des satellites, iels font un pas de plus vers la Zone. Le degré d'implication des ZI dans la Zone est variable. Iels alternent entre conformité (travail et appartement) et déviance (période d'inactivité, squat, prise de stupéfiants). Iels sont protégé.e.s et formé.e.s par les ZE : initiation à l'héroïne, apprendre à ouvrir et tenir un squat. Pimor perçoit les ZI comme un stade transitoire entre les satellites et les ZE. Si un.e ZI peut s'arrêter à ce stade, iel peut aussi continuer sa carrière afin de devenir un.e Zonard.e Expert.e (ZE).

Lors de mon observation, les catégories de satellites, ZE et *Travellers* me sont apparues distinctement, bien que je n'aie commencé à utiliser le mot « satellite » qu'après la lecture de Pimor, tandis que la catégorie de ZI me semble un peu plus éloignée de mon expérience de terrain. Si je me réfère à la définition qu'elle en donne, il est possible que j'aie rencontré un ZI : Tony, le frère de Karine, une zonarde chevronnée.

Lorsque j'ai connu Tony en 2014, il vivait dans un T1 à Nancy et était cuisinier. Les relations avec son patron s'envenimaient de plus en plus au restaurant, il se sentait exploité et a perdu son travail quelques mois après notre rencontre — ce type de discours envers les patron.ne.s m'a souvent été tenu de la part des satellites. Après la perte de son travail, il a gardé plusieurs mois son appartement tout en multipliant les contacts avec la Zone par l'intermédiaire des ami.e.s de sa sœur, Karine. Il avait à cette période un petit chien et vivait, au moins en intermittence, dans le squat de sa sœur au centre-ville. Il ne faisait que peu la manche et je ne l'ai jamais vu consommer de drogue. Il n'avait pas les attributs ni l'envie de devenir un zonard expert. Il était bien plus proche des satellites par son statut de chômeur et par son style vestimentaire — même si ses t-shirts arboraient plus régulièrement des signes et logos antifascistes. Tout comme les satellites, il ne se rendait pas dans des festivals trop éloignés géographiquement. Deux caractéristiques le rapprochaient des zonard.e.s expert.e.s : il avait vécu en squat et possédait un chien. J'ai perçu ce moment comme un passage, une parenthèse dans sa vie. Ses aspirations étaient similaires à celles des satellites : relativement conformes aux normes qui régissent notre société (travail, logement, couple, etc.). Je n'ai passé qu'une dizaine de journées avec lui entre 2014 et 2015, il m'est difficile d'apporter plus d'éléments sur son quotidien ou celui des zonard.e.s. intermittent.e.s.

Les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE)

Les zonard.e.s expert.e.s (ZE) sont entièrement investi.e.s dans la vie zonarde. Pour Pimor, « les ZE abandonnent toute velléité de projet conforme à notre société » (2012 : 218). Une rupture s'opère dans laquelle le travail est délaissé, la vie en squat est adoptée et les pratiques hédonistes (drogues, alcool, *free party*) sont accentuées. Plusieurs compétences sont acquises : connaitre le fonctionnement des structures d'aides, repérer, ouvrir et tenir un squat, survie en milieu urbain, etc. C'est l'ensemble de ces compétences qui en font des expert.e.s de la Zone. Les personnes avec lesquelles j'ai réalisé le documentaire *ZONE 54* sont toutes, selon la classification de la chercheure, des zonard.e.s expert.e.s. Les considérations suivantes sont les analyses de mon observation qui a duré de 2012 à 2017.

Distinction de deux tendances chez les ZE

Je l'ai mentionné plus tôt, je me suis tout particulièrement intéressée à une partie des zonard.e.s expert.e.s : ceux ayant une pratique culturelle forte. Deux cas de figure se sont distingués : pour une partie des zonard.e.s, la Zone se limitait à Nancy et au territoire proche, tandis que pour une autre, les voyages en France et les festivals structuraient en partie leur quotidien.

Sur les treize ZE que j'ai rencontré.e.s, trois n'ont pas voyagé le temps de mon observation, trois ont voyagé un peu tout en étant ancré.e.s dans la Zone de Nancy, sept ont voyagé et se sont rendu.e.s (ou prévoyaient de se rendre…) entre une et quatre fois par an dans des festivals et/ou chez des ami.e.s.

Les trois personnes de la première catégorie partageaient plusieurs points communs avec les satellites : iels allaient de temps en temps en concert ou à des festivals à proximité de Nancy et leur style vestimentaire était proche de celui des satellites. Cependant, iels vivaient en squat, avaient une consommation régulière d'héroïne (ou de méthadone), ne travaillaient pas, faisaient la manche et avaient un chien.

Trois autres personnes étaient dans un entre-deux. Paradoxalement, même si elles étaient plus proches des zonard.e.s voyageant le plus, deux de ces personnes avaient un appartement jusqu'à la fin de l'année 2013, avant de retourner en squat. La troisième personne a vécu dans un appartement tout le long de mon observation. Bien que tou.te.s les trois aient été fortement établi.e.s dans la Zone de Nancy, iels voyageaient occasionnellement, comme Gaëlle qui est partie dans un squat à Toulouse

en 2014 avant de revenir à Nancy en janvier 2015 avec un nouveau conjoint. À leur retour iels ont vécu quelques jours en squat et en foyer, avant d'avoir un appartement d'appoint. James, quant à lui, s'était installé dans un squat à Nancy après avoir quitté son appartement (qu'il partageait avec Gaëlle à l'époque). En 2016 il vivait sur un terrain vague avec quelques autres personnes dans une caravane aménagée (qui ne pouvait pas être déplacée) dans une petite ville limitrophe de Nancy. Tristan a vécu dans un appartement jusqu'en 2017, quelque temps après la fin de *ZONE 54*, il a fini par le quitter et est parti s'installer sur un terrain dans le sud de la France. James et Tristan passaient une large partie de leur temps à Nancy, bien qu'ils leur arrivaient de voyager deux ou trois fois par an, une ou deux semaines en festival ou chez un.e ami.e zonard.e expert.e en France. James, Tristan et Thomas (le conjoint de Gaëlle) étaient proches du groupe ayant une forte pratique culturelle par les habitudes musicales et vestimentaires héritées du mouvement punk.

Les sept autres personnes que j'ai rencontrées se déplaçaient plus régulièrement en France, durant de plus longues périodes et avaient une pratique culturelle plus marquée. J'emploie la notion de pratique culturelle au sens large : iels se rendaient plusieurs fois par an dans des festivals de musique (en général punk) et/ou d'arts de la rue, iels étaient les plus actif.ve.s dans la mouvance antifasciste et lisaient régulièrement. Parmi leurs lectures figuraient des livres sur l'anarchie, le capitalisme et des récits initiatiques sous l'emprise de psychotropes. Les voyages structuraient leur quotidien, iels avaient toujours en ligne de mire une personne ou un festival auquel se rendre dans les mois à venir. Iels leur arrivaient malgré tout de passer des mois sans voyager en dehors du département, principalement à cause de contraintes extérieures : une blessure, un chien qui ne pouvait pas encore voyager, un manque d'argent, etc. Parmi ces sept personnes, deux étaient régulièrement en déplacement et revenaient sur Nancy tous les trois mois afin de pouvoir continuer à percevoir le RSA.

Ces sept personnes étaient aussi celles qui amenaient d'autres savoir-faire durant la manche : jonglage, dessins, bijoux, pancartes humoristiques, etc. Leurs pratiques culturelles ne se résumaient pas à cela. À plusieurs reprises, je les ai vu assister à des événements culturels ayant eu lieu à Nancy : les concerts gratuits du parc Sainte-Marie, une visite de musée lors d'une ouverture nocturne et gratuite. Iels étaient aussi présent.e.s lors de la performance du collectif d'artistes boijeot.renauld place Stanislas en 2014. Durant cette performance participative, les habitant.e.s de Nancy étaient invité.e.s à se rencontrer. Sur la place étaient installés des lits, des chaises et des tables sur lesquels étaient disposés un réchaud à gaz, du thé, du café et des gobelets. Les zonard.e.s, rapidement au courant de cette performance, s'y sont installé.e.s et y ont dormi deux nuits.

Les zonard.e.s mobiles — ceux ayant les pratiques culturelles les plus marquées et voyageant le plus — étaient les plus autonomes. Cela peut s'expliquer par les



ZONE 54, 2014. ZE et leurs ami.e.s à la performance du collectif d'artistes boijeot.renauld.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

compétences sociales, relationnelles et organisationnelles qu'il faut maitriser pour pouvoir voyager sereinement. Aller de ville en ville nécessite de travailler ou de « vivre » (pour reprendre les mots d'Emy) régulièrement son réseau afin de pouvoir être logé et trouver rapidement des repères. Cette capacité à voyager montre aussi une forte capacité d'adaptation à leurs environnements.

En revenant dans les sections suivantes sur les différents aspects de la vie courante que je viens de mentionner (style vestimentaire, logement, autonomie, déplacements, etc.), j'aimerais faire ressortir les points communs et les différences entre les ZE mobiles et ceux plus ancré.e.s dans la Zone de Nancy.

Des zonard.e.s nomades et d'autres sédentaires ?

Le terme « nomadisme » revient régulièrement lors de mes lectures sur les zonard.e.s : Chobeaux les appelle les « nomades du vide » (2011), Pimor parle de style de vie nomade ou semi-nomade et note qu'outre-Atlantique c'est également de cette façon qu'iels peuvent être caractérisé.e.s par certains chercheurs comme Michel Parazelli (Pimor, 2012 : 31). Si ce terme est convenable, il me parait nécessaire d'y ajouter quelques réflexions historiques et critiques afin d'en préciser les enjeux.

L'étymologie du terme « nomade » est grecque, de *nomas*, — *ados* : « qui change de pâturages, qui erre à la façon des troupeaux d'un pâturage à l'autre ». Usage repris en latin, de *nomas*, *nomadis*, qui désigne un « membre d'une tribu de pasteurs itinérants » (Rey, 2004 : 2384). De l'approche étymologique, deux éléments particulièrement intéressants ressortent. Tout d'abord, les mots « itinérants » et « errants » sont associés à la définition du mot « nomade ». J'ai mentionné plus haut que les zonard.e.s sont généralement qualifié.e.s par les travailleur.se.s sociaux de « jeunes en errance », mais iels sont également appelé.e.s « itinérants » outre-Atlantique (Gauthier, 1992 ; Pimor, 2012 ; Besozzi 2021). Le deuxième point intéressant est que le terme « nomadisme », dans les textes lus durant cette étude sur les zonard.e.s, n'est jamais rattaché de près ou de loin à la tradition pastorale. Ainsi, « nomades », « errants », « itinérants », sont autant de dénominations qui renvoient au déplacement, mais aussi, à mon avis, à une vision de leur quotidien relevant davantage du mythe que de la réalité. Il n'est jamais question de trajet pour « paître » (ou toute autre raison). Le nomade, l'errant, l'itinérant est un autre chez qui les caractéristiques du déplacement sont inextricablement liées à celles de l'aléa, de l'imprévu, du risque.

Sans doute, l'usage actuel du mot « nomade » est à chercher du côté de son utilisation en français à partir du XVIe siècle et non dans son étymologie : c'est une personne ou un peuple qui n'a pas d'habitation fixe (Rey, 2004 : 2384). Mais là encore, la notion d'« habitation fixe » n'est pas sans poser problème, car un squat, s'il n'est pas légal, peut perdurer des mois, voire des années.

Le nomadisme tel que le conçoivent Deleuze et Gattari (1980) est une piste singulière et intéressante à explorer, qui implique des enjeux politiques. À l'image de Pierre Clastres (1974a ; Deleuze, Gattari, 1980) pour qui les sociétés sans État mettent en place des stratégies afin de conjurer la formation d'un appareil étatique, rompant ainsi avec le postulat évolutionniste, Deleuze et Gattari considèrent les nomades d'un point de vue constructif — avec des stratégies, des inventions — et non d'un point de vue évolutionniste en rapport avec le développement de l'État — sans organisation, sans domicile fixe. L'État, cependant, est un concept important dans leur définition du nomadisme, j'y reviendrai dans la suite du texte. Un autre point à souligner est qu'ils raccrochent l'étymologie du terme « nomade » au grec ancien « nem », qui indique la distribution, la répartition :

> « Mais, justement, au sens pastoral, la distribution des animaux se fait dans un espace non limité, et n'implique pas un partage des terres : "Le métier de pâtre, à l'époque homérique, n'a rien à voir avec un partage de terres ; lorsque la question agraire, à l'époque solonienne, passe au premier plan, elle s'exprime dans un tout autre vocabulaire." Faire paître (nemö) ne renvoie pas à partager, mais à disposer ça et là, répartir les bêtes. » (Deleuze, Gattari, 1980 : 472)

Le nomadisme chez eux n'a rien à voir avec l'errance, bien au contraire. Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers et va d'un point à un autre. Chacun de ces points prend sens à partir du moment où ils sont considérés en tant que relais dans un trajet. L'essence du nomadisme réside dans l'art d'occuper et de tenir un espace lisse. Le nomade est celui qui se « reterritorialise sur la déterritorialisation » (Deleuze, Gattari, 1980 : 472), pour lui la terre n'est que sol ou support. Le nomadisme, pour eux, ne peut se définir par le mouvement. Au contraire, le nomade est plutôt celui qui ne part pas :

> « [...] le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi. » (Deleuze, Gattari, 1980 : 472)

Afin d'aller plus loin dans ces considérations, j'aimerais prendre le temps d'approfondir le rapport qu'entretiennent les zonard.e.s avec le nomadisme. Dans un premier temps, je montrerai comment restreindre le sens du terme « nomadisme » à celui d'« errance » et de « sans domicile fixe » atteint vite ses limites quand il s'agit de se représenter les zonard.e.s. Ensuite, en me rapprochant de la définition qu'en donnent Deleuze et Gattari, j'analyserai en quoi ce terme, analysé sous un angle différent — celui de relais, de machine de guerre, de stratégie — permet à la fois de mieux cerner leur rapport aux déplacements, mais aussi les représentations que notre société à d'eux.

Premièrement, tou.te.s les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s n'ont pas nécessairement voyagé régulièrement ou sur de longues périodes — supérieures à plusieurs semaines par an. Les quelques satellites que j'ai connu.e.s ne voyageaient pas et tou.te.s vivaient en appartement. Lorsqu'iels se rendaient à un festival ou à un concert, dans une large majorité des cas, cela se déroulait à proximité du lieu d'habitation : l'aller-retour se faisait dans la journée ou le déplacement se faisait le temps du festival. Les zonard.e.s satellites ne sont ni « nomades », ni « sans habitation fixe ». Parmi les treize zonard.e.s expert.e.s que j'ai rencontré.e.s, j'ai signalé plus tôt que trois d'entre eux ne sortaient presque jamais de la Zone et que trois autres n'en sortaient qu'occasionnellement. Même dans le cas des zonard.e.s voyageant le plus, le terme « nomadisme », en son sens traditionnel, me parait excessif.

J'aimerais prendre les exemples de John et d'Emy et de Fils afin d'illustrer ce propos. John était sorti de la Zone durant quelques années. Au printemps 2013, son appartement a pris feu, il a renoué avec ses anciennes habitudes. Le temps de trouver un squat, il a passé quelques semaines chez des ami.e.s. Puis il est allé vivre dans un squat avec Mathieu et Céline et a partagé avec eux les mêmes déboires. Après avoir passé le printemps et l'été dans un squat correct, celui-ci a été fermé à l'automne. Iels se sont retrouvés tous les trois dans un squat insalubre jusqu'à la fin de l'année 2013. John a ensuite passé plusieurs mois à Paris, dans le squat de Fils et Emy (qu'iels partageaient avec d'autres personnes). En 2015, il s'est rendu dans le sud de la France, près de Montpellier, il y est resté depuis. À Nancy comme à Paris, il ne s'éloignait pas plus d'une semaine de son habitat. Il en est de même pour Fils et Emy. À Paris jusqu'au printemps 2014, iels sont venu.e.s habiter Nancy jusqu'en 2017 (au moins). Iels ont vécu dans un squat qui est resté ouvert au moins deux ans. En 2016, Emy a pris un petit appartement dans la banlieue nancéienne et Fils faisait des allers-retours entre son appartement et le squat du centre-ville. Il pouvait leur arriver de partir quelques jours ou même quelques semaines l'été dans divers festivals et de faire les saisons, mais en générale, leur point d'appui était à Nancy.

Pour les voyages, le train était le moyen de transport dont il a été le plus souvent question. Je n'ai connu aucun ZE avec un camion (bien que deux m'aient dit en avoir possédé un quelques années auparavant). Le train permettait, tout comme le camion, de réaliser de longs voyages avec ses animaux. Rarement payé, le train ne présentait que peu de risques. N'ayant, bien souvent, ni adresse ni argent, les amendes n'étaient pas payées. Le seul risque était de devoir descendre au prochain arrêt et d'attendre le prochain train. Entre septembre 2012 et mai 2015, l'un.e d'eux a reçu pour 4569 euros d'amendes. Ces contraventions indiquent que les principaux trajets durant cette période s'effectuaient entre Nancy et Paris. Des trajets ont également été effectués à Rennes, Dijon et Saint-Brieuc d'août à septembre 2014. Voyager avec un proche était une option moins courante que le train. Une seule fois, le stop a été évoqué comme moyen de locomotion, pour se rendre à un festival à proximité. Cette



ZONE 54, 2015. Archives, Deux ZE mobiles à la gare de Lunéville.

Photographie : Pierrot

façon de voyager était trop aléatoire, surtout pour se rendre à un endroit précis, et encore moins pratique accompagné.e.s de chiens.

Le nomadisme, dans la première définition, se définit par des déplacements qui se déploient dans le temps et dans l'espace. Avec tous ces éléments, je me demande si l'on peut concrètement parler de nomadisme, d'un point de vue spatial pour des personnes qui ont vécu plusieurs années dans une même ville. La question temporelle se pose également avec la notion d'« habitat fixe ». Leur logement n'était pas légal, mais il était un point fixe, un point d'ancrage, qui pouvait durer de quelques mois à plusieurs années. Dans ce cas de figure, peut-on qualifier les étudiant.e.s qui déménagent chaque été d'étudiant.e.s nomades ?

Il me parait plus juste de parler de déplacements, de mobilité, de voyages. Toutes les personnes que j'ai rencontrées, y compris celles voyageant le plus, avaient une ville comme point fixe et faisaient des allers-retours à partir de celle-ci. Je peux imaginer plusieurs raisons quant à la limitation de leurs déplacements. Tout d'abord, partir plusieurs semaines d'un squat c'est laisser sa place vacante et la possibilité de ne pas la retrouver ou de ne pas retrouver ses affaires. Cela peut aussi créer de l'instabilité : dans le nouveau lieu, il faudra trouver une place de manche, un nouveau squat, se fournir en drogue, etc. C'est parfois lorsqu'un squat ferme qu'un voyage peut s'entreprendre : il faut partir du squat rapidement avec un minimum d'affaires. Si tout tient dans un sac, alors autant prendre la route quelque temps jusqu'à trouver un nouvel endroit où s'installer.

Le terme « nomadisme » me parait bel et bien excessif par rapport à la réalité du quotidien des zonard.e.s. Les personnes que j'ai connues passent finalement beaucoup de temps dans la ville dans laquelle elles ont élu domicile. Leur quotidien est plutôt fait d'aller-retour, de relais. Pour diverses raisons (rupture, fermeture d'un squat, alignement des étoiles), et tout particulièrement si cela survient l'été, un.e zonard.e peut accentuer ses déplacements et partir durant deux ou trois mois sur la route. Cependant, cela n'est pas régulier et ne se produit pas chaque année, à l'exception de deux de mes interlocuteur.ice.s. Entre de longues périodes en ville, ou à sa périphérie, et des périodes plus courtes et irrégulières sur la route, je me range du côté de Pimor lorsqu'elle parle de semi-nomadisme :

> « Enclins au nomadisme pour ceux vivant en camion, du moins au semi-nomadisme pour la catégorie vivant en squat, dans la rue, mais aussi à la sédentarité pour les acteurs résidant dans des hébergements légaux (foyers, appartements, domicile parental, amical) [...] ». (Pimor, 2012 : 45)

Il me semble important de préciser que Chobeaux, bien qu'il soit celui qui ait popularisé la notion de nomadisme et d'errance pour parler des zonard.e.s, précise qu'il ne s'agit que d'une « errance saisonnière » (Chobeaux, 2011 : 58). Ce sentiment que tou.te.s les zonard.e.s voyagent constamment durant la belle saison est probablement dû aux conditions d'observation de ses études : les festivals. Ce sont des temps forts durant lesquels le quotidien des zonard.e.s est bouleversé, de la même manière que notre quotidien se modifie lorsque nous partons en vacances. Cette tranche de leur quotidien, qui mélange fête, regroupement, retrouvailles, se transforme parfois en voyage, ce qui a pu accentuer cette vision particulière, portant sur des périodes courtes et intenses ne couvrant qu'une partie de leur quotidien.

La première définition du terme « nomadisme » trouve vite ses limites. Considéré du point de vue de Deleuze et Guattari, ce terme semble bien correspondre à certaines spécificités des ZE mobiles ayant de fortes pratiques culturelles. Il s'opère, vis-à-vis de ces ZE, un changement de paradigme quant à leur vision des lieux et de l'habitat : ils ne sont pas à considérer comme des points fixes, mais comme des points relais. La ville dans laquelle iels élisent domicile quelques mois ou quelques années remplit certaines fonctions durant un temps : percevoir le RSA, rejoindre des ami.e.s, être dans une ville frontalière, avoir un climat favorable, être proche de festivals, etc. Leurs envies et/ou besoins se modifiant avec le temps, iels iront rechercher ces nouveaux paramètres dans une autre ville (une ville avec un climat plus favorable, plus proche des festivals, etc.). Si la nouvelle ville ne correspond pas aux attentes espérées, iels tenteront leur chance ailleurs. Comme me l'a confié Emy : « je vais dans une ville, si ça marche c'est cool, si ça ne marche pas je vais ailleurs ». Son utilisation du terme « marcher » n'est pas anecdotique pour souligner le rapport fonctionnel qu'iels entretiennent avec l'espace. Ainsi, la notion de temps et de voyage n'est plus centrale, ce qui compte est la manière dont iels envisagent l'espace — un relais, de plusieurs jours, mois, années, paris d'autres points relais :

> « En premier lieu, même si ces points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est intermezzo. Même les éléments de son habitat sont conçus en fonction du trajet qui ne cesse de les mobiliser. » (Deleuze, Gattari, 1980 : 471)

Je pourrais avancer que l'errance est le point de vue du sédentaire sur le nomade. En tant que personne sédentaire, je trouve les éléments dont j'ai besoin/envie autour du territoire dans lequel j'habite. Pour le sédentaire, le territoire est perçu comme un espace fermé. Tandis que « le trajet nomade fait le contraire, il distribue les êtres humains (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communiquant » (Deleuze, Gattari, 1980 : 470), il s'agit d'une distribution sans partage ni frontières ou clôtures. Voir les ZE chercher les éléments dont iels ont besoin/envie sur un espace ouvert peut donner au sédentaire le sentiment qu'iel erre. Ce dernier ne perçoit que les déplacements, qui semblent erratiques, car les raisons qui les

motivent ne lui sont pas directement accessibles et parce que leur vision du territoire est différente. Ce changement de paradigme explique surement l'importance qu'accordent les zonard.e.s à vivre en squat (ou en camion pour les *Travellers*) et à être équipés de sacs à dos : iels sont toujours, même lorsqu'iels sont installés plusieurs mois, dans la mobilité, dans l'attente du changement. Les étapes ne sont, pour eux, que des relais.

Enfin, un dernier point mérite d'être soulevé dans cette définition. Le nomadisme, en tant que « machine de guerre », se positionne à l'encontre de l'État :

> « Tandis que le modèle hydraulique de la science nomade et de la machine de guerre consiste à se répandre par turbulence dans un espace lisse, à produire un mouvement qui tient l'espace et en affecte simultanément tous les points, au lieu d'être tenu par lui comme dans le mouvement local qui va de tel point à tel autre point. Démocrite, Ménechme, Archimède, Vauban, Desargues, Bernoulli, Monge, Carnot, Poncelet, Perronet, etc., il faut chaque fois une monographie pour rendre compte de la situation spéciale de ces savants que la science d'État n'utilise pas sans les restreindre, les discipliner, réprimer leurs conceptions sociales ou politiques. » (Deleuze, Gattari, 1980 : 449-450)

L'État a tout à la fois besoin d'une machine de guerre nomade autant qu'elle la craint, car elle opère dans des paradigmes trop différents. L'État, nous disent Deleuze et Guattari, a toujours eu un problème avec les différentes formes de nomadisme comme le vagabondage, le compagnonnage, gens du voyage, etc. En extrapolant leurs pensées, l'on peut se demander si ce n'est pas — en partie — cette peur de l'État à l'encontre du nomade (c'est-à-dire, à la fois du point de vue de la norme et d'un point de vue exogène) qui fait des zonard.e.s des parias, une « classe dangereuse » (Beauchez, 2022), des personnes « sans », des errants.

Bien que par certains points le terme « nomadisme » soit approprié pour parler de certain.e.s ZE avec lesquel.le.s j'ai construit le documentaire, je préfère le terme « ZE mobiles » pour parler d'eux, afin d'éviter tout malentendu. Ce terme, moins connoté, correspond mieux à mes observations. Cette définition me plait d'autant plus qu'elle est héritée du latin *mobilis* qui signifie « qui peut bouger, être déplacé » (Rey, 200 : 2257). Ainsi, le mobile n'est pas nécessairement en mouvement, c'est une possibilité de mobilité. Cette possibilité correspond parfaitement à mes observations : les ZE mobiles, loin de se déplacer sans cesse, ont, a minima, les compétences et ressources nécessaires pour pouvoir le faire. Par ZE mobile, je désignerai une partie du groupe de ZE que j'ai rencontré et qui ont comme caractéristique commune des déplacements s'opérant par points relais, indissociables de leurs pratiques culturelles, qui sont souvent les motivations de leurs voyages.

Un style vestimentaire hérité du mouvement punk

Le style vestimentaire des ZE mobiles était hérité du punk, en dehors d'une personne qui adoptait un style skinhead. Les hommes arboraient une crête, assez courte et rarement dressée, tandis que les femmes avaient les cheveux rasés sur les côtés. Dans les deux cas, la pointe des cheveux était la plupart du temps colorée, en rose, vert, bleu, ou blond une fois que la teinture s'était estompée — ce qui était le cas la majeure partie du temps. Leurs t-shirts affichaient des noms de groupe de musique punk, des dessins humoristiques ou antifascistes, comme on peut le voir sur la photographie ci-contre où Fils porte un t-shirt Scalp signifiant « Section Carrément Anti-Le Pen ». Iels portaient par-dessus une veste en jean sans manches, un bomber (un blouson d'aviateur adopté dans les années 1980 par le mouvement skinhead et punk) ou la plupart du temps, une veste en cuir qui les accompagnait partout, quel que soit le temps. Tou.te.s les ZE mobiles en possédaient une qu'iels gardaient des années et qu'iels customisaient avec des rivets pointus, des fils de laine rouge, du tipp-ex et/ou des badges qui manifestaient leur appartenance aux mouvements antifascistes et anarchistes. Certain.e.s portaient autour du cou un keffieh, un foulard à l'origine palestinienne, devenue symbole depuis les années 1980 du militantisme anarchiste. L'hiver, iels ajoutaient une couche de vêtement : un gros pull, un gilet ou un sweat large. Selon les personnes, deux styles de pantalons étaient adoptés. Une partie portait des treillis (aussi appelés pantalon cargo), un pantalon ample à l'origine militaire, conçu pour les activités de plein air difficiles, comportant de multiples poches au niveau des jambes. Ils étaient de couleurs foncées (bruns, noirs) ou aux motifs de camouflage militaire. Les autres portaient des jeans retroussés, majoritairement de coupe slim. Les jeans étaient bruts ou avec des motifs étonnants, comme de longues rayures noires et blanches. Leurs ceintures étaient généralement en cuir, par-dessus se rajoutaient parfois des rivets pointus ou carrés. Une chaine en métal était accrochée sur leurs pantalons au niveau de la ceinture, partant habituellement (selon la longueur de la chaine) de l'extérieur de la poche arrière à l'intérieur de la poche avant. Iels justifiaient le port de cette chaine comme un moyen de protection et/ou d'attaque en cas de rencontre avec des skinheads néonazis[12]. Je reviendrai plus tard sur les rapports qu'iels entretiennent avec ces derniers. Certaines femmes revêtaient parfois un legging recouvert d'une jupe courte. Les jeans retroussés et les jupes courtes mettaient en valeur un autre point important de leur style : leurs Dr. Martens (ou autres marques reprenant ce style). Iels en possédaient tou.te.s au moins une paire, noire ou bordeaux. Certain.e.s portaient des Dr. Martens montantes (jusqu'en dessous du genou), d'autres préféraient celles traditionnelles remontantes jusqu'à la cheville. Les lacets qu'iels associaient à leurs Dr. Martens pouvaient être

12 Le terme « néonazi » est précisé, car le mouvement skinhead n'est pas politisé à l'origine. Certain.e.s zonard.e.s se revendiquent d'un des deux principaux mouvements skinhead antifasciste : le RASH (Red and Anarchist Skin Head) et le SHARP (Skin Head Against Racial Préjudice).

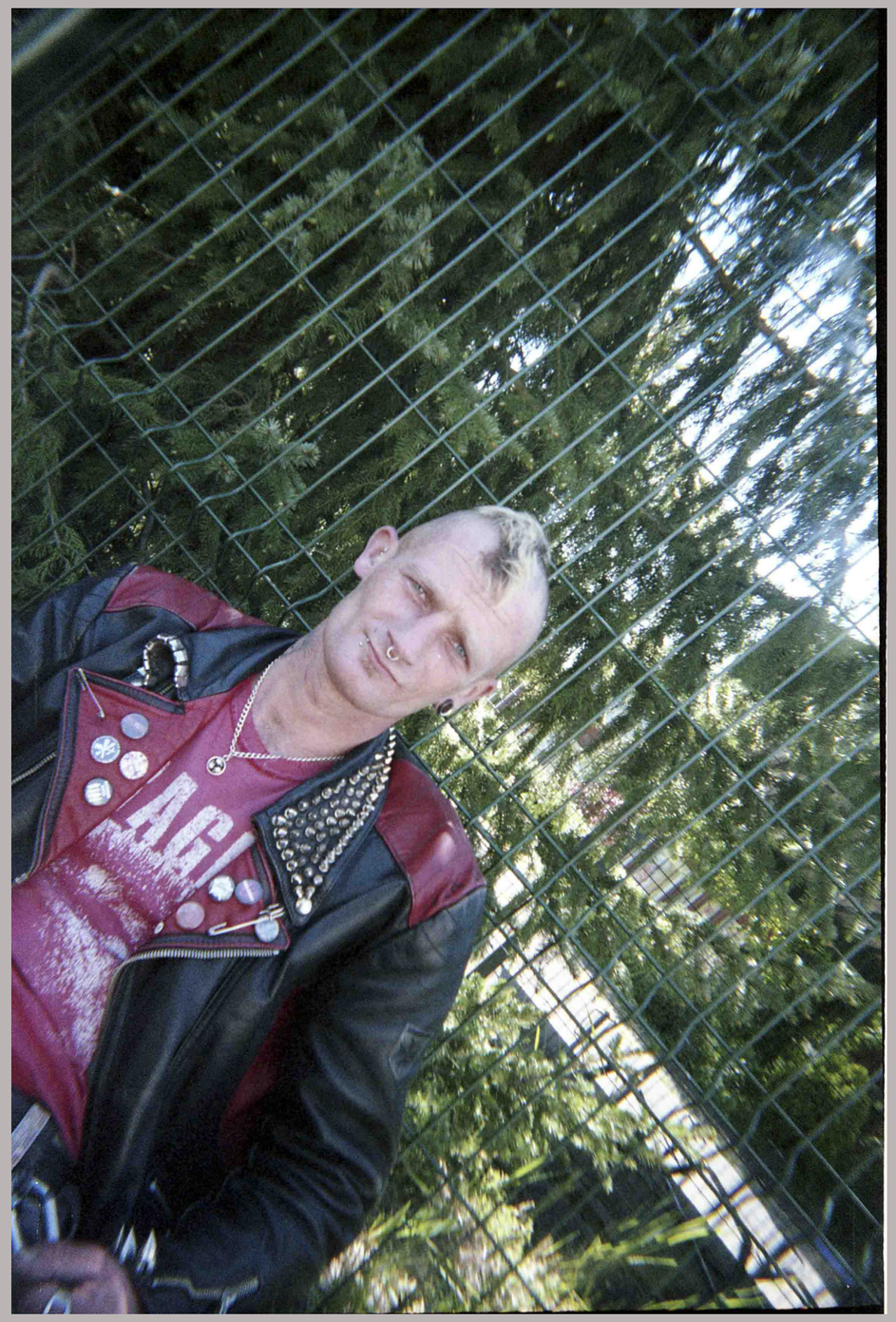
porteur de sens : les lacets noirs signifiaient « apolitique », les rouges « communiste, anarchiste, anti-racisme », les noirs et rouges (mélangés, ou une couleur à chaque chaussure) « libertaire, anarchiste». Les lacets blancs étaient associés au mouvement skinhead néonazi. Les lacets rouges aussi pouvaient être affiliés à ce mouvement, c'est pourquoi iels portaient plutôt des lacets noirs et rouges. Je n'ai pas souvenir d'avoir vu un.e zonard.e avec deux lacets rouges. Iels portaient aussi parfois, pour plus de confort, des chaussures de randonnée. Quels que soient leurs vêtements, le tartan était un motif régulier.

Les trois ZE les plus ancré.e.s dans la Zone de Nancy avait un style vestimentaire similaire à celui des satellites. Parmi les trois ZE « intermédiaires », l'une avait un style proche des satellites, tandis que les deux autres avaient les mêmes habitudes que les ZE mobiles.

Concernant les tatouages et les piercings, deux hommes n'en avaient aucun (ce sont les deux seuls qui ne s'étaient jamais piqués à l'héroïne, par peur des aiguilles), et deux autres en avaient de nombreux. Les tatouages que j'ai observés arboraient des motifs divers à l'encre noire : étoiles remplies, animaux, motifs tribaux, parfois des toiles d'araignée, des têtes de mort, des épingles à nourrice ou encore des lames de rasoir. D'autres tatouages reproduisaient des formes de bracelets aux poignets. Certain.e.s étaient tatoués par leurs soins ou par des ami.e.s. D'autres préféraient se faire tatouer par des tatoueur.se.s professionnel.le.s qui gravitaient autour de la Zone, sans en faire partie. Iels étaient payés grâce à « des échanges de bons procédés » : certain.e.s en profitaient pour s'entrainer, d'autres leur devaient un service. Pour ce qui était des piercings, les écarteurs dans les lobes d'oreilles étaient monnaie courante, ils allaient de cinq millimètres à cinq ou six centimètres. Beaucoup étaient percé.e.s au nez et autour des lèvres, quelquefois aux tétons, ou encore avec un bridge (un piercing à la racine du nez entre les sourcils), je n'ai vu aucun piercing à l'arcade. Les moins tatoué.e.s et percé.e.s se révélaient aussi être les plus sobres concernant les bijoux : une chaine autour du cou ou un bracelet. Les autres portaient plusieurs bracelets (en laine, en cuir, avec des rivets, etc.) et parfois un pendentif sur lequel était suspendue une tête de mort, une boussole ou encore une dent de requin. Pour ceux portant des bagues, iels alternaient entre de grosses bagues en métal de type chevalière et des anneaux fins.

John avait un style à part, il s'apparentait par sa tenue au mouvement skinhead : cheveux rasés très courts, parfois coiffés d'un béret, une chaine en métal autour du cou, une autre accrochée à son jean brut de forme « regular » légèrement retroussé, qui laissait apparaitre une paire de Dr. Martens noire agrémentée du drapeau anglais au niveau du bout. Ses t-shirts, surmontés d'une veste en cuir ou d'un bomber Lonsdale, révélaient son appartenance aux idéologies antifascistes.

Un accessoire indispensable des ZE était leurs sacs à dos. Iels en possédaient deux sortes : de grands sacs à dos de type militaire ou randonnée, de couleur ocre ou



ZONE 54, 2015. Portrait.
Photographie : Emy

kaki, qu'iels utilisaient lors de voyage ou lors du déménagement d'un squat, et de plus petits sacs à dos, qui reprenaient le design de leurs grands sacs à dos, ou plus classiques de toutes sortes, qu'iels utilisaient lors des sorties en ville. Pour la ville, les sacs à dos étaient composés au minimum d'un couteau qui servait à manger ou d'outil, d'une gamelle et d'une bouteille d'eau pour leur chien, d'une couverture pour protéger le chien des intempéries ou qu'iels posaient par terre afin de s'asseoir dessus, de tabac, de bières et d'accessoires pour la manche (un béret ou une boite en métal qu'iels disposaient devant eux pour récolter l'argent donné par les passant.e.s, des balles de jonglage, une pancarte, etc.). Pour les voyages, iels y mettaient au minimum un sac de couchage, qu'iels appelaient « un duvet », une paire de chaussures, deux tenues, des sous-vêtements, des croquettes pour le chien, un téléphone et des batteries.

Deux éléments ont retenu mon attention vis-à-vis des ZE mobiles quant à leurs tenues vestimentaires. Le premier est la prévalence de signes distinctifs punk et anarchistes. Leur style flamboyant n'était pas sans ambivalence : d'un côté, je l'étudierai plus tard, lorsqu'iels déambulaient en ville, iels évitaient tout contact oculaire avec les passant.e.s et d'un autre, leurs tenues colorées et subversives appelaient aux regards de ces dernier.e.s. Cette ambivalence rejoint le rapport qu'iels entretenaient avec la prise de stupéfiants en festival : si, du point de vue de la norme (et ainsi des passant.e.s) leurs tenues étaient considérées comme transgressives et subversives, leurs choix vestimentaires étaient plutôt faits en fonction de l'endogroupe. Iels n'avaient pas pour première intention de choquer les passant.e.s par leurs tenues. Il serait néanmoins faux de nier complètement le rapport subversif issu du mouvement punk qu'iels maintenaient avec la norme et notamment la bourgeoisie. Iels souhaitaient avant tout affirmer une identité propre à un groupe : celui des ZE mobiles et punk. Il faut enfin préciser qu'il existe bien un exogroupe qu'iels cherchent à provoquer par leur apparence : celui des skinheads néonazis.

Le second élément est la mise en pratique d'un savoir-faire DIY (Do It Yourself)[13]. Cela concernait tous les ZE, bien qu'il était davantage mis en avant par les ZE mobiles. J'entends ici la notion de savoir-faire/habileté (*skill* en anglais) comme la définit Tim Ingold (2001) :

> « 1, l'habileté est une "connaissance pratique et une pratique connaissable", un savoir-faire qui implique une portée intellectuelle autant que corporelle. 2, l'habileté n'est pas juste une technique du corps, à la Mauss, où le corps serait encore pensé comme un outil passif et mécanique, mais un engagement total de l'être humain, corps et esprit, dans sa perception et son action, son rapport à l'objet et à son environnement. 3, l'habileté n'est pas l'application de la volonté d'un sujet sur un objet, mais un "souci" (*care*) de cet objet, une façon de le

13 Le DIY est à comprendre comme une activité visant à créer ou réparer des objets de la vie courante généralement de façon artisanale. Cela peut s'apparenter à une sorte de bricolage ou à un système D (« D » signifiant « débrouille »). Le DIY, j'y reviendrais, fait partie de la culture punk des années 1970.



ZONE 54, 2013. Archives.

Photographie : Amandine Turri Hoelken



ZONE 54, 2020. Archives *Les bjoux d'Emy.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

> "sentir". 4, l'habileté ne se transmet pas par écrit ou par des formules figées, mais par la création d'opportunités de perception et d'action. 5, l'habileté n'est pas la correcte mise en œuvre d'une intention mentale, d'une idée ou forme, mais la créativité immanente à l'acte de fabrication même. » (Golsenne, 2015 : 22)

Une partie de leurs bijoux étaient confectionnés avec des matériaux de récupération : chaines de vélo, languettes de bières, fourchettes tordues pour former un bracelet, rivets, écrous, laine tressée, perles, etc. Emy, bien qu'elle en créait peu, possédait un réel talent pour la fabrication de bijoux. Une trentaine de ses créations ont été exposées lors du premier vernissage de notre documentaire *ZONE 54* en 2015. D'une manière générale, tou.te.s ont un minimum de savoir-faire dans la production de bijoux ou d'objets décoratifs comme des cendriers façonnés à partir de canettes en métal. Même si ce savoir-faire existait, je ne l'ai que rarement vu à l'œuvre. La vente et/ou le troc de ces bijoux étaient chose rare à Nancy. Ils étaient en général fabriqués en vue des festivals auxquels iels se rendaient l'été afin de les vendre ou de les troquer entre eux. Mais même là, cela ne m'apparaissait pas comme une pratique courante. Je n'en ai vu aucun d'eux, au festival des Jeux Olympunk, faire commerce de bijoux. Ces accessoires étaient peut-être mis en avant dans des organisations de plus grande ampleur, comme le Festival International de Théâtre de rue d'Aurillac, ou alors, leur vente concernait avant tout un autre type de zonard.e.s, comme les *Travellers* dont je parlerai plus tard.

Une autre sorte d'habileté était mise à l'œuvre dans la confection de leur style : la customisation de leurs vêtements. Les vestes en cuir, les casquettes, les Dr. Martens, les sacs à dos et les ceintures étaient autant d'accessoires qui étaient ornés selon leurs goûts. Iels ajoutaient des badges, des rivets en pointe de différentes tailles, des clous. Iels dessinaient aussi des motifs à l'aide de marqueurs, de bombes de peinture ou en les brodant. Quatre grandes thématiques étaient représentées : symboles anti-fascistes, anarchistes, humoristiques et des groupes punk.

J'ai souhaité dans cette section mettre en lumière leur style vestimentaire. J'analyserai plus tard les implications et les enjeux que cela implique vis-à-vis de leurs rapports et de leurs engagements envers les valeurs punk.

Le squat comme logement

Aucune exception n'était faite à la règle : tou.te.s les ZE que j'ai observé.e.s vivaient dans un squat, bien que durant ces cinq années, trois d'entre eux aient passé du temps dans des appartements, dont le confort était similaire à ce qu'offre un squat correct. D'un squat insalubre dans une caserne désaffectée sans fenêtres, le sol jonché de verre et de papiers, à une belle maison en bordure de Paris avec un jardin, l'eau courante et le gaz, j'ai pu visiter cinq squats, que je décrirai plus tard dans la partie réservée à l'analyse des photographies.

Le squat était apprécié par les zonard.e.s car il offrait certains bénéfices dont les autres lieux d'habitations fréquentés par des personnes sans domicile fixe (foyer d'hébergement d'urgence, rue) étaient dépourvus. Le premier avantage du squat est sa relative stabilité : un.e squatteur.se n'a pas à se demander où dormir la nuit, ni à avoir l'angoisse du mauvais temps ou encore la crainte que les hébergements d'urgences soient remplis ou qu'ils n'acceptent pas les chiens. Un squat c'est aussi un endroit dans lequel on peut poser ses affaires sans trop craindre le vol. Enfin, le squat est le seul de ces logements qui puissent être habités, au sens qu'en donne Daniel Cérézuelle :

> « La capacité à la fois pratique et psychologique à utiliser et entretenir son logement, à se l'approprier, à maîtriser les diverses interactions sociales, techniques, symboliques, économiques qui accompagnent le fait de vivre dans un logement, de l'entretenir et pas seulement d'occuper des mètres carrés. » (Bouillon, Fourquemin, Zouey, 2012 : 113)

Un squat se décore, se meuble et se retape afin de l'agrémenter de précieux conforts comme l'eau et/ou l'électricité. Néanmoins, le degré d'investissement varie selon les personnes. J'ai pu voir le même squat habité par deux personnes différentes. Dans un cas, la personne s'était installée dans une petite pièce du grenier, à peu près salubre, dans laquelle les volets ne s'ouvraient pas. Il y avait disposé ses affaires, quelques livres, un matelas avec une couverture et un coussin pour lui, un matelas ainsi qu'une gamelle pour son chien et une caisse en bois en guise de table de nuit. Seuls quelques autocollants antifascistes collés sur la porte et au plafond ainsi qu'un t-shirt customisé et accroché au mur individualisaient ce lieu. Cette façon de vivre, fonctionnelle, permettait selon lui de pérenniser ce logement et de ne pas se faire remarquer par les habitant.e.s aux alentours. Un peu plus tard, je suis retournée dans ce même squat, cette fois-ci habité par un couple. Ces derniers avaient aménagé le rez-de-chaussée. Iels avaient enlevé de la peinture tombant du plafond et des murs, nettoyé le sol et construit ou amené de la rue divers éléments : un lit, une table de nuit, une table basse, un fauteuil, des coussins, deux étagères et un petit frigo (non branché, il n'y avait pas d'électricité). Iels avaient fait de ce squat un endroit pleinement habité, au sens qu'en donne Cérézuelle. J'ai pu observer deux autres squats dont certaines pièces étaient très investies, ces derniers étaient aussi habités par un couple.

J'ai précisé plus tôt que l'appellation de « zonard expert » est due aux compétences que possèdent ces personnes par rapport aux autres zonard.e.s. Cela est particulièrement vrai dans le cadre des compétences à acquérir afin de trouver, d'ouvrir et de maintenir un squat. En effet, les squatteur.se.s ne représenteraient que 9 % des personnes sans domicile fixe (Bouillon, 2002). Si ce faible nombre se justifie par le choix de certain.e.s, il s'explique aussi par le nombre de compétences qui entrent en



ZONE 54, 2013. Un squat habité de deux manières.
Photographies : Amandine Turri Hoelken

jeu pour devenir squatteur.se.s. Bouillon (2002 ; 2005) met en exergue trois compétences principales : celles d'ouvrir un squat, celles de le maintenir ouvert et celles relationnelles.

Ouvrir un squat nécessite de maitriser tout un ensemble de savoir-faire pratiques. Bouillon rappelle que l'ouverture d'un squat est un moment délicat :

> « Il faut s'assurer de la squattabilité de l'immeuble : l'appartement doit être réellement vacant (on se renseignera au préalable sur le propriétaire auprès des voisins, ou du registre cadastral) ; son état général, son niveau de salubrité doivent être évalués rapidement ; il faut être capable d'ouvrir ou de forcer une porte ou une fenêtre, avoir le matériel (cadenas, chaines, etc.) pour sécuriser immédiatement les ouvertures ; il faut être informé du fait que l'on ne quitte jamais un squat dans les premiers jours de son l'occupation, au risque de retrouver le lieu habité par d'autres, ou tout simplement muré ; il faut connaitre l'attitude à adopter face aux forces de police qui ne manqueront pas de se présenter, savoir par exemple qu'elles ne sont pas en droit, à moins d'un flagrant délit, d'expulser immédiatement. » (Bouillon, 2002 : 52-53)

Après avoir passé toutes ces étapes, il faut maintenir le squat ouvert. L'une des premières compétences à mobiliser est de savoir se faire discret.e afin de ne pas déranger le voisinage, et au mieux de ne pas se faire repérer par lui. Il convient également de rester discret auprès de la Zone. Les adresses d'un squat sont uniquement données aux personnes de confiance, afin d'éviter tout dérapage. D'autres aptitudes peuvent être utiles durant le maintien d'un squat, afin d'améliorer la qualité de vie : décorer l'habitat, trouver des meubles et des lits, réparer des meubles, reconnecter le gaz, l'eau et/ou l'électricité quand cela est possible, etc. Si le squat se maintient ouvert, les savoir-faire relationnels entrent en jeu. La discrétion auprès du voisinage peut ne plus suffire, il faut se faire accepter par lui. Un bon exemple est donné par Pimor (2012) lorsqu'elle décrit le quotidien du squat de la Family qui a réussi à créer une relation cordiale avec une partie du voisinage, mais aussi avec la mairie et la police. Ce respect mutuel a permis au squat de la Family d'organiser quelques fêtes et de sortir le squat de son invisibilité.

Les compétences relationnelles ne se limitent pas aux relations avec les exogroupes. Quand un.e. zonard.e veut rejoindre un squat déjà ouvert deux aptitudes entrent en jeu : tout d'abord, il faut pouvoir être au courant qu'une place est vacante, puis il faut ensuite se faire accepter par les personnes déjà présentes dans le squat. Cette capacité d'écoute et d'inclusion est d'autant plus indispensable pour les squatteur.se.s qui voyagent régulièrement : changer de ville et trouver le jour même un lieu ou dormir n'est pas une tâche aisée. En cela, il est primordial de disposer d'un réseau relationnel de qualité. En outre, le squat est un lieu de vie collectif, dans lequel, afin d'éviter les tensions, voire l'exclusion, il faut respecter un minimum de règles et faire

preuve de savoir-vivre. L'un des squats que j'ai visités avait par exemple affiché au mur une feuille avec écrit dessus (fautes comprises) :

> « Pour les habitants du squatt
>
> Ce qui se trouve sur la table est en libre service, donc servez vous… Et pour ceux qui dorment dans la pièce commune, dit le slipping : s'il vous plaît avant de partir faire juste un coup de clean, un coup de balai… Débarrassez les canettes et autres saletés. Enfin tout simplement, laissez la pièce comme vous l'avez trouvé. Merci de votre compréhension et bonne journée de la part du squatt. ».

Le squat est à percevoir comme un espace privé, un lieu que l'on peut investir, où l'on peut se sentir à peu près chez soi, dans lequel il est possible de se faire à manger grâce à de petits réchauds fonctionnant avec des bouteilles de gaz et d'inviter des connaissances. Le squat possède aussi une fonction de socialisation : on y invite un.e ami.e quelques jours, on y organise un repas, un barbecue quand il y a un jardin, on dépanne des personnes en galère. Il peut avoir une fonction d'accueil, devenir un lieu d'accroche et d'entrée dans la ville pour des personnes en transition. Un squat étant souvent habité par plusieurs personnes, il permet aussi un apprentissage collectif et une autonomisation. Bien souvent, des règles sont établies, le but est toujours d'y rester le plus longtemps possible. Bien entendu, l'une des qualités et fonctions essentielles du squat est de se protéger de la violence de la rue, notamment au moment de dormir. Bouillon souligne que si le squat a cette capacité, il n'empêche tout de même pas totalement la violence qui d'une manière générale concerne l'ensemble des personnes touchées par la misère économique, sociale et affective. Cette violence peut être physique — le froid, l'inconfort, le manque d'hygiène, l'instabilité, l'insalubrité ; mais elle peut aussi être morale — l'insécurité, l'humiliation, les regards stigmatisants ressentis comme des dénonciations, etc. De plus, le squat ne protège pas non plus des violences faites à soi, comme la drogue et l'alcool et faites aux/par les autres, comme les bagarres et les vols (Bouillon, 2002).

Le squat est un lieu d'inclusion et de protection qui n'est pas une spécificité de l'univers zonard. Comme le montre les études de Bouillon (2002 ; 2006), les personnes immigrées, les travailleur.se.s précaires et les personnes sans-papiers font également usage de ce type d'habitat.

Du RSA à la manche : entre aide institutionnelle et autonomie financière

Chez les zonard.e.s, deux types de revenus étaient cumulés : les aides sociales (le RSA) et la mendicité. Plus rarement, il pouvait arriver que la famille aide un peu financièrement lors des mois difficiles. En dehors d'une seule personne, toutes les ZE que j'ai rencontré.e.s percevaient le RSA. C'est d'ailleurs l'une des raisons de leur relative sédentarisation, car pour le percevoir iels devaient se rendre à un rendez-vous tous les trois mois. La personne qui ne percevait pas le RSA vivait entièrement

de la manche. Il a fait ce choix pour deux raisons : d'une part, il avait une aversion pour toutes les démarches administratives (monter le dossier d'allocation, aller à des rendez-vous réguliers, etc.) et d'autre part, ce choix était éthique — il refusait la forme de dépendance et de contrôle que cela engendrait envers les institutions, qu'il s'agisse du contrôle spatial ou de la dépendance économique. Fidèle à l'idéologie punk, l'enjeu était pour lui de se défaire de toute forme d'asservissement et d'aliénation infligés par la société.

Comme l'ont remarqué les chercheur.e.s ayant étudié ce thème (Pichon, 1992 ; Pimor, 2014 ; Besozzi, 2021), la manche est une activité relativement protocolaire qui se pratique six à sept jours par semaine, entre 45 minutes et 3 heures. Chaque zonard.e avait son emplacement de manche et ses horaires. Pour les spots particulièrement prisés, un roulement était effectué : une personne s'y rendait en fin d'après-midi, entre 16 h et 18 h afin de bénéficier des horaires de sorties d'école et de fin de travail et une autre personne prenait la place en début de soirée, entre 18 h et 20 h, afin de bénéficier de la fin du travail et des sorties en ville entre ami.e.s. Même si la plupart des personnes ne changeaient jamais leurs horaires et leurs emplacements de manches, d'autres étaient moins régulières à cet égard.

À Nancy deux lieux étaient privilégiés : plusieurs emplacements existaient le long de la rue Saint-Jean, la rue principale du centre-ville, et un autre se situait sur le côté d'un supermarché entre la place du marché et le quartier Saint-Nicolas, un quartier central et relativement populaire de Nancy. Certain.e.s zonard.e.s avaient leurs habitudes dans des endroits moins centraux. En dix ans certains emplacements de manche se sont déplacés. Ces deux spots existent encore, mais depuis quatre ou cinq années, le quartier dans lequel je réside, à une quinzaine de minutes à pied de la gare et du centre-ville, est devenu un lieu populaire pour y faire la manche, alors qu'il en était entièrement dépourvu à l'époque de mon terrain. Cela s'explique certainement par la politique de la ville qui fait en sorte d'exclure du centre-ville les personnes sans domicile fixe, en durcissant les règles quant à l'usage d'alcool en ville, en étant moins tolérante avec les personnes faisant la manche, en installant du mobilier urbain anti-SDF, etc.

La manche est une activité régie par certaines règles. Piquer une place de manche, en s'installant à une place et un horaire réservé à une autre personne, était perçu comme un acte belligérant et appelait à faire usage de la force afin de déloger le nouveau venu. Néanmoins, si la place était prise par un.e zonard.e venant d'arriver en ville et qui ne connaissait pas encore les emplacements réservés, cela pouvait se passer sans rixe. Il était possible de prendre une place de manche laissée vacante, mais il convenait de la quitter une fois que le « propriétaire » de celle-ci arrivait. De la même manière, lorsque le suivant se présentait, que l'on ait réuni l'argent nécessaire ou non, il fallait laisser sa place. Il me faut tout de même nuancer ces propos. Les règles décrites ci-dessus étaient de grandes tendances, elles se caractérisaient aussi



ZONE 54, 2013. Manche au Carrrefour.
Photographie : Amandine Turri Hoelken



ZONE 54, 2015. Manche au Carrefour.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

par leur flexibilité. D'une part parce que les zonard.e.s étaient loin d'être toujours à l'heure et d'autre part parce que la personne qui prenait la place suivante était souvent un.e bon.ne ami.e — les bonnes places se partageaient — et ce.tte dernier.e pouvait se montrer tolérant.e en cédant un peu de son temps si la manche avait été trop mauvaise.

En principe, la fin de manche était décidée selon deux critères. La majeure partie du temps, la manche prenait fin lorsque la personne avait réuni l'argent nécessaire pour passer les 24 heures suivantes. Les sommes désirées étaient incroyablement précises, souvent au centime près. La somme était calculée selon quelques besoins élémentaires, à savoir : quelques bières, du tabac, de la nourriture pour le chien, l'achat d'héroïne ou de cannabis, une dette à rembourser ou l'envie de mettre de l'argent de côté pour financer un autre projet (achat d'un camion, billet pour un festival, etc.), ces dernières sommes étaient étalées sur plusieurs jours, semaines ou mois de manche. Quelques zonard.e.s préféraient s'accorder un temps de manche et s'adonnaient à cette activité pendant trente minutes ou deux heures, quelle que soit la somme récoltée. Les deux méthodes étaient parfois associées : dans le premier cas, si une manche fonctionnait particulièrement bien et que la personne avait réuni la somme nécessaire au bout de quelques minutes, celle-ci pouvait décider de faire du « rab » en restant quelques dizaines de minutes de plus. À l'inverse, les personnes choisissant l'autre méthode étaient parfois contraintes de rester plus de temps que prévu pour réunir une somme d'argent minimale. La somme journalière récoltée — entre dix et quarante euros — était aléatoire et s'il y avait de bons jours, il pouvait y avoir des jours, voire des semaines, durant lesquelles il était difficile d'obtenir le minimum souhaité. Par ailleurs, la manche était assimilée à un travail, j'ai fréquemment entendu « allez, je vais au charbon » ou « je vais au taf » pour me signifier qu'iels se rendaient à la manche. L'argent récolté était toujours vite dépensé, prêté, donné. Iels avaient souvent de petites dettes à couvrir, et s'iels n'en avaient pas, iels avaient envie de se faire plaisir, ou de faire plaisir aux autres en organisant un bon repas, en achetant un paquet de cigarettes, en arrêtant un ou deux jours de mendier lorsque cela n'était plus nécessaire, etc. Il y avait une réelle difficulté à économiser l'argent, qui reflétait leur nécessité impérative de rester dans une perspective qui n'englobait que la proximité temporelle. Comme l'a souligné le travailleur social Guillou, iels vivent dans l'urgence d'éloigner l'argent (Guillou, 1998).

J'ai pu observer trois manières différentes de faire la manche : assis ou debout auprès de leur spot accompagnés de leurs chiens en alpaguant les passant.e.s ; en faisant une autre activité (jonglage, dessin) ; en allant accoster les personnes en marchant, dans la rue ou assises en terrasse. Je n'ai observé cette dernière technique qu'une seule fois, par un zonard de passage à Nancy que je n'ai vu que deux ou trois fois. Elle était mal perçue des zonard.e.s que je côtoyais, car considérée comme trop intrusive pour les passant.e.s. À chaque fois, le même rituel était mis en place :

les chiens se mettaient assis ou couchés aux côtés de leur maitre, une couverture était posée au sol afin d'ajouter du confort pour les chiens ou enveloppée autour de ces derniers pour les protéger du froid, une gamelle d'eau était sortie en cas de forte chaleur. Une boite en métal ou un béret était placé devant eux afin de récolter l'argent, quelques pièces y étaient jetées en guise d'encouragement pour les futur.e.s passant.e.s. Enfin, si objets il y avait, ils étaient placés devant eux : balles de jonglage, pancarte humoristique, dessin.

À l'instar de l'occupation d'un squat, mendier nécessite des capacités relationnelles et sociales : il était nécessaire de créer une relation cordiale avec les commerçant.e.s aux alentours afin de pouvoir maintenir dans le temps sa place de manche. Il fallait également être en mesure d'interpeller les passant.e.s, d'échanger quelques mots et parfois d'entamer une discussion. Durant ce laps de temps, iels sont alertes : iels doivent, toutes les quelques secondes, tenter d'établir un contact visuel avec les passant.e.s, et prononcer, inlassablement quelques formules de politesse « Bonsoir », « Bonjour madame », « Vous n'auriez pas un brin de monnaie s'il vous plait », « Bonsoir messieurs dames, excusez-moi », « Bonne soirée », « Au revoir, mesdames, bonne journée à vous », etc. Ces quelques mots sont répétés des centaines de fois durant le temps de leur manche. Beaucoup de personnes rencontrées avaient des « habitué.e.s », des personnes passant régulièrement, avec lesquelles iels ont tissé quelques liens et avec lesquels iels discutaient. Ces compétences relationnelles, si elles facilitaient leur quotidien, rendaient aussi ce moment un peu plus agréable. On ne va jamais de bon cœur passer ces heures d'attente.

Le partage est l'un des éléments m'ayant beaucoup marquée. En cas de mauvaise manche, les zonard.e.s que j'ai connu.e.s n'hésitaient pas a offrir quelques bières et du tabac à l'infortuné. Il arrivait même qu'iels lui donnent un peu de monnaie. La manche, l'entraide et le squat leur permettaient d'avoir une grande autonomie par rapport à certaines institutions, même si celle-ci n'était pas totale. Cela autorisait une mise à distance des services d'assistances et une relative autonomie financière qui relevait d'une auto-organisation.

Les échanges et les relations

Si toutes les personnes que j'ai rencontrées se reconnaissaient en tant que zonardes, j'ai mentionné plus tôt qu'il existait différents groupes. Ces groupes étaient assez poreux, mais il existait bien un groupe qui se définissait comme tel, composé de ZE et qui s'est créé à partir de la Zone de Nancy choisie comme lieu de « sédentarisation ». Bien que la plupart ne soient plus à Nancy aujourd'hui, lorsque je croise l'un ou l'autre des ZE avec lesquels j'ai travaillé, iels me parlent de « la bande », ou « du groupe » de l'époque, et iels sont encore nombreux à avoir gardé des contacts entre eux. En plus de ce noyau dur ayant élu domicile à Nancy — en particulier pour les demandes de RSA — quelques personnes pouvaient s'y ajouter selon les opportunités, quand l'un



ZONE 54, 2015. Manche rue Saint Jean.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

ou l'autre de leurs ami.e.s les rejoignaient à Nancy ou dans un de leurs squats. Dans ce groupe, l'entraide et la communication étaient fortes.

Le partage était une valeur importante de la Zone. J'ai pu observer une certaine générosité entre eux et à mon égard. Lorsqu'iels allaient faire les courses, iels m'offraient presque toujours une bière. Iels faisaient attention à m'en prendre une un peu plus haut de gamme que de la leur, car cette dernière me faisait très mal à la tête. De la même manière, iels ne laissaient pas leurs proches dans la galère. S'il manquait une bière ou un peu d'héroïne pour quelqu'un, elle était partagée. Il en est de même pour les médicaments, si une personne était dans le besoin et qu'un.e autre était en mesure de l'aider, ils étaient donnés sans attendre.

À plusieurs reprises, j'ai pu observer que la drogue et l'alcool étaient partagés et pris en commun, entre deux, trois ou quatre zonard.e.s. Par exemple, deux zonard.e.s faisaient la manche (ensemble ou séparément) pour réunir une certaine somme d'argent afin de se payer des bières et de l'héroïne, qu'iels consommaient ensuite ensemble. Comme je l'ai mentionné plus tôt, les échanges dans la Zone étaient constants. Pour grossir le trait, tout le monde — ou presque — devait des sous, une bière, une ligne, à tout le monde. Les sommes que les un.e.s devaient aux autres allait de quelques euros à plus de mille euros. Pour les petites sommes, c'était en général de l'argent avancé pour organiser un repas, ou payer sa consommation de tabac ou de drogue. La somme la plus importante dont j'ai entendu parler était de mille cinq cents euros. John avait prêté, avant son retour à la rue, cette somme à Vanessa, une amie satellite. Ce prêt était révélateur de la manière dont l'échange et le troc fonctionnaient entre eux. Vanessa rendait à John une vingtaine d'euros tous les quelques jours ou semaines, ou bien elle lui achetait quelques dizaines d'euros de crédit sur son téléphone. Un rapide calcul montrait qu'à ce rythme, il fallait environ une année à Vanessa pour le rembourser, et John n'était pas du tout inquiet. Il préférait avoir de temps en temps quelques dizaines d'euros, afin de ne pas avoir à faire la manche pendant un ou deux jours, plutôt que d'obtenir la somme d'un coup. Les jours où Vanessa le remboursait étaient pour lui des jours de repos et des jours de fête. J'ai pu constater qu'il fallait mieux rembourser régulièrement quelques euros (même deux ou trois euros suffisaient) afin de faire preuve de bonne foi, plutôt que de faire miroiter une somme d'argent plus grande censée être versée quelques semaines plus tard. Cette entraide quotidienne, peut aussi, parfois, être à l'origine de tension dans le groupe, mais dans ces cas-là il s'agit toujours d'argent et de sommes plus importantes qu'une « dépanne », et cela concernaient les personnes qui, à plusieurs reprises, repoussaient leurs échéances de remboursement sans rien donner en échange.

En raison des stéréotypes véhiculés à propos des personnes marginalisées, je m'attendais à être confrontée à des personnes désocialisées, voire asociales. Mon observation m'a plutôt conduite à penser l'inverse, iels vivaient à plusieurs dans

un squat et comme je l'ai mentionné plus tôt, j'ai été surprise de la diversité de personnes qu'iels côtoyaient. Qu'il s'agisse de leurs passant.e.s « habitué.e.s », d'étudiant.e.s curieu.se.s, de satellites, de travailleur.se.s précaires, de commerçant.e.s, ou de travailleur.se.s sociaux, iels échangeaient tout au long de la journée avec de nombreuses personnes. Le temps n'était — presque — jamais un problème, chaque rencontre était saisie. C'est certainement pour cette raison que j'ai été si rapidement acceptée dans leur groupe, je n'étais ni la première ni la dernière étudiant.e et/ou photographe qu'iels rencontraient. Leurs discussions quotidiennes donnaient d'ailleurs un sentiment permanent de commérage dans la Zone : un incident, un zonard fraîchement débarqué dans la ville, une nouvelle idylle, chaque information se propageait rapidement. Pimor parle même de « Radio Zone » (Pimor, 2012 : 241). Après plusieurs mois passés dans la Zone, il était arrivé que des zonard.e.s que je ne connaissais pas soient venu.e.s m'accoster lorsque je me promenais en ville, parce qu'iels avaient entendu parler de mon projet documentaire. Iels me reconnaissaient grâce à ma tenue : une veste en cuir jaune, un jean et des Dr. Martens rouge bordeaux. La même chose est arrivée au sociologue Thibaut Besozzi durant sa recherche sur les personnes sans-abris à Nancy :

> « La réalité du bouche-à-oreille est telle que nous avons nous-mêmes été sujets de commérages devant la perplexité que nourrissait notre présence quotidienne et répétée : d'aucuns nous pensaient « flic infiltré », d'autres s'imaginaient que nous étions réellement sans-domicile et jouions le rôle d'un écrivain, d'autres enfin s'en tenaient à notre propre présentation et nous identifiaient comme « écrivain sociologue. » (Besozzi, 2021 : 256)

Ces échanges permettaient aussi d'avoir accès à des informations (un squat qui vient d'ouvrir, des promotions dans un magasin, un concert, etc.) :

> « Les sans-abri s'informent mutuellement des horaires et modes de fonctionnement des services sociaux, des "bons plans" pour dormir à l'abri (un squat disponible, une porte de parking qui ne ferme plus, un hall d'immeuble accessible, etc.) ou des manières de se faire un peu d'argent (tel travail au noir, tel coin et technique de manche, telle stratégie de vol, etc.). » (Besozzi, 2021 : 256)

Leur socialisation révélait l'ampleur de leur réseau d'interconnaissance et l'importance de celui-ci dans la structuration des liens. Ces espaces de sociabilités n'étaient pas — seulement — dus au hasard des rencontres. La manche et le Caillou étaient à percevoir comme des espaces de socialisation et ce d'autant plus que tou.te.s n'avaient pas de portable, et pour ceux en ayant un, rien de garantissait qu'ils aient de la batterie. Ainsi, pour trouver quelqu'un, on se rendait au Caillou ou à sa place de manche. C'est d'ailleurs comme cela que je procédais pour les rencontrer, car leur donner un rendez-vous à une heure et un endroit précis s'était avéré incroyablement inefficace. Cela

pouvait se comprendre au vu de leur chronotope bien particulier, dont je parlerai plus tard. Les rencontres se faisaient au fur et à mesure de la journée, le groupe s'agrandissait parfois jusqu'au soir où iels pouvaient se retrouver à une dizaine de personnes au Caillou. Afin de ne pas trop déranger et effrayer les passant.e.s lors de la manche, les connaissances étaient limitées à deux ou trois personnes au centre-ville.

Les amitiés dans la Zone de Nancy ne se limitaient pas à la ville. Les ZE mobiles avaient des ami.e.s dans différentes villes de France. Les liens étaient entretenus de trois façons :

- Par les réseaux sociaux ou par téléphone. Toutefois, fallait-il encore avoir le bon numéro. Plusieurs fois, le temps de mon terrain, certain.e.s ont changé de numéro de téléphone. Les téléphones — à carte la plupart du temps — étaient perdus, cassés, prêtés, donnés, etc. Pour m'en sortir, j'ai pris le réflexe de noter dans mon répertoire, à côté de leur prénom, la date à laquelle iels me m'avaient donné leur numéro. Les numéros — à jour — s'échangeaient entre personnes de confiance dans la Zone.
- Par l'intermédiaire d'autres personnes. Lorsqu'une personne partait dans le sud ou en Bretagne, elle donnait des nouvelles des personnes restées à Nancy aux ami.e.s ailleurs en France. De la même manière, quand la personne revenait à Nancy, elle ne manquait pas de donner des nouvelles des personnes rencontrées lors de son déplacement aux autres zonard.e.s de Nancy.
- Par des allers-retours annuels chez des ami.e.s ou lors de rencontres dans des festivals. Pour Emy, le réseau est quelque chose qui se vit :

> « Le réseau, ça ne se travaille pas, il se vit. C'est des rencontres que j'ai faites il y a 20 ans et on se côtoie encore, de près ou de loin avec les réseaux sociaux ou avec les numéros de téléphone qu'on a en commun. Je me dispersais, et il y a quelques mois ça m'a rappelée à l'ordre. Barry, que je n'avais pas vu depuis très longtemps, m'a pas laissé le choix d'aller aux 20 ans des Oblyk-Dfroké [un sound system]. Au début je ne voulais pas y aller, j'étais fatiguée, je n'allais pas trop bien et j'avais d'autres choses à faire, et lui il m'a dit "non tu viens", et ça m'a fait du bien parce que ça m'a rappelé les premières teufs. Il y a de l'entraide et de la solidarité dans le milieu punk, underground ou du son, sans les autres on est rien. »

Les paroles d'Emy sont intéressantes parce qu'elles mettent en avant l'importance de ce réseau et le « travail » (selon mes mots, pas ceux d'Emy) que cela implique : ne pas laisser tomber les personnes, prendre des nouvelles, essayer de sortir ses ami.e.s d'une mauvaise période, etc. Lorsque l'on s'éloigne de la Zone, on se fait « rappeler à l'ordre ». Pimor a vu juste quand elle nomme son livre « Zonards, une famille de rue ». S'il existe des relations toxiques et malveillantes, la Zone est aussi faite de liens « familiaux », d'obligations et d'entraide, iels prennent soin les un.e.s des autres.



ZONE 54, 2016. Retrouvailles en festival.

Photographie : Emy

Les ZE mobiles entretenaient des connaissances dans toutes — ou presque — les grandes villes de France. C'est par l'un de ces trois moyens que les liens étaient maintenus. Iels disaient d'ailleurs qu'iels allaient « chez » quelqu'un plutôt que « aller à » telle ville. Au début de mon terrain, j'ai rencontré Lucas, qui habitait à Toulouse et qui était venu rendre visite quelques semaines à Cynok et Karine. John faisait régulièrement des allers-retours entre Paris et Nancy pour rendre visite à Fils, son meilleur ami lui aussi zonard. Ils s'appelaient aussi de temps en temps au téléphone. James et Tristan sont allés rendre visite à Karine trois semaines suite à son installation en Bretagne. Alors que nous échangions assez peu par téléphone, iels m'envoyaient en général un SMS ou m'appelaient lorsqu'iels revenaient quelque temps sur Nancy — alors que j'apprenais parfois leur départ par d'autres personnes. Iels avaient des connaissances dans beaucoup de villes, iels n'étaient ni perdu.e.s ni inconnu.e.s nulle part.

Les échanges de chiots étaient un autre moyen de socialisation. Comme le souligne Christophe Blanchard, ancien maitre-chien aujourd'hui chercheur en sciences de l'éducation :

> « […] l'arrivée d'une nouvelle portée de chiots n'est jamais sans incidence pour la vie du groupe. C'est elle en effet qui va permettre de redéfinir les alliances entre les membres de cette communauté, par le biais du système d'échanges complexes qui se met alors en place entre les individus. Pour une portée, au moins la moitié des chiots seront donnés aux compagnons d'errance. » (Blanchard, 2015 : 44-45)

Les maitres connaissaient tous les ascendants et descendants de leurs chiens et souvent les maitres des ascendants des chiens étaient des ami.e.s ou des connaissances de la Zone. Il pouvait arriver que des chiens viennent de refuges ou de la SPA, mais cela était plus rare. En tant que personnes sans domicile fixe, elles savaient que leur demande avait peu de chances d'aboutir.

J'ai montré que les ZE sont ancré.e.s dans différentes sphères de socialisation : la manche, l'entraide, l'amitié, les institutions, la vie en communauté dans un squat, etc. Cela les amène à communiquer avec toute une diversité de personnes : d'autres ZE, des satellites, des commerçant.e.s, des travailleur.se.s sociaux ou encore des passant.e.s. Cette socialisation contribuait à créer et à entretenir des compétences relationnelles et à utiliser rationnellement la ville et les services sociaux.

L'une de leurs compétences est la médiation langagière et l'appropriation des langages techniques. Afin de pouvoir négocier sa place dans l'espace public, utiliser au mieux les aides proposées et gagner soi-même de façon marginale de quoi survivre, c'est-à-dire, afin d'utiliser la ville et l'urbain de manière quasi rationnelle, il fallait que chacun soit en mesure de prendre en compte et d'intérioriser, de conceptualiser, selon ses propres schèmes interprétatifs, notre structure sociale pour l'utiliser à son avantage. Maitriser un certain capital linguistique c'était être en mesure d'utiliser le langage spécifique du technicien afin d'essayer de tirer un profit matériel ou symbolique. Cela pouvait concourir à l'attribution d'une aide, d'un logement ou de garder leur RSA. Cela leur permettait aussi de négocier lors d'une arrestation, ou devant un juge et de trouver une place dans un squat. Iels maitrisaient, par exemple, très bien le jargon juridique : Juges de l'Application des Peines (JAP), Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation (SPIP), juge d'instruction, Assistants de Service Social (ASS), Conseillers Pénitentiaires d'Insertion et de Probation (CPIP), etc. Les compétences langagières concernaient aussi le roman familial, récit parfois négociable qui servait au quotidien de monnaie d'échange face à certaines personnes ou services. Leur degré d'intégration témoignait de leurs capacités à effectuer des distinctions entre les différent.e.s acteur.ice.s sociaux, révélant les nombreuses compétences sociales qu'iels ont acquises pour être toléré.e.s dans l'espace public. Iels rencontraient malgré tout des obstacles dus à leurs visions partielles du système social, car iels ont pour la plupart été exclu.e.s du système scolaire, de la sphère familiale et du monde professionnel, et ce assez tôt dans leurs vies. Cet aspect relationnel est également souligné par Blanchard :

> « […] les jeunes propriétaires de chiens ont su, pour leur part, construire et conserver des réseaux relationnels forts. Ceci, non seulement avec leurs pairs, mais aussi avec l'ensemble des acteurs de la cité. Travailleurs sociaux, policiers ou habitants demeurent ainsi pour eux un voisinage quotidien bien réel. Certes, les conflits existent et l'entente n'est pas toujours aussi cordiale que certains le souhaiteraient. » (Blanchard, 2015 : 41-42)

Les liens avec leurs animaux de compagnie

Les ZE mobiles et trois des six ZE les plus ancré.e.s dans la Zone de Nancy, possédaient au moins un chien : douze personnes avaient un chien, deux en avaient deux et trois en avaient trois. Je n'ai croisé qu'à deux occasions un zonard ayant un chat, ils étaient aussi bien traités que les chiens.

La proximité entre le propriétaire et son chien était le premier élément frappant. À la manche, en squat, en festival, en ville, rien ou presque ne séparait le duo que formait un maitre et son chien. Iels n'étaient que rarement et peu de temps éloignés l'un de l'autre. Les zonard.e.s se revendiquaient d'« une paternité symbolique pour des chiens devenus de véritables substituts d'enfants. "Ils sont comme nos gosses" peut-on ainsi entendre à longueur de conversations avec les uns et les autres. » (Blanchard, 2015 : 46). Quand ils n'étaient pas présentés sous le signe de la paternité, ils étaient proclamés comme étant les « seuls vrais amis fidèles ».

Les chiens étaient un marqueur identitaire fort pour les zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s — et qui concernait, selon mon observation, en priorité, les zonard.e.s ayant une forte pratique culturelle. Prendre un chien n'était pas une décision qui se prenait à la légère. Cette situation, bien qu'elle présentait des avantages dans le monde de la rue, n'était pas exempte d'inconvénients et était un élément structurant du quotidien qui nécessitait la mise en pratique de certaines compétences.

Le principal inconvénient des chiens était qu'ils rendaient presque impossible l'accès aux centres d'insertion et d'hébergements d'urgence. Très peu de structures sociales et associatives autorisaient la présence de ces derniers. Pour cette même raison, iels n'utilisaient pas les transports en commun, tout devait se faire à pied dans la Zone. Avoir un chien nécessitait un minimum d'organisation. Il fallait pouvoir les confier à une personne de confiance les temps des rendez-vous administratifs obligatoires. Les courses pouvaient devenir de vrais casse-tête. Sauf nécessité, les chiens n'étaient jamais laissés seuls par peur du vol, j'y reviendrai. Faire les courses devenait dès lors une activité collective : une personne du groupe restait devant le magasin avec les chiens afin de s'assurer de leur sécurité et de leurs bons comportements. Éloignés de leurs maitres, les chiens s'agitaient plus facilement. Lorsque j'étais présente, le rôle de gardienne m'était confié. En général, les trajets se faisaient en binôme ou en groupe. Se déplacer de telle sorte permettait d'avoir une personne-ressource en cas de complications (se faire arrêter par les forces de l'ordre, devoir aller à l'hôpital, etc.). Bien qu'il doive exister des exceptions, je n'ai jamais vu un.e zonard.e mettre en péril la sécurité de son chien, notamment face aux forces de l'ordre. Lorsqu'une altercation s'est produite entre un zonard et deux policiers, les deux autres zonard.e.s avec qui j'étais avaient — volontairement — fait profil bas et avaient jeté ou caché l'alcool en leur possession afin de ne pas prendre le risque de se faire arrêter pour qu'une personne au moins puisse garder les chiens. Les deux chiens du zonard embarqué pour consommation d'alcool sur la voie publique ont été confiés aux deux personnes restantes.

Avoir un chien présentait aussi des avantages. Notamment celui de facilitateur lors de la mise en place d'un réseau relationnel dans une ville qu'un.e zonard.e ne connaissait pas (Blanchard, 2015). Les chiens facilitaient les rencontres entre zonard.e.s. Les maitres de chien bien gâtés et bien éduqués ne manquaient pas de se faire complimenter. À l'inverse, un chien mal éduqué, en mauvaise santé et non soigné ou maltraité était une raison suffisante pour se faire exclure du groupe.

D'un certain point de vue, les chiens servaient aussi à la sécurité. Néanmoins, cette vision populaire était plus éloignée de la réalité qu'il n'y paraissait. Les chiens servaient à protéger les squats la nuit, en prévenant leur maitre en cas d'intrusion ou lors de nuits passées dehors (ce qui est exceptionnel). En dehors de ce cas de figure, les chiens n'étaient pas les protecteurs, mais les protégés. J'ai pu être témoin qu'au moindre risque d'échauffourée, les chiens étaient confiés à une personne —



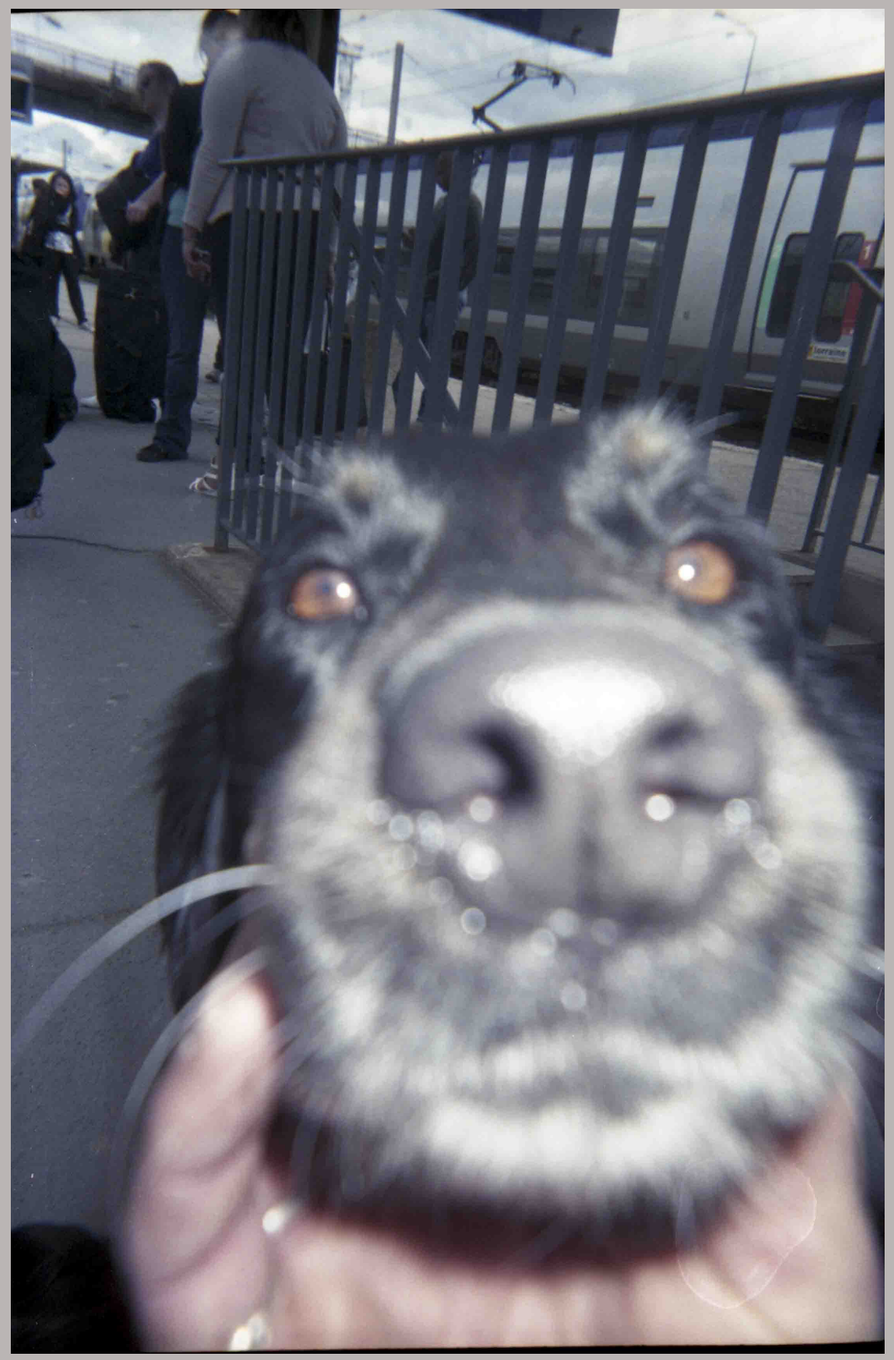
ZONE 54, 2016. Chiens en Festival.
Photographie : Fils

moi quand j'étais présente — qui devait s'éloigner de l'action afin de ne pas mettre la sécurité de ces derniers en péril, soit parce qu'ils pouvaient être blessés, soit parce que si les forces de l'ordre venaient à débarquer lors d'une altercation, les chiens auraient été immédiatement enlevés à leurs maitres et emmenés à la fourrière. S'occuper d'un chien nécessite d'acquérir et de maitriser tout un ensemble de compétences, et en premier lieu, le dressage et les soins :

> « Ces jeunes propriétaires disposent d'une connaissance empirique souvent très fine du comportement canin, connaissance qui fait parfois défaut à d'autres maitres socialement mieux intégrés et donc largement moins décriés. Les propriétaires à la rue connaissent ainsi tous les rudiments de zootechnie nécessaires pour s'occuper de leurs compagnons et disposent de tous les "trucs de la rue" pour naviguer entre les embûches, souvent nombreuses, mises sur leur route de misère. [...] Car, ne nous y trompons pas, savoir gérer un chien dans l'espace public constitue non seulement un art, mais surtout un parcours du combattant quotidien. » (Blanchard, 2014 : 179)

À l'exception d'un chien, tous ceux que j'ai connus étaient en règle : ils étaient suivis par un vétérinaire, avaient leurs carnets conformes ainsi que leurs vaccins effectués à temps. Ils étaient régulièrement traités contre les puces et les tiques et la majorité d'entre eux étaient pourvus d'un tatouage ou mieux, d'une puce électronique. Les maitres étaient alertes pour les vaccins et au courant des nouveaux produits utilitaires pour leurs animaux (brosse moins dure, anti-puce plus efficace, etc.). Les chiens étaient en bonne santé et vivaient entre 15 et 19 ans pour les croisés et un peu plus d'une dizaine d'années pour les chiens de race (minoritaires). En plus des soins fournis, le dressage était également suivi de près. Il était courant que les chiens ne soient pas attachés lors des déplacements au centre-ville et ces derniers suivaient toujours de près leurs maitres. Bien que parfois leur maitre élevait la voix, ils finissaient toujours par obéir rapidement.

L'exemple de John et Sultane — une superbe berger allemand — illustre bien la relation qui unit un chien et son maitre, ainsi que l'importance du dressage et des compétences à mobiliser. Lorsque John l'a récupérée, Sultane qui avait neuf mois, avait un comportement difficile. Elle était très craintive (elle courrait se cacher dès le moindre mouvement brusque), agitée et bruyante (elle aboyait des heures durant). Elle était en mauvaise santé, plus petite que la norme pour son âge, maigre, ses poils étaient hirsutes et son museau marqué par la muselière. Elle avait été battue par son précédent maitre, et avait été confiée à John pour cette raison. Les premiers mois, il ne pouvait pas la laisser seule et des semaines durant, Sultane ruinait presque toutes ses manches en faisant peur aux passant.e.s. De semaine en semaine, son comportement s'est amélioré. Après quelques mois de dressage, de patience et d'attentions, elle a récupéré un beau poil et pouvait marcher à côté de John sans être



ZONE 54, 2015. Portrait de chien.
Photographie : Fils

attachée. Comme la plupart des chiens de la Zone, elle demeurait très possessive à l'égard de son maitre.

Blanchard apporte tout de même une nuance à l'impression positive que j'ai eue à l'égard de la relation maitre/chien et que je situais dans le partage. Il rappelle que cette relation est avant tout régie par une structure hiérarchique forte :

> « Surtout, il convient que le système ontologique de la relation du maitre à son animal corresponde aux "canons" de la zone. Celui-ci s'avère en général très traditionnel et se rapproche finalement beaucoup de la structuration hiérarchique de leurs propres relations interpersonnelles. En effet, derrière le discours claironné de "liberté totale" pour l'animal, qui justifie le non-emploi de la laisse par exemple, se dégage une réalité bien plus classique, dans laquelle l'animal est un subordonné en puissance. Dans ce système domesticatoire (Digard, 1988), chaque chose doit être à sa place et le chien doit savoir s'en tenir à une consigne simple : obéir. » (Blanchard, 2015 : 43)

Afin de protéger leurs chiens, les zonard.e.s étaient prêt.e.s à mettre en œuvre toutes les compétences relationnelles et sociales dont iels disposaient. L'article du site internet d'information Rue89 « À Rennes la mairie prive les punks de leurs chiens » nous apprend qu'en 2012, une dizaine de chiens appartenant à des zonard.e.s ont été emmenés et placés à la fourrière. Afin de les récupérer, les « punks à chiens » (terme utilisé dans cet article) devaient débourser la somme de 89 euros par chien, ce qui représentait une somme presque insurmontable à rassembler en peu de temps. Le lendemain, ces personnes et leurs connaissances de la Zone se sont mises à investir la ville et rapidement de nombreuses personnes, touchées par cet acte (jeunes marginaux, adhérents d'associations pour les animaux) les ont progressivement rejoints. Plusieurs pétitions ont été déposées, et le « Collectif Rennais pour les animaux » a réussi à collecter assez d'argent pour aider les maitres de récupérer leurs chiens.

Enfin, je souhaiterais mettre en valeur une dernière compétence, qui pourrait apparaitre anodine, et qui était pourtant présente pour chacun d'eux : iels avaient développé une capacité surprenante à reconnaitre un nombre élevé de races de chien. Il ne leur fallait que quelques secondes pour deviner la race des parents de chiens croisés.

Être maitre impliquait aussi certaines responsabilités envers son chien. Le Caillou était un lieu de rencontre avant tout parce qu'il s'agissait d'un terrain vague sur lequel les chiens pouvaient courir et s'amuser. Tous les jours — ou presque — les chiens étaient amenés dans un lieu dans lequel ils pouvaient se défouler. De plus, si lors d'une soirée, il était prévu de prendre plus d'alcool qu'à l'accoutumée ou des drogues hallucinogènes, il m'avait été rapporté que les chiens restaient au domicile. J'avais aussi constaté que les maitres utilisaient parfois les « canisac », disposés



ZONE 54, 2013. Le Caillou.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

un peu partout à Nancy. Respecter cette hygiène c'était avoir plus de chance de se faire accepter par la ville et ses utilisateur.ice.s. Les chiens étaient prioritaires dans la vie courante des zonard.e.s. Qu'il faille se déplacer chaque jour au Caillou, faire la manche plus longtemps afin de payer le vétérinaire, ou encore ne plus se rendre en festival durant des mois comme cela était le cas pour John lorsqu'il a accueilli Sultane. Les chiens étaient les seuls à être régulièrement gâtés. Alors que la bière et la nourriture étaient toujours achetées au Lidl, le moins cher étant privilégié, la pâtée et les croquettes pour chiens étaient achetées dans des supermarchés plus haut de gamme, quitte à devoir s'éloigner du centre-ville pour y accéder. À Nancy, iels se rendaient au Auchan, magasin éloigné du centre-ville, pour lequel au minimum trente minutes de marche étaient nécessaires. Si exceptionnellement des croquettes devaient être achetées au Lidl, les « premiums » étaient choisies. La nourriture ne manquait pas pour les chiens. De nombreuses personnes préféraient donner des boites ou des croquettes lors de la manche. Les zonard.e.s disposaient parfois d'un stock assez impressionnant de ces dons, qui n'étaient pas toujours utilisés. D'une part, car il n'est pas recommandé de changer quotidiennement de marque de croquettes et d'autre part, parce que les croquettes et pâtés donnés n'étaient pas toujours « premium ». Ces dons étaient gardés en cas de galères ou échangés avec d'autres personnes moins attentionnées envers leurs canidés ou davantage dans le besoin.

Les chiens étaient sous haute surveillance dans la Zone. Si une maltraitance était suspectée, certain.e.s zonard.e.s rappelaient à l'ordre le maitre. Si la situation n'évoluait pas dans les jours ou semaines suivantes, le chien était confisqué/volé et confié à une autre personne, comme cela a été le cas pour Sultane et John. Sultane était d'ailleurs si mal en point quand John l'a récupérée que cette histoire a bien failli se retourner contre lui. Durant les premières semaines, John a été menacé à deux reprises par d'autres personnes ne faisant pas partie du groupe. Il a eu le droit à un délai de quelques semaines lorsqu'il leur expliqua qu'il venait de récupérer Sultane, qui était mal en point avant qu'il n'en devienne le maitre. Le chien allant de mieux en mieux chaque jour, John n'a plus été menacé par la suite.

J'ai assisté une seule fois à une scène violente. Énervé, un zonard a donné un coup de pied sur le flanc de son chien afin de le calmer. Cette scène, qui n'a duré qu'une fraction de seconde, a créé un grand silence et malaise auprès des zonard.e.s présent.e.s. Un tabou venait d'être brisé et le zonard en question — pourtant un bon maitre le reste du temps — s'est empressé de s'excuser et d'expliquer son geste. Je n'ai aperçu aucune autre scène de violence pendant ces cinq années. Les histoires de violence que j'ai entendues ne concernaient jamais les zonard.e.s voyageant en festival, mais plutôt des dealers, cambrioleurs, etc. Comme le souligne Christophe Blanchard :

> « Toutefois, l'autorégulation que s'impose le groupe permet d'éviter la plupart du temps les dérives maltraitantes qui ne s'avèrent, au total, pas plus nombreuses dans la rue que dans le reste de la société. » (Blanchard, 2015 : 44)

Enfin, un dernier point concernant les chiens était la peur du vol par des personnes mal intentionnées. Bien que je n'aie jamais été confrontée à ce cas de figure, les histoires ne manquaient pas. Elles étaient racontées de la même manière que celles que l'on se raconte pour se faire peur un soir autour du feu. Ces récits — dont je serais bien incapable de juger de la véracité et/ou régularité — étaient présents dans l'univers zonard et c'était l'une des raisons pour lesquelles les chiens n'étaient jamais laissés seuls. Ces histoires racontaient que des chiens étaient volés afin d'en faire des saillies pour pouvoir vendre les chiots, ou encore échangés à des revendeurs de drogue afin d'en faire des chiens de garde affamés ou pire, des « mules ». Les mules sont les transporteurs de drogue, une grande quantité de drogue est avalée de force par le chien qui sera éventré une fois arrivé à destination, afin de récupérer la marchandise. Deux ZE suspectaient fortement d'avoir été confronté à ce type de vol. Blanchard nous révèle une histoire similaire. Lors d'un Teknival à Chavannes en 2006, une quinzaine de chiens morts, dont certains étaient éventrés, ont été retrouvés sur le site du Teknival. Ces chiens appartenaient à des revendeurs de drogues, ou, nous pouvons l'imaginer, étaient des chiens volés puis récupérés par ces personnes (Blanchard, 2007). Les vols étaient d'autant plus craints par les zonard.e.s que leurs chiens étaient sociables et n'avaient peur ni des autres chiens ni des personnes qu'ils ne connaissaient pas.

La consommation des drogues et de l'alcool

L'alcool était omniprésent dans la Zone, aucun.e zonard.e n'y faisait exception. Les bières fortes dans des canettes en métal de 50 cl étaient les plus consommées. Si les marques variaient en fonction du magasin où iels les achetaient à Nancy, iels buvaient principalement de la Grafenwalder, une bière à 8,6 degrés d'alcool, achetée au Lidl du centre-ville. Cette bière était la moins chère et aussi la plus mauvaise, au point qu'iels la mélangeaient régulièrement à du sirop pour en atténuer le goût. En général, un satellite avait sur lui une bouteille de sirop qu'il faisait circuler auprès des autres zonard.e.s. J'en ai bu une seule fois, moi qui ne suis pas sensible aux migraines, un terrible mal de crâne m'a frappée et s'est prolongé durant les heures qui ont suivi. En soirée des alcools plus forts pouvaient être consommés, notamment du whisky, qu'iels surnommaient « sky » (« sky » était prononcé à l'anglaise).

Iels avaient un haut niveau de dépendance à l'alcool et iels en étaient conscient.e.s. Certain.e.s d'entre eux pouvaient avoir des tremblements, particulièrement au niveau des mains, avant de boire leur première bière. Toutefois, avant dix-neuf heures, l'heure à laquelle la mendicité était généralement finie, iels ne m'avaient que rarement paru

saoul.e.s. La première bière était parfois consommée dans l'après-midi, juste avant le début de la manche, « pour se donner du courage ». J'ai pu observer la même chose concernant la consommation d'héroïne. La consommation en journée avait pour but de « tenir le coup » et de « maintenir le corps à flot » pour ne pas ressentir le manque. Il était important de rester maitre de son corps et de sa parole afin d'assurer la socialisation lors de la manche, de discuter, de pouvoir jongler, d'aller faire les courses, etc. Après la manche, le groupe ou une partie tout du moins, se retrouvait et leur consommation d'alcool et de drogue s'intensifiait. À partir de 17 heures, l'ambiance qui était auparavant bon enfant commençait parfois à se dégrader. L'alcool et parfois la drogue s'accumulaient dans leurs organismes et leurs états seconds créaient des tensions. Le cannabis, qui était consommé quotidiennement, n'était pas considéré comme une drogue.

D'autres drogues circulaient dans la Zone. La plus consommée était l'héroïne. Elle était courante à Nancy, car, selon leurs dires, peu chère : environ trente euros les cinq grammes. En 2013, les plus gros.se.s consommateur.ice.s en prenaient environ cinq grammes par jour. Presque l'ensemble des ZE que j'ai côtoyé.e.s percevaient Nancy comme une ville de « camé.e.s ». Plusieurs m'ont reporté avoir déjà arrêté plusieurs mois et avoir repris lors de leur retour à Nancy. Toutes les personnes que j'ai rencontrées en prenaient ou en ont pris à un moment donné. Les piqures d'héroïne se faisaient à différents endroits du corps : bras, jambes, etc. Tou.te.s ne se piquaient pas, au moins deux ne l'avaient jamais fait. Même pour les personnes préférant se piquer, sniffer l'héroïne n'était pas rare, cela était plus pratique en extérieur et permettait de préserver un minimum leurs veines souvent abimées. Lors d'une discussion avec deux ZE dans un parc, iels me reportèrent avoir des problèmes veineux. Leurs veines, à force d'être sollicitées, avaient presque disparu, au point qu'il était parfois impossible de faire des prises de sang.

Lors d'un séjour à Paris avec plusieurs zonard.e.s mobiles, j'ai constaté qu'une minorité préférait le crack à l'héroïne, car il était, dans cette ville, moins cher et plus facile à acheter. Le changement de comportement engendré par la prise de cette drogue m'avait beaucoup marquée. Comme le souligne un rapport de l'OFDT (l'Observatoire Français des Drogues et des Tendances addictives), la prise de crack a tendance à exalter l'humeur :

> « La cocaïne a une action fortement psychostimulante, analogue à celle des amphétamines. L'accumulation de dopamine provoque des manifestations neuropsychiques comme une euphorie et une exaltation de l'humeur, ou encore une impression de grande efficience et d'hyperacuité mentale. S'associent à ce sentiment de plaisir, une stimulation de la vigilance (effets noradrénergiques) avec une réduction des sensations de fatigue, un surcroît d'énergie, une perte du besoin de sommeil et donc une insomnie. Elle entraîne aussi une diminution des inhibitions sociales et devient un facilitateur de communication. À l'extinction de ces effets positifs, une phase de "descente" se met en place avec une inversion de l'humeur, puisque la dépression succède à la stimulation, et l'anxiété et l'irritabilité — voire l'agressivité — à la confiance en soi et à l'euphorie. » (Canarelli, Lermenier, Dambélé, 2012 : 15)

La prise d'héroïne les rendait en général bavard.e.s et léger.e.s. L'héroïne provoquait une sensation de détente, de mieux-être et d'apaisement tandis que la prise de crack les rendait beaucoup plus nerveux. Selon Emy, l'héroïne est la principale drogue consommée par les zonard.e.s dans l'est de la France, alors que dans le sud, c'est la kétamine[14] qui est la plus courante. Il serait intéressant de mener une étude dans différentes villes de France afin d'analyser de plus près le lien entre le comportement des zonard.e.s et les particularités de la consommation de drogues à l'échelle locale.

La prise d'héroïne pouvait être cumulée avec d'autres drogues. En début de mois, certain.e.s prenaient quelquefois de la cocaïne (qui avait un coût beaucoup plus élevé). Le speed était aussi consommé de temps en temps, mais rarement à Nancy, car il était plus difficile à se procurer. L'usage des drogues pouvait varier en fonctions des envies et besoins — fête, création, oubli de soi —, comme me l'a confié un.e zonard.e après avoir baissé sa consommation de drogue :

> « Si je prenais du speed une ou deux ou trois semaines d'affilée, c'était pour finir une fresque murale, c'était un moment pour créer. Et pour s'annihiler le cerveau, quand les choses sont trop compliquées à digérer, ça a été beaucoup le cas avec l'héroïne, ça a caché mon potentiel. »

Une seule personne m'a fait part d'une consommation quotidienne de plusieurs drogues, prenant cinq grammes d'héroïne et dix grammes de kétamine par jour. En général, les autres drogues étaient consommées pendant les festivals ou lors de soirées.

Les personnes mobiles étaient aussi celles qui avaient la plus forte volonté de combattre leur addiction. Lorsque j'ai connu Karine, elle ne prenait plus de drogue depuis des mois, sauf en festival. Iels tentaient d'arrêter régulièrement l'héroïne en se servant de substituts comme la méthadone et réduisaient leur consommation d'alcool. Lorsqu'iels consommaient de la méthadone, iels avaient tendance à en prendre des quantités moindres, cela allait de cinq grammes à quarante grammes selon les personnes. Régulièrement, iels tentaient de repousser au plus tard leur première consommation de bière de la journée. Les personnes les plus ancrées dans la Zone de Nancy, les plus sédentaires, étaient celles que j'ai vues sombrer le plus loin dans les addictions. Il m'était arrivé plusieurs fois de les voir en manque. Dans ces moments, iels étaient en général chaudement habillés (iels avaient des frissons)

14 Initialement destinée à des fins anesthésiques, la kétamine, une fois détournée de son utilisation médicale, est employée pour ses propriétés stimulantes à faible dosage et ses effets hallucinogènes et dissociatifs à dosage plus élevé.

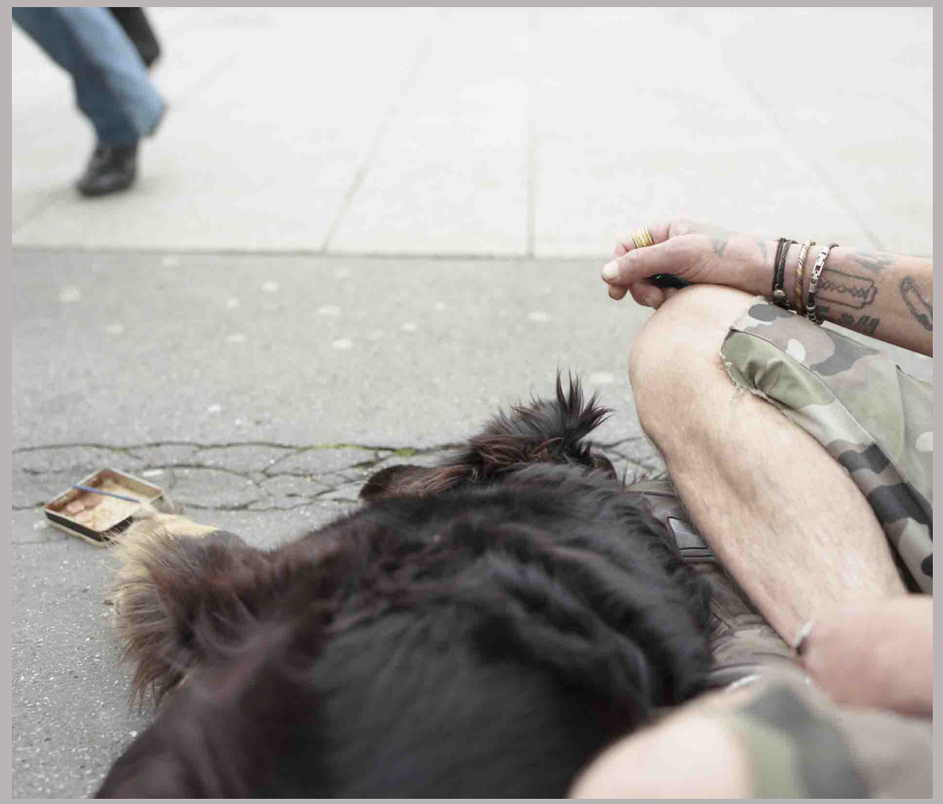
et calmes, iels parlaient peu et restaient dans leur coin. J'ai toujours été impressionnée par leur capacité à encaisser toute forme de douleur physique.

Cette différence de comportement vis-à-vis de la drogue entre les zonard.e.s mobiles et ceux ancré.e.s dans la ville peut s'expliquer de trois façons. Il est beaucoup plus difficile d'acheter régulièrement de la drogue lorsque l'on voyage. Les dealers ne se trouvent pas à tous les coins de rue, et les *bons* dealers, ceux ayant une came correcte pour un prix abordable encore moins. Deuxièmement, la drogue a un coût financier qui n'est pas négligeable. Les personnes voyageant beaucoup ont souvent de nombreux projets en tête, comme acheter un camion, voyager à l'étranger, aller dans un festival, etc. Réduire leur consommation de drogue permettait de mettre plus rapidement de l'argent de côté. Enfin, cette forte dépendance allait à l'encontre de leur idéologie qui prônait une liberté absolue.

Un univers parfois violent

Je n'ai que peu questionné les zonard.e.s au sujet de la prison, mon observation se focalisant sur le présent. Cela était quelque chose de relativement commun pour eux. Iels utilisaient l'expression « monter en prison » ou « aller au château » de manière nonchalante et un brin subversive. Cinq hommes avaient été condamnés à de la prison ferme une ou deux fois, de quinze jours à dix-sept mois (principalement des courtes peines). Plusieurs personnes avaient aussi été en libération conditionnelle. Deux condamnations avaient été promulguées pour violence (dont une sur force de l'ordre pour la condamnation de dix-sept mois), deux pour possession de drogue et trois pour vol. Ces faits s'étaient déroulés avant mon observation. Aucune des personnes que j'ai connues n'a été condamnée — ni même assignée en justice, durant les cinq années de mon terrain. Iels m'avaient pourtant reporté avoir été assigné.e.s de nombreuses fois, pour diverses raisons : mendicité, alcool sur la voie publique, outrage à agent, possession de drogue et altercations. Leur rapport à la prison était ambivalent. D'un côté ils en jouaient, cela leur permettait d'assurer une image de « gros dur » dans la rue. Et d'un autre côté, lorsque nous approfondissions les discussions, l'enfermement dû à la prison ferme, la privation de liberté, était vécu comme un déchirement, ils souhaitaient à tout prix éviter un nouvel enfermement.

Le rapport qu'iels entretenaient à leur corps était assez brutal. Le corps devait s'adapter à leur vie quotidienne et non l'inverse. La difficulté physique à faire la manche ne doit pas être sous-estimée. Rester entre une et trois heures assis à même le sol, souvent en tailleur, est douloureux pour le corps entier. À cela, il faut ajouter les conditions climatiques peu clémentes dans la région du Grand Est qui est plutôt pluvieuse et dans laquelle les étés sont très chauds et les hivers très froids (davantage encore il y a dix ans). Le sommeil était difficile et le rythme des repas irréguliers. Beaucoup étaient très minces, leurs corps étaient secs, plutôt musclés et portaient des séquelles dues à une blessure, une maladie ou une bagarre. Leurs corps étaient



ZONE 54, 2015. Manche au Carrefour.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

quotidiennement soumis à rude épreuve : blessure physique non soignée, des heures assises à mendier sans bouger, des dents douloureuses, une sensation de manque régulier dû à leur volonté de baisser leur consommation d'alcool et de drogue. Les soins étaient toujours réduits au minimum, iels ne se faisaient soigner qu'en dernier recours, parfois sans anesthésie afin de pouvoir sortir au plus vite de l'hôpital pour pouvoir retrouver leur chien. Iels portaient une attention un peu plus grande à leurs dents. De nombreux zonard.e.s avaient des problèmes dentaires dus au tabac et à l'usage de drogues. Je pense les avoir tou.te.s entendu.e.s émettre l'envie de se refaire les dents et tout.e.s avaient entamé.e.s, à un moment donné, les procédures pour le faire. Entre les rendez-vous manqués, les retards et les changements d'avis, cela pouvait prendre des mois, voire des années. Si parfois les corps étaient en souffrance et qu'ils n'étaient que peu soignés, iels ne s'en plaignaient pas. Iels n'avaient pas pour but le confort ni la souffrance, l'enjeu était, à mon avis, de maintenir le corps à flot, ni plus, ni moins. Le corps était d'ailleurs aussi un lieu d'investissement : tatouages, nouvelles coiffures, style vestimentaire, bijoux, etc.

Les violences physiques, faites à soi ou lors d'un heurt ou encore lors d'une agression existent, mais cela ne touchait pas toutes les personnes avec la même régularité. Certaines personnes étaient assez bagarreuses et d'autres plutôt pacifiques. Les violences entre eux que j'ai observées étaient rares et de basses intensités : quelques bousculades tard dans la nuit, sous l'effet d'un excès d'alcool. Cependant, j'imagine qu'une large partie des violences se déroulaient en dehors de mon regard. Le temps de mon terrain, l'un.e de mes interlocuteur.ice.s m'a confié que cela arrivait une dizaine de fois par an, et que les violences « étaient gentillettes » par rapport à la fin des années 1990 et le début des années 2000. Les bagarres les plus fréquentes survenaient en dehors du groupe, quand un chien était maltraité, une place de manche piquée, un vol suspecté, etc. Je n'ai abordé que deux fois la question de la violence conjugale. La première fois était avec un groupe constitué de deux hommes et deux femmes. Iels m'en ont parlé de manière libre et détachée. Les hommes m'ont dit éviter au maximum toute altercation physique avec leur conjointe, quand cela arrivait, il s'agissait d'une défense violente et non de coups portés en premier. Les femmes n'ont pas démenti. La deuxième discussion, avec une femme, s'est faite sur le même ton détaché. Elle m'a rapporté que les violences conjugales étaient présentes dans les couples de la Zone, mais qu'elles n'étaient pas quotidiennes. Il pouvait arriver que « les deux se foutent sur la gueule ». Si un coup était donné, celui-ci était rendu, aussitôt ou plus tard. Il m'est arrivé de voir une femme avec des bleus aux bras et au visage à la suite d'une dispute conjugale. J'ai observé deux cas de violence aggravée : une femme s'était gravement scarifiée et un homme s'était violemment fait agresser par un voisin. Dans les deux cas, cela les a conduits à l'hôpital.

Si les récits de bagarre sont fréquents et la violence bien réelle — je ne peux nier que leur vie courante était soumise à plus de violence physique que la mienne — elle n'était pas omniprésente et durant cinq années, jamais je n'ai éprouvé de sentiment d'insécurité.

Le chronotope zonard

Après avoir vu plus en détail quelques aspects de leur vie courante, j'aimerais à présent aborder deux points plus généraux portant sur leurs rapports au temps, à l'espace ainsi qu'à leurs valeurs.

Le chronotope est une notion développée par Bakhtine (1987) afin d'analyser ensemble les rapports au temps et à l'espace. Le chronotope des zonard.e.s était différent du mien et sans aucun doute d'une large partie de la population. La première chose m'ayant frappée était leur rapport au temps. Chez eux, l'espace était privilégié au temps. Il y avait un écrasement du temps, qui n'existait plus que sous sa forme du présent. L'immédiat primait. Si quelquefois des décisions étaient prises de façon soudaine, dans l'ensemble, leur temporalité m'était toujours apparue comme extrêmement lente parce que liée à l'espace. Se déplacer d'un bout à l'autre de la ville se transformait en aventure : iels s'arrêtaient pour discuter avec d'autres zonard.e.s, des passant.e.s, des commerçant.e.s, etc. Iels faisaient aussi des pauses pour ouvrir une bière ou pour regarder quelque chose, sans compter la présence des chiens, qui ralentissaient beaucoup leurs parcours. Il n'était pas rare non plus qu'une personne reconnaisse un chien et attende son propriétaire. Bien souvent, iels n'avaient même pas l'heure : iels ne portaient pas de montre, et pour les quelques-un.e.s en possession d'un téléphone portable, ce dernier n'était pas toujours chargé. Finalement, iels prennent leur temps et le temps à prendre est toujours le présent. Un exemple de ce temps distendu est donné plus loin, dans une partie qui décrit comment, sans jamais s'arrêter, il nous avait fallu plus de deux heures à moi et deux zonards pour parcourir sept cent mètres.

Dans ce cadre, le terme « mouvance », bien que rarement utilisé, correspond parfaitement à ce que j'ai ressenti par rapport aux personnes que j'ai connues. Presque un mot-valise, entre « mou » et « avance », quelque chose qui bouge sans réellement se déplacer et qui se déplace sans réellement bouger, pas entièrement fluctuant, et encore moins errant, plutôt un mouvement discret et opportuniste en ce qu'il s'acclimate aux changements. Il s'agissait d'une appropriation de la ville, de la vie, qui chaque jour se transformait. Des personnes partaient quelques jours, quelques mois, ou partaient sans revenir, des squats fermaient, d'autres ouvraient, il fallait quitter un appartement, un foyer, découvrir d'autres lieux dans lesquels se retrouver quand l'un était détruit (ou construit). Iels devaient aussi faire face aux jours où la manche était mauvaise, où l'on devait de l'argent, où l'on en recevait, arrêter, reprendre, diminuer l'alcool ou la drogue, accueillir un.e ami.e pas vu depuis longtemps ou aller le rejoindre à l'autre bout de la France. Autant de changements, chaque jour, ou presque, au travers desquels iels se déplaçaient, se *mouvaient*, au milieu desquels

le quotidien se déroulait et se construisait. Dans un de ses articles sur les squats, Bouillon a écrit cette phrase, à la fois pertinente et positive :

> « Écouter les squatteurs, c'est se donner les moyens de dépasser la peur du vide pour observer ce qui s'y créer, abandonner le fantasme du contrôle absolu pour réfléchir aux conditions d'existence d'espaces sociaux interstitiels, qui sont autant de lieux d'élaboration des possibles. » (Bouillon, 2002 : 61)

Une contre-culture punk ?

Les ZE mobiles sont souvent appelé.e.s par les médias « punks à chien ». C'est d'ailleurs cette apparence punk qui m'a poussée à mener mes premières recherches en 2012. Je me demandais si ces personnes qui vraisemblablement vivaient en dehors de la société n'étaient pas la réminiscence, voire la forme la plus pure du mouvement punk. En échangeant avec eux, la réalité s'est montrée bien plus complexe et nuancée. Si tou.te.s se revendiquaient de valeurs antifascistes, plus les personnes étaient amenées à voyager et à diversifier leurs pratiques culturelles, plus elles semblaient revendiquer d'une façon positive leur proximité avec les valeurs d'extrême gauche. Ainsi, les considérations ci-dessous valent pour les neuf ZE mobiles que j'ai rencontré.e.s.

Ces neuf ZE mobiles avaient un rapport ambivalent au mouvement punk. Aucun ne se revendiquait directement de ce mouvement. Par ailleurs, alors qu'iels semblaient être les héritiers de plusieurs de leurs pratiques et en premier lieu de leur style vestimentaire, iels étaient pourtant assez critiques envers les punks. Certains disaient que les vrais punks n'existaient plus, quand d'autres condamnaient ce mouvement en disant qu'il n'avait pas servi à grand-chose et qu'il n'était pas assez politisé. Mes interlocuteur.ice.s se retrouvaient plus volontiers du côté de mouvements antifascistes comme le R.A.S.H (Red and Anarchist Skin Head) et le S.H.A.R.P (Skin Head Against Racial Prejudice), deux mouvements se réclamant de la gauche (communiste et/ou anarchiste) et antifasciste, nés aux États-Unis à la fin des années 1980. L'un d'eux avait tatoué sur chacun de ses doigts les initiales R.A.S.H. Bien qu'iels se revendiquaient d'une idéologie antifasciste de gauche, iels n'appartenaient pas à un groupe constitué. Leurs revendications, actions et appartenances dépendaient de chaque individu. En dépit de cela, tout.e.s connaissaient l'histoire du mouvement punk, son origine skinhead dans les années 1960 en Angleterre, son développement punk dans les années 1970, puis la politisation d'une partie de ce mouvement dans les années 1980, avec d'un côté les skinheads néonazis, appelés péjorativement par la mouvance d'extrême gauche *boneheads* et de l'autre les punks, devenu.e.s plus tard, pour les plus radicaux, le R.A.S.H et le S.H.A.R.P. La série et le film *This is England*, de Shanes Meadows, en partie autobiographique, illustre avec brio ce moment charnière durant lequel les skinheads ont bifurqué d'un côté ou de l'autre. La série montre les liens qui pouvaient exister en eux. À l'origine iels formaient un même groupe



ZONE 54, 2015. Le style punk, *rue Henri Deglin.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

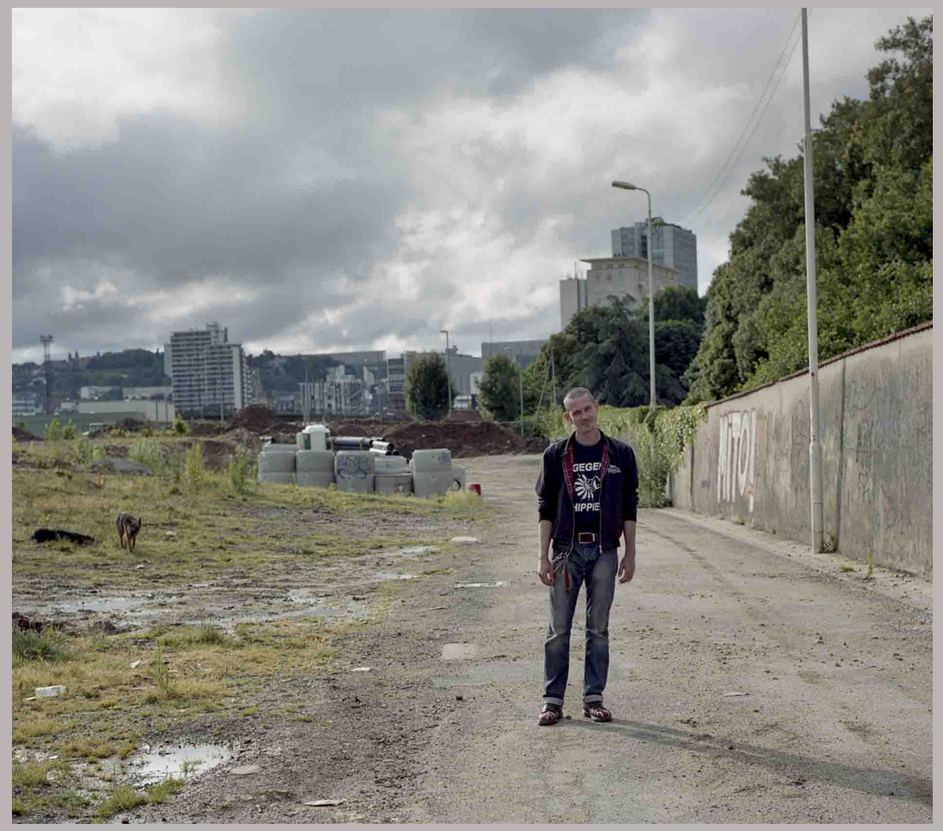
d'ami.e.s avec des valeurs communes. Leurs opinions et convictions politiques ont fini par diverger, notamment autour de la question du nationalisme. Si les opinions divergent, certaines amitiés tentent tout de même de résister. Ce rapprochement entre les deux mouvements est aussi perceptible dans l'article « L'ethnographe dans le sous-terrain : Fragments biographiques » de Jérôme Beauchez (2017), dans lequel il décrit l'enterrement d'un de ses amis, où était présents d'anciens amis du défunt — des skinheads néonazis — et ses compagnons du quotidien — des punks et des zonard.e.s.

L'un de mes interlocuteur.ice.s se revendiquait du mouvement skinhead. Son style vestimentaire en était hérité, et son style musical était plus proche de la oi ! que du punk. La oi ! est un style musical qui est apparu au Royaume-Uni à la fin des années 1970, qui avait pour ambition de réunir les punks, les skinheads et les jeunes de la classe ouvrière. Certain.e.s ZE mobiles utilisaient parfois l'interjection « Oi ! » pour saluer d'autres personnes oralement, et écrivaient « Oi ! » ou « Oi oi oi!!! » pour commencer un sms.

Les ZE n'étaient pas en totale adhérence avec le mouvement punk mais iels avaient vu plusieurs documentaires à ce sujet (notamment le documentaire de Marc-Aurèle Vecchione *Antifa chasseurs de skins*) et lu des livres. En décembre 2013, John m'avait même invitée à voir avec lui l'exposition *Europunk* à la cité de la musique à Paris, une exposition dédiée aux créations visuelles de la vague punk.

À l'instar du mouvement punk iels étaient parcouru.e.s par l'ambivalence de valeurs à la fois individualistes et collectives. D'un côté, Cynok m'a dit à plusieurs reprises « il y a autant de manières d'être punk que de punks », et l'on pourrait dire la même chose des antifascistes. De l'autre, j'ai pu observer trois types d'actions antifascistes menées à différentes échelles et à différents degrés selon les membres du groupe :

- Coller dans la rue des autocollants, dont les plus courants sont « Antifascist Nancy », « Résister c'est vivre, s'organiser c'est vaincre », « Face à l'extrême droite riposte immédiate », « Reprendre le dialogue social, non à la discrimination des luttes ». Le but était d'affirmer leurs idées sur leur territoire, la rue, la ville, la Zone. Cette action était la plus partagée et la plus courante.
- Être présent lors des manifestations antifascistes ce qui est arrivé, à ma connaissance, à trois ou quatre reprises sur les trois premières années du documentaire.
- Aller se battre contre des skinheads néonazis. Les heurts ont plusieurs fois eu lieu à cause des signes antifascistes et facilement reconnaissables portés par les zonard.e.s : Dr. Martens avec lacets rouge et noir, blousons noirs à carreaux rouges, croix gammée barrée, chaines attachées au pantalon, etc. Cela est arrivé une fois durant le temps de mon terrain, quelques récits m'ayant été rapportés témoignent de telles bagarres.



ZONE 54, 2013. Le style skinhead, Caillou.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

L'action, dans l'idéologie punk, prime sur la parole (Hein, 2012). Les actes mentionnés ci-dessus, s'ils n'étaient pas quotidiens, tenaient — ironiquement peut-être — une place importante dans leur vision du monde. Mener ce type d'action était quelque chose de très valorisant dans la vision qu'iels avaient d'eux-mêmes. À l'inverse, lors de discussions plus profondes, et dans les jours les plus sombres, certain.e.s me confiaient qu'iels s'estimaient encore loin être à la hauteur des valeurs qu'iels défendaient en termes d'action et de contenu politique. À l'image des figures les plus controversées du punk, une ambiguïté subsistait chez eux — dont iels avaient pleinement conscience — entre la vie courante telle qu'elle était vécue et celle à laquelle iels aspiraient. Pourtant, comme le souligne le sociologue Fabien Hein, le punk rock va dans le sens d'une réconciliation de l'art et de la vie (2012), c'est ainsi qu'un certain sentiment d'échec était perceptible chez eux lorsqu'iels n'arrivaient pas à concilier les deux.

Leur pensée anti-capitaliste et anarchiste était un héritage du mouvement punk. Parmi les autocollants et décorations ornant les murs de leurs squats, en plus des signes antifascistes, étaient collés des slogans anti-capitalistes tels que « partageons la richesse, pas la misère », « insurrection pour le peuple », « penser le changement », « révolution sociale et libertaire », « agir au lieu d'élire », « Proudhon a dit "la propriété c'est le vol", méditez là-dessus ». La pensée anti-capitaliste était liée de près à la nécessité de liberté, toute forme de restriction était condamnable, comme le montrait l'autocollant d'un homme menaçant tenant une batte entre ses mains et accompagné du texte « anti-IVG, moralistes, intégristes de toute part, essayez de choisir pour moi ! », le tract affiché sur le mur « liberté immédiate pour Zehra Kurtay » (une militante réfugiée politique turque) distribué par le Front de Gauche et le PCF ou encore leur pancarte réalisée en soutien à Charlie Hebdo « Je suis Charlie » au lendemain des attentats de 2015. Fidèles au mouvement punk, iels appréciaient les lieux alternatifs. À Nancy, iels se rendaient au T.O.T.E.M, une friche artistique et culturelle (devenue aujourd'hui une microbrasserie), au festival Michto, un festival des arts de la rue et des chapiteaux privilégiant le DIY et le collectif, mais aussi « chez Paulette », une salle de concert indépendante qui fêtera ses cent ans en 2023, dans un petit village de moins de mille habitant.e.s aux abords de Nancy. Ces élans antifascistes, anti-capitalistes et libertaires, étaient accompagnés, au moins à parts égales, d'éléments purement subversifs. C'est ainsi que sur les murs des squats étaient parfois inscrits des phrases à l'humour tranchant ou subversif, telles que : « le jour où je mettrais les cons sur orbite, j'vs garanti q'y'en a qu'on pas finit de tourner !! VRAI !!! », « nous sommes des enfants vomis par cette société flétrie », « c'est quoi le nom savant du sperme de NAZI ?? le GICLON B ».

De plus, je l'ai évoqué en parlant de leurs tenues vestimentaires, il existe tout un savoir-faire DIY chez les ZE, que Hein définit comme :



ZONE 54, 2014. Squat Carnot.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

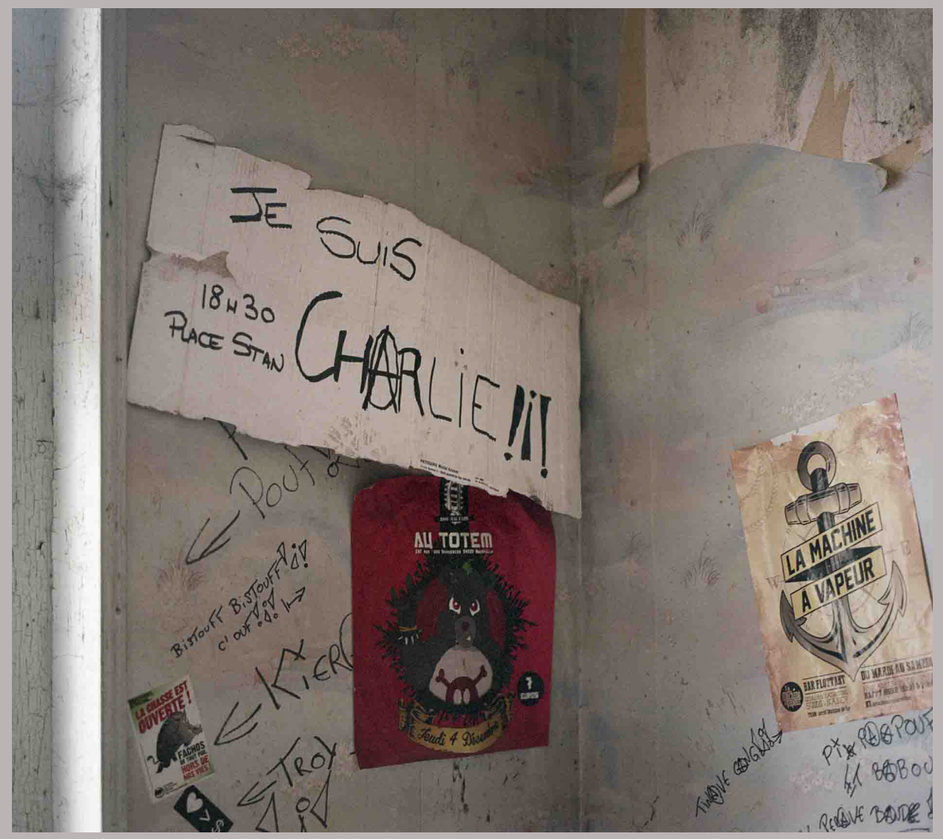
« Autrement dit, il [le DIY] est une forme d'intelligence pratique dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance. » (2012 : 47)

« Sans l'aval d'aucune instance » est peut-être le mot qui serait le plus adapté aux personnes que j'ai rencontrées : la volonté devait venir d'elles-mêmes. Le DIY dans la pensée punk se situe au croisement de la résistance et de l'autonomie (Beauchez, 2022). Résistance sociale et physique. Résistance sociale, car iels vivaient *dans* la société, littéralement, une large partie de leur vie se déroulait dans l'espace public. Société qui pourtant ne cessait de leur renvoyer une image d'eux-mêmes négative et stigmatisante. La manche était presque toujours vécue comme un moment douloureux. Malgré tout, iels *résistaient* à entrer dans une norme à laquelle iels ne croyaient pas. Rien de pire à leurs yeux que « metro-boulot-dodo ». Résistance physique, car la vie en squat, dans l'espace public et ponctuée d'addictions, demandait une dose de résilience dont j'imagine à peine l'ampleur. Je ne les ai pourtant presque jamais entendu.e.s se plaindre.

Si la résistance ne faisait aucun doute dans la vie zonarde, la question de l'autonomie mérite peut-être une plus grande attention. Je l'ai mentionné, le DIY avait une place d'importance dans leur vie courante. J'ai pu assister à des choses aussi diverses que la confection de bijoux, de couture, la réparation d'un squat ou encore la fabrication d'une plaquette d'opium à partir d'une récolte de pavot cueilli dans un champ thérapeutique. Il y avait un réel savoir-faire, en lien avec leurs conditions de vie[15], que tou.te.s semblaient maitriser.

Certains de leurs compétences et comportements se situaient à la frontière entre autonomie et dépendance. En premier lieu vient la question de la dépendance vis-à-vis de l'alcool et des drogues. Si elle existait bel et bien, je peux attester d'une réelle volonté de leur part de s'en défaire. Leur rapport à la drogue et à l'alcool était ponctué de hauts et de bas, d'arrêts et de rechutes, bien que les moments de prises aient été plus longs que les moments d'arrêts. Autant de rechutes qui mettaient à mal l'image qu'iels avaient d'elles-mêmes et qui les éloignaient de leur souhait d'une totale autonomie, car la prise de drogue était perçue comme une dépendance dont il fallait de se débarrasser afin de réussir une vie pleinement autonome. La question de leur rapport à l'institution oscillait aussi entre autonomie et dépendance. J'aimerais défendre ici une réponse un brin provocatrice — cette partie l'autorise — en penchant en faveur de l'autonomie. Le principal reproche qui pouvait être adressé à leur encontre et d'une manière générale aux personnes bénéficiant d'aides sociales est, dans le vocabulaire politique de la droite française, celui de l'assistanat. Je pense qu'il s'agit là d'un point de vue issu de la valorisation accordée au travail dans notre

15 J'apporte cette précision, car le DIY de la scène punk tourne avant tout autour de l'autoproduction , de l'autodistribution, du fanzine etc.



ZONE 54, 2014. Squat Carnot.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

société capitaliste. Les aides sociales ne rendent pas les personnes plus dépendantes que le travail. Les aides sociales ne rendent pas les personnes plus dépendantes que le travail. L'autonomie est plutôt à concevoir à partir de la façon dont les concerné.e.s vivent cela. De leurs points de vue — bien que percevoir les aides ne soit pas valorisant à leurs yeux, ayant intériorisé les valeurs de notre société — iels n'en restaient pas moins indépendant.e.s. Si les aides s'arrêtaient — ce qui arrivait parfois —, iels trouvaient les moyens de s'en sortir par la manche, l'entraide et parfois — rarement — le travail saisonnier. Iels possédaient tout.e.s un panel d'habiletés sociales qui leur permettaient de bénéficier des aides : adaptation de leurs comportements aux travailleur.se.s sociaux, maitrise du jargon administratif, connaissance des « trucs et astuces » du système, etc. En outre, leur vie en marge faisait qu'iels avaient une grande adaptation si ce revenu venait à être supprimé : iels n'avaient ni loyer, ni voiture, ni assurances à payer. Ayant besoin de peu pour vivre, cela les rendait relativement autonomes vis-à-vis de la société, même si les diverses aides auxquelles iels recouraient (RSA, associations) facilitaient leur quotidien.

Toujours dans la lignée du mouvement punk, j'ai pu observer une démocratisation des pratiques culturelles. Ce n'était sans doute pas par hasard s'iels ont accepté aussi rapidement, avec bienveillance et curiosité, le projet culturel que je leur proposais. Leurs pratiques culturelles, en plus de la musique, passaient par le savoir-faire DIY, notamment pour tout ce qui concernait les objets fabriqués, les vêtements, mais aussi par le tatouage, le dessin et le graffiti — pratiques minoritaires. Emy était la personne la plus ancrée dans cette démarche. Iels ne semblaient cependant pas être conscient.e.s de leurs savoir-faire culturels et DIY. Emy, lors d'un appel en 2023 m'a remerciée d'avoir été la première personne à avoir perçu en elle sa fibre artistique, elle avait pourtant plus de 30 ans à l'époque, elle dessinait, coloriait, fabriquait des bijoux, etc. Selon elle, c'est la prise d'héroïne qui, pendant plusieurs années, a « cacher son potentiel ». L'envie de créer est l'une de ses motivations pour arrêter cette drogue.

Aujourd'hui de nouvelles pratiques émergent. Les zonard.e.s présent.e.s dans mon quartier depuis quelques années (que je ne connais pas) dessinent régulièrement à la craie devant les endroits où iels zonent. Leurs dessins, souvent en couleurs, reprennent des traits et des motifs psychédéliques (champignons, formes arrondies, etc.).

Un dernier élément rapproche les ZE mobiles du mouvement punk : leur organisation en groupes diffus limite les relations de pouvoir. Au sein des ZE mobiles — et mon observation ne concerne que ce milieu, et non leurs interactions avec les autres zonard.e.s comme les satellites ou les *Travellers* —, je n'ai pas observé de fortes

relations de pouvoir. Deleuze et Guattari expliquent bien de quelle manière peut se constituer un groupe sans pouvoir :

> « L'intérêt de cette thèse est d'abord d'attirer l'attention sur des mécanismes collectifs d'inhibition. Ces mécanismes peuvent être subtils, et fonctionner comme de micromécanismes. On le voit bien dans certains phénomènes de bandes ou de meutes. Par exemple, à propos des bandes de gamins de Bogota, Jacques Meunier cite trois moyens qui empêchent le leader d'acquérir un pouvoir stable : les membres de la bande se réunissent, et mènent leur activité de vol en commun, avec butin collectif, mais ils se dispersent, ne restent pas ensemble pour dormir et manger ; d'autre part et surtout, chaque membre de la bande est apparié à un, deux ou trois autres membres, si bien que, en cas de désaccord avec le chef, il ne partira pas seul, mais entraîne ses alliés dont le départ conjugué risque de disloquer la bande entière ; enfin il y a une limite d'âge diffuse qui fait que, vers quinze ans, on est forcément amené à quitter la bande, à en décoller. » (Deleuze, Guattari, 1980 : 443)

Si la limite d'âge dont parle Deleuze et Guattari ne s'appliquait pas aux ZE (puisque ceux que j'ai rencontré.e.s avaient entre 30 et 40 ans), les stratégies, vraisemblablement inconscientes, qu'iels mettaient en place évitaient l'installation de trop fortes hiérarchies dans le groupe. Les relations de pouvoir, s'il y en avait, fluctuaient en fonction des personnes présentes à ce moment, en ville, dans un squat, etc. Mais cet univers en mouvement évitait toute concentration de celles-ci. Ces pratiques étaient renforcées par leur idéologie anarchiste qui allait à l'encontre d'une société hiérarchisée. Toutefois, ces observations tendent à être nuancées par Emy. Pour elle, il y a toujours des relations de pouvoir entre les personnes, en particulier entre les hommes et les femmes. Cette situation l'oblige à « avoir une grande gueule et à l'ouvrir encore plus » pour être au même niveau que les hommes. Lorsqu'une femme s'affirme, on ne manque pas de le lui faire sentir en la faisant passer pour une « connasse ». En dehors des relations hommes/femmes, ce pouvoir tend à s'amenuiser dans les relations entre les ZE mobiles, car iels sont considérées comme « les meneur.se.s » du groupe. Il y aurait davantage de relations de pouvoir entre ces dernier.e.s et les ZE ancré.e.s dans la Zone.

Le mouvement punk, à l'instar des ZE que j'ai connus, oscille entre subversion et politisation. Toutefois, comme le montre Hein, les actes politiques, comme le DIY, l'adéquation de ses valeurs à la vie courante, demande un travail intense, que les ZE (et certains punks des années 1980) n'arrivaient pas toujours à acquérir. Si, de mon point de vue, iels faisaient preuve d'une grande autonomie dans leur vie courante, iels étaient nombreux à avoir émis le souhait d'aller plus loin dans cette voie. Leur orientation politique les amenait vers une tendance antifasciste — peut-être le seul point sans aucune ambiguïté — et plusieurs de leurs actes allaient dans ce sens, mais la dureté du quotidien primait, et parfois, les imprévus, le besoin d'argent et/ou la dépendance prenaient le dessus, à leur grand regret.

*
* *

Comme le rappelle Pimor, les zonard.e.s expert.e.s sont entièrement investi.e.s dans la vie zonarde. Si certaines caractéristiques les rapprochent des satellites (lieu de rendez-vous au Caillou, fêtes et festivals, alcool, prise de drogue en soirée), d'autres les en éloignent. Les satellites ont encore une envie de conformité, alors que les « les ZE abandonnent toute velléité de projet conforme à notre société » (Pimor, 2012 : 218). Iels adoptent d'autres comportements et habitudes comme la vie en squat, la manche ou encore l'adoption d'un chien. En outre, j'ai développé la catégorisation de Pimor en distinguant deux groupes au sein des ZE. Il y avait un groupe de personnes fortement ancrées dans la Zone de Nancy, qui se rapprochaient des satellites par leur style vestimentaire et par leur sédentarité, et un groupe dont les membres pouvaient être qualifié.e.s de mobile, qui voyageaient, accentuaient ses pratiques culturelles et se revendiquaient des valeurs antifascistes. Afin d'éviter une confusion des sens et de valoriser le nomadisme tel que le conçoivent Deleuze et Guattari, je parlerai désormais de mobilité et non plus de nomadisme.

Les *Travellers*, une sortie de route ?

Les *Travellers*

Enfin, la dernière étape dont parle Pimor dans la carrière zonarde est celle de *Traveller*. N'ayant pas rencontré de *Travellers*, ou seulement de manière brève, les considérations suivantes sont basées sur les observations de Pimor. Ce sont des zonard.e.s qui ont quitté le milieu urbain et les squats pour aller vers le nomadisme (ce sont ses termes) en camion.

> « Le glissement du statut de ZE à *Traveller* se fait donc progressivement. Cette évolution implique l'achat, l'aménagement d'un camion, le départ et se ratifie dans l'interaction. Avant d'y parvenir, les ZE jouissent généralement d'une connaissance importante de ce mode de vie puisqu'ils ont bénéficié des transmissions de *Travellers* rencontrés dans la Zone et parce qu'ils se sont aussi embarqués avec certains durant un temps. » (Pimor, 2012 : 274)

De nouvelles compétences sont à maitriser pour passer à la séquence *traveller* et la faire perdurer : être économe (pour acheter un camion et le carburant), avoir des bases en mécanique et électricité automobile, être bricoleur.se, avoir un réseau efficace d'embauche saisonnier

Les *Travellers*, tout comme les satellites, se situent à la frontière extérieure du monde zonard. Le rapport au monde des *Travellers*, écrit Pimor, est plus apaisé, leur quotidien est géré de manière moins urgente, leur consommation de psychotropes est plus raisonnée, le travail (par l'intermédiaire des saisons) reprend une place dans leur quotidien (2012 : 221).

Pour la chercheure, la séquence *traveller* constitue l'aboutissement idéalisé pour tou.te.s les ZE de la carrière zonarde. Ne me situant pas dans une approche de sociologie interactionniste, je ne discuterai pas les concepts de carrière et de séquence. Il me parait tout de même pertinent d'ouvrir une discussion sur les continuités et les changements qui se sont opérés chez les ZE que j'ai rencontré.e.s de 2012 à aujourd'hui. Notons tout de même qu'à partir de 2018, mes contacts avec la Zone sont devenus moins réguliers, bien que j'échange encore régulièrement avec Emy. Ainsi, les considérations suivantes sont à prendre avec précaution.

ZONE 54 : dix ans après, quelles sorties de route ?

Comme je l'ai mentionné plus tôt, je n'ai pas connu de *Travellers* et aucun des ZE que j'ai rencontré.e.s n'a pris ce parcours par la suite, bien que l'envie de posséder un camion soit répandue chez eux. Cette voie étant difficile, pour toutes les raisons et compétences à maitriser mentionnées par Pimor, iels envisageaient l'option de posséder un terrain, pour certain.e.s en Bretagne, pour d'autres dans le sud de la France. Terrain sur lequel iels pourraient vivre, planter des arbres fruitiers et avoir une vie plus autonome.

En dix ans, les ZE que j'ai connu.e.s ont pris des chemins différents. Une large partie d'entre eux a conservé le même rythme de vie. Iels ont aujourd'hui entre quarante et cinquante ans. Gaëlle est toujours dans un appartement prêté par l'ARS. Elle s'est séparée de Thomas, et sort depuis deux ou trois ans avec une autre personne que je ne connais pas. Une travailleuse sociale m'a rapporté que leur couple était stable et qu'iels s'entendaient bien. Marteens m'a confié en novembre 2023 que Gaëlle a récemment eu un problème de santé assez grave aux reins, qui la gêne pour marcher. Il m'a dit qu'elle se soigne et se ménage. James et Flo sont toujours en squat à Nancy. Flo fait la manche au même endroit. Il a un petit appartement — peut-être grâce à l'ARS — qu'il prête à des ami.e.s, il préfère vivre en squat. James fait partie des zonard.e.s qui se sont déplacé.e.s en direction de mon quartier, il fait la manche près d'un supermarché dans ce quartier et vit dans un squat non loin de là. Je ne croise que très rarement Marteens, il est toujours dans la Zone de Nancy, et continue de faire la manche et de vivre en squat. À certaines périodes il m'avait l'air très mal en point, notamment en raison d'une intensification de sa consommation de drogue. La dernière fois que nous avons discuté, en novembre 2023, il mendiait devant un fast-food et avait plutôt l'air en forme. Tristan s'est installé sur terrain près de Montpellier. Emy, John et Fils lui ont rendu quelques visites jusqu'en 2020, date à laquelle il est « monté » en prison (pour reprendre leur expression), après avoir tué un zonard d'un coup de fusil. Cette nouvelle a choqué l'ensemble de

la Zone. Certain.e.s ont continué à prendre de ses nouvelles, d'autres ont coupé les ponts. Mathieu est mort il y a déjà plusieurs années.

Concernant les ZE (les plus) mobiles, Cynok passe la plupart de son temps au Luxembourg. En demandant de ses nouvelles à d'autres zonard.e.s, il m'a été rapporté qu'il ne voyage plus, qu'il a arrêté de boire de l'alcool et qu'il avait repris une consommation de drogues. Fils a gardé le même rythme de vie jusqu'en 2022, il a passé beaucoup de temps près de Montpellier et parfois à Nancy. Depuis novembre 2022, il est hospitalisé suite à une maladie. John est parti dans le sud. Les nouvelles que j'ai de lui proviennent d'Emy. Il semble avoir le même rythme de vie qu'avant, avec parfois l'envie d'arrêter sa consommation de drogue et d'alcool. Emy, elle, a très fortement diminué sa consommation de drogue et a diminué sa consommation d'alcool. Elle s'était installée dans un squat au Luxembourg jusqu'en 2020. Elle passe des périodes entre le sud de la France et Nancy, où elle retourne chez sa mère. Elle est en train de passer le permis. Elle a la volonté de s'orienter vers des activités artistiques, elle réalise des graffitis, des bijoux, et de l'impression sur tissu et du tatouage. Karine s'est définitivement installée en Bretagne. Elle s'est mariée en septembre 2023 avec un punk. Elle a récemment trouvé un travail à la mairie, dans les espaces verts, et profite de son temps libre pour se rendre à des festivals en France avec son mari et des ami.e.s.

Ces trajectoires, qui s'étalent sur plus de dix années, semblent confirmer la spécifié des zonard.e.s mobiles. Ce sont ceux qui ont davantage réduit leur consommation d'alcool et de stupéfiant et qui se sont parfois orienté.e.s vers d'autres projets.

*
* *

Dans les sections précédentes, j'ai confronté mes recherches d'ethnologie photographique dialogique avec celles de deux autres chercheur.e.s : François Chobeaux et Tristana Pimor. En circonscrivant mes données à leurs catégories et analyses, j'ai tenté de mettre en évidence dans leurs travaux les points qui m'ont aidée à mieux comprendre l'univers zonard, tout en mettant en discussion certaines des notions qui étaient moins en adéquation avec mes observations. Ces deux chercheur.e.s renvoient un reflet assez complet du monde zonard.

Lors de son observation participante, Pimor a repéré quatre constructions identitaires zonarde.e.s qui suivent un schéma chronologique : les satellites, les zonard.e.s intermittent.e.s, les zonard.e.s expert.e.s et les *Travellers*. La carrière d'un.e zonard.e



ZONE 54, 2020. Archives, manche au Luxembourg.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

peut à tout moment s'arrêter à l'un ou l'autre de ces stades. Passer à la séquence suivante nécessite de nouveaux comportements et l'acquisition de nouvelles compétences. Ces quatre constructions identitaires sont analysées par elle à l'aide des concepts de carrière et de déviance. Nos deux approches accordent une attention particulière aux compétences développées par les zonard.e.s. Son analyse chronologique et dynamique, très intéressante, offre un nouvel angle d'analyse à mes observations et en retour me permet de les affirmer. Si, par mes choix épistémologiques, je m'éloigne de la sociologie interactionniste, l'analyse de Pimor, en différenciant quatre groupes de zonard.e.s effectue un découpage assez fin de la grande hétérogénéité des zonard.e.s et favorise une analyse dynamique et relationnelle des changements de carrière qui peuvent amener, par exemple, un satellite à devenir ZE.

De mon côté, je me suis principalement intéressée à un groupe de Zonard.e.s Expert.e.s mobiles et dans ce cadre, les satellites et les *Travellers* ont été évoqués dans les relations qu'iels entretenaient avec ces dernier.e.s. Si nos méthodes (collaboration, ethnographie) et terrains (zonard.e.s avec des chiens vivant en squat) ont de nombreux points communs, certaines nuances sont à prendre en compte. L'approche dialogique, plus qu'une méthode, est dans ma recherche le point nodal par lequel tout le reste existe. Il rejoint, outre des considérations anthropologiques, des enjeux politiques, éthiques et artistiques que je développerai plus tard. J'exposerai également, dans des sections ultérieures, l'apport des méthodes visuelles collaboratives mises en place lors de mon terrain. De plus, les personnes que j'ai rencontrées, issues d'une mouvance antifasciste à tendance punk, étaient plus âgées que celles observées par Pimor et Chobeaux. Les études ici analysées font apparaitre trois variantes de l'univers zonard, dont l'une, cette thèse, se veut témoin de l'une de ces variantes.

Après avoir décrit plusieurs de leurs spécificités (squats, chiens, échanges, etc.), j'ai mis en lumière une caractéristique, à mon avis essentielle, à la fois dans la manière dont iels appréhendaient leur vie courante et dans la manière dont iels étaient perçu.e.s par la société : l'ambivalence. Iels étaient à la fois dans et en dehors de la société. Leur statut en marge de celle-ci était fait d'aller-retour. Iels étaient dans la société par plusieurs points de vue : iels étaient présents dans l'espace public, iels vivaient en ville, leur moyen de subsistance — la manche — dépendait des autres citoyen.ne.s et de leurs capacités de socialisation avec ces dernier.e.s (passant.e.s, commerçant.e.s en particulier). Dans le même temps, leur manière singulière d'être dans la société les situait en dehors des normes de celle-ci. Leur idéologie anti-capitaliste les en éloignait encore un peu plus, et dans le même temps, la plupart bénéficiaient des aides qu'elle leur proposait. S'iels étaient contre ses valeurs capitalistes, leur groupe ne se construisait cependant pas contre la société dans son ensemble. Mes observations laissent à penser que leurs choix (vestimentaires, de logements, etc.) sont plutôt à comprendre du côté de l'endogroupe. C'est en adoptant les habitudes de la Zone qu'iels en venaient aux choix qui composaient leur vie. Toutes les

caractéristiques que je viens de citer oscillaient à divers degrés, selon les périodes et les personnes, entre libertés et dépendances. Il serait intéressant d'observer sur une très longue durée, avec un groupe de jeunes ZE, comment ces choix prennent progressivement de la place dans leur quotidien dès leur départ du foyer familial, vers quinze ou seize ans en moyenne pour les personnes que j'ai rencontrées.

Ces ambivalences étaient une partie intégrante de leur socialisation et rejoignaient, à mon avis, l'ambivalence qui existait dans le mouvement punk. Les considérer comme un problème à résoudre reviendrait à porter un regard extérieur, surplombant sur leurs choix de vie, lié, certainement, au postulat évolutionniste dont parlent Clastre, Deleuze et Guattari. Si, régulièrement, iels me faisaient part de leur envie de se débarrasser de leur dépendance à la drogue et à l'alcool, les autres choix n'étaient pas remis en cause (vie en squat, déplacement en festival, manche, etc.).

Cette position ambiguë les plaçait à la marge de la société et les éloignait aussi d'autres personnes sans domicile fixe et du mouvement punk. Iels se distinguaient de personnes sans domiciles fixes par leur vie en squat et leurs valeurs antifascistes assumées. Iels ne voulaient en aucun cas être assimilés aux « clochards ». D'un autre côté, leurs engagements n'étaient pas assez prononcés pour être acceptés par les mouvements punk et anarchistes plus institutionnalisés, comme le centre autogéré de Nancy. Les zonard.e.s mobiles étaient partout et nulle part à la fois. Cette position, intermédiaire, était déjà celle des zonier.e.s à l'aube du XXe siècle, lorsque la Zone désignait les personnes vivant dans la ceinture extérieure de Paris. Cette citation de Maurice Dancourt, l'un des noms de plume du journaliste et écrivain Émile Chizat, écrite en 1895 pour *Le Journal Amusant* et reprise par Beauchez, est aujourd'hui encore, d'une actualité surprenante :

> « Le zonier est l'intermédiaire obligé entre le Parisien et le banlieusard, assez peu toléré, du reste, de ses voisins. Ce n'est pas un vagabond, certes, mais c'est un provisoire. Et l'on n'aime pas le provisoire en France. Propriétaire sans propriété, locataire sans loyer, demi-bohème, pauvre zonier ! Heureux zonier ! Il gêne. »(Beauchez, 2022 : 45)

c. Représentation médiatique : les « punks à chiens »

1. Une dénomination médiatique à succès

La rencontre avec les zonard.e.s s'est opérée de différentes façons pour chacun.e.s des chercheur.e.s dont j'ai parlé jusqu'ici. Chobeaux a découvert les zonard.e.s en menant des recherches-actions à partir des années 1990 dans les grands festivals français ; Pimor était éducatrice spécialisée dans l'addiction lorsqu'elle a rencontré des zonard.e.s pour la première fois, s'en est suivi une thèse en science de l'éducation

dans le but d'approfondir la compréhension de leur quotidien. De mon côté, cela s'est passé encore différemment. Je commençais mon master en anthropologie, et je tentais pour la première fois de réaliser un documentaire avec des inconnu.e.s. À ce moment-là, j'étais bercée par l'image médiatique du punk à chien. J'avais le désir de raconter cette première aventure de manière photographique et sonore tout en approfondissant mes connaissances en anthropologie.

Les années 2010 semblaient témoigner d'un regain d'intérêt en France pour les « punks à chiens », iels étaient devenus les plus médiatisés des « punks ». Entre 2007 et 2012, plusieurs productions culturelles à large diffusion sont éditées autour de cette thématique : trois reportages ont été diffusés sur la chaine Arte dans l'émission *Tracks* en 2007 ; deux chansons françaises sont sorties : *30 millions de punks (punkachien)* par les Fatals Picards en 2008, et *Punk à chien* par Oldelaf et Monsieur D en 2009 ; le film *Le grand soir* de Gustave Kervern et Benoît Delépine, avec Benoît Poelvoorde est sorti au cinéma en 2012. Cette liste, non exhaustive, témoigne d'une visibilité à travers plusieurs médias : *Tracks* était diffusé à cette époque les vendredis soirs à partir de 23 heures et était une émission populaire — que regardaient d'ailleurs les zonard.e.s, l'album des Fatals Picards était édité sous le gros label Warner Musique Group, le film *Le grand soir* a reçu le prix spécial du Jury du Festival de Cannes. Si L'album réalisé par Oldelaf et monsieur D a été diffusé sous le label indépendant « Roy Music », ils bénéficiaient d'une belle notoriété à ce moment-là et ont joué à guichets fermés à l'Olympia en janvier 2010.

En 2012, j'ai arpenté la rue Saint-Jean, rue principale et commerçante de Nancy, à la recherche des « punks à chiens » : gais lurons coiffé.e.s d'une crête, Dr Martens, ceintures à clous, « A » d'Anarchie collé sur le sac à dos, laisse attachée à un chien dans une main, « 8,6 » dans l'autre, balle de jonglage au pied. Le must : une pancarte humoristique. Pour faire simple : un.e punk à l'ancienne, le chien et la manche en plus. Je recherchais une sorte de réminiscence sauvage d'un.e anarchiste ami.e des animaux. Rapidement, je me suis rendu compte que cette description n'était qu'une caricature d'un certain type de zonard.e.s. Si certaines de ces caractéristiques existaient en partie chez l'une ou chez l'autre des personnes rencontrées, aucune d'entre elles ne les avait toutes.

J'aimerais revenir sur chacune de ces productions, car elles révèlent une certaine image des zonard.e.s, qu'elles nomment « punks à chien ».

2. Représentation télévisuelle

En 2007, la chaine Arte produit trois reportages de douze minutes chacun, dans le cadre de son émission culturelle *Tracks*. Les trois reportages commencent ainsi :



ZONE 54, 2015. Festival des Jeux Olympunk.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

« Chaque printemps, ils déferlent sur les festivals et les *free party*. Si nombreux qu'on ne les remarque même plus, sauf quand ils font la manche. Alors affreux, sales et méchants ou derniers des Mohicans, mais qui sont les punks à chiens ? Routards, gueulards, zonards : Tracks leur colle aux pattes. »

Tout en restant fidèle à son ton éditorial décalé, cette série présente trois thématiques. La première émission est consacrée au Festival International du Théâtre de Rue à Aurillac, festival auquel se rendent de nombreux zonard.e.s. Après le générique apparait un zonard torse nu, en pleine ville, qui peine à parler tant son état d'ébriété est avancé, les larmes aux yeux il clame :

« Les gens, ils ne comprennent pas que tu veux un camion et que tu es heureux de vivre en camion tu vois. Pour eux tu vois la vie c'est métro-boulot-dodo, tu rentres chez toi, tu prends ta douche, t'es propre, tu regardes la télé, tu manges un repas, tu vas te coucher et le lendemain tu retournes au travail. Pour moi c'est pas ça, je m'en bats les couilles de [Il articule peu avec l'ébriété, je ne comprends pas le mot] pendant deux semaines, moi je suis dans mon camion, à 7 h du matin je me réveille je vais [je ne comprends pas], ouais je suis heureux, même si je suis sale, je m'en bats les couilles tu vois. »

Peu de temps après, nous découvrons un groupe qui possède — au moins — un camion : dreadlocks ou crêtes colorées, chaines autour de pantalons à motif militaire, blousons en cuir, grands chiens, nous sommes bien face à des personnes arborant un style zonard. Accompagné d'une musique punk entrainante, iels expriment leur volonté de se libérer du système tout en dégustant une cuisse de canard accompagnée de deux bouteilles de vin offertes par la mère d'une des punks à chien. S'en suivent deux sessions de manche où iels réclament inlassablement dix centimes aux passant.e.s. Lorsque la parole leur est donnée, il est question de liberté, d'anti-capitaliste et d'amour. Les images les montrent régulièrement en train de fumer de cigarettes roulées (ou des joints, la différence est difficile à faire), de faire la manche ou dans des situations extravagantes comme dormir en plein milieu d'un trottoir.

Sur un ton plus calme, la deuxième émission suit le groupe rencontré à Aurillac et aborde le travail saisonnier et la liberté : travailler peu pour voyager beaucoup en camion. La musique commence dans un style plus reggae, les plans renvoient à une image d'Épinal de la campagne : un grand soleil sur des plaines vallonnées et parsemées de moutons. L'émission continue sur fond de musiques punk ou hippies, les entretiens sont entrecoupés d'images les présentant comme les enfants sauvages d'un monde oublié : iels s'accrochent à une liane pour se balancer par-dessus un petit lac, font une bataille de pruneaux en plein milieu d'un champ, etc.

Enfin, pour conclure ce triptyque, nous revenons à Aurillac. L'émission reprend un ton ironique : les premières images filment deux chiens en train de s'accoupler en pleine ville, ils sont entourés de zonard.e.s commentant l'action. Les adieux se font dans les larmes, la nuit, après avoir consommé quelques bouteilles d'alcool.

Les deux premières émissions font usage d'un ton volontairement ironique et joyeux : leur leitmotiv est le bonheur, la liberté et la fête. La dernière émission évoque quelques-unes des difficultés de leur quotidien : les embrouilles de fin de soirée à cause de l'alcool, les difficultés éprouvées par le corps et notamment la faim, ainsi que le regard désapprobateur et condescendant des passant.e.s. Ces trois émissions en s'attardant sur les moments extraordinaires et intenses de leur quotidien — festival et travail saisonnier — correspondent bien à l'image médiatique du punk à chien : des personnes naviguant entre un idéal de revendications et une réalité de losers. Les chiens y sont aperçus sous l'angle de la sécurité, comme en témoigne la voix off dans le premier épisode :

« Leurs chiens sont invités eux aussi, ils les protègent des intrus et leur évitent d'être embarqués par la police vers les centres d'hébergement qui refusent les animaux. »

La musique, les images, le rythme, les paroles (des zonard.e.s et voix off), présentent une vision hachurée, éclatée, pour ne pas dire schizophrénique de leur quotidien. Tout y semble fortuit et anecdotique. Deux images contradictoires des zonard.e.s ressortent : iels ont des buts, leur groupe n'est pas éphémère, mais bien construit, iels sont présenté.e.s comme étant acteur.ice.s de leurs choix, avec une vision du futur, et dans le même temps, la vision qui est donnée des « punks à chien » donne le sentiment de personnes malhabiles, dissimulant une tristesse inavouée derrière une attitude provocante. Les paroles des zonard.e.s tendent à les montrer comme agent.e.s, tandis que les images et la voix off les présentes sous un ton plus sarcastique :

« La semaine prochaine dans le deuxième épisode de notre saga, les punks à chiens sont prêts à tout, même à travailler ! »

Mon but, en résumant brièvement ces trente minutes de reportages, n'est pas de critiquer le ton ironique de l'émission, car, comme je l'ai souligné, elle est classique du ton éditorial de celle-ci — que j'apprécie beaucoup au demeurant — mais de pointer quelques-uns des stéréotypes qui collent à la peau des « punks à chiens ». Il est intéressant de constater que « les punks à chiens » de l'émission *Tracks* sont plus proches des caractéristiques des *Travellers* (camion et travail saisonnier) que des ZE, alors que ce qui va suivre décrit plutôt le quotidien des ZE.

3. Représentations musicales

30 millions de punks (punkachien), Fatals Picards

Afin de suivre un ordre chronologique dans l'analyse de ces productions médiatiques, je commencerai par analyser la chanson du groupe punk humoristique les Fatals Picards *30 millions de punks (punkachien)* sortie en 2008.

La guitare et la batterie se font entendre dans le style classique du punk français, une voix d'homme résonne, quelques fausses notes se font entendre, et sous le rythme effréné, les paroles « punk à chien » semblent ne former qu'un seul mot : « punkachien ». Terme qui apparait d'ailleurs ainsi, tout attaché dans le titre de leur chanson sur la plateforme de streaming musicale Spotify.

Cette musique aborde avec une douce ironie la question de la relation maitre/animal des zonard.e.s, en racontant l'histoire d'un punk qui veut à tout prix se trouver un animal domestique. La chanson se compose de quatre parties identiques, seuls quelques mots changent d'une partie à l'autre. Elle commence ainsi :

« Moi je suis un punk, un punk avec un chien
Mais mon chien il est mort d'un cancer de la truffe
C'est bête je l'aimais bien
Il s'appelait Vicious
Il savait tendre la patte
Et compter la monnaie
Et faire la différence entre un skin et un vieux »

Le chien étant mort, le punk à chien se rend dans une animalerie afin de trouver un « chien pour punk à chien ». Le magasin n'ayant plus de chien, le punk se contentera d'un chat, devenant ainsi un « punk à chat ». L'histoire recommence, le chat décède, il deviendra « punk à poule » avant de finir « punk à canard ». Ces animaux sont choisis en fonction de leurs aptitudes : le chien sait « compter la monnaie et faire la différence entre un skin et un vieux », le chat sait « se mettre en boule pour attendrir les gens et faire la différence entre un skin et un rat », la poule sait « pondre des œufs dans les toilettes du squat et faire la différence entre un skin et un mur », la chanson se finit sans préciser les capacités du canard. Enfin, les animaux portent tous des noms d'une tendre ironie (noms qui varient selon les différentes versions de la musique) : Vicious, Sid Vicious (chanteur du groupe punk culte Sex Pistols), No futur, Fuck You, Dee Dee Ramones (chanteur du célèbre groupe punk The Ramones) et décèdent de maladies de plus en plus invraisemblables — cancer de la truffe, cirrhose des moustaches, infarctus du bec.

Là aussi, l'image du punk à chien oscille entre gai luron et loser, tout est toujours extravagant. L'imaginaire qui se dessine est celui d'un personnage loufoque (nom des animaux), un peu naïf (on a le sentiment qu'il se fait avoir par le vendeur qui n'a jamais ce qu'il lui demande) et fainéant sur les bords (l'animal doit être utile, il ne va jamais chercher plus loin que ce que le vendeur lui propose, la chanson se répète presque à l'identique). À cela s'ajoute une tendance antifasciste (contre les skins) et anarchiste (avec le « punk à canard » — « punk anar' » qui clôture la chanson).

Avec les Fatals Picards nous nous éloignons de l'univers des *Travellers* (festival, nature, camion) pour aller vers celui des Zonard.e.s Expert.e.s : leur monde est avant tout urbain, iels vivent en squat avec des animaux.

Punk à chien, Oldelaf et Monsieur D

La chanson d'Oldelaf et Monsieur D, binôme de chanson française humoristique, sortie en 2009, raconte encore sous le ton de l'ironie, le récit de vie d'un punk à chien, du premier cours de géographie séché au collège, à la vie partagée avec son nouveau compagnon :

« Tout a commencé au milieu de la terminale
Tu as séché la géo pour monter à la capitale
Le copain d'un copain t'a dit "ah bon y'a une manif ?
Contre je sais plus quoi, m'enfin bon, c'est une manif"
Alors est née en toi la flamme de la politique,
qui s'est éteinte tout de suite au profit d'une fille sympathique
Et elle t'a dit "viens chez moi on squatte à plein dans un garage,
On passe notre temps à boire des bières et à faire du jonglage"
Alors t'y es allé, et puis t'as remarqué,
couché dans un panier un chiot et t'a crié
"Punk à chien, punk à chien" ».

C'est ainsi que commence l'histoire d'amitié entre ce jeune punk et Assi, un chien croisé « entre une teckel et un danois » qui « est incontinent, il fait partout quand il a peur ». Ensemble, ils vont « écumer les villes et tous les festivals de France ». Il me semble qu'Assi, une fois devenu le chien du punk se transforme en Lassie, célèbre chien réputé pour sa fidélité, créé par l'écrivain Éric Knight.

Qu'il s'agisse de *Tracks*, des Fatals Picards ou d'Oldelaf et Monsieur D, la vie des « punks à chien » apparait toujours comme inconsistante, superficielle, à l'image de « la flamme de la politique qui s'est éteinte tout de suite au profit d'une fille sympathique ». La relation qu'iels entretiennent avec les chiens est primordiale dans la représentation qui est faite du punk à chien. Ce côté est particulièrement représenté

dans la chanson d'Oldelaf et Monsieur D où les chiens et les zonard.e.s apparaissent comme le miroir l'un de l'autre : « tu resteras torse nu comme ton chien dans la rue » ou encore le jeu de mots entre « l'histoire d'amitié entre une bête et… un chien » puis « l'histoire d'amitié entre une bête et… un punk à chien ».

4. Représentation cinématographique

Le grand soir est un film humoristique et social de Gustave Kervern et Benoît Delépine sorti au cinéma en 2012. Ce film raconte l'histoire de « Not » le plus vieux « punk à chien d'Europe », incarné par Benoît Poelvoorde et de son frère, Jean-Pierre, vendeur dans un magasin de literie, a priori bien sous tous rapports, joué par Albert Dupontel. Not porte un pantalon militaire, des Dr. Martens, une crête et un tatouage sur le front portant son nom d'usage, quant à son frère, il est habillé en costume cravate.

L'histoire commence quand Jean-Pierre, le cadet, est licencié. Les deux frères se retrouvent. Vivant mal son licenciement, c'est « Not » qui aidera son frère à se redresser et à chercher du travail. Dans ce film, c'est le punk à chien la personne sensée, à l'écoute, qui profite de la vie et qui essaie, tant bien que mal, de faire comprendre à son frère qu'il faut en profiter aussi. Dans ce film, rempli d'humour et, bien sûr, de second degré, nous avons un éloge comique du punk à chien imprégné dans tous ses stéréotypes : le chien de Not, un Jack Russel, est laissé au milieu d'un rond-point attaché à un buisson avec comme boisson une 8,6, le temps pour « Not » d'aller faire une course. Il s'amuse des forces de l'ordre et des caméras de surveillance, discute « bière » avec une vieille dame passant dans le rayon alcool dans un centre commercial et finit dans une décharge à la fin d'un concert punk. Il se revendique anti-capitaliste tout en achetant ses bières au supermarché. Tout cela, presque toujours, dans la bonne humeur.

L'affiche du film est elle aussi intéressante à analyser. Elle reprend les codes des Indiens et des cow-boys. À mon avis, cette iconographie fait référence aux « apaches », nom parfois donné aux classes qualifiées de dangereuses à l'époque des zonier.e.s parisien.ne.s au cours du XXe, je reviendrais dans sur cette histoire plus tard. Selon l'historien Dominique Kalifa, ce terme a été utilisé pour « opérer une jonction commune entre l'exotisme des grandes plaines américaines et les sauvageries faubouriennes de Paris » (Beauchez, 2022 : 115). Ainsi, l'Apache urbain incarne, comme le souligne Beauchez (2022), les « sauvages de la civilisation ».

*
* *



Affiche du film Le Grand soir, 2012.

Il est difficile dans les productions culturelles citées ci-dessus de faire la part des choses entre l'ironie propre à leurs styles éditoriaux et une condescendance à l'encontre des punks à chiens. Deux principales critiques ressortent vis-à-vis des « punks à chiens » : le punk et les chiens. Pour ce qui est du punk, tout y est présenté comme si les « punks à chiens » avaient vidé le « punk originel des années 70 » de sa charge politique pour ne garder que l'ironie, le désordre et une sorte d'animalité. Les chiens, quant à eux, sont toujours des chiens hors normes et présents pour créer une situation décalée. Une longue scène en plan rapproché de deux chiens copulant en plein milieu d'une foule pour *Tracks*. Not, le punk à chien du film *Le grand soir* possède un petit et mignon Jack Russel. Quant à celui des Fatals Picards, il est mort d'un cancer de la truffe et celui d'Oldelaf est Monsieur D résulte d'un croisement improbable et est incontinent et peureux.

Est-ce parce que ce sont des auteurs ironiques qu'ils se sont intéressés aux « punks à chien » ou est-ce la manière décalée de vivre des punks à chiens qui les invite à en faire des œuvres ironiques ? Quoi qu'il en soit, ce terme n'était pas apprécié des zonard.e.s. Un jour, au début de mon projet, alors que le terme « punk à chien » m'a échappé, John, me répondit en rigolant : « Tu sais qu'il n'y a que des punks ici puisqu'on a tous des chiens ! ».

B. Réflexions autour de la dénomination « zonard » :

a. Pertinence du terme « zonard » :

Ni la dénomination de « punk à chien » ni celle de « zonard » ne sont des termes satisfaisants pour les personnes que j'ai rencontrées et avec lesquelles j'ai travaillé. Tout au long de notre projet, nous avions discuté ensemble de ces dénominations. La grande difficulté à nommer un tel groupe était due à leur porosité : devait-on les affilier au mouvement punk ? Aux personnes sans-abris ? Aux *Travellers* ? Aux festivalier.e.s ? Aux zonard.e.s qui ne voyageaient pas ? Il y avait une multitude de facettes dans leur quotidien qui faisait que selon les périodes, iels pouvaient appartenir à l'un ou l'autre de ces groupes : tantôt en squat, et quelquefois sans-abris aucun ; tantôt en camion, mais la plupart du temps à pied, en train, et parfois en voiture ; de temps en temps en festival, mais parfois, il se passait une ou deux années sans y aller ; souvent en déplacement, et parfois une ou plusieurs années dans la même ville. Une grande hétérogénéité existait aussi du point de vue individuel, tou.te.s n'avaient pas le même rapport à la consommation de stupéfiants, au voyage, à l'engagement antifasciste, etc.

J'ai fait le choix d'utiliser le terme « zonard » en concertation avec eux, c'est de cette façon qu'iels se qualifiaient entre eux. Je trouvais pourtant, au début, ce terme péjoratif. Il évoquait pour moi le désordre, la désorganisation, la crasse. C'est ce que souligne à juste titre Beauchez :

> « "C'est la zone", une expression qui sert le plus souvent à (dis) qualifier un secteur ou un quartier aussi dénué d'aménités que respirant l'air louche. » (Beauchez, 2022 : 12-13)

J'ai pensé à adopter un nouveau terme. Cela aurait nécessité tout un apport théorique et scientifique, et beaucoup de médiation pour le véhiculer. Notre production étant principalement photographique, nous estimions que notre apport n'était pas là. Nous avions le souhait de transformer les choses, d'apporter de nouvelles connaissances visuellement et non sémantiquement. Nous avions alors choisi la dénomination « zonard », qui était le mot qu'iels utilisaient le plus et qui les dérangeait le moins.

Le terme « punk à chien » n'était apprécié par aucun.e des zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s. Il n'était pas apprécié à cause de l'image qu'il véhiculait. Ce nom était pour eux une étiquette dont iels n'arrivaient pas à se débarrasser, qui renvoyait à une vacuité de l'être et donnait une image négative de leur rapport à leurs chiens. Dès les premiers mois, ce terme a été évincé. Iels n'avaient néanmoins pas ce mot en horreur, c'est simplement, comme iels me l'avaient dit, qu'iels « ne l'aiment pas trop ». Lorsque nous discutions de la façon de les nommer, iels avaient bien d'autres préoccupations que les assignations sémantiques par lesquelles iels étaient désigné.e.s par les médias, passant.e.s et travailleur.se.s sociaux.

Iels préfèrent le terme « zonard », car, selon leurs dires, la « Zone » représentait la ville (et ses alentours), l'endroit dans lequel iels vivaient et se déplaçaient. C'est alors naturellement qu'iels se nommaient « zonards », en tant qu'habitant.e.s et usager.e.s de cette Zone. Le titre de notre documentaire, *ZONE 54* en est hérité : documentaire sur un groupe de zonard.e.s de Meurthe-et-Moselle (département 54). Bien que ce terme ne soit pas exempt de critique, il a au moins l'avantage d'avoir une profondeur historique qui reflète quelques-unes des facettes de leur vie.

b. Des zoniers aux zonard.e.s : une approche historique

La Zone est un espace complexe, qui a changé de signification au cours du temps. D'abord utilisé pour désigner les habitant.e.s vivant entre Paris et ses fortifications

au XIXe siècle, ce terme a ensuite désigné la banlieue. La Zone est devenue une localité excentrée, « au fil du temps investie puis abandonnée de toutes sortes de hors lieux ou se sont égrenés différents styles et autant de générations de "sauvage de la civilisation" » (Beauchez, 2022 : 13). Le point commun de toutes ces définitions, écrit Beauchez, est celui des « "classes dangereuses" situées aux marges de la vie quelque part entre abandon et transgression » (Beauchez, 2022 : 14).

En explorant l'histoire de la Zone, je tenterai d'apporter un éclairage historique à l'utilisation de ce terme, en soulevant les points communs et les différences entre les diverses utilisations et définitions qui ont existé pour désigner ces personnes et l'environnement dans lequel iels évoluent.

1. Les zonier.e.s de 1910 à l'entre-deux-guerres

J'analyserai chronologiquement l'apparition et l'évolution de la dénomination « zonard » tant d'un point de vue linguistique que symbolique. Le terme « zonard » est lui-même issu du mot « zonier », qui date de la fin du XIXe siècle. Dans son article « Une politique d'abandon surveillé : la zone de Boulogne-sur-Seine pendant l'entre-deux-guerres (1919-1933) » (2017) l'historienne Anne Granier revient sur le parcours des zonier.e.s qui étaient les habitant.e.s vivant entre les fortifications de la ville de Paris (construites dans les années 1840) et Paris. Cette zone vierge s'étendait sur environ deux cent cinquante mètres tout autour de la ville.

Elle montre comment se sont installé.e.s progressivement dans cette zone des gens du voyage et des ouvrier.e.s paupérisé.e.s. Profitant du flou juridique de cette zone militaire, quelques entreprises sont aussi venues s'y installer. Si certain.e.s ont réussi à construire ou à transformer leur logement dans la légalité, la Zone était aussi remplie d'abris de fortune. Avec le temps, certains logements se sont transformés en squats. En 1911, la Zone comptait 25 000 zoniers. En marge de Paris, avec des habitant.e.s paupérisé.e.s, elle a progressivement acquis une mauvaise réputation.

Si dès le début de la Zone il a été envisagé d'expulser ses habitant.e.s, cette menace s'est davantage durcie au début du XXe siècle, alors que les plaintes de ses riverains s'accentuaient (Beauchez, 2022). La Zone avait la réputation d'être l'abri présumé des contrebandes et des vices en tous genres, elle était considérée comme « un territoire de non-droit où régnait une certaine défiance à l'égard de l'ordre entériné par la loi » (Beauchez, 2022 : 54). Cette mauvaise réputation s'est accrue d'année en d'année, avec ce que Granier appelle une politique d'abandon surveillé : la ville souhaitant se débarrasser des zonier.e.s afin de mener à bien d'autres projets (notamment des parcs et des espaces verts), les bâtiments n'ont pas été rénovés, voire ont été empêchés d'être rénovés. L'insalubrité et la marginalité se sont progressivement développées, dégradant les conditions de vie des habitant.e.s, jusqu'à les pousser au départ.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, la Zone comptait près de 42 000 habitant.e.s dont 8000 étranger.e.s (Cannon, 2017 : 41). Dans l'entre-deux-guerres, les fortifications ont été rasées et la Zone a été incorporée à Paris en trois étapes de 1925 à 1930.

Le rapport des autorités, des médias et des artistes (au sens large) à la Zone est ambigu. La Zone est perçue comme un ailleurs, à la frontière entre l'exotisme et le mythe. Le regard qui est porté sur les zonier.e.s oscillait entre classe laborieuse et classe dangereuse, bons et mauvais pauvres, sans que la parole ne leur soit jamais directement donnée. Bien que ces considérations soient particulièrement intéressantes, mon but ici est de montrer ce que les zonard.e.s d'aujourd'hui ont en communs avec les zonier.e.s d'hier. Pour plus d'informations sur les ambiguïtés de la Zone au temps des fortifications, ses enjeux politiques et sociaux, se référer au livre très complet de Jérôme Beauchez, *Les sauvages de la civilisation. Regards sur la Zone d'hier à aujourd'hui* (2022).

2. Des zonier.e.s aux zonard.e.s, de l'après-guerre aux années 1970

Dans son article « La zone entre classes laborieuses et classes dangereuses : les marges parisiennes de la Belle Époque à la fin des années 1970 » (2017), James Cannon analyse les représentations symboliques qui ont entouré la Zone jusqu'aux années 1970.

Il indique que les termes « zonard » et « zonier » ont parfois été utilisés indifféremment dans l'entre-deux-guerres. La Zone a continué de se dégrader sous le régime de Vichy qui a mené une politique de diabolisation de la Zone pour pouvoir raser une majorité des bidonvilles y existant afin de reprendre à son compte le projet d'une ceinture verte destinée à redresser la jeunesse. Deux dispositions légales ont été mises en place en 1940 et 1942 pour détruire la Zone : en 1940 la réquisition puis la destruction sans procès de toute construction illégale ont été autorisées, puis en 1942 cela a été accentué en permettant aux experts mandatés de prononcer en urgence, avec effet immédiat, l'expulsion des sites restants (Beauchez, 2022 : 300). Cette dégradation s'est poursuivie après la guerre :

> « Après la guerre, la zone se voit grignotée par des tours de logements, des décharges publiques, des parcs de voitures d'occasion et, à partir de 1956, par le boulevard périphérique. » (Cannon, 2017 : 48)

La Zone s'est vidée, et 20 % des déplacé.e.s ne seront jamais retrouvé.e.s (Beauchez, 2022). Dans le même temps, le terme « Zone » s'est étendu à d'autres types d'habitats et de quartiers insalubres. On l'a dès lors utilisé pour « évoquer le délabrement

des grands ensembles construits en banlieue de villes françaises au cours des années 1950 et 1960 » (Cannon, 2017 : 38). À partir des années 1950 s'est formé le néologisme « zoner », équivalent argotique de « coucher, résider provisoirement ». Le terme « zonard » a lui aussi commencé à se répandre plus amplement. Si à la fin du XIXe siècle un « zonard » signifiait un soldat de première classe, au début des années 1950, ce dernier est plutôt devenu synonyme de clochard (Cannon, 2017 : 48). Zoner commençait à être assimilé à l'idée d'errance. Avec la construction du périphérique parisien dans les années 1950, la Zone s'est déterritorialisée :

> « La Zone s'est elle aussi mobilisée, ou déplacée et reconstituée autour d'une signification aussi nouvelle que dérivée de l'ancienne. Au cours des années 1970, ses usages populaires ont achevé de la redéfinir en nom des marges, répandu bien au-delà de ses premières localisations parisiennes. Tandis que c'en était fini du territoire annulaire des zoniers, les "zonards" sont apparus comme une nouvelle manière de désigner celles qui portent les stigmates d'une Zone désormais dématérialisée. » (Beauchez, 2022 : 23

À la fin des années 1960, le sens du mot « zonard » a continué de se modifier, il qualifiait un certain type de jeunesse. Son sens était double, il regroupait à la fois les jeunes de banlieue et « d'autres jeunes qui, à la faveur de mai 1968, reprennent à leur compte la contestation sociale en rejetant les principes du capitalisme, en intégrant des squats et en errant de quartier en quartier, voire de ville en ville » (Cannon, 2017 : 49). À partir des années 1970, la jeunesse zonarde a ravivé « le spectre d'une zone dangereuse » (Cannon, 2017 : 49), à l'image, nous dit Cannon, du chanteur Renaud, qui a fait du zonard un véritable personnage de scène et :

> « [...] qui marie tout au long de ses premiers albums la révolte des jeunes de banlieue avec celle des jeunes héritiers de mai 1968, et qui réactualise le mythe des "classes laborieuses et classes dangereuses" non pas pour critiquer l'ouvrier, mais pour faire peur au bourgeois. » (Cannon, 2017 : 51)

Lorsque Bernard Lavilliers chantait sur les zonard.e.s, c'était pour en faire une ode à la marginalité et aux mépris des conventions, entre violence et fierté. C'était une métaphore des chemins de traverse qu'empruntaient les insoumis (Beauchez, 2022). La Zone, à l'origine un territoire bien défini, continuait d'exister en se déterritorialisant. Plus qu'un lieu, elle désignait les « évincés du salariat » qui inventaient de nouveaux modes de vie souvent perçus de l'extérieur péjorativement, et avec un potentiel révolutionnaire pour les chanteurs que je viens de citer.

La Zone dématérialisée s'incarne aujourd'hui dans des façons de vivre les espaces de la ville où l'on prend ses quartiers de manière provisoire (Beauchez, 2022). Bien que les définitions des termes « zonier.e.s » et « zonard.e.s » aient évolué au cours du XXe siècle, il est possible de retrouver des caractéristiques communes à ces définitions

et ce à quoi renvoie le terme « zonard.e.s » aujourd'hui : la vie en squat, l'idée d'une jeunesse révoltée, l'errance, une vie en marge, une stigmatisation et une diabolisation à leur encontre. Du côté des représentations, on peut aussi constater que depuis les débuts de la Zone jusqu'à aujourd'hui, il existe une volonté de normalisation à l'encontre de ces personnes considérées comme marginales. Dans les deux cas, la parole est rarement donnée directement aux concerné.e.s. Comme le souligne Beauchez en écrivant à propos des intentions normalisatrices de la société :

> « Celles-ci participent des façons d'encadrer, de contrôler, et finalement, de dominer ceux à qui l'on assigne une certaine identité (Foucault évoquerait des "modes de subjectivation") dès lors que l'on s'efforce de donner, voire d'imposer un sens à leurs existences sans entendre ni écouter leur parole. » (Beauchez, 2022 : 385)

La profondeur historique, politique et sociale du mot « zonard », des zoniers aux marginaux chantés par Renaud, permet de mieux comprendre la diversité de personnes que celle-ci regroupe aujourd'hui encore. Au cours de ces cinq années passées dans la Zone, j'ai pu observer une grande hétérogénéité de parcours, de profils et de quotidiens sous cette dénomination. Elle regroupe toutes les personnes qui zonent : allant du travailleur précaire et/ou intérimaire à des personnes en appartement et bénéficiant du RSA ou du chômage, à d'autres vivants en squat.

*
* *

« Jeunes en errance », « punk à chien » et « zonard.e.s » sont autant de mots qui regroupent une même réalité. La notion de « jeune en errance » a été popularisée par Chobeaux dans les années 1990 dans la recherche-action. C'est alors naturellement qu'elle est restée la nomination la plus commune chez les travailleur.se.s sociaux. Au début des années 2000, c'est le terme « punk à chien » qui a fait son apparition dans la sphère médiatique et culturelle. Ce terme est resté le plus répandu et le plus compréhensible aujourd'hui. Il n'est pas rare, lorsque je présente le documentaire que nous avons réalisé ou tout simplement lorsque je parle des zonard.e.s à des étudiant.e.s, lors d'une exposition ou même lors de communications scientifiques en dehors du champ de la marginalité, que les personnes me répondent « ah, en fait ce sont les punks à chien c'est bien ça ? ». Sur Wikipédia, seule la page « punk à chien » existe et les décrit ainsi :

> « Un “punk à chien” ou “zonard” est un type de marginal errant, apparu dans les années 1980 et généralement accompagné de chiens. » (Wikipédia, 2023)

Ces deux dénominations, bien qu'aisément compréhensibles dans les sphères de l'action sociale et quotidienne, posent un double problème. Le premier est que ces appellations témoignent d'une certaine condescendance à l'encontre des zonard.e.s : « punk à chien » donne le sentiment qu'on ne peut parler d'eux autrement qu'en usant de l'ironie. Concernant l'errance, le mot lui-même à une connotation négative : lorsque l'on erre, c'est que l'on ne sait pas où l'on va. Le deuxième problème posé par ces deux termes est qu'ils ne sont pas ceux utilisés par les personnes concernées, il s'agit d'un exonyme, d'une définition donnée par des personnes extérieures à leur quotidien et plaquée sur eux. Le terme « zonard » bien qu'il ne soit pas exempt de connotations négatives a au moins le mérite d'être celui utilisé par les personnes qu'il désigne. C'est pourquoi ce terme a été largement choisi par une large partie du milieu scientifique. La thèse en sciences de l'éducation de Pimor en 2012, premier travail français conséquent sur les zonard.e.s en atteste et installe ce choix dans la culture scientifique. En 2017, la revue *Espace et société* (Beauchez, Bouillon et Zeneidi, 2017) dans laquelle j'ai contribué en publiant quatre photographies, continue dans ce sens et nomme son numéro : « Zone, l'espace d'une vie en marge ». S'il arrive dans certains articles que plusieurs termes se fassent concurrence (jeunes en errance, jeunes SDF, etc.), l'usage du mot zonard semble faire consensus, d'autant plus que son utilisation n'est pas récente. En effet, Chobeaux, en 1996, parle déjà de « zonards » pour qualifier les « jeunes en errance », il écrit même :

> « Disons-le d'emblée : l'utilisation du terme zonard n'est ni méprisante ni péjorative. Elle est simplement la reprise du terme que ces jeunes utilisent eux-mêmes pour se qualifier. » (Chobeaux, 1996 : 10)

La connotation péjorative de ce mot n'est pas son seul défaut. Le deuxième problème que pose l'utilisation de ce nom est sa généralité. Sous ce terme se cache toute une diversité de parcours et d'habitude sociale et culturelle qu'il est difficile, pour un ethnologue de rassembler. Afin d'apporter plus de précision à ce terme généraliste, Pimor a découpé en quatre groupes identitaires le parcours des zonard.e.s : les satellites, les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI), les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE) et les *Travellers*. De mon côté, je me suis principalement intéressée au quotidien d'une partie des zonard.e.s expert.e.s que j'ai appelé.e.s les ZE mobiles, qui sont ceux ayant une pratique cultuelle forte et se déplaçant plus ou moins régulièrement. Durant mon observation j'ai également pu observer des satellites ou des ZE ayant des habitudes culturelles différentes. Se sentant tou.te.s appartenir à un même groupe, iels n'opèrent pas de distinctions et zonent tou.te.s ensemble dans la ville.

L'ethnologie et l'ethnographie sont à considérer comme l'expérience d'« une acculturation à l'envers » (Laplantine, 1995 : 158). Les ethnologues doivent faire leur possible pour comprendre de l'intérieur la culture de ceux qu'iels étudient. Leur rôle est ensuite de traduire ces observations dans des termes compréhensibles pour le public visé (en général scientifique) tout en dénaturant le moins possible les faits que nous avons observés. C'est pourquoi l'utilisation d'un terme endogène est importante, tant d'un point de vue scientifique qu'éthique. En nommant les zonard.e.s différemment, ne s'agit-il pas quelque part d'asseoir sur eux un certain pouvoir ? Bien que le terme « zonard » ait ses défauts, il a aussi le mérite d'avoir une profondeur historique. C'est pourquoi il est celui que j'ai choisi pour écrire sur eux.

J'ai évoqué jusqu'ici trois points d'entrée afin de mieux comprendre l'univers de la Zone : j'ai abordé les premières recherches sur les zonard.e.s dans les années 1990 à travers le milieu de la recherche-action et les écrits de Chobeaux, j'ai ensuite fait un parallèle entre mes observations et celles de Pimor avec qui je partage la pratique de l'observation participante réalisée sur le long terme. Enfin, j'ai questionné d'un point de vue historique l'utilisation du mot « zonard » et justifié le choix de l'employer ici.

Après avoir esquissé quelques-unes des caractéristiques des zonard.e.s, je souhaiterais dorénavant aborder le documentaire photographique dialogique que j'ai réalisé avec eux, de 2012 à 2017, en décrivant les différentes étapes du projet que nous avons mené durant ces cinq ans, des premières rencontres aux expositions, sans oublier de mentionner les liens maintenus jusqu'à présent.

II. Ethnographie visuelle : temporalités, spatialités, circulations et intentions du projet *ZONE 54*

Des lectures anarchistes ne restent que l'essentiel
Un esprit de rhétorique, le sabotage et les cocktails
Quand le verbe est haut
Que le poing suit aussitôt
Le prolo reprend confiance
Et commence à compter ses chances
Reprends les armes camarade,
Je sais que tu en es capable
Reprends les armes camarade,
Le grand capital est malade
Extrait de la chanson *La Carmagnole*, de Touf Desfiottes, chanté aux Jeux Olympunk en 2015

ZONE 54 est un documentaire photographique et sonore dialogique réalisé avec un groupe de zonard.e.s rencontré.e.s à Nancy entre 2012 et 2017. Durant cette période, plusieurs temporalités, événements et manières de travailler se sont succédé et enchevêtrés. Des premiers tâtonnements et échecs, à la réalisation collective du documentaire, je vais tâcher de décrire au mieux la façon dont se sont déroulées ces cinq années à travailler avec eux.

Afin de raconter au mieux ce parcours, j'ai fait le choix de rédiger cette partie sous une forme narrative, celle du journal de terrain. C'est pourquoi le présent sera souvent utilisé. Les premières sections seront réécrites et interprétées à partir de mon journal de terrain, avant, progressivement, de laisser la place à l'interprétation et aux récits effectués à partir des photographies. J'ai opté pour une écriture descriptive plutôt qu'analytique, car c'est ainsi que je souhaite le présenter aux zonard.e.s.. Ce récit tente de se rapprocher au mieux de ce que nous avons vécu et ressenti.

Si je ne peux prétendre ici à un texte dialogique idéal ou absolu, j'espère que les considérations ci-dessous sauront mettre en œuvre quelques-unes des caractéristiques suivantes : un discours polyphonique abordant différents points de vue, qui préserve l'indépendance de mes interlocuteur.ice.s, tout en évitant de les enfermer dans des rôles trop étroits qui limiteraient leur complexité.

A. Une première expérience de terrain

(novembre 2012 — mai 2013)

a. L'amorce du projet *ZONE 54*

1. Méthodologie ethnographique et dialogique du projet

À Nancy, de 2012 à la fin de l'année 2015, je rencontrais deux à trois fois par semaine des zonard.e.s. Parfois le matin, souvent l'après-midi et en début de soirée et quelquefois le soir. Durant ces trois années, j'ai passé beaucoup de temps avec eux au centre-ville, et parfois dans leurs squats. Nous sommes aussi partis plusieurs jours au festival des Jeux Olympunk en Bretagne et j'ai rendu visite à certain.e.s d'entre eux à Paris. J'ai ainsi établi ma présence en tant qu'observatrice/photographe participante. Je passais mes journées de la même manière qu'eux, nous allions ensemble faire les courses, au squat et il pouvait m'arriver de les remplacer un peu à la manche. Le terrain ayant eu lieu dans la ville dans laquelle j'habite, nos contacts étaient très fréquents, je les croisais lorsque j'allais faire des courses ou boire un verre au centre-ville. La frontière entre la sphère privée et celle du travail était presque effacée. Si cette proximité a été difficile au début et m'a beaucoup questionnée, elle a aussi permis que s'installe entre nous une grande confiance.

Lors des journées passées avec eux, j'oscillais entre observations et discussions autour de leur vie courante. Je voulais que le documentaire soit le plus fidèle possible aux représentations qu'iels se faisaient de leur vie.

Lors de chaque nouvelle rencontre, j'expliquais l'intention de mon projet : réaliser un documentaire collaboratif avec eux sur le long terme afin de pouvoir témoigner de leur quotidien. Jusqu'au début de l'année 2015, j'étais la seule à prendre des photographies. Je documentais leur vie à l'aide d'un appareil argentique moyen format — un Pentax 6x7, avec un objectif 90 mm (équivalent à un 50 mm 24x36) et des pellicules couleurs Kodak 400 ou 800. Pour le son, j'ai investi dans un enregistreur sonore de petite taille, un Zoom H1. Après trois années de terrain, je leur ai progressivement passé la main pour la photographie jusqu'à la fin de l'automne 2016, et ce sont eux qui ont continué à documenter leur vie à l'aide d'appareils photo jetables couleur 24x36 de 36 poses.

À l'automne 2015, les premières expositions ont eu lieu, cela a marqué la deuxième période du projet. J'ai pris quelques distances avec la Zone à partir de 2016. J'avais gardé contact avec ceux dont j'étais le plus proche et nous réfléchissions ensemble aux futures expositions.

L'ethnographie s'est progressivement terminée à partir de 2017. Iels ont arrêté de faire des photographies à l'automne 2016, et nous avons encore collaboré en 2017 et 2018 sur plusieurs expositions et sur un article de vulgarisation (Turri Hoelken, 2018). Les liens gardés avec certaines personnes ont fait perdurer ce projet jusqu'à aujourd'hui. À chaque étape et diffusion de *ZONE 54* je fais en sorte de les inclure le plus possible dans l'élaboration celui-ci. Toutes ces étapes seront expliquées plus en détail dans les pages qui suivent.

Ce n'est que récemment que j'ai pris conscience de la particularité de ma position sur le terrain. Pendant longtemps, je n'ai pas distingué l'enquête immersive (Declerck 2012, Monod 2007 ; Besozzi 2022) et l'enquête dialogique telle que je la menais. Dans ma manière de concevoir l'ethnographie, il ne s'agit pas de vivre *comme* l'autre, mais de construire l'enquête *avec* lui. Dès le début, j'ai opté pour une position à découvert : je me présentais comme une étudiante en anthropologie qui souhaitait faire un documentaire collaboratif avec eux. J'ai mis un point d'honneur à ce que nos relations soient toujours sur un pied d'égalité. Il m'est inconcevable d'avoir avec mes interlocuteur.ice.s une relation autre que celle que j'entretiendrais avec des personnes de mon entourage. Comme dans toute recherche ethnologique immersive, en passant plusieurs jours par semaine avec eux, iels étaient les personnes que je côtoyais le plus. Si la distance géographique ne m'a pas éloignée de mon quotidien (contrairement à de nombreux terrains d'ethnographie) la proximité affective et relationnelle, le temps passé avec eux et celui passé à réfléchir créaient une barrière, une coupure avec le reste de mon entourage. Les zonard.e.s fonctionnant beaucoup à l'affect, j'y reviendrai, nos relations étaient avant tout de l'ordre de l'amitié et du compagnonnage. Ce rapprochement était d'autant plus facile que j'avais en moyenne dix ans de moins qu'eux — iels me prenaient ainsi sous leur aile — et que j'étais précaire moi aussi. Quand je n'étais pas avec eux, nous correspondions — de manière assez sommaire — par téléphone ou SMS. Voici quelques exemples d'échanges SMS qui témoignent de la proximité de nos relations :

> – « C John bonne année merci pour les fotos sa ma fait plaisir j espère que tu va bien a bientot je v essayer de t appeler bisous »
>
> – « Coucou la belle comment ça va ? Petit message pour te dire que je reviens à Nancy avec mon chéri on vient pour y habiter. J'espère te voir, la John est avec moi. Gros bisous »

– « C'est Emy. J'ai fait un salon pour pouvoir partager des photos a moindre frais bisous et bonne soirée »

– « Merci beaucoup, je vais regarder comment ça marche ! :) je suis bien malade, je ne pense pas sortir avant quelques jours, mais j'espère te voir à ce moment-là ! :) je te mets de suite dans les photos Facebook. Si tu veux tu pourras voir toutes les photos (sans tri elles sont toutes la). J'ai hâte que tu me dises ce que tu en penses. Je suis même ouverte aux critiques :) bisous. A Très vite :) »

– « ok prend soins de toi moi non plus j'ai pas trop le moral les gens raconte de la merde a Fils et il les crois enfin je rentre pas dans les détails et c'est fatiguant sur ceux repose toi bien et a bientôt »

J'ai donc souhaité être la plus transparente possible dans mes intentions et ma recherche. Comme le mentionne le dernier échange de sms, toutes les photographies avaient été mises dès le début sur une page privée de Facebook (à laquelle seulement eux avaient accès). Quand j'avais un doute — ce qui arrivait régulièrement au début de mon terrain, j'avais peur que ma présence soit trop intrusive —, je n'hésitais pas à leur en faire part. Nos échanges étaient fluides :

– « Hello. J'espère que vous allez bien. Si vous voulez que je passe aujourd'hui, je suis libre. Et si vous voulez me parler de quelque chose, s'il y a un problème, ou si vous ne voulez plus que je vous appelle, je peux comprendre. Je ne veux pas vous embêter, loin de là. Bisous à vous deux »
– « Coucou miss il n'y a aucun problème avec toi just j avait oublié mon tel et celine ne se sent pas bien avec son petit prblem sinon son peut essayer de se voir demain si tu ve mai t inquiete pa ça fera plaisir de te voir je t embrass math »

– « Tant mieux. Si je peux être d'une quelconque aide n'hésite pas. Je suis là tous les jours, on se voit dès que vous pouvez ça me ferait très plaisir. Je prépare un concours pour lundi, pour essayer d'avoir enfin un peu d'argent pour faire les tirages, est ce que je peux utiliser deux ou trois photos de vous ? :) »
– « pas d soucis fai com tu ve on sai que tu fera ça bien surtou pense pa que l on t en veu c pa le ça just en ce momen on se reveil tard et on est peu sociabl bcp de crainte pour celine. Mais non essai de se voir dmain ok bisous math ».

Le travail sur la qualité des relations est un enjeu essentiel de la dialogie. Seuls des rapports non autoritaires permettent une relation dialogique dans laquelle les interlocuteur.ice.s deviennent agent.e.s du projet. Deux autres dispositions sont nécessaires à la réalisation d'un documentaire dialogique : le rapport à la connaissance doit être polyphonique (faire apparaitre différents points de vue) et les procédés artistiques doivent être inventés/adaptés afin de mettre en forme les deux aspects précédents. Ces trois éléments seront ici traités d'un point de vue pratique. Les points de vue théoriques seront examinés dans la partie suivante, consacrée à la photographie documentaire dialogique. En partant de mon journal de terrain, je vais essayer de montrer comment j'ai mis en place des méthodes collaboratives et dialogiques afin d'amener les zonard.e.s à donner leurs points de vue et à construire avec moi le documentaire.

2. Un premier interlocuteur : Cynok

Pendant plusieurs semaines, j'arpente sans relâche la rue Saint-Jean à Nancy, à la recherche de « punks à chien ». Cette rue du centre-ville de Nancy est stratégique : il s'agit de la rue principale, elle commence près de la gare et finit non loin de la place Stanislas, une belle place classée au patrimoine mondial de l'UNESCO. Elle a été rénovée et devenue une attraction touristique. C'est dans cette rue piétonne que passe le tram (il a été démantelé en avril 2023) et où se situe une bonne partie des commerces les plus fréquentés de Nancy (H&M, Zara, banques…). C'est la rue la plus passante de la ville et les trottoirs y sont larges. Selon les périodes, il y a entre deux et six places de manche. Les premières places se situent près de la gare, en « haut » de cette rue. Ce sont les plus prisées, car elles sont proches du Carrefour City du centre-ville, de la gare, de la FNAC et de la place du Marché.

Si les zonard.e.s ne manquent pas le long de cette rue, mon courage disparait pas à pas lorsque je me rapproche d'eux. Un jour de novembre, à une centaine de mètres de cette rue, entre le centre commercial Saint Sébastien et la place du Marché, l'une de ces personnes m'accoste pour me demander une cigarette. Il est grand et semble avoir une trentaine d'années. Il a des Dr. Martens noires usées, avec des lacets rouges, un pantalon cargo noir, ainsi qu'un t-shirt et une veste noirs. La veste est un peu abimée et décolorée. Sur la manche de sa veste est cousue une petite pièce en tissu avec une croix gammée barrée. Il a les yeux bleus, une barbe de quelques jours et une coiffure qui évoque celle d'Elvis Presley : une grande crête, sur ses cheveux châtains foncés bouclés qui forment une sorte de banane au sommet de son crâne. Il tient en laisse un chien noir avec une petite tache blanche oblongue qui va du cou au ventre. Le chien est grand et mince, il a l'air jeune. Cette personne a un style punk, un chien, taxe des cigarettes : exactement ce que je cherche !

C'est mon moment. Le temps de lui rouler sa cigarette, je lui explique maladroitement le projet documentaire et collaboratif que j'aimerais réaliser avec des « punks à chien » — je ne connaissais pas encore le terme « zonard ». Je l'invite timidement à boire une bière place du Marché, ce qu'il accepte avec malice. Cynok, c'est son nom, se plait à raconter ainsi notre rencontre lorsqu'il me présente à d'autres personnes : « Je lui ai taxé une clope et elle m'a payé une bière ».

Cela aura été une des rares fois où j'ai bu un verre en terrasse avec un.e zonard.e. Iels n'aimaient pas fréquenter ces lieux, les regards des autres usagers étant parfois insistants, iels ne s'y sentaient pas à leur place. Cette première rencontre a eu lieu en novembre 2012. Je passerai les cinq années suivantes à fréquenter la Zone de Nancy.

b. Les premières rencontres

(novembre 2012 — avril 2013)

1. Des journées en compagnie de Cynok, Karine et Lucas

Je finis de rouler une cigarette à Cynok et lui propose d'aller boire un verre dans un bar place du Marché, à quelques pas de nous, afin de pouvoir lui en dire plus sur le projet que j'aimerais réaliser. Assis en terrasse avec un demi de bière chacun, il me raconte son parcours des dernières années : il revient d'Allemagne, où il vient de passer cinq ans. Son chien, Paria, est né là-haut. La mère de Paria appartient à son ex-petite amie allemande. Il vit actuellement dans un squat au centre-ville de Nancy, mais il n'a pas l'intention de s'éterniser. Nancy, à proximité de l'Allemagne et du Luxembourg, est son point de chute avant de continuer son chemin plus loin en France. L'idée d'un projet photographique et collaboratif lui plait.

Nous nous voyons une dizaine de fois jusqu'en avril 2013. En général, nous nous donnons rendez-vous au Caillou, un terrain vague situé entre la gare et le Lidl du centre-ville. C'est un lieu de rencontre stratégique pour les zonard.e.s : central dans la ville, mais aussi suffisamment isolé et grand pour pouvoir lâcher les chiens et leur permettre de courir en liberté. Cynok est d'un naturel souriant, joyeux et posé. Il aime parler de son quotidien, d'engagement et de politique. Nous passons plusieurs après-midi à échanger autour de ses nombreuses lectures. Il aime lire des ouvrages sur l'anarchie et les modèles économiques anti-capitalistes. Il est très renseigné sur ces sujets, bien plus que moi.

Au fur et à mesure de nos rencontres, j'en apprends un peu plus sur son parcours. Il est originaire de Normandie et a trente-six ans. Il a passé son adolescence entre la Normandie et Paris et a quitté le domicile de son père à l'âge de seize ans. Après avoir fait plusieurs fois le tour de la France, il s'est établi quelques années dans le Sud, en particulier près d'Avignon, avant de partir vivre en Allemagne.

Au moment de son départ de Nancy en avril 2013, il a vécu quelques semaines dans l'appartement d'un ami de Karine, sa nouvelle copine, et Lucas, un ami de longue date. Peu avant leur départ dans le sud de la France j'ai eu l'occasion de les rencontrer. Karine a 31 ans, ses cheveux sont rasés sur les côtés, blonds sur le dessus, mi-longs, elle a un visage fin, émacié. Elle est vêtue d'un pantalon cargo au motif militaire, d'un débardeur noir et d'une veste bomber en tissu de couleur kaki, portée à l'envers — un symbole antifasciste. Cette tradition est héritée des années 1980 où les skinheads antifascistes parisiens (appelés aussi « chasseurs de skins », Red Warriors, Ducky Boys ou encore Ruddy Fox) retournaient leur bomber et enfilaient des lacets rouges à leurs Dr. Martens afin de se différencier des skinheads nationalistes.

Karine est originaire de Reims, elle est partie à dix-sept ans de chez ses parents et vit depuis sept ans à Nancy. Elle a un fort caractère, c'est une femme qui dit ce qu'elle pense, et qui, physiquement, bien que fine, semble forte. Son caractère est fougueux, elle s'énerve aussi vite qu'elle redescend. Elle m'impressionne beaucoup, d'autant plus qu'elle reste distante à mon égard. Paf, son chien, issu d'un croisement avec un griffon, est grand, ses poils blonds sont bouclés et hirsutes. Paf dénote des chiens de la Zone que j'ai rencontrés. Il n'a pas leur carrure, sa couleur claire et ses poils hirsutes lui donnent même un air un peu penaud.

Durant sept ans, Karine a été en couple avec Lucas, un bon vivant toujours prêt à sortir une blague. Il a une trentaine d'années et vit dans le sud de la France. Ses nombreux tatouages sont en large partie Do It Yourself (DIY). À l'encre noire vieillie, on peut lire sur les doigts d'une de ses mains les lettres grossièrement tatouées « PUNK » et sur l'autre les initiales « R.A.S.H » (Red Antifascist Skin Head). Main à laquelle il manque d'ailleurs une phalange, sombre histoire d'un panaris mal soigné. Ses deux chiennes, croisées braque allemand et labrador, sont nées de la même portée. Lula a le pelage brun, tandis que Salem arbore un pelage noir.

Durant ces six premiers mois, je n'arrive pas à être sur le terrain autant que je le souhaiterais. Je fais brièvement la connaissance de Gaëlle, une femme de trente-sept ans originaire de Nancy, et de Marteens, un homme de trente-trois ans originaire de Champagne, qui fait régulièrement la manche devant le McDonald's du centre-ville. Les liens créés avec les personnes que je rencontre sont encore ténus. Bien que les moments passés en compagnie de Cynok soient agréables, il arrive parfois que des semaines s'écoulent avant que je puisse le revoir. Parfois par manque de temps, quelquefois parce que l'un ou l'autre annule la rencontre, d'autres fois, tout simplement parce qu'il ne vient pas au lieu du rendez-vous.

Les premiers temps, je prends ces rendez-vous manqués comme un désintérêt de sa part. C'est plus tard que j'ai compris que les notions d'espace et de temps étaient différentes pour eux et que cela n'avait rien à voir avec l'enjeu de nos rencontres. J'avais beaucoup plus de chance de les retrouver en faisant un tour aux endroits stratégiques de la ville, qu'en les appelant ou en leur donnant un rendez-vous (même quelques minutes plus tard !). Pour reprendre un concept de Bakhtine, même si nous vivions dans le même espace-temps, composé des lois de Newton et de la relativité d'Einstein, nous n'évoluions pas dans le même chronotope.

2. Première impression : la mouvance

Trois heures passées en compagnie de Cynok et Lucas, en avril 2013, illustrent parfaitement ce chronotope si particulier dans lequel les zonard.e.s vivent et se meuvent.

Alors que je me rends chez un médecin au centre-ville, j'entends une voix qui m'appelle.

C'est Cynok, accompagné de Lucas et de leurs chiens. Ils sont près du Caméo, un cinéma d'art et essai, non loin du Match, un magasin où il va régulièrement faire ses courses. Avec du recul, je pense qu'il s'agit de l'unique fois où j'ai été repérée par eux.

Quand nous nous croisons, c'est toujours moi qui leur faisais signe. Iels avaient une capacité à marcher sans voir, une sorte de mode automatique, comme si leurs yeux possédaient un filtre qui troublait le visage et le regard des passant.e.s. Cela pouvait s'expliquer par le nombre incroyable de regards désapprobateurs dont iels étaient l'objet dans une journée. Iels avaient appris à ne plus y porter attention. Je pouvais passer à côté d'eux sans qu'iels me remarquent. Lorsque je les saluais, alors que je n'étais qu'à quelques centimètres d'eux, iels levaient toujours la tête d'un air surpris. Contents de me voir, iels souriaient, mon visage sortait d'un coup de la foule de visages troubles qui les entouraient.

Lorsque je sors de chez le médecin, peut-être une heure après, ils sont toujours là, exactement au même endroit, avec quelques bières de plus à leurs actifs. Lucas est saoul, il a l'alcool joyeux. Je les rejoins et nous nous mettons en route vers le Match, un supermarché, qui se situe à une centaine de mètres afin qu'ils puissent racheter des bières. Le temps de finir les bières déjà entamées, nous restons quinze minutes à zoner devant le Match, accompagné.e.s de Paria, Lula, Salem et Paf — Cynok avait avec lui le chien de Karine. Nous ne faisons rien, nous attendons que le temps passe en discutant. Cette scène me fait penser aux petits vieux assis sur des bancs toute la journée, regardant et commentant le défilé des voitures et des passant.e.s. C'est cette manière singulière de passer le temps que j'appelle « zoner ».

Après quelques minutes à zoner, nous rencontrons Chouèche, un homme d'une vingtaine d'années qui travaille dans la restauration. Quatre jeunes de moins de vingt ans, trois garçons et une fille l'accompagnent, iels semblent tout.e.s défoncé.e.s. « chouèche » est un terme argotique lorrain signifiant « être saoul, bourré ». Fidèle à son surnom, lui-même est ivre et défoncé. Il est ce que j'appelle un galérien (et que Pimor appelle un satellite) : en l'espace d'un mois, il a trouvé une collocation, s'est fait mettre dehors et a fini par dormir dans un parking en attendant de trouver un autre logement.

Il échange quelques blagues avec Lucas, qu'il surnomme le « punk chochotte », car ce dernier a dû changer ses Dr. Marteens qui lui faisaient trop mal aux pieds. Chouèche finit par continuer sa route avec ses amis et Lucas se décide à aller acheter quelques bières. La manche a été bonne, ils ont vingt-cinq euros en leur possession. Ils prennent plusieurs minutes pour réfléchir à la manière dont ils vont dépenser ce butin : plus de bières fortes ou moins de bière de marque ? Quantité ou qualité ? Je suis impressionnée, ils connaissent le prix de tout de ce dont ils ont besoin au centime près. Après de savants calculs pour optimiser ces vingt-cinq euros, entre

quantité et plaisir, Lucas va faire les courses. Je reste devant le supermarché avec Cynok et les quatre chiens. Nous continuons à attendre joyeusement que le temps passe. Si les achats sont prévus et calculés en amont, Lucas met tout de même plus de vingt minutes à faire les courses, il ressort avec dix-neuf canettes de bière fortes peu chères de 50 cl et un pack de six bières Leffe de 25 cl, son « petit plaisir de la journée ». C'est l'unique fois où je verrai un zonard acheter une bière de marque.

Ils n'ont plus de feuilles à rouler, je leur propose de leur rouler une cigarette. Ils acceptent et insistent pour que je prenne une Leffe. D'une manière générale, quand il n'était pas trop tôt dans la journée, je m'accordais une bière à leur côté. Iels avaient chaque fois la délicate attention de m'acheter au supermarché une bière moins discount que la leur. Iels me l'offraient avec plaisir. Symboliquement, cette bière avec eux était importante, elle marquait un moment de partage.

Après plus de quarante minutes à zoner devant le Match, nous nous remettons doucement en mouvement. Ils hésitent à refaire un peu la manche, mais finissent par décider de se rendre au squat. Il se trouve dans la même direction que mon appartement, nous faisons une partie du chemin ensemble. Notre périple commence. Nous nous dirigeons tout d'abord vers le pont des Fusillés, un pont qui passe au-dessus de la voie ferrée, à la jonction entre le quartier du centre-ville et notre quartier. Le chemin n'est pas agréable, et même plutôt triste. Nous passons le long de voies de chemin de fer, de terrains vagues et d'immeubles abandonnés. Le quartier a été entièrement reconstruit par la suite. Nous nous déplaçons lentement avec les quatre chiens. Cynok et Lucas s'arrêtent régulièrement, parfois pour rouler une cigarette, d'autres fois, les litres de bière aidant, pour faire une pause pipi. Ils prennent aussi le temps de se faire quelques blagues. Pendant que Lucas refait ses lacets, Cynok se positionne doucement derrière lui et lui donne un grand coup de pied aux fesses, ce qui le fait vaciller. Une nouvelle pause s'impose le temps de rire de cette bonne blague. Le temps semble s'étirer avec eux, tout prend du temps. Seule, je serais arrivée au pont des Fusillés en moins de dix minutes, nous en avons mis quarante.

Arrivé.e.s de l'autre côté du pont, nous croisons Gauthier, un jeune homme de vingt-deux ans très maigre. Son style est assez classique : jean, t-shirt, veste, baskets. Il a un bouquet de fleurs en main. Il nous explique ses mésaventures : le bouquet de fleurs est pour sa femme, après une période difficile et plusieurs essais pour avoir un enfant et une fausse couche, elle est enfin enceinte. Il essaie d'arrêter l'héroïne et tourne au Subutex (un médicament de substitution à l'héroïne, comme la méthadone) pour compenser. Entre les crampes et les courbatures, son sevrage est dur, « mais c'est une période nécessaire avant l'arrivée du gamin ». Après avoir décroché de l'héroïne, il espère trouver un travail avec des forains. Nous restons là, entre le grillage et la route, à discuter avec Gauthier. Le quartier est tout aussi triste de ce côté du pont. Il y a des bars d'ambiance fermés d'un côté, et de l'autre, en contre bas, les voies du chemin de fer.

Tout à coup, Lucas se souvient qu'il a oublié les béquilles de Karine devant le Match. Il y retourne, nous l'attendons. Mais avant son départ, une dernière blague. Il me lance : « tu sais que j'ai ton nom écrit sur mes fesses ? ». Je ne vois pas trop où il veut en venir, je rigole. Il insiste, je sens que ce qui va suivre l'amuse beaucoup. Il finit par se tourner, baisser son pantalon et nous montre ses fesses, dont une sur laquelle est tatoué « Ton Nom ». Il est écrit « Sale Flic » sur l'autre. Cette blague me fait beaucoup rire, aujourd'hui encore. Heureux de la bonne humeur qu'il a propagée suite à l'histoire triste de Gauthier, il se met en route pour aller rechercher les béquilles. Pendant que nous l'attendons, j'apprends que Lula et Salem sont enceintes. Cynok me demande joyeusement si je souhaite un chiot, une façon pour lui de créer des liens et de me signifier qu'il m'apprécie et me fait confiance. Je refuse poliment en expliquant que ce serait difficile pour moi de gérer un chien en appartement, je préfère que les animaux aient de l'espace. Il comprend bien cet argument.

Quarante minutes plus tard, Lucas nous rejoint avec les béquilles. Après plus d'une heure de pause sur le trottoir, nous continuons notre chemin. Gauthier, qui venait pourtant de la direction opposée, nous accompagne. Nous avançons très lentement. Je discute avec Gauthier alors que Cynok et Lucas s'amusent à se faire des pogos à quelques pas devant nous. Ils se bousculent de plus en plus fort, jusqu'au moment où Lucas est éjecté contre la portière d'une voiture arrêtée à un feu. La jeune femme sort effrayée, elle a peur de l'avoir blessé. Ils la rassurent, tout va bien. La femme repart quand le feu passe au vert. Cette bonne vieille blague du pogo embarrassant les a rendus hilares.

Nous faisons régulièrement des pauses sur le trottoir, Lucas commence à être très ivre. Il s'assoit souvent sur un muret qui longe des immeubles, il ne se sent pas bien. Cynok s'approche de lui et lui enfonce les doigts au fond de la gorge afin de le faire vomir, ça ne fonctionne pas. Je suis impressionnée par la dextérité de ce geste. Ils restent assis le temps que ça passe. Nous finissons par nous remettre en route.

Nos chemins se séparent un peu plus loin. Nous prévoyons de nous revoir le lendemain, avant que Lucas ne reparte dans le sud. Ils m'invitent aussi à venir leur rendre visite là-bas. La journée se termine, nous avons mis trois heures pour acheter dix-neuf bières, un petit pack de Leffe et parcourir sept cents mètres à pied. Rien d'étonnant de leur point de vue, ils ne relèvent même pas l'exploit. Ils n'ont, de toute façon, ni montre ni téléphone sur eux pour s'en rendre compte.

3. La première expérience photographique

La date de leur départ vers le sud arrive à grands pas. Après sept mois à zonouner (je ne zonais pas dans les règles de l'art à cette époque, mettre trois heures pour parcourir sept cents mètres me paraissait encore curieux) je n'ai toujours pas d'autres



ZONE 54, 2013. Archives, place Maginot.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

contacts avec la Zone, ni fait aucune photographie ! Dans un élan de désespoir, je prends quelques clichés de Cynok et Lucas lors de notre dernière rencontre en avril 2013. J'ai avec moi un vieux reflex numérique, un Nikon D80, avec un objectif zoom standard 18-135 mm. Pas de quoi faire des images à la hauteur de mes attentes, mais je n'avais ce jour-là que celui-ci de disponible et je n'avais pas les moyens d'investir dans un meilleur appareil photo numérique. Je n'ai jamais apprécié les vingt-six photographies que j'ai faites ce jour-là, aucune, sans exception. Je ne les ai d'ailleurs jamais utilisées pour le documentaire. Je n'y vois que du stress et de la maladresse. Stress d'un terrain qui finissait sans avoir vraiment commencé et maladresse de devoir photographier des personnes que je connaissais peu, et tout particulièrement Karine qui m'intimidait toujours autant.

Nous nous sommes donné rendez-vous en début d'après-midi en haut de la rue Saint-Jean, place Maginot, près de la gare. De nombreux zonard.e.s squattent cette place, elle est connue pour être un lieu de deal et a mauvaise réputation. Les zonard.e.s de la place Maginot sont différent.e.s de ceux que j'ai fréquenté.e.s. Je pense qu'iels sont ce que Pimor (2012 ; 2014) appelle des satellites.

Nous nous asseyons sur les marches de la place. Un camion et une tente de la croix rouge sont présents ce jour-là. De temps en temps, des satellites s'approchent pour bavarder avec nous. Iels se connaissent tou.te.s. Avec hésitation, je prends quelques clichés de Cynok, de Lucas et de leurs chiens. Toujours prêt à se donner en spectacle, Lucas se lève et montre ses remarquables tatouages aux fesses à un satellite présent. J'immortalise timidement la scène.

Vers 15 heures, alors que nous sommes toujours assis sur les marches, une fourgonnette de policiers arrive sur la place. Rapidement, deux policiers se dirigent vers nous. De mon point de vue, ils ont une allure et une attitude de « cow-boy ». Lucas et Cynok les trouvent plutôt décontractés. Je mets mon appareil photo en avant, en espérant que cela calme leurs ardeurs. Ils enjoignent à Cynok et Lucas de vider leurs bières. Lucas, taquin comme à son habitude, leur demande s'il peut finir sa bière avant de la vider. Les deux policiers le menacent de lui faire passer un test d'alcoolémie. Lucas les regarde calmement, il se lève tout sourire et dit simplement « ok » puis il se dirige avec eux vers la fourgonnette. Le test d'alcoolémie doit être positif, car il se fait embarquer quelques minutes plus tard.

Toujours assis sur les marches, nous échangeons un peu avec Cynok, mais l'ambiance n'est plus à la fête. Il me confie qu'ils font « les cons à tour de rôle » face aux policier.e.s afin qu'il en reste toujours au moins un pour s'occuper des chiens. Karine nous rejoint peu de temps après, elle pose ses béquilles et se met assise avec nous. Iels discutent de ce qui vient de se passer et estiment sereinement l'heure de la sortie de cellule de dégrisement de Lucas : probablement le lendemain vers six heures du matin. Peu de temps après iels retournent dans leur appartement, prêté quelque temps par un ami. Au moment de nous séparer, près de l'arrêt de tram Kennedy,



ZONE 54, 2013. Archives, place Maginot.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

à la frontière entre la gare et notre quartier, nous nous donnons rendez-vous le lendemain sur la place Dombasle, entre la gare et la place Stanislas. Des associations et des travailleur.se.s sociaux y seront présent.e.s. Je fais une ultime photo à ce moment-là, sur le chemin du retour, le long de la voie de chemin de fer. Seule photographie où l'on aperçoit Karine, elle est de dos et tend de manière menaçante sa béquille vers Cynok qui tient les trois chiens en laisse quelques pas devant elle.

Le lendemain en fin de matinée, je croise Lucas place Dombasle. Il est sorti de sa cellule de dégrisement à 22 h 30 après que son taux d'alcoolémie soit passé de 1,5 à 0,5. Karine et Cynok sont resté.e.s à l'appartement pour le repeindre avant leur départ du lendemain. Je ne les reverrai pas avant l'été et je n'ai pas d'autres contacts avec la Zone.

c. Trouver une nouvelle porte d'entrée

(mai 2013)

1. De retour sur le terrain, rencontre avec Yann et Vince

Sept mois après avoir fait connaissance avec Cynok, me voilà de retour à la case départ. Un après-midi à la fin du mois de mai, je me décide à aller à la rencontre de nouvelles personnes. Je me dirige timidement vers un homme d'une trentaine d'années qui fait la manche au McDonald's, aux côtés d'un grand chien aux poils roux. Son style vestimentaire est proche de celui de Cynok : Dr Martens, pantalon cargo, t-shirt et keffieh noir et blanc. Son visage doux me met en confiance. Afin de briser la glace, je m'intéresse en premier lieu à son chien. Lorsqu'il me dit son nom, Mache, je réplique naïvement « ah oui, comme la salade ? », nous nous regardons quelques secondes, interloqué.e.s. Puis, à Yann de me répondre : « non parce qu'il aime mordre les objets ». Nous rigolons de ce quiproquo. Je continue par lui expliquer mon projet, il me pose quelques questions (pourquoi, pourquoi faire, etc.). Je lui propose de revenir après sa manche pour en discuter. Il m'invite à revenir une heure plus tard au même endroit tout en me précisant que s'il n'est plus là, je pourrai le retrouver aux alentours dans le quartier. J'attends patiemment et un peu nerveusement sur la terrasse d'un bar place du Marché, le même où j'ai bu un verre avec Cynok quelques mois plus tôt. C'est le premier jour de soleil depuis des semaines.

Je retrouve Yann une heure plus tard, accompagné d'un ami à lui, Vince, et de cinq chiens. Yann en possède deux, Mache et un autre grand chien brun qu'il a appelé Bison. Le visage fatigué de Vince contraste fortement avec le visage doux et joyeux d'Yann. Les trois chiens de Vince sont dans des tons gris et blancs : un husky sibérien, un husky croisé avec un brat, et un brat croisé berger allemand. Ce dernier est le seul à avoir les yeux vairons.



ZONE 54, 2013. Archives, place Maginot.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

Nous marchons dans les rues du centre-ville avec les chiens. Ils ont beau regarder devant eux, ils arrivent à esquiver tous les regards. Se déplacer à leur côté c'est comme transformer les passant.e.s en fantômes. C'est une sensation particulière, j'avais moi-même l'impression qu'une bulle nous enveloppait. Il y a un contraste saisissant entre les moments où iels deviennent presque invisibles et se faufilent en ville entre les passant.e.s et les moments d'allégresse qui peuvent mettre mal à l'aise les passant.e.s, comme les pogos de Cynok et Lucas. Mais dans les deux cas, le regard de l'autre est effacé.

Pendant que nous avançons dans la ville, nous continuons d'échanger à propos de mon projet. Je leur exprime mon envie de réaliser un documentaire sur le long terme tout en m'adaptant à eux et à leurs envies. Afin de les rassurer, je mentionne Cynok dans la conversation, ils le connaissent un peu. S'ils sont encourageants envers le projet, ils s'empressent d'ajouter qu'ils ne sont que de passage sur Nancy et qu'ils repartiront le mois prochain vers le sud de la France. Je reste la bienvenue pour passer du temps avec eux en attendant. Comme toutes les personnes que j'ai rencontrées par la suite, elles ne sont pas contraignantes et même plutôt accueillantes. Ma présence suffit, elles n'attendent rien en retour.

2. De nouvelles perspectives avec la rencontre de Clément

Je tente une nouvelle approche quelques jours plus tard, en parcourant les différents endroits stratégiques fréquentés par les zonard.e.s. Ce tour qui deviendra routinier par la suite (en jaune sur le plan) : je longe la rue Saint-Jean, en bas de celle-ci, je tourne à droite rue Saint-Dizier pour aller vers le McDonald's, puis je continue et me dirige vers le Carrefour City à côté, une place de manche convoitée. Si personne n'est installé à cet endroit, je poursuis mon chemin vers le Lidl, puis le Caillou. En suivant cet itinéraire, j'ai de grandes chances de croiser un.e zonard.e. J'évite généralement la place Maginot. Bien que fréquentée par les zonard.e.s de Nancy, elle l'est surtout par les satellites. L'ambiance y est plutôt désagréable, beaucoup de personnes sont alcoolisées et, à ce que j'ai entendu, des deals qui s'y opèrent. Les zonard.e.s expert.e.s ne fréquentent que rarement cette place.

J'arrive au Carrefour City, qui se situe entre la place du marché et le quartier populaire Saint-Nicolas, vers 17 h 40. À côté du feu de signalisation, un homme d'une trentaine d'années au visage enfantin fait la manche. Il jongle avec un bâton du diable : à l'aide de deux longues baguettes dans chaque main, il réalise des figures avec un bâton. Le bâton tourne autour d'une baguette, vol en l'air, passe entre ses jambes, virevolte. Son niveau est correct, même si le bâton tombe régulièrement par terre. Je le salue timidement, il me demande si je vais bien. Très vite, nous engageons la conversation. Clément est un peu plus grand que moi, les cheveux courts et châtain clair. Il porte un baggy (un jean très large) et un t-shirt rouge. Il a ce qu'on appelle communément « une bonne tête », il est souriant et son visage est moins marqué que d'autres personnes que j'ai rencontrées : il a de belles dents, ses habits sont propres, son style est plus proche des arts du cirque que du punk. Il est différent des autres personnes que j'ai vu faire la manche, je me demande ce qu'il fait là. Mais comme il correspond à quelques-uns de mes stéréotypes de l'époque issus de l'image médiatique des punks à chiens — faire la manche en jonglant joyeusement —, je me décide à l'aborder. À ce moment je suis encore à la recherche des punks déchus du troisième millénaire, d'autant que Cynok, Karine et Lucas, même s'iels ne se disent pas punk, avaient un côté *destroy*, à la Sex Pistols.

Il me raconte un peu plus son parcours : originaire de Bretagne, il travaillait dans le bâtiment jusqu'au début de l'année avant de faire « quelques conneries avec la drogue ». Son souhait est de s'inscrire dans une école de cirque à Nancy afin de se lancer dans une nouvelle voie. La manche n'est qu'occasionnelle, lorsque les fins de mois sont difficiles et que le chômage ne suffit pas. Clément partage son F1 avec deux autres personnes : Mathieu et Céline, deux zonard.e.s en couple, qui ont un chien.

Son attitude me fait un peu penser à celle de Cynok, il est assez protecteur à mon égard : lorsqu'un satellite éméché, assis sur un petit rebord à l'entrée du Carrefour City, nous interrompt et me demande je ne sais quoi, il le repousse gentiment en lui disant que ce n'est pas la peine à l'avenir de me taxer des clopes et de l'argent.

Lorsque je lui parle de mon projet, il comprend immédiatement mes intentions : travail sur le long terme pour créer une confiance réciproque, prendre le temps, adopter les points de vue des personnes concernées, etc. Je lui parle de mon envie de rencontrer des punks qui font la manche. Il me parle alors d'une association où il y a plein de vieux punks, « des vrais », qui sont libertaires, anarchistes et qui voyagent souvent. Il me propose de se revoir pour m'en dire plus sur lui et pour me présenter aux punks qu'il connait. Nous échangeons nos numéros de portable. Je suis aux anges : le temps est bon, le ciel est bleu, il a l'air intéressé par le projet, et en plus il connait des punks, des vrais.

B. Un nouveau départ

(mai — juin 2013)

a. De nouvelles rencontres

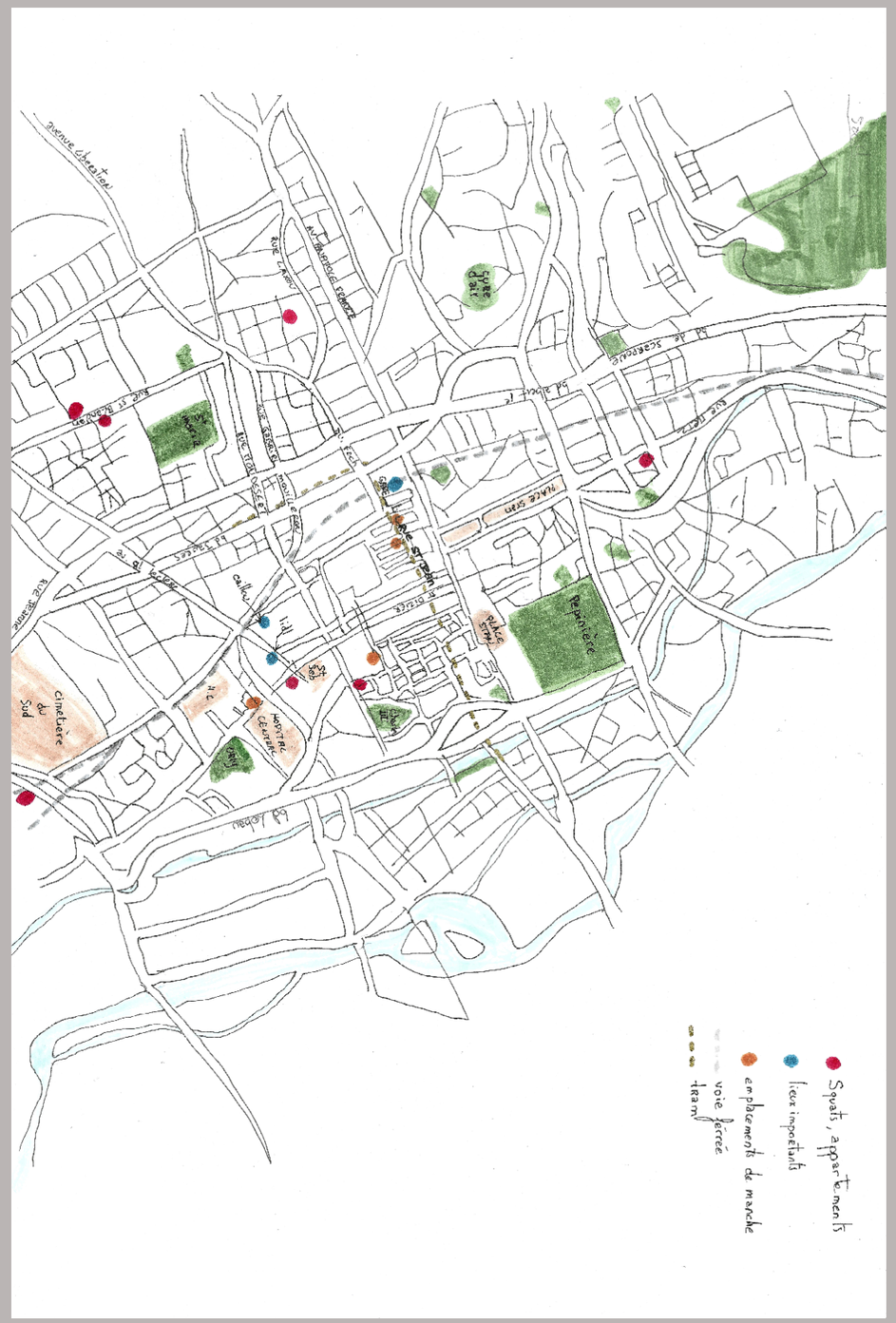
1. Un nouvel interlocuteur : Marteens

Le soir même, j'accompagne mon conjoint qui travaille pour un événement culturel ayant lieu sur la place du Marché. Dans l'élan positif de ma rencontre avec Clément en fin d'après-midi, je décide de faire un tour en ville vers 22 heures, j'espère croiser un.e zonard.e. À une centaine de mètres du marché se trouve le McDonald's, je commence par là. Marteens y est, il fait la manche assis devant la porte d'entrée. À côté de lui se tient un homme d'une trentaine d'années qui ressemble à un jeune clochard qu'on aurait dit tout droit sorti du livre *Les naufragés* de Patrick Declerck (2012).

Je leur demande si je peux m'installer avec eux, ils me répondent positivement. Marteens se souvient de moi et vaguement de mon projet. Nous discutons un peu. Marteens a trente-trois ans, son style est grunge, il ressemble un peu à Kurt Cobain : jean déchiré, pull large, troué, cheveux blonds rasés sur le côté, yeux bleus fatigués et visage marqué par la fatigue et quelques petites cicatrices. Il est accompagné de deux huskies, surement ceux de Vince, que j'ai croisés quelques jours plus tôt.

Il m'a fallu des mois pour réussir à reconnaitre les chiens de chacune des personnes que j'ai rencontrées. Cela peut s'avérer utile. Par la suite, je pouvais repérer les chiens de loin avant même d'apercevoir les maitres. En regardant les chiens qui patientaient à l'entrée des magasins, je pouvais également savoir qui faisait ses courses et les attendre à l'extérieur. Reconnaitre les chiens et sympathiser avec eux est un bon moyen de se lier d'amitié avec un.e zonard.e. Les chiens ont un rôle de socialisation important : on donne les chiots d'une portée à des ami.e.s pour renforcer des liens, on veille à ce qu'ils soient bien traités et éduqués. Toutefois, à ce moment-ci, je n'avais pas encore saisi l'importance des chiens, mais ceux de Vince étaient facilement reconnaissables.

Nous abordons la question de l'alcool et des emplacements de manche. J'en apprends un peu plus sur le fonctionnement de ces derniers. La manche est une activité règlementée : chacun a sa place et ses horaires. Marteens me confie les deux chiens, le temps de se rouler une cigarette. Soudain, j'entends une voix qui me dit de les lâcher. Je reste figée, étant donné qu'il s'agit de deux chiens imposants, je ne sais pas du tout comment réagir face à cette injonction. J'aperçois alors à quelques mètres Vince avec son troisième chien et Yann. Quand Yann arrive à ma hauteur, il me rétorque sèchement « C'est ses chiens, quand il te dit lâche, tu lâches ». Un



Plan de la ville de Nancy.

peu vexée du ton employé, nous restons immobiles l'un en face de l'autre quelques secondes, jusqu'à qu'Yann se souvienne de moi. Le ton devient plus détendu. Vince ne se souvient ni de moi ni de mon projet. Nous restons ensemble jusqu'à ce que le fast-food ferme, peu de temps après. Le temps de ma présence, la manche n'a pas été bonne. À cette heure la rue est peu passante, Marteens a reçu moins d'un euro. Les employé.e.s qui s'en vont les connaissent bien, iels les saluent. Un employé aux cheveux longs et bruns s'arrête quelques minutes avec nous. Il leur donne une ou deux cigarettes roulées, et fait une blague sur les cigarettes à saveur patchoulis. Je ne comprends pas la référence, j'imagine qu'il s'agit d'une métaphore pour parler de cannabis. L'employé s'en va après une dizaine de minutes. Yann, Vince et Marteens rentrent au squat, quant à moi, je retourne sur la place du Marché.

Ce soir-là, des liens se sont créés avec Marteens et j'espère le revoir régulièrement. Yann et Vince partiront peu de temps après dans le sud de la France, je n'aurai plus l'occasion d'échanger avec eux.

2. Un après-midi avec Clément, Mathieu, Céline et James

Je rappelle Clément deux jours plus tard. Nous nous donnons rendez-vous place des Vosges à 15 h 30, une place proche du Caillou et du Lidl. Il y a un grand soleil, il fait très chaud ce jour-là.

En arrivant sur la place, je le vois accompagné d'un couple avec un grand chien noir. Clément fait rapidement les présentations avant de partir quelques minutes acheter des bières et de l'eau pour le chien. J'en profite pour faire plus ample connaissance avec le couple. Mathieu a vingt-neuf ans, il est mince, même plutôt maigre. Ses cheveux mi-longs sont noirs, son regard est perçant et vif. Il a beau faire plus jeune que son âge, être vif et joyeux, il y a une dureté dans son visage qui laisse transparaitre un passé difficile. Il vit par intermittence entre Nancy et les Alpes depuis cinq ans. Son chien, Jungle, a cinq ans, et est issu d'un croisement entre un border collie et american staff. Il a hérité des pattes blanches et l'arrière-train fin du border collie, m'explique Mathieu, et de la mâchoire et des dents de l'american staff. Céline a trente-cinq ans, son visage est marqué. On voit au premier coup d'œil qu'elle a beaucoup souffert. Ses grands et beaux yeux gris-vert lui donnent un regard à la fois profond et doux. Ses cheveux sont châtain clair et lisses, ils lui arrivent aux épaules. Iels sont ensemble depuis trois ans et fiancés depuis une année et demie. Je ne pense pas que leurs fiançailles soient officialisées auprès d'une institution, il s'agit à mon avis d'un contrat entre eux deux, d'une marque d'amour qui donne un statut à leur relation auprès d'eux, des ami.e.s, de la Zone, et peut-être de leur famille.

Lorsque Clément revient, nous nous dirigeons vers un magasin rempli d'un grand fouillis de produits artisanaux importés du Maghreb (Keffieh, cendriers en tadelakt, poteries…). C'est dans ce magasin que travaille occasionnellement James, le punk, le vrai, dont Clément m'a parlé. À ma grande surprise, les chiens sont autorisés dans le magasin. Jungle est obéissant, il écoute et suit Mathieu sans qu'il n'ait jamais à répéter ou à élever la voix. Entre deux rayons, pendant que James et Clément discutent, Céline commence à se confier à moi. Elle me raconte que Mathieu et elle sont parti.e.s jeunes de chez leurs parents, respectivement à quatorze et douze ans et tous les deux ont eu de longues périodes sans domicile fixe au cours de leur vie.

Après quelques minutes, nous allons nous poser tou.te.s les quatre dans un petit parc — ou plutôt une étendue d'herbe — non loin de là. Mathieu part rapidement chercher « quelques trucs » à l'appartement et James nous rejoint peu de temps après. James a un visage doux, il a toujours l'air étonné et à l'écoute. Ses cheveux sont châtain clair, plutôt courts et rasés sur le côté. Il a plusieurs piercings : un anneau au septum (la cloison entre les deux narines), un autre sur sa lèvre inférieure et plusieurs aux oreilles, dont un écarteur. Il porte des bracelets en cuir, un débardeur noir et un pantalon au motif tartan. Le tartan est son signe distinctif, il porte presque toujours un vêtement arborant ce motif.

Au moment de s'installer dans l'herbe, tou.te.s les trois me proposent de me donner leur gilet, veste ou encore t-shirt afin que je ne me salisse pas en m'asseyant par terre. J'enlève alors ma veste en cuir jaune poussin — mon signe distinctif — je la pose par terre et me mets assise dessus en riant et en leur assurant que j'avais déjà mis les pieds dans un parc. Je dois certainement leur renvoyer l'image d'une citadine un peu bourgeoise. Clément et James échangent autour du jonglage. Ils apprécient tout particulièrement le bâton du diable. Comme cela coute assez cher (environ quarante euros), ils en prennent grand soin et le réparent eux-mêmes. Quand Mathieu souhaite essayer celui de Clément, il hésite. C'est assez fragile. Ils se mettent d'accord : à la première chute du bâton par terre, Mathieu arrêtera, ce qui est arrivé plus vite que prévu. Pendant que Clément et James discutent de différentes figures de jonglage, Céline me raconte plus en détail son parcours.

Après avoir été mise dehors par son beau-père à douze ans, elle se retrouve chez un couple de « hippies » qu'elle trouve gentils et crée des liens avec eux. Deux ans plus tard, l'un des deux décède et le second sombre. Tout s'écroule à nouveau pour elle. Elle se rend alors dans un foyer pour adolescents. Quelque temps après, elle retrouve espoir en obtenant un travail dans un centre équestre. Nouvelle déception suivie d'un grave accident de camion à dix-huit ans dont elle garde des séquelles et douleurs aujourd'hui encore. Ses blessures n'ont pas été correctement soignées, ni à l'époque ni depuis. Une longue cicatrice parcourt le long de son dos, et le reste de son corps est couvert de scarifications. Sa vie a été sans cesse scandée par le rythme des mauvaises nouvelles et des déceptions. Des espoirs brisés, des agressions. Lorsqu'elle me confie son histoire, j'ai le sentiment d'une énorme force centrifuge qui fait que tout la rapproche du malheur et de la souffrance. Sa plus grande

peine est le placement de sa fille, qui vit dans une famille d'accueil et qu'elle n'a pas vue depuis près de trois ans.

Je suis assez sonnée par toutes ces confidences et je ne sais trop comment les interpréter : peut-il y avoir autant de malheur dans une vie ? Comment peut-on se confier autant lors d'une première rencontre ? Ai-je les épaules pour entendre ce discours, y faire face ? Ne vais-je pas créer de faux espoirs ?

Céline a le souci de l'autre, elle est emphatique et discerne la tempête au creux de ma tête. Elle m'avoue que si elle s'est autant confiée à moi, c'est parce qu'elle a vu les traces des scarifications que je m'étais infligées tôt dans mon adolescence. Le fait qu'elle perçoive mes cicatrices me met tout d'abord mal à l'aise. Trouver la distance juste entre eux et moi a été l'un des plus grands défis de ce projet. Pour une première expérience anthropologique, travailler dans la ville dans laquelle on vit n'est pas chose aisée. La frontière entre le privé et le public est mince. Si les personnes que j'ai rencontrées se sont montrées amicales et accueillantes avec moi dès le début, il m'a fallu plusieurs mois avant de pouvoir trouver ma position et lâcher suffisamment prise. J'ai l'impression que si la distance juste a été difficile à trouver de mon côté, eux, tout comme Céline durant cette discussion, ont toujours été à l'aise. Avec du recul, je pense que nous étions complémentaires : mon côté réservé et maladroit s'accordait bien avec leur côté émotif et désinvolte. J'étais discrète et ne les prenais pas de haut, en échange eux m'emmenaient dans leurs folles aventures et essayaient de me « décoincer » un peu.

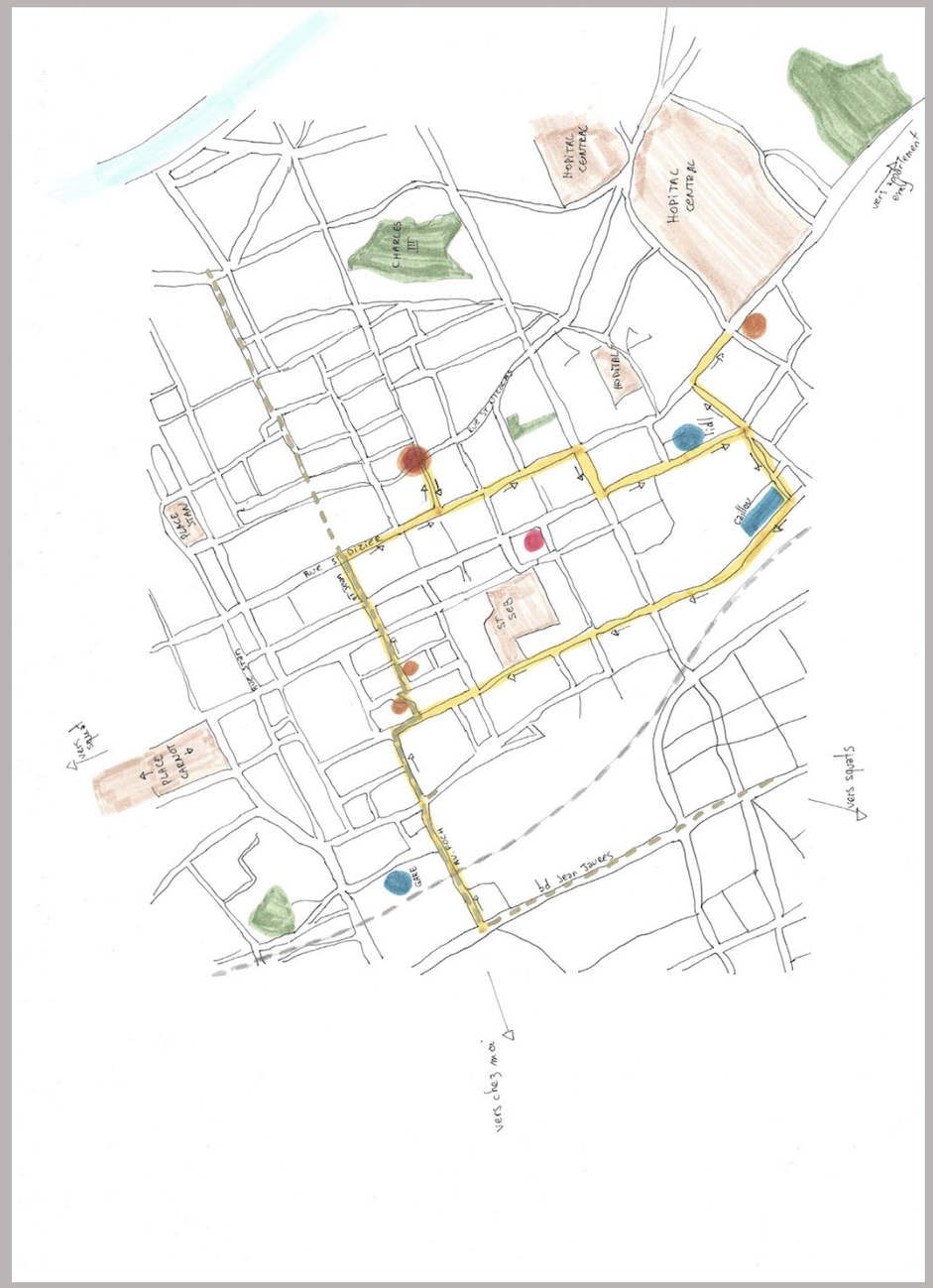
Nous partons un peu plus d'une heure après notre arrivée. Mathieu était parti passer un coup de fil, il n'est toujours pas revenu. Nous le croisons près de la gendarmerie, une centaine de mètres plus loin. Il est au téléphone avec son père, il est nerveux, tendu des pieds à la tête. Je pars à ce moment-là. C'était une sacrée journée. De nouvelles voies se dessinent, j'ai appris beaucoup de choses de nos discussions ce jour-là.

L'année qui a suivi, j'ai revu régulièrement Mathieu et Céline, il m'est aussi arrivé de recroiser James.

b. Une rencontre déterminante

1. Un rendez-vous manqué…

J'ai donné rendez-vous à Clément au Carrefour City, là où nous nous étions vus la première fois. Il n'est pas là, je fais mon tour habituel : je commence par le McDonald's. J'y croise Marteens qui fait la manche en plein cagnard, il n'a pas l'air en forme. Il se lève quand j'arrive, nous discutons debout. La manche est mauvaise, il a seulement récolté cinquante centimes en une heure.



Plan de la ville de Nancy, centre-ville.

Après quelques minutes des policiers arrivent non loin de nous et se dirigent vers un zonard à une trentaine de mètres. Je propose à Marteens d'y aller en brandissant mon appareil photo. Il me dit que ce n'est pas la peine, les dés sont déjà joués : « ils sont partis pour faire chier et verbaliser ». Sur ce coup, il n'a pas tort. Nous échappons aux policiers parce que nous sommes debout, ce qui signifie que Marteens ne fait plus la manche à ce moment. On a eu chaud, dans tous les sens du terme, je rougissais déjà dès dix minutes passées au soleil. Je lui propose d'aller boire une bière en terrasse, il me répond « volontiers, au Carrefour City à côté ! ». Il n'aime pas aller dans les bars. Quand nous partons vers le Carrefour City, les policiers sont encore en train de verbaliser le zonard qui est installé à quelques mètres de nous. Nous rentrons dans le supermarché, Marteens achète une 8.6, moi une blanche et nous nous asseyons sur un petit rebord devant la vitrine du magasin.

J'en apprends un peu plus sur lui : originaire de Champagne, il a quitté le foyer familial à dix-sept ans parce qu'il ne s'entendait pas avec son beau-père. Les conflits avec la figure paternelle, qui sont souvent des beaux-pères, paraissent fréquents avec les zonard.e.s, cela est aussi souligné dans la thèse de Pimor (2012). À son départ, il est allé vivre chez un ami à quelques kilomètres du domicile parental, avant de faire le tour de la France. Cela fait neuf mois qu'il est arrivé à Nancy, il y avait séjourné quelques années plus tôt. Il vit en ce moment dans un squat au centre-ville avec Yann, qui se trouve être l'ancien squat de Cynok.

Gaëlle passe quelques minutes plus tard accompagnée d'un grand chien noir. Je l'ai croisée auparavant avec un petit bichon blanc, le chien de sa mère, me renseigne Marteens. Les traits de son visage sont tirés, elle a l'air fatiguée, bien plus que la dernière fois.

Je n'avais pas encore mangé ce jour-là, je sors de mon sac des barres de Snickers et leur en propose. Iels déclinent poliment, Marteens me dit avoir les dents trop pourries pour manger ces cochonneries. Après quelques minutes à bavarder avec Marteens, Gaëlle s'en va. Elle va rendre visite à Yann au squat.

2. … qui permet la rencontre de John

Le jour même, vers 17 heures, un homme aux allures de skinhead, accompagné d'un berger allemand se poste près du feu de signalisation pour faire la manche. Il pose un béret par terre et laisse tomber à ses pieds trois balles de jonglage. Il échange quelques mots avec Marteens, il a une voix rauque et un ton sûr de lui, ils ont l'air de bien se connaitre.

Au même moment, trois personnes en jean et t-shirt d'une trentaine d'années se dirigent vers moi et me demandent si je suis Amandine, la jeune femme qui fait un documentaire sur les punks. Ils ont entendu parler de ce projet par Clément. Leurs yeux sont mouillés et rouges, ils viennent de se faire gazer par des policier.e.s lors de la manifestation en l'honneur de Clément Meric, un jeune militant antifasciste assassiné par un skinhead cette année-là, en 2013. Tout en se mettant des gouttes dans les yeux, ils me donnent des nouvelles de Clément. Il a fait la fête la veille avec Mathieu, et a probablement fini par s'endormir dans un parc. C'est sans doute pour cela qu'il ne s'est pas rendu à notre rendez-vous. Je me souviens alors que Clément et Mathieu parlaient de préparer un barbecue lorsque nous étions assis au parc le jour précédent. Pendant que je discute avec les trois nouveaux venus, Marteens part acheter de la bière au Lidl. Il a dû être happé par d'autres personnes car il n'est pas revenu. Après quelques minutes, John demande calmement, mais fermement à tout le monde de partir. Il a besoin de calme pour faire la manche. Quand il y a trop de monde, cela effraie les passant.e.s. Les trois hommes partent, je reste assise sur le rebord du muret à quelques mètres de lui. Il prend son chien et se rapproche de moi. Nous discutons une quinzaine de minutes, l'échange est agréable.

John est originaire de Seine–Saint-Denis et a trente-trois ans. Son visage un peu marqué, ses cheveux rasés, sa voix rauque et ses yeux bleus lui donnent un air à la fois dur et joyeux.

Il porte un jean un peu large sur lequel est accrochée une chaine en métal, un pull rayé vert et noir et des Dr. Martens noires affichant un drapeau anglais sur la pointe. Sultane, sa chienne, est une femelle berger allemand. Elle est plutôt petite, bien qu'adulte, craintive et très maigre. Ils ont l'air complices, il prend soin d'elle. Je suis étonnée quand il me dit que cela ne fait que deux jours qu'il l'a. Sultane vient de lui être confiée par un ami, car son ancien maitre la maltraitait. Ils ont vraiment l'air bien ensemble. L'évolution du comportement de Sultane sera assez impressionnante, j'aurai l'occasion d'y revenir.

J'apprends qu'il ne fait la manche que depuis peu de temps. Il était sorti de la Zone pendant plusieurs années, il c'était marié et « rangé ». Après son divorce, il s'est installé dans un appartement qui a pris feu quelques semaines avant notre rencontre. Une bonne partie de ses mains et de ses avant-bras sont brulés suite à cet accident. L'appartement appartenait à un « marginal », lira-t-on dans le journal local l'Est Républicain, un journal de la région. Il vit en ce moment avec Marteens dans l'ancien squat de Cynok, qu'il connait un peu. En discutant, je me souviens que Cynok m'avait déjà parlé de lui. Il devait d'ailleurs me le faire rencontrer avant son départ pour le sud, mais ils se sont brouillés entre-temps. Lors d'un malentendu, John a cassé une dent à Lucas.

Sa manière de faire la manche est joyeuse : il jongle un peu, accoste les personnes, rigole avec elles. Avec sa voix rauque et sensuelle, il va au devant des personnes et les accoste volontiers, dans un savant mélange d'entrain et de distance. Les manches que j'avais observées jusqu'ici étaient plus réservées : les zonard.e.s attendaient

souvent un contact visuel avant de prononcer les mots fatidiques : « vous n'auriez pas une petite pièce s'il vous plait ».

« Bon ben maintenant je m'y remets », me dit-il après ce bref résumé biographique, puis il se remet à jongler. Je pars en lui disant que j'ai été contente de le rencontrer. Il est au courant pour mon projet documentaire et me dit que ça lui ferait plaisir de continuer à échanger avec moi. Il me donne ses heures de manche pour que je puisse le retrouver facilement : tous les jours de cinq à sept, sauf le dimanche. Exception faite d'un jour de galère, et là, c'est le dimanche matin, au même endroit.

Je m'en vais avec l'espoir de le revoir rapidement. J'ai tout de suite accroché avec lui. Je me sens aussi bien avec lui qu'avec Cynok : je suis à l'aise et nos discussions m'intéressent beaucoup. Clément, a quitté Nancy quelques semaines plus tard, je ne le croiserai que peu par la suite.

3. Un nouveau départ

Je ne le savais pas encore, même si je l'espérais, mais John deviendra mon compagnon de Zone. Dans ce contexte, je n'apprécie pas le terme ethnologique d'« interlocuteur privilégié », car il évoque une distance que nous n'avions pas. C'est lui qui m'a ouvert le premier les portes d'un squat, qui m'a fait rencontrer du monde au Caillou, qui m'a amenée à Paris faire la connaissance d'Emy et Fils (deux autres personnes qui seront importantes dans le documentaire). J'aimais sincèrement passer du temps avec lui, nous discutions beaucoup de tout et de rien. Nous réfléchissions au projet, à ce que c'est d'être punk, d'être zonard, nous parlions de nos rêves respectifs, nous réfléchissions à la société et nous écoutions beaucoup de musique sur son vieux téléphone portable. Jusqu'à la fin de l'année 2014, John a été la personne avec laquelle j'ai le plus travaillé pour réaliser le documentaire. Nous nous voyions régulièrement, il était généreux, me donnait accès à l'intimité de la Zone et m'aidait à gagner la confiance des autres zonard.e.s — et inversement. Il est définitivement parti de Nancy à la fin de l'année en 2014. Je ne l'ai pas revu depuis, mais nous avons gardé contact.

Après six mois à me forger une première expérience de la Zone aux côtés de Cynok, contre toute attente, mon terrain prend de l'ampleur à partir de mai 2013, après son départ, lorsque je rencontre Clément, puis, quelques jours plus tard, John. Dès juin 2013, je passe deux à quatre jours par semaine avec John, Gaëlle, Marteens, et quelques autres personnes que je présenterai par la suite. Lors de ces premières rencontres, j'ai été marqué par la confiance qu'iels m'ont directement accordée. Seul.e.s Karine, Emy et Fils, ont mis du temps à accepter ma présence. La confiance qui s'est installée immédiatement entre nous est certainement due à un mélange de différents critères — en dehors de ceux classiques en anthropologie tels que l'écoute et la bienveillance : j'avais en moyenne, une dizaine d'années de moins qu'eux, iels m'ont ainsi prise sous leur aile ; financièrement, j'étais dans la même galère, je devais me débrouiller avec le RSA ; j'avais des affinités fortes avec le mouvement et la musique punk ; iels avaient l'habitude de fréquenter toute une diversité de personnes, leurs relations sont loin de se limiter à la Zone, ainsi par mon statut extérieur à la Zone je n'avais pas une place plus singulière que d'autres personnes de leur entourage.

Si je n'ai pas toujours pas parlé de photographies, c'est parce qu'à ce moment-là, le 8 juin 2013, je n'avais toujours pris aucun cliché, en dehors de ceux décevants la veille du départ de Cynok en avril. Ma rencontre avec John et la confiance qu'il m'a accordée ont été déterminantes. J'ai passé commande dix-sept jours plus tard, le 25 juin, de vingt pellicules Kodak 120 Porta 400.

Après avoir fait part des mes premiers tâtonnements, je vais maintenant décrire les étapes importantes de ce documentaire qui m'a menée de la Zone de Nancy au tout premier festival des Jeux Olympunk à Kergrist-Moëllou en 2015.

C. En route pour l'aventure

(juillet 2013 — août 2015)

Les descriptions ici présentes relateront les étapes importantes qui se sont déroulées de juillet 2013 jusqu'à la fin de l'année 2014. Je vais progressivement quitter l'interprétation de mon journal de terrain pour me référer aux photographies que j'ai prises, en suivant un ordre chronologique. L'année 2015 et les suivantes marquent une nouvelle étape du projet : celles des subventions, prix, et bourses obtenues, et ainsi, l'occasion de fournir aux zonard.e.s des appareils photographiques afin qu'iels puissent documenter avec moi leur vie courante.

a. Les premières photographies

1. Une journée mouvementée

Je me souviens du jour où j'ai pris la première photographie de ce documentaire : le mercredi 4 juillet. Je me rappelle d'ailleurs bien mieux des jours où j'ai pris des photographies, en comparaison aux jours où j'utilisais uniquement le journal de terrain. Est-ce parce que je suis plus concentrée lorsque je photographie ou est-ce le souvenir d'une image de cette journée qui ravive ma mémoire ? Je ne saurais le dire.

Ce jour-là, j'ai rendez-vous un peu avant 17 heures avec Gaëlle au « Banc », un banc dans un petit parc à proximité du Caillou dans lequel elle va parfois se reposer, à

l'abri des regards de la ville. Elle est accompagnée de trois autres personnes que je ne connais pas. C'est une journée d'été classique à Nancy, il ne fait pas une chaleur écrasante, contrairement au mois de juin et le ciel est assez couvert.

Nous discutons ensemble, j'en apprends un peu plus sur elle. Gaëlle a trente-sept ans et est originaire de Nancy. Sa chienne, un grand chien noir aux poils long, croisé labrador, staff, husky et malinois, s'appelle Zina. Gaëlle est très maigre, son visage est émacié, sa voix est criarde. Ses cheveux châtains et lisses sont attachés avec une pince blanche. Si elle est vêtue ce jour-là d'un jean et d'un t-shirt, son style vestimentaire détonne un peu avec celui de la Zone : elle porte parfois des leggings et t-shirts moulants colorés et d'autre fois des pantalons blancs avec un débardeur blanc et de petites sandales. Elle n'a pas du tout un style punk. Elle vit dans un appartement avec James. Elle est douce et gentille.

Après quelques minutes, elle appelle John qui nous invite à le rejoindre au Caillou. Nous nous mettons doucement en route. Une fois arrivée, je repère John près des blocs de béton, entre le parking et le terrain vague. Un autre groupe est présent, ils sont assis un peu plus loin sur le parking. L'ambiance me parait un peu tendue. Afin de me remercier des quelques cigarettes que je lui ai déjà roulées, il m'offre une blonde, de la marque Philippe Morris.

J'amène mon Pentax pour la première fois. Le poids de l'appareil me tord le cou, mais ça en jette. Je prends la première photo à leur demande. Cela fait deux mois que je passe plusieurs jours par semaines avec eux. Je n'ai pas souhaité brusquer le moment de la première prise de vue. Paradoxalement, peut-être, faire des photographies de personnes me met mal à l'aise. Je ne veux ni importuner les personnes ni leur donner la sensation que je « vole » un instant de leur vie. Bien que je leur parle à chaque rencontre du projet photographique, j'essaie aussi de montrer que nous avons le temps, j'attends qu'une confiance solide s'installe. Le fait que je sois une photographe qui ne prend aucune photographie depuis des semaines les amuse. Progressivement, je sens qu'iels ont envie de débuter le projet avec moi. Ce jour-là, tou.te.s ensemble au Caillou me lance pour la première fois, à leur demande.

Tout le monde se resserre près d'un long bloc de béton, je m'éloigne un peu, sur le terrain vague, près des chiens qui jouent dans la boue. Je sors mon téléphone portable pour calculer la lumière à l'aide d'une application spécialement dédiée (Posemètre), et enfin, je prends mes deux premières photos : le groupe s'attroupe autour du muret qui sépare le terrain vague du parking, elle me fait penser une photo de famille. Après avoir pris un cliché du groupe, je me retourne pour photographier les chiens de Gaëlle et de John, Zina et Sultane, qui jouent sur le terrain vague, avec, en toile de fond, la ville sous un ciel menaçant.

Je retourne auprès de John, il est en sueur. Il est vêtu d'un gros pull, malgré la chaleur. Il vient de diminuer la quantité de méthadone qu'il prend, le manque commence à se faire sentir. Il ne se plaint pas. Nous sommes déjà en fin de journée,



ZONE 54, 2013. Archives, au Caillou.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

deux bouteilles de crémant et de nombreuses bières agrémentées de sirop ont été bues. Ça n'aide pas à apaiser les tensions présentes dans l'air ce jour-là. Tout au long de l'après-midi, jusqu'à mon départ en début de soirée, les embrouilles ne cesseront pas. C'est assez délicat de prendre ces moments en photographie. Je ne fais qu'une seule tentative : je photographie Man, un satellite proche ami de John, qui réconforte Mathieu, car il vient de se séparer de Céline. J'apprends que ce n'est pas leur première rupture et que plusieurs fois, Mathieu a mis Céline à la porte du squat ou de l'appartement. Le fort caractère de Céline fait en général pencher le groupe du côté de Mathieu, mais cette fois-ci, tou.te.s la défendent. Mathieu reste dans son coin toute l'après-midi et personne ne sait où est Céline.

Peu de temps après, un homme maigre, nerveux et au visage peu sympathique m'approche. Il a quitté le groupe avec lequel il était assis près du parking pour venir s'embrouiller avec nous, sans que je comprenne pourquoi. Il s'en prend à l'appareil photo que j'ai autour du cou et insulte à demi-mot les zonard.e.s que je photographie. Il me demande pourquoi je m'intéresse à ces personnes « qui ne seront jamais rien dans la vie », chez qui « le mal vient de l'âme » et pour qui « il n'y a plus rien à faire ». Il est physiquement très proche de moi, à quelques centimètres. Cela ne l'empêche pas de forcer le ton afin de bien faire entendre ses propos par les zonard.e.s à deux ou trois mètres de là. Son ton condescendant m'irrite tout autant qu'il me met mal à l'aise. J'essaie de partir, sa nervosité commence à m'effrayer. Je tente d'esquiver la conversation en montrant le peu d'intérêt que ses mots m'évoquent, tout en essayant d'arrondir la portée de ses propos. John, qui a gardé un œil sur moi tout le long de cette situation, commence à s'énerver. Il s'approche, et sans rien dire prend un souffle et enlève son pull d'un air menaçant afin de faire apparaitre sa veste Lonsdale à carreaux rayés. Son geste signifie : « je suis prêt à la bagarre, je suis un skin, et je n'ai pas peur ». L'homme part.

Sous sa veste, John porte un t-shirt noir sur lequel est imprimé en blanc un coup de poing qui tape une fleur. Je fais un portrait de lui, son visage est souriant et fier. L'homme revient peu de temps après pour me dire de ne pas prendre de photographie de son groupe, j'acquiesce et lui assure que je n'en ai aucunement l'intention. Il me reproche de me faire de l'argent sur le dos des gens. John prend à nouveau ma défense en expliquant que je réalise ce projet pour mes études. Il finit par repartir avec son groupe et ne reviendra plus.

Un peu plus loin Vince et Gaëlle se querellent. Ça fait des semaines qu'iels se draguent timidement. Entre leurs longues discussions, quelques pleurs et quelques colères, iels viennent s'excuser auprès de moi, iels ne veulent pas me faire passer un mauvais après-midi. J'essaie de les rassurer. En fin de journée iels vont acheter quelques bières au Carrefour avec John. À leur retour John est agacé, Gaëlle et Vince ont attiré l'attention sur eux dans le magasin. Selon ses mots, dans un bref moment d'euphorie après toutes ces disputes iels « se sont se tapé.e.s l'affiche dans



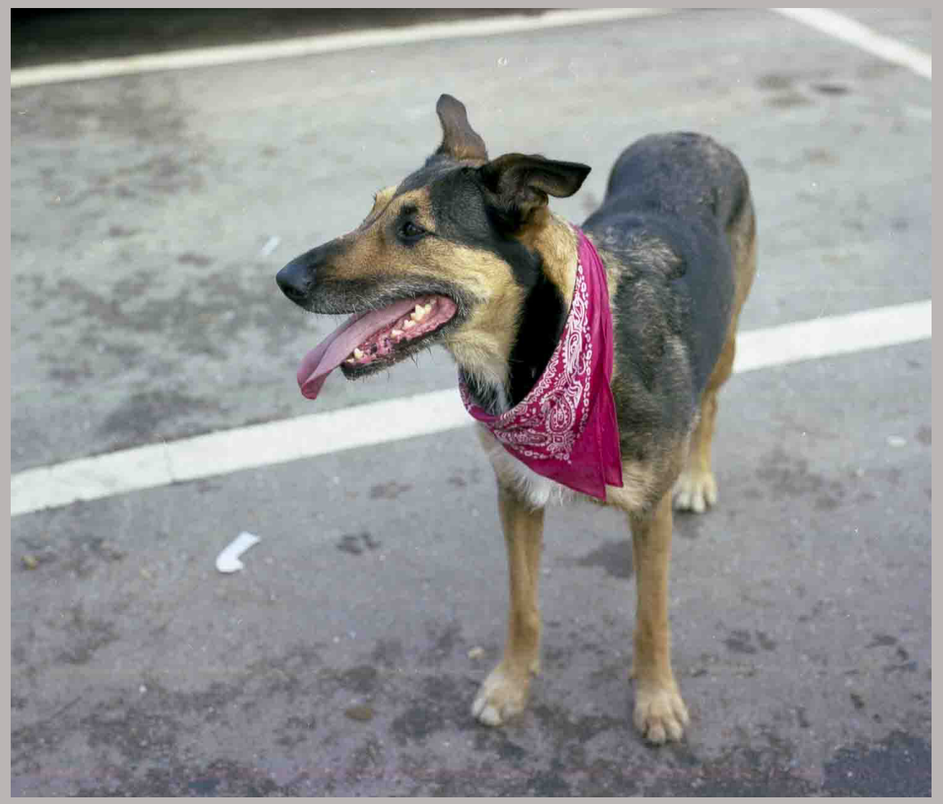
ZONE 54, 2013. Archives, au Caillou.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

le Carrefour pour prendre des bières ». Il sait qu'avoir un comportement discret est le meilleur moyen de se faire accepter par les passant.e.s et les commerçant.e.s.

Pendant qu'iels vont faire des courses, je garde les chiens avec Man. C'est une personne calme, posée et qui ne se mêle pas des querelles des autres. C'est l'un des meilleurs amis de John. Père d'une petite fille — que John appelle sa nièce, il loue un appartement et passe beaucoup de temps chez lui à fumer du cannabis et à regarder la télévision, il apprécie tout particulièrement l'émission culturelle d'Arte *Tracks*. Il a un CAP en menuiserie et un autre en construction d'ouvrages en béton armé. Ce dernier lui permet d'alterner entre des périodes d'intérim, de chômage et de RSA. Bien qu'il adore la menuiserie, il n'a jamais pu trouver de travail dans ce domaine. Man est parti de chez ses parents à seize ans, il était déjà en lien avec la Zone et ses parents n'étaient pas d'accord avec ses choix de vie. De seize à dix-huit ans, il a vécu dehors (foyers, squats, etc.), avant de louer l'appartement qu'il occupe aujourd'hui encore. Il me confie qu'il n'est pas habitué à faire la manche, il n'aime pas ça, cela arrive seulement lors des fins de mois difficiles. Si son style, comme les autres satellites, s'approche de celui de « teuffeur », les badges qui ornent sa casquette affichent son adhésion aux valeurs antifascistes. Sa chienne, Kira, beige et noire, fait la même taille que Sultane. À mes yeux, elle a un petit air de berger allemand, mais sa carrure est différente. Elle est moins trapue, son arrière-train est fin et creusé. Kira a une réputation de mordeuse, car elle pince ou mord doucement lorsqu'il y a des échauffourées. Cette réputation ne plait pas à Man. Je la prends en photographie sur le parking, avec son petit foulard rouge autour du cou et sa tête joueuse.

Dans l'après-midi, Céline débarque au Caillou. Avec Mathieu iels se mettent un peu à l'écart, mais on peut les entendre se disputer, crier, pleurer. Un peu plus tard, je retourne faire une photographie de Zina et de Sultane, elles ont passé l'après-midi à jouer sur le terrain vague. John les surveille attentivement du coin de l'œil : à certains endroits des bouts de verre trainent au sol. Cela exaspère les personnes présentes ce jour-là, d'autant plus que des poubelles sont à côté. J'en profite pour refaire un portrait de John, avec sa veste, son t-shirt coup de poing, ses cheveux rasés, son jean, ses Dr. Martens et son regard doux. Ce sont les deux seuls portraits que je réalise en ce premier jour de prise de vue. Je me sens à l'aise avec lui et il participe au projet avec entrain et intérêt.

En fin de journée arrive Guillaume, un de ses amis de longue date. Son allure me fait un peu peur : une bonne quarantaine d'années, nerveux, cheveux rasés, dents éclatées, yeux sombres, Dr Martens, jean et blouson en cuir noir. Je l'imagine tout droit sorti de la Légion étrangère. Ma première impression n'est pas tout à fait fausse : il est à l'armée et sera bientôt à la retraite. Il est en ce moment en arrêt maladie pour dépression. Bien qu'il m'inquiète, John m'assure que c'est un de ses meilleurs amis, j'essaie de me détendre un peu. Ils se sont perdus de vue pendant trois ans, ce sont de grandes retrouvailles. John est content et insiste pour que je les



ZONE 54, 2013. Archives, au Caillou.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

prenne en photo, ce qui n'est pas du goût de son ami. Avant de prendre la photographie, Guillaume me demande mon nom et mon prénom. Je les lui donne, il me donne les siens. L'ambiance se détend, il me fait confiance, et je commence à me détendre un peu. Il me fait écouter sur son vieux téléphone la douce chanson d'Yves Duteil « La maman d'Amandine ». Il me confie ne sortir que rarement, il est ravi de cette journée et de notre rencontre, de mon côté, je suis rassurée.

Lorsque je pars à 22 heures, Mathieu et Céline sont toujours en train de se disputer. Guillaume me glisse avec bienveillance de prendre soin de moi. C'est la seule fois où je le verrai, il mourra quelque temps plus tard. Sur la photographie John et Guillaume ont l'air heureux. Ils sont tous les deux debout, mi-skinheads, mi-blousons noirs. John, avec sa chienne en laisse dans une main et son bras autour du cou de Guillaume, lui fait un bisou d'un air enfantin sur la joue. Guillaume a les mains dans les poches. Ils sont sur le chemin qui mène au parking. J'ai promis à Guillaume de ne jamais montrer cette photographie — sauf à eux deux. C'est aujourd'hui une photographie qui est chère à John, car elle est le dernier souvenir qu'il a de son ami.

Ce soir-là, je rentre chez moi avec une pellicule remplie, soit neuf photos. Je me sens à la fois ravie et inquiète. Les photographies sont-elles réussies ? Ai-je fait les bons réglages ? Quand les verrai-je ? Je suis à la fois épuisée de cette journée pleine de tensions — en partie, à mon avis, dues à l'alcool et au manque d'héroïne et de méthadone — mais aussi heureuse de leur confiance et de ces premières photographies.

2. La position du photographe

Cette première journée à prendre des photographies est révélatrice du décalage image/écriture/réalité. Les photographies prises ce jour-là ne laissent pas transparaitre la tension qui existait, alors que mon journal de terrain est rempli des doutes et des tensions qui m'ont traversée. Trois éléments sont à prendre en compte dans ce décalage. Faire des photographies nécessite d'être là, d'être présent au cœur de la scène. Le photographe, encore plus qu'un ethnologue, fait sentir sa présence. Prendre des photographies, surtout lors des premiers temps, accroît la force de notre présence. Lors d'un moment de tension, les protagonistes savent que l'image qu'iels renvoient d'eux est dévalorisante. Il est alors difficile de capturer ces moments sans que les personnes en face aient l'impression de perdre la face. Il faut imaginer le malaise que pourrait ressentir un ethnologue, qui, en plein milieu d'une dispute entre deux protagonistes, plutôt que de se mettre de côté, vient au milieu de la scène, et fait des allers-retours entre son carnet sur lequel il écrit frénétiquement et son regard qui balaie la scène et qui fixe les interlocuteur.ice.s. Si cette scène parait incongrue, c'est bien ce que nous ressentons et faisons en tant que photographe. Toutefois, ce malaise est à relativiser. Si au début je me faisais discrète dans ces

moments, avec le temps et en discutant avec eux, je leur ai fait comprendre l'importance de prendre ces moments en photographie. Pour faire un documentaire réaliste, il faut aussi montrer les moments les plus difficiles de la Zone. Iels étaient d'accord avec moi, et cela m'a donné l'occasion, par la suite, de prendre quelques scènes de tension en photographies. Je me suis toujours refusée à prendre des photographies à leur insu, ainsi, même lors de ces moments, j'avais leur accord pour les photographier. J'ai finalement pris assez peu de clichés de ces moments, d'une part, parce qu'ils n'étaient pas fréquents, et d'autre part, parce qu'il restait difficile pour moi de prendre une image dévalorisante d'une personne. Le côté délicat de la photographie telle que je la pratique est qu'il faut effectuer son cliché en temps réel, et non pas a posteriori comme le font l'ethnographie écrite ou certaines reconstitutions photographiques ou filmiques. Cette différence rend certaines scènes bien plus difficiles à photographier qu'à écrire.

Un autre point important permet de relativiser ces difficultés. Lorsque je prends des photographies, je ne cherche pas à ce que le cliché corresponde au moment vécu, du moins pas toujours. À l'instar d'une monographie, le but n'est pas de décrire au jour le jour les agissements de nos interlocuteur.ice.s (contrairement au journal de terrain), mais d'opérer une interprétation de l'ensemble des données que nous avons récoltées. Lorsque je prends une photographie, je fais en sorte que celle-ci ait du sens dans le documentaire, dans une thématique que je souhaite aborder. Je détache mes clichés du contexte dans lequel elles sont prises. Pour reprendre la terminologie peircienne, je ne considère pas une photographie comme étant un indice de la journée qui s'est écoulée, mais comme le symbole d'un fait et/ou d'une émotion que je veux montrer. Je jongle entre la réalité vécue et celle du projet. Malgré tout, la photographie ne peut pas tout. Il reste des choses qui sont difficiles à photographier : l'odeur de chiens dans les squats, les bruits de grincement de dents de John, les histoires passées, etc. C'est pourquoi la troisième année du terrain j'ai fait le choix d'utiliser également le médium du son. Toutes ces idées seront plus amplement développées dans une section consacrée à l'usage de la photographie.

b. Une première étape solitaire

(juillet 2013 — décembre 2014)

1. Le soutien de la Zone

Quelques jours plus tard, je passe une journée avec Man, John et Manu au Caillou. Manu, tout comme Man, est un satellite. Il travaille en intérim et a un sérieux penchant pour l'alcool et la drogue, tout particulièrement lorsqu'il fait des fêtes ou qu'il se rend aux concerts ou festivals aux alentours de Nancy.

Ils ont envie que je les prenne en photo. Je prends le temps d'expliquer mon projet ainsi que ses enjeux à Manu. Rapidement, j'ai fait le choix de ne pas faire signer de décharge. En premier lieu parce qu'il s'agit de leur droit le plus fondamental de ne plus faire parti du projet s'iels le souhaitent. Iels peuvent me demander à n'importe quel moment de retirer ou d'anonymiser leurs photographies. De plus, cette démarche serait certainement contre-productive. Les personnes que j'ai rencontrées marchent à l'affect et créer un climat juridique autour du projet ne ferait qu'engendrer de la méfiance. Je laisse Man et Manu choisir le lieu de prise de vue. Ils montent sur un caillou, puis devant un grand mur qui recouvre tout un côté du terrain vague. Sur ce grand mur tagué est inscrit en lettres majuscules « MITO ! ». Cela les amuse.

À ce moment-là, je n'ai aucun budget pour imprimer les photographies que je prends. Étant au RSA, il m'a déjà fallu plusieurs mois pour acheter les pellicules et je ne sais même pas quand je pourrai développer celles que je suis en train de faire. John et Man veulent m'aider à réunir de l'argent afin de faire de petits tirages pour pouvoir distribuer les photographies aux personnes concernées. Ils me proposent de payer symboliquement ces petits tirages. Je rejette cette proposition, ce qui me met dans une position délicate : en déclinant, je refuse de leur montrer rapidement les photographies que je fais. Je me sens responsable du projet et cela me parait déplacé d'accepter de l'argent de personnes précaires. En outre, je crois fermement au service public. C'est mon rôle de trouver le budget nécessaire pour défendre ce type de projet, sans que cela ne coute rien aux personnes concernées ni à moi, dans le meilleur des cas. Ils comprennent parfaitement ma position. Manu se propose alors de m'accompagner dans les associations que les zonard.e.s ont l'habitude de fréquenter afin de les sensibiliser à ce projet, et peut-être, trouver un financement. La semaine suivante, nous allons à la rencontre de trois associations, mais je n'arrive pas à retenir l'attention des travailleur.se.s sociaux. Je ne suis à leurs yeux, qu'une jeune étudiante de passage.

Leur façon de chercher des solutions DIY (Do It Yourself) à chaque problème me plait. À partir de ce moment, je commence à envisager avec eux un projet d'exposition DIY, en exposant illégalement dans la rue des photographies du projet afin de faire découvrir aux passant.e.s la vie courante des zonard.e.s. Une bourse obtenue en 2014 me permet de considérer autrement le projet. Cette logique marque cependant un tournant dans ma manière de considérer les expositions, aujourd'hui encore. Plus le temps passe, et plus j'envisage des formes d'expositions légères, transportables et peu coûteuses.

Je me sens en phase avec Man, John et Manu. Le fait de donner des photographies fait partie de mon processus de création et de réflexion dialogique : je pense que la collaboration commence en donnant les photographies, en permettant à l'autre d'avoir un regard et un avis sur les productions qui sont faites. Iels comprennent bien l'intérêt et les enjeux de cette démarche.



ZONE 54, 2013. Archives, *Au Caillou.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

2. Un été a Nancy : la découverte des squats

Je remplis quatre pellicules du 4 juillet à début août, soit presque une quarantaine de photographies. Je passe beaucoup de temps au Caillou, principalement avec John et Gaëlle. Ce sont les personnes que j'arrive le plus facilement à voir, je les contacte par téléphone, ou je les retrouve en ville à leur heure de manche. Souvent, d'autres zonard.e.s sont avec nous au Caillou : James, Marteens, Céline, Mathieu et quelques satellites. La plupart des photographies montrent ces moments au Caillou. Je fais également quatre clichés de John, à sa demande, durant la manche. Il est curieux de savoir à quoi il ressemble durant ce moment, de percevoir l'image que les passant.e.s ont de lui.

La veille de mon départ en vacances j'envoie développer les films à mon tireur à Paris, chez qui j'avais fait un stage en quatrième année aux beaux-arts. L'attente est longue : les pellicules sont-elles encore bonnes ? Ai-je bien exposé les négatifs ? Est-ce que mon appareil photo marche encore ? Je n'ai pas utilisé le Pentax depuis un an et demi. À mon retour de vacances, les films sont arrivés, je tire avec impatience les longs films orange de la boite : l'exposition des clichés est correcte. Je dois encore attendre quelques semaines pour pouvoir les scanner. À la rentrée je me rends aux beaux-arts pour pouvoir les scanner. Grâce à des amis travaillant là-bas et au soutien de l'administration, j'ai accès à l'atelier photo.

Je réalise encore huit films de mi-août à début septembre. John me fait découvrir mon premier squat, celui dans lequel il vit avec Mathieu et Céline. À une dizaine de minutes à pied de chez moi, le squat se situe dans le quartier d'Artem, qui est un nouveau campus, regroupant l'école des Mines, l'ICN et l'École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Nancy. La reconstruction de ce quartier ne sera terminée qu'à partir de 2016. Mi-août 2013, les anciennes casernes de Molitor, qui seront remplacées par le campus, sont toujours présentes, mais entièrement abandonnées.

Le squat se trouve dans une maison, derrière un entrepôt abandonné, à une centaine de mètres des casernes. Ce petit ilot de verdure dans un quartier en pleine démolition fait figure de paradis. Bien qu'il y ait quelques débris par terre, le squat est dans son ensemble propre et bien entretenu. Je reviendrai plus en détail sur la description des squats dans une autre section. Ce jour-là, seul.e.s John et moi sommes présent.e.s. Deux choses m'ont marquée : la forte odeur de chien, qui est presque insupportable — mais à laquelle je finirai par m'habituer —, et les grincements des dents de John. Il grince tellement des dents que celles-ci sont entièrement plates. La combinaison de l'odeur et des grincements m'est tellement insupportable que nous ne restons qu'une petite demi-heure dans le squat. J'ai eu le sentiment que ma tête allait exploser.

Ce squat est relativement sécurisé, invisible de la rue et sans voisins. Il a peu de chance de se faire cambrioler. En général, les lieux de squats sont gardés secrets afin



ZONE 54, 2013. Entrée du squat «Leclerc».
Photographie : Amandine Turri Hoelken



ZONE 54, 2013. Squat «Artem».

Photographie : Amandine Turri Hoelken

d'éviter les vols (en réalité, après quelques mois, les lieux finissent par être connus : il suffit de faire une soirée, d'inviter un ami à manger, etc.).

John me fait visiter ce squat parce qu'il va bientôt être détruit. C'est l'occasion pour nous de garder une trace de ce vestige qui ne va bientôt plus qu'être un souvenir. J'y retourne à quelques reprises pour partager des moments avec John, Céline et Mathieu. Début septembre, John m'appelle à 9 h du matin, le propriétaire du logement est venu, il faut évacuer les lieux, le squat va être détruit dans les semaines à venir. Cette annonce soudaine ne leur permet pas de se retourner, iels doivent prendre le maximum d'affaires dans les deux heures à venir. Nous ramenons ce que nous pouvons dans une ancienne caserne militaire abandonnée, pas très loin de là. Ce nouveau squat est insalubre, il n'y a pas de pièce à vivre, le sol est jonché de papiers et de verre, toutes les fenêtres sont cassées. Le côté délabré du squat est accentué par le fait que nous avons amené peu d'affaires : peut-être six ou sept grands sacs de courses, des vêtements et le réchaud. Tous les meubles sont restés dans l'autre squat.

Céline et Mathieu occuperont ce lieu de nombreux mois, tandis que ce déménagement forcé sera l'occasion pour John de quitter Nancy quelques semaines plus tard. Ce squat demeurera néanmoins son point de chute à Nancy.

Les huit films montrent, dans l'ordre chronologique : le Caillou ; le premier squat ; ses différentes pièces ; le squat en train d'être vidé ; le nouveau squat ; l'ancien squat vidé.

Début septembre, je retrouve le temps d'une journée Cynok et Karine qui sont de passage à Nancy. Un film montre cette journée passée ensemble : retrouvailles avec Gaëlle, manche, etc.

Huit pellicules, soit 72 photos, dont 52 sur un même sujet : les squats. Ce chiffre est énorme pour moi à ce moment. Je n'ai aucun financement, chaque photographie est faite avec parcimonie. Acheter tous les mois quelques pellicules me revient, malgré tout, moins cher que d'acheter un appareil photo numérique. Mi-septembre, j'envoie ces films à développer. J'attends le résultat avec angoisse et curiosité.

3. Un automne à Nancy : retrouvailles avec Cynok

Les trois films suivants ont été réalisés au début de l'automne 2013. Durant ces quelques semaines, je passe la plupart de mon temps avec John, ainsi que plusieurs journées avec Karine et Cynok.

J'accompagne John dans toutes ses activités plusieurs fois par semaine : les images le montrent en train de faire du ping-pong dans un parc de Nancy avec deux ami.e.s à lui, de passer du temps au Caillou avec d'autres zonard.e.s, de faire la manche au Carrefour City, etc. Un jour, alors que je zone avec John et Gaëlle, je rencontre

pour la première fois Fils. Il fait la manche au Carrefour City, nous nous asseyons sur un muret à quelques mètres de lui. J'étais assise au même endroit quand j'ai rencontré John pour la première fois. Ce muret, d'une trentaine de centimètres, collé au magasin, est un lieu d'attente et de rencontre. Situé à trois ou quatre mètres du feu de signalisation qui sert de spot pour la manche, c'est ici qu'on s'assoit pour ne pas déranger et intimider les passant.e.s quand quelqu'un d'autre fait la manche. Dès notre rencontre, John m'a parlé de Fils et Emy, sa compagne depuis sept ans. Il a beaucoup d'estime pour eux. Fils vit dans un squat à Paris avec Emy et d'autres personnes, il me le présente comme son meilleur ami. Quand ils ne sont pas dans la même ville, ils s'appellent plusieurs fois par mois. Souvent, quand nous zonons, John me parle de Fils avec enthousiasme et ne résiste pas à l'envie de sortir son portable pour l'appeler. Cela dure une dizaine de minutes, le temps de se lancer des piques, de rigoler et de prendre des nouvelles de la Zone. Je suis ravie de faire enfin sa connaissance, depuis le temps que j'entends parler de lui. Fils a une trentaine d'années. Coiffé d'une petite crête blonde, il a le style punk. Il a les yeux bleus, il est grand et maigre, râleur, mais aussi très drôle. Il est poli et cordial, mais garde malgré tout une distance avec moi. Le projet photo ne l'intéresse guère.

Karine et Cynok sont déjà sur le départ : l'ex-petite amie allemande de Cynok est venue en caravane avec son petit-ami actuel, iels s'apprêtent à partir tous les quatre en Bretagne. Les deux chiennes de l'ex-petite amie de Cynok sont la mère et la sœur de Paria, le chien de Cynok. Je fais un cliché de cette petite famille que j'apprécie beaucoup : sur la place Maginot on peut voir Paria, sa mère, sa sœur ainsi qu'un jeune chien, le fils de Paria. Quatre chiens grands et fins noirs avec une tache blanche sur le cou qui fixent l'objectif. Sur le côté, on aperçoit à moitié hors champ, en retrait, la tête de Paf, le grand griffon blond de Karine. Il semble faire bande à part. Plus tard dans la journée, sur un terrain vague près du canal où est garée la caravane, je leur fais mes aurevoirs, le cœur serré. Iels ne pensent pas revenir avant le printemps prochain. Lors de chaque départ, je crains de les perdre, qu'iels ne soient plus intéressé.e.s par le projet à leur retour, qu'iels m'oublient.

Je suis très curieuse de voir les photographies que j'ai faites du départ de Karine et Cynok. Ces photos sont peut-être les dernières que j'aurai pu prendre d'eux et j'ai beaucoup d'espoir concernant la dernière image que j'ai faite : sur un arrière-plan de terrain abandonné, on voit la caravane partir. Cette photo me semble bien symboliser leurs voyages que je n'ai pas l'occasion de photographier. Je ne me suis pas trompée sur cette photographie, elle est devenue l'une des images emblématiques du projet.

Mi-octobre, j'envoie trois pellicules de plus à développer. À leur réception, je vais aux beaux-arts scanner les négatifs ainsi que les huit précédents. Je passe dix heures à scanner un à un les négatifs des photographies. Je coupe les films entre deux photographies, je les insère deux par deux dans le support pour négatif, je referme



ZONE 54, 2013. Place Maginot.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

le couvercle, et j'attends que la magie opère. Je scanne en basse qualité (600 dpi) afin d'aller vite et d'obtenir des fichiers légers. Je scanne ensuite une seconde fois en qualité maximale et j'effectue différents réglages (contraste, luminosité, etc.) afin d'obtenir une qualité d'image la plus optimale possible. Il faut compter trois à quatre minutes pour scanner une image, ces fichiers sont très lourds (entre 1 et 4 go par photographie). Les premiers fichiers me servent pour mon travail quotidien, les seconds fichiers sont mis de côté en attendant de les utiliser — ou non — pour les expositions. C'est toujours une agréable surprise de voir les photographies s'afficher une à une sur l'écran d'ordinateur. Pour la première fois, les photographies me plaisent, je commence à apercevoir des images qui donnent un sens au projet, j'ai hâte de les leur montrer. J'avais été déçue des photographies que j'avais réalisées avec Cynok et Lucas quelques mois auparavant avec mon vieux reflex numérique. Ces photographies étaient trop distantes, figées.

Une fois les scans terminés, je transfère tous les clichés sur mon téléphone portable afin de les leur montrer. Je n'ai pas les moyens de les imprimer sur du papier. Durant les mois qui ont suivi, à chaque fois que je passais du temps avec l'un.e d'eux je les leur faisais voir. Iels demeuraient assez peu intéressés par ces images. Si cette étape était pour moi un grand moment, iels étaient peu loquaces quand je les leur présentais, iels n'avaient pas grand-chose à ajouter aux photographies. Parfois, iels me rendaient le téléphone sans les avoir toutes vues. L'écran de mon téléphone était petit, ce n'était pas agréable d'y faire défiler et de regarder les photographies. Cela me permettait au moins d'avoir leur accord sur les images et de créer un climat de confiance. Je ne me suis rendu compte que plus tard à quel point tout ce temps passé à regarder ensemble les photographies a été important.

4. Un hiver entre Nancy et Paris

Je remplis huit films, soit soixante-douze photographies d'octobre 2013 à avril 2014. Cet hiver-là, je jongle entre les cours de master II en anthropologie à l'université de Strasbourg et le documentaire. Je les vois en fin de journée, lorsque je sors du train après ma journée à Strasbourg ou les week-ends. La plupart sont parti.e.s de la Zone nancéienne pendant l'hiver : John est à Paris dans le squat de Fils et Emy. Karine et Cynok ne sont toujours pas revenu.e.s. Gaëlle est à Toulouse. Elle y est d'ailleurs photographiée par Pablo Paquedanot, un jeune photographe qui réalise un reportage en noir et blanc sur le squat dans lequel elle vit.

Je me rends quatre fois à Paris pour voir John. La première fois nous allons visiter l'exposition « Europunk » à la Villette. La deuxième fois, nous nous promenons en ville. Les deux dernières fois, il m'invite dans son squat. Nous nous rejoignons au centre de Paris, nous prenons le RER jusqu'à la Défense, puis nous faisons le reste du



ZONE 54, 2014. Squat «Saint-Seb».

Photographie : Amandine Turri Hoelken

trajet à pied. Le squat est une belle maison en pierres apparentes qui se situe dans une ville en bordure de la Défense. C'est le plus agréable que j'ai visité. À l'arrière de la maison, il y a un jardin de taille correcte (surtout si l'on pense aux standards parisiens…), il dispose de l'eau courante et du gaz, ce qui est un confort rare dans un squat. Cette maison était à l'abandon pour une histoire d'héritage : les héritier.e.s se disputaient pour savoir quoi en faire. Le squat est habité par John, Fils et Emy, deux autres hommes et leurs six chiens. Quand nous arrivons, John me présente aux deux hommes, leur assure qu'ils ne risquent rien (je ne suis ni policière ni journaliste) et que je ne donnerai pas l'emplacement du squat à d'autres. Ils me saluent gentiment et retournent à leurs occupations. L'une de ces deux personnes est celle qui a ouvert le squat. Je passe beaucoup de temps avec John dans le salon. Fils et Emy sont dans les parages, mais nous échangeons assez peu. C'est pourtant la deuxième fois que je vois Fils. Le projet, tout comme moi, les laisse indifférent.e.s, mais iels acceptent tout de même d'être photographiés. À ce stade du projet, je n'imagine pas qu'iels feront par la suite partie des personnes les plus investies dans ce documentaire.

Je retrouve aussi quelques fois John à Nancy, lorsqu'il y fait de brefs séjours. Il dort alors dans le squat délabré où vivent toujours Mathieu et Céline.

Lorsqu'il est à Paris, John est un peu plus nerveux. Je m'en rends surtout compte quand nous nous téléphonons. J'apprends par Fils qu'il s'est déjà battu plusieurs fois depuis son arrivée. Fils pense que ce changement de comportement est dû au changement de drogue : à Nancy l'héroïne est la drogue la plus accessible et la plus courante dans la Zone. À Paris, cette dernière est beaucoup plus chère est difficile à trouver, tandis que le crack est plus répandu[16].

Les photographies à Paris témoignent avant tout des balades que nous faisons avec John. Il n'y a qu'une dizaine de clichés du squat : l'extérieur de la maison, l'intérieur, la chambre à John, et quelques scènes de vie comme John en train de manger ou Fils et Emy préparant un bon repas. Je ne veux pas les déranger avec les prises de vues et je ne suis pas encore certaine qu'iels adhèrent au projet. Je ferai, sans le savoir, la dernière photographie de John, alors qu'il fait la vaisselle dans la cuisine.

Le squat parisien ferme au début de l'année 2014, après plusieurs années de bons et loyaux services. John revient quelques fois à Nancy, mais passe surtout du temps en Bretagne puis dans le sud, près de Montpellier. Depuis le début, il me disait que Nancy ne lui plaisait pas, c'était à ses yeux — et aux yeux de beaucoup de zonard.e.s — une ville de camé.e.s. À leurs dires, Nancy est l'une des villes de France où l'héroïne y est la moins chère. Il désire changer d'air pour ne pas s'y enfoncer davantage. De plus, les événements culturels en Bretagne et dans le sud sont beaucoup plus nombreux : il y a des festivals de musique alternative et d'arts de la rue tout au long de l'année. Vivre à Nancy nécessite de se déplacer plus loin et plus souvent pour avoir

16 Un rapport de 2012 indique d'ailleurs que les principaux consommateur.ice.s de crack en France Métropolitaine se situent dans le Nord-Est Parisien (Canarelli, Lermenier, Dambélé, 2012)



ZONE 54, 2014. Parc, Paris.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

accès à ces événements. Nous avons créé une belle complicité, je suis triste de continuer ce projet sans lui, même si nous continuons à nous donner régulièrement des nouvelles par téléphone ou par l'intermédiaire de zonard.e.s que nous connaissons. Il est la personne qui m'a ouvert les portes de la Zone.

À la fermeture du squat parisien, Fils et Emy se dirigent vers Nancy. Au fur et à mesure que John s'éloigne du projet, eux se rapprochent de moi. Iels deviennent mes compagnons de Zone et le resteront jusqu'à la fin du documentaire. C'est avec eux que je passe la plupart de mon temps. Bien qu'elles aient été les personnes les plus méfiantes au début du projet, elles deviennent ensuite les plus investies, notamment Emy, qui est la personne, aujourd'hui encore, avec laquelle j'ai le plus de liens.

Fils et Emy sont en couple depuis sept ans, iels ont, respectivement, trente-huit et trente ans. Tou.te.s les deux ont un style vestimentaire punk. Fils est mince, il a les yeux bleus, ses cheveux blonds sont rasés sur le côté et plus longs sur le dessus, ce qui forme une petite crête. Presque tous de ses doigts sont parés de bagues de différentes tailles. Il porte plusieurs bracelets à chaque poignet. Côté piercing, il a un anneau au septum, un labret vertical sur le coin inférieur droit de sa lèvre et un écarteur à l'oreille gauche. Des tatouages sont visibles sur plusieurs parties de son corps : avant-bras, poignets, cou et chevilles. Il ne quitte jamais sa veste en cuir noir et rouge sur laquelle trônent quelques rivets et badges antifas. À l'instar de John, une chaine est attachée à son jean. Bien que bon vivant, il est connu dans la Zone pour sa nonchalance légendaire. Sa chienne, Kira, a de longs poils noirs et le bout des pattes brunes. Elle porte autour du cou un collier assorti à la veste de Fils : il est en cuir rouge et comporte quelques rivets. Elle est douce, je n'ai pas souvenir de l'avoir entendu aboyer.

Emy est elle aussi très mince. Ses cheveux sont assez courts et bruns, quand ils ne sont pas colorés en rose, bleu ou blond une fois la teinture partie. Son style oscille entre celui de Karine et de Gaëlle : elle s'habille parfois en jean t-shirt et d'autres fois d'une façon féminine et colorée (legging, jupe, bas à résille). Emy est une pile électrique, elle a toujours plein d'idées et de projets en tête. Souvent de bonne humeur et prête à refaire le monde à chaque instant, elle sait aussi faire preuve de caractère les moments où elle en a marre. Elle est très communicative et tient difficilement en place. Pendant la manche, elle parle, rigole, dessine. Son chien, Roy, noir tacheté de blanc, est grand et déjà vieux. Il est aussi gentil que Kira. L'été il porte un collier en chaine, et l'hiver, par-dessus, Emy lui met un cache-cou de couleur cyan pour le protéger du froid.

Fils et Emy forment un véritable duo, il est rare de les voir séparé.e.s. Iels tiennent beaucoup l'un à l'autre. Iels ne sont pas, comme j'ai pu parfois le lire, des compagnons de protection. C'est un beau couple, qui traverse les épreuves ensemble.

Avec Gaëlle, elle est celle qui a le plus de liens avec sa mère. La mère d'Emy habite à une vingtaine de minutes de Nancy et elles se voient de temps en temps. Toutes les

trois, nous sommes allées voir un concert chez Paulette, un bar rock mythique à une vingtaine de minutes de Nancy. Bien qu'elle ne cautionne pas tous les éléments de la vie de sa fille, elle se montre présente et est là pour elle.

Durant ce même hiver, je croise parfois James. Cynok est lui aussi revenu sur Nancy, sans Karine, restée en Bretagne. Un après-midi, nous nous rendons au Caillou avec Cynok et Paria, je n'y suis pas retournée depuis le début de l'automne. Je découvre stupéfaite que le terrain vague a été entièrement rasé. Toute la terre est retournée, le mur rempli de graffitis est repeint. Un nouveau quartier va être érigé à cet endroit.

5. Un printemps à Nancy : des liens solides

Au printemps 2014, je continue de passer du temps avec Fils et Emy. Je vois aussi un peu plus régulièrement James et Tony, le frère de Karine. Ils vivent tous les deux, avec Karine et Flo, dans un ancien restaurant indien qui fait office de squat en plein centre-ville. Tony oscille entre la Zone, le squat et son appartement. Il est cuisinier et vient de perdre son dernier emploi à cause de problèmes avec son patron. Tony a une trentaine d'années, ses cheveux courts sont brun foncé. Il porte des lunettes, ses vêtements sont classiques : jean et t-shirt. Deux grands tatouages d'inspiration tribale sont visibles sur ses avant-bras. Glups, son petit chien aux poils longs et bouclés est issu d'un croisement improbable entre un griffon et un bichon. Tony est emballé par le projet et me donne régulièrement rendez-vous afin d'en discuter avec moi. Tout comme John, Fils, Emy, Karine, Cynok, James et de nombreuses personnes de la Zone, il se réclame du mouvement antifa. Je me souviens d'une dispute entre Cynok et Tony à ce propos. Cynok sommait Tony d'enlever tous ses badges antifas en réaction à une réflexion — que j'ai oublié — que ce dernier a faite. Le ton est monté assez haut.

Flo, un zonard punk, joyeux, bon vivant et bien portant, vit aussi dans ce squat. Il a deux chiennes qui ont plus d'une dizaine d'années. Il fait la manche en haut de la rue Saint-Jean accompagné de pancartes humoristiques du style « Ma femme a des goûts de luxe, aidez-moi pour son diamant ».

Je passe le printemps et l'été 2014 à leurs côtés, à photographier leur vie courante : squat, manche et Zone. Je continue de leur montrer les photographies sur mon téléphone lorsque je les croise dans un squat ou dans la rue.

L'été 2014, j'imprime pour la première fois des tirages de lectures de mes photographies. Les tirages de lectures sont des photographies imprimées en petit format (souvent 10x15 cm). Ces images ne sont généralement ni retouchées ni étalonnées. Elles servent à se faire une première idée de l'ensemble des photographies réalisées. Imprimées en un seul exemplaire, je ne peux pas encore donner aux zonard.e.s les photographies sur lesquelles iels apparaissent, mais cela me permet au moins de les

leur montrer sur papier. Ces tirages les intéressent beaucoup plus. Iels les regardent en groupe, et non plus individuellement comme c'était le cas sur l'écran de téléphone. Les tirages passent de main en main et encouragent la parole : iels discutent d'anecdotes, de point de vue, de cadrage, de lumière, etc. Iels se servent des images pour raconter des souvenirs aux autres : « Ah tiens, c'est le jour où l'on est partis en Bretagne avec Cynok », « ici c'est Paria, avec sa mère, sa sœur et son fils ». Pour la première fois, Karine s'intéresse au projet. Nous ne sommes pas très proches, mais après presque deux années à se fréquenter dans la Zone, elle commence à me faire confiance. À mon grand étonnement, aucune de ces photographies ne leur pose problème. Iels se reconnaissent dans les scènes qui y sont représentées. Cette étape est pour moi essentielle, car elle permet aux zonard.e.s de contrôler leur image, de suivre l'avancée du projet et d'avoir un retour réflexif sur leur quotidien, mais aussi sur notre projet. Montrer les photographies et discuter régulièrement de ce que nous faisons est une première étape pour transformer « mon » projet en « notre » projet, pour créer un documentaire réellement dialogique et pour les impliquer dans la construction de celui-ci. Parler pendant deux ans de cadrage, d'esthétique, de fond et de forme, les a sensibilisé.e.s à l'image photographique. Iels apprenaient progressivement à lire et composer une image.

Je n'ai constaté que plus tard à quel point tout cela a été important. À cette époque, j'étais surtout préoccupée par le fait de ne pas pouvoir les accompagner plus loin que Paris ou encore de ne pas être en mesure de leur donner les photographies ni de leur permettre d'en prendre — le moyen format ne les intéressait pas. Quand je leur proposais de faire des photographies avec leur téléphone et, bien que l'idée leur plaise, je n'en recevais jamais (j'en ai reçu trois à ce jour). J'avais envie de pousser plus loin la collaboration, regarder les photographies que je prenais et en discuter n'était pas suffisant afin d'élaborer d'un documentaire vraiment collaboratif. Je tenais à ce que leur rôle devienne aussi important que le mien dans la fabrication du projet.

c. Une seconde étape : subventions et photographies partagées

1. Hiver 2014-2015 : les premiers soutiens institutionnels

À la fin de l'année 2014 je reçois le soutien symbolique de deux institutions : Le Cri des Lumières à Lunéville, un lieu culturel dédié à l'image photographique humaniste et sociale, dirigé par Éric Didym, et le Centre Culturel Georges Pomp It Up (CCGP) à Nancy, émanation de l'association Spraylab, un centre culturel en rapport avec les arts urbains qui met en avant les problématiques d'espace, de territoire et d'identité artistique en milieu urbain. Je suis aussi lauréate de la bourse

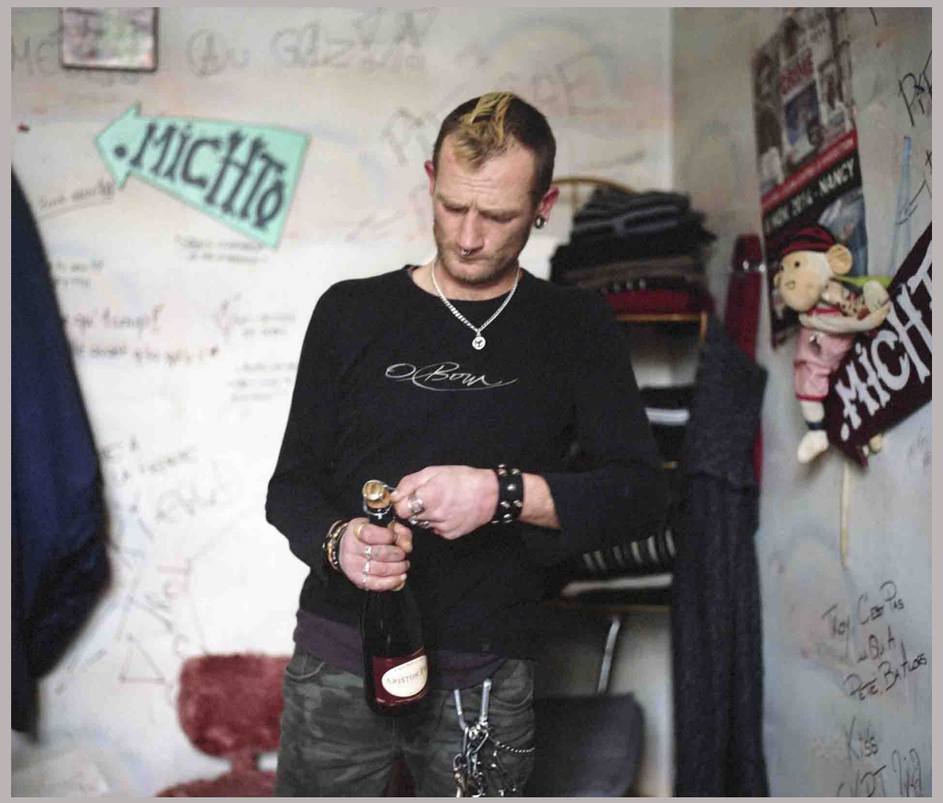


ZONE 54, 2014. Squat «Saint-Seb».
Photographie : Amandine Turri Hoelken

transfrontalière « Regards sans Limites ». Grâce à cette bourse, j'obtiens un budget de 3750 euros pour financer le projet, en plus de la production du documentaire, qui doit être exposée dans la Grande Région transfrontalière à partir de l'automne 2015. Ces soutiens marquent un tournant dans la constitution de mon projet : il commence à être reconnu par des institutions, des expositions sont prévues, et les subventions m'autorisent à pousser plus loin les formes de collaboration que je souhaite mettre en place. Je n'ai plus à me restreindre sur la quantité de photographies que je produis. J'ai rempli quatorze films de l'automne 2014 à l'été 2015, alors que je n'en avais complété que vingt-et-un depuis le début du projet deux ans auparavant.

À la fin de l'année 2014, Gaëlle rentre de Toulouse avec son nouveau compagnon, Thomas. C'est un bon vivant, rondouillard, son regard est doux, un peu enfantin et il correspond parfaitement au style punk : crête décolorée, grosses chaussures et badges politiques sur ses vêtements au motif tartan. Je passe environ une journée par semaine ou toutes les deux semaines avec eux. Le reste du temps, je suis avec Emy et Fils. Sur les trente-quatre photographies prises lors de cet hiver 2014-2015, seulement quatre ne sont pas des moments passés avec eux deux. Trois sont avec Gaëlle et une avec James. Jusqu'ici, je n'ai pris que peu de photographies de Fils et Emy et maintenant qu'iels sont investis dans le projet j'ai envie de montrer le quotidien auquel iels m'offrent accès : photographier leurs journées, leurs rencontres, leur squat. À ce moment, iels vivent dans un squat non loin de la place Carnot. C'est une grande et belle maison, abimée, insalubre, qui n'a ni eau ni électricité. Ce squat est également habité par deux autres personnes que je n'ai pas rencontrées. La chambre de Fils et Emy est surchargée d'objets et de décorations en tous genres, j'y reviendrai. Lorsque je m'y rends pour la première fois, iels ouvrent une bouteille de Champagne pour fêter ma visite qui fait office d'une petite pendaison de crémaillère.

Je l'ai mentionné plus haut, les squats, s'ils ne sont pas totalement sécurisés (risque de vols et éviction à tout moment), restent des lieux habités : même le squat le plus délabré (comme le deuxième squat que partageait Mathieu, Céline et John) est un chez-soi, un repère et un lieu de repos. Dans le pire des cas, il reste un lieu où dormir, poser quelques affaires, laisser le chien (quand il faut se rendre à un rendez-vous où ils ne sont pas autorisés par exemple). À différents degrés, selon les habitant.e.s mais aussi selon l'état du squat, ils sont habités : des meubles sont amenés, une cuisine (même de fortune) est installée, petit à petit la décoration remplit les murs et les pièces. Emy est fière des squats dans lesquels elle habite, elle porte une attention toute particulière à la décoration et au vivre ensemble dans ces lieux.



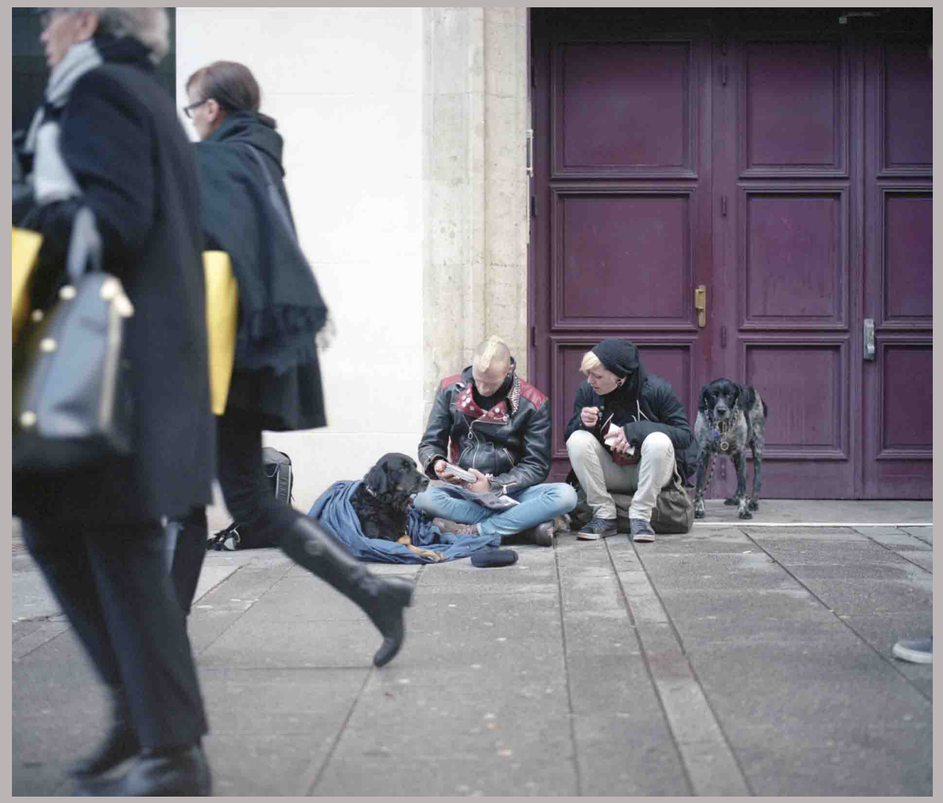
ZONE 54, 2014. Squat «Carnot».
Photographie : Amandine Turri Hoelken

2. L'impression de tirages de lectures

La bourse me permet d'imprimer au début de l'année 2015, toutes les photographies réalisées jusque-là. Je choisis le format classique des tirages de lecture (environ 10x15cm). Avec ce format, je peux facilement travailler avec (les accrocher sur un mur, les trier, etc.). C'est aussi pratique pour les zonard.e.s : les photos sont faciles à ranger, à garder, à glisser dans une poche ou dans un sac à dos.

J'imprime les tirages en plusieurs exemplaires : un jeu complet pour moi, un jeu de « secours » et un exemplaire de toutes les photographies sur lesquelles on aperçoit les personnes. Je mets l'ensemble de ces photographies dans mon sac à dos : dans une boite mon jeu de photographie pour discuter des images avec les personnes rencontrées, et dans une autre boite, les photographies imprimées en double ou triple exemplaire afin de les donner aux zonard.e.s qui y figurent. Une fois les photographies triées, je me lance dans un grand tour de la Zone, squat et lieu de manche en priorité, pour distribuer ces images. Je ne leur donne que les photographies où iels ou leurs chiens apparaissaient ou bien celles où personne n'est reconnaissable. Si je donne une photographie d'une personne à une autre personne, je m'assure auparavant d'avoir son consentement. J'envoie aussi par la poste les photographies à John qui est dans le sud de la France. Il est touché de pouvoir revoir la photographie de Guillaume et lui. Entre les rendez-vous manqués, les personnes parties en festival, celles qui rendent visite à un ami à l'autre bout de la France ou encore celles et ceux sorti.e.s de la Zone durant quelques semaines, trouver tout le monde pour leur montrer et donner les photographies prend plusieurs mois. Le froid sévissant cet hiver-là ne les encourage pas à passer beaucoup de temps dehors. Et par principe, pour ne pas être trop intrusive, je ne me rends pas dans un squat sans y avoir été préalablement invitée. Il est d'autant plus difficile de revoir tout le monde que le Caillou a « fermé » durant l'hiver 2013-2014, il n'y a plus de lieu de rassemblement.

Regarder des tirages papier n'a pas le même impact que sur un téléphone. Le papier leur permet d'en parler entre eux, de les sélectionner, de les échanger, d'en faire de petits tas pour les regarder plus tard, de les trier, de me donner leur avis sur ceux qu'iels préfèrent. Souvent, le tas de photographies est divisé selon le nombre de personnes : s'il y a trois personnes, iels font trois tas et se les passent une fois qu'iels ont fini de les regarder. Iels reviennent ensuite sur les photographies qu'iels ont préférées, celles leur rappelant des souvenirs, etc. En devenant un objet qui se regarde et se manipule, les tirages photographiques rendent à leurs yeux le projet plus concret. Iels retiennent plus facilement les photographies que j'ai faites et me demandent telle ou telle photographie afin de l'envoyer à leur famille ou leurs ami.e.s ou tout simplement parce qu'iels l'ont perdue. Donner les tirages a aussi d'autres vertus, pour ne pas trop s'encombrer, iels sélectionnent les photographies qu'iels veulent garder avec eux. Cette sélection de photographies est intéressante. Pour



ZONE 54, 2015. Manche, rue Saint Jean.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

chaque choix, comme par réflexe, iels m'en donnent la justification. J'écoute tous ces échanges avec attention, sans prendre de notes en dehors d'un ou deux mots clés quand iels me demandent de modifier quelque chose dans le projet. Un jour, en regardant les clichés, Gaëlle me fait la réflexion que je ne porte pas une attention assez grande aux chiens. Elle me notifie de l'importance de ces derniers : ce sont des compagnons de longue durée, qui les accompagnent dans tous les moments de leurs vies de tous les jours, qui structurent leur vie courante. Dans les semaines qui suivent, je demande alors leur avis aux autres personnes, toutes sont d'accord avec elle. Je note alors cette idée dans mon téléphone et commence à photographier plus souvent les chiens. D'une manière générale, iels sont satisfait.e.s des photographies que je prends et iels se retrouvent en elles. Leurs demandes, rares, concernent la plupart du temps des images précises : les prendre avec un ami en photographie, faire un portrait avec leur chien, montrer une nouvelle tenue, un dessin, etc. Le reste du temps, je ne prends plus de notes — à tort ou à raison je ne saurais le dire — car je souhaite m'inscrire dans le moment avec eux. Nous dialoguons tou.te.s ensemble. Je veux que leur parole soit la plus libre possible, ce qui est difficile si je reste en permanence derrière eux à surveiller leurs faits et gestes et à retranscrire leurs mots. Cette approche me parait trop intrusive. Comme nous faisons régulièrement un travail réflexif autour des photographies, je me dis que cela compense le manque de prise de notes.

J'insiste continuellement sur le fait que je souhaite que ce documentaire soit collaboratif : tous les dialogues que nous avons serviront à préparer les expositions. Bientôt viendra le temps de faire ensemble le tri des photographies. Quotidiennement, nous traçons le fils du documentaire. Les choix finaux m'intéressent plus que la construction de ceux-ci. Plutôt que de fixer sur papier leurs paroles, je souhaite leur laisser un droit à l'erreur, aux changements et me concentrer sur le sens final et collectif. Je pense que cette méthode collective permet d'auto-réguler les oublis, les sens implicites, les actions que je ne prends pas en note. Si cette manière de procéder s'éloigne de ce que nous apprenons en ethnologie, il me semble qu'elle est pleinement« dialogique ».

De ce point de vue, je me sens proche de la méthode de Jeanne Favret-Saada (1990), quand elle écrit qu'il faut considérer sa place d'ethnologue à travers l'expérience humaine. Dans un projet dialogique, il est nécessaire de dépasser l'observation, qui positionne toujours l'ethnologue à distance. L'observation participante n'est pas non plus une solution, bien qu'elle soit plus adaptée. Sauf si l'on entend « participante » dans le même sens de Favret-Saada, c'est-à-dire, non pas être là et faire les mêmes activités, non pas opérer une connaissance par empathie, mais surtout, être affecté. Les dialogues que je mène avec les zonard.e.s ne sont pas tant à considérer comme une source d'information, mais plutôt comme une expérience qui va créer entre nous du commun. Le but est de transformer le « moi/eux » en « nous ». Non pas un « nous » qui signifie que je deviens zonarde, mais un « nous » qui nous implique tou.te.s dans la construction d'un documentaire qui présente la vie courante des zonard.e.s, un « nous » qui implique que je rentre dans leur vie « comme une partenaire, et que j'y engage les enjeux de mon existence d'alors » (Favret-Saada, 1990 : 5). À partir de ce moment, il m'est devenu presque impossible d'écrire sur leur quotidien, cela maintenait une distance que j'ai souhaité effacer. La photographie me paraissait alors plus acceptable. C'était un acte partagé, un acte que nous réalisions ensemble.

3. Un nouveau médium : le son

Cette période est l'occasion pour moi d'explorer une nouvelle piste : celle du son. J'ai reçu pour Noël un enregistreur sonore, un « Zoom H1 ». Progressivement, les enjeux du documentaire commencent à se dessiner : je veux montrer une vue d'ensemble du quotidien des personnes que j'ai rencontrées. Adopter un point de vue qui ne soit ni intime ni individuel. Plutôt que de me focaliser sur des personnes, je veux m'attarder sur des points importants de leur vie courante : la manche, les squats, les activités en dehors de la manche, les voyages, les chiens… Le son, qui permet d'entendre leurs voix, est un moyen de remettre de l'intime et de l'individuel au cœur du projet. J'envisage le son comme un cri qui dit « je suis, j'existe, je ne suis pas qu'une image ». Il vient nuancer les photographies qui présentent leur quotidien comme un tout.

Six prises de son sont enregistrées. Avec leur accord, je pose mon enregistreur et je le laisse tourner pendant plusieurs dizaines de minutes. J'enregistre la première prise sonore au début de l'année 2015 lorsque je retrouve Gaëlle après son retour de Toulouse. Elle fait la manche avec Thomas et Zina en haut de la rue Saint-Jean. Je prends aussi trois photographies cet après-midi-là. Il fait un froid glacial, Zina porte un tour de cou rouge, tandis que Gaëlle et Thomas sont enveloppé.e.s sous une multitude de couches de vêtements. Je me sens suffisamment à l'aise avec Gaëlle pour lui proposer d'enregistrer du son dès nos retrouvailles. Pendant quinze minutes j'enregistre leur manche : on y entend leurs interactions avec les passant.e.s, les nombreux refus, les voix de quelques personnes sympathiques, leurs impressions sur les passant.e.s, quelques bribes de leurs quotidiens et la difficulté éprouvée à mendier en ce jour d'hiver. Gaëlle me donne aussi des conseils pour tenir le coup avec le froid. À la fin de l'enregistrement, on les entendre faire leurs comptes afin de savoir combien d'euros iels doivent encore recevoir avant d'arrêter la manche. Il fait tellement froid ce jour-là que je ne peux même pas leur montrer les photographies réalisées durant leur absence, nous gardons les mains dans les poches.

Le deuxième son est réalisé un mois plus tard. Nous allons avec Emy et sa mère chez « Paulette », un bar rock à 25 km de Nancy. J'enregistre un petit bout du concert, de la chanson française type pop rock.

J'enregistre le troisième son à la mi-avril 2015. Fils fait la manche près du feu de signalisation au Carrefour City, je suis assise avec Emy et Tristan sur un muret non loin de là. Iels discutent des derniers préparatifs pour leur prochain voyage en Bretagne, prévu quelques semaines plus tard, auquel je suis conviée. J'enregistre cette conversation autour des préparatifs pour les Jeux Olympunk pendant 45 minutes. On y entend aussi quelques blagues, leur bonne humeur et les nouvelles qu'iels prennent les un.e.s des autres. J'ai déjà croisé Tristan à quelques reprises auparavant, cependant, je l'ai rarement vu zoner. Il a quelques années de moins que Fils et Emy, surement entre vingt-huit et trente ans, son visage est assez juvénile. Il porte de grosses chaussures de type Dr. Martens avec des lacets rouges, un pantalon ainsi qu'une veste à manche courte en jean, par-dessus sont cousues des pièces en tissu antifa. Sa ceinture est composée de rivets qui ressemblent à des balles de fusil, de gros bracelets en cuir avec des clous entourent ses poignets et deux ou trois bagues ornent ses doigts. Il a un grand chien noir, âgé, qui a de temps en temps des problèmes de santé. Son chien lui coûte beaucoup d'argent, il lui arrive de faire les vendanges pour lui payer une opération chez le vétérinaire. Contrairement aux autres que j'ai connus, il a son propre appartement. Il me dit avoir possédé un camion qui ne fonctionne plus depuis quelque temps et qu'il doit réparer. Tristan est en couple avec Ange, une femme un peu plus âgée, elle a trente-cinq ans. Elle n'est pas de la Zone, et possède une voiture (et le permis !). Iels envisagent tou.te.s les quatre, Tristan, Ange, Emy et Fils de se rendre dans quelques semaines aux jeux Olympunk, avec la voiture d'Ange. Je dois me joindre à eux.

Quelques jours plus tard, j'enregistre Flo qui fait la manche juste en face de l'endroit où se tenaient Gaëlle et Thomas le jour où je les ai enregistré.e.s, en haut de la rue Saint-Jean. Les températures sont élevées ce jour-là pour un mois d'avril, il y a un grand soleil. Flo, avec ses deux chiennes, sa voix ragaillardie et ses pancartes drôles, fait la manche avec gaieté. Cela contraste fortement avec la manche que j'ai enregistrée cet hiver. Je suis assise à ses côtés une bonne partie de l'après-midi et j'enregistre l'ambiance durant une vingtaine de minutes. Bien que nous n'ayons jamais été proches, je l'apprécie beaucoup. Toujours fidèle à ses heures de manches et à la même place, il m'arrive régulièrement, aujourd'hui encore, de le croiser, c'est toujours un plaisir de rire avec lui.

Vient ensuite, durant 25 minutes, une partie du concert de Touf Desfiottes, un chanteur satirique et provocateur, que j'ai enregistré en mai 2015 aux Jeux Olympunk.

Enfin, le dernier son est enregistré durant l'été 2015. Je me rends pour la première fois chez Tristan. Notre séjour commun aux Jeux Olympunk nous a rapproché.e.s. Pendant 45 minutes je capture une discussion entre Tristan, James et moi. Nous parlons de tout et de rien : Tristan me donne sa recette de galette de pommes de terre, un débat a lieu sur la couleur de mes cheveux, parfois il y a seulement de la musique. Leur quotidien étant à bien des égards extraordinaire, il est important de rapporter, à travers le son, des discussions plus banales.

4. Donner des appareils photo

La bourse me permet de passer à une autre étape que j'ai attendue avec impatience : leur donner des appareils photo afin qu'iels documentent leur vie au même titre que moi. Bien que je travaille à montrer les différents points de vue qu'iels expriment, il est important d'avoir leur propre regard sur leur quotidien.

J'initie cette idée lors du tour de la Zone durant lequel je donne les photographies. Je récolte leurs points de vue, sonde leur motivation, essaie de savoir quel type d'appareil photo serait le plus adéquat. Nous en concluons que l'idéal serait des appareils photo jetables, et ce pour plusieurs raisons : le numérique (reflex ou compact), bien que tentant, car il permet de prendre un nombre presque infini de photographies est exclu. Premièrement, charger son téléphone n'est pas une mince affaire, s'il faut en plus charger les batteries d'un appareil photo, cela devient vite impossible. Deuxièmement, la peur du vol écarte cette possibilité : un appareil reflex peut être un objet tentant pour une personne mal intentionnée et iels ne veulent pas avoir la responsabilité d'un tel objet. Enfin, troisièmement, la peur de la casse éloigne cette possibilité : le but est de pouvoir aller partout avec, de s'amuser, ça ne doit pas devenir une charge dans leur quotidien. L'appareil photo reflex argentique n'est pas une option non plus. Bien qu'il réponde aux problématiques d'électricité et de vol (il était question de prendre de vieux appareils, non onéreux) et d'une certaine manière à celle de la casse. Je trouve que les appareils argentiques sont moins fragiles que les appareils numériques. Mon Pentax est autant un appareil photo qu'une pierre robuste de défense en cas d'attaque. Mais la technique ne les intéresse pas. Encore une fois, documenter leur quotidien ne doit pas être un poids ou un frein. En dehors d'Emy à qui j'explique la façon dont fonctionne un appareil reflex en mode manuel, cela n'intéresse personne d'autre. Emy soumet l'idée du polaroid. Cette idée a plu à la plupart des personnes concernées, toutefois les prix des appareils et des films sont bien trop élevés pour faire un travail conséquent. Le choix se porte alors sur des appareils photo jetables. Ce choix leur plait d'autant plus que cela leur rappelle les photographies de famille de leur enfance, avec une esthétique vintage qui évoque les années 1980, années du mouvement punk en France.

Début avril 2015, je passe commande de dix appareils photo jetables. Il ne reste plus que quelques mois avant les premières expositions qui auront lieu début octobre. Je donne rapidement un appareil photo à Fils, un autre à Emy, à Tristan et à Gaëlle.

5. Une sortie hors de la Zone : les jeux Olympunk

En ce début de printemps 2015, nous parlons beaucoup de notre futur séjour aux Jeux Olympunk. Ce voyage est pour moi important, car il est le seul voyage en festival que je peux documenter avant les premières expositions. En plus, selon les dires de Fils et Emy, presque toutes les personnes que je connais doivent s'y rendre.

À trois jours du départ, Fils et Emy m'annoncent qu'iels ne peuvent pas venir et que Tristan part le jour même. Iels n'ont pas réussi à économiser suffisamment d'argent et ont quelques problèmes à régler. Cette nouvelle me chamboule complètement. Je me demande si je dois encore m'y rendre, je ne savais pas qui je retrouverais là-bas. Je ne suis encore jamais allée à un festival punk et je n'avais jamais dormi en tente. Est-ce une bonne idée de m'y rendre seule ? Est-ce que cela me fait prendre trop de risques ? Comment me rendre à Kergrist-Moëlou, soit l'équivalent du village du bout du monde, sans permis ? Fils et Emy me certifient que « tout le monde y sera » et que j'y serai en sécurité. J'ai peu de temps pour me décider et je n'ai pas l'occasion de croiser les autres personnes concernées avant le départ.

J'opte alors pour un entre-deux : j'irai seule, mais je trouverai un endroit pour dormir, une chambre d'hôte, un Bed and breakfast, ou autre chose du même genre, dans ce village de 600 habitant.e.s. Après quelques recherches et coups de fil, je finis par trouver un Bed and breakfast à Kergrist-Moëlou. J'appelle alors les propriétaires qui me répondent en anglais. Je pense comprendre que leur B&B est rempli. J'essaie tant bien que mal de leur demander s'iels ont une autre solution, car j'aimerais vraiment m'y rendre et que je n'ai nulle part où dormir. Je leur dis que je fais un documentaire et que j'aimerais aller voir un festival qui se déroule non loin de chez eux. Iels me répondent qu'iels vont y réfléchir et me rappeler dans peu de temps. Je suis nerveuse, car je ne me sens pas du tout de planter ma tente en plein milieu d'un festival punk, malgré les recommandations de Malinowski. En même temps, ce sera ma seule occasion de documenter leur vie en festival. Quelques heures plus tard, les propriétaires du B&B me rappellent, iels me disent qu'iels ont trouvé une solution. Je saute de joie et les remercie mille fois.

Plus qu'à trouver le moyen d'y aller. Cela a été assez facile : TGV jusqu'à Rennes, puis co-voiturage jusqu'à Kergrist-Moëlou. Le covoiturage se fait avec deux femmes d'une cinquantaine d'années, sympathiques. Sur le chemin, elles me proposent de faire un petit détour : nous nous arrêtons quelques heures au bord du lac de Guerledan, qui vient d'être vidé. J'en garde un souvenir incroyable. Si les photographies faites ce jour-là ne font pas (encore ?) partie du documentaire, elles y sont inévitablement liées. Ce paysage de fin du monde fait fortement écho à tout ce que j'ai vu et vécu ces trois dernières années.

Après une dizaine d'heures de trajet, j'arrive en fin d'après-midi chez le couple d'Anglais d'une soixantaine d'années qui m'accueille dans son B&B. Linda et



ZONE 54, 2015. Lac de Guerledan.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

George ont l'air de venir d'un autre temps et d'un autre monde, tout droit sortis des années 1970. J'apprécie beaucoup leur flegme anglais. Leur gite est magnifique : une grande maison en pierre, des volets peints de couleur lavande, un grand et magnifique jardin. Leur salon et cuisine sont en bas, les chambres sont à l'étage. J'apprends à mon arrivée qu'iels m'ont laissé leur chambre. Iels ont senti ma panique au téléphone et George, ancien DJ à Manchester, est sensible à mon projet.

Quelle n'est pas ma surprise quand je découvre ma chambre : j'ai l'impression de me retrouver dans une maison de poupée — un grand lit avec des voilages et sur les murs, une tapisserie bleue en toile de Jouy. Entre cet ilot paradisiaque et le festival punk qui m'attend, c'est le grand écart. Je range rapidement mes affaires et prends mon sac à dos rempli d'appareils photo jetables et de tirages de lecture. Je leur demande, avec mon anglais approximatif, le chemin pour me rendre au festival. Iels me regardent alors avec stupéfaction. Le festival est à plus de dix kilomètres. Kergrist-Moëllou est un village agricole qui fait trois fois la superficie de Nancy. Il me faudrait plus de deux heures pour m'y rendre à pied. Linda et George sont amusé.e.s de ma situation, je dois leur donner l'impression d'être d'une extra-terrestre qui vient tout juste de débarquer sur terre. Iels sont prêts à m'aider. Tout.e.s deux passionné.e.s de musique, iels ont écumé beaucoup de concerts, de festivals et de clubs à Manchester, ville dont ils sont originaires. George propose de m'emmener et de venir me chercher durant les trois jours du festival. Je n'ai pas vraiment d'autre choix que d'accepter, bien que je me sente profondément gênée. Les trois jours suivants, il me dépose au festival en fin de matinée ou en début d'après-midi et revient me chercher entre 21 heures et 23 heures, selon son emploi du temps. Nous avons des discussions passionnantes durant les trajets.

Le 15 mai, en début d'après-midi, George me dépose au festival. Impossible de le rater : sur des centaines de mètres aux alentours sont garées des caravanes, des camions et des voitures. Je marche hésitante et curieuse, je n'ai pas la moindre idée de ce que je vais trouver ni de qui je vais rencontrer. Après être passée à côté de voitures, de camions, de caravanes et de tentes plantées au milieu de champs et de forêts, j'aperçois au loin un chapiteau et une vieille grange en bois en mauvais état. Je vais voir la scène qui se trouve dans la grange, elle est encore vide. Le festival commence ce soir. Je fais un tour du festival dans l'espoir de croiser des personnes que je connais. Je suis timide et peu à l'aise au milieu du bruit et de la foule, le séjour s'annonce long. Je continue mon tour des lieux et trouve quelques repères : notamment ou acheter à boire et à manger. Il y a un petit food truck qui vend des galettes saucisses, ma grande passion culinaire. En plus, le vendeur est fermier et produit les saucisses avec les cochons de sa propre ferme. Je ne pensais pas manger bio et local dans ce festival. Cette nouvelle me réjouit.

L'ambiance est bon enfant, il y a de la place, il fait beau, les festivalier.e.s rigolent. À ma surprise, il y a beaucoup d'enfants, une crèche est même installée. Bien que

ZONE 54, 2015. Jeux Olympunk.

Photographie : Tristan

la majorité des personnes aient un style vestimentaire punk, il y a toute une diversité de personnes : zonard.e.s, *Travellers*, couples, punks, étudiant.e.s, etc. Une bonne partie est dans une mouvance écologique : iels viennent de villages autogérés, vivent sur un terrain en autonomie, etc. Je suis étonnée de ce mélange des genres entre punk et écologie.

En découvrant les lieux, je tombe sur Karine, je ne l'ai pas revue depuis des mois. Elle est heureuse et surprise de me voir. Je l'ai rarement vue aussi rayonnante, elle n'a plus le visage fermé et dur qu'elle avait à Nancy. Elle me prend sous son aile, je ressens un énorme soulagement. Elle me présente Gwen, son compagnon : un homme blond aux yeux bleus, avec une calvitie sur le haut du crâne et trois grosses dreads à l'arrière qui tombent jusqu'à ses genoux. Il porte des pulls à manche longue avec par-dessus des t-shirts. Ses jeans sont rafistolés avec d'autres pièces, qui laissent apparaitre des motifs tartan. Il porte de vieilles baskets, n'a pas le style punk. Son style est plutôt proche de celui de Clément, le satellite que j'ai croisé au début du documentaire. Il est venu accompagné de son chien au pelage blond et noir. Paf, le chien de Karine est là aussi. Karine et Gwen ont l'air bien ensemble, heureux et amoureux. Iels sont en couple depuis huit mois. Nous faisons un tour du festival, iels me présentent à quelques personnes. Tristan et Ange viennent d'arriver, iels m'amènent les voir. Le chien de Tristan, Canaille, vient de se faire opérer, il porte un caleçon jaune pour protéger ses bandages. Iels ont failli ne pas venir. Pendant que Tristan installe la tente, nous discutons assis près de lui. J'explique à Karine les avancées du projet : bientôt les expositions, la bourse, les appareils photo jetables, etc. J'en profite pour leur montrer toutes les photographies faites jusqu'ici, et pour leur en donner un exemplaire. Karine les montre alors à Gwen, qui est breton. Elle lui présente ses ami.e.s et sa vie à Nancy. Je leur donne un appareil photo jetable, iels sont ravi.e.s. Tristan, à mon grand étonnement, a pensé à amener le sien de Nancy. Le reste de l'après-midi et les deux jours suivants, nous continuons à zoner joyeusement entre quelques concerts, rencontres et animations organisées par le festival : matchs de bras de fer, combats de « sumo » en costume gonflable, affrontement avec des cotons-tiges géants… Le deuxième jour, je croise James, qui reste fidèle à lui-même : surpris, content, de bonne humeur. Il me présente à d'autres personnes, il est fier et amusé que je fasse un documentaire sur lui. Il se promène avec l'appareil photo jetable de Tristan et fait quelques photographies cet après-midi-là. Une fois la pellicule finie, je lui donne un autre appareil photo. Un film entier est fait sur les concerts du soir.

Durant ces trois jours, je fais près de cinquante clichés. Je suis entrainée par cette ambiance festive, conviviale et joyeuse. Entre des activités invraisemblables, un lieu très beau en pleine nature, les concerts punk, et une concentration incroyable de crêtes et de chiens au mètre carré, j'ai de quoi faire. En plus, les quelques personnes qui m'intimidaient encore sont, tout à coup, ouvertes et généreuses avec moi. Je suis



ZONE 54, 2015. Jeux Olympunk.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

heureuse. Entre deux concerts, Karine m'avoue qu'elle ne m'appréciait guère avant, j'étais « trop coincée » pour elle, « maintenant ça va mieux ». Je me lâche un peu au festival, je me laisse être *affectée*, et cela la rassure et lui donne plus envie de se rapprocher de moi et de s'investir dans le documentaire. Nous ne serons jamais de grandes amies, mais un cap est passé.

Tristan et James font quarante-huit photos durant le festival. Karine doit m'envoyer son appareil photo après avoir fait quelques clichés dans sa maison en Bretagne. Malheureusement, elle le perd lors d'un déménagement, je ne le récupérerai pas. Je suis un peu déçue, il y avait sur cet appareil une photo que j'aurais adoré voir : j'ai pris Gwen en photographie, qui photographiait lui-même un jeune enfant dansant avec un casque antibruit devant la scène d'un concert. J'aurais beaucoup aimé avoir le portrait de cet enfant.

Les photos réalisées durant ces trois jours sont intéressantes, car un même événement est documenté, mais de manières très différentes. Leurs photographies s'approchent de la street photographie : prises sur le vif, brutes, parfois loufoques. Les miennes sont plus posées, plus centrées. Je développerai l'analyse de ces différences dans une autre section.

*

* *

À la fin de l'été, je récupère huit appareils sur les dix. Il y a eu un souci avec ceux de Gaëlle et de Karine. D'avril à septembre, les appareils photo circulent entre eux de mains à mains, il n'est pas possible de retrouver les auteur.e.s d'une bonne moitié des images. Fils et Emy partagent leurs appareils. Lorsqu'une personne a envie de prendre une photographie, si elle n'a pas son appareil photo sur elle, quelqu'un d'autre lui prête le sien. Parfois, l'appareil photo est prêté à une personne pour qu'elle en photographie le propriétaire. Je pense par exemple à une photographie de Fils et Emy durant l'été 2016 dans les Gorges du Verdon. Tou.te.s les deux posent au bord de la route, c'est forcément une tierce personne qui a pris cette image.

Les premières images qu'iels réalisent montrent leur quotidien sur une vingtaine de journées — que je détaillerai plus loin : Jeux Olympunk, une journée à faire du Canoë Kayak, un trajet en train entre Nancy et Lunéville (une petite ville à côté de Nancy), la manche, beaucoup de photographies de chiens, quelques photographies du squat de Fils et du nouvel appartement d'Emy. Alors que le documentaire touche à sa fin, Emy s'installe pour la première fois dans un petit appartement avec une terrasse près d'une zone commerciale de Nancy. Fils continue à vivre en squat, mais il reste le bienvenue chez elle. Emy a la volonté de baisser sa consommation de



ZONE 54, 2015. Jeux Olympunk.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

drogue et d'alcool. Elle estime que le meilleur moyen d'y arriver est de s'éloigner un peu de la Zone. Participer au projet mis en place lui a donné envie de continuer à faire des photographies et d'aller plus loin dans une démarche artistique et artisanale. Elle s'est remise à dessiner cet hiver, et souhaite écrire au sujet de sa vie et de son aventure dans la Zone.

Nous sommes à la fin de l'été 2015, mes dernières photographies datent des Jeux Olympunk. Je viens de récupérer leurs appareils photo et je travaille chez moi afin de créer des séries cohérentes dans le but de documenter leurs vies. Je fais aussi quelques allers-retours avec la Zone pour réfléchir avec eux aux éléments que nous souhaitons présenter dans les futures expositions et pour décider du titre des différentes expositions. Nous choisissons le titre général de « ZONE 54 », et plusieurs sous-titres selon les différents types d'exposition : « I Love You Fuck Off » pour le CCGP, « Unrestricted Area » pour les expositions en lien avec la bourse « Regards sans Limites », et « À la recherche des punks à chiens » pour l'exposition au Cri des Lumières. Je justifierai ces choix plus tard.

D. Après le terrain : expositions et contacts

(2015-2023)

a. La première exposition : le Centre Culturel George Pomp It Up (CCGP)

Le Cri des Lumières et le Centre Culturel George Pomp It Up — Spraylab soutiennent mon travail en produisant deux expositions, qui ont lieu en octobre 2015. Je reviendrai plus tard sur l'exposition organisée par le Cri des Lumières, je souhaiterais m'attarder ici sur celle présentée au CCGP qui est le résultat d'une résidence de trois semaines dans leurs locaux.

Durant ces trois semaines de résidence, je travaille sur la scénographie de l'exposition. Les zonard.e.s sont invité.e.s à venir travailler avec moi pour trier leurs photographies. Seul.e.s Fils et Emy répondent à l'appel. Certain.e.s sont parti.e.s et les autres, bien qu'iels souhaitaient venir, sont affairé.e.s à d'autres choses jusqu'au soir du vernissage. Fils, Emy et moi trions et choisissons ensemble leurs photographies et leurs formats. Je les imprime dans la foulée, et Emy va les accrocher dans l'espace d'exposition, situé juste derrière le studio d'impression. Iels m'accompagnent dans la réalisation de l'exposition durant trois jours.

Je fais le choix de vidéoprojeter mes photographies sur trois grands écrans dans une boucle de 16 minutes. Un grand écran se situe au fond de la pièce (3x4m) et deux écrans (1,5x2m) sont positionnés à quelques mètres devant le grand écran, de chaque côté de ce dernier. Les trois écrans forment une anamorphose pour les spectateur.ice.s installé.e.s au milieu de la pièce. Je justifierai plus tard le choix de cette scénographie. Les photographies qu'iels ont réalisées avec les appareils photo jetables sont accrochées sur les murs. Cela va du format A5 (15x21cm) au format A3 (30x42cm). Les photographies sont accompagnées d'une bande sonore d'environ une heure, des différents sons que j'ai glanés durant la dernière année).

Durant cette résidence, j'imprime aussi une centaine de petits tirages (10x15cm) avec une impression et un papier de qualité. En concertation avec les zonard.e.s, nous nous disons qu'il serait bien de sortir l'exposition dans la rue, car nous savons que tou.te.s les passant.e.s ne viendront pas la voir. L'un des enjeux de notre projet est de modifier le regard des passant.e.s envers les zonard.e.s, en présentant d'autres moments de leur vie que celui de la manche. Nous nous faisons la réflexion qu'il serait intéressant de les distribuer pendant leur manche pour créer un dialogue différent avec les passant.e.s. J'ai constaté, durant ces trois ans, que les dialogues entre eux et les passant.e.s sont toujours sensiblement les mêmes. Cette expérimentation ne se déroule cependant pas comme prévu. La barrière entre eux et les passant.e.s se révèle plus difficile à franchir que ce que nous imaginions. Certain.e.s zonard.e.s gardent quelques-unes des photographies, beaucoup sont données à leurs connaissances (travailleur.se.s sociaux, personnes qu'iels croisent régulièrement dans la rue lors des balades, etc.) et seulement quelques-unes aux passant.e.s. Le dialogue est trop difficile à instaurer avec des inconnu.e.s, ces petits tirages deviennent finalement des sortes de carton d'invitation au vernissage de l'exposition qui a lieu quelques jours plus tard. Fils est particulièrement investi dans ces invitations : il accroche l'affiche de l'exposition à Kira, sa chienne, et va arpenter Nancy en invitant les gens à venir voir notre exposition. Interpeller des inconnu.e.s est beaucoup moins intimidant pour eux que de se dévoiler. L'exposition devient une médiation entre eux, les passant.e.s et travailleur.se.s sociaux.

Vient ensuite le jour du vernissage. Le CCGP, situé dans le quartier Mon Désert à Nancy, est un lieu particulier dans le paysage culturel local, un lieu que je peux qualifier d'underground, qui laisse une grande marge de liberté et qui est assez éloigné de la sphère institutionnelle. Un vernissage commence en buvant des bières et non pas par de longs discours. Cela correspond parfaitement bien aux attentes des zonard.e.s — et aux miennes. Pour l'occasion, Emy apporte deux de ses tableaux et dispose sur une petite table les bijoux qu'elle fabrique (que je découvre pour la première fois). Le soir du vernissage, presque toutes les personnes dont j'avais croisé la route ces trois dernières années viennent, et sont souvent accompagnées d'autres ami.e.s zonard.e.s. De nombreux travailleur.se.s sociaux sont présent.e.s, surement grâce aux

petits tirages que les zonard.e.s ont distribués dans la rue et dans les associations les jours précédents. Le public habituel du lieu est également là, tout comme ma famille et mes ami.e.s.

Étant donné que seul.e.s Emy et Fils ont participé à l'installation, je crains que celle-ci ne plaise pas aux autres. J'ai peur d'avoir dénaturé leur vie. Mais je reçois très vite des retours positifs de la part des personnes directement concernées. Ce vernissage est l'un de mes meilleurs souvenirs. Le lieu accueille les chiens. Il y a beaucoup de monde. Ce soir-là, mon ami — Vincent Vicario, sous son nom de scène Doctor Pretorius — mixe de la musique punk. Il met en musique d'ouverture *I Love You Fuck Off*, chanson mythique et aussi le nom de notre exposition, des Lucrate Milk, un groupe post-punk de la fin des années 1970[17]. Un mélange se crée entre toutes les acteur.ice.s présent.e.s. Les frontières « eux/moi », « eux/passant.e.s » sont plus ou moins abolies. Les images sont l'occasion pour les zonard.e.s de raconter de vive voix leur vie courante aux autres personnes présentes. Mon parti pris est de n'avoir aucun texte ; je n'aime pas écrire sur les personnes, je trouve les mots trop précis, le mot « zonard » me pose problème parce qu'il est imagé, je préfère de loin une photographie montrant un.e zonard.e. Ce parti pris m'a été gentiment reproché par James — et m'a posé de sérieux problèmes pour l'écriture de cette thèse. Pour lui, l'exposition ne met pas assez l'accent sur les individualités et il a raison. Je représente la Zone d'une manière assez générale, mon but n'est pas de montrer la trajectoire de chacun, bien que certains éléments soient visibles. Je lui propose d'écrire un texte qu'on accrocherait où il le souhaiterait. Je n'ai pas reçu ce texte, mais l'idée d'ajouter des textes écrits par les zonard.e.s commence à germer dans ma tête.

Durant les trois semaines de l'exposition Fils, Emy et James sont à mes côtés afin de pouvoir accueillir le public. Le but est de pouvoir continuer le dialogue enclenché lors du vernissage. La scénographie de cette exposition est pensée comme un salon : devant les photographies et les écrans sont installées des chaises et des tables pour que les personnes puissent s'asseoir et discuter entre elles ou avec nous. Afin de faire baigner les spectateur.ice.s dans l'ambiance, nous servons deux alcools de fête de la Zone : du vin rouge coupé avec de la limonade et du vin blanc coupé au Coca.

Les autres expositions se sont déroulées de façon plus traditionnelle : ayant lieu dans d'autres villes et dans des lieux bien plus institutionnels, je me charge seule d'installer l'exposition et d'être présente au vernissage. Bien entendu, iels sont invité.e.s et nous avons réfléchi ensemble à la scénographie en amont. Le projet a été régulièrement exposé — douze fois — depuis 2015, dans la Grande Région Transfrontalière, à Marseille et Paris. De nouvelles pistes sont actuellement envisagées.

17 Le mix de cette soirée est disponible ici : https://soundcloud.com/pretorius/zone-54-dj-set-live-ccgp-21015?ref=clipboard&p=i&c=1&si=179EE96FE91B47DDAC3FF2656F0A6875&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



Vue d'exposition ZONE 54 : I Love You Fuck Off, CCGP, 2015.
Photographie : Leïla Jiqqir

b. Les dernières photographies

(2015-2016)

Je pensais que le projet prendrait fin après ces expositions, il s'est poursuivi autrement. Après l'exposition à Spraylab, Emy me confie vouloir faire une série sur les chiens en festival. Ce moment me marque, car elle utilise là un langage et une intention purement photographiques. Je continue alors à donner des appareils photo aux zonard.e.s qui le souhaitent, et le projet continue en large partie grâce à eux. D'octobre 2015 à l'automne 2016, Fils, Emy et Tristan font un peu plus de 160 photographies avec six appareils jetables.

Un film photographique réalisé par Tristan de novembre 2015 à avril 2016 comporte quelques photographies de soirées chez lui avec des ami.e.s et la fin de la grossesse d'Ange. Une photographie a même été réalisée à la maternité, Emy porte le bébé. Quelques-unes des photographies montrent leur bébé et la famille de Tristan. Les cinq autres films sont réalisés pendant l'été 2016, période durant laquelle Emy et Fils partent sur la route. Ces photographies témoignent de leur été : iels sont sur la route avec Karine et Tristan, on les voit également lors de soirées entre ami.e.s, dans des festivals, des randonnées, en train de pêcher ou de réparer une voiture, etc. Je trouve ces dernières images impressionnantes, leur regard a changé. Il y a, bien sûr, la très belle série d'Emy sur les chiens, mais aussi d'autres images qui sont plus personnelles qu'avant et plus documentaires. Il y a toute une série sur les paysages lors de leurs voyages. Il n'y a plus de selfies. J'apprécie tout particulièrement deux clichés sur lesquels Emy et Fils posent en touristes, près des Gorges du Verdon et près d'un autre lieu dont j'ai oublié le nom.

De mon côté, je me rends moins souvent dans la Zone, mais nous gardons contact. Je ne prends des photographies qu'à trois reprises et à leur demande. Par exemple, à la fin de l'année 2015, Ange et Tristan me demandent de faire des photographies d'eux avant la naissance de leur enfant. Iels posent devant mon objectif comme on pose devant un photographe de quartier. Quelques mois plus tard, en mars 2016, je suis invitée à photographier leur petit garçon tout juste né. Ces photographies, à leur demande, ne font pas partie du documentaire. Au début de l'année 2016, James m'invite sur le nouveau terrain sur lequel il loge, à une dizaine de minutes de Nancy, avec d'autres zonard.e.s qui possèdent des camions aménagés. Je ne les connais pas bien, mais je pense que ces zonard.e.s sont ce qu'on appelle des *Travellers*. James a une caravane, qui ne se déplace pas, dans un coin de ce terrain vague.



ZONE 54, 2016 : Gorges du Verdon

Photographie : Tristan

c. Les contacts depuis 2017

1. Un suivi régulier et des collaborations continues

Je croise encore régulièrement Flo et James en ville, environ tous les trois ou quatre mois. À chaque fois, nous discutons des nouvelles concernant le projet et ils me tiennent informée des nouvelles des zonard.e.s que je connais. Je garde contact avec Emy. Nous nous appelons tous les trois ou quatre mois et nous nous voyons environ une fois par an. Je lui ai renvoyé l'ensemble des photographies à deux reprises : une fois en 2018 alors qu'elle était en cure de désintoxication, et en 2021, car elle souhaitait fabriquer un patchwork de toutes les photographies de la Zone pour l'offrir en cadeau de mariage à Karine, qui vit désormais en Bretagne. Je suis occasionnellement en contact avec John, bien que nous nous donnions peu de nouvelles, nous restons proches lorsque nous nous appelons. Je lui ai renvoyé l'ensemble des photographies en 2017, il les avait perdues lors d'un voyage. Il tenait par-dessus tout à revoir la photographie que j'avais réalisée en présence de son ami Guillaume. Grâce à ces quelques contacts, j'ai régulièrement des nouvelles de l'ensemble du groupe que j'ai côtoyé : Cynok, Gaëlle, Karine, Fils, Marteens, etc.

Je me remets en relation avec plusieurs d'entre eux à chaque nouvelle publication et/ou exposition afin d'y réfléchir ensemble. Je retravaille à trois reprises avec Fils et Emy en 2017 : la première fois pour la publication de quatre photographies qui accompagnent un article sur la Zone (Rothé, 2017) dans la revue *Espace et société*. Trois de mes photographies et une des leurs sont publiées dans cette revue. À la fin de l'année 2017, deux autres événements nous font travailler de manière plus étroite, un article et une exposition. L'article pour le magazine *Human Mag* (Turri Hoelken, 2018) présente un journal de bord des photographies que nous avons réalisées et retrace l'ensemble de cette aventure. Certaines parties de cet article m'ont aidée à rédiger les sections ci-dessus. Nous discutons par téléphone et/ou internet afin de décider ensemble des grandes lignes à aborder et pour sélectionner les photographies. Huit de leurs photographies sont alors publiées. Enfin, à la fin d'année 2017 je prépare avec Emy et Fils une exposition qui doit avoir lieu en 2018 à La Chambre à Strasbourg, un espace culturel dédié à la photographie. À l'occasion de cette exposition, j'imprime, plus d'un an après les avoir reçues, les dernières photographies qu'iels ont réalisées avec les appareils photographiques jetables. Nous sélectionnons ensemble les photographies qui sont montrées. Le lieu d'exposition étant petit, il ne m'est pas possible d'exposer l'ensemble du documentaire, qui contient plus d'une centaine de tirages. Nous faisons le choix de recentrer cette exposition sur la vie de Fils et Emy. Cette exposition comporte beaucoup de nouvelles images. Nous prévoyons d'installer ensemble les images afin de travailler la scénographie, malheureusement, iels n'ont pas pu se rendre à Strasbourg. Une des photographies réalisées avec les appareils photo jetables aux Jeux Olympunk a aussi été publiée sur la couverture du roman de Pierre Pelot, *Les jardins d'Eden* aux éditions Gallimard en 2021 et quatre images sont publiées en 2022 dans l'ouvrage *Les sauvages de la civilisation* de Jérôme Beauchez (2022). Je procède pour ces événements de la même manière : en discutant au téléphone ou sur internet (Emy et Karine) ou en les croisant dans la rue (Flo, James).

2. L'écriture de la thèse et de nouveaux projets

Je reprends contact de façon un peu plus étroite avec certain.e.s d'entre eux depuis 2020 pour l'écriture de cette thèse, afin m'assurer qu'iels sont d'accord avec certaines idées ou d'actualiser des données. Nous prenons le temps de discuter lorsque nous nous croisons à Nancy, notamment avec Flo, James et Fils avant qu'il ne soit hospitalisé en 2022. Nous passons, tous les trois ou quatre mois, quelques dizaines de minutes à échanger. À deux reprises, je m'assois quelques heures avec Fils pendant qu'il faisait la manche. Emy reste celle avec laquelle j'échange le plus. Une fois la thèse rédigée, en décembre 2023, nous nous sommes vues chez moi un après-midi pour échanger autour de mes écrits. J'ai pu lui poser des questions sur des détails que je souhaitais éclaircir, comme l'importance de la Spiral Tribe, les affaires qu'elle met systématiquement dans son sac à dos, ou les lieux dans lesquels elle s'est fait tatouer. Je lui ai aussi relu certains passages de la thèse afin de m'assurer qu'elle se reconnaissait bien là-dedans.

En 2020, je commence aussi à utiliser le réseau social Instagram. Le premier projet mis en ligne est *ZONE 54*. Avant de publier les photographies, je confronte mes idées avec celles d'Emy, qui est aussi présente sur ce réseau social. Nous avons beaucoup dialogué autour de la série qu'elle a réalisée avec les chiens en festivals.

Emy m'écrit aussi sur Facebook en automne 2020, car elle souhaite donner une suite positive à *ZONE 54*. Elle s'est éloignée de la Zone, Tristan a un terrain dans le sud de la France, Karine est en couple en Bretagne avec une autre personne punk, John est à Montpellier. Elle souhaite témoigner de ces changements. Elle m'écrit :

> « Tu serais dispo mercredi, car je voudrais te parler de zone 54, mais en faire une suite positive, car ça n'a pas toujours été le cas et la je vois les amis qui en ont fait partie que leur vie a bien changé dans le côté positif et me concernant je bourlingue a nouveau pas mal, mais heureuse, car je fais de Belles rencontre même si je vis encore beaucoup en squat et à la routsse même si j'ai encore l'appart je me sens plus libre quand je vagabonde et je voudrais montré a ma famille et a certains septique que c'est possible. » (27 septembre 2020)

Cette idée me ravit. Nous nous voyons quelques jours plus tard, puis à nouveau la semaine suivante lors de laquelle nous passons la journée à Luxembourg, ville où elle a passé beaucoup de temps ces derniers mois. Bien que je sois enthousiaste par l'idée, il m'est difficile de dégager du temps entre mes différentes activités (enseignement, nouveau documentaire, résidences d'artistes, expositions, écriture de la thèse, communications scientifiques, etc.). Ce projet reste néanmoins dans un coin de ma tête. Dès la fin de cette thèse et avec la collaboration d'Emy, j'aimerais reprendre *ZONE 54*, dix ans après avoir pris les premières photographies.

*
* *

Avant de revenir sur les différents éléments que j'ai décrits dans ce journal de terrain, je voudrais réfléchir à ma position d'ethnologue et de photographe dialogique en prenant en considération ce que cela implique. Yvain Von Stebut (2017), artiste et chercheur en art, s'interroge sur les spécificités de son travail artistique qui se situe au croisement de trois mondes différents : celui des artistes, celui des chercheur.e.s et celui des travailleur.se.s sociaux. La porosité de ces trois milieux, dans une démarche dialogique, rend tout positionnement difficile, instable. Si je me définis comme photographe, la photographie est avant tout un médium qui me permet d'agir et de comprendre le social. Par exemple, je n'aime pas particulièrement prendre des photographies, et le travail a posteriori, de sélection et d'exposition est au moins aussi important pour moi que celui de la prise de vue. Je suis relativement en marge du milieu photographique. Si mes financements viennent du milieu de l'art, je refuse de vendre mes photographies et de faire partie du marché de l'art, pour des raisons autant pratiques — quel sens y aurait-il à vendre une photographie d'un documentaire élaboré sur cinq ans ? — qu'éthiques et politiques — le marché de l'art. Je ne me sens pas non plus travailleuse sociale — du moins actrice du social — car mon but n'est pas la résolution de conflits. Cependant, en donnant la parole à mes interlocuteur.ice.s, je souhaite agir sur le social. Il y a un engagement dans ma démarche, social et politique — que je traiterai dans la seconde partie — qui est indissociable de mon approche de la photographie documentaire dialogique.

La position de chercheure en sciences sociales est peut-être celle dont je me sens le plus proche, si l'ont admet que le chercheur.e est un.e acteur.ice social.e qui tente de comprendre le monde autant qu'iel essaie de le transformer — si besoin est. Von Stebut, en questionnant son approche — similaire à la mienne, mais en utilisant le médium du son — propose, comme l'indique le titre de son livre, d'« inventer son métier à la banlieue de l'art ». Pour cela, il propose le terme de « metteur en lien », ou un mot qu'il préféra par la suite, celui d'« entremêleur ». Les enjeux de nos démarches respectives consistent à mettre en lien les personnes, les connaissances, les photographies/le son. Il est question de comprendre le social de manière collective, d'agir sur la représentation que se font les personnes des milieux marginaux, de transmettre ces connaissances par la photographie et le son. Ces réflexions seront étayées dans la seconde partie de cette thèse consacrée aux enjeux de la photographie documentaire dialogique.

Concernant ma présence sur le terrain, j'ai fait le choix d'être la plus transparente possible avec mes interlocuteur.ice.s, tant sur la raison de ma présence que sur ma personne. Je n'ai modifié que très légèrement mon attitude et mon style vestimentaire. Concernant mon attitude, j'ai opté pour une position plus discrète et plus à l'écoute qu'à l'accoutumée. Je me sentais responsable, et je faisais en sorte, par une écoute et des gestes bienveillants, d'être la plus agréable possible vis-à-vis de mes interlocuteur.ice.s. Je n'ai toutefois modifié ni mon vocabulaire ni mon comportement. Je pense que ma personnalité se caractérise par une douceur, de la franchise et une certaine naïveté. Cette naïveté m'a d'ailleurs autorisé des écarts. Je me souviens d'un jour où Tony et Cynok se disputaient fortement sur le thème du racisme. Cynok a crié à Tony « enlève ton bage, mais putain enlève ton bage ! ». Il y avait une grande tension et la bagarre n'était pas loin. Je ne comprenais pas leur dispute, et je ne comprenais pas ce que disait Cynok à Tony. L'ethnologue en herbe que j'étais à l'époque se disait que pour bien observer cette dispute il fallait que j'en comprenne les tenants et les aboutissants. Je me suis alors mêlée à leur discussion, en répétant de plus en plus fort : « Mais c'est quoi un bage ? ». Ils m'ont enfin entendue, et se sont soudainement arrêtés, ma question les a surpris. Ils réfléchissaient, ils ne comprenaient pas pourquoi je leur demandais ça. Cynok m'a répondu « ben, c'est ce qu'on met sur les casquettes, les vêtements, un badge quoi ». J'ai laissé sortir un long « ahhhhhhh ». J'ai réalisé que Cynok demandait à Tony d'enlever ses badges antifas. Ils ont éclaté de rire. L'embrouille en est restée là, ils ont ri pendant dix bonnes minutes, le conflit était apaisé.

J'ai toujours porté une grande attention à ne jamais répéter ce qu'un.e autre zonard.e m'avait dit, ni à d'autres zonard.e.s, ni à d'autres chercheur.e.s travaillant sur ce thème, ni aux travailleur.se.s sociaux. Concernant les vêtements, j'étais la plupart du temps en jean, Dr. Martens et veste en cuir. J'ai fait ce choix avant tout parce que ces vêtements étaient les plus pratiques, les plus robustes et les plus adaptés au terrain. Porter une robe ou une jupe est peu commode lorsqu'on reste assise des heures à même le sol. Je n'ai pas accentué ou agrémenté mes vêtements pour avoir un style punk ou proche du leur. Je suis partie avec l'idée que je les accepterai tel.le.s qu'iels étaient, et qu'eux aussi m'accepteraient telle que je suis. En imposant d'emblée une relation non autoritaire, axée sur l'acceptation et le respect mutuel, ma présence a été très bien tolérée. Je pense que mon rôle de jeune étudiante précaire

a été un avantage. Ma position avait aussi certaines limites, notamment dues à mon syndrome d'Asperger. Je ne supporte pas les ambiances trop bruyantes, je ne les ai jamais accompagné.e.s aux concerts ayant lieu à Nancy, et j'ai assisté à très peu de soirées — en intérieur — en leur compagnie. Souvent, après une journée passée à les suivre, je me sentais épuisée, je n'avais pas l'énergie de poursuivre la soirée avec eux.

D'un point de vue plus général, ma démarche était à la fois ethnologique et collaborative. J'ai établi ma présence en tant qu'observatrice participante. Je passais en moyenne trois jours par semaine avec eux, et j'ai eu l'occasion de voyager à Paris et en Bretagne. Nous échangions régulièrement au téléphone ou sur les réseaux sociaux, quand cela était possible. Durant trois années, je me suis régulièrement rendue sur le terrain avant de prendre plus de distance. Ces trois années m'ont été nécessaires pour pouvoir comprendre les répétitions dans leurs vies, les changements, percevoir leur évolution, etc.

L'approche collaborative s'est effectuée en trois temps. Pour commencer, je leur montrais et donnais mes photographies et nous en discutions. Nous parlions ensemble de la voie à suivre, des éléments thématiques sur- ou sous-exposés dans mes photographies. Travaillant en argentique, je leur apportais les nouvelles photographies tous les deux ou trois mois. À chaque fois que je les rencontrais, nous passions quelques minutes à parler du documentaire, de leurs envies, des avancées, etc. La seconde méthode mise en place, à partir de la troisième année, a été de leur donner des appareils photo pour qu'iels puissent documenter leurs vies eux-mêmes. En 2015 et en 2016, alors que j'avais arrêté de photographier leur quotidien, iels ont continué d'enrichir le documentaire de leur côté. Enfin, une troisième méthode a été mise en place lors de l'exposition des photographies : j'ai travaillé avec Fils et Emy pour choisir les photographies et la scénographie des expositions qui ont eu lieu. Les premières ont eu lieu à l'automne 2015, et leurs nouvelles photographies continuaient petit à petit d'enrichir les expositions. Tous les projets ayant eu lieu par la suite ont toujours été supervisés ensemble. Cette façon de travailler a été empirique et expérimentale en essayant d'aller toujours plus loin dans la collaboration et de leur demander toujours plus d'implication.

Si le rapport que j'ai établi avec les personnes est essentiel, là n'est pas le but du documentaire. De la même manière, l'observation participante n'est pas l'objectif final de l'ethnologie, mais simplement une de ses méthodes. Ainsi, je considère la dialogie comme une méthode, avec des enjeux spécifiques, heuristiques, éthiques et artistiques. L'ethnologie aspire notamment à transmettre un savoir, bien souvent via l'écriture d'articles ou d'ouvrages. Il est important pour moi de transmettre ces connaissances et ce vécu par l'intermédiaire des images et du son. C'est pourquoi, afin de transmettre un message, il me parait important de réfléchir à une scénographie qui puisse allier le fond et la forme. C'est ce que je vais approfondir dans la section suivante.



ZONE 54 : Squat « Saint-Seb ».

Photographie : Amandine Turri Hoelken

III. Ethnologie visuelle : création d'un documentaire dialogique

I love you Prince Charles
I love you Diana
I love you Prince Charles
I love you DianaWe have a big place
Fuck, Fuck, Fuck, Fuck,
Fuck, Fuck, Fuck
The Queen is going
to Buckingham palace
The King is going
to the house of Lords
Andrew's going
to the house of Parliament
Ann is going
to fuck with her horse
Fuck, Fuck, Fuck, Fuck,
Fuck, Fuck, Fuck
Extrait de la musique *I Love You Fuck Off*, des Lucrate Milk.
Ce titre a été choisi pour l'une des expositions de *ZONE 54*.

Cette recherche a une double spécificité : elle est visuelle et dialogique. J'ai évoqué jusqu'ici ses enjeux ethnologiques et documentaires. Dans le premier chapitre, j'ai décrit la manière dont les zonard.e.s sont perçu.e.s par les travailleur.se.s, les chercheur.e.s et les médias. Le deuxième chapitre est consacré à une présentation de mon journal de terrain, mêlant notes écrites et réflexions à partir de nos photographies. J'aimerais maintenant, tout en continuant à traiter de ce sujet, mettre en lumière les spécificités de la forme documentaire photographique et sonore que je pratique en me focalisant sur l'aspect dialogique et visuel du projet *ZONE 54*. Ce sera à la fois une

synthèse — en examinant les résultats de ces cinq années de terrain — et une transition avant la partie suivante dédiée à la photographie documentaire dialogique.

Dans un premier temps, j'analyserai les différentes de relations que j'ai développées avec mes interlocuteur.ice.s et les méthodes collaboratives que nous avons mises en place. Les deux prochaines sections aborderont la production de nos images. Je commencerai par examiner les données brutes produites — ce que j'appelle l'ethnographie visuelle —, puis je rendrai compte plus en détail du tri opéré afin de créer un documentaire représentatif de ces données et de la vie des zonard.e.s — ce que j'appelle l'ethnologie visuelle. Dans la dernière section, je porterai une réflexion sur le fond, sur la forme et sur des procédés artistiques choisis qui ont permis de produire du sens.

A. Construire avec l'autre

L'un des enjeux d'un projet dialogique est de trouver des outils qui permettent aux interlocuteur.ice.s d'être agent.e.s dans le documentaire. Cet enjeu de coopération a été exprimé dès ma première rencontre avec Cynok et avec chacune des personnes rencontrées par la suite. Pour ce faire, ma méthode a été de créer régulièrement un dialogue autour des photographies que je réalisais. Mon but était de les amener à se positionner vis-à-vis de ce que je leur présentais. Durant les cinq années du documentaire, j'ai avancé ainsi avec eux, en adaptant ma prise de vue à leurs visions du monde. J'ai aussi mis en place progressivement des procédés collaboratifs.

Il a fallu accommoder ces méthodes aux différentes relations qui se sont tissées lors de la réalisation de ce projet. Tout.e.s les interlocuteur.ice.s ne se sont pas impliqué.e.s de la même façon ni avec la même intensité, comme je vais le décrire dans la section suivante en analysant les relations entretenues avec les quinze zonard.e.s expert.e.s avec lesquels j'ai passé le plus de temps.

a. Les différentes relations tissées

Naïvement peut-être, je souhaitais au début de ce projet que chaque interlocuteur.ice soit autant investi.e que moi, que nous soyons tout.e.s agent.e.s et collaborateur.ice.s du documentaire. Je me suis peu à peu rendu compte que si j'avais envie de travailler avec une pluralité de personnes, je devais accepter qu'elles s'engagent de manière diverse et inégale. J'ai alors adapté mes méthodes collaboratives selon les personnes. J'ai pu distinguer trois degrés d'implication : les interlocuteur.ice.s secondaires, les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s et les collaborateur.ice.s. Je n'apprécie pas particulièrement l'adjectif « secondaire », ici mis en contraste avec l'adjectif « privilégié » pour qualifier le terme « interlocuteur ». En cherchant un vocabulaire plus adapté dans mes ouvrages généralistes d'anthropologie, j'ai été surprise de constater qu'aucun de ces livres ne mentionne le rôle et la gradation de l'implication des interlocuteur.ice.s sur le terrain (Bonte et Izard, 2012 ; Kilani, 2015 ; Segalen, 2004 ; Géraud, Leservoisier, Pottier, 2007). Les trois degrés d'engagements mentionnés ci-dessus seront décrits et interprétés en fonction de mon expérience.

1. Les interlocuteurs secondaires

Quatre personnes ont été mes interlocuteurs secondaires : Flo, James, Tristan et Martens.

Cinq caractéristiques principales définissent cette relation :

- Ils se portaient volontaires pour participer au projet en partageant avec moi leur vie courante. Ils discutaient avec moi et m'autorisaient à prendre des photographies. Leur implication restait limitée à certains moments de leur quotidien et ne dépassait pas — ou rarement — ce cadre. Ils n'interféraient pas dans la production que je menais.
- Ce sont des personnes que je croisais de temps à autre dans un squat, en train de faire la manche ou en compagnie d'autres zonard.e.s.
- Nous n'avions qu'exceptionnellement des relations en dehors de ces moments. Nos rencontres n'étaient pas anticipées et nous n'échangions pas par SMS et téléphone.
- Mon rôle de photographe/anthropologue importait peu, iels me considéraient plutôt comme une connaissance. J'avais leur confiance parce que j'étais proche de certain.e.s de leurs ami.e.s.

Je souhaiterais entrer un peu plus dans le détail de chacune de ces quatre relations.

J'ai passé quelques après-midi avec Flo dans son squat et je l'ai accompagné à la manche à deux reprises. Nos discussions restaient brèves. Il me parlait de lui et me donnait des nouvelles de zonard.e.s que je n'avais pas vu.e.s depuis un moment. Il était accueillant et passait volontiers du temps avec moi. J'avais son accord pour le photographier et l'enregistrer, mais son intérêt pour ma recherche et le documentaire demeurait assez faible. Il se sentait peu concerné par les photographies faites. Nos relations sont sensiblement les mêmes aujourd'hui lorsque je le rencontre en haut de la rue Saint-Jean, spot où il fait toujours la manche.

Je croisais régulièrement Tristan avec des personnes du groupe que je fréquentais, il nous rejoignait les après-midi à un lieu de manche ou au terrain vague. Je l'ai vu seul à deux ou trois reprises en 2015, le festival des Jeux Olympunk nous avait un

peu rapprochés. Il me proposait parfois d'aller à des concerts à Nancy. Il ne souhaitait pas particulièrement faire progresser le documentaire et il m'invitait comme il le faisait pour toute autre connaissance. Tout comme Flo il ne me prêtait pas plus d'attention qu'à n'importe quelle autre personne lorsque j'étais présente. Toutefois, il était un peu plus impliqué que lui : à quelques reprises, il m'a proposé de le photographier, notamment pour mettre en scène son côté punk. Il a aussi réalisé plusieurs clichés avec les appareils photo jetables. Cependant, son engagement dans la prise de vue ne témoignait pas d'un investissement fort dans la production d'une connaissance pour le documentaire, il restait personnel. Il me percevait comme un individu faisant partie du groupe et non comme une chercheure. Cela était d'autant plus vrai que nous avions une connaissance en commun en dehors du projet (une amie artiste qui étudiait au collège avec lui). La relation que nous avions nouée relevait avant tout de la camaraderie.

James se montrait plus volontaire que Flo et Tristan : nous nous sommes quelques fois donné rendez-vous chez lui et à d'autres occasions en dehors. Il était ravi d'exprimer son avis sur les photographies, bien qu'il ne s'attardait pas sur la discussion. Quand nous nous voyions, il dialoguait avec moi de son quotidien et m'expliquait certaines choses. Mais son implication ne dépassait pas le stade des moments que nous partagions ensemble. C'est parce que je l'y ai incité qu'il a réalisé quelques photographies avec un appareil photo jetable aux Jeux Olympunk. Il est venu au vernissage de la première exposition de *ZONE 54* en 2015, il se sentait fier d'avoir participé à ce projet. Depuis quelques années, je le croise parfois dans mon quartier, il me donne des nouvelles de personnes que je n'ai pas vues depuis longtemps.

Martens était l'un des premier.e.s zonard.e.s que j'ai rencontré.e.s. Les premiers temps, il me parlait volontiers de l'univers de la Zone. Il me donnait son avis et son expertise avec plaisir et se laissait prendre en photographie de bon cœur. Au début, il était à mi-chemin entre les relations que je pourrais avoir avec un.e interlocuteur.ice secondaire et celle que je pourrais entretenir avec un.e interlocuteur.ice privilégié.e. À partir de 2014, ses addictions se sont accentuées et son implication a diminué ainsi que la fréquence de nos rencontres. Nous nous croisons rarement aujourd'hui et lorsque cela est le cas, nous n'échangeons généralement que quelques mots.

Ces relations m'ont permis d'en apprendre plus sur le quotidien de la Zone, mais leur engagement ne les a pas amenés à vraiment s'engager à la construction du projet documentaire. Ils me considéraient comme une camarade et non comme une chercheure ou une photographe. J'entretenais avec eux de bons rapports, et leur niveau d'implication n'était pas en lien avec la qualité de la relation que nous entretenions, mais bien avec leur réticence à s'engager dans un tel projet.

2. Les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s

Six personnes ont été mes interlocuteur.ice.s privilégié.e.s : Cynok, Gaëlle, Karine, Mathieu, Céline et Tony. Par interlocuteur.ice.s privilégié.e.s j'entends des interlocuteur.ice.s dont j'ai régulièrement partagé le quotidien et qui ont apporté d'autres éléments dans le projet qu'une connaissance de la Zone.

Cinq caractéristiques principales désignent cette relation :

- Ces personnes m'en ont fait rencontrer de nouvelles et/ou m'ont ouvert certains lieux (squats, terrain vague, etc.).
- Elles me prenaient sous leur aile, jouaient un rôle à la fois de protecteur.ice et d'initiateur.ice.
- Nous avions des contacts en dehors des moments où je les voyais, nos rendez-vous étaient souvent prévus en amont.
- Elles apportaient une réflexion sur leur condition de zonard.e et sur ma recherche. Leur implication se situait à mi-chemin entre celle des interlocuteur.ice.s secondaires et des collaborateur.ice.s.
- Mon statut vis-à-vis d'eux était avant tout celui de chercheure et de photographe. Si nos rencontres étaient ancrées sur le partage de leur vie courante, elles avaient pour objectif de faire progresser le projet à travers des actes (en me présentant à de nouvelles personnes, en me faisant découvrir d'autres lieux) et de la réflexivité (en débattant autour des photographies, en partageant leur point de vue, etc.).

Cynok est la première personne que j'ai rencontrée, il était très présent durant la première année du terrain, nous nous sommes ensuite moins vus, il vivait peu à Nancy. Grâce à lui j'ai connu Lucas et Karine. J'ai peu eu accès à son quotidien (manche, squat), lors de nos rendez-vous, nous parlions beaucoup de sa vie, mais aussi de la représentation que les zonard.e.s se font de la société, du capitalisme et des avancées du documentaire. Il apportait une grande réflexivité au projet. Il a essayé de venir de Bretagne pour assister à la première exposition de *ZONE 54*, toutefois cela n'a pas pu se faire pour diverses raisons. Il me considérait comme une chercheure et photographe, cela induisait à la fois une certaine distance et en même temps des échanges intellectuels.

J'ai fréquemment vu Gaëlle du printemps 2013 à la fin de l'année 2015, en dehors des huit mois durant lesquels elle était partie à Toulouse. Elle a été mon point de repère les deux premières années du projet. Nous fixions régulièrement des rendez-vous par téléphone ou sms. Elle m'a présentée à de nombreux zonard.e.s, et m'a amenée pour la première fois au Caillou, tout cela dans le but de faire progresser le documentaire. Gaëlle est la première à m'avoir ouvert les portes de la Zone. Elle

était très investie pour partager son point de vue sur les photographies et prenait le temps de se construire un avis sur les images que je lui montrais. Tout comme Cynok, elle apportait de la réflexivité à ma recherche. Bien que nous soyons proches, elle me considérait avant tout comme une chercheure et photographe, elle croyait au projet que je portais et m'aidait à le mener à bien. Nous nous sommes occasionnellement aperçues suite à la fin de mon terrain, nos échanges restent succincts, mais bienveillants.

La relation avec Karine a mis du temps à se nouer, elle me considérait avec méfiance en tant que chercheure et photographe. Cette distance ne l'empêchait pas de regarder avec attention les tirages que je lui montrais, elle me donnait volontiers son avis et n'hésitait pas à critiquer. J'avais parfois le sentiment qu'elle prenait ces discussions comme un travail à accomplir. Nos liens se sont resserrés durant les Jeux Olympunk, elle m'y a confié que ma position de chercheure photographe, qui plus est, introvertie, l'avait maintenue à distance. À partir de ce moment, elle s'est impliquée davantage dans le documentaire et a pris des photographies au festival et chez elle, dans son nouveau lieu d'habitation en Bretagne. Lorsque j'envisage de poursuivre cette recherche, j'imagine Karine au centre de celle-ci.

J'ai rencontré Mathieu et Céline en même temps que Gaëlle, Marteens et James en avril 2013. Iels ont été très impliqué.e.s jusqu'à la fin de l'année 2014. Je me suis régulièrement rendue dans leur squat, iels m'ont présentée à de nouvelles personnes, et regardaient et commentaient avec attention les photographies que j'apportais. Nous discutions beaucoup à propos de leur vie et iels ajoutaient de la réflexivité au projet. Suite à des problèmes de santé de Céline et des voyages entrepris par Mathieu, je ne les ai que très peu revu.e.s à partir de 2015.

Tony, le frère de Karine, avait une situation à part. Lorsque nous nous sommes rencontré.e.s, il travaillait encore dans un restaurant. Son impact dans le documentaire est resté plus ambigu par rapport aux autres zonard.e.s. Ayant le statut de satellite ou de zonard intermittent, son quotidien n'était pas au cœur de mon projet et il s'y retrouvait ainsi moins impliqué. Il avait cependant à cœur de m'aider et nous nous sommes vu.e.s fréquemment durant plusieurs mois, pendant lesquels il m'a présentée à des personnes, a partagé avec moi sa vision du monde, mais aussi celle des zonard.e.s expert.e.s. Son regard demeurait plus extérieur que celui des autres.

Contrairement à l'implication des interlocuteur.ice.s secondaires qui me considéraient avant tout comme une camarade, les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s me percevaient principalement comme une chercheure et une photographe. Leur apport dans le documentaire a surtout été celui de la réflexivité. Iels m'aidaient à conceptualiser et à comprendre les enjeux de la Zone, tout en me donnant plus ou moins accès — selon les personnes — à leurs vies et en m'ouvrant de nombreuses portes.

3. Les collaborateur.ice.s

Trois personnes ont été des collaborateur.ice.s : John, Emy et Fils. Elles ont construit avec moi le projet, leur contribution a été importante dans le développement du documentaire.

Quatre caractéristiques principales désignent cette relation :

- Ces personnes m'ont permis d'en rencontrer d'autres et/ou m'ont ouvert certains lieux (squats, terrain vague…).
- Iels ont participé à l'élaboration du contenu des photographies et/ou des expositions.
- Iels étaient engagé.e.s dans le documentaire en dehors de leur condition de zonard.e.s. Iels participaient à la fois de manière subjective au projet (leur quotidien, leurs sentiments, etc.) et de manière plus extérieure et réflexive en tant que collaborateur.ice.s à un documentaire visuel (discussions autour de la scénographie des images, de la représentation du mouvement punk, de l'esthétique du projet, etc.). Nos relations dépassaient le stade du projet.
- Nous étions dans une position d'égal à égal. Mon statut vis-à-vis d'eux demeurait à la fois celui de chercheure et photographe, mais aussi celui de camarade.

John était très impliqué jusqu'à la fin de l'année 2014. Après son départ dans le sud, je lui ai envoyé des tirages par la poste afin que nous continuions nos échanges. Le documentaire a considérablement progressé grâce à lui. Nous nous voyions fréquemment (au moins deux jours par semaine), il m'amenait partout avec lui : squats, manches, courses, rencontres avec des amis, etc. Nous étions proches. Sa participation en tant que collaborateur était particulière, car il n'a pas pu faire de photographies, il était parti de Nancy avant que je ne reçoive les appareils photo. Nous avons néanmoins continué nos échanges par téléphone. Durant ces discussions, nous parlions de nos idées sur la Zone, de nos goûts musicaux, du projet. Son apport dans le documentaire était très réflexif, il avait à cœur de me faire découvrir les enjeux de leur quotidien, l'histoire de la Zone, etc. Il avait essayé de venir au vernissage en 2015 avec Cynok, mais n'avait pas pu se déplacer. Nous sommes encore parfois en contact.

Même si la relation que j'entretenais avec Fils et Emy était assez distante au début, iels sont devenues les personnes les plus engagées dans le documentaire, en particulier Emy. Je passais plusieurs jours par semaine avec eux, en les accompagnant dans leur vie courante (squat, rendez-vous en centre social, courses, etc.). Notre relation était très similaire à celle avec John. Leur implication était encore plus précieuse, en particulier parce qu'iels ont réalisé de nombreuses photographies à partir de 2015. Tou.te.s deux m'ont aussi aidée à trier, sélectionner et accrocher les photographies

pour la première exposition. De plus, les tirages de lecture ont servi à Emy pour des projets personnels (faire un cadeau au mariage de Karine, essayer d'écrire un texte lors d'une cure de désintoxication). C'est aussi avec eux que j'ai réfléchi aux expositions et aux articles qui ont suivi. Je suis encore en contact avec Emy à intervalle régulier, j'aimerais beaucoup continuer le projet *ZONE 54* avec elle et Karine. Je pense le poursuivre avec elles une fois la thèse et mon documentaire sur les personnes réfugiées syriennes terminés, pour avoir le temps et l'énergie nécessaires au prolongement d'une telle recherche. Je souhaiterais, entre autres choses, m'intéresser à la vie des femmes dans la Zone.

Nos relations étaient à la fois de l'ordre du compagnonnage et du travail. Ce sont les seules personnes avec qui j'ai entièrement relâché mon rôle de chercheure : iels m'ont parfois vue quitter ma tenue de terrain (veste en cuir, jean, et Dr. Martens) pour des vêtements plus quotidiens comme des robes ou jupes et sont déjà passés brièvement dans mon appartement (pour récupérer des affaires, donner à boire au chien, etc.).

*
* *

J'ai insisté dans cette partie sur les liens, souvent affectifs, qui m'attachaient à eux. Ce type de liens est particulièrement important, l'affection était une porte d'entrée qui me permettait par la suite de tisser d'autres relations plus profondes, plus réflexives. Les discussions intellectuelles ne passionnaient guère (sauf exception), ce sont des personnes qui fonctionnent à l'intuition et à l'émotion. Si j'avais maintenu un rôle de chercheure distante, je serais passée à côté d'une large part de leur vie. C'est d'ailleurs une constatation que fait Pimor (2016) : sa position d'observatrice distante ne lui a pas permis d'accéder à l'ensemble de la vie courante des zonard.e.s (chambre, deal, etc.) au début de son terrain. Elle a dû reconsidérer ses méthodes de recherche en participant aux activités du squat (cuisine, courses) et en adoptant une posture plus transparente et collaborative dans le souci d'instaurer davantage de confiance entre les squatteur.se.s et elle, pour pouvoir accéder à une autre facette de leur quotidien (intimité, réflexivité, activités illicites, etc.) :

> « C'est ainsi, en souscrivant à une adaptabilité méthodologique de l'observation, que de nouveaux résultats sur le mode de vie et les parcours biographiques zonards ont pu naitre. Le "jonglage" avec des types d'observation et des espaces différents m'a permis de saisir que le seul passé des jeunes, aussi douloureux soit-il, n'est pas la cause unique de leur engagement zonard. J'ai pu constater, grâce à une "observation collaborative" conduite dans des espaces privés, qu'il n'y avait pas que les socialisations familiales, de classe populaire, scolaire qui conditionnaient la vie dans la Zone, mais aussi des postures éthiques nées d'expériences qui avaient provoqué chez les acteurs une réelle réflexion sur la place qu'ils désiraient prendre dans notre société. » (Pimor, 2016 : 155)

La relation que j'avais avec les zonard.e.s n'était pas la même selon les différents degrés d'engagement de ces dernier.e.s. J'étais une camarade pour certain.e.s, chercheure et photographe pour d'autres, et les deux à la fois pour ceux les plus impliqué.e.s. Pendant plusieurs années j'avais comme idéal que tou.te.s mes interlocuteur.ice.s soient aussi investi.e.s que l'ont été John, Emy et Fils. J'ai mis longtemps à comprendre qu'il n'était pas possible d'impliquer tou.te.s les interlocuteur.ice.s de la même manière que moi. Comme l'a souligné Bakhtine, une relation est toujours asymétrique, on ne doit pas exiger des autres autant que l'on exige de nous-mêmes (Haardt, 2007). Aujourd'hui, je ne pense plus la collaboration comme un idéal où les rôles de chacun seraient parfaitement égaux ; je perçois cela comme un espace où chacun peut adopter une position selon ses envies et ses capacités à court, moyen et long terme. J'ai essayé de m'y positionner dans le rôle de metteur.se en lien, pour reprendre l'expression d'Yvain Von Stebut. Je me suis résolue à me dire que ma place, quoi que je veuille en faire, était et sera différente de la leur. Ces questions seront traitées dans la seconde partie de cette thèse.

b. Des méthodes de travail collaboratives : la mise en place

1. Montrer et discuter autour des photographies

En octobre 2013, soit presque une année après le début du documentaire, j'ai montré pour la première fois les photographies que j'avais réalisées jusque-là. Ce délai s'explique par mon choix d'utiliser un appareil photographique argentique : afin de réduire les coûts, j'attendais d'avoir assez de pellicules, en général au bout de trois ou quatre mois, pour les envoyer dans un laboratoire à Paris. Une fois les films reçus, je les scannais et les téléchargeais sur mon téléphone. Je présentais ces photographies à chaque fois que j'en avais l'occasion : dans un squat, lors d'une manche, quand nous nous croisions en ville… J'ai imprimé de petits tirages de lecture à partir de 2014. Faire voir les photographies aux personnes participantes au projet relevait souvent d'un tour de force. Entre les différents départs de Nancy et les personnes que je voyais moins par moment, il me fallait parfois près de six mois pour faire le tour de la zone et discuter des tirages avec toutes les personnes concernées. Bien que cela ait été assez chronophage, il me paraissait essentiel d'informer tou.te.s les participant.e.s de manière égale, des interlocuteur.ice.s secondaires aux collaborateur.ice.s.

Durant les premiers mois, l'acte photographique était plus important pour le récit de soi que l'acte de regarder les images. En effet, les premières fois où nous avions regardé les images, celles-ci servaient plutôt à ce qu'iels puissent contrôler les photographies que je prenais, à vérifier que tout allait bien vis-à-vis de l'image qui était renvoyée d'eux. Leur faire voir les tirages permettait de renforcer notre confiance mutuelle. Lorsque nous les regardions, je prenais soin d'apporter un point de vue technique en parlant de composition, de cadrage, de lumière, etc., pour les sensibiliser au processus de construction d'une photographie. Ce n'est que dans un deuxième temps, un peu plus d'une année après notre rencontre, qu'iels m'aideront à apporter plus de réflexivité au projet, en prenant l'habitude de discuter des thématiques *sur*- ou *sous*-exposées.

Cette étape de monstration et de discussion poursuivait trois buts : premièrement, il s'agissait de les impliquer dans le documentaire, en proposant un dialogue autour de l'image qu'iels renvoyaient d'eux-mêmes à travers mes photographies, pour les inciter à se positionner. Deuxièmement, cela permettait de renforcer une confiance : toutes les photographies étaient montrées, sans exception, dans un souci de transparence. Nous avions tou.te.s accès à l'ensemble des documents qui étaient produits. Troisièmement, cela m'aidait à les sensibiliser à l'image, en parlant des éléments esthétiques et formels. Si dès le début j'avais pour objectif de leur donner des appareils photo pour qu'iels puissent documenter eux-mêmes leur vie, il m'est apparu (aujourd'hui encore) primordial qu'iels contrôlent les rudiments du « langage » photographique. Il ne suffit pas, à mon sens, de donner un appareil photo, ou un stylo, aux interlocuteur.ice.s pour qu'iels fournissent de bons matériaux ethnographiques, il est important de leur enseigner les codes, les techniques. L'apprentissage de la technique met les interlocuteur.ice.s face à des choix. Une fois les bases apprises, à eux de s'en servir, ou non. Nous en revenons à l'idée de responsabilité chère à Bakhtine : réaliser eux-mêmes des photographies de manière responsable, c'est pouvoir maitriser les enjeux les concernant.

Iels s'intéressaient assez peu aux clichés téléchargés sur mon téléphone, iels les regardaient seul.e.s (le petit écran ne facilitait pas un visionnage à plusieurs) et iels ne faisaient que peu de retours sur les images qui défilaient. Cette étape a surtout permis de construire de la confiance entre eux et moi. Montrer et donner des tirages de lectures s'est avéré être beaucoup plus constructif, cela a marqué un tournant dans le dialogue que nous élaborions. Iels regardaient les photographies à plusieurs, se les passaient de main en main, les posaient les unes à côté des autres, interpellaient leurs voisin.e.s, racontaient des souvenirs, etc. Comme iels ne voulaient pas s'encombrer de trop d'images (et d'affaires en général), cela les obligeait à choisir les tirages qu'iels gardaient avec eux et ouvrait un premier dialogue afin de déterminer celles qui étaient les plus importantes pour eux. C'est à partir de cette période que « mon » projet est devenu « notre projet ». Il pouvait aussi arriver qu'iels me



ZONE 54 : Olympunk.

Photographie : Amandine Turri Hoelken



ZONE 54 : Olympunk.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

demandent de réimprimer certaines photographies pour les envoyer à des ami.e.s, ou pour concevoir d'autres projets. Les images ont progressivement pris plus de place dans leur quotidien (posées sur une table, affichées dans un squat, glissées dans un portefeuille…).

Nous parlions très souvent des photographies réalisées, presque à chacune de nos rencontres. Cela permettait de les impliquer quotidiennement, tout en affirmant ma place en tant que chercheure et photographe. Il était important m'adapter à leur manière de faire. Mener des entretiens a été exclus, c'est un exercice bien trop protocolaire pour eux. Avoir de petites discussions régulières, sur le temps très long, fonctionnait bien mieux afin qu'iels puissent apporter de la réflexivité au projet. Je n'ai toutefois jamais pris de notes des leurs paroles. Je ferais sans aucun doute les choses différemment aujourd'hui. J'avais pour idée que nous avancerions ensemble dans le projet, des prises de vue aux expositions. Le choix final collectif des photographies m'intéressait plus que le processus de sélection. Je percevais ces dialogues comme un exercice, une préparation à l'exposition. Si cette méthode ne m'a posé aucune difficulté pour la réalisation de *ZONE 54*, cela m'a rendu les choses plus ardues pour la rédaction de cette thèse. Je n'ai conservé que peu de traces écrites de nos discussions. Il n'était pas encore question de rédiger une thèse et ma perception de l'anthropologie s'est longtemps plutôt concentrée vers l'anthropologie visuelle.

2. Donner des appareils photographiques

Montrer et donner des photographies ne suffit pas à créer un documentaire dialogique. Il était important qu'iels soient en mesure d'exprimer eux-mêmes leurs points de vue. Pour ce faire, la seconde méthode mise en place a été de leur procurer des appareils photo pour qu'iels puissent eux-mêmes documenter leur vie. Cela s'est fait à partir de la troisième année et a duré deux ans. Il avait toujours été question de leur fournir des appareils photographiques et lorsque ce moment est arrivé, j'ai senti que certain.e.s zonard.e.s les ont accueilli.e.s avec enthousiasme. Iels avaient envie de produire des images en vue de s'impliquer plus fortement dans le projet. Cinq personnes se sont prêtées au jeu. L'esthétique des appareils photo jetables correspondait à une esthétique plutôt punk qui leur plaisait. Je ne leur ai pas donné d'indications particulières quant aux images à produire, après deux années partagées ensemble, iels savaient où menait le projet et en connaissaient les enjeux. L'unique consigne était « prenez en photographie ce que vous aimeriez montrer aux spectateur.ice.s lors de l'exposition ».

Deux étapes ont été importantes dans cette expérimentation. J'ai distribué une première fois des appareils photographiques au printemps 2015. Mis à part quelques clichés qui sortaient du lot en portant une attention particulière au cadrage et à ce

qui était donné à voir, les premières photographies obtenues étaient des images de leur vie courante prises « à la volée ». Lorsque j'ai fait développer et trier ces images et que je les leur ai montrées, nous en avons beaucoup discuté. Iels se sentaient légèrement déçu.e.s de la qualité esthétique de leurs images. Je leur ai alors confié d'autres appareils photo jetables. Le résultat de cette nouvelle série a révélé une réelle évolution esthétique dans leur regard. Les choix des moments de vie capturés étaient plus diversifiés dans les thématiques et les types de scènes prises, le cadre était plus construit. Emy a même construit une série entière sur les chiens en festival. Durant deux ans, en 2015 et 2016, les zonard.e.s ont continué de photographier leur vie, enrichissant le documentaire de leurs images, alors que j'avais moi-même arrêté de le faire dès le milieu de l'année 2015.

3. Expérimenter la monstration

Bien qu'un premier tri ait été fait au cours de nos discussions, il était important de décider ensemble des photographies exposées. La première exposition a eu lieu au Centre Culturel George Pomp It Up en octobre 2015 à Nancy. Durant les quinze jours de résidences qui ont précédé cette exposition, j'ai pu numériser et imprimer les photographies produites par les zonard.e.s. Les tirages ont été sélectionnés par Fils et Emy. J'avais lancé un appel à tous les participant.e.s au projet et eux seul.e.s ont répondu présent.e.s pour la préparation de l'exposition. Iels sont ainsi venu.e.s avec moi au centre culturel quatre jours d'affilés pour sélectionner les photographies qu'iels et les autres zonard.e.s avaient réalisées. Ce sont également eux qui ont choisi les formats et la scénographie de ces dernières. Plus tard, et après concertation avec eux, la série d'Emy sur les chiens en festival a été intégrée à d'autres expositions. Je regrette cependant que ce travail d'exposition n'ait pas été mené en amont, j'avais pris le temps de leur apprendre à regarder et produire des photographies, mais pas à préparer une exposition. La sélection de leurs images a été faite rapidement (en quelques jours) et de manière instinctive. Dès qu'iels voyaient une photographie qui leur plaisait, nous l'imprimions et iels allaient l'accrocher dans la salle d'exposition à côté. Par la suite, j'ai continué à réfléchir à d'autres formes de collaboration. Si j'avais été satisfaite de nos échanges et du résultat obtenu, il me semblait qu'il était possible de pousser encore beaucoup plus loin l'implication des personnes dans un documentaire. C'est ce que j'ai fait pour le documentaire *AhIlanwasahlan/*بيافنو, dans le cadre duquel j'ai mené plus loin les expérimentations autour des expositions.



ZONE 54 : Archives, un «chien sandwich» pour inviter les passant.e.s à l'exposition ZONE 54 : I Love You Fuck Off.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

4. D'autres expérimentations

À travers ma façon d'appréhender le documentaire, je cherche à construire un savoir collectif. Je tente de trouver des formes adaptées pour transmettre et rendre agent.e.s les interlocuteur.ice.s tout comme le public. Il s'agit de tenter de dépasser l'usage référentiel de la photographie pour aller vers un usage social capable de créer un dialogue et une collaboration. Il est important, dans ma démarche, que cet usage social dépasse le cadre de l'exposition, c'est pourquoi d'autres expérimentations visant à établir un lien direct entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s ont été mises en place.

Trois expérimentations ont été menées pour *ZONE 54*. La première, dont j'ai parlé plus tôt, a été l'impression d'une centaine de petits tirages, sur un papier photographique de qualité, qui ont été donnés aux zonard.e.s afin qu'iels puissent les proposer aux passant.e.s lors de leur manche. Les zonard.e.s ont cependant été trop intimidé.e.s par cette approche, et assez peu de photographies ont été offertes aux passant.e.s. La plupart d'entre elles ont été distribuées aux travailleur.se.s sociaux qu'iels connaissaient bien. Ces derniers ont ainsi été nombreux à se déplacer au vernissage qui a eu lieu au Centre Culturel George Pomp It Up. Presque tous les zonard.e.s que j'avais rencontré.e.s sont venu.e.s ce soir-là, le site a notamment l'avantage d'accueillir. Ce vernissage a été une réussite, mélangeant zonard.e.s, travailleur.se.s sociaux, mon entourage et habitué.e.s du CCGP, ce moment festif a réuni autour de lui des personnes venues d'horizons multiples. Le côté festif a été travaillé en amont. La boisson y était à prix libre, des chaises et des tables étaient installées à divers endroits afin d'inviter les personnes à s'asseoir et discuter.

La dernière expérimentation s'est aussi déroulée durant le temps de l'exposition au CCGP. J'étais présente avec Fils, Emy et/ou James, à chaque jour d'ouverture, pour accueillir les visiteur.se.s. Nous avions laissé les tables et les chaises, toujours dans l'optique de favoriser le dialogue. Nous servions deux boissons de la Zone : du vin blanc avec du Coca, et du vin rouge avec de la limonade. Plusieurs personnes, en sortant de l'exposition, venaient passer un moment avec nous dans la cour, située à l'entrée. Elles souhaitaient échanger autour du projet et de la vie des zonard.e.s.

Ces premières expositions m'ont beaucoup fait réfléchir à la place de l'œuvre d'art dans le documentaire. Si je suis très contente des œuvres que j'ai pu réaliser (vidéoprojection, une centaine de tirages contrecollés), mon regard s'est légèrement modifié depuis 2015, date des premières expositions. Je tends aujourd'hui à aller vers des formes légères et peu coûteuses. Ces nouvelles formes permettent d'exposer en dehors du monde de l'art et de déplacer le documentaire vers d'autres milieux, comme celui du travail social, d'associations, etc. Dans un souci de dialogue et de rencontre, il me semble essentiel de sensibiliser un autre public que celui du monde artistique. En ce sens, l'exposition *ZONE 54* a été exposée en décembre 2023 aux « Rencontres nationales "Jeunes en errance" 2023 », ayant lieu à l'IRTS de Nancy et le sera trois semaines en janvier 2024 à la mairie de Nancy pour La Nuit de la Solidarité.

*
* *

La photographie est un médium au potentiel étonnant en ce qui concerne le travail collaboratif et polyphonique. Il peut être laborieux pour un.e interlocuteur.ice de lire un chapitre de thèse ou de regarder des heures de rush vidéos afin de donner son point de vue ou d'apporter des corrections. Pour peu que l'on prenne le temps d'imprimer les photographies sur des tirages de lecture, dialoguer à plusieurs autour de celles-ci est presque un jeu d'enfant. Au contraire de la lecture de textes qui demeure une activité habituellement solitaire et qui demande des allers-retours, les photographies peuvent être visibles simultanément et sont facilement manipulables. Travailler avec un support physique est particulièrement important, car on peut montrer en même temps plusieurs images et les manipuler. Trier les photographies à partir d'un ordinateur n'autorise pas ces manipulations et ces configurations. Les tirages peuvent être posés sur une table ou accrochés sur un mur. Ils peuvent être repartis en plusieurs tas qu'une des personnes va regarder les uns après les autres. En triant les photographies sur une table — ou un mur — il est beaucoup plus facile de créer des thématiques en coopération avec les interlocuteur.ice.s.

Les interlocuteur.ice.s deviennent ainsi collaborateur.ice.s durant tout le processus de recherche, de la collecte des informations à leur restitution. En cela, un parallèle est à effectuer avec la méthode de la photo-élicitation et tout particulièrement celle du photovoice. La photo-élicitation consiste à utiliser les photographies dans des entretiens de recherche. Ces dernières peuvent être prises par le chercheur ou être une image trouvée ailleurs, mais la plupart du temps, c'est au participant.e.s de les réaliser. Chercheur.e.s et interlocuteur.ice.s mettent ensuite leurs idées en commun au cours d'un ou deux entretiens. Le photovoice, développé par Carolyn Wang et Mary Anne Burris, est à considérer comme une recherche-action, auprès de groupes sociaux défavorisés et marginalisés, dont l'enjeu n'est plus seulement d'étudier un phénomène, mais d'engager les chercheur.e.s et les participant.e.s à la recherche, dans un processus d'apprentissage social d'analyse et d'autonomisation. La recherche-action en question peut éventuellement avoir pour objectif de changer la situation elle-même. C'est un processus de travail continu et cumulatif. Il se déroule sur plusieurs années avec un même groupe de personnes (Rose, 2016). La photo-élicitation est utilisée dans des travaux d'ethnographie et d'ethnologie visuelle. Le

photovoice, en tant que travail continu visant l'autonomisation des interlocuteur.e.s m'apparait proche de l'ethnographie et de l'ethnologie visuelle dialogique.

B. Ethnographie visuelle : la récolte des données

En considérant l'ethnographie comme « la transcription des données premières sur le terrain » (Géraud, Leservoisier, Pottier, 2007 : 10), j'appelle ethnographie visuelle l'analyse — non théorique — des données brutes qui ont été récoltées durant les cinq années de mon terrain. Bien entendu, j'estime que l'ethnographie et l'ethnologie, et parfois l'anthropologie, ne peuvent se catégoriser aussi facilement, car « toute ethnographie est déjà ethnologie, toute observation déjà interprétation » (Géraud, Leservoisier, Pottier, 2007 : 10). La distinction de ces concepts me permettra d'aborder deux étapes de mon travail ethnologique : celui de la collecte des données et celui de l'analyse de ces dernières. Dans cette section j'examinerai l'ensemble des photographies qui ont été produites, en prenant soin de séparer celles que les zonard.e.s ont faites et les miennes. Cela servira, dans un deuxième temps — celui de l'ethnologie visuelle — à comparer les données brutes à celles triées et exposées.

a. Les données totales

En tout, ce sont 748 photographies qui ont été produites d'avril 2013 à octobre 2020. Parmi celles-ci, 428 ont été prises par moi de 2013 à 2020 et 320 par Emy, Fils, Tristan, Karine et James entre 2015 et 2016.

Concernant mes photographies, on peut voir sur le schéma que les prises de vues ont été réparties tout au long de mon terrain du début de l'été 2013 à la fin de l'été 2015. Deux temps forts se démarquent, l'été 2013, durant lequel j'effectue mes premières photographies et découvre la Zone, et l'été 2015 où je réalise mes dernières photographies avant les expositions de l'automne. Une large partie de ces dernières photographies ont été faites lors des Jeux Olympunk en 2015. Au cours de ces vingt-huit mois, 377 des 428 photographies sont prises avec mon Pentax.

Les 51 photographies restantes ont été produites avec deux reflex numériques. 26 d'entre elles montrent une journée avec Cynok et Lucas en avril 2013. Ce sont mes premiers clichés, ils ont été produits avec un Nikon D80, un reflex de qualité moyenne. Ces photographies n'ont jamais été exposées, et je ne pense pas qu'elles

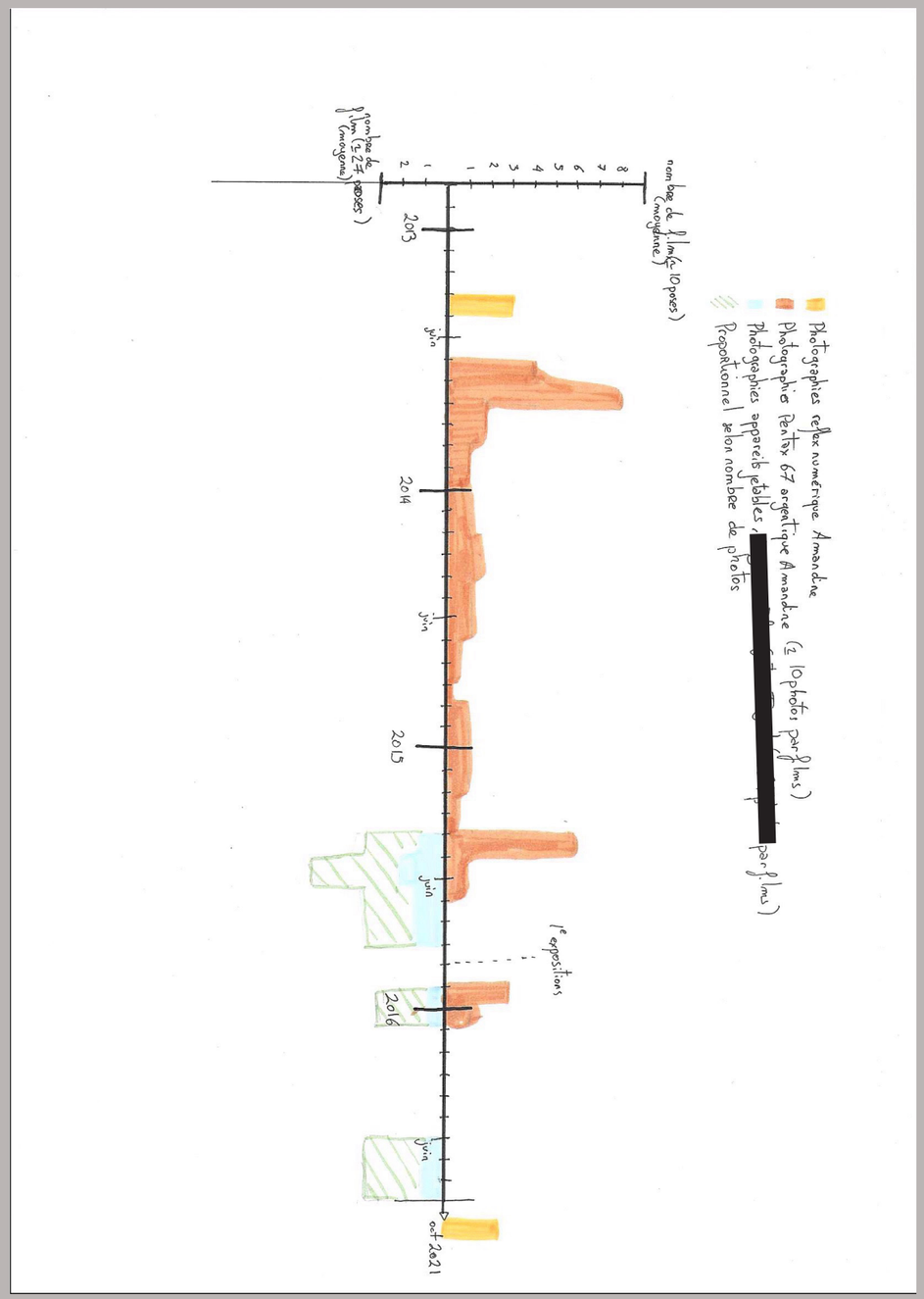


Schéma représentant l'ensemble des photographies réalisées de 2012 à 2021.

le seront un jour. Les 25 photographies restantes ont été faites en 2020 lors d'un après-midi à Nancy et d'une journée à Luxembourg-ville avec Emy. Ces images ont été prises trop tard pour faire partie des expositions, mais il n'est pas exclu que je les emploie ultérieurement.

Du côté des photographies effectuées par Emy, Fils, Tristan, Karine et James entre 2015 et 2017, seize appareils photo jetables ont été distribués, et quatorze ont été récupérés. D'avril à septembre 2015, Emy, Fils, Tristan, Karine et James m'en ont rendu huit, ce qui représente 158 clichés.

De septembre 2015 à l'automne 2017, six autres appareils de ce type ont été utilisés par Fils, Emy et Tristan, ce qui correspond à 162 photographies. Il ne m'est pas toujours possible de savoir qui est l'auteur.e des photographies, les appareils jetables se passaient de main en main en festival ou en soirée. Quand je parlerai des photographies d'Emy, de Fils, de Tristan, de Karine et de James, cela signifiera que c'est eux qui avaient en charge l'appareil photo, mais pas nécessairement qu'iels soient l'auteur.e de celles-ci.

En plus des photographies, s'ajoutent deux heures et trente minutes d'enregistrements sonores qui font entendre six ambiances différentes : une manche classique en hiver avec Gaëlle et Roman, une manche joyeuse en été avec Flo, une discussion entre Fils et Tristan lors d'une manche, une discussion dans un squat entre James et Tristan, un passage du chanteur Touf Desfiottes aux Jeux Olympunk et un court extrait de concert auquel j'avais assisté avec Emy dans le bar « chez Paulette ».

Afin d'examiner de plus près l'ensemble des photographies, je les ai regroupées en huit thématiques : les terrains vagues, les squats, la vie en squat, la manche, la vie sociale, les déambulations, les festivals et les chiens. Ces huit thématiques ont été déterminées après les expositions, selon deux critères : chacune devait comporter un nombre conséquent de photographies (au moins vingt) ayant comme élément principal (et non secondaire) le sujet convoqué et se trouver proche des thèmes abordés lors des expositions. Je commencerai par la description et la justification de mes images, puis je continuerai avec celles produites par Emy, Fils, Tristan, Karine et James. Chacune de ces thématiques sera analysée de manière plus approfondie dans une autre section, consacrée à l'ethnologie visuelle.

1. Mes photographies

Les squats représentent plus d'un quart des 377 images prises entre l'été 2013 et l'automne 2015. J'en ai visité et photographié cinq. Une soixantaine de clichés décrivent les lieux : l'environnement du squat, l'extérieur et les façades, les pièces à vivre, l'agencement des objets et/ou meubles, etc. Une quarantaine de photographies témoignent de la vie à l'intérieur : discussions, jeux, préparation des repas, dîner, ménage, etc. Cette thématique est la plus représentée, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les squats sont très différents les uns des autres, allant de l'insalubrité la plus totale à une belle maison équipée de l'eau et du gaz. Il était important de montrer la diversité de ces lieux. Ils appartiennent à la face cachée de la Zone. Les zonard.e.s passent une large part de leur temps dans l'espace public (mendier, déambuler, zoner) ou en compagnie d'autres personnes (festival, voyage), les squats font partie des rares espaces d'intimité dont iels bénéficient. Les passant.e.s n'ont pas accès à cette facette de leur quotidien. Il était important, dans ma vision du documentaire, de donner accès aux spectateur.ice.s à des aspects invisibles de la vie des zonard.e.s.

Les voyages et les festivals sont représentés sur 55 photographies. Deux événements sont dépeints : les Jeux Olympunk en 2015 et le départ en caravane de Karine, Cynok, son ex-petite amie et le nouveau conjoint de cette dernière. Les photographies des Jeux Olympunk présentent une diversité de situations : environnement des lieux, logements (caravanes, tentes), concerts, instants conviviaux entre festivalier.e.s, jeux, etc. Les photographies de départ marquent un seuil, elles se tiennent à la frontière entre leur quotidien dans la Zone et les moments intenses que sont les festivals.

La vie sociale est représentée sur 45 photographies. Par vie sociale, j'entends les phases de socialisation, à l'exception de la manche et des squats. Une diversité de situations sont présentées : les rencontres au Caillou ou dans des parcs, les rendez-vous avec des associations, les activités culturelles comme les deux journées qu'iels ont passé.e.s place Stanislas en participant à la performance du collectif d'artistes boijeot.renauld. L'enjeu de ces photographies reste sensiblement le même que pour celui des squats : représenter des aspects moins visibles de leur vie.

La mendicité est représentée sur une trentaine de photographies. Trois aspects ont été mis en évidence : les emplacements choisis, un même emplacement occupé par plusieurs personnes à différents moments, les divers styles adoptés — position assise ou debout, jonglage, pancartes humoristiques, dessin, etc.

Les terrains vagues sont apparaissent sur 25 photographies. On y perçoit l'importance de ces tiers lieux qui deviennent pour les zonard.e.s et pour leurs chiens des espaces de liberté. Les terrains vagues sont des lieux dans l'espace public qui leur permettent d'effectuer une pause vis-à-vis de la pression imposée par la société : iels ne s'y sentent plus jugé.e.s par les autres habitant.e.s de la ville, iels peuvent y consommer de l'alcool, du cannabis et parfois de l'héroïne ou ses substituts, sans craindre de se faire arrêter. Les terrains vagues sont aussi des espaces de liberté pour leurs chiens qui peuvent jouer ensemble et courir sans être attachés. Leurs maitres évitent de rassembler plus de deux ou trois chiens au centre-ville, au risque d'être importuné par les forces de l'ordre. Pour ces mêmes raisons, le port de la

laisse est privilégié au centre-ville. Sur le terrain vague, un regroupement sans risque et sans laisses des différents chiens est possible.

20 clichés sont dédiés au thème de la déambulation Ils révèlent tous les moments au cours desquels iels se déplacent en ville. Une partie de cette thématique a été analysée plus tôt avec le concept de mouvance. Elle sera décrite plus amplement dans la section où j'étudierai les photographies présentes dans les expositions.

Enfin, les images montrant les chiens ont un statut spécifique par rapport aux autres thématiques. Seule une dizaine de photographies font apparaitre les chiens comme sujet principal de l'image. On les aperçoit cependant sur une centaine de clichés en tant que sujet secondaire et cela demeure la thématique la plus représentée. Les chiens étant un sujet essentiel pour les zonard.e.s, il était important de leur faire une place. Les photographies de chiens seuls apportaient selon moi trop peu d'informations sur la vie dans la Zone, c'est pourquoi j'ai choisi de montrer les chiens dans différentes situations : dans des squats, en festival, pendant la manche, la relation maitre/chien, etc.

Concernant les 26 photographies réalisées en avril 2013, elles témoignent d'un après-midi en compagnie de Cynok et Lucas place Maginot. Huit scènes ont été photographiées, les dix-huit photographies restantes ont été produites à quelques secondes d'écart et/ou avec un réglage différent. On y voit Cynok et Lucas assis sur les marches de la place, en train de discuter avec d'autres zonard.e.s. Un cliché fait voir le moment où Lucas nous a dévoilé son tatouage « Ton Nom » inscrit sur ses fesses, devant l'hilarité des zonard.e.s présent.e.s à ce moment. Un cliché montre également le retour de Cynok et de Karine au squat, après que Lucas se soit fait arrêter.

Les photographies effectuées à l'automne 2020 retracent deux rencontres avec Emy : un après-midi à la terrasse d'un bar de Nancy et une journée que nous avons passée ensemble à Luxembourg, ville où elle avait vécu dans un squat les mois précédents. Les photographies prises dans le bar s'attardent surtout sur des détails dans son style vestimentaire : ses bijoux et ses tatouages. Celles prises à Luxembourg présentent le voyage, notre déambulation dans la ville, ainsi que l'apparition du port du masque pendant la manche.

2. Les photographies d'Emy, Fils, Tristan, Karine et James

Les photographies effectuées par Emy, Fils, Tristan, Karine et James ont été réalisées en deux temps : dix appareils photo (dont huit récupérés) durant le printemps et l'été 2015 et six appareils photo de l'automne 2015 à la fin de l'été 2016.

La distinction entre ces deux temporalités est importante, l'esthétique des photographies et les thématiques abordées y sont différentes. Les premières photogra-

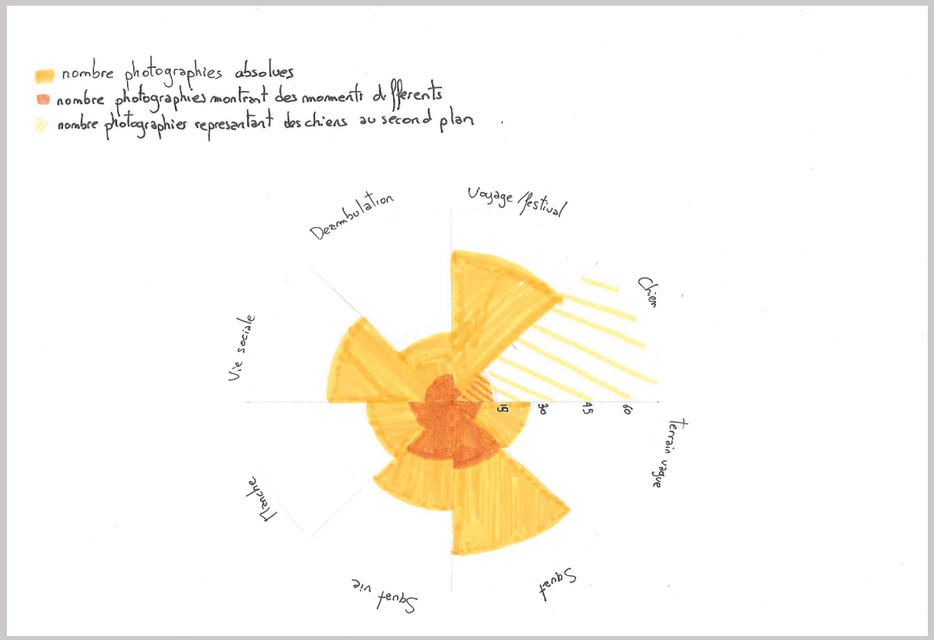


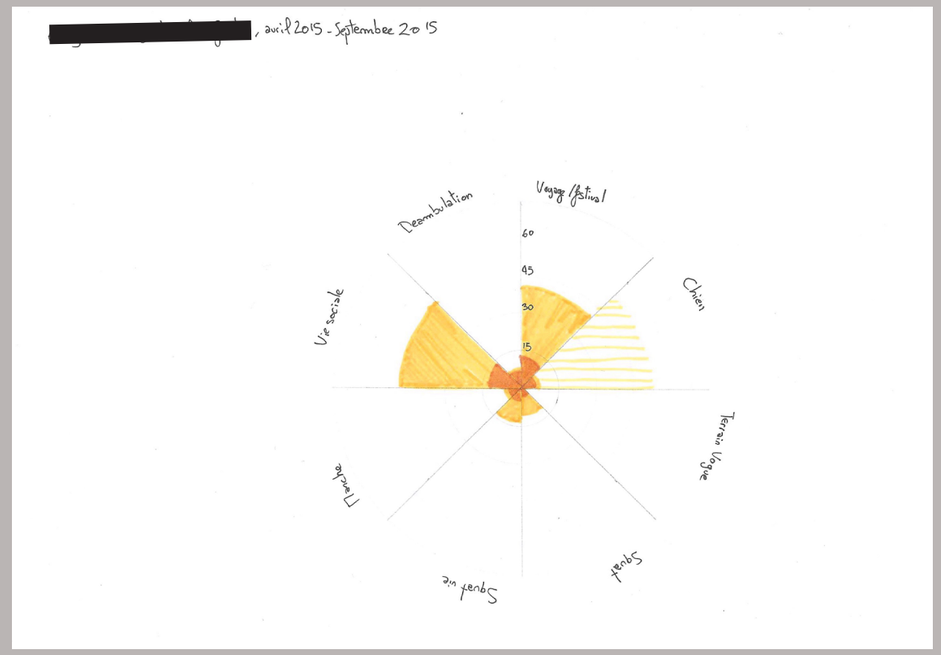
Schéma représentant les différentes thématiques photographiées dans ZONE 54, par Amandine Turri Hoelken.

phies sont, en partie, à considérer comme une initiation à la prise de vue. Nous ne savions pas encore l'esthétique qu'allaient donner les appareils photo, les cadrages sont hésitants, une même scène est capturée plusieurs fois d'affilée, sans doute par peur de rater la prise de vue. Par exemple, un film entier a été fait sur les groupes aux Jeux Olympunk et un autre durant un après-midi de manche. L'ensemble de ces photographies ont été composées « à l'aveugle », il a fallu attendre septembre 2015 et les premières expositions, pour développer, scanner et voir ces premières images. La photographie argentique requiert un savoir-faire spécifique. Les clichés n'étant visibles qu'après la prise de vue — une fois développées —, cette dernière demande une attention particulière et fait travailler différemment la mémoire. Il est plus facile de comparer ses prises de vue sur l'écran d'un reflex numérique. La prise de vue argentique nécessite aussi un savoir-faire particulier, car il n'est pas possible, comme sur un reflex numérique, de vérifier d'emblée le cadrage, l'enregistrement du mouvement, la profondeur de champ, etc. Cela demande, à mon sens, une projection plus grande dans l'image en train de se produire. Ces savoir-faire s'acquièrent aisément avec le temps et l'expérience.

À partir de l'automne 2015, les zonard.e.s ont pu voir les photographies qu'iels avaient produites et découvrir leurs cadrages, les thématiques traitées, etc. Il y en a qu'iels appréciaient, et d'autres moins. Iels ont réfléchi à la manière dont iels véhiculaient des images d'eux, et remettaient en question leurs gestes photographiques.

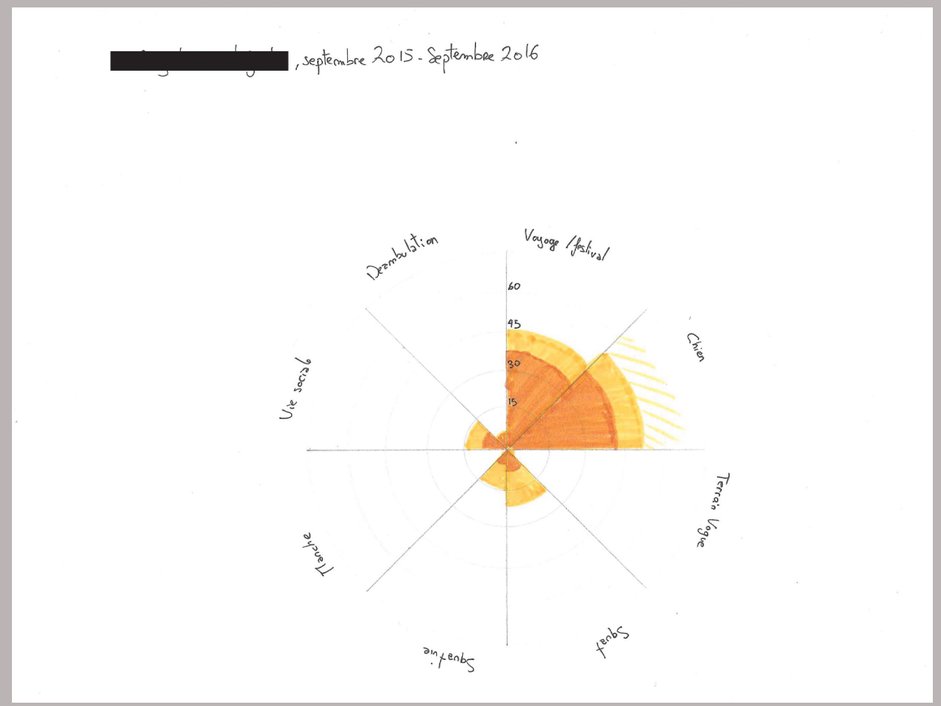
Cette expérience a marqué un tournant dans la prise de vue, les images prises par la suite sont très différentes, tant dans l'esthétique que dans les thématiques abordées, comme nous pouvons le voir sur le schéma ci-contre. Après avoir regardé leurs premières photographies, iels ont pu se positionner et affiner, ajouter, ou modifier des éléments qu'iels souhaitaient montrer. Les thématiques proposées dans les films sont beaucoup plus diversifiées après l'automne 2015, chaque photographie, ou presque, présente un moment particulier, de nouvelles personnes, etc.

Les films réalisés avant l'automne 2015 représentent vingt scènes : elles ont lieu à des jours différents, ou traitent de différentes activités un même jour. Les chiens sont visibles sur deux tiers des images. Ces images laissent entrevoir une grande complicité entre les chiens et leurs maitres. De gros plans sont élaborés sur leur gueule, on les aperçoit couchés à leurs côtés à la manche, ou allongés dans les squats. Sur un tiers des photographies, iels se sont pris eux-mêmes, en se prenant en photo les uns les autres ou en faisant des selfies. J'apprécie tout particulièrement les selfies, car, par définition — un autoportrait avec l'appareil photo tenu à bout de bras — je ne peux pas en prendre d'eux. Un tiers des images présentent des moments avec des ami.e.s à eux, en général des zonard.e.s que je qualifie de satellites. D'un point de vue esthétique, entre la moitié et les deux tiers des photographies sont prises à la volée, le cadrage ne parait pas travaillé, elles sont en parties décadrées et orientées de travers. Cela ressemble davantage à un jeu entre eux, qu'une réelle intention de



Ci-dessus : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées dans ZONE 54, par les zonard.e.s en 2015.

Ci-dessous : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées dans ZONE 54, par les zonard.e.s de septembre 2015 à septembre 2016.



documenter leur vie. Cependant, quelques clichés sortent du lot et sont entièrement composés et cadrés. Je pense à des images où iels se photographient eux-mêmes et à quelques-unes de leurs chiens.

Leurs photographies sont intéressantes pour plusieurs raisons : tout d'abord, en dehors des Jeux Olympunk que nous avons documentés ensemble, toutes les autres photographies qu'iels ont prises l'ont été à des moments où je n'étais pas là. J'ai ainsi pu découvrir de nouveaux aspects de leur quotidien, en particulier certaines sorties dans les musées ou avec un centre social, sorties dont iels n'avaient pas pensé à me parler, mais dont iels ont gardé la trace photographique. Ces photographies m'intéressent aussi parce qu'elles permettent de visualiser la façon dont iels se représentent eux-mêmes. Sur certaines images on peut ressentir de la fierté : le regard est haut, posé et les attributs punk sont mis en évidence (crête, veste à clou, Dr. Martens...).

Les six films remplis après l'automne 2015 sont plus diversifiés et représentent près d'une soixantaine de moments différents. Un appareil photo expose la fin de grossesse, la maternité et les premières semaines de vie de l'enfant qu'ont eu.e.s ensemble Ange et Tristan. Les cinq autres films ont été produits par Emy et Fils pendant l'été 2016, durant lequel iels ont voyagé dans le sud-est de la France. On peut aussi les apercevoir quelques jours en compagnie de Karine et Tristan.

Les thématiques abordées sont diverses. Alors que toutes les photographies de festivals et de voyages prises en 2015 l'ont été aux Jeux Olympunk et tout particulièrement pendant les concerts, celles de 2016 témoignent de scènes de vie très variées : dans des lieux divers, mais aussi à différents moments de ces périodes intenses comme peuvent l'être les festivals. On peut les voir un après-midi et une soirée entre ami.e.s autour de la caravane, en train de pêcher, ou encore en train de faire une randonnée. La ville et les concerts sont absents de ces images. Toutes leurs photographies pointent les à-côtés de cette expérience intense de leur vie. La manche est absente de la totalité des images. On a l'impression de parcourir un album de photos retraçant les vacances d'un groupe de festivalier.e.s. On est loin des problématiques de la Zone et de la ville.

Au printemps 2016, Emy me demande de lui redonner plusieurs appareils photo jetables pour photographier son été sur la route avec Fils. Elle souhaite produire une série autour des chiens en festival. Bien que régulièrement présents au second plan, ils sont rarement le sujet principal de mes photographies. Suite à l'exposition ayant eu lieu en 2015 au CCGP, elle a la volonté de les mettre plus en avant, dans le but de dépasser la représentation commune que peuvent en avoir les spectateur.ice.s : les chiens couchés à côté d'eux pendant qu'iels font la manche. Dans cette série, on peut les apercevoir en train de jouer, de dormir à l'ombre d'une caravane, en liberté sur un chemin de randonnée ou près d'un étang. Les moments de sociabilité des chiens sont mis en valeur (ils jouent ensemble, se trouvent auprès des zonard.e.s),

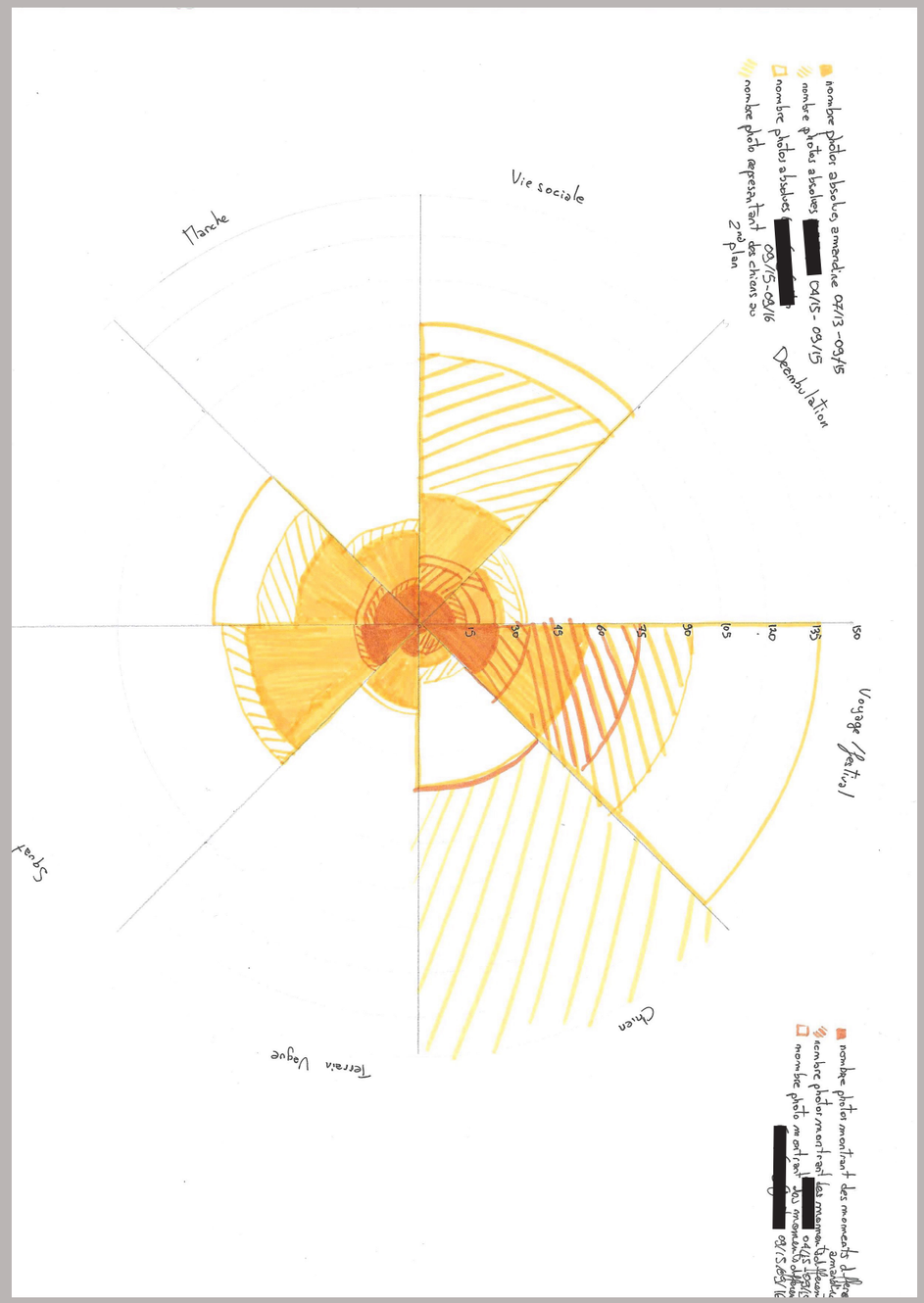


Schéma représentant les différentes thématiques photographiées dans ZONE 54.

tout comme le thème de la liberté (ils ne sont jamais attachés) et du voyage (dans un festival, au bord d'une route de campagne, au bord d'un lac). J'apprécie beaucoup l'intentionnalité avec laquelle cette série a été composée.

Une évolution a eu lieu dans leur manière de se représenter par rapport aux photographies prises avant l'automne 2015. L'appareil photo est tourné vers l'autre : leurs ami.e.s, leurs chiens. Si la première temporalité mettait en exergue une iconographie punk dans leur quotidien en ville, ces nouvelles images décrivent les temps forts de leur vie en voyage. Elles dépeignent les différentes activités qu'iels pratiquent lorsqu'iels ne vivent pas en ville. L'imagerie punk y est présentée, mais elle est due à leur style vestimentaire plus qu'à leur attitude.

Sur ces photos, le cadrage est plus réfléchi, elles sont moins prises sur vif, une grande attention y est portée à la composition et au message transmis. Je vois une réelle évolution entre ces deux grandes périodes photographiques. Je pense que leur regard s'est modifié en même temps que leur investissement a grandi : iels ont pu constater lors des expositions que de nombreuses personnes s'intéressaient à leur discours et à leur vision du monde. Cet intérêt, devenu concret, a suscité chez certain.e.s d'entre eux une envie plus forte de communiquer sur leur vie. Il ne s'agissait plus d'un projet scientifique obscur dont iels ne saisissaient pas bien la finalité. Cela devenait un projet à travers lequel iels pouvaient être vu.e.s, entendu.e.s, regardé.e.s. Faire concrètement l'expérience de l'exposition a provoqué un déclic chez eux.

Je pense qu'un deuxième élément joue en faveur de l'évolution de leur regard : voir les photographies de 2015 leur a permis d'acquérir un savoir-faire et de se rendre compte de ce qui a été raté et réussi. Cela a fait évoluer leur sensibilité esthétique. Iels étaient parfois déçu.e.s des premiers clichés qui ne laissaient pas transparaitre ce qu'iels souhaitaient. Dès lors iels se sont rendu compte qu'il ne s'agissait pas seulement de témoigner d'un moment, mais de le reproduire correctement, avec un point de vue, un cadrage, un angle adapté. En cela, les photographies réalisées en 2016 demeurent de vraies réussites esthétiques. Les lignes sont droites et les sujets bien cadrés ne laissent aucun doute sur l'élément qu'iels voulaient mettre en évidence. Ce sont de belles photographies — aussi subjectif que cela puisse être. En regardant ces deux clichés, le contraste entre deux périodes me parait être évident.

*
* *

J'ai analysé ici l'ensemble des photographies qui ont été réalisées de 2013 à 2016 sans opérer aucun tri. Ces données sont à considérer comme mon ethnographie visuelle. Ces matériaux ont été répartis en huit thématiques : les terrains vagues, les





ZONE 54 : Chien en squat (2015) et chiens sur la route (2016)

Photographies : Emy

squats, la vie en squat, la manche, la vie sociale, les déambulations, les festivals et les chiens. En observant ces matériaux bruts, on peut constater deux éléments : les squats et les chiens sont les sujets que j'ai le plus photographiés, et deux moments forts se dégagent des prises de vue, l'été 2013 et l'été 2015. Il s'agit de la découverte des squats et des Jeux Olympunk. Le regard des zonard.e.s a évolué entre les photographies effectuées avant l'automne 2015, et celles prises par la suite. Ce changement de regard est sans doute dû à la valorisation de leur parole par les expositions, marquant une intensification de leur implication dans le projet. Iels ont acquis un savoir-faire en opérant un retour réflexif sur leurs premières photographies. À partir de ces données brutes, il a fallu passer de l'ethnographie visuelle à l'ethnologie visuelle, c'est-à-dire, trier, ordonner, donner du sens aux photographies en créant des séries par exemple. Il a fallu passer de la collecte des données à la construction d'un documentaire.

C'est à partir de ces matériaux bruts que nous avons sélectionné les différentes séries visibles dans les expositions, que je vais présenter maintenant.

b. Ethnologie visuelle : le tri des données

J'ai obtenu quatre bourses et soutiens financiers et logistiques afin de financer quatre versions du documentaire *ZONE 54* entre 2014 et 2017. En 2014 j'ai reçu la bourse d'aide à la création en faveur de la jeune photographie dans la Grande Région Transfrontalière « Regards sans Limites/Blicke ohne Grenzen ». C'est ainsi qu'est né le projet *ZONE 54 : Unrestricted Area*. En 2015 j'ai obtenu le soutien de la galerie du CRI des Lumières et de la MCL de Metz. Avec eux j'ai construit *ZONE 54 : À la recherche des punks à chiens*. La même année, une résidence de création à Spraylab-CCGP m'a permis d'expérimenter la vidéoprojection et l'installation. Cette résidence de trois semaines a donné lieu au projet : *ZONE 54 : I Love You Fuck Off*. Enfin, en 2017, avec le soutien de La Chambre, un lieu d'exposition et de formation à l'image à Strasbourg, j'ai pu imprimer les photographies réalisées en 2016 par les zonard.e.s.

Bien que ces quatre expositions possèdent un socle commun, elles ne contiennent pas exactement les mêmes éléments. J'aimerais ici expliquer les enjeux de chacune de ces expositions dans leur ordre chronologique. Je reviendrai plus en détail sur les huit thématiques abordées dans ces projets. La construction de la narration et le choix des séries seront traités dans une partie ultérieure.

1. Les différents projets de *ZONE 54*

J'ai commencé à réfléchir au titre de l'exposition à partir de juin 2015. Le 30 juin j'ai envoyé aux zonard.e.s dont j'avais le numéro ce message :

> « Bonjour à vous. J'ai besoin de votre aide pour le nom du documentaire. Si vous avez des idées, ça peut être n'importe quoi (le nom d'une chanson…). Le seul qui me vienne en tête est un vieux titre du tout début "à la recherche des punks à chiens, découverte d'un groupe de zonards", mais je pense qu'on peut faire mieux non ? Et pour le vernissage en octobre, Vincent (mon copain) prépare un mix de musique punk qu'il fera en live. Alors, si vous avez des morceaux que vous voulez qu'il mette dites le moi. Et c'est encore mieux si je peux récupérer les morceaux :). Bisous :) »

Le titre *À la recherche des punks à chien, découverte d'un groupe de zonards* faisait référence à mon mémoire de M1 en anthropologie sur la Zone. J'avais choisi ce titre en référence à *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, je souhaitais faire écho à cette dynamique de déambulation et de mouvance dont les zonard.e.s sont les expert.e.s. À partir de cette période, lorsque je les voyais, nous réfléchissions aux titres que nous pouvions donner aux expositions. J'avais dressé une liste sur mon téléphone de toutes les idées que nous avions eu. Nous avons trouvé le titre *I Love You Fuck Off* au cours d'une discussion avec Tristan et James. Ce titre a été validé par tou.te.s. *I Love You Fuck Off* est le titre d'une chanson punk du groupe Lucrate Milk, dont la chanteuse avait été ma professeure de peinture aux beaux-arts de Nancy. Ce lien ténu et personnel, entre le punk, l'art et Nancy faisait écho entre nous.

Quelques jours plus tard, je leur ai écrit :

> « ZONE 54 (en référence à la zone 51) comme titre, vous en pensez quoi ? ».

Ce titre a émergé lors d'une discussion avec des ami.e.s. Il m'a aussitôt plu pour deux raisons : il faisait directement référence à la Zone, le sujet de mon documentaire, mais était aussi une allégorie des théories et secrets qui entourent la Zone 51, une base militaire dite secrète aux États-Unis. Le titre était une invitation à découvrir le monde caché des zonard.e.s. Iels l'ont immédiatement adopté. En poursuivant cette idée, nous avons adopté le sous-titre *Unrestricted Area* pour une autre série d'expositions. Les photographies de la Zone 51 montrent souvent des panneaux avec inscrit dessus « restricted area ». Prendre à rebours cette iconographie autour de la Zone 51 avait du sens. Mais plutôt que de restreindre cette Zone, il s'agissait au contraire de l'exposer, d'inviter les personnes à y entrer, d'où la négation « un-resctrited ».

Avant d'analyser plus en profondeur les thématiques abordées lors des expositions, je souhaiterais faire un point sur les diverses formes qu'elles ont prises. Cela mettra

en lumière l'évolution du projet dans les différentes expositions, et clarifiera mon propos lorsque je comparerai les différentes expositions dans la section suivante.

2. *ZONE 54 : I Love You Fuck Off*

I Love You Fuck Off[18] est issu d'une résidence de création et de postproduction à l'association culturelle Spraylab-CCGP en septembre 2015. Cette exposition comporte trois éléments : une boucle vidéo de 16 minutes, composée de 173 images vidéoprojetées (les miennes), une cinquantaine de tirages réalisés et sélectionnés par Fils et Emy (le nombre varie selon les lieux d'exposition) ainsi qu'une bande sonore non synchronisée d'une heure et trois minutes. Mes photographies sont distinctes des leurs. Cette distinction n'existe pas dans les expositions uniquement composées de tirages.

Ce documentaire est relativement exhaustif par rapport au travail qui a été mené durant ces années. Un tiers des photographies que j'avais produites étaient vidéoprojetées (173 sur 377). Cette vidéoprojection abordait diverses thématiques : les personnes rencontrées, les différents squats, le voyage, la manche... Les photographies prises par les zonard.e.s, affichées sur les murs, étaient regroupées sous trois thèmes : les animaux, les festivals et la vie sociale (manche, ami.e.s, squats, activités). Leurs tirages allaient du format A5 au format A3. J'aurai l'occasion de revenir plus en détail sur ces thématiques.

Durant trois semaines, j'ai construit la scénographie de l'exposition : mes photographies étaient projetées sur trois écrans qui formaient une anamorphose, lorsqu'on se plaçait au milieu de la pièce. Les trois écrans disposés à trois endroits de la pièce s'alignaient. Il a ainsi fallu trouver les bons emplacements, construire les écrans à la bonne échelle et placer correctement les trois vidéoprojecteurs. Les trois diaporamas photographiques étaient projetés de manière synchrone sur chacun des écrans. Ils avaient été réalisés les semaines précédant la résidence. Le son, quant à lui, était asynchrone par rapport aux images. Quatre ambiances avaient été sélectionnées : une manche classique l'hiver, une manche joyeuse l'été, un festival punk et une discussion en appartement.

Fils et Emy sont venus travailler avec moi durant plusieurs jours afin de sélectionner et imprimer les photographies qu'iels voulaient exposer. Ce sont eux qui se sont occupé.e.s de la scénographie de leurs images. Emy y a aussi apporté quelques bijoux et tableaux qu'elle avait fabriqués.



Vues d'exposition ZONE 54 : I Love You Fuck Off, CCGP, 2015.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

18 Pour simplifier la lecture de ce texte, je ne garderai dorénavant que les sous-titres des expositions lorsque je ferais référence à elles. Au besoin, afin de différencier deux expositions ayant le même sous-titre, je mettrai entre parenthèse le nom du lieu d'exposition.

Cette exposition a eu lieu en 2015 au CCGP, une version simplifiée a été présentée à *La Nuit de l'Instant* à Marseille en 2018, exposition à laquelle leurs nouvelles photographies ont été intégrées. Cette dernière version a aussi été exposée à l'IRTS (Institut Régional du Travail Social) à Nancy en décembre 2023 dans le cadre de la convention du réseau des « jeunes en errance », dirigé par François Chobeaux.

3. *ZONE 54 : à la recherche des punks à chiens*

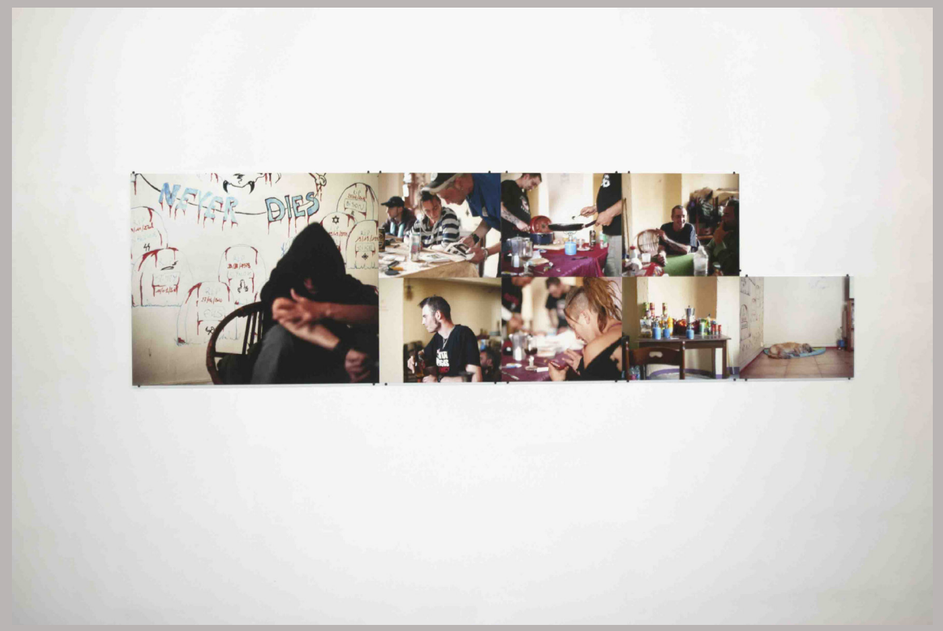
ZONE 54 : à la recherche des punks à chien a été réalisé grâce au soutien de la galerie du CRI des Lumières et de la MCL de Metz. Cette exposition comporte 50 photographies : 5 tirages au format 66x77 et 45 cm au format 33x38,5 cm. Elle a été exposée au CRI des Lumières en octobre 2015.

Cette série était centrée sur les squats, quatre y étaient montrés sur 35 photographies. Deux autres points étaient évoqués : cinq diptyques représentaient le lien entre les chiens et leurs maitres. Un portrait du maitre et un de son chien étaient positionnés côte à côte. Cinq photographies soulignaient leurs rapports à la ville en dehors des squats et de la manche. Les séries sur les squats étaient composées de huit ou neuf images. La première était un grand tirage, et les sept ou huit autres venaient se coller sur deux lignes à droite de cette dernière, le tout formant une grande image.

L'exposition était à mon sens trop rigide. La scénographie, décidée en amont, ne m'a pas convaincue une fois installée. Les images collées les unes aux autres renvoyaient une image trop stricte de leur quotidien. Il est important, dans ma manière d'envisager une exposition, de créer une dynamique entre les photographies, de faire apparaitre différents fils narratifs. C'est pourquoi, par la suite, j'ai revu toute la scénographie et j'ai ajouté à cette exposition les photographies issues de celle d'*Unrestricted Area* ainsi que les tirages réalisés par les zonard.e.s et imprimés à l'occasion d'*I Love You Fuck Off*.

4. *ZONE 54 : Unrestricted Area*

Unrestricted Area a été réalisé grâce à la bourse d'aide à la création en faveur de la jeune photographie de la Grande Région Transfrontalière « Regards sans Limites/ Blicke ohne Grenzen ». Cette exposition a eu lieu au Stadtmuseum (Kaiserslautern), à l'ABC-Scène nationale (Bar-le-Duc), au Saarländisches Künstlerhaus (Saarlouis), et à la galerie Robert Doisneau (Vandeuvre-lès-Nancy). Elle comporte 63 photographies : 6 portraits au format 60x70 cm ; 25 au format 45x52,5 cm et 32 au format 21,5x25 cm.





Vue d'exposition ZONE 54 : À la recherche des punks à chien, CRI des Lumières, 2016

Vue d'exposition ZONE 54 : Unrestricted Area, ABC Scène nationale, 2016.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

Trois thématiques ont été sélectionnées : les squats, la vie sociale et de petites séries autonomes. 22 photographies dépeignaient les squats et 20 montraient la vie sociale en dehors du squat et de la manche (festival et voyages, moments passés dans les parcs ou sur les terrains vagues, événements). 21 photographies composaient des séries autonomes qui présentaient des points spécifiques : la manche, l'iconographie punk, une réflexion sur le temps qui passe, des portraits et ce que j'appelle des « photographies méthodologiques » qui mettaient en avant nos méthodes de travail. J'approfondirai ces réflexions dans une partie dédiée.

Qu'il s'agisse d'*À la recherche des punks à chien* ou de cette exposition, je n'ai pas pu montrer les photographies produites par les zonard.e.s. Les commanditaires de ces bourses étaient intéressés par mon regard d'auteure et non par le travail collaboratif et dialogique qui avait été mené. Me situant au début de ma professionnalisation du métier de photographe, j'ai accepté à contrecœur ces contraintes. Je voulais avant tout que le projet puisse exister. Une fois tous les tirages en ma possession, je ne ferai plus de compromis quant aux choix des photographies, celles réalisées par les zonard.e.s seront une partie indissociable des expositions.

Plus de 150 photographies composent aujourd'hui ce projet. Pour chaque exposition, la scénographie et le choix des images sont repensés, comme c'est le cas avec les deux expositions suivantes. J'ai conservé pour cette nouvelle version le nom *Unrestricted Area*, que je présente actuellement comme un documentaire visuel et sonore dialogique. Le titre *I Love You Fuck Off* est réservé à la version vidéoprojetée.

5. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (MCL)

J'ai eu de réelles difficultés à financer et exposer les tirages produits par les zonard.e.s. En 2015, la photographie documentaire et dialogique était bien moins dans la tendance qu'aujourd'hui. Avec les contraintes qui m'ont été imposées, je n'ai pu réaliser les expositions telles que je les envisageais, à l'exception d'*I Love You Fuck Off*. C'est pourquoi après la dernière exposition d'Unrestricted Area en 2016, j'ai revu entièrement le projet *ZONE 54*. Par la suite, les 63 tirages d'*Unrestricted Area*, les 50 tirages d'*À la recherche des punks à chiens* et la cinquantaine de tirages des photos des zonard.e.s d'*I Love You Fuck Off* sont devenus un seul et même projet de plus de 150 photographies. J'y ai aussi ajouté la bande sonore d'*I Love You Fuck Off*.

En 2017, j'ai composé une exposition avec l'ensemble des images dont je disposais. Je l'ai présentée à la MCL à Metz, constituée de 91 photographies de divers formats (du 20x25 au 66x77cm). Cette exposition présentait dix séquences d'images et traitait des huit thématiques soulevées plus tôt : les terrains vagues, les squats, la vie en squat, la manche, la vie sociale, les déambulations, les festivals et les chiens.





Vues d'exposition ZONE 54 : Unrestricted Area, MCL, 2017.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

6. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (La chambre)

En 2017, grâce au soutien de La Chambre à Strasbourg, un lieu culturel dédié à la photographie, les tirages des photographies réalisées par les zonard.e.s d'octobre 2015 à l'été 2016 ont rejoint le projet. L'espace d'exposition étant relativement petit, j'ai dû sélectionner un nombre restreint de photographies. Sur les 45 photographies présentées, 24 ont été produites par moi et 21 par Fils et Emy. Afin de ne pas trop circonscrire l'ensemble des thématiques que nous souhaitions aborder, nous avons fait le choix de consacrer cette exposition à la vie de Fils et Emy, en exposant huit séquences d'images. S'iels n'ont pas pu se rendre à Strasbourg pour installer l'exposition avec moi, nous avions travaillé en amont sur la sélection des photographies.

7. Vers un changement de paradigme : l'émergence d'un intérêt pour les œuvres dialogiques

À partir de 2017, il me semble que le regard que le monde de l'art portait sur les œuvres collaboratives et scientifiques a lentement évolué. Durant de nombreuses années, la collaboration que je menais dans mes documentaires, l'idée de montrer plusieurs points de vue, l'envie d'accomplir un projet tout à la fois artistique et anthropologique était autant d'éléments qui m'étaient reprochés lorsque je faisais des demandes de bourse, de financement ou d'exposition. J'ai senti cet obstacle s'effacer à partir de 2017. Les mêmes éléments qui auparavant étaient mal perçus du monde artistique devenaient ma force et le demeurent aujourd'hui encore. Cela n'est qu'une intuition pour le moment, surement est-il encore un peu tôt pour prendre du recul sur un tel changement dans le monde de l'art. Quelques pistes peuvent tout de même éclairer ce glissement : de plus en plus de bourses et de résidences demandent de nos jours aux artistes de réaliser des ateliers en milieux scolaires (ou autre), les artistes sont ainsi fortement incités à travailler avec le public des structures qui les accueillent. De plus en plus d'œuvres deviennent dès lors collaboratives. Cette mutation est peut-être aussi due à une évolution générationnelle. Comme nous le verrons dans la seconde partie, elle s'est amorcée dès les années 1980, avec des photographes dialogiques comme Susan Meiselas et Marc Pataut qui ont placé la parole de l'autre au cœur de leur démarche. De plus, Meiselas, Pataut et Sekula ont très tôt mis en place des ateliers des publics divers. Toutefois, bien qu'ancienne, la photographie documentaire dialogique est restée assez confidentielle pendant plusieurs années dans l'art contemporain. L'intérêt pour les approches collaboratives et dialogiques, comme je l'analyserai dans la prochaine partie, semble prendre de l'ampleur à partir des années 2010. Les expositions au Jeu de Paume — musée parisien dédié aux images contemporaines et en particulier documentaires — de Meiselas en





Vues d'exposition ZONE 54 : Unrestricted Area, La chambre, 2018.
Photographies : Amandine Turri Hoelken

2017 et de Pataut en 2018, et à la Fondation Tapiès (équivalent barcelonais du Jeu de Paume) de Sekula en 2017 et de Meiselas en 2018 reflètent bien un regain d'intérêt et un accroissement de la visibilité des pratiques dialogiques ces cinq dernières années.

c. Ce qui est montré

Les expositions portent sur huit thématiques. Parmi celles que j'ai évoquées plus tôt, les thématiques « squat » et « vie en squat » ont été regroupées ensemble, et celle de l'« alcool » a été ajoutée. Nous retrouvons ainsi les catégories : chiens, terrains vagues, manche, vie sociale, déambulations, voyages/festivals, squats et alcool. Certaines photographies se retrouvent dans deux catégories (par exemple, chiens et squats). J'ai tenté de limiter au maximum la double orientation des photographies. C'est pourquoi j'ai préféré parler dans les schéma ssuivants de pourcentage plutôt que de valeur absolue.

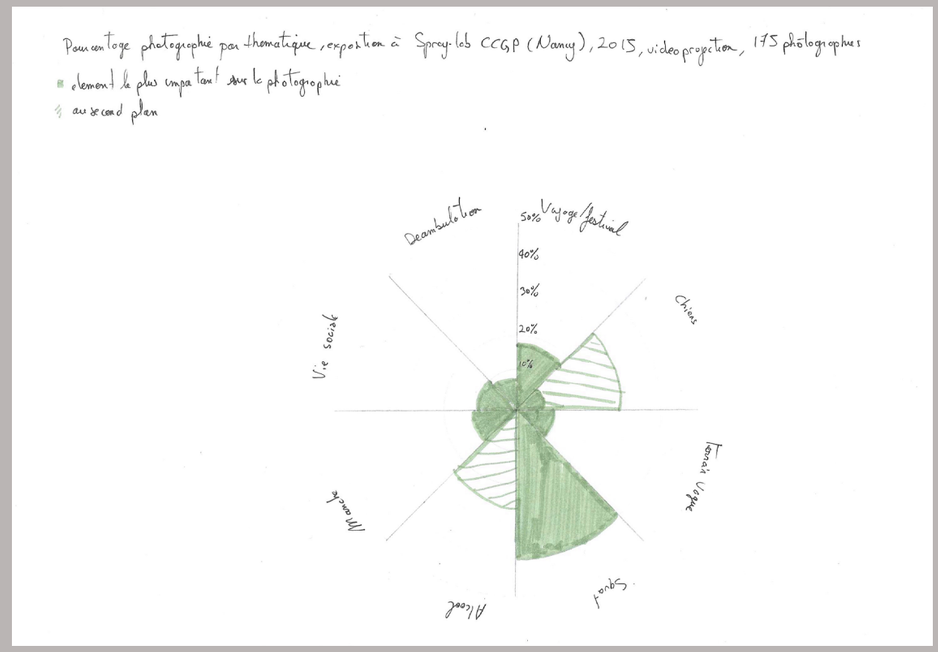
Chaque exposition étant partiellement différente, j'expliciterai ces considérations à partir des expositions *I Love You Fuck Off* ayant eu lieu à Spraylab-CCGP en 2015 et *Unrestricted Area*, installée à la MCL de Metz en 2017. Dorénavant, sauf mention contraire, le titre *Unrestricted Area* fera référence à cette exposition. Il s'agit là des deux expositions les plus exhaustives, mais aussi celles où j'ai obtenu la plus grande liberté quant à la scénographie et au choix des photographies présentées. Elles ne comportent cependant pas les photographies réalisées par les zonard.e.s après l'automne 2015. Pour pallier ce manque, je ferai un point particulier sur les images en question en analysant l'exposition présentée à La Chambre en 2018 et qui retrace le quotidien d'Emy et de Fils. La mention « La chambre » sera précisée à chaque fois.

J'ai voulu, pour les sections suivantes, rendre à l'écrit l'expérience visuelle à laquelle les spectateur.ice.s avaient accès en découvrant l'une ou l'autre des expositions. L'analyse des images suit l'ordre d'apparition des photographies dans les expositions. Quelques éléments supplémentaires y seront parfois ajoutés. Cette section devrait aussi permettre d'approfondir la connaissance de certaines caractéristiques mentionnées dans le premier chapitre, par Pimor, Chobeaux et moi-même.

1. Les thématiques travaillées en tant que séquences

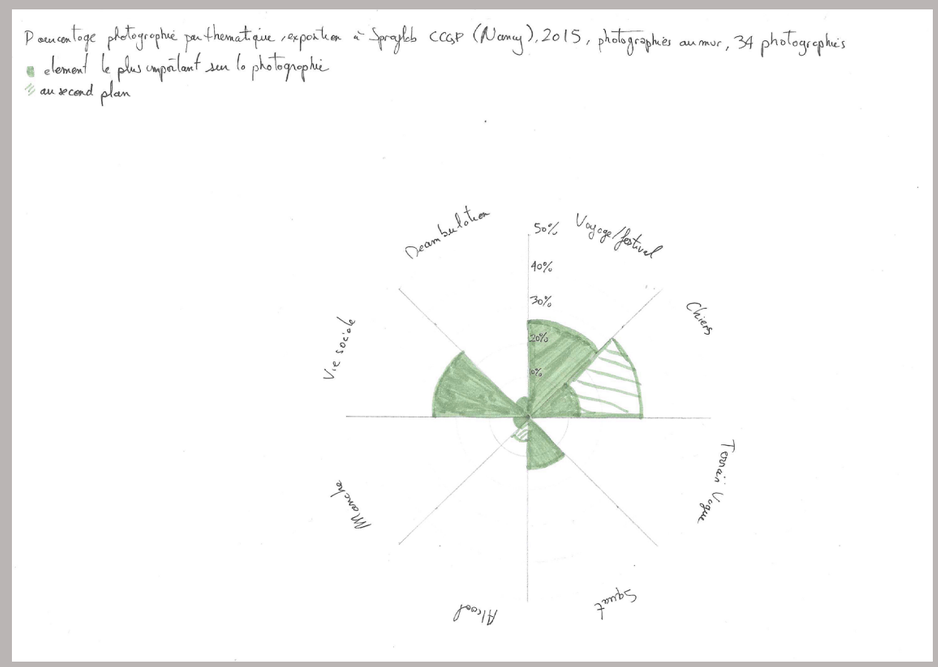
Les personnes

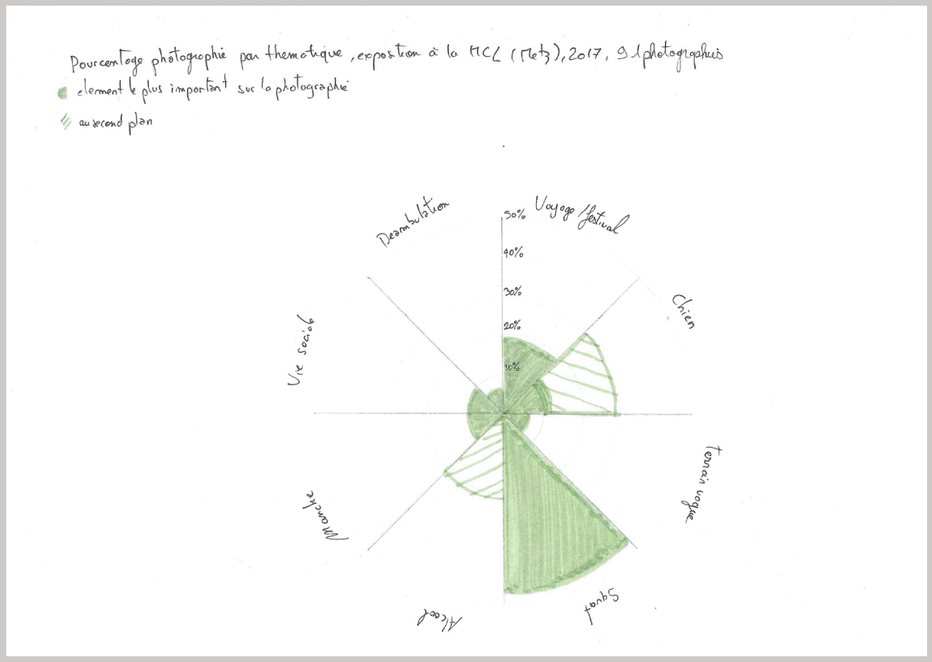
Les personnes ne constituent pas une thématique en tant que telle, mais elles représentent le fil conducteur des documentaires. Les expositions commencent



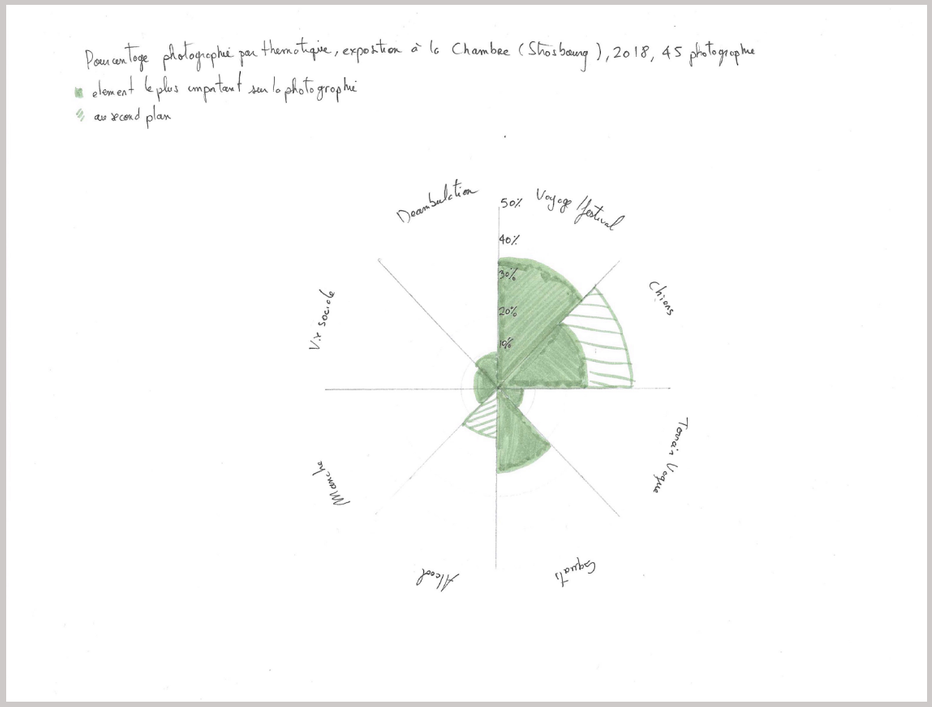
Ci-dessus : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées pour la vidéprojection de ZONE 54 : I Love You Fuck Off (2015).

Ci-dessous : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées pour les tirages de ZONE 54 : I Love You Fuck Off (2015).





Ci-dessus : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées pour l'exposition ZONE 54 : Unrestricted Area à la MCL (2017).



Ci-dessous : Schéma représentant les différentes thématiques photographiées l'exposition ZONE 54 : Unrestricted Area à La chalbre (2018).

avec les portraits de Mathieu et de Céline au Caillou et se poursuivent dans le squat qu'iels partagent avec John. On découvre alors des photographies de la vie courante de John, jusqu'au squat qu'il partage avec Fils et Emy. Les séquences d'après portent sur leur histoire, etc. J'ai fait le choix de mettre en avant ce fil conducteur afin de renforcer visuellement les liens qu'iels entretiennent entre eux.

John, Fils et Emy sont les personnes les plus représentées : dans *I Love You Fuck Off* trente-et-une photographies montrent John (ou sa chienne Sultane) et vingt-trois photographies Fils et Emy. Dans *Unrestricted Area* ce sont respectivement douze et vingt-et-un clichés. Iels sont présent.e.s dans huit thématiques abordées dans l'exposition et c'est à travers eux que nous percevons la vie courante et intensifiée de la Zone. Les autres personnes y apparaissent moins fréquemment, et seulement sur un ou deux aspects du quotidien de la Zone. Mathieu et Céline sont sur douze et sept photographies, Karine sur treize et huit photographies, James sur quatre et cinq photographies, Tristan sur sept photographies, Gaëlle sur quatre et trois photographies, et enfin, Cynok sur quatre et deux photographies.

En portant leur attention sur les photographies faites de John, les spectateur.ice.s découvrent trois des squats dans lesquels il a vécu, du plus insalubre (partagé avec Mathieu et Céline) au plus confortable (partagé avec Fils et Emy). Les photographies de manche le montrent au même endroit — au feu de signalisation à côté du Carrefour City près de la rue Saint-Nicolas — parfois avec des balles de jonglage, parfois sans, toujours accompagné de Sultane. Plusieurs moments de vie sociale sont présentés : assis dans un parc, en train de jouer au ping-pong avec deux ami.e.s, au Caillou ou encore assis devant le Touati, bureau de tabac devant lequel Gaëlle fait la manche. J'ai aussi mis l'accent sur les régularités et des différences dans son style vestimentaire et son allure. Il a parfois les cheveux rasés, d'autres fois une petite barbe ou un bouc, mais il arbore toujours le style skinhead.

Les photographies de Fils et d'Emy nous emmènent dans deux squats — dont celui partagé avec John. On les voit faire la manche à deux endroits : devant le même feu de signalisation que John, et dans la rue Saint-Jean. Si, pendant la manche, Fils n'a jamais d'accessoires, Emy apporte parfois un dessin. Les photographies attestent de la diversité de leurs activités : la performance du collectif d'artistes boijeot.renauld, une sortie canoë-kayak avec Tristan et James. L'accent est mis sur les changements et les constances dans leur apparence.

Concernant les autres personnes, Mathieu et Céline sont visibles sur les clichés pris dans le squat qu'iels partagent avec John. Dans *I Love You Fuck Off* nous les apercevons au Caillou. Les expositions comportent plusieurs photographies de Karine : en train de faire la manche (seule et avec Cynok), dans un squat et au festival des Jeux Olympunk, auquel sont présents James et Tristan. Ce dernier apparait sur deux autres images, sur lesquelles on le voit discuter avec Fils en train de faire la manche. Cynok et Gaëlle — séparément — font la manche, ou passent du temps au Caillou.

Quant à James, il est présent à l'arrière-plan de plusieurs images : dans un parc, à la performance du collectif d'artistes boijeot.renauld, devant une télévision ou encore dans un squat, à côté de Karine, en train de regarder des photographies.

La sélection et l'ordre des images ont été choisis de façon de mettre en évidence les liens réguliers qui existent entre les zonard.e.s : iels sont ensemble à l'arrière-plan d'une photographie, iels partagent un même spot de manche, iels discutent, etc. Loin de dépeindre des personnes isolées, j'ai tenté de faire ressentir ce qui fait réseau entre eux.

Les squats : une diversité d'habitats

Cinq squats sont visibles dans les expositions. Je commencerai par les décrire tels qu'ils apparaissaient dans *I Love You Fuck Off*, puis je ferai un point sur les tirages présentés dans *Unrestricted Area*. Dans *I Love You Fuck Off*, les squats sont montrés tout au long de la vidéo, tandis que dans *Unrestricted Area* ces images sont regroupées dans un même espace.

Le Squat «Leclerc»

Le squat « Leclerc » est le premier que j'ai visité, il est le plus documenté avec vingt-cinq photographies. Il se situait dans le quartier d'Artem. Mathieu, Céline et John y ont vécu durant l'été 2013. C'est la deuxième séquence de la vidéo d'*I Love You Fuck Off*, elle est précédée d'une séquence au Caillou présentant Céline, Mathieu et John. Cette séquence nous conduit de l'entrée du squat, aux pièces à vivre, et se termine sur le déménagement de celui-ci. Les dernières photographies dépeignent le squat vide.

La première photographie révèle un portrait américain de Mathieu, il est torse nu, une bière forte à la main. Il entrouvre une porte coulissante bleue pour me laisser entrer. Nous sommes en été, il fait chaud. L'arrière-plan est légèrement flou, mais on devine des gravats et des débris par terre, ainsi qu'un plafond qui ressemble à celui d'un local commercial (néon, carreaux blancs). L'image suivante plante le décor, c'est un plan large du bâtiment : un ancien service après-vente de magasin, il y a une grande vitrine et le plafond s'écroule. Puis trois photographies montrent un entrepôt abandonné, les couleurs de la structure métallique du plafond sont similaires au bleu de la porte d'entrée. Sur l'écran du milieu, une large ouverture laisse entrevoir au fond un ilot de verdure. L'entrepôt est vide et abandonné, il y a de nombreux gravats sur les côtés : cartons, palettes, etc. Cette séquence nous emmène le long du parcours allant de la rue à la maison, qui se situe derrière cette large ouverture.

Viennent ensuite trois photographies des façades de la maison. Elle me fait penser à un chalet vosgien, bien qu'elle soit en béton. Il y a beaucoup de verdure autour du bâtiment. À l'arrière de celui-ci se trouvent un grand jardin et de hautes herbes



ZONE 54, 2013, Squat «Leclerc».
Photographie : Amandine Turri Hoelken

d'au moins un mètre de hauteur. Une terrasse d'environ deux mètres de large est suspendue sur tout le long de l'arrière de la maison. Une vitre et quelques barreaux de la rambarde de la terrasse sont cassés. Quelques objets gisent à l'abandon dans le jardin. Mathieu, au centre de l'image, à quelques mètres de l'objectif, escalade une échelle pour grimper sur la terrasse. Il semble s'attendre à ce qu'on lui emboite le pas, c'est peut-être une invitation à le suivre.

La chambre de Mathieu et Céline apparait sur l'écran central entre deux portraits de ces derniers, elle donne sur la terrasse. Elle est sobre, il y a peu d'affaires et de décoration. Au premier plan on aperçoit les portes de la terrasse, elles sont ouvertes, la photographie est prise du dehors. Les murs sont jaunes et le faux parquet bleu. Le fond est légèrement flouté, on y aperçoit un matelas à même le sol recouvert d'une couverture rouge qui ressemble à un sac de couchage. À sa gauche se trouve un petit meuble blanc sur lequel sont posées une bouteille d'alcool et deux coupes de champagne. La mise au point de l'appareil photographique est réglée sur leur table basse en bois, disposée au pied du lit. Sur cette table sont posés un torchon, un cendrier, deux briquets et un téléphone. Un grand sac Auchan et un sac de sport sont rangés en bas.

On pénètre ensuite dans la chambre de Mathieu, Céline. Iels discutent avec John, une bière forte à la main. Céline est assise sur le lit avec Jungle, un pot de tabac acheté au Luxembourg est posé à côté d'elle. Ce sont des pots d'environ 500 g de tabac à rouler, avec une anse. Ils sont grands et robustes, j'ai déjà vu des personnes s'asseoir dessus. Mathieu est assis en tailleur par terre et John sur la table basse. On aperçoit une bouteille d'eau vide, un cendrier et un petit ordinateur portable. Cinq canettes de bière sont par terre ou sur la table, elles servent occasionnellement de cendrier. Quelques vêtements gisent nonchalamment sur le radiateur. Les photographies suivantes révèlent les autres murs de la chambre. Un poster et une salamandre sont accrochés à droite du lit. Une petite armoire noire vitrée est disposée dans le coin, une plante et une bouteille d'eau vide sont placées au-dessus. Entre l'armoire et le mur, on aperçoit une tente quechua pliée dans un sac rond. En face, dans un angle, il y a une cheminée sur laquelle sont posés divers objets : un bouddha, quelques livres, des fleurs séchées, des briquets, une brosse à dents et une brosse à cheveux. Deux autocollants « antifa Nancy » sont collés sur la cheminée. Un petit tapis est étendu au pied de celle-ci. Juste à côté se trouvent la béquille de Céline, une housse d'ordinateur, une poubelle en plastique, une balayette et une chaise avec des vêtements posés dessus. On devine que des objets sont cachés et/ou rangés dans la cheminée.

On sort ensuite de la pièce par une porte située à gauche du lit. Vue du couloir, la chambre semble rangée. Seules quelques bouteilles d'eau vides sont sur le sol. J'en profite pour souligner l'importance de ces bouteilles d'eau, car elles sont vitales à la vie d'un squat : quand il n'y a pas d'eau courante, les squatteur.se.s vont les remplir





ZONE 54, 2013, Squat «Leclerc».

Photographies : Amandine Turri Hoelken

dans les parcs, chez des ami.e.s ou aux fontaines gratuites, afin de pouvoir assurer qu'iels n'en manquent pas pour leurs usages personnels, pour leurs chiens, mais aussi pour se laver ou encore nettoyer des aliments. Les bouteilles d'eau vides font aussi régulièrement office d'urinoirs. Quand le squat est bien tenu, elles sont jetées chaque jour.

La photographie d'après nous mène dans un couloir sombre, plutôt sale, deux canettes gisent au sol ainsi qu'un sac plastique. Le cliché est pris depuis l'intérieur de la chambre de Mathieu et Céline. Leur porte est au premier plan, quelques autocollants antifas y sont collés. Au fond du couloir, on distingue une pièce lumineuse. Un petit réfrigérateur est installé dans un coin, une petite plante et un seau de tabac sont placés dessus.

Sur l'écran central, Céline est en train de ranger des affaires dans des sacs. Les murs sont de couleur beige, le sol est poussiéreux. Au premier plan, on aperçoit quatre grands sacs en plastique de magasins et quatre ou cinq sacs à dos et sacs de sports. Des affaires dépassent de ces derniers. Un œil attentif peut encore remarquer deux bouteilles d'eau vides. Sur l'écran de gauche, une image similaire à celle prise dans leur chambre est diffusée. C'est une vue de la terrasse, mais cette fois-ci, la vitre de la porte est cassée, la chambre a été vidée. Il ne reste qu'une petite masse noire dans un coin de la pièce, peut-être une mousse de canapé. Des photos de la terrasse arrivent, mais Céline, Mathieu et John ne sont plus là.

La qualité de vie de ce squat était correcte par rapport aux autres squats que j'ai visités. Il avait l'avantage d'être assez grand, non mitoyen et caché de la ville, il possédait un jardin. Il était *habité*, au sens qu'en donne Daniel Cérézuelle (Bouillon, Fourquemin, et Zouey, 2012), par Mathieu et Céline qui l'ont entretenu et se le sont approprié en l'aménageant. Il n'était néanmoins pas équipé ni de l'eau courante, ni du gaz, ni de l'électricité.

Le squat «Artem»

Mathieu, John et Céline ont dû partir précipitamment du squat. N'ayant pas le temps de se retourner, iels se sont réfugié.e.s dans une ancienne caserne militaire à une centaine de mètres de là. Cette séquence se situe dans la continuité de la précédente. Neuf photographies présentent ce logement de fortune.

La première image nous montre une grande pièce vide et très sombre. On les voit tou.te.s les trois, sous des combles hauts de plafond, il y a une grande fenêtre qui n'a plus de vitre, le sol est poussiéreux. Leurs sacs sont posés autour d'eux et au fond de la pièce près d'un mur en béton. Une petite casserole est à leurs pieds. Les photographies suivantes présentent la suite du décor : les couloirs sont abandonnés, des bouts de papiers et de verres jonchent le sol, les murs sont remplis de tags. Une des pièces est recouverte d'un tapis composé de centaines voire de milliers de flyers du campus Artem. Y avait-il eu une fête ici ? Une soirée d'intégration ? Les flyers avaient-ils été





ZONE 54, 2013, Squat «Artem».
Photographies : Amandine Turri Hoelken

jetés là ? Quoi qu'il en soit, c'est le pire squat que j'ai visité : froid, courant d'air, humidité, verre brisé par terre… Dans cette grande caserne entièrement à l'abandon, la végétation passe à travers les vitres brisées. La séquence s'achève avec deux photographies qui indiquent l'entrée et la sortie du squat : de la mousse, des portes et de nombreux gravats gisent par terre. Devant la porte d'entrée, de petits arbres et buissons reprennent leurs droits.

Unrestricted Area expose cinq photographies prises dans le squat : Sultane allongée dans une grande pièce poussiéreuse sous les combles, l'entrée, la sortie, un couloir jonché de verre, et une pièce dans laquelle la nature reprend ses droits.

Le squat «Parisien»

Le troisième squat que j'ai visité était une maison en banlieue parisienne, près de la Défense, que partageaient John, Fils, Emy et trois autres personnes que je ne connaissais pas. Dans le cadre d'I *Love You Fuck Off*, cette séquence de quatorze photographies est présentée après avoir donné un aperçu du quotidien de John à Nancy. Fils et Emy apparaissent pour la première fois. La maison est belle, non mitoyenne, ses murs sont en pierres apparentes, elle possède un jardin à l'arrière avec un petit coin potager. Quelques meubles en plastique (chaises, tables) sont installés dans le jardin. Les chiens peuvent jouer dehors, ils sont laissés en liberté. C'est une maison bourgeoise. Dans le salon, il y a un piano, une grande table en bois laqué et de belles chaises de style Art déco. On y trouve aussi un canapé, des fauteuils, des objets qui trainent et d'autres, rangés, qui leur appartiennent ou qui appartiennent aux anciens habitant.e.s. C'est le seul squat que j'ai connu qui était équipé de l'eau courante et du gaz, cela modifie complètement le quotidien des squatteur.se.s, en leur permettant notamment de cuisiner. Quatre photographies illustrent cela : une casserole remplie de pommes de terre épluchées et plongées dans l'eau, Fils en train de couper des légumes et Emy et John en train de faire la vaisselle. La cuisine est équipée, iels y disposent de plusieurs casseroles, de poêles, de couverts, d'ustensiles, de verres, d'épices et d'aromates. Le contraste avec les deux squats précédents est frappant. Quelques autocollants sont collés sur les portes, dont un autocollant « antifa Nancy » collé sur un bang (une pipe à eau souvent utilisée pour fumer du cannabis) posé sur la table à manger.

Huit photographies de ce squat sont exposées dans *Unrestricted Area* : deux à l'extérieur (le jardin et la façade en pierre), trois montrant les pièces (la chambre de John, le salon, l'entrée), et trois représentants Emy, Fils et John en train de manger ou de cuisiner.

Le squat «Carnot»

Avant d'entrer dans le prochain squat, nous suivons plusieurs séquences d'images montrant la vie courante de Fils et Emy à Nancy. Onze photographies ont été prises





ZONE 54, 2014, Squat «Parisien».

Photographies : Amandine Turri Hoelken

dans ce squat occupé par le couple lors de leur retour à Nancy. La qualité de vie à l'intérieur y est semblable au premier, bien qu'il soit plus *habité*.

Leur chambre est très chargée : il y a un lit, deux coussins et une couette, de nombreux objets sont posés sur les rebords de la fenêtre et de la cheminée. Un grand radiateur à côté du lit émet une forte odeur de pétrole lorsqu'il est allumé. À gauche de la pièce se trouve une grande et belle chaise en rotin et deux petites chaises recouvertes d'une sorte de lainage en poils synthétiques, l'un rose l'autre gris. Sur le mur trônent de nombreux objets posés sur de petites étagères. Dans la pièce, on peut encore apercevoir quelques livres, un narguilé, un club de golf accroché au mur, des petits paniers remplis de bibelots, des bouteilles d'eau vides, quelques sachets convertis en poubelles. Leurs vêtements se trouvent sur une étagère et sur des porte-manteaux. Ceux présents sur l'étagère sont bien pliés, il y en a assez peu. Peut-être une dizaine de pulls et t-shirts et six ou sept pantalons. Parmi les vêtements suspendus aux porte-manteaux, on peut voir la veste en cuir que porte chaque jour Fils ainsi qu'un sweat rouge appelant à l'insurrection. Les murs sont couverts de tags, d'affiches de concert, de pancartes rapportées de festivals ou de manifestations. S'entremêlent des affiches du Totem (ancien lieu culturel underground de Nancy), une carte du monde ou encore une affiche « Je suis Charlie, rendez-vous place Stan, 18 h 30 ». Entre deux affiches, quelques photos d'eux, dont certaines que j'ai prises. On peut aussi voir beaucoup d'autocollants « antifa Nancy » ou « révolution sociale et libertaire ». Sur une des photographies, Fils boit du champagne dans la chambre, sur une autre, Emy travaille couchée sur le lit sur l'un de ses dessins sur bois.

La salle à côté de leur chambre demeure presque vide, quelques affaires sont posées dans un coin. Il y a une table dont n'importe quel résident du squat peut faire usage. La tapisserie est fleurie, dans les tons rose pâle et bleu. Des autocollants antifas sont collés sur plusieurs murs. De nombreux slogans humoristiques, provocateurs ou anarchistes apparaissent : le flyer « partageons les richesses, pas la misère » y côtoie le tag « the Biisstouff crew! », se trouvant lui-même à côté de « non au nettoyage électoral, oui à l'abstentionnisme », ou « Proudhon a dit : la propriété c'est le vol ! méditez la-dessus », et un peu plus loin « c'est quoi le nom savant du sperme de nazi ?? Le giclon B ». À l'entrée de cette salle, il y a une feuille à carreaux qui rappelle quelques règles élémentaires aux autres squatteur.se.s : laisser le lieu aussi propre qu'à son arrivée et bien nettoyer avant de partir. En dehors des tags, de la table de partage et de quelques affaires, cette pièce reste vide.

Dix photographies de ce quatrième squat sont présentées dans *Unrestricted Area*. Quatre nous font découvrir la chambre et la pièce à vivre. Trois montrent Emy pendant qu'elle dessine et Fils en train de déboucher une bouteille de champagne. Les trois dernières sont des photographies qu'iels ont prises de leurs deux chiens.





ZONE 54, 2015, Squat «Carnot».

Photographies : Amandine Turri Hoelken

Ce squat était relativement sécurisé. Habité par cinq personnes, il y en avait toujours une qui restait sur place afin de s'assurer qu'aucun intrus n'y entre. Le confort était sommaire mais convenable.

Le squat «Saint-Seb»

Le dernier squat montré est celui qui était habité par James, Karine, Tony, Cynok et Flo en 2014 (tou.te.s n'y ont pas vécu au même moment). Il était situé dans un ancien restaurant indien du centre-ville de Nancy. Ces photographies composent la dernière séquence d'*I Love You Fuck Off* (treize clichés). Sans eau, ni électricité, ni gaz, il est tout de même un peu plus confortable que le dernier squat que je viens de décrire. Une grande pièce à vivre est partagée par les squatteur.se.s. Au milieu de celle-ci, une grande table avec une nappe rouge, sur laquelle iels jouent aux dés, iels cuisinent sur des réchauds ou regardent les photographies que je leur ai apportées. Sur la table on peut voir des canettes de bière fortes, des verres de vin, une cafetière italienne, des briquets et une bouteille d'eau. Une petite table de ravitaillement est placée sur le côté, sur laquelle sont posés trois réchauds, des épices, de l'huile, des œufs, des légumes et des boites de conserve. Des bouteilles en plastique vides gisent sous de nouveaux packs d'eau. Il y a une bonne dizaine de chaises en bois. Iels sont à chaque fois plusieurs dans la pièce, elle est habitée. On y découvre aussi l'une des chambres, celle de Tony. Elle est sommaire. Un lit deux places avec un coussin et un sac de couchage qui fait office de couverture, un petit meuble sur lequel trône une télévision et quelques marqueurs. Il y a plusieurs bouteilles en plastique vides. Sur les rebords de la fenêtre, on peut voir un sachet de pain de mie et quelques objets. Le mur est peint d'un énorme tag noir, rouge et bleu. Une figure démoniaque est dessinée au centre, entourée de l'inscription « Old Punks Never Dies ». Les noms de leurs chiens sont écrits sur les ailes, et en dessous, les noms de tou.te.s leurs ami.e.s accompagnés de dessins les symbolisant et d'une prédiction de la date supposée, souvent fantasque, de leur mort. Mon décès est prévu pour le 31 avril 2027. Le 31 avril n'existant pas, je m'en sors plutôt bien. Un appareil photo est dessiné sous mon nom.

Huit photographies représentent ces mêmes éléments dans *Unrestricted Area*.

En faisant découvrir ces cinq squats aux spectateur.ice.s, je voulais faire apparaitre toute la diversité qui existe dans l'habitat des zonard.e.s, des habitations individuelles, aux casernes ou encore l'ancien local commercial. Le confort et l'organisation de la vie sociale peuvent fortement varier d'un lieu de vie à un autre. Certain.e.s ont investi des pièces communes tandis que pour d'autres, seule la chambre est occupée. En ce qui concerne le mobilier, certains squats restent très sommaires et partiellement vides, quand d'autres sont entièrement habités et meublés. Dans tous les squats, les murs expriment leur rapport au monde. Les habitant.e.s de chacun de ces squats se sont servis des murs pour exprimer leur engagement, souvent avec





ZONE 54, 2014, Squat «Saint-Seb».

Photographies : Amandine Turri Hoelken

une touche d'ironie, cela reflète assez bien leurs personnalités à la fois très légères et sérieuses, politiques et nihilistes. Enfin, bien que tous ces lieux soient entretenus, une impression de désordre général y demeure.

La manche

Vingt photographies montrent John, Emy, Fils, Karine, Cynok et Gaëlle en train de faire la manche. Ces photographies sont disséminées tout au long de la vidéo, elles en ponctuent les différentes séquences. Un parallèle est à effectuer ici entre le rythme des images et leur quotidien.

Les photographies indiquent quatre lieux de manche : Le Touati (un bureau de Tabac près de l'hôpital central et du Caillou), deux emplacements le long de la rue Saint-Jean, et le spot partagé par Fils, Emy et John à côté du Carrefour City et près de la rue Saint-Nicolas. Pour les images près du Carrefour City, j'ai fait en sorte de conserver le même cadrage afin de mettre en évidence le fait que les photographies ont été prises sur même lieu. Ainsi, je mets l'accent sur la territorialisation de la manche. Les chiens apparaissent sur chaque photographie, ils sont en général couchés aux côtés de leurs maitres. Les photographies ont été prises à chaque saison. L'hiver, les couches de vêtements sont superposées et une couverture protège les chiens du froid. L'été iels s'habillent en t-shirt et posent leurs vestes en cuir à côté d'eux. Ces photographies indiquent également les différents accessoires permettant de recevoir la monnaie comme un béret, un pot en plastique ou encore une boite en métal, et les divers accessoires pour faire la manche : une pancarte drôle, un dessin, des balles de jonglage. Il arrivait parfois qu'iels n'aient rien de tout cela. Sur les photographies, iels sont en général assis.e.s, leurs affaires sont disposées autour d'eux, mais on peut aussi apercevoir Gaëlle et Karine faire la manche debout, accompagnées de leurs conjoints.

Lorsque je prenais ces clichés, je faisais en sorte de me positionner à leur hauteur, ni en plongée ni en contre-plongée. Se positionner en face renvoie à un sentiment d'égalité, tandis qu'une photographie en plongée a tendance à infantiliser le modèle, et la contre-plongée à lui donner de l'importance. Les interactions et le regard des passant.e.s sont évoqués avec trois clichés.

Unrestricted Area met les mêmes éléments en lumière, mais les onze photographies y sont organisées différemment. Une salle est dédiée au squat, et un second espace est consacré à la manche et à la vie sociale (déambulation, festival, etc.). Il est important pour moi de faire une distinction entre la vie intime dans les squats, et la vie publique en ville et en festival. Dans ces deux expositions, seulement 10 % des photographies les représentent en train de faire la manche. J'ai volontairement mis peu d'images de ce type pour deux raisons : la première est que cette activité demeure la plus visible par les passant.e.s, il ne me semblait pas pertinent d'insister



ZONE 54, 2013, manche au Carrefour.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

là-dessus ; la seconde raison est que la manche ne constitue qu'une petite partie de leur quotidien (environ deux heures par jour). Il fallait maintenir l'équilibre avec leurs autres activités.

Déambulation

Dans *I Love You Fuck Off*, neuf photographies rejoignent la thématique de la déambulation. Elles apparaissent en pointillé tout au long de la vidéo. Cette thématique est absente de l'exposition *Unrestricted Area*.

Dans la rue, avec leurs chiens et leurs sacs, parfois avec une bière forte à la main, iels marchent, il leur arrive de s'asseoir, de « se poser » quelques instants. Le pas n'est jamais pressé. Iels déambulent au moins une heure par jour, si ce n'est plus. Du squat à la manche, de la manche à chez un.e ami.e, en repassant par le squat. Iels se déplacent lentement, et s'arrêtent au gré des rencontres. Ce chronotope très particulier des zonard.e.s est une composante de leur quotidien qui ne peut être négligée. C'est d'ailleurs ce qu'iels expriment quand iels emploient le verbe « zoner ».

Les photographies pointent le contraste entre le rythme de la ville et le leur. D'un côté, la ville leur appartient, iels utilisent davantage l'espace public que la plupart de ses autres habitant.e.s, et d'un autre côté, iels détonnent avec les images, iels semblent appartenir à un autre univers. Un cliché montre John à Paris. L'architecture du centre George Pompidou à droite et l'arrêt de métro Rambuteau à gauche, rendent l'identification de la ville aisée. Un camion poubelle passe dans la rue à droite, des passant.e.s s'apprêtent à traverser, d'autres descendent dans le métro. La scène parait mouvementée et bruyante. John se trouve de dos au milieu de celle-ci, accoudé sur un des fameux poteaux verts indiquant les entrées du métro parisien. Il prend appui sur le poteau en pliant légèrement la jambe. Il se repose, alors que tout s'agite autour de lui. Cette photographie est emblématique de ce que j'ai pu ressentir au cours des moments de déambulation.

Trois autres clichés suivent des zonard.e.s en train de marcher dans la ville de Nancy. Veste en cuir, laisse du chien dans une main, paquet de tabac ou bière dans l'autre, portant un ou deux sacs, iels avancent comme s'iels faisaient une randonnée en ville. Cela tranche, encore une fois, avec le rythme des passant.e.s, qui n'ont souvent guère plus qu'un sac à main ou à bandoulière avec eux. Ces photographies sont généralement prises avec une grande profondeur de champ. Le premier plan (les zonard.e.s) est presque aussi net que l'arrière-plan (la ville). La discordance existante est d'autant plus impressionnante qu'elle n'est pas mise en valeur par la profondeur de champ, mais par les sujets. Naturellement, iels détonnent avec les éléments bien ordonnés de la ville, mais pourtant, iels ont l'air d'être chez eux.

Je n'ai pas pu développer visuellement l'idée de mouvance de manière aboutie. La photographie n'est peut-être pas le procédé le plus adéquat pour traiter de la



ZONE 54, 2014, Déambulations.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

thématique de la déambulation. Il m'aurait fallu beaucoup plus de clichés pour aller plus loin sur ce sujet. C'est pourquoi cette thématique a été retirée pour l'exposition d'*Unrestricted Area* — bien qu'elle ait été présentée dans d'autres expositions, cela dépendait de la place disponible dans les lieux. La vidéo, à cet égard, aurait été un médium plus adapté, elle aurait davantage mis en avant le rapport au temps et à l'espace très particulier qu'ont les zonard.e.s quand iels déambulent en ville.

Terrain vague

La thématique de la déambulation est proche de celle du terrain vague, toutes ayant un chronotope bien particulier. Elle est avant tout visible sur onze photographies prises au Caillou.

La vidéo débute avec ces onze clichés. Elles présentent les trois premiere.s zonard.e.s dont les spectateur.ice.s vont découvrir le quotidien dans la séquence qui suit : Mathieu, Céline et John. La première image apparait sur les trois écrans. On aperçoit le mur qui longe le Caillou, sur lequel sont tagués des mots provocateurs comme « mito ! » ou « mais cassez-vous » et des mots plus politiques tels que « Anti Nazi » ou encore « RASH NCY », signifiant « Red Antifacist Skin Head Nancy ». Avec un côté subversif et antifa, ce cliché reste pour moi assez représentatif de la première image que l'on peut avoir des zonard.e.s. Les trois photographies suivantes exposent un portrait en pied de John et deux clichés de Sultane et Zina (la chienne à Gaëlle) en train de jouer en liberté sur le terrain vague. La ville se dessine dans l'arrière-plan, le terrain est très grand, un peu boueux. Le sol est constitué d'herbe et de terre battue, à certains endroits il est jonché de bouteilles en plastique, de canettes de bière et de morceaux de bouteille en verre.

Ensuite nous voyons un portrait de Mathieu qui enroule son bras autour de Céline. Sur les photographies, de nombreux zonard.e.s et satellites sont assis sur des blocs en béton au bord du terrain vague. Les satellites se distinguent des zonard.e.s par leurs tenues.

En sélectionnant ces images du Caillou, j'ai voulu mettre en évidence l'importance de ce lieu de rencontre et de liberté pour les zonard.e.s et leurs chiens. Iels se retrouvent à l'écart de la ville, pour discuter et boire des bières.

Des images de zonard.e.s assis.e.s sur un banc dans un parc apparaissent régulièrement dans la vidéo. Les chiens sont proches des maitres, contrairement au terrain vague. Ils ne sont pas pour autant attachés. Cela ressemble à des instants d'attente, plus paisibles. Ils sont assis et regardent au loin.

Unrestricted Area présente une séquence de cinq photographies : trois au Caillou (le mur tagué, un portrait de John et les chiens jouant sur le terrain vague) et deux dans des parcs (l'une de John en train de jouer au ping-pong et une autre présentant Gaëlle assise sur un banc, Sultane et Zina jouant à côté d'elle).



ZONE 54, 2014, Caillou.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

Par le biais de cette thématique, j'ai souhaité révéler les lieux qu'iels fréquentent en dehors de la manche — partie de la journée durant laquelle iels sont très visibles — en m'intéressant aux espaces plus éloignés, cachés du regard des passant.e.s : les terrains vagues et les petits parcs. Ces images marquent un fort contraste avec les thématiques des festivals et de la vie sociale.

Vie sociale

Six moments quotidiens et intenses de la vie sociale sont dévoilés avec une vingtaine de photographies — les festivals, qui font partie des moments intensifiés de leur vie, seront décrits dans la section suivante. Cette thématique est traitée tout au long de la vidéo d'*I Love You Fuck Off*, tandis qu'elle est présentée dans une même séquence de six images pour *Unrestricted Area*.

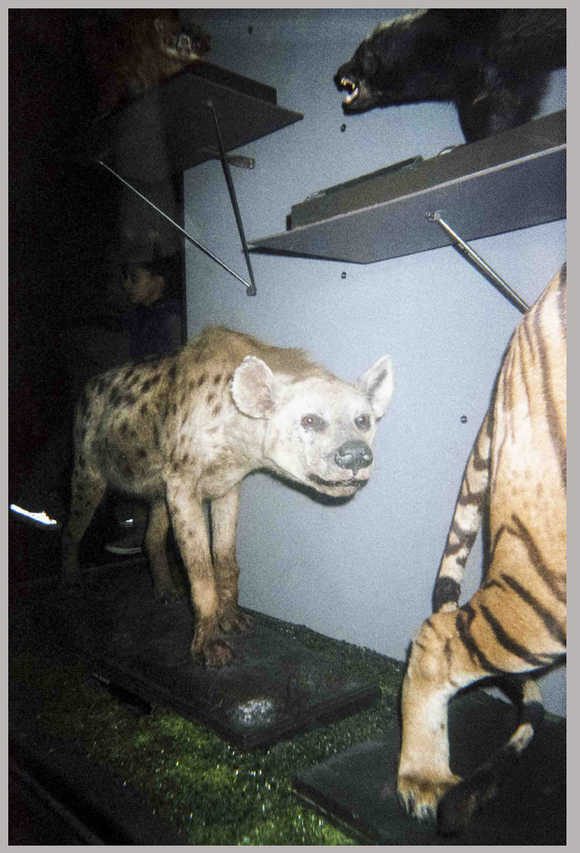
Une série de trois clichés présentent John en jean et t-shirt, jouant au ping-pong dans un parc avec deux ami.e.s satellites. Ces photographies tranchent avec les autres exposées. Un œil attentif verra la chaine suspendue au jean de John, en dehors de ce détail, aucun élément ne laisse penser qu'il s'agit d'un zonard. Une autre photographie montre Fils devant la porte d'entrée de l'Échange, un centre d'accueil de jour pour les usager.e.s de drogue. La porte est entrouverte, il est sur le point d'y pénétrer. N'ayant pas de relations avec les associations, je n'ai pas pris de photographies à l'intérieur du lieu. Fils, lui, a pris des clichés de l'intérieur des locaux. N'ayant pas demandé l'accord des travailleur.se.s sociaux, nous avons fait le choix de n'exposer que les photographies portant en direction des zonard.e.s. Sur certaines d'entre elles, on remarque que leurs regards se dirigent vers les travailleur.se.s sociaux.

Les phases de socialisation de leur quotidien ne se limitent pas à ces deux points. De nombreuses images les montrent en train d'échanger entre eux au Caillou, pendant la manche, dans les festivals, etc. Ces dernières ont été analysées dans les thématiques mentionnées plus tôt.

D'autres interactions sociales sont induites par des événements comme les deux photographies ou l'on voit John en train de se faire interviewer par deux jeunes personnes à Paris. Il n'est pas rare que des journalistes, photographes et/ou étudiant.e.s les approchent pour leur demander leur point de vue sur telle ou telle chose, ou par simple curiosité.

Une séquence de dix images, placée au milieu de la vidéo, témoigne des deux jours passés place Stanislas lors de la performance du collectif boijeot.renauld. Sur une série prise de nuit, iels sont en train de jongler avec des bolas, aussi appelés poï. À l'origine utilisé par les Maoris de Nouvelle-Zélande, le poï désigne un type de jonglerie réalisé à l'aide d'une petite masse située au bout d'une ficelle. Les zonard.e.s utilisent des bolas dont iels enflamment l'extrémité, laissant ainsi apparaitre des formes lumineuses au creux de la nuit. Ce soir-là, Sophie, une ancienne zonarde —





ZONE 54, 2014, Bolas lors de la performance de Boijeot.renaud.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

ZONE 54, 2015, Visite au musée aquarium.
Photographie : Emy

sortie de la Zone après avoir donné naissance à un enfant, mais toujours addicte à l'héroïne — et James jonglent. Iels font le spectacle et les Nancéien.ne.s viennent s'attrouper autour d'eux afin d'admirer la scène. Une des photographies montre la fille de Sophie, assise dans un petit parc pour enfant. Dans une autre série, nous les apercevons le lendemain, assis à une table en train de discuter. Les chiens sont allongés à leurs pieds sous la table. James, Emy, Tony, Sophie et son ami sont présent.e.s.

Les photographies qu'iels ont réalisées témoignent de deux autres moments de vie intensifiée : deux tirages nous emmènent au cœur d'une visite au musée lors d'une nocturne gratuite, auxquels s'ajoutent six tirages d'une sortie canoë-kayak d'Emy, Fils, Tristan et James, accompagné.e.s d'un travailleur social. Sur ces derniers, seuls leurs casquettes sur lesquelles sont accrochés des badges antifascistes et leurs piercings laissent entrapercevoir leur appartenance à la Zone.

Je souhaitais mettre l'accent sur l'importance des activités qu'iels réalisent en ville, et montrer qu'iels savent utiliser le mobilier urbain et les services de la ville : ping-pong dans les parcs, assis sur des marches, musées gratuits, etc.

Toutes ces activités sont exposées dans une séquence d'*Unrestricted Area* de façon fragmentaire, une même activité n'apparait pas sur plus d'une ou deux photographies. Je voulais mettre en lumière la non-exhaustivité de ces activités.

Festival/voyage

Trente-et-une photographies abordent la thématique des festivals et des voyages.

N'ayant pu voyager avec eux, les deux que j'ai réalisées demeurent plutôt métaphoriques : on aperçoit une caravane qui prend la route entre un terrain vague et un canal et un plan resserré sur lequel Karine et une autre personne regardent une carte routière. À côté d'eux se tient une jeune femme qui les accompagne et qui sourit de la situation, pendant que Cynok, tout aussi souriant, boit une bière au premier plan. Les chiens se trouvent devant eux, allongés ou en train de se déplacer.

Les vingt-neuf photographies restantes présentent le festival des Jeux Olympunk en une séquence. Les images sont variées. En premier lieu les concerts, la foule, Karine qui danse près de la scène, seule ou avec son conjoint. On y retrouve aussi différentes activités proposées lors de ce festival : combats de sumo, bras de fer, etc. D'autres images mettent l'accent sur la socialisation des zonard.e.s : iels discutent entre deux caravanes avec des ami.e.s, font des photographies, regardent celles que je leur ai apportées. Enfin, on y découvre aussi l'environnement du festival : les décors, l'emplacement des caravanes, des tentes, un stand de food truck local, etc. Sur l'ensemble des clichés, les chiens sont en liberté.

Neuf de leurs photographies des Jeux Olympunk sont exposées sur l'un des trois murs de l'exposition *I Love You Fuck Off*. On y découvre les concerts et l'espace dans lequel étaient garées les caravanes.





ZONE 54, 2013, Voyage.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

ZONE 54, 2016, Randonnée l'été.
Photographie : Fils

Quinze tirages d'*Unrestricted Area* comportent ces mêmes éléments. La moitié sont ceux qu'iels ont réalisés lors de ce festival.

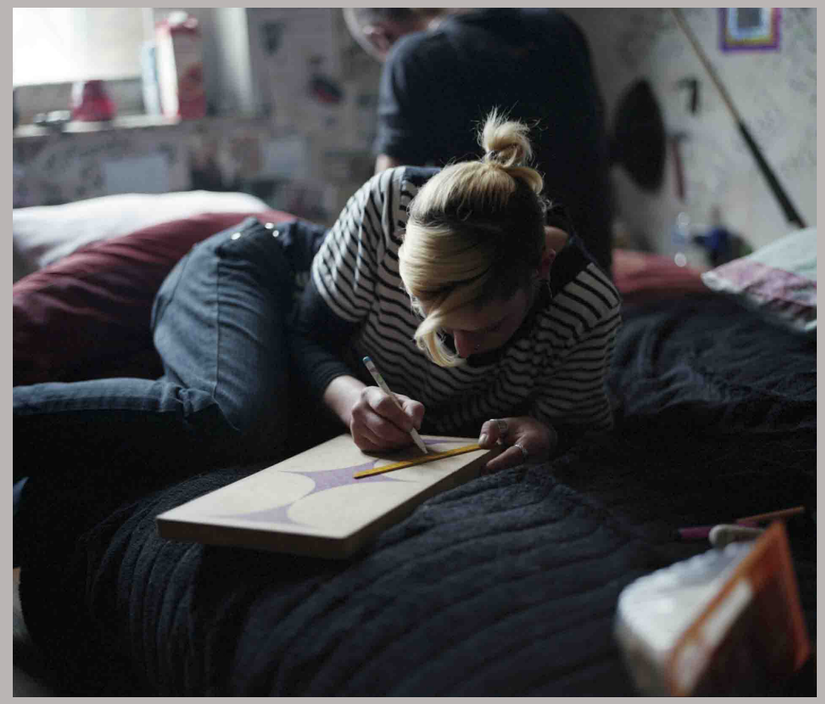
N'ayant que documenté le festival des Jeux Olympunk, j'ai ajouté aux expositions après 2017, les photographies faites par Emy, Fils et Tristan lors de l'été 2016, et qui révèlent plusieurs facettes de leur vie l'été : les randonnées, les voyages, les moments de détente, etc. Ces photographies ont été exposées pour la première fois à La Chambre en 2018. Parmi celles-ci, neuf proviennent de la série créée par Emy sur le quotidien des chiens en festival : en train de se baigner dans un cours d'eau, allongés à l'ombre d'une caravane lors d'un jour chaud, assis au pied de leurs maitres en festival. Les chiens apparaissent paisibles, sociaux et libres. Cette exposition comporte aussi deux moments de socialisation au cours d'un autre festival, dans lesquels on voit Karine en train de rire avec d'autres personnes à une table, plusieurs verres en plastique remplis de bière y sont posés. La scène se déroule en pleine nature, dans un décor verdoyant. Iels semblent abrités par une tente. Sur une autre photographie, Fils et Emy posent en couple devant les Gorges du Verdon. Les zonard.e.s sont festifs, iels affichent de larges sourires. Le gris des villes laisse place à la verdure des champs.

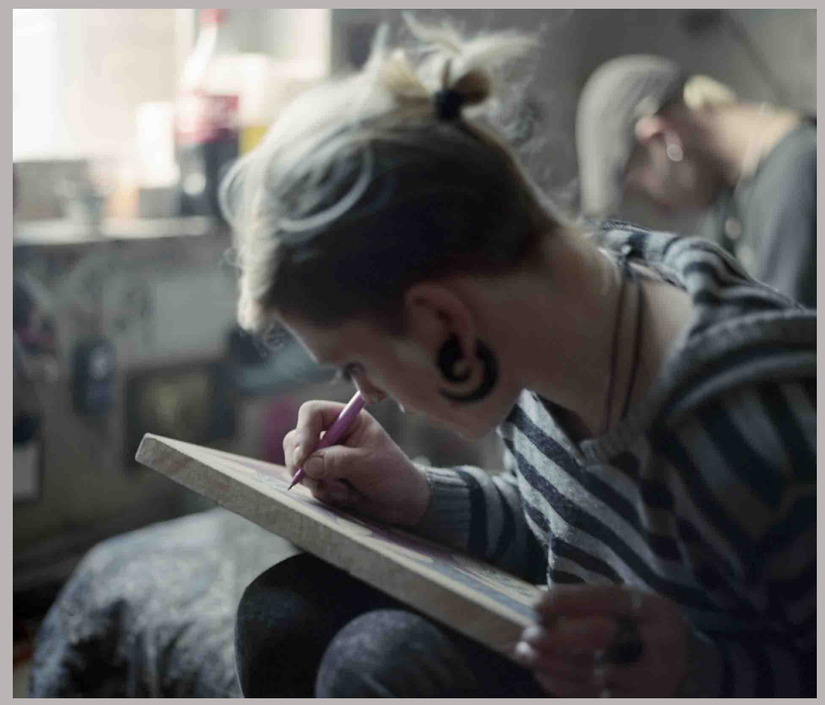
Les séquences réflexives

Les séquences réflexives sont disséminées dans la vidéoprojection d'*I Love You Fuck Off* et sur les murs de l'exposition *Unrestricted Area*.

Quatre thématiques sont explorées : le temps, le portrait, le dialogue autour des photographies et le fait qu'iels ont documenté eux-mêmes leur quotidien.

Celle du temps est importante pour deux raisons. D'une part, j'ai mis en avant la notion de mouvance et d'autre part, j'ai insisté auprès des spectateur.ice.s sur le temps long de ce projet. Cette notion est accentuée par les images consacrées à la déambulation, mais aussi par deux diptyques d'Emy en train de faire la manche. Sur ces deux photographies, prises le même jour, à quelques secondes d'intervalle, Emy est assise au feu de signalisation près du Carrefour de la rue Saint-Nicolas, devant elle est posé un dessin — non fini — réalisé sur une planche de bois. Sur la première, le feu de signalisation est vert, un passant est tourné vers la gauche. Sur la seconde, le feu de signalisation est rouge, le passant est tourné vers la droite. Toutes deux ont un cadrage identique. Très symbolique, ce diptyque représente la lenteur du temps qui passe pendant la manche. Le second diptyque est constitué de deux photographies d'Emy dans un squat en train d'avancer sur un dessin (celui présent dans le diptyque précédent). Si les photographies semblent prises au même moment, un œil attentif remarquera que les vêtements n'y sont pas les mêmes et que la réalisation du dessin a progressé d'une photographie à l'autre. Elles sont prises à des moments différents — avant et après le premier diptyque. Cela est perceptible grâce





ZONE 54, 2015, Squat Carnot.

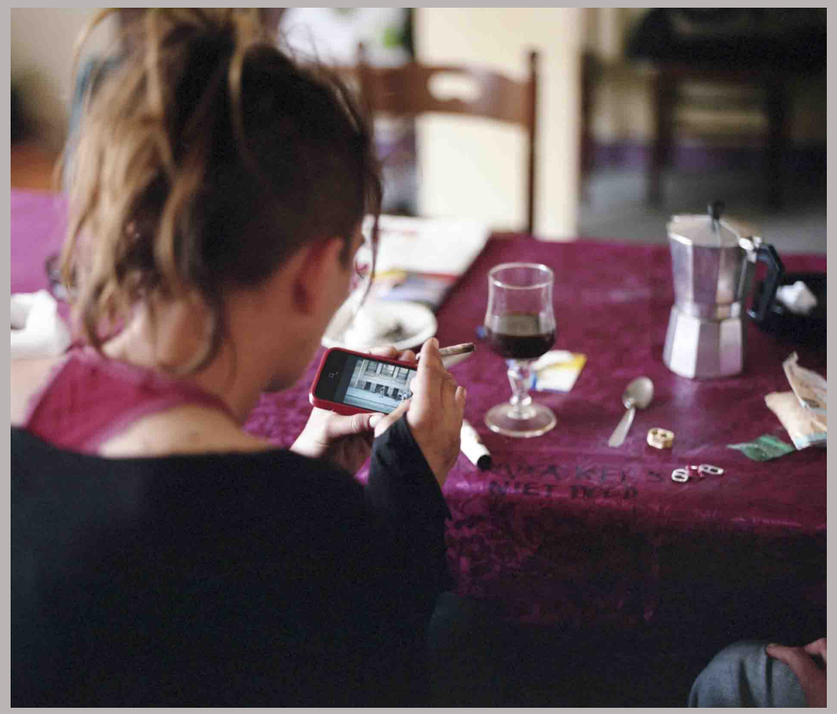
Photographies : Amandine Turri Hoelken

à l'avancée du dessin sur ces quatre photographies. J'appelle cela des séquences flottantes, elles nécessitent une disponibilité attentive. Pour reprendre la définition que donne Colette Pétonnet de l'observation flottante, l'enjeu de ces images est de créer « des points de repère, des convergences [qui] apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes » (Pétonnet, 1982). Très symboliques, elles ne se révèlent pas directement compréhensibles et visibles. Mais un.e spectateur.ice attentif, cherchant à composer du sens à travers la scénographie, peut être amené a réfléchir autour du temps à la fois immuable et changeant, mouvant. J'ai également prêté une attention particulière au traitement du temps qui passe en sélectionnant des photographies laissant percevoir que des années se sont parfois écoulées d'un cliché à l'autre. J'ai notamment joué avec les différentes coupes de cheveux, longueurs de barbes, etc., qu'arborent les zonard.e.s.

La deuxième thématique est celle des portraits. Six portraits ont été tirés, ce sont les deuxièmes tirages les plus grands (60x70 cm). Un seul montre Fils en train de faire la manche. Les cinq autres sont décontextualisés, iels ne sont pas directement identifiables en tant que zonard.e.s dessus. La pratique du portrait m'a toujours posé problème, notamment en raison de ses origines à la fois aristocrates et bourgeoises (portraits de rois et/ou personnes importantes) et son utilisation comme outil de contrôle (anthropométrie) — je reviendrai sur ces considérations dans la seconde partie. Il m'est toutefois apparu nécessaire de proposer une série d'images qui individualisent ces personnes. Je l'ai évoqué plus tôt, les expositions sont centrées sur la vie quotidienne et intense, le point de vue est plutôt général. Le son et ces portraits ont pour but de remettre de l'individualité. De dire, comme le crie un acteur du film documentaire dialogique *La Commune (Paris, 1871)* du réalisateur Peter Watkins : « On est des êtres humains, merde ! »[19].

Enfin, les deux autres séquences abordent des thématiques méthodologiques. Deux diptyques ainsi que trois photographies montrent Karine, Emy, Fils et James en train de regarder les photographies que j'ai réalisées plus tôt. Afin de m'assurer que les spectateur.ice.s comprennent qu'il s'agit bien d'images du documentaire, j'ai composé deux diptyques. Sur le premier, Karine regarde une photographie et sur le second, Emy et Fils en regardent une autre. À côté (en vidéoprojection ou sur le mur), j'ai positionné la photographie qu'iels étaient en train de regarder, réalisant ainsi une mise en abime de celle-ci. Ces sept photographies mettent en avant l'importance du dialogue qui a été l'un des fils conducteurs de ce documentaire. J'ai aussi mis en évidence le fait qu'eux-mêmes ont produit des images. Ainsi, deux clichés les

19 Ce documentaire de 345 minutes reconstitue les événements de la Commune de Paris. Il a travaillé avec des historien.ne.s et des acteur.ice.s non professionnel.le.s pour le réaliser. Je considère ce film comme dialogique car chaque acteur.ice s'est renseigné.e en amont sur la Commune et a choisi et écrit son propre rôle. De plus, par divers partis formels (mise en abime de la télévision, débats, etc.) plusieurs points de vue sont discutés.





ZONE 54, 2014, Squat « Saint-Seb ».
ZONE 54, 2013 Manche.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

montrent en train de prendre des photographies avec des appareils photo jetables. En plus de celles-ci, un selfie de James et un autre de Fils sont exposés.

Dans une démarche ethnologique, montrer la méthode de travail m'apparait essentiel pour réaliser un documentaire. Mon but est de rendre le documentaire le plus lisible possible aux spectateur.ice.s, qu'iels aient un maximum de clés en main afin de pouvoir déceler les différents fils narratifs que nous avons créés, et que je détaillerai dans une section ultérieure.

Toutes ces thématiques (squat, manche, déambulation, terrain vague, festival/voyage, vie sociale, réflexivité) ont été exposées sous forme de séquences dans les expositions afin de les rendre facilement visibles pour les spectateur.ice.s. Trois autres thématiques sont présentées de manière sous-jacente dans le documentaire : l'alcool, les chiens et le mouvement punk.

2. Les thématiques secondaires et latentes

L'alcool

Je n'ai pas abordé la thématique de l'alcool frontalement, car il s'agit d'une addiction très visible pour les passant.e.s et je ne voulais pas les stigmatiser davantage. Cependant, les bouteilles ou canettes de bières sont perceptibles sur environ 20 % des photographies, ce qui indique bien l'importance de celui-ci. L'alcool les accompagne dans toutes leurs activités : assis dans un parc, sur le terrain vague, dans les squats, en marchant dans la rue, en festival. Exception faite de la manche, seule une image y montre de l'alcool. En effet, iels ont conscience que cela est mal perçu par les passants et évitent de boire, ou au minimum, cachent leur consommation pendant le temps de la manche. Quelques photographies exposent d'autres alcools consommés, comme des alcools forts, du vin ou encore du crémant, mais ces boissons plus onéreuses se font rares dans leur quotidien.

Trois photographies montrent Tristan avec un bouchon pour canette. Ce bouchon, qui a la forme d'un haut de bouteille, se visse à la canette et permet de finir plus tard une bière déjà entamée. J'ai voulu afficher ce triptyque afin d'illustrer une scène qui leur arrive parfois : quand les policier.e.s leur demandent de ne pas boire dans l'espace public et les obligent à vider leur bière. Ce bouchon est un système ingénieux qui leur permet de ranger les bières entamées dans leur sac. Ce triptyque illustre tout autant ce genre scène qu'une véritable capacité d'adaptation à pallier les problèmes quotidiens.



ZONE 54, 2015, Carrefour.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

Les chiens

Peu de photographies présentent uniquement les chiens, bien qu'ils apparaissent sur un tiers des photographies dans les deux expositions. Concernant leurs tirages dans *I Love You Fuck Off*, la moitié des images montre ces compagnons de vie. Cinq des treize photographies dédiées aux chiens sont des portraits pris par leurs maitres. Le cadrage est proche et souvent, seule leur gueule ressort en gros plan. En dehors du chien de Tony, ils sont tous de grande taille. Ils se distinguent par leur pelage, leur robustesse et leur gueule. On peut voir qu'ils accompagnent leur maitre dans tous les moments de leur vie courante et intense : squats, terrain vague, festival, voyage, manche, vie sociale... Ils se retrouvent ainsi dans l'ensemble des thématiques évoquées plus tôt. En dehors du centre-ville, lorsqu'iels marchent ou font la manche, les chiens ne sont pas attachés. Ils sont calmes, la plupart du temps couchés aux côtés des zonard.e.s. En rendant visibles leurs beaux colliers, leurs tours de cou en hiver, et la couverture qui les protège lors des jours de grand froid, j'ai voulu valoriser le fait que les zonard.e.s prennent grand soin de leurs animaux.

J'ai fait en sorte qu'ils soient présents sur de nombreuses photographies et j'ai composé des diptyques avec un portrait du maitre et de son chien, afin de mettre en évidence le lien particulier et intense qui les unit. Ils sont rarement éloignés l'un de l'autre, le chien est considéré comme un compagnon de route, comme la famille : un être cher dont on ne se sépare pas.

Le mouvement punk

Leur affiliation au mouvement punk et antifasciste a notamment été évoquée à travers les autocollants ou les tags qui tapissent leurs squats. Leur style vestimentaire, qui a été décrit à partir des photographies présentées précédemment, met en avant cette thématique. Le son, et en particulier l'enregistrement du concert de Touf des Fiottes lors des Jeux Olympunk souligne aussi cette appartenance au mouvement punk. Ce point ayant déjà été traité, je ne reviendrai pas dessus.

*
* *

Afin de conclure cette section, je souhaiterais comparer mes données brutes aux photographies exposées dans les différentes expositions.

Bien que moins de photographies figurent dans *Unrestricted Area*, les mêmes sujets sont abordés dans *I Love You Fuck Off*, en dehors de la thématique de la déambulation.



ZONE 54, 2016, Les chiens.
Photographie : Emy



ZONE 54, 2016, Les punks.
Photographie : Fils

Le nombre de tirages présentés s'explique de deux manières : d'un côté, leur coût impose des choix plus drastiques que la vidéoprojection, d'un autre côté, la fugacité de la vidéoprojection me fait parfois insister sur des images en en projetant deux similaires — par exemple une même scène, mais de deux points de vue distincts.

Huit schémas ont été réalisés afin de comparer l'ensemble des données que je viens d'évoquer. Parmi ceux-là, quatre ont été créés à partir des huit thématiques mises en avant (les terrains vagues, les squats, la vie en squat, la manche, la vie sociale, les déambulations, les festivals, les chiens) afin de comparer mes données brutes. Dans chacun de ces schémas, je compare les photographies que j'ai effectuées, celles que les zonard.e.s ont réalisées avant l'automne 2015, celles qu'iels ont réalisées de l'automne 2015 à l'été 2016, et enfin, un schéma synthétise l'ensemble de toutes les photographies.

Les quatre autres schémas comparent par thématiques les photographies montrées dans les trois expositions évoquées dans cet écrit : *Unrestricted Area* (MCL), *Unrestricted Area* (La Chambre), I Love You Fuck Off (vidéoprojection) et *I Love You Fuck Off* (les tirages des zonard.e.s). J'ai fait le choix de créer deux schémas pour l'exposition *I Love You Fuck Off* pour deux raisons : nous avons travaillé en parallèle pour cette exposition, j'ai organisé mes images tandis qu'iels ont organisé les leurs (même si tout cela s'est décidé lors de discussions) et les spectateur.ice.s n'avaient accès qu'à une de ces œuvres à la fois. Soit iels étaient tourné.e.s vers la vidéoprojection, soit iels étaient face aux tirages accrochés au mur.

En comparant mes données brutes aux expositions, on constate que je n'ai sélectionné qu'une petite partie des photographies qui ont été effectuées sur les thématiques des festivals/voyages, de la vie sociale et des chiens. Cependant, cette différence entre le nombre total de photographies prises et le nombre de photographies exposées est à relativiser. En regardant de plus près, si l'on porte attention aux divers moments photographiés (en enlevant tous les doublons), on observe que les schémas sont très similaires. Je peux en déduire que celles exposées représentent assez bien l'ensemble des photographies que nous avons prises. Cela n'est pas étonnant, en règle générale, lorsque j'utilise mon appareil photo, je sais à l'avance ce que je dois prendre et pour quelle raison. N'oublions pas que j'ai passé six mois avant de faire les premières images.

Cette même dynamique se retrouve avec les clichés réalisés par les zonard.e.s. La différence entre la quantité de données brutes qu'iels ont produite et ce qui est exposé dans *I Love You Fuck Off* et *Unrestricted Area* est proportionnellement équivalente à ce que j'ai fait de mon côté.

En comparant les deux schémas d'*I Love You Fuck Off* (vidéoprojection) et d'*Unrestricted Area* (MCL), on constate que les thématiques abordées dans chacune d'entre elles sont similaires d'un point de vue proportionnel. 40 % des photographies montrent les squats et la vie courante à l'intérieur de ceux-ci. Les chiens apparaissent (au premier ou au second plan) sur 30 % des clichés. L'alcool, quant à lui, est visible au second plan sur un quart des images. Les voyages et les festivals constituent un peu moins de 20 % des images, tandis que la manche, les déambulations et la vie sociale représentent chacun, respectivement, environ 10 % du tout. Les photographies produites par les zonard.e.s pour *I Love You Fuck Off* décrivent avant tout la vie sociale, les chiens et les voyages/festivals, entre 25 % et 30 % pour chacune de ces trois thématiques. Iels mettent davantage l'accent sur la « vie sociale » et les « voyages/festivals » que moi.

L'exposition *Unrestricted Area* à La Chambre à Strasbourg met en avant les squats (25 %), mais à un niveau moindre que les chiens (40 %) et que les voyages/festivals (35 %). Cela est dû, en grande partie, à l'ajout des nouvelles photographies prises par Emy et Fils durant l'été 2016 et tout particulièrement grâce à la contribution d'Emy qui a réalisé une série sur les chiens en festival. Pour le reste, les thématiques sont similaires à celles des autres expositions.

La manche est volontairement peu montrée au sein des trois expositions. Partant du principe qu'il s'agit d'une des caractéristiques les plus visibles des zonard.e.s, je me suis concentrée sur les aspects « invisibles » du quotidien de ces derniers.

Après avoir analysé les thématiques que j'ai visuellement mises en évidence dans le cadre des expositions de *ZONE 54*, j'aimerais maintenant expliquer plus en détail comment j'ai tenté de tracer différents fils narratifs à partir de ces thématiques. De quelles façons la forme de l'exposition — séquences, scénographie, taille des tirages, etc. — a-t-elle été travaillée pour donner du sens à ce que je viens de décrire ?

C. Du fond à la forme

Deux axes définissent mon travail ethnologique, ethnographique et photographique : l'approche dialogique et une réflexion sur l'esthétique et la forme des productions. Ce deuxième point, certainement influencé par mes études en école d'art, est fait d'expérimentations et puise son inspiration et ses références du côté du documentaire artistique. Par documentaire artistique j'entends une œuvre créée par des artistes, en opposition à celles faites par des scientifiques. La différence entre ces deux types de productions, qu'elles soient photographiques ou filmiques, est bien souvent l'attention portée à la forme plutôt qu'à la norme. Je pense aux normes télévisuelles des documentaires, ou encore à celles qui accompagnent — à juste titre — toute production scientifique.

Si j'ai limité les références à d'autres photographes dialogiques jusqu'ici, il est temps d'introduire quelques-unes de leurs pensées avant de m'étendre plus amplement sur leurs travaux dans la deuxième partie de cette thèse. Je considère, tout

comme les photographes Allan Sekula, Marc Pataut, Gilles Saussier, et Susan Meiselas, qu'il est important de maitriser les *formes* du documentaire, pour qu'elles puissent s'accorder au *fond* et devenir lisibles pour les spectateur.ice.s. Afin d'appuyer ces propos, je donnerai quelques clés de compréhension, qui seront plus approfondies dans la partie suivante.

Pour le photographe et théoricien de la photographie américain Allan Sekula (2013), la lecture d'une photographie ne peut être comprise que comme l'aboutissement d'une relation culturellement déterminée. Une photographie n'est ni transparente — qui montre la réalité brute — ni porteuse d'une signification intrinsèque — qui est restée durant près d'un siècle au cœur du mythe de la photographie-vérité. Le documentaire est perçu comme un mode de communication, un discours ancré dans des relations sociales précises. En ce sens, je rejoins l'anthropologue François Laplantine (2013) quand il écrit qu'il n'y a pas de rapport naturel aux images et que celles-ci se comprennent à travers un regard, une histoire et un contexte social et culturel. Afin de créer cette relation, les spectateur.ice.s doivent pouvoir appréhender la démarche et l'objectif du photographe, c'est pourquoi la signification d'une photographie doit être dévoilée dans sa relation à l'intentionnalité, avec son contexte social et historique.

La compréhension d'une exposition ou d'un ouvrage est déterminée par un contexte qui communique un « texte » caché ou implicite. Ce dernier porte la photographie dans le domaine de la lisibilité. Selon Gilles Saussier, les images doivent prendre place dans un récit pensé par l'artiste, qui en organisant son exposition (ou son ouvrage) va rendre la série signifiante et donner à voir une intentionnalité (Saussier et Chérel, 2009). Pour lui, la condition contemporaine de l'artiste documentaire a quatre aspects à documenter : son sujet, sa position, sa démarche et la destination des images (Saussier et Chérel, 2006). La signification d'un documentaire est considérée comme étant contingente, c'est-à-dire élaborée comme une construction, liée à un acte d'interprétation produisant un échange de symboles et de sens.

En envisageant la photographie « comme l'aboutissement d'une relation culturellement déterminée » (Sekula, 2013), j'étudierai dans cette section la façon dont la construction des expositions permet de documenter « son sujet, sa position, sa démarche et la destination des images » (Saussier et Chérel, 2006). J'analyserai les différents procédés esthétiques mis en place afin de créer un documentaire qui puisse tout à la fois, organiser des thématiques de manière cohérente, mais qui arrive également à montrer une diversité des points de vue.

a. Dissembled Movies

1. Une organisation séquentielle

Afin de traiter différentes facettes d'un sujet, j'ai construit le documentaire autour de ce que Sekula appelle des « séquences narratives ». Tout comme lui, je préfère le terme « séquence » à celui de série, la séquence renvoie à une narration plus forte et autonome. À l'instar d'un film, les images sont interdépendantes dans une séquence, afin de favoriser une narration. C'est par l'accumulation de petites séquences autour de différentes thématiques que le documentaire va prendre forme au sein d'un grand récit. Ce procédé est ce qu'Allan Sekula appelle un « Dissembled Movie », un film en pièces détachées. La partie dans laquelle je décris différentes thématiques présentées sous forme de séquences a été construite à partir d'une analyse des séquences de l'exposition *I Love You Fuck Off*. Relire ce passage, en particulier sur le premier squat, peut donner une idée plus précise de la manière dont chacune des images fait sens dans la composition d'une séquence.

La vidéoprojection d'*I Love You Fuck Off* est composée de dix séquences : cinq séquences ont pour thème le quotidien dans cinq squats. Une suit le quotidien de John en dehors des squats. Une montre les deux jours passés place Stanislas auprès du collectif d'artistes boijeot.renauld et une autre les Jeux Olympunk. Enfin, deux séquences dévoilent le quotidien d'Emy et de Fils en dehors des squats, puis celui de Karine, de Cynok et de James. Ces deux dernières séquences font office de ce que j'appelle des séquences « disséminées ». J'entends par séquence disséminée une série d'images composée au départ sous forme de séquence (cohérente dans la thématique, l'esthétique, etc.), mais répartie en plusieurs morceaux par la suite, lors des expositions. Contrairement aux autres séquences, les photographies y forment toujours un ensemble cohérent, en dehors de l'espace ou de la temporalité où elles sont disposées.

Les photographies exposées sur les murs du CCGP (photographies réalisées par les zonard.e.s et sélectionnées puis accrochées par Fils et Emy) étaient quant à elles disposées sous forme de séries, au sein de trois grandes thématiques : les Jeux Olympunk, les chiens et les différentes activités en dehors de la manche et des squats. Chaque thématique était organisée sous une forme fragmentaire et non séquentielle.

Unrestricted Area comprend neuf séquences. Ces photographies sont regroupées parce qu'elles traitent d'une même thématique, et occupent un même espace dans le lieu d'exposition. Les neuf séquences sont :

- Les squats (quatre séquences entre six et dix photographies)
- Les Jeux Olympunk (quinze photographies)
- Les terrains vagues et parcs (cinq photographies)

- Les activités urbaines de Fils et Emy (dix photographies)
- Les activités de vie intense (neuf photographies)
- Relation maitre-chien (dix photographies)

La dernière séquence est disséminée : cinq diptyques sont repartis dans l'exposition, ils montrent le portrait d'un.e zonard.e avec en dessous, le portrait de leur chien. Cette séquence est facilement reconnaissable par sa répétition (deux portraits superposés) et par la taille des tirages (tous les tirages de cette séquence faisant la même dimension). Dans chacune de ces séquences, des éléments choisis sont mis en avant, en jouant sur la taille des tirages.

2. Différents fils narratifs

En plus de différentes séquences présentes dans les expositions, plusieurs fils narratifs viennent en accompagner la lecture. Les personnes (Mathieu, Céline, John, Fils, Emy et Karine) structurent le fil narratif principal des deux expositions. Elles font le lien entre les séquences narratives. Par exemple, *I Love You Fuck Off* commence par des photographies au Caillou. La première photographie montre le mur longeant ce terrain vague, avec écrit en grand « Mito ». Mathieu, Céline et John apparaissent alors sur les images. Les séquences suivantes présentent les deux squats dans lesquels iels ont vécu. Ensuite, la vidéo continue avec les différentes activités quotidiennes de John (manche, ping-pong, ballade…), pour finalement arriver au troisième squat dans lequel il a vécu. Dans cette même séquence, quelques images plus tard, nous faisons la connaissance d'Emy et Fils. Nous suivons ces derniers dans leur vie de tous les jours. Une photographie montre Fils en train de discuter avec Tristan pendant la manche. La séquence d'après nous amène aux Jeux Olympunk, à travers des photographies montrant Tristan. Nous y découvrons James et Karine. De retour à Nancy, une séquence présente le squat Karine, James et Cynok. La vidéo s'achève sur une photographie de Cynok, seul au Caillou. Le mur a été repeint. La première et la dernière photographie montrent le même endroit, à deux périodes différentes.

J'ai opté pour cette méthode de narration pour plusieurs raisons. Elle fait ressortir les différences et les ressemblances entre les personnes et leurs modes de vie. En outre, je tenais particulièrement à prendre soin de marquer la temporalité des trois années durant lesquelles la prise de vue de ce documentaire a été réalisée. J'ai cherché à mettre en évidences le passage d'une saison à une autre, un changement de coiffure, de vêtement ou l'évolution d'un objet d'un état inachevé à son état fini.

En addition au fil narratif concernant les personnes dans *Unrestricted Area*, d'autres fils narratifs ont également été développés. Ainsi, une autre manière de comprendre l'exposition est de s'intéresser au quotidien de la Zone par thématiques.

Quatre espaces étaient structurés : une première pièce montrait cinq squats, dans le couloir attenant, le mur à gauche était dédié à la manche, le mur du fond aux tiers-lieux (terrains vagues, parcs) et le mur de droite aux autres activités liées à la vie sociale, quotidienne et/ou intense (Jeux Olympunk, sorties, etc.). Il était aussi possible de regarder l'exposition en comparant mes photographies aux leurs. Si nos photographies étaient tirées sur le même papier, un petit cartel était positionné sous leurs images et indiquait l'auteur de la photographie. Ce procédé permettait ainsi de comparer nos points de vue sur la Zone. Leurs photographies, surtout celles présentes à l'exposition (et réalisées avant l'automne 2015) donnaient un caractère très intime à cette dernière : gros plans sur les chiens, selfies, etc.

Le fil narratif des personnes apparaissait en suivant le mur de droite, jusqu'à revenir au point de départ. Le fil narratif des thématiques, quant à lui, prenait sens lorsqu'on regardait un ensemble de photographies regroupées dans un espace donné. La comparaison entre leurs photographies et les miennes, ou encore la comparaison séquence par séquence, étaient possible en procédant à une lecture plus libre de l'exposition. En faisant des allers-retours, ce que j'analyserai plus tard.

J'aimerais ajouter une dernière réflexion concernant les fils narratifs. Le travail avec des tirages ou par vidéoprojection m'a obligée à envisager la narration différemment. La vidéo impose une temporalité : il faut nécessairement rester seize minutes pour voir toutes les photographies exposées. De plus, la vidéo impose un ordre de passage. C'est pourquoi un fil narratif principal a été privilégié. Enfin, dans une vidéo, chaque image apparait successivement, il est donc plus difficile de travailler des fils narratifs qui se renvoient les uns aux autres. Les spectateur.ice.s peuvent difficilement avoir en mémoire toutes les photographies qui ont précédé pour faire le lien avec les nouvelles. Cependant, la vidéo, notamment avec trois écrans comme cela a été le cas pour cette exposition, permet des jeux de répétition et de variation de points de vue.

L'utilisation de tirages permet une autre conception du temps et de l'espace. Les images peuvent être vues simultanément et le travail de l'espace demeure très différent de la vidéo : il est plus facilement possible de jouer avec l'espace (les tirages peuvent se mettre l'un en face de l'autre, l'un en dessous de l'autre) et les dimensions (de petits tirages qui accompagnent de grands tirages, des formats identiques qui apparaissent à certains endroits de l'exposition, etc.). On peut imaginer ce même travail avec de la vidéoprojection (par exemple dix vidéoprojecteurs qui projettent des images dans tout un espace), en revanche il me semble beaucoup plus laborieux et très complexe techniquement. La mise en espace des tirages m'a permis de travailler plus aisément différents fils narratifs de manière simultanée.

3. Montrer son intentionnalité

Des séquences plus réflexives dévoilent la façon dont s'est construit le projet. La méthode de travail dialogique que nous avons mise en place constitue un élément important pour la compréhension de ce documentaire. Ainsi, lors des expositions, certaines photographies présentaient nos moments de collaboration : sur au moins deux photographies on aperçoit des zonard.e.s avec un appareil photo jetable en train de prendre des photographies et deux diptyques montrent Karine et Emy en train de regarder les photographies que je leur apporte. Afin de m'assurer de la compréhension de cette scène, la photographie qu'elles regardent sur l'image est exposée juste à côté. En outre, encore deux ou trois autres photographies les montrent en train de regarder des piles d'images.

Ma présence n'est pas dissimulée dans la pièce sonore accompagnant les expositions, je n'ai pas enlevé les moments où je parle avec eux. Cela ne résulte pas tant d'un choix de me montrer, que du choix de ne pas effacer ma trace, car nous avons construit ce projet ensemble.

Je pense que ma position physique, mon corps dans l'espace, se retrouve visible par la photographie. Je travaille en effet avec un objectif à focale fixe (un 90 mm, qui correspond à un 50 mm pour le format 24x36), ce qui signifie qu'un œil averti peut estimer à quelle distance je me tiens. Ensuite, pour peu que les lecteur.ice.s soient attentifs, il peut également repérer mes affaires (ma veste, mon sac de photographie) qui apparaissent sur de nombreuses photographies.

Je pense également que ma position personnelle se ressent. Tout d'abord parce j'ai fait le choix de réaliser, lors de l'étalonnage des photographies, des tirages très doux, en les saturant et en les contrastant peu. Au niveau du cadrage, il m'est difficile d'évaluer ces choix, car lors de la prise de vue je me positionne par rapport à l'action que je veux montrer (un déménagement, faire la cuisine, etc.). Il ne s'agit alors pas de mettre ou de ne pas mettre les zonard.e.s en valeur.

Comme je l'ai dit plus tôt, j'ai voulu expérimenter pour ce projet une forme d'exposition qui pourrait entièrement se passer de textes et de légendes, si ce n'est un cartel contenant une présentation très générale du projet. J'ai ainsi d'abord fait des choix techniques, qui permettraient aux spectateur.ice.s de deviner ma position dans l'espace et ma position personnelle à partir des images seulement.

4. Mise en espace

La mise en espace constitue probablement l'élément qui distingue le plus les deux expositions. Pour *I Love You Fuck Off*, mes photographies étaient vidéoprojetées sur trois écrans de deux tailles différentes, construits selon le même ratio d'image que mon appareil photo (6x7). Une anamorphose apparaissait lorsque les spectateur.ice.s se positionnaient au milieu de la pièce. Les écrans étaient suspendus en l'air, afin de donner le sentiment d'une image flottante, un peu comme si un tirage était accroché. Il était possible de se déplacer entre les écrans. J'ai fait le choix de travailler avec trois écrans afin de pouvoir nuancer la temporalité imposée par le médium vidéo. L'image centrale était la plus importante, et les deux images autour venaient montrer un autre point de vue de la même scène, ou une action se déroulant au même moment ou au même endroit. Certaines images restaient plus longtemps que d'autres selon leur importance, parfois des images réapparaissent. À trois reprises, une image était diffusée sur les trois écrans et ne devenait entièrement visible que sur le point d'anamorphose. La projection par trois images simultanées permettait d'apporter plus de profondeur à la compréhension des images, les écrans se complétaient, ajoutaient de la variation. Les trois écrans rendaient le tout plus fluide : les photographies apparaissaient généralement les unes après les autres, le fil narratif n'était ainsi pas interrompu. Il était rare que les trois écrans changent d'image en même temps, et cela concernait alors des moments qui tranchaient avec leur quotidien (un changement de squat, l'arrivée dans un festival, etc.).

La synchronisation des images est primordiale pour ce projet. La vidéoprojection me permettait de créer une trame narrative très forte tout en présentant la plupart des images qui avaient été faites. Elles mettaient en évidence la diversité des points de vue. Ces images, éphémères puisque projetées, contrastaient avec les photographies réalisées par les zonard.e.s qui étaient accrochées sur les trois murs en face de la vidéoprojection. Le mur de gauche montrait des photographies de leurs chiens, le mur au centre, les différentes activités de leur quotidien et le mur de droite, le festival des Jeux Olympunk. Chaque mur était consacré à une thématique, iels ont fait le choix de montrer leurs photographies de manière plus fragmentaire et sérielle, que séquentielle.

Derrière ce découpage entre leurs photographies imprimées et les miennes vidéoprojetées, je lançais un pied de nez aux institutions artistiques. J'ai souligné que le travail collaboratif était à cette époque peu reconnu, voire dévalorisé. Il m'est alors apparu ironique et légèrement subversif que mes photographies aient un statut éphémère, invendable, alors que les leurs étaient tirés sur un papier professionnel, acquérant ainsi le statut d'image autonome valorisable sur le marché de l'art. Si cela n'a pas été la principale raison d'opter pour une telle scénographie, cette réflexion a tout de même influencé ce choix.

La complexité de cette exposition réside dans le poids de la scénographie. Elle s'adapte difficilement aux lieux d'exposition en raison de l'équipement vidéo conséquent qui impose des contraintes spécifiques : électricité, trois vidéoprojecteurs et un système de synchronisation, obscurcissement de la pièce, un espace suffisamment vaste, etc.). En outre, la mise en place de la scénographie est particulièrement

laborieuse. Deux semaines ont été nécessaires pour fabriquer des écrans au ratio de mes images (6x7), pour calculer la distance nécessaire en fonction de la focale des projecteurs pour mettre au point l'anamorphose, pour obscurcir le lieu d'exposition, etc. La difficulté d'adaptation de ce travail à de nouvelles données constitue un autre obstacle. Le fait que les images soient projetées nécessite que tout le fil narratif soit créé en amont et la complexité du montage rend assez difficile la modification de cette vidéo. Cela équivaudrait à ajouter quelques séquences à un film déjà finalisé et monté. Il est compliqué de modifier des scènes sans altérer l'ensemble du film. De ce point de vue, travailler avec des tirages photographiques autorise une plus grande adaptabilité du projet. Il est aisé d'ajouter une photographie à une séquence déjà constituée ou de créer une nouvelle séquence.

Pour *Unrestricted Area* la mise en espace s'est déroulée en deux temps. J'ai d'abord élaboré un plan et une maquette en papier à l'échelle du lieu. J'ai testé les différentes séquences narratives sur cette maquette. Ensuite, j'ai procédé à l'accrochage sur place. La scénographie finale est proche de celle pensée initialement, bien que certains ajustements aient été nécessaires en fonction de l'espace d'exposition. Dans l'ensemble, la scénographie finale demeure fidèle aux plans d'origine. Seules quelques images ont été retirées ou ajoutées à certaines séquences, et parfois positionnées différemment au mur. Ainsi les différentes séquences narratives restent visuellement reconnaissables, car elles sont accrochées dans un même espace.

Les formats des images sont variés, certaines étant imprimées dans deux formats. Cette flexibilité me permet d'ajuster la narration en fonction de la taille des tirages. J'ai travaillé à ce que les grandes images entrent en dialogue avec les plus petites. En général, les grands tirages sont contemplatifs et contextuels, ils dépeignent un lieu, une personne, mais jamais une action. Les images plus petites sont disposées de façon à montrer les actions se déroulant dans le lieu représenté sur les grands tirages. Les grandes photographies contemplatives attirent le regard et posent une situation. En s'approchant, de nouveaux éléments et détails apparaissent. Ce jeu de variation de focale, entre plan large et gros plan, contemplation et action est retravaillé pour chaque exposition.

L'accrochage a également été travaillé. Certaines photographies sont suspendues au mur de manière discrète, d'autres sont maintenues à l'aide de quatre clous. J'ai préféré les clous aux pointes traditionnellement utilisées dans les expositions de photographies. Les clous étaient positionnés sur les quatre coins extérieurs de la photographie, cela venait renforcer le côté punk et DIY de leur univers.

Les différentes images évoluaient dans d'un système orchestré par la scénographie, afin de souligner et d'accentuer le sens donné par les photographies. Cette forme présente l'avantage de s'adapter à des espaces très différents, comme en témoigne l'exposition *Unrestricted Area* (à La Chambre à Strasbourg) centrée sur le quotidien de Fils et Emy.



Tests pour l'installation de ZONE 54 : Unrestricted Area, MCL, 2017.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

b. La polyphonie

Je viens d'expliquer la façon dont les séquences et la mise en scène organisent un récit, une narration, afin de rapporter au mieux l'expérience et les connaissances développées lors du terrain. La polyphonie est un autre aspect important dans ma manière d'envisager le documentaire. C'est l'une des caractéristiques principales de la dialogie telle que la définit Bakhtine. La polyphonie consiste à faire dialoguer plusieurs points de vue et à confronter des idées qui ont toutes une valeur égale. Il m'importe d'ajouter aux connaissances qui traversent le documentaire des nuances, d'autres points de vue. La polyphonie, telle que je la conçois, ne se résume pas à un « moi — eux », c'est-à-dire à un discours dans lequel je montrerais mon point de vue et eux le leur. Je souhaite développer différents récits, différentes manières de percevoir la réalité afin d'y ajouter de la complexité. Dans cette partie j'analyserai comment la polyphonie a été développée au sein de *ZONE 54* d'un point de vue formel. L'aspect théorique sera traité dans le chapitre suivant.

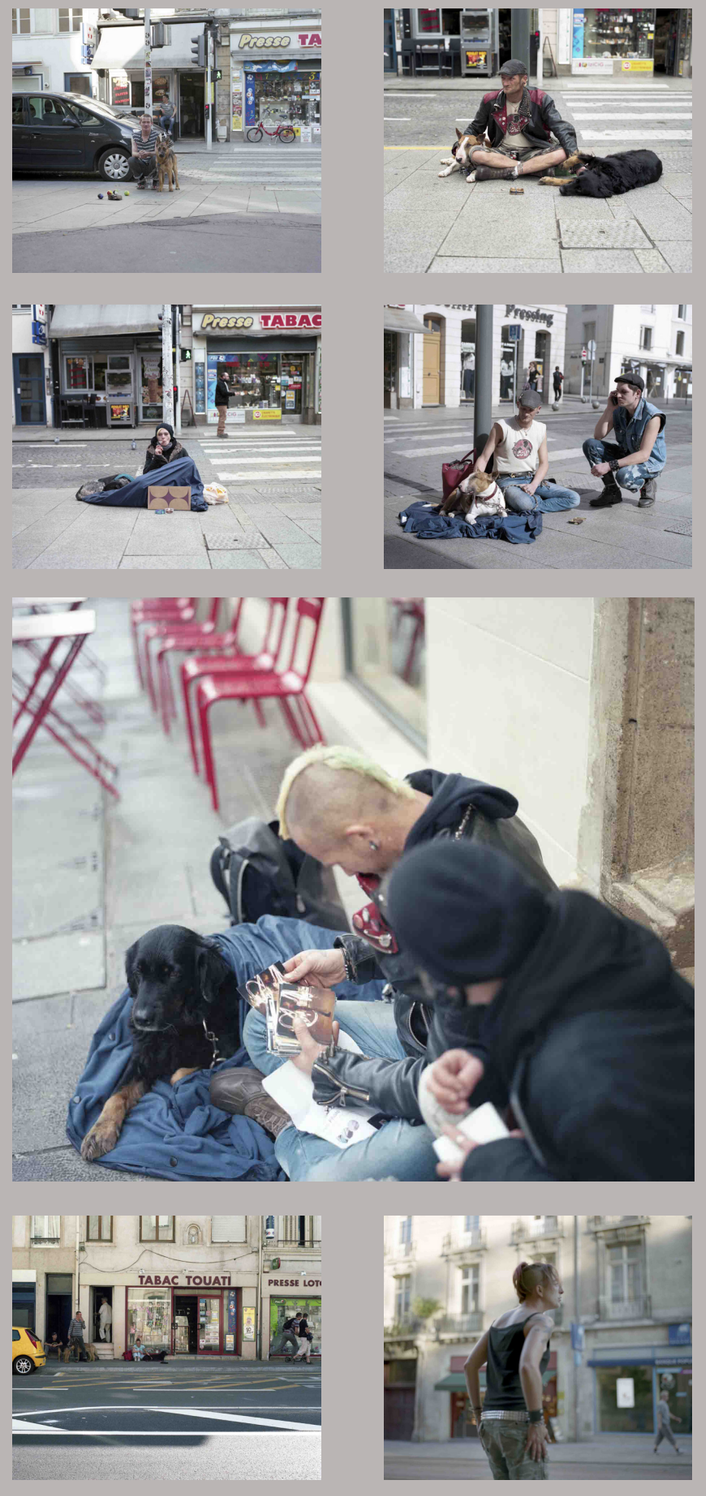
1. Les séquences narratives extensives

J'ai mentionné que la structure de *ZONE 54* est construite autour de séquences. J'ai poussé plus loin ce principe en faisant ressortir ce qu'Allan Sekula appelle une séquence narrative extensive. Les séquences narratives extensives sont des séries ou des séquences qui présentent une trame narrative dans laquelle des connexions s'établissent. Elles dépassent le thème abordé pour nous amener à réfléchir sur d'autres thématiques, présentes (souvent) dans d'autres séquences.

Les séquences narratives extensives existent grâce à la polysémie des images. Une même image peut être incorporée dans différents fils narratifs et avoir des significations différentes selon le contexte dans lequel elle s'inscrit. Afin d'illustrer cet exemple, j'aimerais partir d'une photographie de *ZONE 54*.

L'image ci-contre nous montre deux personnes en train de faire la manche. Elles regardent une pile de photographies. Sur celle qui se trouve au-dessus, on voit une femme en train de jongler avec des bolas. Les bonnets, les vestes et la couverture qui enveloppe les chiens indiquent qu'il fait froid. Un des fils narratifs possibles est de s'intéresser à la photographie que regardent Fils et Emy, qui appartient à une autre séquence narrative : celle de l'événement organisé par le collectif d'artistes boijeot. renauld.

Cette photographie peut aussi être comparée à toutes les autres photographies de manche. On comprend que Fils et Emy ne mendient pas au même endroit, et que par moments, iels partagent leurs places de manche avec d'autres personnes, et



ZONE 54, Manches.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

notamment avec John. On peut suivre la vie courante de ces mêmes personnes dans d'autres fils narratifs. À travers ces autres fils narratifs, il est possible de s'intéresser aux squats, ou encore à la photographie d'Emy en train de dessiner dans un squat. Cette photographie renvoie aux images de manche (le lieu est le même que celui où John fait la manche) et aux images de squats.

Enfin, cette photographie fait également référence à d'autres moments où je leur montre les tirages de lecture, afin de mettre l'accent sur l'aspect collectif du projet.

L'exemple de cette séquence narrative extensive n'est qu'un aspect parmi d'autres, développés dans les expositions, comme les diptyques montrant la façon dont j'ai travaillé avec eux. Ces diptyques renvoient à la fois aux autres images représentant leurs activités (faire la manche, vivre dans un squat) et aux activités qu'iels sont en train de regarder et de commenter (faire la manche, jongler avec des bolas). Différentes séquences narratives extensives, comme celles que je viens de citer, sont mises en avant par la scénographie de l'exposition : les images se placent côte à côte, face à face, sur une même ligne, etc. Les séquences narratives extensives construites ne sont pas exhaustives, les spectateur.ice.s sont libres d'en créer de nouvelles.

Les séquences narratives extensives fonctionnent grâce aux allers-retours qu'opèrent les spectateur.ice.s. La disposition des tirages doit les aider à avoir un regard mobile. je crée des liens visuels entre toutes les photographies en faisant en sorte qu'elles soient toutes accessibles simultanément au regard des spectateur.ice.s. En ce qui concerne *I Love You Fuck Off*, les séquences narratives extensives y sont travaillées, mais la temporalité de la vidéo les rend moins accessibles. La rigidité de la vidéo, en imposant les images accessibles aux spectateur.ice.s, lui laisse moins de liberté pour réaliser des allers-retours entre les images, le travail de mémoire est plus conséquent. La vidéoprojection sur trois écrans favorise l'apparition d'autres liens, notamment grâce à la répétition d'une image, à sa disparition, sa réapparition, etc. La mise en espace des images permet d'entrevoir différentes couches de lectures, et d'obtenir une description dense de leur quotidien.

S'intéresser à chacune des séquences, puis tenter de faire des liens entre les différentes séquences narratives extensives nous pousse à avoir une vision plus complexe de leur quotidien. Cette approche du documentaire met également en lumière un autre point important de la dialogie, que je développerai plus tard : celui de l'inachèvement. En mettant en place plusieurs portes d'entrée dans le documentaire, mon but est de favoriser une compréhension dynamique et ouverte du monde de la Zone. Je le mentionnais au début de cette thèse, il est important pour moi de ne pas enfermer les personnes — et les concepts — dans des cases qui pourraient facilement pencher vers l'essentialisation. Le doute, le flou, la nuance, la polyphonie font partie intégrante de la manière dont j'envisage la construction d'un documentaire.



ZONE 54, Squats et Olympunk.
Photographies : Amandine Turri Hoelken

2. La polyphonie des images

La polyphonie est également mise en avant par le biais de trois méthodes : variation des points de vue des images, tailles des tirages et mise en espace. J'ai porté une attention particulière à présenter toute une diversité d'images (des paysages, des décors, des portraits, etc.), de cadrages (gros plan, plan large, plan américain, etc.) et de points de vue. Certaines photographies, en effet, donnent une impression de neutralité (l'élément principal est centré, de face, distant, les lignes sont droites), quand d'autres laissent apparaitre beaucoup plus d'intimité (plan raccroché, mouvement, etc.). Cette polyphonie des images a été choisie afin de ne pas donner un point de vue figé des zonard.e.s. L'objectif est de renforcer certains propos, de les nuancer, de les contredire, etc.

Dans le cadre de l'exposition *Unrestricted Area*, cette polyphonie était également accentuée par la taille des tirages. Sept tailles de tirages ont été utilisées, allant de 20x25 cm à 66x77 cm. Cette variation des tailles était mise en avant par la scénographie dont j'ai parlé plus tôt.

Pour l'exposition *I Love You Fuck Off*, la scénographie a été entièrement pensée autour de l'idée de polyphonie : trois écrans de différentes tailles, succession des images à des moments différents sur les trois écrans, l'anamorphose, distinction de mes photographies et de celles des zonard.e.s, le travail sonore, la présence de dessins et de bijoux d'Emy, la présence des zonard.e.s et la mienne lors des jours d'ouverture de l'exposition, etc. Tout a été pensé autour de la polyphonie. Tout a été réfléchi pour faire ressortir différents points de vue, grâce à la polyphonie des images, mais aussi aux médiums et à la scénographie.

3. La polyphonie avec le son

Le son constituait un élément polyphonique important. Quatre types de sons différents étaient donnés à entendre et duraient chacun une vingtaine de minutes. Dans la première séquence, on entendait Gaëlle et Thomas en train de faire la manche un jour d'hiver glacial. Cette séquence renvoyait à une vision assez dure et répétitive de leur quotidien. Dans la deuxième séquence, on entendait Flo lors d'une de ses manches. Bien plus joyeux, cet enregistrement, en lien avec le précédent, faisait entendre à quel point l'univers de la ville était bruyant. L'aspect répétitif du quotidien se ressentait aussi. La troisième séquence nous amenait aux Jeux Olympunk et tout particulièrement à un court extrait de concert mélangeant musiques révolutionnaires, punk et grivoises, chantées par Touf Desfiottes. Cette séquence, loin des bruits de la ville, renvoyait à une image festive et subversive de leur quotidien. Enfin, la dernière séquence sonore était constituée d'une discussion entre James et Tristan dans l'appartement de ce dernier. J'ai choisi des discussions banales pour mettre l'accent sur les points communs qui pouvaient exister entre leurs vies et celles des passant.e.s. Cette discussion aurait pu, à quelques détails près, être enregistrée n'importe où, auprès de n'importe qui.

Cette bande sonore n'était pas synchrone avec les images, le temps de chaque séquence sonore durait approximativement le temps d'une boucle de la vidéo. Le but de ces quatre ambiances était de faire varier le rapport que les spectateur.ice.s entretenaient avec les images. Regarder la vidéoprojection ou les photographies lorsque l'on entendait Gaëlle faire la manche ou quand Touf Desfiottes chantait une chanson punk paillarde, faisait varier le rapport que nous entretenions à leur quotidien : les mêmes photographies qui prenaient une teinte triste lorsqu'on entendait Gaëlle, renvoyaient à un souffle de liberté et de joie au moment où l'on entendait Touf Desfiottes. Le fait de travailler différents points de vue et diverses résonances autour de leurs quotidiens complexifiait les visions et les percepts que l'on pouvait avoir des zonard.e.s, jouant sur une large palette d'émotions. Le but était de remettre en question les a priori des spectateur.ice.s afin qu'iels s'interrogent sur leurs perceptions.

J'ai d'ailleurs pu constater que la présence de la bande sonore incitait les spectateur.ice.s à consacrer plus de temps à la visite d'une exposition. Alors que la boucle vidéo durait 16 minutes, de nombreuses personnes restaient environ 45 minutes dans la pièce, ce qui signifiait qu'elles voyaient à peu près trois fois la vidéo, dans trois ambiances sonores différentes. Cela a été une réussite, car plus le temps passé est long, plus les liens entre les différentes séquences se dévoilent.

c. Un projet qui se complexifie avec le temps, d'autres expérimentations de ZONE 54

Depuis 2015, j'ai réfléchi à d'autres modes de présentation de ce documentaire. La complexité des expositions (coûts et nombre des tirages, scénographie, technique, etc.) ne permettait pas à *ZONE 54* d'exister en dehors des lieux culturels dédiés à l'art. Il est important, dans ma démarche, d'ouvrir au maximum les possibilités de visibilité des documentaires. Depuis, deux autres formes ont été expérimentées, et d'autres suivront.

1. Portfolio

En 2017, j'ai suivi une année de formation à la professionnalisation du métier de photographe avec quatre autres photographes à La Chambre à Strasbourg. Dans ce cadre, nous nous sommes rendues aux lectures de portfolios qui ont eu lieu au

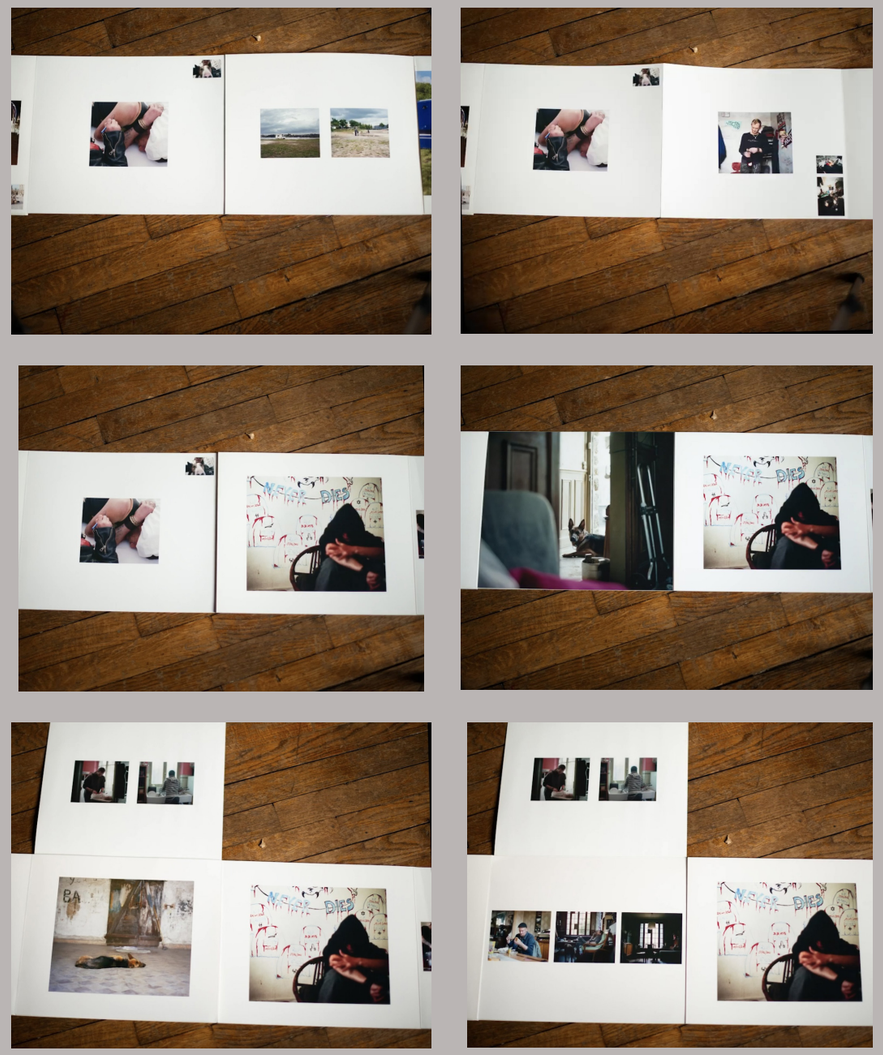
festival des Rencontres de la photographie d'Arles. C'est pour cet événement que j'ai réalisé le portfolio de *ZONE 54*, qui n'est pas à considérer comme une édition de ce travail, mais comme un document artistique de présentation du documentaire. Sa mise en page a été pensée afin d'insister sur les enjeux polyphoniques du documentaire.

La couverture est sobre, un carton épais recouvre la première et la quatrième de couverture. Sur le devant, une sérigraphie blanche fait apparaitre le titre « ZONE 54 » ainsi que mon nom. L'impression de l'édition est exécutée sur le même papier que celui des tirages photographiques. J'ai fait ce choix afin que l'esthétique des photographies de l'exposition corresponde parfaitement à l'esthétique des images du livre. Ce portfolio est un livre leporello. Le leporello a été choisi car il met en avant l'unité de ce projet, tout en permettant aux lecteur.ice.s de faire le lien entre plusieurs fils narratifs à l'intérieur de celui-ci. Lorsqu'il est entièrement déplié, un grand récit se déroule sur plus de trois mètres. Il est aussi possible de le feuilleter page par page comme on feuilletterait un livre classique. À cela, j'ai ajouté deux autres systèmes de lectures qui poussent à avoir une vision plus complexe de leur quotidien. Replier le portfolio d'une certaine manière permet de créer des séquences narratives, comme celles concernant les squats, ou le quotidien de Fils et d'Emy. Les lecteur.ice.s sont ainsi en mesure de constituer à leur guise différents fils narratifs afin de se concentrer sur tel ou tel aspect de leur vie. La méthode du pliage met l'accent sur la polyphonie. Certaines pages se déplient vers le haut du portfolio, dévoilant à cette occasion d'autres facettes de leur quotidien.

Le portfolio se présente comme un jeu complexe dans lequel on peut en permanence créer de nouvelles histoires. Cela permet aux lecteur.ice.s de constituer par eux-mêmes les différentes séquences qui leur semblent importantes. La complexité technique de ce livre (impression photographique de qualité sur trois mètres, impression recto verso, pliage, sérigraphie pour la couverture) en fait un livre d'artiste plus qu'une réelle édition. Chaque édition demande plusieurs jours de travail. Si j'avais eu le temps et la possibilité financière de créer une édition, j'aurais très certainement gardé une forme proche — tout en simplifiant sa production — en raison des possibilités de narration qu'offre ce format.

2. Instagram

Le premier confinement dû à la Covid-19 m'a beaucoup fait réfléchir sur les conditions de diffusion des œuvres d'art. Avec la fermeture pour une durée indéterminée de tous les lieux culturels, il m'est apparu regrettable que les artistes se retrouvent dans l'incapacité d'exposer leurs œuvres. J'ai pris conscience du degré de dépendance que nous avions face aux institutions. J'ai alors cherché d'autres modes de



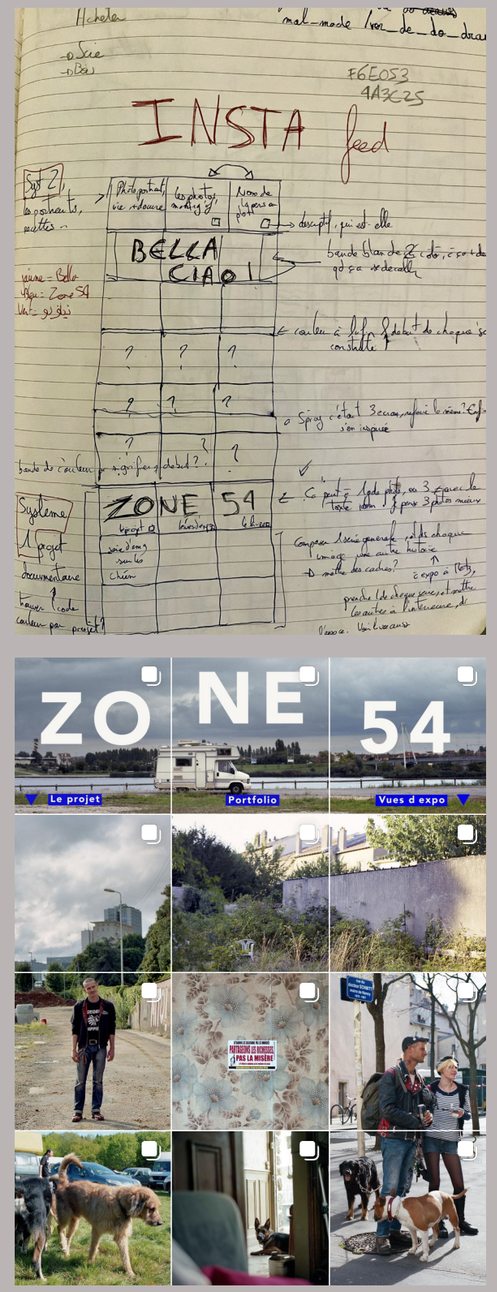
Jeux possibles avec le leporello.
Photographies : Amandine Turri Hoelken

diffusion du documentaire *ZONE 54*. Idéalement, j'aurais aimé trouver une forme visible sur internet, en créant un site dédié et interactif. Je ne possède toutefois ni les compétences ni le budget pour concrétiser un tel projet. J'ai alors pensé, dès l'été 2020, à l'utilisation qui pourrait être faite des réseaux sociaux. Je me suis inscrite sur Instagram, réseau social dédié à la photographie, que j'avais soigneusement évité jusque-là. Bien que cette option soit bien plus limitée que les expositions, elle a le mérite de faire exister une version simplifiée de ce projet au long cours et d'apporter quelques réflexions sur le quotidien des zonard.e.s.

J'ai travaillé plusieurs semaines en amont afin d'imaginer la structure formelle de ce projet. J'ai opté pour le « feed » et les « stories » parmi les nombreuses fonctionnalités que propose Instagram. Le feed est une grille, une galerie de photos présente sur une page de profil Instagram et qui recense toutes les publications faites par l'auteur.e, dans un ordre chronologique. Les stories sont des publications, photos ou vidéos éphémères (supprimées après 24 heures) en format portrait et qui apparaissent en haut de l'écran. En utilisant le feed, il est possible de sélectionner la première image pour ensuite faire défiler les autres posts. Toutes ces images sont aussi regroupées dans une grille composée de trois carrés horizontaux et d'un nombre illimité de carrés verticaux.

J'ai créé une grille de douze posts (3X4 carrés) pour présenter *ZONE 54*. Trois décrivent le projet, le portfolio et des vues d'exposition et neuf montrent les photographies de *ZONE 54*. Ces neuf posts présentent chacun une séquence spécifique : le quotidien des chiens en festival photographié par Emy, quatre squats, le quotidien de John, celui de Fils et Emy, les jeux Olympunk et enfin les terrains vagues. Pour chaque post, j'ai utilisé la possibilité de disposer jusqu'à dix images à la suite, créant ainsi un leporello numérique. La deuxième fonctionnalité que j'ai utilisée s'appelle les stories. Bien qu'elles ne durent que 24 heures sur le fil d'actualité des utilisateur.ice.s, il est néanmoins possible de les conserver indéfiniment sur sa page de profil, c'est ce qu'Instagram appelle « les stories à la une ». Je me suis servi des stories afin d'apporter un point de vue plus réflexif sur *ZONE 54*. Deux thématiques distinctes ont été développées. La story « Story behind » repend les séquences montrées dans le feed, j'y parle de l'envers du décor et je donne plus d'informations sur le sujet. Je montre aussi dans ces stories les photographies qui n'ont jamais trouvé leur place dans les expositions, mais qui restent tout de même importantes à mes yeux. La story « Expo Making off » explique sur le ton de l'humour la façon dont se sont construites les expositions, ainsi que leurs aléas.

Bien que j'aie réalisé seule ce travail sur Instagram, j'ai fait le maximum pour me situer au plus proche du point de vue des zonard.e.s et de l'esprit des expositions. Emy, également présente sur Instagram, a été informée et a validé certains de mes posts avant leur diffusion. Elle est « taguée » (mentionnée) sur chaque image



Cahier de recherche
Capture écran Instagram

la montrant elle ou une de ses photographies. Elle ne manquait pas de « liker » et parfois de « partager » les nouveaux posts avec d'autres de ses ami.e.s de la Zone.

Depuis cette expérience, je continue à utiliser Instagram, principalement en tant que journal de terrain, documentant trois résidences que j'ai menées en 2021, 2022 et 2023. J'ai été très surprise de constater que le « hashtag » #journaldeterrain ne soit pas utilisé par d'autres personnes. Je me suis aussi servie des « stories à la Une » pour documenter au jour le jour mes projets photographiques.

Envisager Instagram comme un journal de terrain a plusieurs avantages. L'élaboration au jour le jour du journal de terrain m'incite à réfléchir davantage à la construction de mes projets et à l'évolution de mon regard sur ma relation au terrain. Cette réflexion a l'avantage d'être d'entrée de jeu publique et collective. Bien qu'Instagram ne soit pas encore un lieu de débat pour les personnes concernées par les sujets que j'aborde, cela m'oblige a minima à en discuter avec eux afin de préparer, à chaque fin de journée, les éléments qui seront montrés dans la story et/ou sur le feed.

*

* *

La dialogie n'est pas seulement à considérer dans son rapport à l'autre. Elle demeure aussi, pour Bakhtine, un procédé artistique qui permet de mettre en relief les différents points de vue, notamment grâce à la polyphonie. Le rendu final doit nécessairement conserver les traces du dialogue du terrain, montrer différents points de vue, laisser de la liberté aux interlocuteur.ice.s pour préserver son caractère dialogique à l'échelle artistique. La forme du documentaire a été pensée afin d'élaborer au mieux les thématiques que nous souhaitions mettre en avant. Diverses méthodes ont été employées pour favoriser l'émergence de fils narratifs : l'organisation des photographies en séquences et séquences narratives extensives, la mise en espace, la position des photographies les unes par rapport aux autres, la variation des tailles des images, l'ajout d'éléments sonores modifiant la perception des images, la gestion de la temporalité et du rythme de la vidéoprojection, la réflexion sur l'étalonnage des photographies, etc. Tous ces éléments contribuent à mettre en lumière la complexité de la réalité, les différentes couches de lecture possibles, les différents fils narratifs, et à atteindre, comme l'a théorisé l'anthropologue Clifford Geertz, une description dense. En utilisant des procédés artistiques favorisant la polyphonie, l'enjeu réside dans la compréhension d'une réalité complexe, inachevée et non linéaire de manière réaliste et objective.

Conclusion

Ayant toujours été attirée par le documentaire et la représentation du réel, j'ai complété mes études aux beaux-arts par un master d'anthropologie. C'est dans ce double cadre — documentaire et anthropologique — que je suis allée à la rencontre d'un groupe de zonard.e.s en 2012 à Nancy. Mon projet initial était de réaliser avec eux un documentaire dialogique. Ce projet s'est transformé quelques années après, en thèse de doctorat.

L'une des difficultés de ce travail aura été d'éviter d'enfermer la vie des zonard.e.s dans un cadre trop figé, avec des interprétations univoques. J'ai donc tenté de retranscrire au mieux une représentation dynamique du monde de la Zone et j'ai adopté ce que j'appelle une « stratégie de biais ». Plutôt que de me confronter directement à une description et une interprétation du monde des zonard.e.s, j'ai pris appui sur différents supports et perspectives. Dans le premier chapitre, j'ai porté mon attention sur la manière dont sont appréhendé.e.s les zonard.e.s dans le travail social, la recherche et les médias. Je me suis servie de mon expérience de la Zone pour tenter de nuancer, contredire, conforter, préciser ou renforcer certains points abordés dans les travaux préexistants d'autres chercheur.e.s, en particulier ceux de Chobeaux et de Pimor. Pour le deuxième chapitre, afin d'éviter une approche par catégories du monde de la Zone, j'ai préféré m'appuyer sur la chronologie du documentaire selon mon journal de terrain. À la manière de Favret-Saada (1990), j'ai fait le choix de situer mon travail entre ethnographie et ethnologie. Enfin, j'ai consacré le dernier chapitre aux photographies que nous avons prises ensemble pour approfondir certaines thématiques propres à mon terrain. Dans ces ultimes sections, je me suis éloignée de la description de la Zone pour aborder les procédés artistiques que nous avons mis en place afin de mener à bien un projet dialogique et polyphonique. En faisant cela, j'ai souhaité mettre en avant différentes caractéristiques de la photographie dialogique que je développerai plus amplement dans la deuxième partie.

J'ai construit un dialogue constant avec mes interlocuteur.ice.s dans le cadre du documentaire *ZONE 54*, en les considérant en tant qu'agent.e.s. En incorporant leur point de vue dans ce projet, tant à travers mes photographies que les leurs, j'ai voulu apporter des réponses souples, larges, non totalisantes qui suscitent un dialogue ouvert et inachevé — pour reprendre des thèmes chers à Bakhtine. L'objectif était de montrer une pluralité de points de vue, laissant ainsi aux spectateur.ice.s une marge

de liberté quant à la compréhension du documentaire. De ce fait, les spectateur.ice.s sont eux aussi considéré.e.s comme agent.e.s dans la réception de celui-ci.

La deuxième difficulté rencontrée dans cette première partie a été le changement de perception qui s'est opéré de la prise de vue à l'écriture. Ces deux médiums impliquent, en effet, des méthodes de travail radicalement différentes quand il s'agit de transmettre son expérience du terrain. Dans le cas de la photographie, je pars — physiquement — du réel pour composer le documentaire. Les événements se déroulent devant moi et je les cadre. J'accumule une pluralité d'images que je trierai par la suite. L'écriture, quant à elle, se déroule entièrement a posteriori. On part — littéralement — d'une feuille blanche. De plus, les images et les mots opèrent dans et sur des registres très différents. On entend souvent dire qu'une image vaut mille mots. Peut-être qu'un mot — ou tout du moins une phrase, un concept — vaut aussi mille images. D'un côté, l'image — telle que je la pratique — empêche une catégorisation trop forte des éléments et des personnes qui sont montrées. J'essaie de faire en sorte d'avoir un positionnement polyphonique, ouvert, qui laisse la place à des zones d'ombres. Mille mots seraient un minimum pour nuancer et déployer toute la puissance expressive de ces images. Les mots ont parfois tendance à simplifier et à catégoriser la réalité, parfois en créant des stéréotypes. Mon enjeu aura été de tenter de ne pas réduire la complexité de l'expérience humaine à des étiquettes restrictives. D'un autre côté, les mots ont une force théorique et conceptuelle que la photographie ne peut atteindre que très difficilement — si cela est même possible. Même avec du recul, je ne vois pas comment j'aurais pu réfléchir uniquement avec des images au concept « d'errance », par exemple, comme je l'ai fait ici. D'autres considérations sont encore à prendre en compte. Je montrerai, dans la deuxième partie, de quelle manière la photographie est un outil précieux et facile à utiliser dans le cadre d'un travail dialogique. Les photographies se manipulent, se regardent par lots, à plusieurs, etc., elles facilitent le travail en commun. Bien que j'aie fait mon maximum pour inclure le point de vue des zonard.e.s dans cet écrit, je n'ai pas pu le faire avec la même intensité que pour les expositions de *ZONE 54*. La différence majeure réside dans le fait qu'iels n'ont pas écrit avec moi ce texte, alors que nous avons composé ensemble les expositions. J'ai tout de même pu lire à Emy certains extraits afin de vérifier que mes idées, concepts et descriptions étaient en adéquation avec son vécu de la Zone.

Enfin, un dernier point central différencie la photographie de l'écriture dans le cadre de ce documentaire dialogique. Lorsque je photographie, ma position vis-à-vis de la scène (ou de la personne) que je photographie est directement visible. Toutes mes photographies sont réalisées avec un même objectif photographique : un 90 mm (équivalent à un 50 mm 24x36). Cette constance technique offre une perspective homogène à l'ensemble de mes photographies, et établit une connexion visuelle cohérente à travers l'ensemble de mon travail. Les photographies permettent aussi

de voir très directement la relation qui s'est tissée avec mes interlocuteur.ice.s, que ce soit une complicité partagée, une distance réfléchie, une amitié naissante, etc. De plus, ces photographies révèlent la posture que j'ai adoptée vis-à-vis de la scène capturée, que ce soit en décrivant une situation, en mettant en avant une action particulière, ou en rendant visible une intimité. Cette relation, directe et physique avec la scène photographiée, est une relation dans laquelle je me sens à l'aise pour communiquer et transmettre des informations. À l'inverse, l'écriture de cette partie m'a contrainte à présenter autrement mon expérience de la Zone. J'ai fait le choix d'utiliser le pronom « je » afin de pouvoir témoigner d'une autre manière de ma position. Par le « je » j'ai voulu, tout en décrivant et analysant leur vie courante, rendre visible ma position vis-à-vis de mon terrain et vis-à-vis de mes interlocuteur.ice.s. Les mots et les images n'étant pas du tout équivalents, chacune de ces expériences — photographier et écrire — apporte une perspective singulière à mon expérience de la Zone. Le documentaire n'est pas équivalent à cet écrit, et inversement. Écrire et faire un documentaire sur la Zone ont été deux exercices radicalement différents

Avant d'aborder la deuxième partie de cette thèse, je souhaiterais engager une réflexion sur le documentaire comme production scientifique et/ou artistique. La photographie documentaire dialogique allie des enjeux de connaissance, d'éthique et d'esthétique qui la place à un croisement entre mondes artistique et scientifique. Comme le souligne Claire Fagnard (2007), l'art ethnographique est peut-être à penser avant tout du côté des méthodes. De ce point de vue, mes données ethnographiques (journal de terrain, observation participante, photographies, enregistrements sonores, entretiens, etc.) sont en partie les mêmes, qu'il s'agisse par la suite d'écrire un article scientifique ou de réaliser une exposition. À ce socle ethnographique, j'ai ajouté des méthodes dialogiques, en instaurant un dialogue constant autour de mes données ethnographiques, en permettant à mes interlocuteur.ice.s de documenter eux-mêmes leur quotidien, d'en donner des appréciations personnelles et parfois collectives à chacune des étapes de la construction du documentaire *ZONE 54* avec eux.

Bien qu'il soit difficile de comparer l'écriture d'un texte scientifique et la réalisation d'un documentaire photographique, je pense que ce que la photographie documentaire gagne en liberté et en expérimentation, elle le perd du côté de la théorie. Si l'on considère la démarche anthropologique dans sa dualité description/interprétation, je situerais le documentaire photographique plutôt du côté de la description. Bien qu'il soit difficile de demander à des images de théoriser, elles peuvent contribuer, en particulier en soignant leur agencement, à montrer, appréhender, comprendre, témoigner et pointer des régularités ou encore des différences. Cette difficulté de l'image en soi à théoriser avec des concepts est contrebalancée, dans mes travaux documentaires, par l'approche polyphonique. En montrant différents points de vue,

j'espère contribuer à une description dense de la réalité. Enfin, en ce qui concerne la diffusion, les documentaires photographiques sont aujourd'hui devenus familiers des centres d'arts et/ou lieux culturels et ils appartiennent davantage au champ artistique que scientifique.

Cette appartenance au monde de l'art donne aux photographes une grande liberté quant aux formes de restitution et à leur esthétique. C'est cette liberté (plus que le médium lui-même) qui permet à la photographie de créer facilement d'autres procédés de narration, comme des récits non linéaires dialogiques et/ou polyphoniques. Il est en effet tout à fait possible d'envisager un article scientifique avec une grande liberté d'édition : variations de la typographie, taille des caractères, utilisation des pages en tant qu'espace, couleurs, etc. Cependant, cette liberté n'est que très rarement mise à profit. Ce qui caractérise les normes d'édition se retrouve aussi dans les expositions scientifiques. Les lieux scientifiques ont rarement les moyens — techniques et financiers — d'agencer des expositions telles que je les ai réalisées et décrites ici. Lors d'une exposition de *ZONE 54* à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, ma seule option a été d'aligner les photographies sur des grilles caddie. Cette expérience, concluante pour les organisateur.ice.s, n'en a pas moins été décevante pour moi. Alignées, les photographies du documentaire perdaient de leur substantifique moelle. Si je devais comparer l'alignement des photographies à un texte, je dirais qu'un tel alignement revient à publier un article scientifique sans mise en page, sans syntaxe, avec des fautes d'orthographe et des idées peu structurées. Si cette manière de faire ne créer pas nécessairement de contresens dans le propos, elle entache sérieusement la compréhension de la polyphonie et du travail collaboratif qui a été mené en amont. C'est pourquoi le milieu de diffusion, et donc, ses normes, a parfois plus d'impact que le médium choisi. La diffusion de documentaires dans les lieux dédiés à l'art a aussi l'avantage de toucher un public plus large et plus divers qu'une parution scientifique : chaque diffusion d'un documentaire est vue par quelques centaines de personnes au minimum. Comme il s'agit d'images, sa diffusion n'est pas restreinte à la sphère francophone. Cette question se pose, bien entendu, un peu différemment lorsque j'accompagne les photographies de pièces vocales sonores. Cependant, en tout état de cause, la question de la diversité culturelle dans la réception est à prendre en compte. L'interprétation des photographies comme du texte peut varier en fonction des caractéristiques sociales et culturelles des spectateur.ice.s.

En partant d'une approche ethnographique et ethnologique traditionnelle, j'ai, dans les pages qui précèdent, voulu présenter aux lecteur.ice.s les aspects spécifiques de ma pratique dialogique de l'ethnologie visuelle. Dans la deuxième partie, je comparerai différents travaux documentaires de divers.e.s auteur.e.s afin de mettre en lumière d'autres pratiques dialogiques. Cette partie sera consacrée à une analyse plus large, plus théorique et plus conceptuelle de la dialogie, explorant des questions à la fois relationnelles, éthiques et esthétiques.

Université de Strasbourg

École doctorale Sciences humaines et sociales | ED 519 Université de Strasbourg

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE Sciences humaines et sociales - Perspectives européennes *(ED SHS-PE)*

LinCS - UMR 7069

THÈSE présentée par :

Amandine TURRI HOELKEN

soutenue le : **15 mars 2024**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Ethnologie

La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique.

Partie 2

THÈSE dirigée par :

M. MONNERIE Denis	Professeur d'anthropologie émérite, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme FERRET Sandrine	Professeure d'arts plastiques émérite, Université de Rennes
Mme CUNY-ROBERT Cécile	MCF- HDR de sociologie, Université Gustave Eiffel

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. BEAUCHEZ Jérôme	Professeur d'anthropologie et de sociologie, Université de Strasbourg
Mme CHAVE-DARTOEN Sophie	MCF - HDR d'anthropologie, Université de Bordeaux
Mme CLERC-RENAUD Agnès	Professeure d'anthropologie, Université de Guyane
Mme DURAND Marie	MCF d'anthropologie, Université de Strasbourg

Sommaire

Introduction 23

De l'expérimentation à la théorie 23
Avant-propos sur le concept de dialogie 25
Un terrain ethnographique photographique et dialogique 26
De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle 28
Présentation du plan 30

Partie I
Ethnographie et ethnologie du projet ZONE 54 33

Introduction 35

De la photographie à l'écriture 35
De l'ethnographie à l'ethnologie visuelle 36

I. État de l'art 39

A. Des « jeunes en errance » aux « punks à chien » : les zonard.e.s vu.e.s par le travail social, les sciences sociales et les médias 40

a. Recherche-action : les « jeunes en errance » et les « zonard.e.s » de François Chobeaux 41

1. Les zonard.e.s : un nouveau terrain à explorer 41
2. Des années 1990 aux années 2010, un même terrain ? 42
3. Jeunes en errance ou zonard.e.s ? 44
4. De la recherche distanciée à l'observation participante : différentes interprétations 45
5. Les festivals : une vie intensifiée 50
6. L'adaptation des zonard.e.s à la recherche 53
7. Actualisation du concept des jeunes en errance 56

b. Recherches en sciences de l'éducation : les zonard.e.s de Tristana Pimor 59
1. De la distance à la collaboration : s'adapter à son terrain 59
2. Une approche sociologique des zonard.e.s : entre carrière et déviance....61
3. Les quatre constructions identitaires zonardes 62
Les satellites 63
Un style « teuffeur » 64
Les relations entre les satellites et les zonard.e.s expert.e.s 67
Les Zonard.e.s Intermittent.e.s (ZI)....70
Les Zonard.e.s Expert.e.s (ZE)....71
Le squat comme logement....87
Du RSA à la manche : entre aide institutionnelle et autonomie financière 91

c. Représentation médiatique : les « punks à chiens » 133
1. Une dénomination médiatique à succès....133
2. Représentation télévisuelle 134
3. Représentations musicales....138
30 millions de punks (punkachien), Fatals Picards 138
Punk à chien, Oldelaf et Monsieur D....139
4. Représentation cinématographique....140

B. Réflexions autour de la dénomination « zonard » :....142

a. Pertinence du terme « zonard » :....142

b. Des zoniers aux zonard.e.s : une approche historique....143
1. Les zonier.e.s de 1910 à l'entre-deux-guerres....144
2. Des zonier.e.s aux zonard.e.s, de l'après-guerre aux années 1970....145

II. Ethnographie visuelle : temporalités, spatialités, circulations et intentions du projet *ZONE 54* 151

A. Une première expérience de terrain....152

a. L'amorce du projet *ZONE 54* 152
1. Méthodologie ethnographique et dialogique du projet 152
2. Un premier interlocuteur : Cynok....155

b. Les premières rencontres 156
1. Des journées en compagnie de Cynok, Karine et Lucas....156
2. Première impression : la mouvance 157
3. La première expérience photographique....160

c. Trouver une nouvelle porte d'entrée....164
1. De retour sur le terrain, rencontre avec Yann et Vince....164
2. De nouvelles perspectives avec la rencontre de Clément 166

B. Un nouveau départ 168

a. De nouvelles rencontres....168
1. Un nouvel interlocuteur : Marteens 168
2. Un après-midi avec Clément, Mathieu, Céline et James 170

b. Une rencontre déterminante 172
1. Un rendez-vous manqué… 172
2. … qui permet la rencontre de John 174
3. Un nouveau départ 176

C. En route pour l'aventure 177

a. Les premières photographies 177
1. Une journée mouvementée....177
2. La position du photographe 184

b. Une première étape solitaire....185
1. Le soutien de la Zone 185
2. Un été a Nancy : la découverte des squats 188
3. Un automne à Nancy : retrouvailles avec Cynok 191
4. Un hiver entre Nancy et Paris 194
5. Un printemps à Nancy : des liens solides....199

c. Une seconde étape : subventions et photographies partagées....200
1. Hiver 2014-2015 : les premiers soutiens institutionnels 200
2. L'impression de tirages de lectures 204
3. Un nouveau médium : le son 207
4. Donner des appareils photo 209
5. Une sortie hors de la Zone : les jeux Olympunk 210

D. Après le terrain : expositions et contacts 218

a. La première exposition : le Centre Culturel George Pomp It Up (CCGP)....218

b. Les dernières photographies 222

c. Les contacts depuis 2017....224
1. Un suivi régulier et des collaborations continues 224
2. L'écriture de la thèse et de nouveaux projets 225

III. Ethnologie visuelle : création d'un documentaire dialogique 231

A. Construire avec l'autre 232

a. Les différentes relations tissées 232
1. Les interlocuteurs secondaires 233
2. Les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s 235
3. Les collaborateur.ice.s 237

b. Des méthodes de travail collaboratives : la mise en place 239
1. Montrer et discuter autour des photographies 239
2. Donner des appareils photographiques 243
3. Expérimenter la monstration 244
4. D'autres expérimentations 246

B. Ethnographie visuelle : la récolte des données 248

a. Les données totales 248
1. Mes photographies 250
2. Les photographies d'Emy, Fils, Tristan, Karine et James 252

b. Ethnologie visuelle : le tri des données 260
1. Les différents projets de *ZONE 54* 261
2. *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* *262*
3. *ZONE 54 : à la recherche des punks à chiens* 264
4. *ZONE 54 : Unrestricted Area* *264*
5. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (MCL) 266
6. *ZONE 54 : Unrestricted Area* (La chambre) 268
7. Vers un changement de paradigme : l'émergence d'un intérêt pour les œuvres dialogiques 268

c. Ce qui est montré 270
1. Les thématiques travaillées en tant que séquences 270
   - Les personnes 270
   - Les squats : une diversité d'habitats 274
   - Le Squat «Leclerc» 274
   - La manche 286
   - Déambulation 288
   - Terrain vague 290
   - Vie sociale 292
   - Festival/voyage 294
   - Les séquences réflexives 296
2. Les thématiques secondaires et latentes 300
   - L'alcool 300
   - Les chiens 302
   - Le mouvement punk 302

C. Du fond à la forme 305

a. Dissembled Movies
1. Une organisation séquentielle 307
2. Différents fils narratifs 308
3. Montrer son intentionnalité 310
4. Mise en espace 310

b. La polyphonie 314
1. Les séquences narratives extensives 314
2. La polyphonie des images 318
3. La polyphonie avec le son 318

c. Un projet qui se complexifie avec le temps, d'autres expérimentations de ZONE 54 319
1. Portfolio 319
2. Instagram 320

Conclusion 327

Partie II
La photographie documentaire dialogique 345

Introduction 347

De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle 347
De l'anthropologie visuelle à la dialogie 347
De la dialogie à la photographie documentaire dialogique 348

I.État de l'art 351

— Définitions et réflexions autour de la dialogie dans les sciences sociales 351

A.Pertinence et méthodologie de la recherche 352

a. L'irréductibilité de Bakhtine : une œuvre fragmentaire entourée de controverses 353
1. La biographie de Mikhaïl Bakhtine 353
2. Une pensée en mouvement 355
3. Les controverses à propos des œuvres de Bakhtine 358

b. Méthodes et ouvrages utilisés pour dessiner les contours de la dialogie 360
1. La sélection des livres de Bakhtine 360
La poétique de Dostoïevski, 1929 ; 1970 (2de édition) 360
Esthétique et théorie du roman (1987) 361
Pour une philosophie de l'acte (2003) 363
Esthétique de la création verbale (1984) 363
2. Autres ressources utilisées 364

B.Origines et définition de la dialogie 364

a. Les origines du roman dialogique 365
1. Le dialogue socratique et la satire ménippée 365
2. Le carnaval 366

b. Définition de la dialogie 369
1. Dialogie : littérature ou sciences sociales ? Quelques clarifications. 370
2. Le rapport à l'autre dans la dialogie : entre individualisme et interactionnisme 371
Une conception individualiste 371
L'individu en tant qu'agent 372
Une approche interactionniste 375
L'importance de l'inachèvement 377
La place de l'auteur 378
3. La dialogie et le rapport aux idées et à la connaissance 380
Les idées 380
La connaissance 382
Une connaissance polyphonique 383
4. La dialogie et les procédés artistiques 385
L'ethnologie et les procédés artistiques dans les romans 385
La place des lecteur.ice.s 387

C. Un concept en phase avec d'autres conceptions épistémologiques en sciences sociales 391

a. Une critique des sciences « traditionnelles » 392
1. Critique du rationalisme 392
2. Le monde n'a pas à être lu 396
3. Critique du relativisme 400

b. (Re) définition de l'objectivité 401
1. Des positions différentes à travers des notions proches 401
2. La place du chercheur.e 405
3. L'importance de l'inachèvement 407
5. Une épistémologie éthique et responsable 411

— La dialogie dans le champ de la photographie 415

A. Du paradigme de l'image-empreinte à la dialogie 416

a. Premier changement du régime de vérité de la moitié du XIXe à la fin du XXe siècle : la photographie comme empreinte 417
1. La modernité photographique : entre aspirations et craintes 417
2. Le cas particulier de la photographie anthropométrique 422

b. Naissance et crise de la photographie d'information : des années 1900 aux années 1970 427
1. Une histoire complexe et ambivalente 427
L'engagement de Lewis Hine 428
L'évolution de la photographie documentaire aux États-Unis : de la straight photography à l'humanisme, redécouvertes d'Atget et de Hine 430
Le documentaire en Europe : du réalisme merveilleux au réalisme social 434
L'évolution du photoreportage 438
La photographie humaniste 441
2. La crise de l'information 445
La guerre du Vietnam : une transition vers de nouveaux paradigmes 445
La transformation de la photographie de reportage 446
De la photographie humaniste à la photographie humanitaire 450
Joan Fontcuberta : un exemple emblématique de cette période 452
3. La réponse du reportage d'auteur 454
Photographie de presse et art contemporain 455

c. Second changement du régime de vérité à partir des années 1980 : de la crise à la dialogie 459
1. L'idéologie de la communication 459
2. La réapparition de la photographie documentaire 460
3. Vers un monde en réseau 463

B.La photographie documentaire dialogique 469

a. Réflexion sur l'utilisation du terme « dialogie » par des chercheur.e.s en histoire de la photographie et en anthropologie 469
1. La réception du concept de dialogie 472
2. Interpellations et modulations du concept de dialogie 473
Le Social 473
L'altérité 474
Le rapport à la connaissance 475
Autres caractéristiques liées à la dialogie 477

b. Définir la photographie documentaire dialogique 479

c. Présentation des œuvres et photographes étudié.e.s 482
1. Choix des photographes et méthodes de travail 482
2. Présentation des photographes 484
Susan Meiselas, *Kurdistan*: *In the Shadow of History* et *Nicaragua* *484*
Allan Sekula, *Fish Story* *485*
Marc Pataut, *Cornillon le Grand Stade* et *Sortir la tête, Pays, paroles, images* *486*
Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse* *487*
Mes projets 488
ZONE 54 ..... *488*
*Ahllanwasahllan/*بيافنو *488*

II.Altérité 491

A.Aller du « je — tu » vers le « nous » 492

a.L'autre comme sujet 492
1. Les relations dans le projet *Ahllanwasahllan/*بيافنو 493
Les différentes relations tissées 494
2. Prendre puis laisser sa place 495
Trouver sa place en tant que photographe 495
Une transition vers un positionnement dialogique 498

b. Des interlocuteur.ice.s considéré.e.s comme des collaborateur.ice.s 500
1. Montrer et discuter des photographies 501
Les différentes étapes *Ahllanwasahllan/*بيافنو *501*
Le don et contre-don : *Cornillon*, de Marc Pataut 502
Ouvrir un dialogue avec les interlocuteur.ice.s : *Le tableau de chasse* et *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier 504
Du témoignage à la collaboration : *Nicaragua* et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas 506
Les avantages d'un travail collaboratif et photographique 508
2. Donner des appareils photographiques 510
L'apprentissage de la photographie dans le cadre *Ahllanwasahllan/*بيافنو *510*
Regards croisés : dévoiler d'autres visions du monde 511
Laisser l'autre composer son récit : Meiselas et Pataut 514
La co-création photographique : redéfinir le regard à travers des ateliers participatifs 514
3. Expérimenter la monstration 520
Construire ensemble : les trois étapes de restitution d'*Ahllanwasahllan/*بيافنو *520*
Co-construire l'exposition : les démarches de Pataut et Soichet 522
4. D'autres socialisations 523
Rencontre entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s 523
Créer son public : rencontres et débats à destination des spectateur.ice.s 524

c. Des expositions par et pour les interlocuteur.ice.s 527
1. Un travail ancré dans des territoires 527
2. L'exposition comme contre-don 528
3. L'exposition comme processus de dialogue 529
4. Des spectateur.ice.s aux acteur.ice.s impliqué.e.s 530

d. De la participation au témoignage 532
1. Constituer un public large, concerné et impliqué 532
2. Des spectateur.ice.s témoins 534

B.De l'ethnologue à l'entremêleur.se : les différents rôles des photographes sur le terrain 537

a. Le photographe ethnologue 538
1. L'ethnologue 538
L'importance du terrain 538
Le dialogue 540
Un processus de recherche entre art et ethnologie 542
2. L'ethnologue visuel 544
Être en phase avec la situation à photographier 545
Multiplier les points de vue 548
L'observation filmée 550
La « non-interaction modélisée » 554
Du photographe révélé au photographe photographié 556

b. L'entremêleur.se et la photographie partagée 558
1. Le rôle de l'entremêmeur.se.s 558
2. Entre collaboration et désillusion : vers une photographie partagée 561

C. Reconsidération du rôle de l'auteur.e 564

a. Remise en cause de l'autorité ethnographique 564

b. Une critique du rôle de l'auteur.e 567
1. Les raisons de la critique du rôle de l'auteur.e 567
2. Une reconfiguration du rôle de l'auteur.e 570

III. Déconstruire pour reconstruire 575

A. Une vision critique du monde 575

a. Une critique des médias 575

b. Une critique du discours artistique 583

c. Une nouvelle vision du document 587
1. Du modernisme à la dialogie 587
2. Le document dans la photographie documentaire dialogique 588

d. Une nouvelle vision du documentaire 591
1. Une exigence éthique 591
2. L'éthique dans la photographie documentaire dialogique 593

B. Une construction des épaisseurs 597

a. Une description dense 597
1. La description dense selon Geertz 597
2. La description dense dans les documentaires dialogiques 599
L'interprétation 599
L'importance de la contextualisation des images 602
Le documentaire comme espace d'échange 603

b. Le réalisme critique 604
1. Les enjeux du réalisme critique 604
2. La construction d'un documentaire réaliste 606

c. Une approche historique 610
1. Une approche historique des sujets étudiés 610
Une réactualisation de l'histoire : Gilles Saussier et Susan Meiselas 610
Une approche matérialiste de l'histoire : Allan Sekula 613
Les outils utilisés : le témoignage et les documents 614

2. L'historicisation des images 615
La mise en contexte de leurs images 616
Réflexions autour de l'histoire du documentaire 619

C. Des formes à repenser 621

a. Les procédés artistiques qui mettent en avant l'inachèvement 621
1. La reconnaissance d'une dimension lacunaire et polyphonique de l'image 621
2. La construction d'une réponse non-totalisante 626
3. De l'adaptation à l'expérimentation 628
La bricologie 633

b. Les procédés artistiques mis en place dans la photographie documentaire dialogique 634
1. Des allers-retours 635
Entre les mots et les images : les allers-retours dans *Fish Story* de Sekula 635
Boucles et triangulations narratives dans *Le Tableau de Chasse* de Gilles Saussier 638
2. Une organisation séquentielle 642
Les séquences dans *Fish Story* d'Allan Sekula 644
La séquence « Seventy in seven », *Fish Story*, Allan Sekula 646
3. Un dispositif fragmentaire 650
4. Des dispositifs polyphoniques 654
Une polyphonie des médiums et des images 654
Une polyphonie du sens 655

Conclusion 659

Conclusion 663

Enjeux et difficultés 663
La Zone : le choix d'une approche de biais 663
La dialogie : un partage du sensible 666
La photographie documentaire dialogique : pour une épistémologie responsable et joyeuse 669
Perspectives 670

Bibliographie 675

Index 693

PARTIE II
LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE DIALOGIQUE

Introduction

De l'ethnologie visuelle à l'anthropologie visuelle

Cette thèse propose d'explorer les enjeux et les contributions de la photographie documentaire dialogique dans les domaines de la photographie et de l'anthropologie. Son objectif principal est de pénétrer et d'actualiser le concept de dialogie en anthropologie visuelle. Historiquement, la photographie a souvent été confinée à des rôles illustratifs et décoratifs (Piette, 2007 ; Conord, 2007). Le documentaire, en particulier dialogique, tel qu'il se dessine depuis les années 1980, ouvre de nouvelles perspectives pour l'utilisation de la photographie, orientant davantage son application vers la compréhension du monde social.

Cette deuxième partie complète la première, en explorant plus en détail certains aspects. Ceci en croisant divers travaux documentaires dialogiques avec différents concepts tels que la pensée complexe, le point de vue situé, la description dense, le réalisme critique, la bricologie, etc. J'aborderai, en effet, un versant plus théorique et conceptuel de la photographie documentaire dialogique. Alors que dans la première partie, le plus souvent, les photographies précédaient l'écriture, cette fois-ci, j'étudierai différentes théories et différentes démarches photographiques. Mon approche se déploie de façon plus large et comparatiste. Car après avoir proposé une description de ma propre recherche ethnographique et visuelle, cette partie explore plus largement certains des enjeux de l'anthropologie visuelle en se référant à diverses démarches conceptuelles et photographiques. L'objectif est de cerner les enjeux liés à la photographie documentaire dialogique.

De l'anthropologie visuelle à la dialogie

Est-ce moi qui ai trouvé dans Bakhtine des réponses à d'anciennes questions concernant ma pratique, ou est-ce Bakhtine qui a développé une théorie particulièrement compatible à une certaine pratique de la photographie aujourd'hui ? La similarité de nos façons d'envisager le monde, la recherche et la connaissance est étonnante. J'ai trouvé chez lui la confirmation de certaines de mes intuitions de

jeune photographe il y a plus de dix années de cela. En découvrant le concept de dialogie, j'ai trouvé des réponses aux pratiques collaboratives que j'ai mises en place dans mes projets. Cela a suscité des questions épistémologiques et éthiques qui résonnent encore en moi aujourd'hui. J'ai aussi trouvé dans l'œuvre de Bakhtine l'affirmation d'un positionnement interdisciplinaire, que je défends dans cette thèse : des aspects ethnographiques et ethnologiques, abordés dans la première partie, des aspects philosophiques — sur l'éthique et le politique — et des aspects historiques — à travers l'histoire de l'art et de la photographie. Comme le souligne Myriam Désert (1997), la pensée de Bakhtine est intéressante parce qu'elle est complexe, fluide et inachevée, et laisse ainsi une large place à l'interprétation :

> « Un texte cherchant pourtant à définir le système de pensée de Bakhtine, tourne à la rêverie romantique des ruines : la pensée de Bakhtine est une cathédrale détruite, la nef manque, il ne nous reste que des absides. »

Ce qui pourrait être considéré comme un défaut est, à mon sens, sa grande qualité et contribue aujourd'hui, un siècle plus tard, à la vitalité du concept de dialogie.

De la dialogie à la photographie documentaire dialogique

Cette dernière partie s'articule autour de quatre grandes discussions. Celle qui occupe le premier chapitre nous éloignera un moment des questions visuelles pour nous amener vers la définition que Bakhtine donne de la dialogie. Il situe ses prémisses dans l'Antiquité grecque, au sein des genres de la satire ménippée et du dialogue socratique et met en lumière l'importance du carnaval dans la création du roman dialogique au XXe siècle. Au travers de ces analyses, je montrerai que le rire, l'échange et le questionnement sont des valeurs centrales, tant dans l'analyse des romans de Dostoïevski que pour la photographie documentaire. Ces analyses me permettront de définir la dialogie et les les caractéristiques qui l'accompagnent : le rapport à l'autre, à la connaissance et les procédés artistiques dialogiques mis en place.

La seconde partie se penchera sur la manière dont la dialogie est appréhendée dans les sciences sociales et l'histoire de la photographie. Dans un premier temps, je m'intéresserai à des concepts voisins de la dialogie, élaborés par trois chercheur.e.s dans les années 1980 et 1990 : la pensée complexe d'Edgar Morin, le point de vue situé de Donna Haraway et la praxis de Cornelius Castoriadis. Puis je me concentrerai sur la manière dont la dialogie trouve sa place dans l'histoire de la photographie. Un bref historique de la photographie informative sera d'abord présenté pour contextualiser l'émergence de la photographie documentaire dialogique dans les années 1980 et 1990.

Les chapitres II et III seront consacrés à des études de cas et des réflexions autour de la photographie documentaire dialogique. Le chapitre II abordera la thématique de l'altérité en questionnant la place des interlocuteur.ice.s et des photographes. Nous verrons qu'un documentaire dialogique, en considérant les interlocuteur.ice.s comme des collaborateur.ice.s instaure des positionnements spécifiques, qui remettent en cause une forme d'autorité ethnographique. Le chapitre III portera sur la place dévolue à la connaissance dans un documentaire dialogique. En déconstruisant les discours et les pratiques liés à la photographie de reportage et artistique, les photographes documentaires dialogiques tentent de transmettre des connaissances différemment, en participant à une description dense de la réalité et en ouvrant la voie à un réalisme critique. Les dispositifs de monstrations et les procédés artistiques qu'iels emploient contribuent à mettre en avant la manière dont le terrain est envisagé : dense, inachevé et inachevable.

La photographie documentaire dialogique, plus qu'un style ou un courant, est avant tout à considérer du point de vue de ses méthodes. Cela englobe un rapport d'altérité, d'écoute et de dialogue sur le terrain et une collaboration avec les interlocuteur.ice.s out au long du projet. Dans cette perspective, le travail de recherche photographique se veut collectif de bout en bout.

I. État de l'art

La définition de la photographie documentaire dialogique est l'un des points clés de cette thèse. Afin d'aborder ce sujet, il est essentiel de comprendre la notion de dialogie telle que l'a pensée Bakhtine. Après avoir exposé ma méthode de recherche, j'explorerai les origines du concept de dialogie. Une fois ces fondations posées, la définition du concept de dialogie sera approfondie de manière plus exhaustive. Je montrerai que cette approche entre en résonance avec plusieurs théories des sciences sociales élaborées dans les années 1990. À partir de ces considérations, je définirai les enjeux de la photographie documentaire dialogique en commençant par une analyse historique de la photographie-document. En examinant de près l'évolution du terme « dialogie » depuis les années 1990, notamment dans les domaines de la photographie et de l'anthropologie, je définirai les enjeux et les caractéristiques de la photographie documentaire dialogique. Ce détour par un état de l'art a pour but d'établir une base solide, sur laquelle m'appuyer pour décrire et analyser les spécificités à travers des études de cas.

— Définitions et réflexions autour de la dialogie dans les sciences sociales

Bakhtine développe une pensée riche et parfois complexe, demandant une approche méthodologique sérieuse pour éviter tout malentendu et contresens dans la compréhension de ses idées. Deux éléments rendent cette démarche particulièrement délicate : la nature inachevée de certains de ses écrits et la controverse entourant la paternité de certaines de ses œuvres.

Après avoir clarifié ces éléments, mon analyse se concentrera sur les racines de la dialogie telles que les situe Bakhtine : dans le dialogue socratique, la satire ménippée et le carnaval. Ensuite, je m'efforcerai de proposer une définition exhaustive des caractéristiques de la dialogie, telle que la conçoit Bakhtine. Des parallèles seront ensuite établis entre ce concept et trois autres théories provenant des sciences sociales : la pensée complexe d'Edgar Morin, le point de vue situé de Donna Haraway et la praxis de Cornelius Castoriadis. Toutes ces approches abordent les thèmes de la multiplicité des points de vue, de la position du chercheur.e et de la responsabilité, tant envers soi-même qu'envers autrui.

A. Pertinence et méthodologie de la recherche

Avant toute chose, bien que j'étudie ce concept depuis dix ans, il m'importe de souligner quelques paramètres de ma recherche. Le premier aspect à considérer est ma connaissance imparfaite de la culture, de l'histoire et de la langue russe. J'ai porté une attention toute particulière aux traductions que j'ai lues, mais cela peut — dans une certaine mesure — constituer une entrave à l'interprétation, d'autant plus que selon ses traducteur.ice.s, la traduction de la pensée et du langage de Bakhtine s'avère très complexe. Par ailleurs, je ne suis pas une spécialiste du marxisme, et je ne suis donc pas en mesure de trancher certaines questions. Certain.e.s soutiennent que la pensée de Bakhtine relève du marxisme, tandis que d'autres estiment qu'elle ne constitue qu'un habillage visant à faciliter la publication de ses écrits en Russie. D'autres encore la situent à l'opposé d'une pensée marxiste. Ce débat s'entremêle avec celui portant sur les œuvres attribuées ou non à Bakhtine, que j'aborderai ultérieurement.

Comme le souligne la chercheure en littérature russe Catherine Depretto (1997a), les écrits de Bakhtine sont marqués par des paradoxes et des contradictions. Outre le débat sur la paternité de certains écrits, sa pensée a connu une évolution constante des années 1920 aux années 1970 (Ollivier, 1997). Tout, chez Bakhtine est inhabituel, écrit Depretto (1997a) : sa vie est mal connue, son œuvre est parvenue hors contexte et a été traduite du russe par différentes personnes qui n'étaient pas toujours spécialistes des thèmes qu'il aborde. Ses écrits touchent différents domaines du savoir : philosophie, littérature, anthropologie, esthétique… Tout chez lui est multiple, complexe, polyphonique, sujet à de multiples interprétations. L'individu lui-même ne peut pas être appréhendé à travers une vision cartésienne du « moi » :

> « Le sujet bakhtinien est donc constitutivement divisé et multiple : on ne peut l'appréhender en soi que dans le système de ses interrelations. » (Privat et Scarpa, 2019)

Bakhtine ne se livre jamais à une définition claire ni à l'énoncé d'une méthode précise pour appréhender les œuvres dialogiques. À partir de l'analyse de la littérature, il propose des pistes de réflexion qui renvoie les lecteur.ice.s du côté de la philosophie et de l'anthropologie. Il doit être considéré comme un auteur qui soulève des problèmes, plutôt que comme un théoricien qui apporte des solutions. L'originalité de son œuvre est aussi ce qui rend l'écriture de cette thèse particulièrement intéressante. En m'appuyant sur sa pensée en constante évolution, mon objectif est de proposer une relecture plus pragmatique de son œuvre, de clarifier certains enjeux et de formuler des méthodologies dialogiques. J'ai veillé à ne pas succomber à la tentation de parachever sa pensée et à ne pas effacer les contradictions qui parcourent ses œuvres. Ces aspects font partie, de manière indissociable, d'une pensée dialogique et polyphonique. J'ai fait mon possible pour d'une part, répondre aux exigences scientifiques que demande cet exercice qu'est la thèse, et d'autre part, préserver le dynamisme et la mouvance inhérente à une pensée dialogique.

Cette section débutera en exposant les grandes lignes de la biographie de Bakhtine, ainsi que sa manière singulière de penser le monde. Ensuite, j'aborderai les différentes controverses entourant ses œuvres avant d'expliciter la méthode et les ressources que j'ai mobilisées afin de définir le concept de dialogie.

a. L'irréductibilité de Bakhtine : une œuvre fragmentaire entourée de controverses

1. La biographie de Mikhaïl Bakhtine

La vie de Bakhtine est relativement mal connue, sa biographie contient de nombreuses zones d'ombre. Plusieurs raisons peuvent être avancées : la rareté des documents disponibles sur sa vie, l'absence de journaux personnels tenus par lui-même ou son épouse, Elena Alecksandrovna, l'absence d'enfants ou de proches encore en vie pour témoigner de son quotidien. Enfin, il a été forcé à l'exil à partir de 1928. Les quelques éléments qui sont parvenus jusqu'à la communauté scientifique sont difficiles à interpréter (Tihanov 2007 ; Depretto 1997a). À propos des difficultés à réaliser une biographie de Bakhtine, Depretto écrit :

> « Pour différentes raisons, et en particulier à cause de la qualité médiocre des documents disponibles, la biographie scientifique de M.M. Bakhtine reste à écrire. Cette chronologie reprend les éléments de son itinéraire qui font, aujourd'hui l'unanimité des chercheurs tout en mentionnant, le cas échéant, les principaux points de litiges. » (Depretto, 1997a : 159)

La biographie présentée ci-dessous provient essentiellement de la préface rédigée par Michel Aucouturier pour l'ouvrage de Bakhtine *Esthétique et théorie du roman* (1987), et de la biographie publiée par Catherine Depretto à la fin de l'ouvrage collectif *L'héritage de Bakhtine* (1997). Tous deux sont russophones et spécialistes de la littérature russe.

Mikhaïl Bakhtine est né à Orel (Russie Centrale) en 1895. Il termine ses études au département de langues anciennes à Saint-Pétersbourg au moment de la révolution russe de 1917. C'est à cette période qu'il se passionne pour la philosophie allemande contemporaine. Suite à la révolution, son frère Nicolaï, avec qui il entretient une relation complexe, immigre à Paris puis en Angleterre. Bien qu'ils partagent quelques idées dans leurs écrits scientifiques, leurs idées politiques divergent et le choix de Mikhaïl Bakhtine de rester en Russie les éloigne, ils n'auront par la suite que très peu de contacts (Thihanov, 2007).

Bakhtine poursuit sa carrière en enseignant dans la ville provinciale de Nevel et en participant à des conférences publiques. C'est durant cette période que se forme le premier « cercle de Bakhtine », où il fait la connaissance du linguiste V.N Volochinov. Il devient par la suite professeur et conférencier à Vitebsk. C'est à cette période que le critique littéraire P. Medvedev rejoint le cercle. Une maladie, l'ostéomyélite chronique, le contraint à retourner à Leningrad, où, quinze ans plus tard, il subira l'amputation d'une jambe. Il collabore avec l'Institut d'histoire de l'art et travaille aux Éditions de l'État.

Suite à une politique de harcèlement des élites et de démantèlement des nombreux cercles privés, notamment religieux (Bakhtine fréquente des cercles mystiques orthodoxes), il est arrêté en 1928 et condamné à cinq ans de prison. En raison de son état de santé et grâce à l'appui de ses amis V.N Volochinov et P. Medvedev, il est exilé de force au Kazakhstan avec sa femme, comme de nombreux « relégués » de l'époque. Il publie à cette période son premier ouvrage, *La poétique de Dostoïevski*, et occupe un poste d'économiste comptable dans les services de distribution du district où il résidera jusqu'en 1936.

En 1936, V.N Volochinov succombe à la tuberculose, tandis que P. Medvedev décède en détention deux ans plus tard. En tant que relégué, il est contraint de résider à plus de 100 kilomètres de Moscou, mais il aspire malgré tout à se rapprocher de la capitale. Pendant un an, il enseigne à l'institut pédagogique de Saransk, puis déménage à Kimry, situé à une centaine de kilomètres de Moscou, où il travaille dans différentes écoles. C'est durant cette période qu'il achève son travail de thèse autour de l'œuvre de François Rabelais. Il n'obtient toutefois pas le titre de docteur lors de la soutenance de sa thèse en 1946.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, il est nommé une seconde fois à l'institut pédagogique de Saransk (devenu entre-temps une université) où il dirigera la chaire de littérature jusqu'à sa retraite en 1961. Après sa retraite, il s'investit dans la réédition de son ouvrage sur Dostoïevski, publié en 1963, et retravaille sa thèse, qu'il publie en 1965. Sa condamnation est annulée en 1967. Il revient à Moscou en 1970 avec sa femme, Elena Alecksandrovna, par nécessité pour sa santé. Sa femme meurt en 1971 et Bakhtine décède à son tour en 1975.

2. Une pensée en mouvement

Tenter une synthèse de la pensée de Bakhtine n'est pas chose aisée, je l'ai suggéré. Il y a trois raisons principales à cela : la réception éclatée de son œuvre, la pensée fragmentaire inhérente à son écriture et son positionnement interdisciplinaire.

Les textes de Bakhtine ont été traduits tardivement en France, à partir de la fin des années 1960. Le premier nous parvient grâce à Julia Kristeva et à son article « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » publié dans la revue *Critique* en 1967. Dans cet écrit, elle ne procède pas à une traduction stricto sensu des textes et des notions de Bakhtine, mais à une interprétation des notions de dialogie et de polyphonie (Bres, Rosier, 2007). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* et *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* sont ensuite traduits en 1970. En 1978, peu de temps après la mort de Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* est traduit. En 1981, Tzetan Todorov publie *Le principe dialogique*, une monographie portant sur des écrits de Bakhtine et de son cercle. En 1984 est traduit *Esthétique de la création verbale*, un recueil de textes, allant des années vingt à sa mort. Son premier texte, parvenu sous forme inachevée et fragmentaire, *Pour une philosophie de l'acte* ne sera traduit en français qu'en 2003. Ainsi, les textes de Bakhtine, dont certains restent inachevés, arrivent en France au compte-gouttes sur une période de plus de trente ans et sans aucun ordre chronologique. De surcroit, il semble que plusieurs textes aient été perdus. Nous pouvons ajouter à cela des problèmes relevés dans certaines traductions qui ont été rédigées en reprenant les termes des discours dominants des études littéraires au moment de leur parution. Elles sont de ce fait partiellement anachroniques (Bertran Alméria, 2007). Ainsi, la communauté intellectuelle française accueille Bakhtine avec un retard considérable. Quarante ans se sont écoulés entre la publication en russe de son ouvrage sur Dostoïevski et sa traduction française. Tous ces éléments ne font que grandement complexifier la réception et la compréhension de la pensée bakhtinienne.

Comme l'a souligné Michel Aucouturier dans la préface de l'ouvrage *Esthétique de la création verbale* (2017), il a parfois été reproché à Bakhtine de céder à l'entrainement d'une nouvelle idée et de brouiller les anciennes. C'est par exemple le cas de la notion de polyphonie qui est en premier lieu une marque distinctive des romans de Dostoïevski, en opposition au roman traditionnel et monologique. La polyphonie

deviendra par la suite une caractéristique du roman en général, puis du langage à un certain stade de son développement — qu'il appelle le plurilinguisme — avant d'être attribuée à tout langage. Il en est de même pour les notions de dialogie, des structures du rire carnavalesque, ou encore du rapport entre l'auteur[1] et son héros (Bakhtine, 1987 & 2007)[2]. Cette pensée en mouvement est caractéristique de l'œuvre de Bakhtine et d'une certaine manière en adéquation avec les idées qu'il développe dans ses livres : apporter des réponses non totalisantes — le terme est de lui —, inachèvement du dialogue, polyphonie… C'est d'ailleurs ce que l'on peut deviner à travers ces lignes écrites en 1970-1971, issues de ses carnets de notes :

> « Ce qui assure l'unité du recueil d'articles qu'il m'est proposé de constituer, c'est l'unité d'un thème, tel qu'il apparaît aux diverses étapes de son développement. L'unité d'une idée en devenir (en développement) entraîne un certain inachèvement intérieur de ma pensée. Je ne voudrais cependant pas faire de défaut vertu. Dans mes travaux, il y a beaucoup d'inachèvement extérieur, un inachèvement qui tient moins à la pensée elle-même qu'au mode d'expression et d'exposé. Le départ entre ces deux aspects est parfois difficile à faire. On ne saurait ramener cela à une orientation (au structuralisme). Mon faible pour la variation et pour la variété terminologique couvrant un seul et même phénomène. Les variétés du raccourci. Rapprochements lointains sans indications des chaînons intermédiaires. » (Bakhtine, 1984 : 419)

Cette plasticité conceptuelle de Bakhtine a engendré des variantes locales dans la réception de sa pensée à travers le monde. Dans les années 1980, Bakhtine est découvert aux États-Unis à travers l'aspect chrétien de sa pensée :

> « Sa méditation sur les rapports entre le moi et les autres, entre l'auteur et ses personnages est éminemment religieuse » (Ollivier, 1997 : 134)

Chez Bakhtine, cela se retrouve particulièrement dans le désir de communion entre les personnes à travers le dialogue et la polyphonie. Cette pensée est influencée par le *sobornost*, qui désigne l'universalité de l'Église. Le *sobornost* exprime la possibilité d'une communion entre les personnes en respectant leurs différences, c'est « l'unicité, l'union de plusieurs en un seul, l'unanimité, la symphonicité » (Thomas Spidlik, cité par Ollivier, 1997 : 134). L'importance du verbe, du mot en tant qu'acte, est un autre point commun avec la tradition chrétienne :

> « Le verbe est un acte (*postoupok*), dans la mesure où il devient chair, et l'écriture dans la création littéraire est un acte parmi d'autres par lequel le verbe se fait chair. La distinction dans l'épistémologie de Bakhtine entre le moi et l'autre devient dans son esthétique la distinction entre l'auteur qui occupe une place analogue à celle du moi, et le héros qui occupe une place analogue à celle de l'autre. La même distinction se retrouve entre l'auteur et le lecteur. » (Ollivier, 1997 : 135)

À travers son approche du concept de carnavalisation, Bakhtine est aussi présenté comme un adversaire du totalitarisme stalinien. En opposant au réalisme socialiste un réalisme grotesque, il remettrait en question ce système autoritaire. Ces deux aspects ont été mis en avant par deux chercheur.e.s ayant contribué à populariser la pensée de Bakhtine aux États-Unis dans les années 1980 : Katerina Clark et Michael Holquist. Ces derniers ont aussi mis l'accent sur la pensée marxiste de Bakhtine, en lui attribuant la paternité des œuvres de Medvedev et Volochinov. Les approches religieuses et marxistes attribuées à Bakhtine n'ont pas fait consensus dans la communauté scientifique et ont même été vivement critiquées par certains. Pour Agueeva, cité par Jacques Bres et Laurence Rosier (2007), Bakhtine est considéré aux États-Unis comme un penseur libéral, adversaire du totalitarisme et parfois utilisé par les mouvements féministes, alors qu'il est considéré en Russie comme un penseur moraliste, un religieux orthodoxe, personnaliste et conservateur. En France il est reconnu comme l'initiateur des théories de l'énonciation et le rénovateur de la théorie marxiste des idéologies. Dans les années 1960 et 1970, Bakhtine est surtout interprété en France à travers la sémiotique, la linguistique et la littérature. Ce sont les concepts de polyphonie et de dialogie qui sont alors utilisés et retravaillés à travers ces disciplines. Mais même ces deux concepts sont compris différemment selon les chercheur.e.s :

> « Chez O. Ducrot, la polyphonie, très éloignée de Bakhtine, est devenue un concept pragmatique largement utilisé dans les études littéraires et linguistiques. Chez J. Authier, le dialogisme est retravaillé et repensé dans le cadre de l'analyse du discours, dont elle montre les points de contact et de divergence avec la théorie bakhtinienne. » (Bres, Rosier, 2007 : 460)

Cette divergence dans la réception de son concept est aussi visible en anthropologie et en histoire de la photographie, comme je l'analyserai ultérieurement. D'une manière plus générale encore, il est difficile d'affilier Bakhtine à une seule discipline : linguistique, philosophie, philologie, anthropologie ? Sa pensée est multiple et il l'assume :

> « Notre étude se situe dans les sphères limitrophes, aux frontières de toutes les disciplines mentionnées, à leur jointure, à leur croisement. » (Bakhtine, 2017 : 346)

1 Bakhtine écrivant à propos des œuvres de Dostoïevski, je conserverai dans ce chapitre l'usage du masculin pour le terme « auteur ».

2 Ces interprétations ont été avérées par Tzetan Todorov (Bakhtine, 1984) et dans la préface écrite par Michel Aucouturier (Bakhtine, 2007).

Il oscille d'une discipline à l'autre à travers ses différents ouvrages et textes. J'ai personnellement fait le choix de me ranger aux côtés du sémiologue et philosophe Augustio Ponzio et de Bakhtine lui-même en le qualifiant de philosophe. En effet, Ponzio précise que Bakhtine lui-même se qualifiait de philosophe. L'attitude philosophique chez eux peut se résumer à « refuser l'enfermement au sein d'un champ disciplinaire » (Ponzio, 2007 : 182). Les recherches contemporaines s'intéressant à Bakhtine et son œuvre s'accordent sur un point : sa pensée ne peut être achevée, la meilleure chose à faire est encore d'engager un dialogue avec lui. Comme le souligne Paul de Man :

> « Imiter ou appliquer Bakhtine, le lire en engageant avec lui un dialogue révèle ce qu'il y a de plus valable dans son œuvre. » (Paul de Man cité par Ollivier, 1997 : 148)

3. Les controverses à propos des œuvres de Bakhtine

Au début des années 1970, au moment de la traduction en français de deux de ses ouvrages, une controverse apparait : Bakhtine serait l'auteur de livres et d'articles écrits à la fin des années 1920 par ses deux amis marxistes, V. N. Volochinov et de P. Medvedev. Les textes en question sont : *Le freudisme* et *Marxisme et philosophie du langage* crédités à V. N. Volochinov et *La méthode formelle dans la science de la littérature* de P. Medvedev. Ce débat n'est toujours pas tranché aujourd'hui, et dépend, écrit la chercheure en littérature Bénédicte Vauthier (2007), de réceptions nationales et personnelles. Cette révélation accentue l'indétermination à propos de la pensée de Bakhtine, notamment sur son affiliation, ou non, aux idées marxistes. Si certain.e.s ont voulu voir en Bakhtine un marxiste[3], d'autres considèrent que ces valeurs entrent en contradiction avec ses déclarations (Depretto, 2007). Le débat est d'autant plus virulent que Bakhtine, encore vivant au moment de l'apparition de cette polémique, n'a jamais confirmé ou démenti la paternité de ces ouvrages. L'un des rares témoignages est celui du philologue russe S.G. Botcharov, en 1993, proche de Bakhtine dans la dernière période de sa vie. Alors que Botcharov le questionne sur la paternité de ces livres, Bakhtine lui répond :

> « Voyez-vous, je considérais que je pouvais faire cela pour mes amis, cela ne coûtait rien, je pensais que j'écrirais mes propres livres, sans ces ajouts désagréables (d'une grimace, il désigna le titre). Je ne savais pas ce qui allait se passer. Et puis quelle importance, l'auteur, le nom ? Tout ce qui a été fait ces cinquante dernières années, sur ce sol déshérité, sous ce ciel privé de liberté, tout est d'une manière ou d'une autre vicié. » (Bakhtine in Depretto, 1997 : 180)

3 Pour une réflexion plus approfondie sur ce sujet se référer à l'article d'Aucouturier (2007)

La question de la paternité de ses écrits ne se limite pas aux ouvrages de V. N. Volochinov et de P. Medvedev. Kanaev confie à Botcharov que Bakhtine a écrit à sa demande l'article « le vitalisme contemporain » publié en 1926 sous le nom de Kanaev. Kanaev lui a fourni la documentation pour ce dernier, ainsi qu'une somme d'argent, dont il avait grand besoin à cette époque. Bakhtine n'a jamais officiellement attesté avoir écrit ces textes. Il est tout aussi possible que ces articles aient été écrits à l'aide de ses amis, que Bakhtine ait modulé les idées de ces derniers sous sa plume, ou encore qu'il ait avancé ses propres idées en utilisant le nom de ses amis. Il est difficile de faire la part des choses sur l'apport de Bakhtine à propos de plusieurs des ouvrages qui lui sont aujourd'hui attribués : ces articles dévoilent-ils dans leur intégralité les idées de Bakhtine ? A-t-il dans ce cas une tendance marxiste ? Sont-ils écrits à quatre mains ? A-t-il manié et rédigé ces lignes selon les idées de ses amis ? La communauté scientifique n'a pas tranché. Une large part s'accorde à ne pas clore le débat et cite les deux noms (Bordas, 1997 ; Zavialoff, 1997 ; Dennes, 1997 ; Ponzio, 2007), certain.e.s mettent en évidence l'ambiguïté de la paternité de ces livres, tout en gardant le nom de l'auteur édité (Aumüller, 2007). D'autres encore considèrent que ces écrits sont attribuables à Bakhtine, au moins dans une large partie (Popova, 2007 ; Depretto, 1997 ; Clark et Holquist[4]). À l'inverse, une partie de la communauté scientifique estime que les idées décrites sont en partie incompatibles avec les idées de Bakhtine et considère que s'il a peut-être écrit ces livres et que certaines de ces idées lui sont attribuables, les auteurs à créditer sont ceux de l'époque (Alpatov, 2007 ; Velmezova, 2007). Bien entendu, ces considérations sont à prendre avec précaution, les chercheur.e.s n'ont pas d'avis définitif pour mettre fin à cette polémique.

Enfin, une dernière controverse, récente, vient obscurcir plus encore la réception de ses œuvres. En 2011 est publié le livre *Bakhtine démasqué, histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif* de Jean-Paul Bronckart et Christian Bota. Dans cet ouvrage, les deux chercheurs en sciences du langage affirment non seulement que Bakhtine ne serait ni l'auteur ni la plume des textes de ses deux amis, mais aussi que la première version de son livre sur Dostoïevski serait due en grande partie à Volochinov, peut-être aidé par Medvedev. Bakhtine est accusé de n'avoir jamais donné une version cohérente sur la paternité de ces livres. Les auteurs accusent également la communauté scientifique bakhtinophile d'avoir façonné cette histoire à leur guise. Cette parution a eu un large écho dans le milieu scientifique s'intéressant à Bakhtine. Les débats furent virulents et si certain.e.s ont loué ce livre, d'autres y répondirent de manière acerbe (Zenkine, 2011). Les auteurs ont écrit un article en 2014 pour répondre à ces critiques (Jean-Paul Bronckart et Christian Bota 2014).

4 Selon les propos d'Ollivier (1997)

Il ne m'appartient pas de trancher ici ces débats, bien que cela ait parfois questionné mon travail de thèse : dois-je analyser tous les livres présumés de Bakhtine ou seulement ceux dont je suis certaine de la paternité (Bakhtine, 1970 ; 1987 ; 2003 ; 2017) ? Bien que le travail ici réalisé puisse passer outre ces débats, ces derniers sont tellement présents dans les écrits concernant Bakhtine qu'il était important de les mentionner.

b. Méthodes et ouvrages utilisés pour dessiner les contours de la dialogie

Par sa pensée, ses écrits fragmentaires et les controverses entourant ses œuvres, définir et actualiser un concept bakhtinien, en le transposant dans une autre discipline — l'anthropologie visuelle — nécessite méthode et rigueur. C'est pourquoi je souhaite clarifier mon approche. Du point de vue de ma méthode, quatre axes seront analysés : la sélection des ouvrages de Bakhtine, le rapprochement entre le concept de dialogie et d'autres concepts bakhtiniens, la comparaison de ce concept avec des approches similaires en sciences sociales, et enfin, la réception de ce concept en anthropologie et en histoire de la photographie. Pour plus de clarté, les deux derniers points seront traités après avoir défini le concept de dialogie.

1. La sélection des livres de Bakhtine

La poétique de Dostoïevski, 1929 ; 1970 (2de édition)

La poétique de Dostoïevski est l'ouvrage qui a introduit le concept de dialogie. J'ai étudié la seconde édition revue et corrigée par Bakhtine dans les années 1960. Ce livre a été publié en Russie pour la première fois en 1929 sous le titre de *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* et traduit en français pour la première fois en 1970, du vivant de Bakhtine. C'est à partir de ce livre que j'ai tenté une première définition de la dialogie lors de mon mémoire de master II en anthropologie en 2014. La lecture de ce livre a été décisive pour la suite de mes recherches. Comme je l'ai mentionné dans mon introduction, avant la découverte de ce concept j'avais surtout des intuitions sur une photographie qui puisse être à la fois collaborative, polyphonique et anthropologique. Lors de la lecture de la *Poétique*, une à une, toutes mes intuitions ont trouvé un écho, je découvrais ainsi une base théorique et conceptuelle qui venait appuyer ma pratique empirique.

Cet ouvrage comporte cinq parties. Dans la première « Le roman polyphonique de Dostoïevski et son analyse dans la critique littéraire », Bakhtine part des critiques littéraires autour de l'œuvre de Dostoïevski pour introduire et porter ses réflexions sur les grandes caractéristiques de ce qu'il nomme la dialogie : place du héros à l'égard de l'auteur, pluralité de voix (polyphonie), caractéristiques des héros (liberté, indépendance) et de leurs relations (coexistence et interaction). La seconde partie « Le personnage et l'attitude de l'auteur à son égard dans l'œuvre de Dostoïevski » traite de la place du héros romanesque vis-à-vis de son auteur. Bakhtine perçoit les héros de Dostoïevski comme libres et révoltés à l'égard de l'auteur. De cette caractéristique, il tire deux conclusions : les romans de Dostoïevski sont une lutte contre la chosification de l'homme et le rôle de l'auteur se retrouve radicalement transformé, car celui-ci se situe au même niveau que la conscience de ses héros. La troisième partie « L'idée chez Dostoïevski » définit la fonction artistique des idées à l'intérieur de l'œuvre de Dostoïevski. Il ne s'intéresse pas au contenu de celles-ci, mais à leurs fonctions artistiques. Pour Bakhtine, l'auteur agit comme un « peintre à idée » (Bakhtine, 1970 : 133) en représentant les idées d'autrui. Il y développe aussi l'idée d'une nature dialogique de la pensée qui ne se situe pas à l'intérieur de la conscience d'un individu, mais dans l'intersubjectivité, sur le seuil entre soi et l'autre. Dans le quatrième chapitre « Les particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski », il tente de trouver les formes ancestrales de la dialogie et de la polyphonie, qu'il repère notamment dans la satire ménippée et le dialogue socratique. Il y développe également la notion de carnaval et de rire carnavalesque qui sera centrale pour son ouvrage sur Rabelais. La dernière partie « Le mot chez Dostoïevski » est une approche métalinguistique de son œuvre (qu'il appelle la translinguistique). Il y montre de quelle manière le mot, dans un dialogue, est toujours de nature dialogique.

Les trois premiers chapitres m'ont permis de définir le concept de dialogie de manière globale. Le quatrième chapitre m'a aidé à expliciter les origines de ce concept.

Esthétique et théorie du roman (1987)

Esthétique et théorie du roman est un recueil de six études écrites entre 1924 et 1941, dont certaines ont été retravaillées par Bakhtine dans les années 1970. Bien que toutes ces études touchent à la théorie du roman, il aborde dans chacun de ces textes des enjeux et des thématiques très variés. Ces écrits ne peuvent pas se lire dans la continuité d'une même démarche, d'autant plus que 20 ans séparent certains d'entre eux.

La première étude, « Le problème du contenu du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » a été écrite en 1924. Destinée à une revue de littérature, elle n'a pu être publiée à l'époque. Une large partie de cette étude est dédiée à une critique du formalisme russe et de l'esthétique matérielle. Pour Bakhtine, l'esthétique matérielle, bien qu'utile à certains égards, ne peut suffire à comprendre une

œuvre d'art. L'œuvre d'art ne peut pas être analysée uniquement comme un matériau. L'esthétique matérielle est pour lui un point de départ, il est ensuite nécessaire de considérer la réalité empirique de l'attitude créatrice de l'auteur.e qui se situe aux côtés d'attitudes cognitive et éthique. Pour lui, les œuvres doivent être comprises dans une sphère culturelle en son sens large. Michel Aucouturier (Bakhtine, 1987) compare cette approche à une approche phénoménologique, elle est régulièrement soulignée par les chercheur.e.s dans l'analyse de l'œuvre bakhtinienne.

Si l'approche générale de ce texte concerne assez peu les préoccupations immédiates de cette thèse, quelques points m'ont été utiles : le rapport de l'artiste à son œuvre, le rapport des lecteur.ice.s à l'œuvre — lecteur.ice.s considéré.e.s comme des agent.e.s — et la conception d'une œuvre d'art comme faisant partie intégrante de l'histoire culturelle. En outre, Bakhtine n'a de cesse de réfléchir aux liens qui séparent et qui unissent esthétique, éthique et connaissance, notions importantes dans cette thèse.

La seconde étude, « Du discours romanesque », n'est pas datée. En me référant au texte et aux notes de bas de page, je devine que cette étude a été écrite après son livre sur Dostoïevski. Les notes de bas de page se réfèrent notamment à des ouvrages publiés jusqu'en 1935, et une note mentionne les années 1970. Je peux ainsi en déduire qu'il s'agit d'un livre écrit à partir de la fin des années 1930 et potentiellement recorrigé par Bakhtine dans les années 1970. Dans cette étude, la dialogie n'est plus restreinte aux œuvres de Dostoïevski, elle devient une caractéristique des romans en général — ce qui m'aide à avancer l'idée que cette étude a été écrite après *La poétique de Dostoïevski*. Dans ce texte Bakhtine s'attache à étendre le principe de dialogie à tout discours. Le plurilinguisme, le plurivocalisme et le pluristylistique deviennent des caractéristiques applicables à tout roman. Il tente d'élaborer une nouvelle méthode pour analyser ces derniers, en s'éloignant de la linguistique qui, pour lui, s'attache trop à vouloir trouver une unité, et passe ainsi à côté des spécificités du roman. Dans la dernière partie, il recherche les origines des premières formes du roman, dont il situe l'embryon à l'époque helléniste, et son développement à travers les romans de chevalerie et les romans baroques. Cet essai me permet de justifier l'ouverture du terme de dialogie à d'autres formes que les romans de Dostoïevski, sans trahir pour autant la pensée de Bakhtine.

La troisième étude s'intitule « Formes du temps et du chronotope dans le roman. (Essais de poétique historique.) ». Elle a été écrite entre 1937 et 1938, une dernière partie est ajoutée en 1973. Il y définit le concept de chronotope, qu'il entend comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, 1987 : 237). Il souhaite introduire dans l'histoire littéraire ce terme, développé par Einstein sur la base de la théorie de la relativité, afin d'exprimer l'indissociabilité de l'espace et du temps. Il y analyse les chronotopes de plusieurs genres, de l'antiquité à Rabelais.

Les trois dernières études, « De la préhistoire du discours romanesque » (1940), « Récit épique et roman » (1941) et « Rabelais et Gogol » (1940-1970) tentent de définir la particularité du style romanesque. Dans la première étude, Bakhtine revient sur ce qu'il appelle la préhistoire du verbe romanesque, il en dégage deux facteurs essentiels : le rire et le plurilinguisme. Plurilinguisme qui remonte, selon lui, à la culture romaine et hellénique. Dans le deuxième texte, il revient sur les origines du roman moderne dans les récits épiques. Il insiste dans la troisième étude sur l'idée de carnavalisation dans les œuvres de Rabelais et de Gogol. Bien qu'intéressants, ces trois textes sont assez éloignés des préoccupations qui nous intéressent ici, en dehors, peut-être, de son concept de carnavalisation qui permet de voir Bakhtine sous un jour un peu plus subversif que ses autres écrits.

Pour une philosophie de l'acte (2003)

Pour une philosophie de l'acte est un texte inachevé et incomplet, écrit au début des années 1920, retrouvé dans les archives de Bakhtine. Dans cet ouvrage, il développe un vaste projet philosophique qui dépasse le cadre de la littérature et de l'esthétique pour aller vers une philosophie morale. Il tente de construire une phénoménologie du monde de l'acte, qu'il appelle « le monde de l'événement ». L'élément fondamental de cet essai est la notion de responsabilité. En critiquant le « théorisme fatidique », Bakhtine appelle l'être humain à se comporter de façon agissante et participante.

Si cet essai se détache de ses autres écrits, notamment parce qu'il ne concerne pas la littérature, on peut y retrouver sans peine certaines bases de sa pensée ultérieure. De plus, les notes de ses carnets écrits en 1970 et 1971 (édités dans *Esthétique de la création verbale*) réactualisent entièrement cette pensée et montrent que ses questionnements ont traversé les décennies. Ainsi, même si la dialogie n'est pas encore définie lors de la rédaction de cet essai, il me parait pertinent de l'inclure dans ma réflexion. Cet écrit me permettra de faire le lien entre dialogie et responsabilité et de penser une anthropologie qui passe du « faire sur » au « faire avec », comme je le développerai ultérieurement.

Esthétique de la création verbale (1984)

Esthétique de la création verbale est un recueil de textes publiés en Russie en 1979 et en France en 1984. Ce sont les deux derniers textes qui m'ont intéressée ici, car ils sont les derniers écrits de Bakhtine : les notes ont été rédigées en 1970-1971, et « Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines » en 1974. On y retrouve ses préoccupations autour de la dialogie, du seuil, de l'irréductibilité (bien qu'il n'utilise pas ce mot), de l'acte responsable et de la connaissance. Ces deux derniers écrits m'autorisent à actualiser la pensée de Bakhtine entre ses premiers écrits dans les

années 1920 et la fin de sa vie dans les années 1970, sans en dénaturer les propos et les évolutions.

2. Autres ressources utilisées

En dehors de quelques articles scientifiques (Bronckart & Bota, 2014 ; Calabrese Steimbert, 2010 ; Zenkine, 2011 ; Privat, 2019 ; Privat et Scarpa 2019), deux ouvrages collectifs ont été essentiels dans cette recherche afin de confronter ma compréhension de la pensée Bakhtinienne à celle d'autres chercheur.e.s : *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, dirigé par Bénédicte Vauthier (2007a) et *L'héritage de Bakhtine*, dirigé par Catherine Depretto (1997c).

Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe rassemble dix-neuf articles scientifiques répartis en trois catégories : « philosophie et sciences humaines », « esthétique de l'art verbal et poétique » et « linguistique et métalinguistique ». Cet ouvrage offre ainsi une approche globale de l'œuvre de Bakhtine.

L'héritage de Bakhtine rassemble onze textes scientifiques ainsi qu'une biographie sélective et des documents publiés pour la première fois en français, dont l'extrait d'entretien avec S. Botcharov que j'ai mentionné plus tôt. Bien que ces écrits consistent en une approche globale de la pensée bakhtinienne, ils sont avant tout orientés sur la réception des œuvres de Bakhtine dans divers pays ; disciplines et thématiques dont j'ai déjà souligné l'importance

Grâce à ces écrits, j'ai pu comparer ma compréhension des œuvres de Bakhtine à celles d'autres chercheur.e.s. Définir un concept bakhtinien n'est pas chose facile si l'on veut éviter de trahir sa pensée. À l'aide de tous ces écrits, en confrontant ma lecture aux leurs, il me semble dorénavant possible de mieux définir le concept de dialogie, en commençant par en préciser les origines.

B. Origines et définition de la dialogie

Commencer à définir le concept de dialogie à partir de ses origines aidera à mieux cerner ses enjeux essentiels. En m'appuyant sur ses caractéristiques principales ainsi que sur les ouvrages de Bakhtine, je déterminerai le concept de dialogie de la manière la plus exhaustive possible, en portant une attention particulière à l'évolution de sa pensée et à ses applications dans le champ de l'anthropologie. Dans un second temps, j'introduirai et synthétiserai les enjeux d'une photographie documentaire dialogique.

a. Les origines du roman dialogique

Bakhtine décèle les racines du roman dialogique à la fin de l'Antiquité classique et durant la période hellénistique, dans les genres comico-sérieux et tout particulièrement dans le dialogue socratique et la satire ménippée. Il rattache la spécificité de ces romans à un autre concept qu'il apprécie tout particulièrement : le carnaval. Avant d'étudier plus en détail les caractéristiques de ces genres, je souhaiterais ajouter quelques considérations.

Tout d'abord, si la pensée de Bakhtine est avant tout littéraire, les caractéristiques qu'il attribue à ces genres « racines » sont tout aussi pertinentes pour l'étude d'un texte que pour toute autre œuvre dialogique, quelle que soit sa forme. Il me faut aussi préciser que cette partie n'a pas pour but de valider ou non les liens existants entre ces genres anciens et la dialogie. J'analyserai les liens que Bakhtine tisse entre ces genres, dans le but d'avoir une idée plus précise des enjeux qu'il fait porter sur la dialogie. C'est pourquoi tous les liens ne seront pas explicités ici, mais seulement les traits les plus pertinents pour cette analyse.

Enfin, si les liens entre la dialogie et ses origines sont décrits avant tout dans *La poétique de Dostoïevski*, c'est-à-dire un texte écrit au début de sa vie de savant, quelques passages écrits dans un article rédigé en 1941, « Récit épique et roman » et publié dans l'ouvrage *Esthétique et théorie du roman* (Bakhtine, 1987), m'autorisent à affirmer que sa vision est toujours d'actualité douze années plus tard. Il confirme cette idée en déclarant que « la satire ménippée est dialogique » (Bakhtine, 1987 : 461).

1. Le dialogue socratique et la satire ménippée

C'est au sein du genre σπουδογέλοιον, que Bakhtine traduit par « qui mêle le plaisant au sérieux » (Bakhtine, 1970 : 160), qu'il rattache les origines du roman polyphonique et dialogique. Ce genre regroupe les mimes de Sophron, la littérature des symposiums, les premiers mémoires, les pamphlets, la poésie bucolique, le dialogue socratique et la satire ménippée. C'est tout particulièrement auprès de ces deux derniers genres comico-sérieux qu'il s'attarde en expliquant de quelle manière le roman dialogique y puise ses origines.

Bakhtine relève deux techniques dans le dialogue socratique : la syncrèse et l'anacrèse. Il détermine la syncrèse comme la confrontation de plusieurs points de vue sur un sujet donné et l'anacrèse comme un moyen de faire naitre, de provoquer le discours de l'interlocuteur.ice, de l'inciter à exprimer son opinion et à le pousser jusqu'à ses limites. C'est une provocation du mot par le mot. En confrontant des points de vue, en poussant le dialogue à ses limites, les Grecs, nous dit Bakhtine, ont une conception dialogique de la notion de vérité. Par-là, il entend que :

> « La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle nait entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique. » (Bakhtine, 170 : 164)

La vérité dialogique, pour Bakhtine, est celle de la confrontation des idées, elle est la maïeutique de Socrate. C'est un processus dans lequel aucune personne seule ne détient la vérité, elle ne peut apparaitre que dans une expérience collective et dans le partage et la mise en regard des idées. De plus, c'est le dialogue socratique qui introduit pour la première fois le héros-idéologue : c'est-à-dire que chaque personnage est l'auteur de ses propres conceptions et incarne une idée, une idéologie.

La satire ménippée est définie comme un genre souple et changeant qui prendra une importance capitale dans le développement de la littérature européenne, notamment à travers la diffusion d'une vision carnavalesque du monde. Elle utilise les techniques de la syncrèse et de l'anacrèse. Ce qui compte dans la satire ménippée n'est pas, nous dit-il, la résolution de la vérité, mais bien le processus, la mise à l'épreuve de celle-ci. La satire ménippée est perçue comme le genre ultime du questionnement.

La technique de la syncrèse est également utilisée dans le dialogue socratique. La place attribuée à l'élément comique y est plus grande. Parmi ses spécificités, tout en ayant en tête l'énorme diversité qui existe dans ce genre, Bakhtine note que le dialogue socratique peut s'écrire en dehors des contraintes historiques et qu'il n'exige pas de vraisemblance avec l'extérieur. Au contraire, la fantasmagorie, les états psychiques inhabituels, la démence, les situations exceptionnelles, les transformations brusques sont mis en avant. Les péripéties, même les plus débridées, sont motivées et justifiées par un but purement philosophique : mettre à l'épreuve la vérité incarnée par le sage qui la recherche. De plus, une pointe d'utopie se fait sentir dans ce genre.

Le dialogue socratique et la Satire Ménippée ignorent encore la polyphonie véritable telle que l'a inventée et développée Dostoïevski, mais ce sont eux qui ont ouvert cette voie et qui amènent une vision dialogique du monde et de la vérité. Bien que Bakhtine insiste sur l'analyse littéraire de ces genres et de la dialogie, il ne peut s'empêcher de rapprocher ces deux genres d'une conception de la vérité. Les liens qu'il tisse entre ces genres et la dialogie sont l'un des aspects qui me permettent d'avancer que la définition de la dialogie déborde la littérature, pour aller vers des questionnements épistémologiques et philosophiques plus généraux.

2. Le carnaval

Le carnaval existe dans la satire ménippée et dans une moindre mesure dans le dialogue socratique :

> « La base carnavalesque du "dialogue socratique", malgré sa forme littéraire extrêmement complexe et sa densité philosophique, n'est nullement contestable. Les "débats" carnavalesques populaires (entre la vie et la mort, l'ombre et la lumière, l'hiver et l'été), dans lesquels souffle le pathos du changement et de la relativité joyeuse, et qui ne laissent la pensée ni s'arrêter, ni se figer dans un sérieux monologique, un déterminisme négatif, constituent le premier noyau de ce genre. [...] La nature carnavalesque des ménippée est encore plus flagrante. Ses couches profondes aussi bien que son noyau sont traversés par la carnavalisation. » (Bakhtine, 1970 : 191-192)

Le carnaval a eu, selon Bakhtine, une influence énorme et sous-estimée dans la littérature. C'est le carnaval et une vision carnavalesque du monde qui ont autorisé, selon lui, le mélange des genres dans la littérature, d'où son importance dans le roman, mélange des genres par excellence. Le carnaval est défini comme un spectacle syncrétique « sans la rampe et sans la séparation entre acteurs et spectateurs » (Bakhtine, 1970 : 180). Le carnaval n'est pas à prendre comme un concept, une pensée. Il se vit et c'est une vie à l'envers dans laquelle on commence par renverser l'ordre hiérarchique et les formes de peur qu'il entraine. Cette notion de peur abolie revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte. Renversement de l'ordre et aussi, écrit-il, de tout ce qui est dicté par les inégalités sociales. Il s'agit d'un nouveau mode de relation humaine dans lequel l'être humain se libère des situations hiérarchiques qui le dominent en dehors du temps du carnaval. Selon lui :

> « La perception carnavalesque du monde brise toutes les chaînes, mais sans la moindre trace de nihilisme, et encore moins d'insouciance gratuite ou d'individualisme vulgaire propre à la bohème. » (Bakhtine, 1970 : 227)

Le temps du carnaval, toutes les distances sont abolies entre les êtres humains pour aller vers un contact libre et familier. Dans une ambiance joyeuse — notion régulièrement associée au rire dans ses écrits, « le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. » (Bakhtine, 1970:181), « c'est un feu destructeur et rénovateur à la fois » (Bakhtine, 1970:185). Dans le carnaval et dans une vision carnavalesque du monde « les contraires se rencontrent, se regardent, se reflètent, se connaissent, se comprennent » (Bakhtine, 1970), pour converser dialogiquement les éléments doivent s'interrefléter et s'interéclairer. Le carnaval est la fête du changement, de ce qui est changé (les rôles, les valeurs, les socialisations), et du processus même du changement, de la transformation, de l'inachèvement, des ambivalences, des contraires. La notion de processus est importante dans sa pensée, car liée à l'inachèvement. Si tout est inachevé (la pensée, l'homme, la vérité), il ne peut y avoir de fin, du moins la fin ne peut pas être le but, c'est le processus qui est précieux. Ce qui compte, dans sa vision du carnaval, ce n'est pas tant le renversement des valeurs,

mais surtout la manière dont ce renversement engendre une perception vivante du monde. Le carnaval véritable ne se pense pas, il se vit.

Après avoir défini les enjeux de ces trois genres (Bakhtine, 1970), Bakhtine s'applique à en reprendre les caractéristiques pour les rattacher aux œuvres de Dostoïevski, en effectuant un parallèle avec la dialogie. Il en tire cette conclusion :

> « Dostoïevski est le créateur d'une polyphonie authentique qui ne pouvait exister ni dans le "dialogue socratique", ni dans l'antique "satire ménippée", ni dans les mystères du Moyen Âge, pas plus que chez Shakespeare ou Cervantes, Voltaire ou Diderot, Balzac ou Hugo ». (Bakhtine, 1970 : 251)

Je souhaiterais ajouter un dernier élément : Bakhtine souligne que pour Dostoïevski toute chose vit à la frontière de son contraire. Cette notion de frontière et de seuil est omniprésente dans ses écrits, et trouve une place importante dans le carnaval. La frontière et le seuil ne sont pas à percevoir chez lui comme de simples limites. Au contraire, ces notions sont indissociablement liées à la rencontre, à l'interaction : être à la frontière, au seuil, c'est être entre les choses, c'est s'ouvrir à l'inconnu. Le seuil est un espace dans lequel de nouvelles choses sont possibles, c'est l'endroit où se déroule le dialogue, le processus. La frontière n'est pas envisagée chez lui comme un mur qui sépare (ou alors peut-être parlerait-il de frontière monologique ?), elle est la porte de chez soi entrouverte, entre le dedans et le dehors, le chauffage de l'intérieur et le soleil de l'extérieur. Néanmoins, le mot « frontière », dans son usage français[5], réfère plutôt à une limite qui sépare, c'est pourquoi je préfère employer le terme « seuil » qui est plus approprié. La connaissance chez Bakhtine est une connaissance du seuil, elle vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Cette notion de seuil est importante, nous devons la garder en tête. Je la développerai plus amplement dans de la section suivante dédiée à la dialogie.

Bien que Bakhtine dit ne s'intéresser qu'à la vision littéraire du carnaval (et de la dialogie), la définition qu'il en donne me parait pertinente pour comprendre le rapport ambigu, complexe et, à mon avis, implicite, qu'il entretient avec des notions politiques et éthiques. Il m'est difficile de penser que dans son écriture, l'ironie et le renversement des valeurs propres au carnaval ne dépassent pas des considérations littéraires. Ses écrits sur le carnaval, mais aussi sur la dialogie, font échos, dans la lecture de ses œuvres, à des aspects de la vie concrète et pas seulement aux productions culturelles. La citation suivante illustre parfaitement ce seuil entre littérature et vie concrète :

5 Je ne suis pas en mesure d'affirmer si le terme russe pour « frontière » sous-entend les mêmes connotations qu'en français. Il ne m'est pas possible de savoir si Bakhtine rend le mot « frontière » synonyme de « seuil » ou si les sens de ces deux mots sont plus proches en russe qu'ils ne le sont en français.

> « Dans le carnaval s'instaure une forme sensible, reçue d'une manière mi-réelle, mi-jouée, *un mode nouveau de relations humaines*, opposé aux rapports sociohiérarchiques tout-puissants de la vie courante. La conduite, le geste, la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui le déterminaient entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle. » (Bakhtine, 1970 : 181)

J'insiste sur ce point, car Bakhtine mentionne à plusieurs reprises que seule l'analyse littéraire l'intéresse. Pourtant, comme je le monterai plus tard, tant dans sa compréhension par des historiens de la photographie que par les photographes eux-mêmes, un rapport dialogique au monde est aussi, d'une certaine manière, un rapport politique. C'est un point que je défendrai également, et qui trouve ses origines dans les écrits de Bakhtine, bien qu'il ne soit pas ouvertement assumé, possiblement afin d'éviter la censure russe de l'époque.

Liberté, abolition de la hiérarchie, expérience et joie sont les notions clés de sa vision du carnaval. Je montrerai dans la section suivante de quelle manière, toutes ces notions s'étendent en dehors du carnaval, pour s'immiscer dans le quotidien à travers une vision dialogique du monde, en particulier par le biais de notions chères à Bakhtine comme l'inachèvement, l'égalité, l'acte et la responsabilité.

b. Définition de la dialogie

Après avoir fait le point sur des aspects importants de la vie et de la pensée de Bakhtine, et avoir évoqué les origines de la dialogie, il est temps maintenant de tenter une définition de ce concept. J'ai fait le choix de l'expliciter de la manière la plus exhaustive possible, tout en portant une attention particulière aux liens qui peuvent exister entre approches anthropologique et dialogique. Je montrerai en quoi la dialogie est aussi une vision anthropologique du monde, à travers ses relations aux seuils, aux dialogues et aux interactions. De la même manière, la position de l'auteur.e à l'égard de ses personnages peut fortement faire écho à la position de l'ethnologue sur son terrain. Je souhaiterais également montrer en quoi une vision dialogique de l'anthropologie permet de se positionner d'un point de vue politique et éthique, en particulier autour des considérations de l'agentivité et de la collaboration.

Dans un premier temps, j'étudierai la manière dont la dialogie envisage le rapport à l'autre. L'être humain est avant tout, chez Bakhtine, perçu par le prisme de l'individualité. Mais cet individualisme est traversé par les notions d'agentivité et d'interaction. La capacité d'un individu à agir et à se transformer au contact de l'autre rend ce dernier inachevable, car toujours tourné vers le non-encore advenu.

Nous verrons ensuite comment la dialogie construit un rapport bien spécifique aux idées et au monde. La pensée est envisagée chez lui comme interindividuelle,

elle se situe au seuil de soi et de l'autre. La vérité, comme je l'ai évoqué à propos du dialogue socratique, est perçue comme un processus qui engage des individus de manière responsable. Étant collective, interindividuelle, la vérité est inévitablement polyphonique.

Enfin, je terminerai en montrant que la dialogie est aussi, et peut-être avant tout, liée à des procédés artistiques précis qui permettent de rendre visibles, lisibles, les considérations que je viens d'évoquer. Bakhtine le répète à plusieurs reprises, son intérêt pour la dialogie se trouve dans l'analyse de ces procédés dialogiques. Il ne peut y avoir de dialogie sans œuvre dialogique.

Cette première définition permettra de faire un lien entre les enjeux artistiques et anthropologiques à l'œuvre dans une conception dialogique.

1. Dialogie : littérature ou sciences sociales ? Quelques clarifications.

Il me semble important de préciser ici que Bakhtine a développé le concept de dialogie dans son livre *Poétique de Dostoïevski* en s'appuyant directement sur l'œuvre de Dostoïevski et non sur des situations réelles comme il a pu le faire dans son ouvrage *Pour une philosophie de l'acte*. À de nombreuses reprises, il est difficile d'y différencier la pensée de Bakhtine de celle de Dostoïevski. Tout se passe comme si l'un nourrissait l'autre : les œuvres de Dostoïevski ont besoin du concept de dialogie pour être correctement comprises, Bakhtine quant à lui a besoin des œuvres de Dostoïevski pour créer et définir le concept de dialogie, afin d'exprimer son propre point de vue. L'un est le miroir de l'autre. Pour ce qui est de la méthodologie, la pensée de Bakhtine est ici liée à la pensée que ce dernier attribue à Dostoïevski, c'est pourquoi, bien que la distinction sera faite entre ces deux registres de paroles, chacun de ces registres aura valeur égale pour définir les enjeux de la dialogie.

Concernant le premier point — le passage du statut de personnage à celui de personne —, il est possible de s'interroger sur la validité du concept de dialogie appliqué à des relations réelles. Plusieurs éléments permettent de surmonter aisément cette difficulté.

Tout d'abord, la dialogie procède d'un rapport particulier entre l'auteur.e et ses personnages. Chez Dostoïevski, écrit Bakhtine, le héros jouit d'une autorité idéologique et d'une indépendance. Il est considéré comme l'auteur de ses conceptions. En effet, Dostoïevski ne considère pas ses personnages comme ses porte-voix :

> « Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet, un trait fondamental des romans de Dostoïevski. » (Bakhtine, 1970 : 35)

Dans la vision Bakhtinienne du rôle de l'auteur, celui-ci se place à côté de ses personnages exactement comme il pourrait le faire à côté de personnes en chair en os dans la vie réelle. Nous analyserons cela plus en détail dans la partie dévolue au rôle de l'auteur dans un roman dialogique.

Comme je l'ai évoqué plus tôt, Bakhtine va progressivement étirer le concept de dialogie et de polyphonie. Si ces traits sont réservés à l'œuvre de Dostoïevski en 1929, ils deviennent ensuite des caractéristiques du roman en général, puis du langage. La dialogie dans la pensée de Bakhtine est, elle aussi passée d'un genre littéraire à l'analyse de situations réelles. À cela, viennent s'ajouter les nombreuses ambiguïtés existant dans ses écrits, dans lesquels il est souvent difficile de discerner les propos concernant sa vision du monde de ceux relevant de l'analyse littéraire. Enfin, si une large partie de ses écrits s'attardent sur l'histoire de la littérature, certains abordent des aspects philosophiques concrets de la vie réelle. Je pense en particulier à son ouvrage inachevé *Pour une philosophie de l'acte* auquel je ferai référence à plusieurs reprises dans les pages qui suivent. Cet ouvrage, loin des considérations littéraires, se veut être une tentative de créer une philosophie première, qui peut être comprise comme une science de l'être. Un « Être » qui, pour Bakhtine, doit considérer l'autre comme toujours singulier et se situer par rapport à l'acte.

Grâce à ces considérations, il est possible d'analyser, dans la pensée bakhtinienne, les caractéristiques de la dialogie sans créer de rapports superficiels à propos du passage de la théorie littéraire aux sciences humaines. Ses idées sont valides pour considérer les rapports que nous avons à l'égard de l'autre. Il écrit d'ailleurs :

> « Rappelons pour conclure que les rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts. Mais ce problème dépasse le cadre de la linguistique. » Bakhtine, 1970 : 256)

À mon sens, il n'y a qu'un pas à faire pour passer de la notion d'« auteur.e » à celle d'« ethnologue » et de « personnage » à celle d'« interlocuteur.ice ».

2. Le rapport à l'autre dans la dialogie : entre individualisme et interactionnisme

Une conception individualiste

L'un des points marquants dans le concept de dialogie est la place accordée à l'autre en tant qu'individu. L'individu est le point central à partir duquel tout se passe. Cette conception individualiste est très présente dans son ouvrage *Pour une*

philosophie de l'acte qui permet de comprendre cette position à la fois en détail et en nuances. Dans cet ouvrage, Bakhtine souhaite créer une philosophie première dans laquelle sa théorie serait enracinée dans des « actes réels, reliés entre eux par des relations événementielles concrètes » (Bakhtine, 2003 : 93). La notion d'acte est essentielle dans sa pensée (il parle d'ailleurs d'actes carnavalesques dans son ouvrage sur Dostoïevski), elle est ce qui enracine l'être humain dans le monde. Pour lui :

> « Chacune de mes pensées avec son contenu est mon *acte* responsable individuel, l'un des actes dont se constitue toute ma vie singulière en tant qu'action ininterrompue, car ma vie, dans son tout, peut être considérée comme acte complexe. » (Bakhtine, 2003 : 19)

L'acte chez Bakhtine est individuel, singulier et doit être responsable. Je reviendrai plus tard sur cette dernière notion qui est essentielle pour lui. C'est au point de jonction entre le quotidien individuel et singulier que se croisent acte et événement, autre notion centrale de sa philosophie première. Dans celle-ci, Bakhtine souhaite prendre en compte l'événement, et qualifie l'être humain d'« être-événement ». Par « être-événement », il met en avant l'idée de la non-reproductibilité de la vie vécue, de la singularité de celle-ci. Je l'ai évoqué plus tôt, la notion de seuil, de frontière, est essentielle et récurrente dans sa pensée. L'être-événement est lui aussi un concept liminal : il se situe entre le passé individuel et singulier de la personne et l'acte non-encore advenu. L'être-événement est une manière de qualifier l'humain comme inachevé et inachevable, car l'acte, à tout moment, peut faire basculer le cours des choses. Il considère la vie en tant qu'acte orienté vers un avenir toujours incertain. Il y a chez Bakhtine, comme le souligne le sociologue Michael Gardinier (2007), une nature située et incarnée de l'existence vécue.

La notion d'individu chez Bakhtine se situe sur le seuil entre le quotidien (et la singularité de la vie vécue) et l'agentivité. Ces deux points peuvent être perçus comme le reflet de son époque : d'un côté, nous avons une pensée qui s'ancre fortement dans la phénoménologie (Bakhtine parle de phénoménologie de l'acte pratique) et de l'autre, en considérant l'individu en tant qu'agent, nous pouvons rapprocher la notion d'individu de celle d'individualisme méthodologique comme le conçoit Max Weber. Néanmoins, s'il mentionne des philosophes issus de la phénoménologie comme Hegel et Husserl (parfois aussi pour les critiquer), il ne mentionne à aucun moment Weber. Nous verrons plus tard qu'une autre notion essentielle à la dialogie est l'interaction, et en ce sens, nous pouvons faire le pont avec l'interactionnisme de Georg Simmel.

L'individu en tant qu'agent

Il y a dans le dialogisme une nécessité de considérer l'autre en tant qu'individu ou pour reprendre les mots de Bakhtine, comme « un "tu" à part entière, c'est-à-dire le "moi" équivalent d'autrui (le "tu es"). » (Bakhtine, 1970 : 108). Il importe de reconnaitre l'autre comme individu, mais aussi et surtout, en tant qu'agent. Il écrit à propos de Dostoïevski que son monde « ne connait pas, d'une façon générale, de réification d'objets, de choses, il n'accepte que des sujets. » (1970 : 325). Être sujet dans sa pensée, c'est être agent. Et cette agentivité est possible, comme nous l'avons vu, grâce aux actes.

Gardinier souligne dans son article « Le défi dialogique de Bakhtine aux sciences sociales » (2007) que Bakhtine perçoit l'être humain comme une entité douée de volonté et de réflexions, capable de transformer les circonstances et de se construire une existence pleine de sens. Chez lui, les sujets sont des agents et non les simples effets de rapports de force. L'acte transforme l'être humain en un être-événement et le tourne vers le non-encore advenu. Il se positionne contre le déterminisme et défend le potentiel de l'être humain à promouvoir la cause de la liberté et de l'émancipation. Pour lui « la construction d'un savoir social est une entreprise collective résultant de dialogues en cours et sans origine précise entre de multiples participants » (Gardinier, 2007 : 69). Il fait de l'être humain un être libre, indéterminé, inachevé. Cette liberté attribuée à l'autre dans sa capacité à créer et modifier le cours des choses, implique chez Bakhtine une responsabilité. C'est parce que l'homme est pris en compte en tant agent qu'il doit être responsable. J'aimerais revenir plus en détail sur cette notion de responsabilité :

> « Une pensée participante est précisément une compréhension émotive-volitive de l'être en tant qu'événement dans sa singularité concrète, fondée sur la base du non-alibi dans l'être ; elle est pensée agissante, c'est-à-dire pensée référée à soi comme acteur responsable unique. » (Bakhtine, 2003 : 73)

Cette citation, typique de la pensée étoffée et souvent complexe de Bakhtine, mérite d'être développée, car elle recense toutes les caractéristiques de l'autre en tant qu'individu et agent.e. L'être humain chez lui est considéré comme singulier, il a une place unique dans le monde. Cette place unique est due à sa perception émotive-volitive du monde qui l'entoure. En d'autres termes, c'est parce que l'être humain accorde un sens à toute chose, à travers ses ressentis, ses volontés, c'est parce qu'il porte un jugement sur les éléments qui l'entourent qu'il occupe une place particulière dans le monde. Pour Bakhtine, le ton émotif-volitif est indissociable à la notion d'acte, car on ne peut pas penser — ou vivre — un événement de manière absolument indifférente. Lorsque Bakhtine avance que le ton émotif-volitif est indissociable de la notion d'acte, il ne parle pas d'une nécessité ontologique, mais de devoir et de responsabilité : « je dois réaliser ma singularité », précise-t-il (Bakhtine, 2003 : 70). Auquel cas, l'acte est vide, et fortuit. C'est cela qu'il précise en parlant de « non-alibi dans l'être » :

> « Bien entendu ce fait peut avoir des failles, peut être appauvri ; je peux ignorer mon activité et vivre la seule passivité, je peux tenter de prouver mon alibi dans l'être, je peux être un imposteur. Je peux renoncer à la singularité impérative. » (Bakhtine, 2003 : 70)

Ce devoir va de pair avec la notion de responsabilité. Il *faut* prendre la responsabilité de sa propre singularité. C'est la responsabilité qui permet d'agir et de penser — Bakhtine ne distingue pas ces deux registres — de manière consciente, et ainsi, en suivant son cheminement, de manière libre. Cette notion de responsabilité est absolument centrale dans son raisonnement, l'être humain *doit* être un agent responsable et la science (philosophique) ne peut se passer de la morale. Il critique à ce propos « la tentative rationaliste d'échapper à l'enracinement ontologique de notre existence vécue grâce aux théories abstruses ou aux dogmes sociopolitiques comme à une tentative de trouver dans l'Être un "alibi". » (Gardinier, 2007 : 73)

Il affirme que la vie ne peut-être pleinement appréhendée par la conscience que dans une responsabilité concrète. Être responsable c'est agir de façon participante dans le monde, c'est se tenir garant de nos actes et de leurs implications éthiques aux autres. Comme le souligne Gardinier :

> « La responsabilité implique la présence d'un sujet incarné et participatif. » (Gardinier, 2007 : 73)

Une philosophie de la vie ne peut être, pour Bakhtine, qu'une philosophie morale (2003 : 87). Une relation éthique et responsable au monde n'est possible, selon lui, que de façon participante et incarnée et réciproquement, une relation participante et incarnée au monde n'est possible qu'à travers un rapport au monde éthique et responsable. Une relation responsable et éthique qui postule la valeur et non un regard réifiant et désintéressé. Les liens que tisse Bakhtine entre individualités, agentivités, perceptions et responsabilités dans son ouvrage *Pour une philosophie de l'acte* sont, à mon avis, les prémisses du concept de polyphonie qu'il développera quelques années plus tard dans son ouvrage sur Dostoïevski.

Un dernier point mérite d'être soulevé dans la conception individualiste de Bakhtine. Le « tu » est le « moi » équivalent d'autrui, mais ils ne sont pas pour autant interchangeables. Chaque « je » (ou « tu ») reste un être-événement singulier avec une place particulière et unique dans le monde. S'il y a un rapport d'équivalence, il n'y a pas de rapport de réciprocité. Comme le soulignent Alexander Haardt (2007) et Augustio Ponzio (2007), bien qu'il y ait une utopie d'égalité dans sa conception de l'être humain, puisqu'il s'agit de faire le choix d'être responsable de ses actes, celle-ci n'est pas pour autant totalement symétrique, car, en tant qu'être-événement responsable je me situe dans le « rapport dans lequel j'exige de moi-même

plus que de l'autre, rapport dans lequel je n'attends pas non plus de lui qu'il assume la responsabilité pour moi comme je l'ai fait pour lui » (Haardt, 2007 : 121).

Cette remarque nous amène à un point fondamental supplémentaire dans la pensée bakhtinienne : l'interaction. En effet, ce qui compte chez lui, ce n'est pas tant l'individu, mais les actes de celui-ci et leurs réceptions. Autrement dit, la manière dont les personnes, en tant qu'être-événement, vont entrer en relation avec les actes d'autres êtres-événements et vont pouvoir créer des rapports dialogiques et responsables prime sur le reste.

Une approche interactionniste

> « Chez Dostoïevski, la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui, mais en tout cas jamais concentrée exclusivement sur son propre objet ; toutes s'accompagnent d'un regard perpétuel sur autrui. » (Bakhtine, 1970 : 70)

Nous retrouvons une fois encore cette pensée du seuil chère à Bakhtine : l'individu vit à la frontière entre sa pensée et la conscience d'autrui. C'est d'ailleurs, selon lui, le grand apport de Dostoïevski : il a su montrer, à travers ses romans, l'interaction et l'interdépendance qui se créent entre des consciences dans le monde réel. Pour Bakhtine, écrit Augusto Ponzio, « prendre Dostoïevski pour modèle signifie reconnaitre l'altérité comme centre principal de sa leçon éthique et esthétique, en opposition au primat de l'identité (2007 : 186).

Bakhtine écrit à propos du carnaval :

> « Un seul homme, resté avec lui-même, ne peut rapprocher les extrêmes, fût-ce dans les sphères les plus profondes et les plus intimes de la vie spirituelle, on ne peut se passer de la conscience d'autrui. L'homme ne trouvera jamais toute sa plénitude à l'intérieur de soi. » (Bakhtine, 1970 : 250)

Deux éléments sont significatifs dans cette citation. Le premier est la nécessité de l'interaction pour l'être humain. La dialogie n'est pas le moyen, mais le but (Bakhtine, 1970 : 344). Un monde sans interaction est inenvisageable pour lui. Le second point important est cette idée de « rapprocher les extrêmes » qui peut faire référence à un autre concept clé de Bakhtine : celui de polyphonie. Les êtres humains devant être des individus singuliers et responsables, chacun apporte une vision unique du monde. Afin de comprendre le monde, il faut alors envisager un même objet selon ces différents points de vue. Ce sont ces différentes voix, ces différents points de vue que Bakhtine met en avant en développant le concept de polyphonie. Pour lui, nous

avons besoin de nous imaginer nous-mêmes en tant qu'entité cohérente et pour ce faire nous avons besoin de l'autre comme exotopie (Gardinier, 2007). L'autre possédant un surplus de vision sur nous-mêmes (et inversement), ce n'est que dans l'interaction que nous pouvons nous découvrir nous-mêmes et le monde qui nous entoure avec le plus de justesse possible. Cependant, le point de vue de l'autre ne se fond jamais avec le nôtre, le « je » n'est pas interchangeable avec le « tu ». Il n'y a jamais de fusion des points de vue, des consciences, comme il le souligne :

> « Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre en le transformant en objet d'une analyse impartiale, neutre, pas plus que par une fusion avec lui. » (Bakhtine, 1970 : 344)

La vision de l'autre garde toujours son extériorité. Rappelons le, l'autre est un individu inachevé, libre, tourné vers le non-encore advenu, il n'est alors pas possible de parachever sa pensée, et par là, de la saisir dans son intégralité. Bien que l'intégrité de la différence soit toujours maintenue, elle n'interdit pas la solidarité, car « ce n'est que dans l'interaction des hommes que se dévoile "l'homme dans l'homme", pour les autres comme pour lui-même. » (Bakhtine, 1970 : 344). Le moi bakhtinien est traversé par le mot des autres, il est divisé, multiple, et ne peut être appréhendé que dans le système des interrelations :

> « C'est dire si l'interlocuteur/l'interauditeur est loin d'être monologique, homogène et stabilisé, cartésien en quelque façon. » (Privat, 2019)

Ancré dans les actes, les valeurs, cette considération de l'être humain, entre individualité, agentivité et interaction, met en avant une vision non-cartésienne du moi :

> « La tendance dominante dans les sciences sociales a été de supposer par exemple que la conscience et l'action humaines sont le produit de forces sociales abstraites et anonymes, et que, par conséquent, le comportement social est modélisable, régulier et prédictible. C'est là présupposer en outre que les acteurs humains sont des monades autonomes et globalement interchangeables (quoiqu'incorporelles, curieusement) — en un mot qu'ils sont des Moi cartésiens. » (Gardinier, 2007 : 68)

Le rationalisme cartésien ne peut être renversé qu'en abandonnant les abstractions de la philosophie idéaliste pour saisir la nature concrète de l'acte en tant que centre de l'existence humaine. Je reviendrai plus tard sur cette vision critique du rationalisme, partagée par d'autres chercheur.e.s en sciences sociales.

Nous arrivons à un nouveau point essentiel de la dialogie : il n'est pas possible de parler de l'autre, il est seulement possible de s'adresser à lui. La dialogie peut être décrite comme « une idée philosophique, une caractérisation de notre expérience de compréhension et une réponse sténographiée à la question : que se passe-t-il quand quelqu'un comprend quelque chose d'exprimé ? » (Bubnova, 2007 : 59).

L'importance de l'inachèvement

Bien que j'aie évoqué plusieurs fois l'importance que Bakhtine accorde à l'inachèvement, cette notion est si centrale qu'elle mérite d'être traitée plus en détail. Il estime que l'homme est inachevé à la fois à travers l'acte et à travers l'interaction. À travers l'acte, c'est la possibilité pour le sujet de créer, c'est l'événement, la nouveauté. Le « faire » transforme, modifie, et rend ainsi l'être humain inachevable, car toujours tourné vers le non-encore advenu. En s'efforçant d'attribuer un sens et une valeur à notre environnement pour en faire un espace qui a du sens, « le sujet s'engage activement dans le milieu où il vit et l'altère ; et ce faisant il ne cesse jamais de se transformer lui-même » (Gardinier, 2007 : 72).

D'autre part, l'être humain est inachevé, car il est sans cesse en relation avec d'autres personnes qui apportent une autre vision du monde et de soi. Ce « surplus de vision » (Bakhtine, 2017 : 51) que possède l'autre vis-à-vis de soi ou du monde n'a de cesse de nous transformer. Le fait que les êtres humains sont inachevés, possèdent un surplus de vision, rend le dialogue lui-même inachevable.

Ces deux chemins — le moi vers l'autre et l'autre vers moi — sont à comprendre comme les deux faces d'une même pièce. D'un côté, par l'acte, l'individu ne cesse de se transformer, d'apporter une nouvelle vision du monde, et ce faisant, dans l'interaction, modifie la perception qu'a l'autre du monde. Et d'un autre côté, l'autre ayant les mêmes caractéristiques, transforme la vision que l'on a de soi, de l'autre et du monde. Comme le souligne Bakhtine :

> « Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de fermé, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et ait déjà dit son dernier mot. » (Bakhtine, 1970 : 343)

Le terme « irréductible », bien qu'il ne soit pas utilisé par Bakhtine, définit parfaitement sa vision du monde et de l'individu :

> « Qu'on ne peut assimiler à quoi que ce soit d'autre ; qui a sa nature propre, spécifique, foncièrement originale. »
>
> « Que l'on ne peut ramener à un état plus simple ; qui ne peut être décomposé, divisé, analysé »
>
> « Dont on ne peut venir à bout. »
>
> « Que l'on ne peut soumettre, vaincre ou convaincre. » (Dictionnaire CNRTL, du CNRS)

Plusieurs traits sont assimilables à l'inachèvement tel que le conçoit Bakhtine. En premier lieu, l'originalité. L'individu, il n'a de cesse de l'écrire, est un être inventif, original, c'est un « être événement », singulier, il occupe une place spécifique dans le monde. Les individus ne sont pas interchangeables, tous ont une vision singulière, et tous sont capables de transformer leur environnement. L'irréductibilité c'est aussi considérer qu'on ne peut pas « venir à bout », qu'on ne peut pas « décomposer, diviser, analyser » l'individu. L'être-événement est mouvant, fluide, insaisissable, parce qu'il est en mesure de créer de nouvelles choses, et qu'il est sans cesse en transformation face aux mots d'autrui. Enfin, l'irréductibilité empêche l'individu d'être soumis. À tout moment, il peut changer le cours des événements, refuser la soumission en étant un être responsable, c'est-à-dire, en étant agent, en ne trouvant pas d'alibi (pour reprendre sa formule de « non-alibi dans l'être) pour se confronter au monde, aux forces, aux autres. L'inachèvement de l'homme, son irréductibilité, est ce qui le rend libre. C'est en cela qu'il se positionne contre le déterminisme, car l'homme, dans sa vision, est profondément indéterminé, à moins de se trouver un alibi pour ne plus agir. Mais dans ce cas, la vie devient « fortuite » :

> « Mais il peut y avoir une pensée non incarnée, une action non incarnée, une vie fortuite non incarnée, en tant que possibilité vide. Une vie fondée sur la base silencieuse de son alibi dans l'être tombe dans un être indifférent, enraciné dans rien. » (Bakhtine, 2003 : 72)

Les œuvres de Dostoïevski sont, selon lui, une lutte contre la chosification de l'homme. Ses personnages sont en constante évolution, car sans cesse confrontés aux mots d'autrui. Il y a une révolte du héros dans son œuvre, dans le sens où il est impossible de le transformer en objet sans voix d'une intellectualisation qui le parachève et le chosifie. C'est par cette vision de l'homme que Bakhtine, il me semble, esquisse une définition de ce dernier de manière éthique et politique : l'homme comme responsable, libre, singulier, inachevé, en lutte.

La place de l'auteur

J'aimerais évoquer un dernier point concernant le rapport à l'autre dans la dialogie littéraire : celui du rapport de l'auteur aux personnages. Je l'ai mentionné plus tôt, dans une œuvre dialogique on ne peut pas parler de l'autre, on peut seulement s'adresser à lui. C'est de cette manière que Bakhtine envisage la relation entre l'auteur et ses personnages :

> « Le mot de l'auteur sur le héros est organisé dans les romans de Dostoïevski comme le mot sur quelqu'un de présent qui entend l'auteur et qui peut lui répondre. Et ce n'est nullement un procédé conventionnel, mais l'attitude ultime, inconditionnelle de l'auteur. » (Bakhtine, 1970 : 109)

Dans un roman dialogique, l'auteur ne parle pas *du* héros, mais *avec* lui. Tout se passe comme si les personnages étaient réellement aux côtés de l'auteur. Cela n'est pas sans rappeler la pensée chrétienne à laquelle Clark et Holquist rattachent Bakhtine. J'ai évoqué plus tôt le lien qu'ils créent entre sa pensée et la pensée patristique orthodoxe selon laquelle Dieu a dirigé son Verbe incarné vers nous (Ollivier, 1997). La distinction entre moi et l'autre devient pour Bakhtine la même qu'entre l'auteur (moi) et le héros (l'autre) :

> « Ce mouvement rend l'auteur invisible. La raison de l'invisibilité de l'auteur est la même que pour l'invisibilité du moi : l'auteur n'est pas une entité fixe, mais une capacité, une énergie. Aussi, l'auteur-créateur ne coïncide-t-il pas plus avec l'auteur-personne que le moi avec ses projections. » (Ollivier, 1997 : 135)

Le moi, tout comme l'auteur, est inachevé, il est à considérer comme un processus ouvert. Si cette vision de l'auteur est parfois critiquée, elle est dans le cadre de mon étude très utile, puisqu'il s'agit, en anthropologie, de faire face à des situations concrètes. C'est pourquoi il me parait pertinent dans cette analyse de garder à l'esprit l'idée que se fait Bakhtine du rôle de l'auteur, pour plus tard la comparer au rôle de l'ethnologue/photographe. Si dans un roman dialogique l'auteur s'adresse à l'autre, il ne s'agit pas de s'adresser à n'importe qui, mais bien à des êtres-événements singuliers, responsables et indépendants. Ainsi, les romans de Dostoïevski s'articulent autour de dialogues dans lesquels chaque personnage a son point de vue et sa conception du monde. Il n'y a pas d'idée dominante dans ses romans, seulement des échanges et des affrontements, dans lesquels apparait une multiplicité de points de vue. Dostoïevski fait naitre une pluralité de voix, une polyphonie, et de consciences tout au long de ses romans, à travers une combinaison de volontés individuelles qui dialoguent. L'indépendance des héros est le cœur du principe de dialogie. Indépendance entre les personnages, mais aussi, nous dit Bakhtine, indépendance des personnages vis-à-vis de l'auteur :

> « Le héros devient relativement libre et autonome, car tout ce qui, dans la conception d'un auteur, le rendait déterminé, condamné pour ainsi dire, ce qui le qualifiait une fois pour toutes comme image finie de la réalité, ne remplit plus une fonction "achevante", et sert de matière à sa conscience de soi. » (Bakhtine, 1970 : 93)

Pour Bakhtine, l'auteur et les personnages sont sur un même plan et forment ensemble des relations dialogiques en abolissant toute hiérarchie. Cela n'est possible qu'à condition que le personnage et l'auteur ne se confondent pas et que le premier ne serve pas de porte-voix au second. Une certaine distance, une exotopie, est nécessaire entre l'auteur et ses personnages. La relation qu'il dessine entre l'auteur et ses personnages fait fortement écho à la relation qui se crée sur le terrain

entre l'ethnologue et ses interlocuteur.ice.s. Il me semble que pour chacune des phrases ci-dessus il serait possible de remplacer les mots « auteur.e.s » et « personnages » par ethnologues et interlocuteur.ice.s.

Le rôle et la position de l'auteur sont entièrement reconsidérés dans le roman dialogique et exigent de celui-ci une activité dialogique intense :

> « Dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, la reconvertir (dans une direction déterminée, il est vrai), pour être apte à englober les consciences à part entière d'autrui. C'était une tâche difficile, inhabituelle (…), mais c'était indispensable pour recréer artistiquement la nature polyphonique de la vie même. » (Bakhtine, 1970 : 115)

Il faut tenter de comprendre l'autre de l'intérieur sans dénaturer sa pensée, sans la parachever, c'est-à-dire en lui laissant toute son autonomie, son irréductibilité. Une écoute intense, en même temps qu'une distanciation entre soi et l'autre sont absolument nécessaires, écrit-il, pour garantir une représentation réellement objective. En littérature comme en anthropologie, le dialogisme exige de faire *avec* et non de faire *sur* l'autre.

Que se passe-t-il si les propos de l'auteur se fondent avec ceux de ses personnages ? Bakhtine appelle cela le roman monologique. Pour lui, la seule interaction possible dans un roman monologique est que le personnage possédant la vérité (souvent fusionné avec l'auteur.e) l'enseigne aux autres. Les éléments sont ainsi groupés autour d'un centre unique. L'idée est pensée comme l'expression d'une seule conscience et l'auteur.e devient le seul idéologue.

Après avoir montré de quelle manière un rapport dialogique à l'autre se situe sur le seuil de plusieurs notions : individualité, interaction, responsabilité et acte, je souhaiterais maintenant expliquer en quoi cette manière de considérer l'autre, induit également une manière polyphonique et dialogique de considérer la connaissance.

3. La dialogie et le rapport aux idées et à la connaissance

Les idées

Pour Bakhtine, Dostoïevski a découvert la nature dialogique de « la sphère de la vie de l'idée » (Bakhtine, 1970 : 136) : une idée nait, se développe, se renouvelle et en engendre une autre. La pensée de l'idée est interindividuelle et intersubjective : elle se développe dans la communication entre les consciences, elle est toujours sur le seuil. Ses héros ne sont pas à considérer seulement comme des consciences indépendantes, ils sont aussi des idéologues :

> « L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage : ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée, et le romancier ne relate pas la vie du personnage, mais celle de l'idée en lui. » (Bakhtine, 1970 : 57)

L'idée dans ses romans est inséparable de celle de l'homme qui en est le porteur. Par conséquent, ses héros sont « des hommes de l'idée » (Bakhtine, 1970 : 134), et non un type social, un caractère ou encore un tempérament :

> « La remarque sur la personnification de l'idée chez Dostoïevski est également fort pertinente. Chaque opinion devient, en effet, chez lui un être vivant, et ne peut être séparée de la voix humaine qui l'incarne. » (Bakhtine, 1970 : 49)

Son approche n'est nullement identitaire ou psychologique, comme le souligne cette citation de Dostoïevski relevée par Bakhtine :

> « En restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme. On me dit psychologue : c'est faux, je ne suis qu'un réaliste dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire j'exprime toutes les profondeurs de l'âme humaine. » (Dostoïevski in Bakhtine, 1970 : 105)

« L'homme dans l'homme » réfère aux profondeurs de l'âme humaine. Il s'agit de la vie intérieure de l'homme : ses idées, sentiments et perceptions. « L'homme dans l'homme » est inachevable, car les idées qui constituent l'homme le sont également : en perpétuelle transformation à travers le dialogue, l'interaction et la coexistence avec autrui. C'est pour cette raison, nous dit Bakhtine, que Dostoïevski niait être un psychologue : il voyait en la psychologie « une humiliation de l'homme par la chosification de son âme, au prix de sa liberté, de son "infinité". » (Bakhtine, 1970 : 105). Par « réaliste dans le meilleur sens du mot », il entend une autre voix que celle habituelle dans les romans monologiques, celle d'un « dialogisme grave allant au fond des choses, qui affirme l'autonomie, la liberté, l'inachèvement et l'absence de solution du personnage. […] Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire » (Bakhtine, 1970 : 108. Pour ce faire, Dostoïevski ne relate pas la biographie de ses héros, il ne garde de leur passé que ce qui est actuel, c'est-à-dire, ce qui est vécu comme un présent — les péchés non rachetés par exemple. Ce qui l'intéresse est de décrire leurs points de vue sur le monde et sur eux-mêmes, en d'autres termes, de décrire la vie de leurs idées :

> « Pour Dostoïevski l'important n'est pas de savoir ce que représente le personnage dans le monde, mais ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. » (Bakhtine, 1970 : 87)

Par certains aspects, on se rapproche ici de l'ethnologie : l'ethnologue ne prend pas nécessairement en compte la biographie de ses interlocuteur.ice.s — sauf si cela permet de comprendre plus en profondeur un sujet, comme dans le cas des histoires

de vie. Ce qui lui importe est la connaissance qu'une personne va pouvoir apporter sur sa propre vision et sa propre compréhension du monde et de la société. L'approche ethnologique est cependant moins individualiste que celle de Dostoïevski. En ethnologie, une idée est souvent partagée par plusieurs de nos interlocuteur.ice.s. Ajoutons que dans cette personnification de l'idée, on peut aussi percevoir la nécessité de créer une œuvre polyphonique, qui soit capable de prendre en compte les différentes voix et idées des personnages.

La connaissance

Plus qu'un rapport aux idées, c'est le positionnement envers la connaissance qui se modifie dans une œuvre dialogique. Des liens peuvent être établis entre la façon dont Bakhtine envisage les idées dans *La poétique de Dostoïevski* et la manière dont il développe son rapport à la connaissance dans *Pour une philosophie de l'acte* et dans ses *Notes* rédigées en 1970 et 1971.

Pour Bakhtine, le réel ne peut se comprendre qu'à partir de nos propres valeurs, qu'il appelle la tonalité émotive-volitive et qu'à travers nos actes, c'est-à-dire qu'à travers la vérité qu'il désigne comme *pravda*. La langue russe distingue deux sortes de vérités. *Pravda* désigne la vérité individuelle, propre à chacun, tandis qu'*istina* désigne une vérité universelle :

> « C'est un triste malentendu, un héritage du rationalisme, de penser que la vérité *pravda* ne peut être que la vérité *istina*, constituée de composantes universelles, que la vérité *pravda* d'une situation est précisément ce qui est reproductible et permanent en elle. » (Bakhtine, 2003 : 73)

Cependant, pour une connaissance objective, la vérité pravda doit être responsable :

> « […] le savoir concernant le contenu d'un objet en soi devient savoir concernant cet objet pour moi, devient une reconnaissance qui m'engage d'une manière responsable. […] Tout le contexte infini de la connaissance — ou de la science — théoriquement humaine possible doit, pour ma singularité participante, être reconnu de façon responsable, et cela ne diminue ni n'altère en rien sa vérité *istina* autonome, mais la complète jusqu'à en faire la vérité *pravda* dans sa validité nécessitante. » (Bakhtine, 2003 : 78-79)

La connaissance est relative pour Bakhtine, car elle est perçue à travers des tons émotifs-volitifs, mais aussi à travers une certaine époque, une discipline, etc. Cette relativité n'a ni à être niée ni à être unifiée. Dans sa conception de la connaissance, ces différents points de vue doivent être conciliants et coopérer. Il doit y avoir une reconnaissance des zones frontières pour appréhender une connaissance objective et responsable.

C'est à travers la coopération qu'il entend sortir d'une vision relativiste, qu'il critique grandement. Nous pouvons souligner deux éléments à cet égard : d'une part, Bakhtine fait la distinction entre la vérité *istina* et l'acte de connaissance. S'il existe des vérités universelles et intemporelles, qui ne dépendent pas de l'être humain, l'acte de connaissance pour lui est toujours singulier. D'autre part, il existe pour lui une autre vérité unifiée qui peut s'exprimer par une pluralité de points de vue :

> « […] un même objet du point de vue de son contenu de sens, contemplé de différents points d'un espace unique par plusieurs personnes, occupe des places différentes et est présenté différemment dans le tout architectonique concret constitué par le champ de vision de ces différentes personnes qui l'observent ; cela étant, son identité de sens entre à titre de composante dans la vision concrète à cela près qu'elle se couvre de traits individualisés et concrets. » (Bakhtine, 2003 : 78)

Dans la vision de Bakhtine, la vérité, ou plutôt l'acte de connaissance, bien que partiel, s'organise, auquel cas toutes les idées ne seraient qu'une cacophonie. Et il entend organiser ces différentes idées grâce à la polyphonie.

Une connaissance polyphonique

Les notions de dialogie et de polyphonie se recoupent et se confondent régulièrement dans ses écrits. D'une manière générale, toutes deux désignent l'hétérogénéité des voix et des points de vue propre à tout énoncé. Mais la polyphonie est le plus souvent utilisée pour désigner un principe de construction romanesque (Calabrese-Steimberg, 2010), tandis que la dialogie a un sens plus général, et peut être comprise comme un phénomène propre à tout discours :

> « C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. » (Bakhtine, 1987 : 102)

Dans ses textes, la polyphonie revêt différents aspects. D'une part, c'est la pluralité des discours : d'un point de vue individuel, social, culturel, selon les points de vue des chercheur.e.s etc., il se crée différentes visions du monde, auxquelles nous avons à faire face par le dialogue tout au long de notre vie. Mais la polyphonie, selon Bakhtine, n'est pas seulement quelque chose d'extérieur à soi, elle se retrouve également à l'intérieur même du sujet qui est pénétré de part en part par le discours de l'autre :

> « Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui. » (Bakhtine, 1984 : 157)

Enfin, la polyphonie est également le versant « matériel » de la dialogie, un procédé artistique qui rend visible la confrontation des points de vue. De manière métaphorique, en reprenant une notion de l'anthropologue Hans Belting (2004), la polyphonie est le médium qui confère sa visibilité à l'image. Pour Belting, il n'y a pas d'image sans médium, et le médium, par son aspect historique, culturel, va aussi façonner le sens que l'on donne à l'image. De la même manière, un procédé artistique polyphonique rend visible la dialogie dans une œuvre.

Un roman dialogique s'organise autour d'un dialogue toujours inachevé, irréductible, car il n'y a pas de fin de discours ni d'idées dominantes parmi les différentes idées des individus. Leurs valeurs se combinent sans fusionner. Cette combinaison de différentes idées distinctes amène une discussion — inachevable, car plurielle — entre des idées principales comme la mort, la religion, etc. C'est ce que Bakhtine appelle le Grand Dialogue. Dans la dialogie, l'idée acquiert une complexité contradictoire, elle vit et agit sur le Grand Dialogue. Penser, c'est de ce fait, mettre à l'épreuve des attitudes, c'est écouter et questionner ; nous retrouvons là des notions qu'il associe au carnaval, à la satire ménippée et au dialogue socratique. Les idées dans les romans de Dostoïevski sont contradictoires, non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, et fonctionnent comme un matériel à former. Rappelons-le, le dialogue est envisagé comme un but et non un moyen, il est l'instance qui permet de mettre sa pensée à l'épreuve, un processus. Et la polyphonie, comme le souligne Julia Kristeva dans son introduction à *La poétique de Dostoïevski* (Bakhtine, 1970), est un dispositif dans lequel les idéologies naissent et s'épuisent dans leurs confrontations.

La connaissance, chez Bakhtine, est une connaissance du seuil, elle vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui. Elle est perçue comme une zone plus que comme un point. Ce n'est qu'en confrontant des points de vue que nous pouvons arriver à un certain réalisme. Pour lui, tout discours (dans un sens très large) est « entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui », le discours se « faufile », « fusionne » et « se détache », il est « compliqué » et « touche à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet tel qu'il est énoncé » et participe « activement au dialogue social » car on « n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où… » (Bakhtine, 1987 : 100). Les mots représentent des idées qui sont complexes, irréductibles :

> « Si nous nous représentions l'intention de ce discours, autrement dit, son orientation sur son objet comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du "discours-rayon", non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image-trope du discours poétique au sens étroit, dans un "mot récusé"), mais dans un milieu de mots, jugements et accents "étrangers", traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les facettes de son image. » (Bakhtine, 1970 : 101)

L'écrivain, qu'il appelle l'artiste prosateur, doit montrer les différents points de vue que portent les individus à son encontre. Les mots ne sont pas des espaces neutres, ils sont interprétés différemment selon l'individualité, la culture et le vécu de chacun. Si tel n'était pas le cas, je n'aurais d'ailleurs pas besoin de définir, sur plusieurs dizaines de pages, les enjeux que revêt le terme « dialogie ». Mais dans la polyphonie, plus que de définir, il s'agit d'être polémique avec l'objet du discours, d'y montrer les nuances, les contradictions. C'est pourquoi le rôle de l'artiste prosateur est de trouver des procédés artistiques qui permettent de transposer cette polyphonie du vivant dans l'œuvre finale.

4. La dialogie et les procédés artistiques

L'ethnologie et les procédés artistiques dans les romans

Dans les romans, la dialogie est une forme qui permet de considérer la parole et les points de vue de l'autre dans leur intégrité, en préservant son autonomie et sa liberté.

La combinaison de ces trois aspects de la dialogie — rapport à l'autre, à la connaissance et aux procédés artistiques — rend l'utilisation de ce concept particulièrement fécond et original pour l'ethnologie. La dialogie n'est pas seulement une manière de considérer le discours et notre rapport à l'autre — auquel cas, nombre d'études ethnologiques pourraient être qualifiées de dialogique — mais aussi, et peut-être surtout, la façon de rendre ce discours, complexe, multiple, inachevable, irréductible, visible et compréhensible pour les lecteur.ice.s. Le rôle de l'artiste prosateur dans une œuvre dialogique est de mettre en forme le plurilinguisme, de se frayer un chemin parmi toutes les voix et de « calculer artistiquement » toutes ces résonances (Bakhtine, 1987) :

> « Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix aussi doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables ni "résonnantes" les nuances de sa prose littéraire » (Bakhtine, 1987 : 102)

Il faut souligner que Bakhtine utilise un langage spécifique pour parler de l'activité de l'écrivain. L'artiste prosateur ne transcrit, ne traduit, ni n'interprète les idées de l'autre, mais il les fait « retentir », les « traverse », il « entre en interaction de manière vivante » avec elles, il « les découvre » parce que « le langage est un milieu vivant et concret » (Bakhtine, 1987 : 110). Les mots, représentant des idées, font partie du monde et se définissent par les multiples compréhensions que nous en avons. Pour Bakhtine, l'artiste prosateur n'est pas un penseur solitaire face à sa feuille blanche,

il est entouré de tout un ensemble de voix avec lesquelles il doit composer. La distinction écriture/vie est faible, ces deux notions sont côte à côte, sur le seuil. C'est pourquoi Bakhtine envisage les personnages des romans de Dostoïevski comme des personnes à part entière qui prennent place à côté de l'auteur. Cependant, si sa manière de concevoir l'écriture polyphonique est relativement claire et définie, il ne donne pas d'indices permettant d'opérer concrètement le passage de l'interprétation (qui serait monologique) à l'interaction (qui serait dialogique). La seule piste qu'il donne est que l'artiste prosateur doit activer et organiser la représentation littéraire de l'image de l'objet (Bakhtine, 1987) en en révélant sa dimension polémique. Le procédé artistique de la polyphonie peut être compris comme le procédé artistique qui permet la confrontation, plus que la compréhension.

Ainsi, une approche dialogique ne peut se concrétiser que grâce à des procédés artistiques précis, qui apparaissent dans la structure même du roman. Bakhtine rapporte que d'un point de vue purement linguistique, l'œuvre de Dostoïevski est monotone, car tous les personnages parlent la même langue :

> « Du point de vue de la linguistique pure, il n'existe aucune différence vraiment notable entre les utilisations monologiques et polyphoniques du mot dans les belles lettres. […] Il peut sembler que les héros dostoïevskiens parlent tous la même langue, celle de l'auteur. Cette monotonie de la langue fut souvent reprochée à Dostoïevski […] » (Bakhtine, 1970 : 252-253)

Ce qui compte, dans son œuvre, ce n'est pas le langage adopté, mais l'angle dialogique qu'il utilise, dans lequel les pensées et les caractéristiques des personnages s'opposent et se juxtaposent. Ce qui compte c'est l'architectonique de son œuvre. Les exemples de procédés artistiques sont néanmoins peu concrets ou strictement limités à l'usage du texte. C'est avant tout la structure polyphonique de l'œuvre qu'il considère comme un procédé artistique. C'est d'ailleurs le point mis en avant par James Clifford. Une ethnologie dialogique pour lui, doit penser d'autres formes, d'autres procédés artistiques pour transmettre la parole de l'autre (Clifford, 1996). Clifford a lu Bakhtine et cite à plusieurs reprises le projet d'un texte ethnographique dialogique qui aurait pour objectif de faire intervenir les interlocuteur.ice.s au cœur même du texte. L'ethnologue ne serait plus le seul pourvoyeur d'autorité dans ces textes. Un tel texte nécessite de repenser les processus discursifs afin de les adapter à ces nouveaux enjeux de parole partagée. Il cite plusieurs exemples utilisant de procédés allant dans ce sens : le dialogue entre deux individus (par exemple *Dialogue des femmes en ethnologie* de Camille Lacoste-Dujardin en 1977) ou encore la retranscription d'entretiens entre ethnologue et interlocuteur.ice.s (*Tuhimi : Portrait of a Moroccan*, de Vincent Crapanzano en 1980). Son exemple de *Birds of my Kalam Country* en 1977 de Ralph Bulmer et Ian Majnep est intéressant pour deux raisons : ethnologue et « indigène »[6] sont co-auteurs de cet ouvrage et sur le plan stylistique, des caractères différents distinguent, confrontent, les contributions de chacun des écrivains. Ainsi, chaque présente selon sa propre perspective l'avifaune du pays Kalam :

> « Cet impact s'était fait tout particulièrement sentir avec un premier grand livre, *Birds of my Kalam Country* (1977), ouvrage à deux voix, où l'ethno(zoo)logue Bulmer et son interlocuteur néo-guinéen Majnep nous présentaient, chacun de son point de vue, l'avifaune du pays Kalam. » (Monnerie, 2009 : 295)

Ces ethnologies dialogiques élaborent de nouvelles structures discursives dans le but de faire exister les différentes « voix » de la rencontre du terrain : voix de l'ethnologue et des interlocuteur.ice.s, dialogues, citations. L'enjeu de ces écrits est de briser la séparation entre un moi ethnologue qui interprète et un autre textualisé comme interlocuteur.ice. Cette dimension est un dérivé de la forme du roman telle qu'elle est théorisée par Bakhtine. L'enjeu de ces ethnographies est de s'employer à négocier une vision partagée de la réalité. Une telle négociation ne peut exister qu'en imaginant d'autres procédés discursifs, narratifs, ou encore stylistiques, pour parvenir à une forme capable de rendre à l'interlocuteur.ice son autorité.

Nous le verrons, ce qui est d'actualité pour le texte l'est tout autant pour la photographie, ou pour tout autre médium. Ce qui compte est l'angle dialogique utilisé ainsi que les formes finales créées. J'analyserai dans une section dédiée en quoi la photographie se prête particulièrement bien à une structure polyphonique grâce à différents procédés artistiques. Gardons simplement en tête pour le moment que les procédés artistiques font tout autant partie du concept de dialogie que le rapport à l'autre et à la connaissance.

La place des lecteur.ice.s

Le rôle des lecteur.ice.s est par essence participatif pour Bakhtine. Pour lui, la lecture se perçoit avec des tonalités émotives-volitives propres à chaque individu. Cela rend (la réception de) l'œuvre unique pour chaque personne. Les idées développées dans l'ouvrage vont s'entremêler à chaque fois de manière différente avec les pensées des lecteur.ice.s :

> « La compréhension complète d'un texte : elle s'exerce de façon active et créative. Une compréhension créative prolonge l'acteur créateur, multiplie les richesses artistiques de l'humanité. Co-créativité du comprenant. » (Bakhtine, 2017 : 402)

6 Je reprends ici les termes de James Clifford

Le roman polyphonique rend aussi les lecteur.ice.s actif.ve.s d'une manière supplémentaire. Le dialogue, les idées, la connaissance étant inachevés dans les romans polyphoniques, les lecteur.ice.s ne peuvent objectiver le roman de manière traditionnelle comme dans le cas d'un livre monologique. Cela est également le cas pour l'ouvrage *Birds of my Kalam Country*, que je viens de citer, et pour son deuxième volet *Animals the Ancestors Hunted* :

> « Son style oral est magnifiquement rendu par la traduction anglaise. Livre difficile parce qu'il ne nous tranquillise pas en offrant une interprétation ethnologique construite de ces connaissances mais nous incite à tenter de devenir, le temps d'une lecture, ethnologue des Kalam, un vrai casse-tête ! Car c'est bien ici la voix de Majnep qui domine l'ensemble, le dialogue avec les conceptions scientifiques occidentales prenant surtout la forme d'introductions, de notes et d'appendices. » (Monnerie, 2009 : 295-296)

Le roman dialogique n'ayant pas de ligne directrice, seulement de grands dialogues articulés autour de certaines idées, les lecteur.ice.s se voient obligé.e.s de participer, de se frayer leurs propres idées, leurs opinions à travers celles développées dans le texte. Encore une fois, c'est un processus dont le dialogue est le but.

Cette place laissée aux lecteur.ice.s est importante et tout à fait consciente au sein de mon mon travail ainsi que dans ceux d'autres travaux photographiques dialogiques, comme nous allons le voir.

L'importance de la dialogie et de la polyphonie comme procédés artistiques est ce qui m'a orienté vers des photographes issu.e.s du monde de l'art et qui se sont rapproché.e.s des sciences sociales comme Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier ou Allan Sekula. La notion de forme, ainsi qu'une réflexion autour du médium et du matériel utilisé sont primordiales dans le cadre de cette thèse. Nous verrons qu'une œuvre dialogique ne peut se passer d'adaptation des formes et d'expérimentation afin de ménager une place active aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s. Nous verrons également comment ces idées sont mises en pratique par les photographes étudié.e.s.

*
* *

Le roman dialogique puise ses origines dans trois genres anciens : le dialogue socratique, la satire ménippée et le carnaval. Nous avons vu que le dialogue socratique utilise deux techniques que l'on peut rapprocher des caractéristiques de la dialogie : la syncrèse, qui peut se résumer par la confrontation de plusieurs points de vue et l'anacrèse qui est l'art de provoquer le discours. La satire ménippée, genre

plus comique et fluctuant, se situe entre la syncrèse et le carnaval, qui est perçu par Bakhtine comme la fête du processus du changement, de l'inachèvement et de l'ambivalence. Ces trois genres, en évoluant, se sont complexifiés avec le temps et ont donné forme à de nouveaux genres.

Pour Bakhtine la dialogie n'aurait pu exister sans le capitalisme, car ce dernier, en renforçant l'individualité et en faisant exploser une vision héliocentrique du monde, crée le besoin de s'exprimer différemment et une nécessité de considérer le monde de manière plurielle. C'est pourquoi l'individualisme est au centre d'une conception dialogique du monde. Mais cet individualisme ne peut se passer de la responsabilité. L'autre est considéré comme un.e agent.e se trouvant en permanence dans des sphères d'interaction avec autrui. Rappelons que la notion de seuil est très importante, la communication se situe entre les individus, et nous avons besoin de la vision exotopique de l'autre pour parvenir à une vision plus complète de nous-mêmes. Ce rapport interactionnel à l'autre crée un discours, un regard sur soi et sur le monde qui est toujours inachevé, autre notion centrale. Le rapport à la connaissance se retrouve ainsi transformé. Dans une vision dialogique du monde, il s'agit dès lors de prendre connaissance à travers ses propres valeurs — que Bakhtine nomme tons émotifs-volitifs —, en les confrontant à celles des autres, ce qui génère une conception polyphonique de la connaissance.

Toutes ces particularités, ainsi que le génie propre à Dostoïevski, instaurent un rapport différent à l'auteur.e, qui, plutôt que d'exprimer son point de vue, se transforme en peintre à idée et se positionne à côté de ses personnages. De la même manière, les lecteur.ice.s deviennent eux aussi agent.e.s grâce à des procédés artistiques mis en place par ce qu'il appelle l'artiste prosateur.

À travers l'interaction et la polyphonie, je perçois chez Bakhtine une vision anthropologique et phénoménologique du monde. Comme le souligne Clifford (1996), l'ethnologie est un mode de production du savoir qui part d'un intense engagement subjectif. Qui plus est, la dialogie, et particulièrement la polyphonie, peuvent permettre une réflexion plus éthique sur la pratique et la représentation des relations interculturelles et de l'intercompréhension des sociétés.

Notons que les premiers écrits de Bakhtine coïncident avec la fondation de l'institut d'ethnologie en France en 1925. Sa vision du monde, anthropologique, est en partie en adéquation avec la pensée européenne de l'époque. Toutefois, si l'on se fie aux seuls exemples donnés par Clifford, les expériences dialogiques en anthropologie ne sont développées qu'à partir des années 1970. Il me semble cependant que l'on peut entrevoir les prémisses d'une anthropologie dialogique à une date antérieure, et qui plus est, en anthropologie visuelle avec les expérimentations de Jean Rouch qui mêle dans ses films agentivité des interlocuteur.ice.s, polyphonie et carnaval, autant d'attributs imputables à la dialogie. Le film *Jaguar*, film d'ethno-fiction réalisé entre 1954 et 1967 par Jean Rouch avec Damouré Zika, Lam Ibrahima

Dia et Illo Gaoudel est exemplaire à cet égard. Dans ce dernier, les personnages tentent d'aller vers le Gold Coast (qui sera plus tard le Ghana) afin d'y faire fortune et de revenir avec des présents pour leurs familles. Durant sept ans le principe va être le même : chaque jour de tournage, le matin, les acteurs et Jean Rouch vont décider des scènes à tourner dans la journée. Une fois arrivés au Gold Coast, les acteurs se séparent pour y mener leurs vies, avec parfois l'intervention de Rouch qui les filme. Dans cette ethno-fiction nous sommes face à des personnes qui questionnent leur propre culture, l'image montrée n'est pas celle imposée par le réalisateur. Les acteurs composent l'image qui apparait à l'écran, ils vivent à travers la caméra et l'influencent. Dans ce film, se créé un climat de confiance entre acteurs et le réalisateur. Nous assistons à un métissage entre la réalité et la fiction, les acteurs et les personnes qu'ils sont réellement, la vision de Rouch avec celles de Damouré, Lam et Illo. Cette citation de Marc-Henri Piault montre bien les caractéristiques dialogiques de l'œuvre de Rouch :

> « Rouch a pris au sérieux les croyances et les valeurs de l'Autre. Il n'a pas uniquement cherché à montrer et à expliquer, à faire comprendre et éventuellement interpréter, il a tenté de rendre sensible la légitimité absolue du Je spécifique devant lequel il se trouvait. Il avait bien retenu la leçon rimbaldienne et c'est parce que pour lui Je est en permanence un autre improbable qu'il est capable de rencontrer l'Autre comme un Je à part entière. » (Piault, 2004 : 210)

Comme je vais le montrer dans la partie suivante, à partir des années 1980, la sensibilité de plusieurs chercheur.e.s les pousse à théoriser une vision dialogique des sciences sociales. L'un de ces chercheurs, Edgar Morin, est d'ailleurs proche de Jean Rouch. Ils réaliseront ensemble le film-recherche *Chronique d'un été* en 1961. Luc de Heush écrit de ce film :

> « C'est alors qu'Edgar Morin, jeune sociologue, entra en scène. Il souhaitait réaliser avec Rouch un film consacré à des entretiens familiers avec différents acteurs parlant de leur propre condition sociale ; il s'agissait en quelque sorte d'un portrait de la société française à travers une série de sociodrames filmés laissant apparaître ce que Morin appelait "le tissu affectif des relations humaines". ». (De Heush, 2006 : 56).

Ce film manifeste du cinéma-vérité, se caractérise par une captation en direct du réel (sans mise en scène) dans le but de transmettre une vérité. Dans ce film, Jean Rouch réactualise les principes du cinéma-vérité qu'il a mené en Afrique, auprès d'une « tribu » parisienne. Ils vont dans la rue à la rencontre de nombreuses personnes, de tous niveaux d'échelle sociale, et leur demandent comment iel.s vont, ou, comme le dit Morin au début du film « Comment tu te débrouilles avec la vie ? ». Les réponses sont parfois courtes, il arrive que les entretiens et les débats prennent de l'ampleur et que nous en apprenions plus sur le quotidien de parisien.ne.s. Ces débats, la parole libre laissée aux interlocuteur.ice.s, la manière dont il est composé, me renvoient d'ailleurs aux débats menés dans le documentaire filmique dialogique de *La commune — 1871*, de Watkins, que j'ai mentionné plus tôt.

C. Un concept en phase avec d'autres conceptions épistémologiques en sciences sociales

Il est frappant de constater à quel point certaines recherches menées à la fin des années 1980 et dans les années 1990 dans les sciences sociales s'approchent d'une considération et d'une vision dialogique des sciences de l'être humain. Cette période, nous le verrons dans la section suivante, marque également un tournant dans la conception de la photographie et du documentaire. C'est à cette époque que les photographes étudiés ici (Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula) effectueront leurs premiers documentaires dialogiques. C'est pourquoi une comparaison entre les idées développées par Bakhtine et celles de trois chercheur.e.s, Cornelius Castoriadis (1999), Donna Haraway (1988) et Edgar Morin (1982 ; 1990), me parait pertinente.

Il est intéressant de les comparer parce qu'iels écrivent sur l'objectivité à partir de différentes disciplines et raisonnements : ce sont des préoccupations morales, philosophiques et esthétiques qui animent Bakhtine ; quant à Morin sa pensée porte avant tout sur la communauté et la connaissance scientifique d'un point de vue sociologique ; c'est à partir du féminisme que s'élaborent les concepts de Haraway ; et enfin, c'est à travers des considérations historiques et philosophiques que se façonne la pensée de Castoriadis. Bien qu'iels développent des concepts différents — dialogie, pensée complexe, épistémologie des points de vue, praxis —, il est frappant de voir à quel point de nombreux points communs les unissent. Dans cette partie j'observerai la manière dont iels redéfinissent l'objectivité, considèrent l'être humain et la connaissance comme inachevables en mettant en avant la nécessité de l'inclusion de la subjectivité ou de l'intersubjectivité au cœur de la connaissance à travers une conception polyphonique et complexe du monde qui appelle à une responsabilité de l'être humain en général et du scientifique en particulier. J'analyserai également de quelle manière cette conception des sciences appelle à un regard critique, réflexion que nous retrouverons chez les photographes documentaires dialogiques.

a. Une critique des sciences « traditionnelles »

1. Critique du rationalisme

Ce qu'Edgar Morin appelle la raison est « une méthode de connaissance fondée sur le calcul et la logique [...] employée pour résoudre des problèmes posés à l'esprit, en fonction des données caractérisant une situation ou un phénomène. » (Morin, 1990 : 155). « Ratio » en latin, signifie « calcul, compte » (Gaffiot, 2001).

Pour ce qui est du rationalisme, Morin le définit de deux façons. Premièrement, il s'agit d'« une vision du monde affirmant l'accord parfait entre le rationnel (cohérence) et la réalité de l'univers », excluant ainsi du réel l'irrationnel et l'arrationnel. Deuxièmement, il le définit comme « une éthique affirmant que les actions humaines et les sociétés humaines peuvent et doivent être rationnelles dans leur principe, leur conduite, leur finalité. » (Morin, 1990 : 144).

D'un point de vue historique, il situe l'engouement pour le rationalisme à la fin du XVIIIe :

> « À la fin du xviiie siècle, les succès de la physique permettent de concevoir un univers déterministe totalement intelligible au calcul. [...] Dès lors, le rationalisme dispose d'une vision du monde comportant identité du réel, du rationnel, du calculable, et d'où ont été éliminés tout désordre, toute subjectivité. » (Morin, 1982 : 88)

La principale critique qu'émettent Morin, Haraway et Castoriadis à l'encontre du rationalisme[7] porte sur la simplification des faits qui est opérée pour comprendre pour le monde — cela n'est pas sans faire écho à la notion d'irréductibilité que j'ai soulevée plus tôt. Deux types de simplifications ont eu lieu : par disjonction (isoler les objets les uns des autres ainsi que de leur environnement et de leur observateur) et par réduction (unifier ce qui est divers ou multiple à ce qui est élémentaire ou quantifiable). La nécessité du rationalisme n'est pas remise en cause, Morin précise que le principe de simplification qui a animé les sciences naturelles a permis d'admirables découvertes. Toutefois, iels appellent à dépasser cette vision, car il s'agit d'une « alternative mutilante » (Morin, 1990 : 27) du réel. Pour Haraway, il s'agit de développer des perspectives partielles en dépassant l'« universal rationality » pour tendre vers les « ethnophilosophies », le « common language » pour l'« heteroglossia », le « new organon » pour la « deconstruction », l'« unified field theory » pour l'« oppositional positioning », le « world system » pour les « locals knowledges » et enfin la « master theory » pour les « webbed accounts » (Haraway, 1988). C'est seulement de cette manière, pour elle, qu'il est possible d'accéder à une épistémologie tout à la fois responsable, politique et rationnelle. Pour Morin, il s'agit d'articuler ensemble les notions antagonistes d'ordre et de désordre à travers l'organisation et en prenant en compte l'événement. Articuler des idées contraires à travers l'organisation de procédés artistiques est le rôle central de la polyphonie chez Bakhtine.

Une conception rationaliste est considérée comme une alternative mutilante, car cette conception de l'objectivité diminue, voir élimine, les notions de singularité, d'individualité, de hasard et d'événement afin de pouvoir être intelligible par le calcul. Par trop de simplification, le monde ne peut pas être envisagé dans sa complexité, dans ses antagonismes, dans la nuance. Cela renvoie aux raisonnements de Bakhtine qui refuse une opposition entre une objectivité attachée au rationnel et une subjectivité rattachée à l'individuel, au singulier, au fortuit. Pour lui, les deux conceptions de la vérité, *istina* et *pravda*, doivent être mises en relation, c'est à travers la vérité de l'être-événement (*pravda*) que nous pouvoir avoir accès aux vérités universelles (*istina*).

Pour Bakhtine, Castoriadis, Haraway et Morin, il n'y a pas d'opposition entre l'objectivité et la subjectivité, entre le sujet et l'objet, l'ordre et le désordre, car ce ne sont pas des composantes du réel, mais des concepts limites abstraits, des constructions sur le seuil qui, prises dans l'absolu, deviennent illégitimes et incohérentes (Castoriadis, 1999). Il faut ainsi considérer ces notions qui paraissent antagonistes comme complémentaires, ou, pour reprendre une idée de Bakhtine, les appeler à coopérer. Comme le rappelle Morin, s'il n'y a pas « d'ordre absolu, inconditionnel, éternel, non seulement dans le monde vivant, mais aussi dans les étoiles, les galaxies, le cosmos. [...] Il n'y a pas non plus de désordre absolu, inconditionnel, éternel » (Morin, 1990 : 205). Pour paraphraser Morin (1990), l'enjeu de leur conception de l'objectivité est d'affronter la complexité de la relation sujet-objet et celle de l'ordre-désordre, car le conflit, le désordre et le jeu ne sont pas des déchets à résorber, mais des constituantes clés de toute existence et organisation sociale. C'est pour cela qu'il faut trouver une épistémologie capable de les penser ensemble.

Une autre critique est émise par Bakhtine, Castoriadis et Morin l'encontre des sciences « traditionnelles » : celle d'avoir « chassé [l'événement] dans la mesure où il a été identifié à la singularité, la contingence, l'accident, l'irréductibilité, le vécu [...]. Il a été chassé non seulement des sciences physico-chimiques, mais aussi de la sociologie, qui tend à s'ordonner autour de lois, modèles, structures, systèmes. » (Morin, 1990 : 216). Ce qui caractérise l'événement dans leur pensée est d'un côté l'irréversibilité du temps et de l'autre l'aléa. Cela est particulièrement important pour Bakhtine, qui, nous l'avons vu, enracine sa théorie dans des actes réels, reliés entre eux par des relations événementielles concrètes. Morin précise que la réalité de l'événement n'est pas niée dans une conception rationaliste de la science. Ce qu'il

7 Différents termes sont utilisés pour parler du rationalisme. Entre autres : « rationalité occidentale » ou « principes d'explications "classiques" » pour Morin, « objectivity that promises transcendence », « reductionisms » pour Haraway. J'ai choisi de parler de rationalité, terme qui est commun à tou.te.s, plutôt que de me concentrer sur l'un ou l'autre de ces termes.

lui reproche c'est d'avoir rejeté l'événement vers la contingence individuelle et la vie privée.

Par la simplification, le réel est « mutilé ». En voulant donner du sens à ce qui n'en a pas forcément, il y a un risque, signale Castoriadis, d'une illusion de rationalisation rétrospective, qu'il définit comme « le hasard dans l'histoire [qui] prend lui-même la plupart du temps la forme du hasard signifiant, du hasard "objectif", du "comme par hasard" comme le dit si bien l'ironie populaire » (Castoriadis, 1999 : 67).

Enfin, un dernier point est émis à l'encontre du rationalisme par ces quatre chercheur.e.s : celui de considérer la science et son objet comme quelque chose d'inerte[8], et par là, de déterminé. Dans leurs conceptions de l'objectivité, l'objet de la science ne *doit* pas et ne *peut* pas être déterminé.

Comme le soulignent Haraway et Bakhtine, il ne peut pas être déterminé, car bien qu'il soit objet, il ne peut pas être saisi comme un tout, en effet, il est toujours socialement, historiquement et sémiotiquement signifiant et par là, toujours inachevé, irréductible. Ces mêmes propos sont appuyés par Morin pour qui « il est reconnu qu'il n'est pas de science pure, qu'il y en a en suspension, même dans la science qui se croit la plus pure, de la culture, de l'histoire, de la politique, de l'éthique, bien qu'on ne puisse réduire la science à ces notions. » (Morin, 1990 : 314). Castoriadis, pour sa part, tient les mêmes propos, mais uniquement du point de vue de la science historique :

> « Et, de même qu'avoir une expérience de la nature n'est pas sortir de l'Univers et le contempler, de même, avoir une expérience avec l'histoire ce n'est pas la considérer de l'extérieur comme un objet achevé et posé en face — car telle histoire n'a jamais été et ne sera jamais donnée à personne comme objet d'enquête. » (Castoriadis, 1999 : 49)

Ces considérations font pleinement écho à la place de l'ethnologue sur le terrain et à celle que j'ai adoptée avec les zonard.e.s. D'une part, parce que je me suis incluse dans mon observation (comme en témoigne la partie I dans laquelle j'ai utilisé le « je » pour décrire cette expérience) et d'autre part, parce que comme Bakhtine, je considère l'être humain comme irréductible, capable d'agentivité et de créativité. Ainsi, l'interaction avec l'autre n'a de cesse de transformer notre expérience et notre compréhension du monde. Il n'est pas possible de considérer son terrain comme quelque chose d'inerte, de passif ou d'immuable, il est sans cesse traversé par la nouveauté, l'événement, la singularité. Cette position est aussi une manière de considérer l'autre de manière éthique, responsable, je développerai cette idée un peu plus tard. Comme le mentionne Bakhtine, le monde est fait en partie d'aléas et d'événements, il ne peut pas être déterminé dans son essence, étant donné qu'il est toujours soumis, potentiellement, au changement et par là, à la création.

Enfin, l'objet de la science ne doit pas être déterminé, car le considérer de cette manière peut amener à son instrumentalisation :

> « Accounts of such objects can seem to be either appropriations of a fixed and determined world reduced to resource for instrumentalist projects of destructive Western societies, or they can be seen as masks for interests, usually dominating interests. » (Haraway, 1988 : 591)

Trois points principaux sont critiqués par ces auteur.e.s : premièrement, la conception d'un monde clôt, entièrement intelligible par la logique, le calcul, et qui, pour cela, rejette les notions d'événement, de singularité et de hasard et ainsi, mutile le réel ; deuxièmement, l'exclusion du sujet au sein de l'étude, et par là, l'exclusion de la vie (c'est-à-dire l'événement, le hasard, la création) au profit d'une théorie qui serait parfaite, close, pure ; et enfin, le déni de la responsabilité du scientifique, qui dans le pire des cas instrumentalise le monde, à dessein ou non, et qui dans le meilleur des cas, ne réalise pas que l'objet étudié est aussi source de signification et de pouvoir, et qu'il peut être instrumentalisé par d'autres. Haraway prend l'exemple du mot « sexe » :

> « For example, « sex» as an object of biological knowledge appears regularly in the guise of biological determinism, threatening the fragile space for social constructionism and critical theory, with their attendant possibilities for active and transformative intervention, which were called into being by feminist concepts of gender as socially, historically, and semiotically positioned difference. And yet, to lose authoritative biological accounts of sex, which set up productive tensions with gender, seems to be to lose too much; it seems to be to lose not just analytic power within a particular Western tradition but also the body itself as anything but a blank page for social inscriptions, including those of biological discourse. The same problem of loss attends the radical» reduction»of the objects of physics or of any other science to the ephemera of discursive production and social construction. » (Haraway, 1988 : 592)

D'une façon similaire, le problème de cette vision du monde pour Bakhtine est que :

> « Les disciplines philosophiques spéciales telles que la logique, la théorie de la connaissance, la psychologie de la connaissance, la biologie philosophique (qui toutes tentent de découvrir — théoriquement, c'est-à-dire au moyen de la connaissance abstraite — la structure du monde connaissable théoriquement et les principes de ce monde) [...] tend à se faire passer pour le monde dans son tout, non seulement pour l'être un abstrait, mais aussi pour l'être concrètement unique dans son tout possible, c'est-à-dire que la connaissance théorique essaie de construire une philosophie première [...]. » (Bakhtine, 2003 : 25)

8 Ce terme est utilisé par Donna Haraway : « Throughout the field of meanings constituting science, one of the commonalities concerns the status of any object of knowledge and of related claims about the faithfulness of our accounts to a "real world", no matter how mediated for us and no matter how complex and contradictory these worlds maybe. Feminists, and others who have been most active as critics of the sciences and their claims or associated ideologies, have shied away from doctrines of scientific objectivity in part because of the suspicion that an object of knowledge is a passive and inert thing. » (Haraway, 1988: 591)

Or pour lui l'objet de la connaissance, « le monde pensable dans son ensemble — le contenu de la connaissance scientifique — n'est qu'une composante d'un monde réellement vécu » (Bakhtine, 2003 : 27), car « aucun objet, aucun rapport n'est donné là comme quelque chose de simplement donné, de simplement intégralement présent » (Bakhtine, 2003 : 57). Il s'agit, nous l'avons vu, d'entrer en interaction de manière vivante avec le monde, de s'y engager de manière responsable.

Finalement, c'est sur l'irrationalité d'une telle conception de la science que portent leurs critiques :

> « Nous ne pouvons pas nous donner d'emblée une dialectique quelle qu'elle soit, car une dialectique postule la rationalité du monde et de l'histoire, et cette rationalité est le problème, tant théorique que pratique » (Castoriadis, 1999 : 53)

> « Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. » (Haraway, 1988 : 587)

> « Ce n'est plus seulement la suffisance et l'insuffisance de la raison qui sont en cause, c'est l'irrationalité du rationalisme et de la rationalisation. » (Morin, 1990)

Il est pertinent de souligner que les critiques qu'iels formulent ne portent pas sur les concepts fondamentaux tels que la rationalité, le calcul et la logique, qui demeurent des éléments essentiels dans la pratique de la recherche scientifique. Ce qui est spécifiquement remis en question, c'est plutôt l'instrumentalisation de ces notions lorsqu'elles sont appréhendées de manière absolue et décontextualisée. En d'autres termes, la critique ne vise pas les principes en soi, mais plutôt leur utilisation excessive et rigide, déconnectée de toute considération contextuelle.

2. Le monde n'a pas à être lu

En ôtant l'événement et l'aléa, le monde peut devenir intelligible par le calcul, la raison. Mais le problème, d'une telle conception est que :

> « Toute dialectique rationaliste est nécessairement une dialectique fermée. Sans cette fermeture, l'ensemble du système reste suspendu en l'air. La "vérité" de chaque détermination n'est rien d'autre que le renvoi à la totalité des déterminations, sans lequel chacun des moments du système reste à la fois arbitraire et indéfini. Il faut donc se donner la totalité sans résidu, rien ne doit rester en dehors, autrement le système n'est pas incomplet, il n'est rien du tout. » (Castoriadis, 1999 : 80)

Le problème du déterminisme revêt une place particulièrement importante pour Castoriadis et Bakhtine, étant donné que c'est vers l'autonomie pour le premier et la responsabilité individuelle pour le second, que tendent leurs propos. Pour eux,

l'histoire ne peut pas être pensée selon le schéma déterministe, car elle relève du domaine de la création. Ce qui caractérise l'être-historique est le fait qu'il peut donner des réponses nouvelles aux mêmes situations ou en créer de nouvelles. Enlever cette capacité de création, c'est prendre le risque de se retrouver déterminé, prédestiné, passé et achevé (Bakhtine, 2003). Ne pas considérer ces relations, du point de vue du passé, c'est le risque de l'illusion de la rationalisation rétrospective, et du point de vue de l'avenir, c'est ôter à l'homme son libre arbitre :

> « [...] les hommes ont à donner à leur vie individuelle et collective une signification qui n'est pas pré-assignée, et qu'ils ont à le faire aux prises avec des conditions réelles qui ni n'excluent ni ne garantissent l'accomplissement de leurs projets. » (Castoriadis, 1999 : 79)

La recherche d'une objectivité faite de nuance et d'incertitude ne peut se penser dans un schéma entièrement déterministe, ce schéma doit être un simple postulat :

> « Le déterminisme universel n'a jamais été prouvé ; c'est un postulat métaphysique qui a animé la recherche scientifique pendant deux siècles, et qui doit être reconnu aujourd'hui comme postulat. » (Morin, 1990 : 205-206)

> « [...] le scientifique occidental, possédé par ces deux phantasmes, qu'il y a une organisation rationnelle du monde (il n'en sait rien), et que sa science est sur le point de la dévoiler intégralement ou presque (elle produit plus d'énigmes qu'elle n'en résout), les transporte 10 000 ans en arrière [...] » (Castoriadis, 1999 : 349)

Comme le souligne cette dernière citation, il en découle une autre conception du rôle du scientifique, qui n'a pas à décoder le monde, à trouver une clé qui ouvre tous les secrets cachés de celui-ci. Son rôle est plutôt d'entrer en dialogue avec lui. Cette idée est aussi présente chez Haraway et Morin :

> « Accounts of a "real" world do not, then, depend on a logic of "discovery" but on a power-charged social relation of "conversation". The world neither speaks of itself nor disappears in favor of a master decoder. » (Haraway, 1988 : 596)

> « Et je dirais pour terminer : le but de la connaissance n'est pas de découvrir les secrets du monde dans une équation maîtresse d'ordre qui serait l'équivalent du maître mot des grands magiciens. Il est de dialoguer avec les mystères du monde. » (Morin, 1990 : 215)

Bien que Bakhtine ne soit pas aussi explicite, il place l'intersubjectivité au cœur de la dialogie. C'est à travers le regard des autres que nous pouvons avoir une vision plus complète du monde. Je reviendrai sur ces propos plus tard. Ainsi, il ne s'agit pas de décoder un monde transparent, mais de l'interpréter/de se confronter en entrant en relation avec lui. Cette interprétation/confrontation n'est possible qu'à

partir d'un point de vue. Point de vue qui est une certaine construction du monde, et qui, de ce fait, ne peut pas être neutre et transparent :

> « Feminists don't need a doctrine of objectivity that promises transcendence, a story that loses track of its mediations just where someone might be held responsible for something, an unlimited instrumental power. We don't want a theory of innocent powers to represent the world, where language and bodies both fall into the bliss of organic symbiosis. » (Haraway, 1988 : 579)

Le pouvoir de représenter le monde est soumis à deux dangers : l'indifférence du scientifique et l'instrumentalisation de ce pouvoir par d'autres. Pour Morin :

> « Bien que la connaissance scientifique élimine d'elle-même toute compétence éthique, la praxis du chercheur suit ou nécessite une éthique propre. [...] C'est l'impératif : connaitre pour connaitre. [...] Or l'éthique du connaitre tend d'elle-même, chez le chercheur sérieux, à prendre la priorité, à s'opposer à toute autre valeur, et cette connaissance "désintéressée" se désintéresse de tous les intérêts politico-économiques qui utilisent eux, en fait, ces connaissances. » (Morin, 1990 : 111-112)

Iels nous rappellent que la science n'est pas détachée du monde. Il n'y a pas, comme le dit si bien Bakhtine, un monde théorique qui existe en dehors de nous, celui-ci n'est qu'une des composantes du monde, d'autant plus qu'« aucune orientation pratique de ma vie dans le monde théorique n'est possible, il est impossible d'y vivre, d'y agir de façon responsable, je n'y suis pas utile, de manière principielle je n'y figure pas. » (Bakhtine, 2003 : 26). Morin et Haraway appellent à éviter l'idéalisation de la science, car comme iels le rappellent « le progrès scientifique produit autant de potentialités asservissantes ou mortelles que de potentialités bénéfiques » (Morin, 1990:16-17), et que les « social and scientific revolutions have not always been liberatory, even if they have always been visionary. » (Haraway, 1988 : 586). Morin et Castoriadis sont ceux qui ont poussé le plus loin cette critique, en comparant une vision rationaliste du monde à une vision totalitaire :

> « Ici, il faut absolument distinguer raison et rationalisation. La rationalisation, c'est une logique close et démentielle qui croit pouvoir s'appliquer sur le réel et, quand le réel refuse de s'appliquer à cette logique, on le nie ou bien ou lui met les forceps pour qu'il obéisse, et c'est le système du camp de concentration. [...] La seule différence c'est que la raison, elle, doit être ouverte et elle accepte, reconnaît, dans l'univers, la présence du non-rationalisable, c'est-à-dire la part de l'inconnu ou la part de mystère » (Morin, 1990 : 104)

> « Et, contrairement à ce que pensaient les marxistes (et parfois Marx lui-même), la "possession de la vérité" prise dans un sens "absolu", donc mythique, n'a jamais été et n'est pas le présupposé de la révolution et d'une reconstruction radicale de la société ; l'idée d'une telle "possession" n'est pas seulement intrinsèquement absurde (appliquant l'achèvement de ce projet infini), elle est profondément réactionnaire, car la croyance en une vérité achevée et acquise une fois pour toutes (et donc aussi possédante par quelqu'un ou quelques-uns) est un des fondements de l'adhésion au fascisme et au stalinisme. » (Castoriadis, 1999 : 60)[9]

Ce que montrent ces chercheur.e.s est que la connaissance scientifique est liée d'une certaine manière à la question du pouvoir, et que ce dernier traverse la science de part en part, du chercheur.e lui-même, à l'objet de son étude, à la connaissance elle-même. Comme le souligne Morin, la science est à notre époque devenue centrale, elle se retrouve au cœur des universités, des entreprises industrielles et « de l'État qui finance, contrôle, développe les institutions de recherche scientifique » (Morin, 1990 : 116). De cette place prédominante, elle détermine le développement de la société (en étant utilisée par l'État et les entreprises) en même temps qu'elle est déterminée par l'organisation même de la société. Ce pouvoir créé par la science et employé par d'autres échappe aux scientifiques, qui, pour la plupart, mettent à distance ces enjeux de pouvoir, en créant une disjonction entre d'un côté la science qui serait morale et de l'autre la politique qui serait mauvaise, écrit-il. Pour lui, mais aussi pour les autres chercheur.e.s ici cité.e.s, les scientifiques doivent prendre conscience qu'iels sont, en tant que personnes et en tant que producteur.ice.s d'un savoir, des acteur.ice.s du monde.

Cette question de pouvoir ne peut pas être envisagée dans une logique purement rationnelle, car elle relègue la notion de pouvoir dans la sphère du contingent, de l'indétermination (comme l'événement et l'aléa) et ne mérite ainsi pas d'attention. De plus, il y a un réel danger à envisager le pouvoir en ces termes. Le pouvoir doit être considéré par les chercheur.e.s de manière dialogique : en résonance, en confrontation, en s'engageant à travers des propos complexes et contradictoires. L'éthique, nous dit Morin, n'est pas une question de bien ou de mal, c'est un problème de conflit de valeurs. L'éthique, c'est envisager un problème de contradiction des valeurs, dans une pluralité d'impératifs contradictoires. Pour lui, on doit pouvoir discuter de cette question aujourd'hui dans la science :

> « De même qu'il y a désormais un conflit entre l'impératif de la connaissance pour la connaissance, qui est celui de la science, et l'impératif de sauvegarder l'humanité et la dignité de l'homme. Donc, nous sommes au moment d'un confit d'impératifs et je crois que les comités bio-éthiques qui existent aujourd'hui constituent un lieu pour que s'expriment ces conflits. » (Morin, 1990 : 122)

9 Cette citation, en dialogue avec la précédente de Bakhtine, tend à me faire penser que Bakhtine se positionne dans une orientation anti-marxiste. Mais comme je l'ai évoqué plus tôt, cette idée ne fait pas consensus, notamment à cause de la paternité discutée d'oeuvres à tendance marxiste - celles attribuées à Volochinov et Medvedev.

3. Critique du relativisme

Bien que la majeure partie de leurs critiques porte sur la pertinence de la rationalisation, il est important de préciser que le relativisme n'est en rien, pour eux, une solution plus souhaitable. Il n'est pas question de remettre en cause l'idée même de vérité ou d'objectivité, c'est pourquoi le relativisme est lui aussi critiqué :

> « Bien entendu, il n'en découle nullement le bon droit d'un relativisme, quel qu'il soit, qui nie l'autonomie de la vérité et qui la transforme en quelque chose de relatif et de conditionné, d'étranger à elle-même (une composante de vie pratique ou autre) précisément dans sa validité. » (Bakhtine, 2003 : 28-29)

Deux critiques sont formulées envers le relativisme. La première concerne le caractère fortuit de celui-ci : si toutes les paroles sont égales, si tous les points de vue se valent, alors, plus aucun dialogue n'est possible. Nous passons d'une conception du monde dialogique à une conception du monde cacophonique :

> « Il ne faut pas confondre cette idée avec les affirmations du scepticisme ou du relativisme naïf : ce que chacun dit n'est jamais qu'une opinion, en parlant on se trahit soi-même plutôt qu'on ne traduit quelque chose de réel. Il y a bel et bien autre chose que la simple opinion (sans quoi ni discours, ni action, ni société ne seraient jamais possibles), on peut contrôler ou éliminer les préjugés, les préférences, les haines, appliquer les règles de l'"objectivité scientifique". » (Castoriadis, 1999 : 48)

La seconde concerne la position du chercheur.e : si tous les points de vue se valent, s'ils sont tous égaux, il ne peut alors y avoir de position responsable. Dire que tous les points de vue sont égaux, c'est penser dans le « monde théorique » et oublier que le monde réel est fait d'injustice, d'instrumentalisation et de pouvoir, c'est mettre de côté les relations de pouvoir qui existent entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets de recherche. Pour Haraway « relativism is a way of being nowhere while claiming to be everywhere equally. The "equality" of positioning responsibility is a denial of responsability and critical inquiry. » (Haraway, 1988 : 584). Ce qui est reproché au relativisme et au rationalisme est l'idée d'absolu : une connaissance entièrement rationnelle ou entièrement relative, totalement achevée ou totalement inachevée, strictement ordonnée, ou strictement chaotique. C'est pourquoi le relativisme est perçu par Haraway comme :

> « [...] the perfect mirror twin of totalization in the ideologies of objectivity », car « such preferred positioning is as hostile to various forms of relativism as to the most explicitly totalizing versions of claims to scientific authority. But the alternative to relativism is not totalization and single vision, which is always finally the unmarked category whose power depends on systematic narrowing and obscuring. » (Haraway, 1988 : 585)

Ce à quoi appellent ces chercheur.e.s, et que je vais tenter de préciser tout au long de la section suivante, est une objectivité qui est nuancée, faite de causes et d'événements, d'ordre et d'aléas, de faits objectifs irréfutables et de théories (inter) subjectives réfutables. Morin définit très justement cette conception de l'objectivité :

> « Le défi de la complexité nous fait renoncer à jamais au mythe de l'élucidation totale de l'univers, mais il nous encourage à poursuivre l'aventure de la connaissance qui est un dialogue avec l'univers. [...] Le but de notre connaissance est d'ouvrir, non de fermer le dialogue avec cet univers. C'est-à-dire : pas seulement lui arracher ce qui peut être clairement déterminé, avec précision et exactitude, comme le furent les lois de la nature, mais aussi entrer dans le jeu du clair-obscur qui est celui de la complexité. » (Morin, 1990 : 177)

Ces chercheur.e.s expriment une critique commune envers le relativisme et le rationalisme. Le relativisme, en égalisant tous les points de vue, est dénoncé pour sa potentialité à entraver le dialogue et à nier la responsabilité et l'engagement critique. Parallèlement, la critique du rationalisme et du relativisme découle de leur opposition à l'idée d'absolu, que ce soit dans une recherche totale de rationalisation ou dans une relativité absolue. Iels plaident pour une conception d'objectivité intégrant la complexité de la réalité, qui ne soit pas dichotomique.

b. (Re) définition de l'objectivité

Pour ces auteur.e.s, l'objectivité est abordée avec une double exigence : d'une part, elle doit être responsable, et d'autre part, elle doit intégrer les notions de hasard, d'événement et de créativité. Bien qu'iels utilisent des termes différents, je montrerai que les traits essentiels de leur conception de l'objectivité reposent sur la nuance, l'inachèvement tant de l'être humain que de la connaissance, la polyphonie, et la singularité.

1. Des positions différentes à travers des notions proches

Deux points définissent la position de Morin vis-à-vis de l'objectivité. D'un côté, l'objectivité est possible à partir du débat qui se crée dans la communauté scientifique, et de l'autre côté, il appelle cette communauté à développer une pensée complexe. Sa position est sociologique, il appelle à avoir conscience des mécanismes à l'œuvre au sein même de la science et de la connaissance. Bakhtine, lui, a développé deux réflexions différentes et complémentaires qui peuvent aider à penser l'objectivité. À travers le dialogisme, c'est avec la polyphonie et le dialogue qu'une objectivité est possible, et à travers sa « philosophie de l'acte » c'est à partir du faire, de

l'acte qu'il est possible de l'envisager. Cette dernière approche est très proche de celle de Castoriadis, bien que ce dernier soit plus tourné vers une conception historique et une praxis. Pour Haraway, qui se situe dans une l'épistémologie féministe, c'est en joignant des perspectives partielles que l'on peut arriver à l'objectivité, l'un des enjeux est aussi de montrer les mécanismes de domination qui sont à l'œuvre dans la connaissance.

Concernant les rapports de l'objectivité et de la communauté scientifique, trois arguments sont mis en avant chez Morin. Le premier étant, en prenant appui sur les écrits de Popper, que la science est ce qui peut être réfuté. Pour lui, les théories scientifiques mettent en ordre et organisent des données vérifiées, mais ces dernières ne sont pas immuables. À tout moment, de nouveaux moyens d'observation ou d'expérimentation, une nouvelle position scientifique, peuvent faire surgir des données inconnues (Morin, 1990). Comme Bakhtine, Morin considère que les faits peuvent être « vrais », mais que les théories, étant interprétatives, peuvent être remises en question. Dès lors :

> « La vertu capitale de la science réside dans les règles propres à son jeu de la vérité et de l'erreur et nous montre que ce qui doit être absolument sauvegardé comme condition fondamentale de la vie même de la science, c'est la pluralité conflictuelle au sein d'un jeu qui obéit à des règles empiriques-logiques. » (Morin, 1990 : 24)

Son deuxième argument repose sur l'idée que l'objectivité ne découle pas intrinsèquement de l'esprit du chercheur.e, mais émerge plutôt d'un processus critique au sein d'une communauté scientifique qui accepte les règles du jeu d'erreurs, de vérités et de débats. C'est grâce au consensus des chercheur.e.s que nous pouvons appréhender que quelque chose est objectif. Pour lui, la critique intersubjective est le point nodal de l'objectivité. Morin, et c'est là son troisième argument, opère un retournement : si les faits sont objectifs, mais les théories réfutables, c'est bien grâce à l'intersubjectivité de la communauté scientifique que réside l'objectivité des énoncés scientifiques. Ce qui produit l'objectivité « est tout un énorme processus sociologique, culturel, historique, intellectuel. » (Morin, 1990 : 40). Ces trois aspects — réfutabilité de la science, consensus et objectivation grâce à l'intersubjectivité d'une communauté autonome et responsable — font entièrement écho aux propos que j'ai évoqués plus tôt concernant une considération dialogique et bakhtinienne de la science.

Ce que souhaite montrer Morin, c'est qu'au cœur même de la condition de l'objectivité, se situe la subjectivité des chercheur.e.s. Cela n'est pas sans nous rappeler les deux notions de vérités chères à Bakhtine : *pravda* et *istina*. Subjectivité qui peut être personnelle, individuelle, mais qui s'inscrit surtout dans une tradition historique et une culture. Pour cette raison, il en appelle à une sociologie de la connaissance scientifique qui questionne les structures idéologiques et l'enracinement socio-culturel de la connaissance scientifique, et qui considère pleinement le sujet humain au cœur de l'objectivité.

Sur ce point, la vision de Bakhtine est plus individualiste. Il considère que l'être-événement, en tant que singulier, importe plus que la considération de sa culture :

> « Une affirmation émotive-volitive ne trouve pas son ton dans le contexte de la culture, la culture dans son tout est intégrée au contexte un et unique de la vie à laquelle je participe. [...] Toute valeur universelle ne devient réellement valide que dans un contexte individuel ». (Bakhtine, 2003 : 62)

Dans sa conception du monde, Bakhtine semble avancer que pour être réellement libre et autonome, l'être humain doit s'élever au-dessus de la culture, tandis que Morin — et moi-même — considérons la culture comme un point essentiel de compréhension de l'autre.

Si prendre en compte le sujet humain dans une conception de l'objectivité est l'un des aspects qui permettent à une science d'être objective, consciente, cela ne suffit pas. Il faut également inclure dans la science une pensée complexe (Morin, 1990), qui se définit par huit principes :

- Penser l'universalité en corrélation avec le local et le singulier
- Considérer les interactions de l'objet étudié dans et avec son environnement
- Reconnaitre que le temps est irréversible et par là, penser l'histoire et l'événement dans toutes les explications et toutes les descriptions. Les principes de causalité qui sont découverts doivent être pensés de manière complexe et non linéaire
- Considérer les notions d'ordre, de désordre, d'interaction et d'organisation comme un tout, affronter ces notions de manière dialogique
- Associer des notions complémentaires, concurrentes et antagonistes de manière dialogique.
- Penser une théorie scientifique du sujet
- Prendre en compte la relation d'observateur/observé et du sujet/objet
- Reconnaitre scientifiquement la notion d'autonomie

Pour Haraway, l'objectivité se situe dans un *embodiment*[10] particulier et spécifique, fait de perspectives partielles. C'est en apprenant à voir d'un autre point de vue —

10 Le mot anglais utilisé par Donna Haraway est « embodiment ». J'ai vu parfois voir ce mot traduit par « incarnement » (Flores Espinola, 2012 ; Haraway, s.d. ; Zapperi, 2021), « encorporation » (Molinier, 2014 ; Gardey, 2016) et d'autres fois le terme « embodiment » était gardé non traduit (Gardey, 2013, Molinier, 2014). Le terme d' « incarnation», avec sa conception chrétienne, correspond assez bien aux mots de Donna Haraway, et aussi au contexte social et culturel dont elle est issue (famille catholique du Colorado), pour plus d'informations se référer à l'article de Gardey (2013). Néanmoins, les traductions étant très différentes d'un écrit à l'autre, je préfère ne pas trancher ce débat et utiliser le mot non-traduit.

bien que cela ne soit jamais totalement réalisable —, en privilégiant la construction, la déconstruction, les connexions en réseau, en s'engageant pour une position mobile, un détachement passionné, que l'on peut arriver à l'objectivité (Haraway, 1988 : 584-585). Le seul moyen d'obtenir une vision large du monde est d'être quelque part en particulier. L'objectivité peut devenir une connaissance rationnelle en faisant se rejoindre des vues partielles avec leurs limites et leurs contradictions, et par là, en portant sur une multiplicité hétérogène. La vision est une notion importante pour elle, car cette dernière est toujours rattachée à la question du pouvoir de voir, elle insiste « on the embodied nature of all vision and so reclaim the sensory system that has been used to signify a leap out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere. » (Haraway, 1988 : 581). À ce propos, le chercheur en *visual culture* Nicholas Mirzoeff (2016) rappelle « qu'historiquement la visualité fut d'abord une tactique militaire » qui permettait, à l'aide de la vision mais aussi d'autres moyens (informateurs, etc.) de pouvoir « visualiser » aisément le champ de bataille. C'est parce que la vision a une capacité perverse à distancier le sujet de connaissances des autres qu'Haraway plaide pour une vision *embodied*, qui va à rebours d'une vision transparente :

> « I would like to suggest how our insisting metaphorically on the particularity and embodiment of all vision (although not necessarily organic embodiment and including technological mediation), and not giving in to the tempting myths of vision as a route to disembodiment and second-birthing allows us to construct a usable, but not an innocent, doctrine of objectivity. (Haraway, 1988 : 582)

C'est seulement dans une position *embodied*, sensible et vulnérable, qui permet une responsabilité et par là, une résistance aux « politics of closure, finality, or to borrow from Althusser, feminist objectivity resists simplification in the last instance » que l'objectivité est possible (Haraway, 1988 : 590). Cela rejoint les considérations de Bakhtine pour qui le contenu de la connaissance scientifique — les vérités qui s'apparentent à *istina* — ne sont qu'une des composantes du monde réellement vécu. Il est seulement possible de comprendre le monde à travers son propre regard, ou, pour reprendre le terme de Haraway, qu'à travers une vision *embodied*. L'enjeu, ces deux auteur.e.s, est de dessiner une méthode éthique (Haraway) et morale (Bakhtine) qui permet d'atteindre l'objectivité. Cette approche rejoint celle de Morin pour qui il existe des faits objectifs (il donne l'exemple des observations astronomiques), mais pour qui ces derniers ne deviennent intelligibles qu'à travers la théorie qui émane des scientifiques, et donc qu'à travers une certaine subjectivité, qui est teintée, entre autres, de la culture, de la connaissance, et de la discipline par laquelle ces faits sont considérés.

Un second trait est commun à Bakhtine, Haraway, Morin et Castoriadis : la vérité est partielle et fragmentaire. C'est à travers le dialogisme (pour Bakhtine), l'intersubjectivité (pour Morin) et en joignant des perspectives partielles (pour Haraway et Castoriadis) que l'on peut arriver à une vision objective. C'est en se confrontant à l'autre, afin de voir ensemble et de pouvoir créer des visions partielles du monde, grâce au surplus de vision que possède l'autre par rapport à soi que l'on arrive à l'objectivité. En ce qui concerne Castoriadis, il s'agit cependant davantage de définir une praxis qu'une objectivité. Praxis qu'il définit comme « ce faire dans lequel l'autre ou les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme l'agent essentiel du développement de leurs propres autonomies. » (Castoriadis, 1999 : 112). Le but de la praxis n'est pas l'élucidation du monde, mais la transformation du donné. Cette praxis s'appuie sur un savoir fragmentaire et provisoire :

> « Il est fragmentaire, car il ne peut y avoir une théorie exhaustive de l'homme et de l'histoire ; il est provisoire, car la praxis elle-même fait surgir constamment un nouveau savoir, car elle fait parler le monde dans un langage à la fois singulier et universel. » (Castoriadis, 1999 : 113)

La praxis qui est au centre de sa théorie, est en lien avec l'objectivité, car « ses rapports avec la théorie [...] sont infiniment plus intimes et plus profonds que ceux de n'importe quelle technique ou pratique "rigoureusement rationnelle" pour laquelle la théorie n'est qu'un code de prescription morte [...] » (Castoriadis, 1999 : 113). Chez Castoriadis, tout comme chez Bakhtine, le faire et le savoir sont liés. Les concepts d'*acte* chez Bakhtine, de *faire* chez Castoriadis, sont liés au savoir, car ils sont orientés vers le *devenir*. Le faire se situe dans le projet, dans un à faire, et ainsi « la théorie comme telle est un faire, la tentative toujours incertaine de réaliser le projet d'une élucidation du monde. » (Castoriadis, 1999 : 110). Pour eux, le monde du faire constitue l'univers humain dont la théorie n'est qu'un fragment.

L'analyse des perspectives de Morin, Bakhtine, Haraway et Castoriadis sur l'objectivité mettant en avant l'importance de la subjectivité, du dialogue et de la complexité dans la recherche de la vérité. Ces penseurs convergent sur l'idée que l'objectivité nait du débat, de l'intersubjectivité et de la confrontation avec l'autre. Cette approche suggère que l'objectivité nécessite un engagement actif, une conscience critique et une ouverture aux multiples facettes de la réalité. J'aimerais aborder dans la section suivante, trois aspects principaux qui sont communs à tou.te.s : la conception de l'individu, la polyphonie et la responsabilité.

2. La place du chercheur.e

Tout au long de son ouvrage *Pour une philosophie de l'acte*, Bakhtine qualifie l'être humain d'« être-événement ». Il oppose ce terme à l'« être-comme-donné », qui est un être quantifiable, déterminé, achevé. Ce concept est intéressant, car il renvoie à deux notions qui sont communes à ces penseur.se.s : penser la position du chercheur.e (celui fait acte de connaissance) et penser la notion d'événement.

J'ai évoqué plus tôt, avec Bakhtine et Castoriadis l'idée selon laquelle la connaissance fait partie de soi, qu'elle s'opère à travers soi. Cette perspective est aussi développée par Morin :

> « Le champ réel de la connaissance, ce n'est pas l'objet pur, mais l'objet vu, perçu, co-produit par nous. L'objet de la connaissance, ce n'est pas le monde, mais la communauté nous-monde, parce que notre monde fait partie de notre vision du monde, laquelle fait partie de notre monde. Autrement dit, l'objet de la connaissance, c'est la phénoménologie, et non pas la réalité ontologique. » (Morin, 1990 : 190)

Afin de donner un sens aux faits, aux objets, aux êtres humains ou encore aux communautés étudiés, il est nécessaire d'entrer en relation avec eux, de les comparer, de les incorporer dans notre propre connaissance, dans notre propre vie. En incorporant cette connaissance à l'intérieur de soi, dans son individualité, toute chose se teinte de ce que Bakhtine appelle un ton émotif-volitif. C'est à partir de sa place que l'on peut accéder à la connaissance du monde. Pour reprendre les termes de Bakhtine, l'enjeu est d'amener notre vie réelle en communion avec un contexte théorique possible. Il n'y a pas d'opposition entre le monde infini des connaissances et soi, l'homme particulier, entre le grand et le petit, c'est à partir « du dedans de ce monde petit, mais réel et nécessitant, que doit se produire cette extension en principe infini » vers la connaissance (Bakhtine, 2003 : 91-92). C'est avec les valeurs que nous portons que nous donnons du sens à ce qui nous entoure. Ainsi, « le monde comme contenu de la pensée scientifique est un monde spécifique, un monde autonome, mais non détaché, et qui est incorporé dans l'événement un et singulier de l'être par l'intermédiaire d'une conscience responsable dans un acte-comme-acte réel. » (Bakhtine, 2003 : 32). Tenter de penser le monde théorique en dehors de l'être-événement, en dehors de ses valeurs, revient à jouer « le jeu effréné de l'objectivité vide », car sans valeurs « le monde parfaitement insignifiant de la réalité sera baigné de tous les côtés par les flots de la possibilité vide infinie. » (Bakhtine, 2003 : 80-81).

Pour ces quatre chercheur.e.s, la réalité ne peut s'appréhender qu'à travers les relations que l'on entretient avec l'objet de la connaissance, relations faites de liens physiques, sociaux, historiques et culturels. C'est ce rapport à cette élucidation que Haraway nomme « situated knowledge ». Cette relation ne peut se faire qu'en considérant la place que l'on occupe dans le monde, avec l'*embodiment*. Chez Bakhtine, elle est très individuelle, il évoque très peu les relations socio-culturelles, tout est rattaché au vécu de la personne (bien qu'il sous-entende que ces catégories existent à l'intérieur du vécu, mais cela n'est jamais clairement explicité). Ce rapport à l'individu se ressent fortement à la fois dans sa théorie de l'acte et du dialogisme. Concernant Castoriadis et Morin, la relation à la connaissance se concrétise à travers une dimension plus sociale et culturelle. Pour Morin, « l'objectivité se fonde sur la mobilisation interrompue de l'esprit humain, de ses puissances constructives, de ferments socioculturel et de ferments historiques » (Morin, 1990 : 56), avec comme point nodal, la critique intersubjective. Castoriadis, lui, pense l'histoire en fonction de son époque et de sa société :

> « Lorsqu'on parle d'histoire, *qui* parle ? C'est quelqu'un d'une époque, d'une société, d'une classe donnée — bref, c'est un être historique. Or cela même, qui fonde la possibilité d'une connaissance historique (car seul un être historique peut avoir une expérience de l'histoire et en parler), interdit que cette connaissance puisse jamais acquérir le statut d'un savoir achevé et transparent — puisqu'elle est elle-même, dans son essence, un phénomène historique qui demande à être saisi et interprété comme tel. » (Castoriadis, 1999 : 49)

Haraway et Bakhtine étudient l'être humain dans une perspective plutôt individualiste, tandis que Morin et Castoriadis l'explorent principalement dans sa dimension culturelle et sociale. Dans les deux cas, tou.te.s s'accordent sur le sujet en affirmant qu'il n'y a pas de point de vue neutre. Le savoir émane de chercheur.e.s qui sont issu.e.s d'une histoire individuelle, sociale et culturelle dont iels ne peuvent se détacher entièrement. Il en est de même pour les disciplines. L'endroit à partir duquel on parle — son vécu, sa culture, son milieu social, sa discipline — crée un rapport toujours singulier avec le monde, qu'il faut prendre en considération.

3. L'importance de l'inachèvement

Bien que l'examen de la position des chercheur.e.s dans la recherche constitue une dimension importante de leurs visions de l'objectivité, il s'agit essentiellement d'une reconnaissance plus vaste de l'inachèvement de l'autre, une notion fondamentale dans leur approche dialogique. Cela implique non seulement une prise de conscience de la subjectivité inhérente à la démarche scientifique, mais également une reconnaissance de la complexité et de la diversité des perspectives qui caractérisent la relation entre les chercheur.e.s, l'objet d'étude et les interlocuteur.ice.s.

Cette manière de considérer l'autre comme inachevable se retrouve chez Haraway et Castoriadis : pour ce dernier, l'un des aspects de la praxis est que « son sujet est lui-même constamment transformé à partir de cette expérience où il est engagé et qu'il *fait* mais qui *le fait* aussi », « et il va de soi qu'il en résulte une modification continue, dans le fond et la forme, du rapport entre un sujet et un objet qui ne peuvent pas être définis une fois pour toutes. » (Castoriadis, 1999 : 114). Si le sujet se retrouve constamment modifié grâce au faire, il l'est aussi grâce à l'autre. La coexistence et l'interaction sont deux notions importantes de la dialogie : le « surplus de vision » que possède l'autre vis-à-vis de soi ou du monde n'a de cesse de nous transformer. Sur ce point, Castoriadis est en parfait accord avec Bakhtine :

> « Le sujet en question n'est donc pas le moment abstrait de la subjectivité philosophique, il est le sujet effectif pénétré de part en part par le monde et par les autres. [...] Il y a toujours l'autre et les autres, directement ou indirectement. L'autre est tout autant présent dans la forme et dans le fait du discours, comme exigence de confrontation et de vérité (ce qui ne veut évidemment pas dire que la vérité se confond avec l'accord des opinions). » (Castoriadis, 1999 : 156-157

Il en va de même pour Haraway, pour qui la connaissance de soi et des autres n'est jamais finie :

> « The knowing self is partial in all its guises, never finished, whole, simply there and original ; it is always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be another. » (Haraway, 1988 : 586)

Le rapport que nous entretenons avec les objets de la connaissance est à chaque fois singulier, irréductible et inachevé, c'est pourquoi l'objet étudié doit-être considéré comme un agent, dans son interaction avec soi et le monde, et non comme un objet immuable. Bien qu'en ethnologie nous considérons de facto nos interlocuteur.ice.s en tant qu'agent.e.s, Haraway appelle à considérer tout objet scientifique comme nous considérons nos interlocuteur.ice.s :

> « Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent, not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of " objective " knowledge. The point is paradigmatically clear in critical approaches to the social and human sciences, where the agency of people studied itself transforms the entire project of producing social theory. » (Haraway, 1988 : 592)

Morin, dans l'ouvrage ici étudié, ne parle pas de la relation qui relie les chercheur.e.s et l'objet de connaissance en particulier. Il souligne un autre point, que j'ai évoqué, et qui fait unanimité chez les auteur.e.s ici étudié.e.s : ce qui est inachevable, c'est l'idée même de connaissance :

> « Or, le problème de la complexité n'est pas celui de la complétude, mais celui de l'incomplétude de la connaissance. Dans un sens, la pensée complexe essaie de tenir compte de ce dont se débarrassent en l'excluant les types de pensées mutilantes que j'appelle simplificateurs et par là elle lutte non contre l'incomplétude, mais contre la mutilation. » (Morin, 1999 : 164)

La perception du monde étant intrinsèquement inachevée et fragmentaire, elle ne peut être fidèlement retranscrite que par le biais d'une approche polyphonique qui permet d'exprimer les différentes tonalités et les nuances des expériences individuelles et collectives.

4. La polyphonie

La polyphonie constitue l'une des caractéristiques principales de la dialogie. Bien que ce terme ne soit pas explicitement utilisé par tou.te.s les chercheur.e.s, cette idée se manifeste sous des formulations différentes dans leurs travaux. C'est le cas chez Castoriadis, pour qui, l'« activité du sujet qui "travaille sur lui-même" rencontre comme son objet la foule des contenus (le discours de l'autre) avec laquelle elle n'a jamais fini. » (Castoriadis, 1999 : 155). C'est par le dialogue, le débat, que nous accédons à une vision plus large du monde, en couplant différentes voix. C'est pourquoi la connaissance de soi, des autres, du monde est elle-même polyphonique, ou pour reprendre le terme de Haraway, partielle. Puisqu'il n'est pas possible d'accéder à la réalité dans son ensemble, qu'elle est construite à partir de soi — traversée par les points de vue des autres — l'enjeu dès lors, est de quitter l'idée d'une connaissance absolue pour aller vers une connaissance partielle. C'est en joignant des perspectives partielles qu'est possible une objectivité « as positioned rationality » :

> « The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality. Its images are not the products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions of views from somewhere. » (Haraway, 1988 : 590)

La polyphonie n'est pas considérée comme une faiblesse avec laquelle il faut composer, mais bien comme une force de l'objectivité. Comme je l'ai mentionné plus tôt, ce sont les débats scientifiques et les débats d'idées qui forgent l'objectivité pour Morin, tandis que pour Haraway, « The moral is simple : only partial perspective promises objective vision. » (Haraway, 1988 : 582-583).

Un autre point est particulièrement intéressant chez Morin et Bakhtine : si la connaissance du monde passe par différents points de vue, il faut alors reconnaitre le doute comme l'une des valeurs de l'objectivité. C'est à travers le doute qu'il est possible tout à la fois de dépasser une vision relativiste du monde et la simplification de celui-ci. C'est en se posant des questions, en mettant l'incertitude au centre de la recherche qu'il est possible d'arriver à une vision complexe de la réalité :

> « Oui, nous reconnaissons le doute comme telle valeur. C'est justement lui qui est à la base de notre vie agissante et opérante, de plus il n'entre nullement en opposition avec la connaissance théorique. Cette valeur du doute ne s'oppose nullement à la vérité [*pravda*] une et unique, c'est précisément elle, cette vérité [*pravda*] une et unique du monde qui l'exige. » (Bakhtine, 2003 : 74)

> « La connaissance scientifique devenait recherche de la certitude. Or, aujourd'hui, la présence de la dialogique de l'ordre et du désordre nous montre que la connaissance doit essayer de négocier avec l'incertitude. » (Morin, 1990 : 191)

Envisager le doute, l'incertitude, c'est accepter qu'il n'y a pas d'absolu. J'ai une place dans le monde qui porte un regard singulier sur l'objet de la connaissance. Et cet objet de la connaissance a autant de facettes que de personnes le considérant. Le doute est alors une valeur qui permet de considérer ces points de vue. Il n'y a pas de connaissance certaine, de recherche de certitude, il faut négocier avec l'incertitude en dialoguant avec le monde, et non pas en le découvrant. Tenter de comprendre le monde, de le traduire, à travers une vision polyphonique, c'est d'une part admettre qu'il y a des incertitudes, des contradictions, des antagonismes et d'autre part, tenter de mettre en forme ces incertitudes, et non de les relayer au contingent. Pour Castoriadis, une dialectique doit :

> « [...] éliminer la clôture et l'achèvement, repousser le système complété du monde. Elle doit écarter l'illusion rationaliste, accepter sérieusement l'idée qu'il y a de l'infini et de l'indéfini, admettre, sans pour autant renoncer au travail, que toute détermination rationnelle laisse un résidu non déterminé et non rationnel, que le résidu est tout autant essentiel que ce qui a été analysé, que nécessité et contingence sont continuellement imbriquées l'une dans l'autre. » (Castoriadis, 1999 : 82)

De son côté, Haraway plaide pour « a doctrine and practice of objectivity that privileges contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing. » (Haraway, 1988 : 585). Pour Morin, le but est de penser « sans jamais clore les concepts, de briser les sphères closes, de rétablir les articulations entre ce qui était disjoint, d'essayer de comprendre la multidimensionnalité, de penser avec la singularité, la localité, avec la temporalité, de ne jamais oublier les totalités intégratives. » (Morin, 1990 : 178). L'enjeu de la connaissance qu'iels proposent consiste en l'abandon d'une pensée simplificatrice, dichotomique, faite d'idées claires et distinctes pour aller vers une connaissance qui soit de l'ordre de la résonance :

> « A splitting of senses, a confusion of voice and sight, rather than clear and distinct ideas, becomes the metaphor for the ground of the rational. » (Haraway, 1988 : 590)

> « Ce qui est, à cet égard, le noyau du projet, c'est un sens, une orientation (direction vers) qui ne se laisse pas simplement fixer en "idées claires et distinctes" et qui dépassent la représentation même du projet tel qu'elle pourrait être fixée à un instant donné quelconque. » (Castoriadis, 1999 : 116)

La connaissance étant polyphonique, inachevable, teintée de valeurs, l'enjeu n'est pas de saisir le monde tel qu'il se présente, mais de l'interpréter à travers les différents discours qui le traversent. C'est pourquoi pour Morin et Haraway, la connaissance est une traduction du monde :

> « Le propre de la scientificité n'est pas de refléter le réel, mais de le traduire en théories changeantes et réfutables. » (Morin, 1990 : 21)

> « Rational knowledge is a process of ongoing critical interpretation among «fields» of interpreters and decoders. Rational knowledge is power sensitive conversation. Decoding and transcoding plus translation and criticism ; all are necessary. » (Haraway, 1988 : 590)

L'objectif d'une conception dialogique de la science est de montrer une vérité unifiée qui passe par différents points de vue. Pour reprendre un motif cher à Morin, c'est à travers l'organisation (des idées, des points de vue, des connaissances partielles, des doutes, des contradictions et des points communs) qu'il est possible de traduire le monde. Pour paraphraser Bakhtine, il s'agit de dialoguer avec le monde, de s'y confronter.

5. Une épistémologie éthique et responsable

L'objectif de toutes les considérations précédemment énoncées est d'atteindre non seulement une nouvelle conception de l'objectivité, mais également une perspective éthique et responsable sur le monde. En modifiant notre perception du monde, nous modifions la nature de notre relation avec lui, comme le souligne Morin en citant Castoriadis :

> « La raison complexe ne conçoit plus en opposition absolue, mais en opposition relative, c'est-à-dire aussi en complémentarité, en communications, en échange des termes jusqu'alors antinomiques : intelligence et affectivité ; raison et déraison. [...] Rappelons-le : le réel excède toujours le rationnel. Mais la raison peut se développer et se complexifier. "La transformation de la société qu'exige notre temps s'avère inséparable de l'auto-dépassement de la raison" (Castoriadis). » (Morin, 1990 : 156)

La dernière phrase est ici centrale, car pour l'ensemble des chercheur.e.s étudié.e.s, il s'agit tout autant de transformer notre rapport à la connaissance, à l'objectivité, que de transformer le monde. Pour Morin, l'épistémologie doit accompagner et éclairer l'éthique :

> « Dans le sens de la complexité, tout se passe différemment. Il est reconnu qu'il n'est pas de science pure, qu'il y en a en suspension, même dans la science qui se croit la plus pure, de la culture, de l'histoire, de la politique, de l'éthique, bien qu'on ne puisse réduire la science à ces notions. Mais surtout la possibilité d'une théorie du sujet au cœur même de la science, la possibilité d'une critique du sujet dans et par l'épistémologie complexe, tout cela peut éclairer l'éthique, sans évidemment la déclencher et la commander ; de même, corrélativement comme on l'a vu, une théorie de la complexité anthropo-sociologique entraîne nécessairement à modifier en le complexifiant le visage de l'humanisme, et permet également de rouvrir le problème politique. » (Morin, 1990 : 315)

Trois points sont importants pour lui : premièrement, il faut une prise de conscience critique en élaborant une science de la science ; deuxièmement, de manière similaire à Bakhtine, il faut tenter une communion entre faits et valeurs en élaborant une pensée capable de concevoir l'enracinement des valeurs d'une société, et enfin, il s'agit d'assumer la pluralité des valeurs. L'éthique, pour Morin, doit tout à la fois être une éthique de la connaissance et une éthique civique et humaine. La pensée complexe a pour but non seulement de redéfinir notre rapport à la science et à la connaissance, mais aussi, de redécouvrir de la sagesse :

> « Une telle science permettrait de reconnaître et d'aider les aspirations individuelles, collectives, ethniques à l'autonomie et à la liberté. Alors, la réponse que la science donne à la question sociale ne sera pas manipulation, mais contribution aux aspirations profondes de l'humanité. » (Morin, 1990 : 268)

Si Morin fait appel à la sagesse, Bakhtine renvoie à la notion d'amour :

> « La multiplicité de valeurs de l'être, en tant qu'humaine (c'est-à-dire corrélée avec l'homme), ne peut se révéler qu'à la contemplation aimante. Seul l'amour peut retenir et fixer cette multiplicité et cette diversité sans la perdre ni la disperser et sans laisser seulement la charpente nue des lignes de base et des composantes de sens. Seul l'amour désintéressé selon le principe "n'est pas cher ce qui est bon, mais bon ce qui est cher", seule l'attention d'un intérêt aimant peut générer une force suffisamment intense pour saisir et maintenir la multiplicité concrète de l'être, sans l'appauvrir ni le schématiser. » (Bakhtine, 2003 : 97)

Pour Bakhtine, une réaction indifférente ou hostile est une réaction qui appauvrit l'objet, qui ne le laisse pas s'exprimer dans toute sa multiplicité. L'indifférence, comme l'oubli, est une manière de nous protéger contre la dispersion dans la multiplicité. C'est pourquoi seul un amour intense peut modeler chacun des détails et les éléments infimes d'un objet.

Chez Castoriadis, la question de l'autonomie est centrale, son enjeu est de réfléchir à un projet révolutionnaire en élaborant une praxis ayant pour but « la transformation de la société par l'action autonome des hommes, et l'instauration d'une société organisée en vue de l'autonomie de tous. » (Castoriadis, 1999 : 141). Pour lui, l'autonomie doit exister à l'échelle de l'individu et à celle de la société. D'un point de vue individuel, l'autonomie est définie comme l'instauration d'un autre rapport entre le discours de l'autre et le discours du sujet. C'est en considérant l'autonomie individuelle de cette manière — traversée par le discours de l'autre — qu'une praxis est possible à une échelle sociale :

> « Si le problème de l'autonomie est que le sujet rencontre en lui-même un sens qui n'est pas sien et qu'il a à le transformer en l'utilisant ; si l'autonomie est ce rapport dans lequel les autres sont toujours présents comme altérité et ipséité du sujet — alors l'autonomie n'est concevable, déjà philosophiquement, que comme un problème et rapport social. » (Castoriadis, 1999 : 159)

C'est en acceptant l'intersubjectivité avec toute sa part d'incertain, d'inachevé, d'aléas, de polyphonie, qu'une « politique de la liberté » (Castoriadis, 1999) est possible. Pour ces chercheur.e.s, il n'est pas possible d'un côté, de quantifier le monde et les êtres humains — d'être dans un projet de connaissance rationaliste — et de l'autre d'accepter l'intersubjectivité comme élément de nouveauté, de transformation. Comme le rappelle le Gardinier, en parlant de la philosophie de Bakhtine, c'est :

> « [...] parce qu'ils sont situés de manière unique dans le temps et l'espace, en particulier dans le contexte de leur vie quotidienne (domaine ultime de l'expérience et de l'interaction), et pour autant que les personnes individuelles se sont constituées à partir des relations dialogiques où elles sont nées — qu'elles maintiennent et qu'elles modifient —, les êtres humains ne peuvent faire l'objet de quantification scientiste. » (Gardinier, 2007 : 68)

Les « quantifications scientistes » sont rejetées par Bakhtine et Castoriadis, car elles ne permettent pas d'incorporer l'intersubjectivité au cœur de la connaissance du monde. Ces deux chercheurs se rejoignent aussi sur un autre point : celui de la responsabilité. Celle-ci englobe chez eux toutes les sphères de la vie, et concerne tout le monde. Pour Castoriadis : « je suis finalement responsable de ce que je dis (et de ce que je tais). » (1999 : 159).

Une relation éthique et responsable au monde n'est possible pour Bakhtine que de façon participante et incarnée, en prenant conscience du sens de nos actes et de leurs implications éthiques aux autres. Une relation responsable et éthique postule la valeur et non un regard réifiant et désintéressé. C'est sur ce point que Haraway rejoint Bakhtine. Pour tous les deux, considérer l'individu, et soi-même, comme inachevés, reconnaitre l'autre comme un complément de soi et reconnaitre une vision du monde partielle, c'est considérer la construction d'une connaissance d'un point de vue éthique qui engage une responsabilité. Admettre que l'on a une position spécifique dans le monde, c'est prendre en charge sa responsabilité à le décrire, à l'ordonner. Comme le souligne Haraway, « we don't want a theory of innocent powers to represent the world » (1988 : 579), car tout l'enjeu des connaissances situées est de penser le monde à partir d'un « body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity. » (Haraway, 1988 : 589). Pour elle, c'est à partir de notre propre position que nous pouvons penser les enjeux éthiques :

> « Positioning implies responsibility for our enabling practices. It follows that politics and ethics ground struggles for and contests over what may count as rational knowledge. That is, admitted or not, politics and ethics ground struggles over knowledge projects in the exact, natural, social, and human sciences. » (Haraway, 1988 : 587)

Selon Haraway, le paradigme scientifique réside dans ce qui peut être contestable et contesté. Elle met en lumière les faits et leurs interprétations culturelles, disciplinaires, personnelles, politiques, etc. De leurs points de vue, la science s'apparente à la construction d'un projet éthique et complexe, qui « conduit à une autre façon d'agir, à une autre façon d'être. » (Morin, 1990 : 314).

*
* *

Après avoir abordé la méthode qui m'a permis de définir de façon aussi exhaustive que possible le concept de dialogie tel que l'a définie Bakhtine, j'ai montré que ce concept a trouvé un écho dans certaines conceptions des sciences sociales à partir des années 1980 : la pensée complexe pour Morin, la connaissance située pour Haraway et la praxis pour Castoriadis. Plusieurs points communs unissent ces visions des sciences sociales, notamment une critique du rationalisme et du relativisme qui amène à une redéfinition de l'objectivité. Objectivité qui ne peut se passer d'une remise en cause de la position du chercheur.e, ainsi que d'une vision polyphonique de la connaissance, qui amène à penser l'autre et la science comme toujours inachevés. Ce détour est important, car il met en avant les enjeux qu'apporte la dialogie dans les sciences sociales.

Nous verrons dans les sections suivantes que ces mêmes questions sont abordées par les photographes pratiquant la photographie documentaire dialogique. Enfin, cela a aussi mis en avant les enjeux éthiques et politiques soulevés par une approche dialogique. L'objectif, pour ces chercheur.e.s, et pour moi-même, est de réfléchir à une conception des sciences sociales qui aborde tout autant le terrain et la responsabilité, l'éthique et la réflexivité. Ces notions, bien que centrales pour le terrain en anthropologie, ne sont pas toujours au cœur des méthodes et du paradigme anthropologique lorsque nous considérons aussi le rendu final. Bien que le terrain soit envisagé dans toute sa complexité, les livres — bien souvent des *mono*graphies — effacent une large partie de la dialogicité du terrain. Les interlocuteur.ice.s deviennent informateur.ice.s et perdent leurs « voix » dans tout ce qu'elles ont de singulier. C'est pourquoi Bakhtine est éclairant à ce sujet, pour lui la dialogie n'est pas qu'une manière d'être, une déontologie, c'est aussi et surtout une forme artistique qui permet de rendre compte de ces expériences. Ainsi, l'apport d'une ethnologie dialogique est d'allier l'expérience du terrain, la responsabilité et l'autonomie des interlocuteur.ice.s avec l'engagement du chercheur.e à représenter le monde, mais aussi à le transformer. En visant l'autonomie des interlocuteur.ice.s, le but est de représenter leurs paroles, leurs vécus dans la diversité et la nuance, d'aller vers une

anthropologie dynamique, créative et responsable. Ce que je trouve particulièrement fécond dans la dialogie est qu'elle est tout à la fois une déconstruction — du rationalisme, de la notion d'auteur, de certains discours artistiques — et une re-élaboration à partir du multiple et de la co-construction. C'est en cela qu'elle permet d'envisager de manière originale une autre voie entre le relativisme et le rationalisme. Cette consonance dialogique dans les sciences sociales à partir des années 1980 trouve de nombreux échos dans la photographie documentaire à partir des années 1990.

— La dialogie dans le champ de la photographie

Avant d'explorer les enjeux d'une photographie documentaire dialogique, il est nécessaire de faire un détour par l'histoire de la photographie-document, en expliquant comment la photographie est passée du rôle d'empreinte à la photographie documentaire dialogique à partir des années 1980. Le terme « photographie-document » est emprunté à André Rouillé (2005) et désigne d'une manière générale les usages documentaires de la photographie.

Mon but ici est de poser les bases d'une anthropologie visuelle de la photographie. Cette approche permettra de mettre en évidence deux éléments : les liens ténus qui, depuis sa création, situent la photographie d'information entre arts et sciences et l'originalité de la photographie dialogique. Cette dernière se distingue en effet des conceptions de la photographie telles qu'elles avaient été pensées jusque-là.

Jusqu'aux années 1990, nombre de théories et de pratiques photographiques ont insisté sur la capacité indicielle de la photographie[11] (entre autres : Barthes, 1980 ; . Krauss, 1977) Elle était perçue comme une capacité d'autoreproduction de la nature :

> « Le Daguerrotype n'est pas un instrument qui sert simplement à dessiner la nature [...] il lui donne le pouvoir de se reproduire elle-même. » (Daguerre, cité par Ferret, 2021 : 11)

J'analyserai de quelle manière la perception que nous avons de la photographie est passée d'une image ontologique à une image sociale et culturelle :

11 Pour en savoir plus : Philippe Dubois (2016), Joel Snyder (2016), André Gunthert (2016) et Katia Schneller (2007). Ces articles reviennent sur la réception des théories indicielles de la photographie.

> « […] en revanche les années 2000 voient (re)surgir, en France, une autre vague d'ouvrages importants sur la photographie, qui cette fois, sur fond d'études historiques, vont mettre en avant le principe non pas tant du "photographique" comme catégorie en soi, mais celui des *usages* de la photographie. À la question "qu'est-ce que la photographie ?" succède ainsi cette autre question de fond : "que *peut* la photographie ?" (à quoi sert-elle ? quelles sont les valeurs qu'elle véhicule et qu'on lui attribue ?). » (Dubois, 2016 : 56)

Dans son article, Philippe Dubois (2016) cite les travaux d'André Rouillé, de Michel Poivert, de Dominique Baqué, de Clément Chéroux ou encore d'André Gunthert, autant d'historien.ne.s de la photographie qui ont été précieux pour l'écriture de cette section.

Ce changement de paradigme s'est déroulé en plusieurs étapes. Lors de l'invention de la photographie, la croyance en l'empreinte photographique, avec sa capacité mécanique, suivait le cours d'une société qui s'industrialisait et faisait davantage de place aux machines. Dans les années 1970 survient une crise de l'information, notamment à cause de la création des banques d'images. Si cette crise modifie et altère notre rapport à la photographie, elle n'en transforme pas pour autant ses paradigmes. Un second changement de régime de vérité a lieu dans les années 1990, avec le développement du libéralisme et une crise de la représentation de la photographie-document. Cette crise de confiance va amener la photographie à être considérée sous un angle plus social et culturel.

A. Du paradigme de l'image-empreinte à la dialogie

L'histoire de la photographie-document est complexe et ambivalente. Pour Sekula (2013), elle est habitée par deux fantômes bavards : la science bourgeoise et l'art bourgeois.

La première se caractérise par le positivisme, considérant les faits comme observables et réduisant le monde à un ensemble de faits positifs. La connaissance est perçue comme une constellation d'objets à connaitre et à posséder. On croit au pouvoir objectif de la machine et au déterminisme technologique. Le second se caractérise par la subjectivité et l'imagination de l'artiste, perçu comme une personne radieuse, dont le but serait — comme je l'ai entendu une fois lors d'une conférence de presse à l'occasion de l'un de mes projets, par un employé de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) —, de « réenchanter le monde ». L'apparition de la photographie, à mi-chemin entre une vision technologique et artistique, va introduire nombre d'ambivalences dans les paradigmes artistiques et scientifiques. Elle

oscillera entre art et science, subjectivité et objectivité, artiste et artisan, montrer et convaincre, miroir de la réalité et indétermination de l'image. C'est dans ce contexte, entre construction indicielle et sociale, acte photographique et acte d'image, documentaire et fiction que s'est construite l'histoire du documentaire photographique.

L'histoire de la photographie-document sera ici synthétisée, mon enjeu n'est pas d'ajouter un nouveau point de vue à cette histoire complexe — cela a très bien été fait par plusieurs chercheur.e.s, je pense en particulier à Rouillé (2005), Poivert (2006 ; 2009 ; 2010), Lugon (2011) et Ferret (2021) — mais de soulever les points d'intérêt qui me permettront, dans la suite de cet écrit, d'expliciter le positionnement des photographes documentaires dialogiques. Si la portée géographique de cette analyse peut surprendre (des États-Unis à la France en passant par l'Allemagne), c'est d'une part, parce que ces histoires sont liées les unes aux autres, et d'autre part, parce que les photographes documentaires contemporains se réfèrent à l'histoire de la photographie documentaire dans son ensemble. Cette section nous permettra de mieux comprendre l'émergence de la photographie documentaire dialogique. Les critiques que je pourrais formuler à l'égard de certains mouvements photographiques ont pour objectif de mettre en relief les distinctions qui existent entre certaines formes de documentaire et de reportage, et la photographie documentaire dialogique.

a. Premier changement du régime de vérité de la moitié du XIXe à la fin du XXe siècle : la photographie comme empreinte

1. La modernité photographique : entre aspirations et craintes

L'historien de la photographie André Rouillé (2005) procède à une analyse pertinente de la croyance en l'image photographique au XIX et au début du XXe siècle, en établissant un rapprochement entre la photographie et la société à travers le prisme de la modernité. Selon ses observations, la légitimité documentaire de la photographie de cette période repose sur des liens étroits — simultanés et analogiques — avec la société industrielle :

> « La modernité photographique et la légitimité de ses fonctions documentaires reposent sur les liens étroits qu'elle entretient avec les phénomènes les plus emblématiques de la société industrielle : l'essor des métropoles et de l'économie monétaire, l'industrialisation, les bouleversements de l'espace, du temps et des communications, mais aussi la démocratie. Ces liens associés au caractère machinique de la photographie la désignent comme l'image de la société industrielle : celle qui documente avec le plus de pertinence et d'efficacité. Aussi la société industrielle est-elle pour la photographie sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme. » (Rouillé, 2005 : 29)

L'invention de la photographie, dans la première moitié du XIXe siècle, coïncide avec une société industrielle naissante qui a besoin d'un système de représentation adapté. Du point de vue de la simultanéité historique, deux rapprochements s'opèrent. Tout d'abord, la société industrielle introduit la machine dans l'ensemble des activités productives. Le dispositif mécanique de la photographie, en faisant apparaitre le réel grâce au phénomène naturel et chimique de l'oxydation par la lumière du support argentique, apparait comme une représentation scrupuleuse de son modèle, qui ne nécessite pas une dextérité particulière de la part du photographe (Ferret, 2021). La photographie est dès lors considérée comme une empreinte lumineuse, c'est-à-dire comme équivalente à ce qu'elle montre (Conord, 2007). Si l'attention portée à la scène par le photographe, à travers la lumière, le cadrage et la mise en scène est prise en compte, l'acte photographique — le moment précis où la machine opère, enregistre et fixe la scène représentée devant lui — prime par-dessus tout. La photographie est assimilée à un miroir, l'agentivité de l'homme est devenue annexe. Le journaliste Jules Janin écrit en 1838 :

> « La chambre obscure ne produit rien par elle-même ; ce n'est pas un tableau, c'est un miroir. » (Janin in Rouillé, 2005 : 38)

Ces propos sont aussi ceux du portraitiste Alexandre Ken en 1865 :

> « Une fois éclairé et posé, le modèle et l'instrument agissent seuls. » (Ken in Rouillé, 2005: 36)

Dans cette forme de croyance moderne, la vérité progresse à mesure que la présence, l'agentivité, de l'homme diminue dans la fabrication d'une image. La photographie importe les lois du *logos* dans le processus de fabrication des images. Avec le bouleversement du temps des communications, l'accroissement des échanges et la généralisation de l'économie de marché, la reproductibilité de la photographie correspond parfaitement aux attentes de la société de son époque.

D'un point de vue analogique, la photographie est associée aux valeurs de cette époque moderne. Pour Max Weber, dans le sillage du capitalisme industriel, la modernité accentue l'esprit de calcul et la rationalité instrumentale (Rouillé, 2005). La photographie, appréciée pour sa fiabilité, son exactitude et sa précision correspond parfaitement à ses attentes. Pour toutes ces raisons, l'arrivée de la photographie rend la pratique du dessin et de la peinture obsolète. Ces activités sont désormais considérées comme trop subjectives. L'écrivain Louis de Cormenin écrit en 1852 :

> « Où la plume est impuissante à saisir, dans la vérité et la variété de leurs aspects, les monuments et les paysages, où le crayon est capricieux et s'égare, altérant la pureté des textes, la photographie est inflexible. [...] Ni fantaisie ni supercherie, la vérité nue. » (De Cormenin in Rouillé, 2005)

La peinture et le dessin ne peuvent se passer du savoir-faire d'un artiste, de la main de celui-ci, alors que la photographie, par son caractère mécanique, est reconnue comme ayant la capacité de saisir le réel avec distance et objectivité (Ferret, 2021). Cette perception de la photographie restera dominante jusqu'aux années 1990.

La photographie est aussi perçue comme un hymne à la démocratie : grâce à son dispositif mécanique, elle ne hiérarchise pas le regard. Elle n'omet rien, ne sacrifie rien et porte sur le monde un regard démocratique. On peut en cela rapprocher les valeurs données à la photographie de la manière dont l'individu se percevait. Simmel, pour caractériser la période allant de la Révolution française au XIXe siècle, parle d'individualisme d'universalité (Rosanvallon, 2018). L'individualisme d'universalité (qu'il appelle aussi individualisme de similitude) repose sur l'idée d'une égalité naturelle entre les individus. Une fois débarrassés de leurs histoires, de leurs inégalités, qui ne sont considérées que comme des aspects artificiels, surgiraient des individus complets, semblables à tous les autres, universels. On comprend mieux pourquoi la photographie, considérée comme neutre, correspond à ces attentes. Walter Benjamin voit lui aussi dans la photographie un médium émancipateur et démocratique, un outil de démystification politique et culturelle (Solomon-Godeau, 2016), en particulier grâce à sa reproductibilité qui permet une large diffusion. La photographie est pour lui « le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire » (Benjamin, 2010 : 23).

La photographie créée aussi une extension du regard : les missions héliographiques et archéologiques ont permis aux spectateur.ice.s de voir l'ailleurs sans avoir à se déplacer, les rayons X offrent à la médecine une nouvelle vision du corps, etc. La photographie autorise un rapprochement de l'œuvre avec son récepteur tout autant qu'elle autorise des réalités qu'ignore la vision naturelle (Benjamin, 2010). Cette époque qui a vu le développement de la mobilité et de la vitesse, dans laquelle la fiabilité, l'exactitude et la précision caractérisaient les modes de vies du citoyen moderne, a trouvé son système de représentation dans la photographie.

La modernité de cette époque ne fait pas l'unanimité chez ses contemporains. Weber parle d'un désenchantement du monde. Pour le critique anglais Thomas Carlyle, cette période n'est pas perçue comme héroïque, mais comme l'« âge du machinisme », il craint que celle-ci supplante bientôt les humains et que ces derniers deviennent des êtres « mécaniques dans leur tête et dans leur cœur, en même temps que dans leur main » (Carlyle in Rouillé, 2005: 33). Les mêmes craintes sont formulées par Simmel, pour qui « l'accroissement des rythmes de la vie sociale, professionnelle et économique s'est traduit dans les grandes villes modernes par une "intensification nerveuse" des citadins (Rouillé, 2005 : 49). Pour lui, comme pour Weber, la modernité des grandes villes favorise le développement de l'intellect tandis que les plus petites villes sont le terreau de la sensibilité et de l'affectivité :

> « Triomphe de l'"esprit objectif" sur l'"esprit subjectif", de la quantité que la qualité, de la culture moderne des grandes villes, conclut Simmel, se caractérise par la généralisation de valeur et d'attitudes telles que la ponctualité — "la diffusion universelle des montres" —, la fiabilité, l'exactitude, la précision, l'extrême impersonnalité, et même "la brièveté et la rareté des rencontres". » (Rouillé, 2005 : 50)

La photographie, liée aux valeurs de la modernité, ne manque pas de faire l'objet des mêmes critiques. Baudelaire voit dans la modernité « la diminution progressive de l'âme et la domination progressive de la matière » (Baudelaire, 1999). La poésie et le progrès nourrissent à ses yeux une haine l'un envers l'autre, car ils sont incompatibles. La photographie faisant partie du progrès, de la modernité, il déclare :

> « En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." » (Baudelaire, 1999)

La photographie, identifiée comme moderne, est pour cette raison adorée ou fustigée. Toutefois, comme le rappelle Rouillé (2005), dès ses débuts, la photographie est plurielle. Si une large part est occupée par ses tenants modernes avec la mise en avant de la photographie-document, elle est aussi utilisée dans des procédés poétiques et abstraits, ce dont témoigne le pictorialisme.

La réception des œuvres de Curtis est révélatrice des tensions qui existent autour des régimes de vérité qui se modifient à cette époque. L'article de Mathilde Arrivé, « Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception » (2012) met en évidence le rapport entre la réception de ses œuvres et les régimes de vérité propres à chaque période. Curtis a réalisé plus de 50 000 prises de vue de plus de quatre-vingts peuples amérindiens lors de ses expéditions en Amérique. Son originalité est de produire une photographie avec une visée scientifique et artistique en se rapprochant du pictorialisme :

> « Edward Curtis se distingue des autres photographes pictorialistes en ceci qu'il entend asseoir la validité de ses images sur deux "régimes de vérité" : celui de l'idéalisme artistique d'une part, et celui du scientisme victorien d'autre part. Cette double allégeance le mène à allier l'observation ethnographique à l'interprétation pictorialiste, l'aura de l'art à l'autorité de la science. » (Arrivé, 2012)

Il y a une volonté, dans ses photographies, de valoriser les peuples indiens en train de disparaitre (Fraïssé, 2015). La scientificité de Curtis, en plus d'utiliser le médium photographique, est aussi due à la composition de ses portraits qui évoquent l'anthropométrie : portrait de face et/ou de profil, frontalité de la prise de vue, rigidité de la pose, cadrage statique, décontextualisation. Un texte dans le sillage des typologies naturalistes accompagne parfois les photographies : nom de la personne, genre, appartenance tribale (Arrivé, 2012). En ce qui concerne l'acte photographique, Curtis se rapproche des amateur.ice.s de photographie que fustige Baudelaire. Pour Curtis, la photographie est une autoreproduction de la nature :

> « Puisées directement de la Nature, ces images montrent ce qui existe ou ce qui existait encore récemment (car nombreux sont les sujets qui ont déjà disparu pour toujours), et non ce que l'artiste dans son studio imagine de l'Indien et de son environnement. […] L'histoire de cette vie primitive, en mots comme en images, doit être tirée directement de la Nature. C'est la Nature qui en fait le récit, que je me contente d'offrir au lecteur dans les mots simples de la Nature » (Curtis cité par Arrivé, 2012).

Pourtant, en ce qui concerne la prise de vue et le contexte social et culturel entourant l'acte photographique — avant et après — Curtis est interventionniste. Il modifie ses images, c'est en cela qu'il se rapproche des pictorialistes. Il justifie son goût de l'artifice par une quête de vérité, à la croisée de l'art et de la science. Il disait de son travail :

> « Aucune de ces images ne devait contenir la moindre trace de civilisation, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un élément du paysage ou d'un objet sur le sol. Ces images ont été conçues comme des transcriptions à destination des générations futures pour que celles-ci aient une image aussi fidèle que possible de l'Indien et de sa vie avant qu'il n'ait quelque contact que ce soit avec un visage pâle ou même qu'il ne soupçonne l'existence d'autres hommes ou de mondes différents du sien. » (Curtis in Arrivé, 2012)

Dans ses photographies, Curtis tente d'occulter les signes de déculturations, afin de retrouver l'indien d'avant le contact : un indien qui serait préindustriel et prémoderne. Pendant la prise de vue, il n'hésite pas à utiliser la mise en scène, l'accessoirisation et la pose. Durant la postproduction, il se sert du recadrage, de la retouche, de l'utilisation d'encre et de papiers spécifiques. À la fin du XIXe et du début XXe, les reconstructions, le travail scénographique et sa pratique du studio sont considérés comme des stratégies ethnographiques valides par les musées et le Bureau of American Ethnology :

> « Curtis cherche néanmoins à asseoir sa légitimité grâce à la caution politique du président Theodore Roosevelt et à la caution intellectuelle de Frederick Webb Hodge de la Smithsonian, membre du B.A.E. Rédacteur en chef de *The American Anthropologist* et spécialiste des Amérindiens, Hodge officie en tant que correcteur et relecteur du projet de Curtis, et contribue ainsi largement à établir sa recevabilité dans les milieux savants du B.A.E. […] » (Arrivé, 2012).

Ses dispositifs théâtraux sont considérés comme des actes de purification culturelle et sont justifiés par une rhétorique morale de la sauvegarde — retrouver un Indien d'avant le contact et d'avant le génocide et l'ethnocide[12]. La validation de ces images est favorisée à la fois par l'usage du médium de la photographie, réputée comme « exacte » et par l'utilisation d'une esthétique inspirée de l'anthropométrie. Son projet ne fait cependant pas l'unanimité. Il est notamment critiqué par le cercle de l'anthropologue Franz Boas (Arrivé, 2012), qui se tourne vers des travaux statistiques dans le but d'abstraire leurs recherches de tout particularisme (Maresca, 2011). La réception des travaux de Curtis témoigne des ambivalences de cette époque en plein changement, quant aux différents régimes de vérité qui se font face :

> « Condamnée pour son *excès* d'exactitude par les cercles artistiques et pour son *déficit* d'exactitude par les cercles scientifiques, l'"anthropologie pictorialiste" d'Edward Curtis se voit donc rapidement disqualifier, à l'heure où le "vrai" change rapidement de procédures. » (Arrivé, 2012)

2. Le cas particulier de la photographie anthropométrique

L'analyse de la photographie anthropométrique est intéressante pour quatre raisons principales : elle a beaucoup été utilisée à une époque ou ethnologie et anthropologie physique étaient mal distinguées, elle révèle les tensions inhérentes à la photographie-document à la fin du XIXe siècle, sa réception changeante au cours du XXe et du XXIe siècle permet d'appréhender les changements de paradigme dans les croyances envers l'image et elle se situe à l'extrême opposé de la photographie documentaire dialogique.

La photographie est inventée durant une période où la science est principalement dans un essor positiviste. Les cours de philosophie positive d'August Comte sont publiés entre 1830 et 1842. La science, pour lui, se doit d'expliquer les faits par le raisonnement et l'observation, son but est de comprendre les lois de toutes choses. Sa philosophie se caractérise par l'abandon du « pourquoi », en s'intéressant seulement au « comment ». Son objectif est de rechercher les lois effectives gouvernant les phénomènes. Sa méthode se fonde avant tout sur l'observation de faits : « il n'y a de connaissance réelle que celles qui reposent sur les faits observés », écrit-il (Comte, 2002).

Dans cette lignée, dès 1840, la photographie est utilisée par les scientifiques afin de souligner les régularités et les différences dans la constitution physique des différentes personnes rencontrées à travers le monde (Conord, 2007). Cette utilisation de la photographie est en lien avec les croyances et savoirs de l'époque : elle est à comprendre par le biais de l'intention classificatrice qui guide l'anthropologie physique depuis la fin du XIXe siècle (Maresca, 2011). On croit alors que la vérité est observable. Pour Sekula, « il s'agit de passer de la spécificité du corps aux lois abstraites et mathématiques de la nature humaine. C'est ainsi que la photographie s'attelle à la locomotive du positivisme » (2013 : 186) en mettant au point, ce qu'il appelle « le réalisme instrumental » :

> « […] des projets figuratifs voués à de nouvelles techniques d'évaluation et de contrôle sociaux, et à la nomination, la catégorisation et l'isolation systématiques d'une altérité supposée déterminée par la biologie et que le "langage" du corps manifesterait. » (Sekula, 2013 : 187)

Dans ce paradigme positiviste, la photographie anthropométrique, aux côtés de la phrénologie et de la physiognomonie, se révèle très adaptée. La photographie anthropométrique classifie le genre humain en réalisant des prises de vues normalisées dans le but de rendre plus saillantes les ressemblances et les différences entre les individus. Si cette pratique de la photographie est beaucoup utilisée dans la criminologie, elle trouve également écho dans les expéditions ethnographiques. Des années 1860 jusqu'au début du XXe siècle, de nombreuses expéditions ethnographiques sont documentées par des photographies anthropométriques comme celle effectuée en 1884 par le prince Roland Bonaparte en Laponie. Il en revient avec 250 portraits photographiques de Lapons pris de face et de profil (Maresca 2011). En empruntant à la taxinomie, l'enjeu de l'anthropométrie est de trouver des « types » de personnes ayant des traits distinctifs. Pour ce faire, la normalisation des prises de vues a été encouragée par certains spécialistes de l'anthropométrie, comme Alphonse Bertillon et Francis Galton. En 1909, Bertillon rédige en collaboration avec le Dr Arthur Chervin l'ouvrage intitulé *Anthropologie métrique — Conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques — Anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*. Ils y présentent un studio portatif qui permet de faire des prises de vue extrêmement normalisées, les attitudes et les expressions y sont uniformisées. Il préconise des portraits en pied pour les photographies de face afin de pouvoir examiner le corps (dépouillé de ses vêtements) en entier, et des portraits du visage de profil pour de ne pas individualiser la représentation et faire ressortir le faciès, les « lignes crâniennes » (Maresca, 2011). Le problème que révèle rapidement le portrait anthropométrique est la tension qu'il génère entre le particulier et le général. Une photographie personnalise beaucoup (trop), il est alors difficile de se détacher de l'individu représenté :

12 Pour la justification de ces termes se référer à Clastres (1974b) et Dorel (2006).

> « Ainsi, extraite d'un bon livre d'anthropologie sociale, une description de quelque situation de la vie sociale met souvent en présence des acteurs dont l'appellation générique fait imaginer un "homme unique" et oublier les gestes particuliers des uns et des autres. Comme si ces hommes étaient rivés à des comportements tout à fait déterminés. Si nous regardions les images photographiques de la même scène, que verrions-nous ? Les mêmes acteurs accomplissant leurs actions sur le mode de la généralité bien respectée, mais aussi des hommes entrainés à des petits écarts tolérés, traités comme tels ou, à la limite, non aperçus par les autres : tourner sa tête ou son corps, ne savoir que faire de ses mains, se détourner de son action, entamer un aparté avec son voisin, avoir l'air absent, présenter une attitude non impliquée voire indifférente dans l'action en question, se déplacer légèrement, jeter un regard distrait dans une autre direction, être en position expectative, lancer un sourire, etc. (Piette, 1992 et 1996). Bref, tohu-bohu et brouhaha ordinaires, contingences et particularités. » (Piette, 2007 : 27)

En comparant différents portraits entre eux, les différences ne font que s'accentuer. Ironiquement, la solution la plus fréquemment utilisée pour sortir de ces contradictions, écrit Maresca (2011), est de sélectionner des sujets présentant les caractères les plus distinctifs de la « race ». En recherchant des traits morphologiques communs, on les illustre par des individus hors du commun. L'utilisation des photographies réalisées lors de l'expédition en Laponie est révélatrice de ces paradoxes. Dans les archives, ces photographies sont accompagnées du nom de la personne photographiée, tandis que lors de leur diffusion dans la revue *Nature*, les images gravées d'après les photographies, ont pour légendes « Type lapon » ou « Femme de Laponie » (Maresca, 2011). On passe ainsi d'un portrait individuel et singulier, à une gravure anonyme et générique.

Des dispositifs de mise en scène sont alors créés afin de dépersonnaliser les individus. L'objectif est d'avoir une morphologie à étudier, un genre, et non plus une personne. Dans cette idée de dépersonnalisation, Francis Galton invente à la même époque un dispositif qu'il nomme « portrait composite » qui permet de superposer sur une même plaque sensible plusieurs portraits photographiques afin de faire ressortir leur résultante visuelle. En superposant les portraits de plusieurs individus, il souhaite souligner leurs caractéristiques physionomiques communes. Pour Sekula, les projets anthropométriques de Bertillon et Galton constituent les deux pôles méthodologiques des tentatives positivistes pour la définition et la régulation de la déviance sociale :

> « Bertillon a privilégié la recherche de l'individualisation. Ses buts étaient pratiques et opérationnels, ils répondaient aux exigences du travail de la police urbaine et des stratégies de division de la lutte des classes sous la Troisième République. Galton a voulu visualiser la preuve générique des lois héréditaires. Ses buts étaient théoriques, ils résultaient de la curiosité éclectique mais acharnée d'un des derniers gentleman-amateurs des scientifiques victoriens. » (Sekula, 2013 : 245)

Cette tension entre le particulier et le général dans la photographie incite à mettre de côté les pratiques anthropométriques dès le début du XXe siècle. Les portraits trouvent leur place dans des collections et des musées ethnographiques. Après avoir tant cru tenir en la photographie une image enfin authentiquement réaliste, les anthropologues physiques des années 1900 ne peuvent guère revenir au croquis ou à l'aquarelle. C'est donc essentiellement vers l'étude des crânes et des statistiques qu'iels se tournent dans l'espoir d'abstraire leurs recherches de tout particularisme, comme je l'ai mentionné avec le cercle de Boas plus tôt. Ces travaux statistiques s'orientent vers une approche plus impersonnelle grâce aux chiffres qui caractérisaient la sociologie à la même époque.

Si la photographie anthropométrique quitte rapidement le milieu scientifique, elle continue d'influencer la photographie artistique et documentaire, avec notamment le photographe allemand August Sander, connu pour son projet *Les hommes du XXe siècle*, dans lequel il effectue près de 540 portraits. Il souhaite, dans ce projet, effectuer une coupe de la société, en rassemblant ses portraits en une série de portfolios, organisés selon les diverses catégories sociales et professionnelles (Lugon, 2011). Dans cet ouvrage, Sander efface le nom des personnes au profit de leur statut social et/ou de leur profession. Le type social remplace le type physique (Maresca, 2011). En opérant ce déplacement, les travaux de Sander sont appréciés lors de leur sortie pour leur valeur scientifique, en particulier par Benjamin :

> « Parmi les photographes de son temps, Benjamin n'en voyait qu'une poignée dont le travail corresponde aux principes qu'il défendait : August Sander, Germaine Krull et Karl Blossfeldt, dont les images contribuaient à éclairer le public sur les terrains de la physiognomonie, de la politique et de la science naturelle. » (Molderings, 2006)

> « Ainsi n'est-il pas surprenant qu'un observateur comme Döblin s'intéresse précisément aux aspects scientifiques de cette œuvre et remarque : "De même qu'il existe une anatomie comparée, éclairant notre compréhension de la nature et de l'histoire de nos organes, de même Sander nous propose-t-il la photographie comparée : une photographie dépassant le détail pour se placer dans une perspective scientifique." Ce serait pitié que les conditions économiques empêchent la poursuite de la publication d'un corpus aussi extraordinaire. » (Benjamin, 1996)

Dans une vision à la fois moderne et positive de la photographie, Sander croit en la photographie en tant que langage universel. Cette croyance n'est pas nouvelle, Sekula (2013) repère un journal américain local qui, dès 1840, mentionne la photographie comme étant le premier langage universel grâce à son langage mécanique. On croit en une signification intrinsèque de la photographie, qui serait une copie non médiatisée du monde réel. Cette croyance en l'universalité du langage photographique est, pour Sekula, au cœur du mythe de la vérité photographique

et continuera à se répandre dans la photographie humaniste et journalistique, j'y reviendrai. Sander dit de la photographie :

> « Aujourd'hui grâce à la photographie nous pouvons transmettre nos pensées, nos idées et notre réalité à tous les peuples de la terre, et si nous précisons l'année, nous avons alors le pouvoir de fixer l'histoire universelle (…) Même le bushman vivant le plus à l'écart du monde pourrait comprendre une photo de l'univers, qu'elle nous montre le soleil, la lune ou le firmament. De même dans le domaine de la biologie, dans le règne animal et végétal, la photo, en tant que langage visuel peut servir de moyen de communication sans devoir s'aider du mot. Mais le domaine dans lequel la photographie possède un pouvoir d'expression que le langage ne pourra jamais atteindre, c'est la physiognomonie. » (Sander in Sekula, 2013 : 192)

Dans le cadre d'un projet physiognomonique, Sander crée des séries afin de classifier. L'image unique n'a pas de sens intrinsèque pour lui (Ferret, 2021 ; Lugon, 2011). Les portraits sont réalisés et classés en catégories et sous-catégories, « la série chosifie les portraits en faisant ressortir leurs ressemblances au détriment de leurs particularités. (Maresca, 2011 : 80). Plus tard, ce sont les photographes de mode et de publicité d'Irving Penn et de Richard Avedon qui reprennent ces mêmes codes :

> « Le studio était l'espace naturel de travail de ces deux photographes, qui ne firent que le transporter sur le terrain documentaire où ils avaient choisi de s'aventurer, renouant par là même avec l'intention artificialisante des anthropologues qui, de leur côté, avaient voulu transposer dans le portrait photographique le dispositif de la page d'herbier. » (Maresca, 2011 : 78).

Avec le temps, ce parti pris formel du studio et du portrait est devenu synonyme d'intention documentaire, sociologique, voire ethnographique. Comme le souligne Maresca, depuis Sander, tout un pan du portrait documentaire « s'efforce de mettre en forme une abstraction : celle d'une identité (sociale ou culturelle) qui serait immédiatement reconnaissable à travers les traits, le corps, le costume d'un individu représentatif, en d'autres termes, d'un "type" » (Maresca, 2011 : 79). La photographie anthropométrique a un rôle important dans la tradition de la photographie documentaire, elle fait partie de ce que Sekula (2013) appelle « un fantôme bavard » du documentaire. Ces propos sont aussi précisés par l'historienne féministe de la photographie Abigaïl Solomon-Godeau :

> « À ce titre, le documentaire est hanté par ce moment de son histoire où, en tant que documentation, il a été utilisé comme un agent de domination et de contrôle social (idéologique, impérialiste, racial, sexuel, et ainsi de suite), que ce soit dans ses nombreuses fonctions instrumentales ou par son implication dans le tissu complexe des relations de savoir/pouvoir. » (Solomon-Godeau, 2016 : 143)

La photographie documentaire et l'ethnologie semblent avoir les mêmes fantômes, ceux d'un passé encombrant. Dans le cadre scientifique de l'époque, elles ont été mises au service du contrôle social. Il y a une ambiguïté du portrait, qui me parait importante de souligner. L'histoire du portrait photographique est liée — en partie — à celle de la photographie anthropométrique (Ferret 2021 ; Sekula 2013 ; Maresca 2011). Faire un portrait aujourd'hui, en particulier des personnes invisibilisées — qui sont aussi celles subissant un fort contrôle social (les étrangers, les SDF, etc.) — ne peut se faire sans une portée critique. Il est souhaitable de porter une réflexion sur le genre du portrait, en tant que photographe, afin de ne pas réactualiser à travers un même acte photographique et esthétique, la stigmatisation qu'ont connue certaines franges de la population par le passé. Ces « fantômes bavards » ont orienté tout autant ma pratique ethnologique que celle photographique. D'aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours été réticente face aux portraits dénués de tout contexte. Je les perçois comme « achevés », ils disent à la fois tout (portrait d'un SDF — comme cela a été le cas sur certaines publicités humanitaires —, d'un Lapon, d'un Indien) et rien (nous ne sommes que face à un visage qui ne présage pas de la vie ni de l'individualité de la personne). Pourtant, les portraits sont une part essentielle de l'histoire de l'art, qu'il est impossible de contourner. Plusieurs portraits existent d'ailleurs dans *ZONE 54*. La photographie documentaire dialogique n'évacue pas le portrait de ses projets, mais, nous le verrons, porte sur lui un regard critique. En accordant une place particulière à l'autre en tant qu'individu, en visant l'autonomie, elle se situe à l'opposé des enjeux d'une photographie anthropométrique. De la même manière que le rationalisme est critiqué par les chercheur.e.s étudié.e.s plus tôt, nous verrons que ces « fantômes bavards » sont importants pour le positionnement des photographes dialogiques. Mais la photographie anthropométrique n'est pas la seule histoire à laquelle se réfèrent ces derniers, iels se positionnent aussi vis-à-vis l'histoire de la photographie documentaire, de la photographie de presse et de la photographie de reportage.

b. Naissance et crise de la photographie d'information : des années 1900 aux années 1970

1. Une histoire complexe et ambivalente

Du début du XXe siècle aux années 1970, le regard porté sur la photographie documentaire et le photojournalisme s'est beaucoup modifié. Je souhaiterais ici faire un aperçu des différents regards qui se sont portés autour de la photographie-document en apportant une réflexion sur deux tendances qui ont influencé le documentaire, de ses débuts à nos jours.

Je ferais la distinction entre documentaire artistique, et ce que j'appellerai — faute de mieux — le documentaire sociologique. Par documentaire artistique, j'entends des œuvres qui visent une diffusion dans les sphères de l'art, alors que le documentaire scientifique est conçu pour être diffusé dans la sphère de l'information (journaux, revues scientifiques, etc.). Cette distinction n'est pas à prendre comme un absolu, mais comme deux pôles de la photographie documentaire. En analysant les œuvres de plusieurs photographes, j'ai constaté que le documentaire artistique tend généralement vers des images neutres visuellement, appelant un cadrage frontal, centré. Les photographies artistiques tendent vers une pureté du médium, on est dans une vision moderniste du médium où la photographie se suffit à elle-même pour documenter le monde. De l'autre côté, la photographie sociologique est souvent retouchée, recadrée, entourée d'écriture et effectue des cadrages plus subjectifs pour faire appel à l'émotion. Relever ces tendances nous permettra de comprendre la construction du regard photographique et sa réception au cours du XXe siècle. En prenant les exemples de Curtis et Hine, je montrerai de quelle manière ils ont pu être désapprouvés et/ou célébrés selon le régime de vérité auquel on se référait.

L'histoire du documentaire photographique n'a rien de lisse, au contraire, c'est une histoire construite, qui fait appel à différents pères fondateurs selon le type de photographie documentaire auquel on se réfère.

L'engagement de Lewis Hine

Lewis Hine est un photographe du Wisconsin, formé à la sociologie à Chicago et à New York. Au début des années 1900, il abandonne le professorat pour se consacrer, dès 1908 au NCLC (National Child Labor Committee) et ce jusqu'en 1918. Ses photographies sont publiées dans un journal de travailleurs sociaux de centre gauche, appelé *Charities and Commons* puis *The Survey* (Sekula, 2013). Son travail est engagé, sa photographie tient de la croisade ou du combat idéologique (Tholas-Disset, 2014). Ce que je trouve intéressant dans son œuvre est qu'il se positionne à rebours de la photographie anthropométrique. La photographie scientifique a aussi été un outil pour défendre les personnes étudiées par des sociologues comme Hine :

> « Il y a chez eux la conviction que montrer signifie déjà changer et donne le pouvoir d'influencer l'image que la population a des rapports entre les sexes, les classes, les groupes ethniques et les instances professionnelles. » (Tholas-Disset, 2014)

La photographie, pour Hine, est un outil qui sert à convaincre et à transformer la société :

> « Lewis Hine est intimement convaincu que l'aptitude de la photographie à montrer la réalité sert la cause d'une information objective. S'il s'inscrit dans le mouvement progressiste, c'est avec la certitude que la photographie, en apportant la lumière sur une réalité sociale dérangeante — "Let there be light" (Hine, 1909, 357) —, peut faire changer l'ordre des choses et contribuer à engendrer des réformes sociales de grande ampleur en matière de législation du travail, pour des sujets faibles dans le combat social, les enfants. » (Lesme, 2014)

Pour Lesme (2014), trois conceptions de la vérité s'unissent chez Hine : celle d'une conviction politique et morale, celle d'une considération scientifique et technique sur les qualités d'empreinte d'une photographie, tout autant qu'une méfiance envers l'usage que l'on peut en faire, et la volonté d'une communication optimale. Ainsi, il décide d'utiliser ses photographies sur des affiches, des éditions du NCLC et des conférences dans le but de faire avancer les lois contre le travail des enfants. Il veut convaincre le public à s'engager, financièrement, pour aider cette cause (Ferret, 2021).

Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que contrairement au mouvement qui suivra, la straight photography, Hine ne croit pas entièrement en la pureté du médium. Montrer les choses ne suffit pas, il faut aussi les faire comprendre. Il faut dépasser l'indexicalité. Il est déterminant pour lui de montrer les dysfonctionnements de l'Amérique en provoquant le dégoût et l'agacement, pour amener les spectateur.ice.s à agir contre les maux sociaux (Tholas-Disset, 2014). Ses photographies sont accompagnées de textes : des commentaires personnels, des chiffres, des statistiques, des témoignages. Par le biais du texte, il tente d'instaurer un dialogue avec les lecteur.ice.s :

> « À la manière de Riis, il prend le lecteur ou le spectateur à partie afin de rendre visible ce qui est caché, en instaurant un dialogue avec lui : "Come out with me to one of these canneries at 3 o'clock in the morning" (*The Child Labor Bulletin*, 2, 1913), écrit-il au sujet du travail des enfants dans les conserveries. » (Lesme, 2014)

Les photographies sont recadrées, retouchées, parfois décontextualisées et utilisées de manière symbolique. Des photomontages sont parfois construits. Je vois dans cette manière de considérer les images des similarités avec Curtis et le pictorialisme. Cependant, le but de Hine est d'accroitre le pouvoir didactique des images. C'est l'acte de communication, pour lui, qui permet d'avoir une efficacité. La photographie, dans son travail, cumule une valeur de preuve et une forte charge émotionnelle. Il est à la fois dans l'idée d'empreinte de la photographie, et dans la mise en œuvre de dispositifs de communication (Lesme, 2014). Le but de Hine n'est pas tant de montrer les choses telles qu'elles sont, mais plutôt de convaincre. Afin de sensibiliser le public, il place son objectif à la hauteur des personnes photographiées (y compris les enfants), leurs regards se dirigent vers l'objectif :

> « Ce dispositif entend convaincre sur le champ, il ne s'agit pas d'attendre du spectateur qu'il mène une réflexion politique ou sociale vis-à-vis de la situation qu'on lui présente, il convient simplement de le convaincre de l'effet potentiel de sa contribution financière ou législative. L'image ici est un déclencheur, usant du registre émotionnel, elle suscite une émotion ciblée : la compassion. L'acte d'image est contenu par la nature du sujet de la photographie : enfant pauvre, femme ou mère en détresse, il affiche une telle présence que le récepteur, choqué par cette "image vraie", ne peut que compatir. Cet état de fait, associé au fonctionnement des fondations et comités sociaux américains, a conduit la photographie sociale à devenir un outil de propagande. » (Ferret, 2021)

Si Hine est d'une importance considérable dans la photographie documentaire aujourd'hui, il a été ignoré de la scène artistique et photographique américaine presque toute sa vie, jusqu'en 1938 — bien qu'il se soit fait connaitre dans les milieux des réformateurs sociaux. Lugon nous apprend qu'il vivotait à la limite de la pauvreté et qu'il était totalement négligé par l'avant-garde photographique (Lugon, 2011).

L'évolution de la photographie documentaire aux États-Unis : de la straight photography à l'humanisme, redécouvertes d'Atget et de Hine

À partir des années 1920, la croyance en la photographie se tourne vers l'idée d'une transparence et d'une pureté du médium. À ce titre le photographe français Eugène Atget est mis en avant. Walker Evans, figure essentielle du documentaire américain dans les années 1930[13], inscrit cette façon de photographier dans l'histoire de la photographie et promulgue ce qu'il appelle le « style documentaire ». À la fin des années 1930, le style documentaire est mis de côté, la photographie s'oriente vers une iconographie plus humaniste, en mettant en avant Hine, alors oublié de l'histoire de la photographie.

Dans les années 1920, le pictorialisme, qui dominait la scène photographique jusqu'alors, est presque unanimement rejeté (Lugon, 2011). L'instantanéité prend la place de la mise en scène et la netteté remplace le flou typique du pictorialisme :

> « Tout le monde se retrouve pour condamner comme anti-photographique et impurs la simulation du flou impressionniste, la manipulation lourde, la retouche au pinceau, l'usage des gommes bichromates, des pigments et des vernis, pour en appeler à un art spécifique, rapporté à l'exploitation des propriétés intrinsèques du médium. » (Lugon, 2011 : 58)

Ce changement de paradigme dans la croyance en l'image est intéressant à analyser à travers la réception des photographies de Curtis. Ses pratiques interventionnistes tombent en disgrâce :

13 Evans est exposé pour la première fois au MoMA en 1933 et une exposition monographique lui est dédié dans ce même lieu prestigieux en 1938.

> « À l'heure où naît la "straight photography" dans l'entre-deux-guerres, on ne sera pas surpris que les pratiques très interventionnistes d'Edward Curtis tombent en disgrâce auprès des cercles new-yorkais, jugées obsolètes ou "unphotographic" dans un champ de plus en plus normatif. » (Arrivé, 2012)

Le vrai photographique passe désormais par une désubjectivation du médium. Comme l'explique Lugon (2011), de nouveaux mouvements prennent le relais : la straight photography aux États-Unis, la nouvelle vision et la nouvelle objectivité en Allemagne, j'y reviendrai. Par straight, il faut comprendre une photographie dénuée de tout artifice, simple et brute, qui a comme caractéristiques la clarté, la netteté et l'impersonnalité. Ces trois mouvements sont à percevoir comme une substitution au pictorialisme plus qu'à la naissance d'une photographie-document. C'est une nouvelle manière photographique et artistique de voir le monde, dans laquelle la visée documentaire est due à la pureté du médium : montrer les choses telles qu'elles sont (Lugon, 2011). Aux États-Unis, une analogie est faite entre la straight photography et les idéaux du peuple américain. On perçoit dans cette photographie les valeurs d'honnêteté et de vérité, sa simple objectivité est identifiée à la nature pragmatique des Américains :

> « Cet argument d'un "œil américain" naturellement moderne, objectif et attentif à la réalité brute est constamment repris aux États-Unis au cours des années trente. » (Lugon, 2011 : 73-72)

Avec la straight photography et la redécouverte d'Atget par la photographe américaine Bérénice Abbott, la photographie se tourne vers des sujets plus vernaculaires. Assistante de Man Ray, Abbott découvre les photographies d'Atget dans l'atelier de ce dernier. Elle voit dans son travail « du réalisme pur », « de la straight photography sans artifice » (Solomon-Godeau, 2016). Elle rachète alors ses photographies et les amène aux États-Unis à la fin des années 1920. Atget va alors être reconnu comme un pionnier de la photographie moderne, un avant-gardiste isolé et naïf. Evans, lui aussi, s'enthousiasme pour les projets d'Atget et Sander, tandis qu'il se montre critique envers la nouvelle objectivité et la nouvelle vision qu'il trouve trop maniérées et moins authentiques. Chez Atget et Sander, les cadrages sont épurés, simples, sobres, ils ne remettent pas en cause la pureté du médium. Ces caractéristiques du style documentaire d'Evans rejoignent celles de la straight photography :

> « La période des années 1930 a consacré une conception durable de la photographie documentaire comme enregistrement du réel, prônant un effacement du photographe au profit d'une image "objective". Cette conception, peu ou prou reliée à la *straight photography* de Paul Strand, a été mise en exergue par la muséographie américaine depuis Beaumont Newhall [...] » (Chouard, Kempf, Brunet, 2014)

Le mouvement documentaire américain se veut anti-artistique et en opposition à la fois aux courants allemands antérieurs à Sander, et à celui de Stieglitz, photographe et galeriste très influent, issu du pictorialisme et promouvant une photographie artistique (bien que ce dernier se tournera ensuite vers la straight photography) (Lugon, 2011). Paradoxalement, alors qu'Atget est appelé à devenir le père de la photographie moderne aux États-Unis, c'est son onirisme qui est mis en avant par les surréalistes à la même période en France. Je reviendrai sur la réception d'Atget en France dans la section suivante, mais il me semble important de souligner ici de quelle manière les tenants de la photographie documentaire américaine ont cherché à construire une histoire en faisant appel à de nouveaux pères fondateurs qui correspondaient à leur vision de la photographie. Hine, pourtant américain, est ignoré de cette nouvelle scène documentaire. L'hypothèse peut être faite que la référence à Atget a été préférée à celle de Hine car ces photographes (entre autres, Abbott et Evans) étaient en dehors des engagements politiques de ce dernier (Ferret, 2021).

Le style documentaire prend de l'ampleur avec le grand projet de la FSA (Farm Security Administration) de 1935 à 1943 qui, pour mieux promouvoir ses réformes auprès du grand public et du Congrès, crée une division de l'information dont Roy Stryker est le responsable. Recruté par Stryker en tant que « Senior Information Specialist », Walker Evan a une influence considérable sur l'esthétique des projets de la FSA et impose ce cahier des charges aux autres photographes (Lugon, 2011 ; Ferret, 2021). Ses photographies, réalisées à la chambre, sont :

> « Caractérisée par une lisibilité précise de ses détails, grâce à la profondeur de champ et à la finesse de son grain, l'image obéit à une composition rigoureuse. Pas de zones d'ombre, de points douteux, tous les éléments de l'image sont clairement identifiables, en tant qu'objets ou formes, de leurs contours à leur matérialité. L'argument avancé est la nécessaire objectivité du photographe, qui se doit d'observer et de prélever, sans souiller la scène de ses états d'âme personnels. » (Ferret, 2021 : 22)

L'usage de la chambre n'est pas anecdotique. En 1935, la marque Leica a déjà sorti un appareil photographique léger de grande qualité et qui utilise des pellicules 35 mm. Le premier photographe de la FSA à partir sur le terrain, Arthur Rothstein, réalise son projet avec un Leica. Ses images tendent davantage vers une prise sur le vif que vers le style documentaire (Lugon, 2011). En France, Henri Cartier-Bresson et son style caractérisé par « l'instant décisif » a déjà une certaine popularité. Par conséquent, les caractéristiques de la straight photography et du style documentaire ne sont pas à comprendre comme une évolution naturelle du documentaire, mais bien comme un choix esthétique.

En 1937, Stryker se sépare d'Evans, peu investi dans le projet (Lugon, 2011). Cette période marque un tournant dans la photographie documentaire, qui s'éloigne, doucement du style documentaire d'Evans. Un article rédigé en 1938 par l'historien de la photographie Beaumont Newhall, est intéressant à cet égard, il y définit et promeut l'approche documentaire. Il officialise cette notion et lui donne une signification nouvelle en mettant en avant trois points. :

> « […] la description des plus défavorisés comme thème exclusif, l'approche de plus en plus sentimentale, le passage de l'image seule à la régie texte/image et ce faisant, à une forme de photojournalisme. » (Lugon, 2011 : 126)

Ce glissement vers une photographie de plus en plus sentimentale est l'une des principales critiques d'Evans à l'encontre de la FSA. Cette photographie plus humaniste va devenir un élément important de la photographie documentaire. Les discours autour de la photographie changent de paradigme. Abbott met en avant les photographies d'Atget en tant que documentaire humain (Lugon, 2011). On pourrait y voir là l'influence de Hine, qui connaissait Stryker (Lugon, 2011 ; Cossu-Beaumont, 2014). Toutefois, nous rappelle Lugon, Hine a écrit à plusieurs reprises à Stryker afin de tenter de rejoindre le projet de la FSA. Sa proposition a été à chaque fois rejetée :

> « Entre 1935 et 1937 la photographe ne cesse de lui écrire pour lui proposer ses services au sein de la FSA, allant jusqu'à accepter des concessions de salaire et systématiquement Stryker refuse. » (Lugon, 2011 : 358)

Ce qu'il y a d'intéressant est que Hine sera promulgué au rang de père spirituel de la photographie documentaire à partir des années 1938. Newhall, Abbot, McCausland et Stryker, qui connaissaient pourtant le travail d'Hine depuis longtemps, vont faire en sorte de le transformer en pionnier du document humain (Lugon, 2011).

Ces exemples ont pour but d'appuyer le fait qu'il n'y a pas de photographie documentaire « naturelle ». Un style neutre n'est pas à considérer comme plus documentaire qu'un style humaniste (ou inversement). Son appréciation dépend des discours qui entourent l'image et du degré de la croyance que nous lui accordons.

La présence du photographe se fait sentir et devient, dorénavant, gage de son témoignage. Ressentir devient nécessaire avant de témoigner. La photographie se tourne aussi vers une forme plus narrative, on est dans une conception dans laquelle une bonne photographie est une photographie qui raconte des histoires, plus qu'elle ne montre les choses telles qu'elles sont. Les images ont besoin d'une mise en récit. Là encore, on peut percevoir l'influence, ou en tout cas au moins un retour, envers les stratégies de communication de Hine. La retouche des photographies est acceptée dans le but accentuer l'impact sentimental et par là, d'être au plus proche du ressenti du photographe. Ce changement d'orientation de la FSA qui penche désormais vers une photographie plus sentimentale ne manquera pas d'attiser des critiques qui y voient une esthétique de la misère. Le documentaire commence dès lors à avoir une connotation misérabiliste.

Après la Deuxième Guerre mondiale, le mot documentaire tombe en disgrâce, il est « trop chargé de connotations négatives, trop ambigu, aussi dans sa diversité sémantique et dans la variété des pratiques qui lui sont associées, il est définitivement écarté » (Lugon, 2011 : 138). Le terme lui-même devient péjoratif après-guerre (Niney, 2009). Les photographes se tournent vers le photojournalisme qui a entamé sa croissance au cours des années 1930.

Le documentaire en Europe : du réalisme merveilleux au réalisme social

Avant d'explorer l'influence du photojournalisme, il est intéressant de faire un détour en étudiant contexte européen. Cette démarche permettra de saisir de manière plus approfondie les fondements et les évolutions du documentaire photographique à cette époque dans cette région du monde. En examinant les tendances, les figures clés, et les mouvements artistiques qui ont contribué à façonner la perspective documentaire en Europe, nous pourrons ainsi mieux contextualiser et appréhender les influences qui ont traversé les frontières et influencé le développement du photojournalisme.

La nouvelle vision, promue par Làzlo Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus, cristallise dès le milieu des années 1920, les espoirs d'une photographie nouvelle et pure (Lugon, 2011). Ce courant se veut plus expérimental que la straight photography et s'oriente vers la célébration de la modernité en photographiant, entre autres, les industries et les machines. On y utilise notamment les plongées, les contre-plongées et les très gros plans. La photographie est considérée par la nouvelle vision comme une prothèse visuelle qui permet de voir davantage et mieux (Lugon, 2011 ; Ferret, 2021). Contrairement à la straight photography, elle étudie toutes les fonctionnalités potentielles de la photographie (optiques, chimiques, éditoriales) et se rapproche en cela d'une pratique active de la photographie (Ferret, 2021). La nouvelle vision domine le devant de la scène allemande tout au long des années 1920, avant de décliner :

> « L'impression de maniérisme désormais associée à ces formules mécaniquement répétées, phonogrammes et angles basculés en tête, est amplifiée par l'étendue de leur diffusion, qui ne fait qu'accélérer la saturation. » (Lugon, 2011 : 63)

À la fin de cette décennie, le photographe allemand Albert Renger-Patzsch prolonge tout autant qu'il se distancie de la nouvelle vision en promulguant la nouvelle objectivité. Son livre, *Die welt ist schön*, se consacre à la description des beautés du monde. La nouvelle objectivité montre des photographies d'une « simplicité absolue, sans effet de cadrage spectaculaire, sans astuce de tirage et sans marque personnelle. Les objets semblent s'y présenter d'eux-mêmes, sans plus de médiations artistiques » (Lugon, 2011 : 66). Elle s'approche en cela de la straight photography, qui

sera exposée en Allemagne dès 1929. La fin des années 1920 est aussi marquée par la découverte d'Atget en Allemagne, « on projette sur lui comme sur les Américains l'idéal d'une sorte de "modernité naturelle" » (Lugon, 2011 : 75). Ce nouveau modèle, qui soutient dans un premier temps la nouvelle objectivité, contribue ensuite à la remettre en question en faisant apparaitre cette dernière comme décorative et artificielle. Le grand projet d'August Sander *Les Hommes du XXe siècle* est révélateur à cet égard. Ce travail débute dans les années 1920, et Sander affirme que l'idée de son projet date des années 1910. Il accède à la notoriété dans les années 1930. La simplicité de ses cadrages, la mise en série de ses photographies et l'ambition sociale de son projet sont appréciées, alors que la nouvelle vision et la nouvelle objectivité sont considérées par certains comme trop maniéristes et fragmentaires.

En France, Atget est encore une fois décisif dans l'impact de la photographie-document. La réception de son travail s'opère encore différemment qu'en Allemagne et qu'aux États-Unis. À Paris, Atget est apprécié par les surréalistes pour deux raisons : ses images suscitent l'émerveillement et il n'assimile pas son travail à un travail artistique. Les images appréciées et prises par les surréalistes sont celles qui posent des questions et qui n'ont pas nécessairement de sens ou d'utilité, tout du moins au premier abord. L'image, pour eux, doit être ouverte afin d'être un support de projection pour le regardeur, elle est un instrument de stimulation de l'imagination. À la valeur documentaire d'une image, les surréalistes leur substituent une valeur d'extase (Cheroux, 2010).

Pour Benjamin, Atget annonce la photographie surréaliste en libérant les objets de leur aura (Solomon-Godeau, 2016). Man Ray, en parlant d'Atget, précise que ce dernier refusait toute assimilation artistique. La photographie est alors perçue, en partie, comme une forme d'anti-art, ce qui en fait un médium révolutionnaire par excellence :

> « Parce qu'elle n'est ni le fruit de l'art, ni le produit des artistes, la photographie documentaire offre aux surréalistes un authentique contre modèle — à la fois formel et conceptuel — aux traditionnels régimes de représentation, à l'académisme comme à l'esthétique bourgeoise. » (Cheroux, 2010 : 32)

Pour les surréalistes, ainsi que dans la nouvelle vision, l'enjeu est de changer la vie. Cela passe d'abord en changeant la vue, c'est-à-dire en militant pour une transformation radicale des régimes de visions. Dans ces courants, la photographie documentaire est perçue comme un antidote à l'art bourgeois (Ferret, 2021 ; Ribalta, 2020 ; Cheroux, 2010) :

> « [...] la photographie des années 1920 se développe dans toute l'Europe en usant du même vocabulaire photographique : plongée, contre plongée, gros plan, surexposition, solarisation, phonogramme, autant de manières de proposer de nouvelles façons d'appréhender le réel et de le présenter. Ce vocabulaire s'accompagne de méthodes similaires où le photographe déambule

> dans un espace urbain, l'expérimente pour en proposer une des vision(s). Ces expérimentations relèvent toutes la même finalité : renverser le système de représentation bourgeois pour accompagner la révolution. » (Ferret, 2021 : 35)

Ferret (2021) explique comment ces mouvements révolutionnaires vont passer du réalisme surréaliste au réalisme social. La nouvelle vision se développe sous l'égide du mouvement constructiviste russe. En France, en 1932, se fonde l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), qui est née du réseau international communiste, dont l'un des buts est de contrer la montée du fascisme en Europe. Des photographes souvent proches du mouvement surréaliste en font partie, tels que Brassaï ou Éli Lotar. Cartier-Bresson, dont je parlerai plus ultérieurement, a aussi participé aux manifestations de l'AEAR. Leurs photographies sont éditées dans des revues communistes, comme AIZ, qui défend l'idée que l'image doit convaincre grâce à des associations formelles et textuelles — et cela encore n'est pas sans rappeler Hine. En France, les photographes se consacrent à la représentation des petites gens et de leurs quartiers comme l'a fait Atget auparavant. Toutefois, « ce renouvellement formel a dû se confronter aux exigences politiques et esthétiques du parti qui entendait le cadrer par l'affirmation d'un réalisme social » (Ferret, 2021). Cette nouvelle ligne ne correspond pas entièrement avec le projet révolutionnaire surréaliste, qui est attaché à un réalisme merveilleux, ouvert à l'interprétation et pour qui la révolution doit se faire avant tout par un bouleversement du champ de la représentation et par là de l'ordre bourgeois. L'enjeu pour les surréalistes, qui adhèrent au réalisme merveilleux n'est pas tant de dire le vrai ni d'axer tout leur travail sur la lutte des classes, mais plutôt de souligner les ambiguïtés du réel :

> « Quand les photographes surréalistes saisissent un réalisme merveilleux, ils ne s'attendent pas à ce que le message délivre un message précis, mais qu'elle suscite un émerveillement qui entraine une émotion susceptible de participer à une prise de conscience, une révolution intérieure, chez le spectateur. » (Ferret, 2021 : 44)

Le réalisme social, défendu par Aragon, fait de la lutte des classes son projet exclusif. Cette double orientation, entre réalisme merveilleux et réalisme social, entre mystère et persuasion, crée des tensions au sein de l'AEAR. Le réalisme merveilleux est critiqué pour son romantisme. Le réalisme social apparait comme la seule arme possible pour mener une révolution populaire. Dans la lignée de Hine, iels attendent des images qu'elles déclenchent immédiatement une prise de conscience sur un thème précis. Il me semble que ces mêmes tensions se perçoivent dans la photographie américaine. Evans, avec son style documentaire, encourage la contemplation de ses images et les place dans une perspective intemporelle. Par « intemporelle », je veux dire que le moment où les spectateur.ice.s ont accès à ses photographies — quelques mois ou quelques décennies après la prise de vue — n'a que peu d'importance. Hine, au contraire, photographie pour montrer des faits précis à un moment précis. Ses images sont faites pour être regardées au moment où elles sont prises. D'un côté, la réception de l'image est pensée dans sa temporalité, dans l'autre elle est immédiate. De la même manière, pour le réalisme merveilleux, l'image se suffit à elle-même, tandis qu'elle a besoin d'être encadrée de texte pour le réalisme social.

Si Aragon se montre critique envers le réalisme merveilleux, deux des caractéristiques du travail de Cartier-Bresson retiennent son attention. Ses photographies contiennent du texte urbain (comme des affiches) et il joue sur la dualité :

> « Ce jeu des oppositions dans le cadre "immédiat" de la photographie est la marque de fabrique d'Henri Cartier-Bresson, il est un des ressorts de ce que l'on nommera plus tard : "l'instant décisif". Pour Louis Aragon, une bonne photographie révolutionnaire doit fonctionner dans un système dialectique, pour ce faire elle doit le fonder au moment de la prise ou le mettre en œuvre après coup par l'usage de la légende, de la juxtaposition, ou du photomontage. » (Ferret, 2021 : 46)

Dans la pratique de Cartier-Bresson, on peut déceler une partie des enjeux de la photographie à ce moment : croyance en la technologie de la photographie, transparence du médium, représentation à la fois du merveilleux et du social. Cartier-Bresson préférait se définir comme un bon artisan plutôt que comme un artiste, car la photographie se contente, pour lui, de saisir le réel. La vérité, dans sa vision, est exprimable en un cliché, la photographie découpe le réel sur le vif et met à distance l'événement. Dès 1931, il affirme que son Leica est devenu le prolongement de son œil. Le photoreportage, pour lui, procède d'un mélange corps-machine (Rouillé, 2005). Il se situe dans une esthétique de la transparence, selon laquelle la vérité est perçue comme une conception à atteindre et non à construire. Il se positionne à l'extérieur des événements :

> « Alors que nombre de photographes de la fin du XXe siècle tentent d'établir un dialogue assidu, des échanges répétés, voire une empathie, avec la réalité, Cartier-Bresson s'est toujours confronté à elle, en la tenant à distance respectable, en se servant de son Leica comme d'un véritable bouclier. » (Rouillé, 2005 : 168)

Le langage qu'il utilise n'est pas anecdotique : tirer, mitrailler, être à l'affut (Rouillé 2005 ; Ferret 2021), le réel se saisit à travers un corps/machine, la photographie est pour lui un acte performatif. Ces caractéristiques guerrières, écrit Ferret, sont autant de paradigmes qui ont contribué au mythe du photoreportage. Cartier-Bresson propose pourtant le terme d'« images à la sauvette » plutôt qu'« instant décisif », car ce premier terme met davantage l'accent sur le hasard de ces photographies (Ferret, 2021). Sur le coup, Cartier-Bresson ne voit pas ce qu'il photographie, il mitraille et ne

découvre que plusieurs jours plus tard, une fois ses films développés, les photographies qu'il a réalisées.

Cette croyance dans la « saisie » du réel est rendue possible grâce aux progrès techniques de l'époque. Comme le souligne Rose (2016), les circonstances de productions d'une image peuvent contribuer à l'effet qu'elles ont. Par rapport aux décennies précédentes, durant lesquelles il fallait poser de longues minutes, les photographies peuvent maintenant être prises en un instant, elles sont capables d'arrêter le mouvement, de capturer des scènes d'actions, des événements. Evans, Abbott et Sander, qui sont pourtant des contemporains de Cartier-Bresson, photographiaient à la chambre. Il n'en résulte pas le même enjeu dans leurs images. De nouveaux champs s'ouvrent pour la photographie, la chambre laisse place à de plus petits appareils photographiques, munis de pellicules souples (et non plus de plaques photosensibles). Elle peut aller beaucoup plus aisément là où se déroulent les événements (manifestations, guerre, etc.). La photographie peut d'autant plus se rapprocher de l'actualité et de la presse. Une partie des photographes, dont Cartier-Bresson, qui sont proches des surréalistes, évoluent auprès de la presse engagée. La photographie d'information connait un tel essor que très vite, elle prend le pas sur les autres courants. Le mouvement documentaire américain, avec Evans et Abbott, ainsi que la nouvelle objectivité disparaîtront pour ne laisser de place qu'à la photographie de presse et de magazine.

L'évolution du photoreportage

Les trente premières années du XXe siècle sont incroyablement riches pour l'histoire de la photographie. Hine, Atget, Evans, Abbott, Sander, Cartier-Bresson, Moholy-Nagy sont autant de photographes ayant une vision singulière de la photographie. Toutes ces visions sont contemporaines les unes des autres et chacune d'entre elles a marqué l'histoire. Aux différents courants documentaires que mettent en avant - ou non — ces photographes, vient s'ajouter, au même moment, l'essor de la presse, qui complexifie plus encore l'histoire de la photographie-document. L'essor et le perfectionnement de la presse durant le XIXe siècle, vont permettre à la photographie de délaisser progressivement la forme de l'album pour s'orienter vers la photographie d'information, présente dans les journaux. Cette transformation va influencer la manière dont est transmise et reçue l'information.

En 1900, le perfectionnement offset pour tirage papier favorise la rapidité de diffusion de la photographie. Il faudra attendre les années 1920 pour que la photographie se retrouve partout : dans la publicité, dans les catalogues, etc. À partir de cette période, la photographie s'inscrit dans un tissu économique et industriel dont l'illustration est son usage principal. C'est vers la moitié de cette décennie que la photographie compose un alliage fort avec la presse, grâce aux perfectionnements des techniques de presse et de la photographie. À la fin des années 1920, les premiers magazines illustrés apparaissent en France : *Vu*, créé par Luciel Vogel en 1928, est un magazine qui se veut objectif ; *Voilà*, lancé par la maison Gallimard en 1931 se présente comme le magazine illustré du reportage ; *Regards* créé en 1932, est un journal illustré et engagé affirmant se mettre au service des travailleur.se.s. En 1936 le magazine *Life* est racheté par Henri Luce, le fondateur du magazine *Time*, qui oriente résolument *Life* vers le photojournalisme. La même année, Emile de Girardin crée *La presse*, journal qui marque la naissance de la presse moderne selon André Rouillé (2005). Ce journal instaure les petites annonces, une baisse du prix, le roman-feuilleton et les informations brèves. Les valeurs se modifient de la qualité à la quantité, avec un accroissement de vitesse et des flux de circulations. La photographie de presse est en plein essor et se diversifie.

À la même période, apparait en France la figure du photoreporter, grandement favorisée par l'utilisation du Leica qui permet l'utilisation de film cinéma 35 mm, de photographier 36 poses d'affilée et de changer rapidement de pellicule. Tous ces changements modifient profondément l'usage que l'on fait de la photographie, ainsi que la valeur que lui accorde la société. La photographie s'ancre dans l'actualité, la saisie, la capture. Ces nouvelles acuités s'ajoutent et renforcent les anciennes croyances : celle d'une image fiable, exacte, transparente. La photographie de reportage marque l'idée de progrès, de modernité et de vérité. On est dans la croyance d'un monde connaissable, accessible et maitrisable par la photographie. La rapidité de circulation des tirages contribue à son envol :

> « Car la photographie, qui a réduit considérablement le temps de production des images, qui a accru leur vitesse de circulation, qui les a adaptées aux conditions et aux valeurs de l'industrie et du marché, qui, en tant qu'empreinte, a bénéficié d'un fort pouvoir d'attestation (sans doute durable), a incarné certaines des principales valeurs modernes. D'autant plus qu'elle a longtemps été perçue comme un facteur de progrès industriel et scientifique, comme l'outil par excellence de l'information et le garant de la vérité. » (Rouillé, 2005 : 176)

La guerre d'Espagne (1936-1938) est couverte par plusieurs photographes de l'AEAR, très engagés sur le terrain politique. Les photographies sont publiées dans le magazine *Vu*, « qui fait encore le lien avec les constructivistes par l'innovation plastique de ses maquettes, son engagement politique et sa décision de proposer un journal dont la trame est organisée autour de la publication de photographies » (Ferret, 2021 : 52). Dès cette époque, écrit Ferret, le mythe est posé, le photographe n'est plus un artiste isolé du monde dans son atelier, c'est un aventurier qui n'hésite pas à se placer au cœur des conflits, quitte à y laisser sa vie, comme Gerda Taro, puis plus tard, son compagnon Robert Capa. Les photographes partent défendre une cause, iels sont des héros. À cet égard, la carrière et la réception de l'œuvre et de la vie de Robert Capa, membre de l'AEAR sont éclairantes. L'engagement chez ces

photographes est un engagement éthique et subjectif, car il est porté par une conviction politique.

L'apogée du photoreportage, qui positionne « l'instant décisif » comme son paradigme, se situe dans les années 1950, avec l'article de Henri Cartier-Bresson parlant de cette notion. À ce moment-là :

> « Les magazines illustrés comme *Paris-Match* et *Life* détiennent la presque exclusivité de la diffusion de l'information visuelle que les reporters-photographes ont pour mission d'aller collecter à travers le globe. » (Rouillé, 2005 : 176)

La photographie entre alors dans le domaine de l'information et se dirige vers le journalisme moderne : l'information est véhiculée par l'image plutôt que par le texte. Il s'opère un bouleversement entre le lisible et le visible, le texte se transforme en remplissage entre les photographies. « L'instant décisif » marque par deux fois les enjeux de la photographie documentaire. D'une part, en valorisant « l'instant décisif », les médias créent l'illusion que tout document photographique placé dans un journal a force de vérité (Ferret, 2021). En omettant la part de hasard inhérente de ces images à la sauvette, les médias soulignent le côté « décisif » de ces photographies et laissent croire qu'elles résultent d'une action réfléchie, que le photographe maitrise son sujet. D'autre part, la valorisation de « l'instant décisif », qui plus est, accompagnée des verbes « mitrailler », « tirer », renvoie à l'idée d'un photographe prédateur, chasseur. Cette image virile ne fait que renforcer le mythe du photoreporter :

> « Le photographe devient ainsi un guerrier de l'image au service d'une vérité universelle et univoque. » (Ferret, 2021 : 75)

La demande de photographie de presse est si forte que cela suscite la création d'agences photographiques spécialisées dans l'image de presse : Rapho en 1933 fondée par Brassaï, Nora Dumas, Ergy Landau, Charles Rado, Émile Savitry, Serge de Sazo et Ylla ; Magnum en 1947 fondée par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour et William Vandivert et dans laquelle a travaillé Susan Meiselas ; Agence Dalmas en 1955 fondée par Louis Dalmas, Gamma en 1966, fondée par Gilles Caron, Raymond Depardon, Hubert Henrotte, Jean Monteux, Léonard de Raemy et Hugues Vassal et dans laquelle Gilles Saussier a débuté sa carrière. Rapho et Magnum ont des bureaux à New York, ce qui permet aux photographes d'être connu.e.s au-delà de l'Europe et de publier dans le magazine Life (Ferret, 2021). Dans ces agences, les photographies sont éditées, sélectionnées et parfois recadrées par les éditeur.ice.s, sans que l'on demande aux photographes leur avis. Iels sont considéré.e.s comme de simples fournisseur.se.s d'images. Les photographes ont davantage un rôle d'illustrateur.ice que d'auteur.e. Notons tout de même que l'objectif de magnum était que les photographes gardent le contrôle des droits sur leurs images, ce qui n'était pas le cas dans d'autres agences.

La guerre froide rend suspects les photographes de l'AEAR, engagé auprès du parti communiste. Comme le rappel Sekula (2013), à partir de la fin des années 1940, l'anticommunisme est l'idéologie dominante dans l'organisation américaine du travail. Cela pousse les photographes « soit à renoncer partiellement à leur engagement dans un réalisme social militant, soit à s'exclure d'un système qui les fait vivre (Ferret, 2021 : 56). Afin de clarifier leurs positions, les agences engagent de nouveaux photographes, dont on attend une forme d'objectivité distanciée plutôt que de l'engagement :

> « Pour se démarquer de la presse communiste, ouvertement critique, en particulier sur les guerres coloniales, la presse libérale formate un photoreporter indépendant, détaché de tout parti pris politique, dévoué à la seule vérité journalistique. Spectateur actif de l'événement, le photographe le saisit en toute objectivité. Son engagement n'est plus politique, il ne doit pas prendre parti, il est purement physique. "L'instant décisif" renvoie dans ce cadre à la présence active du photographe sur les lieux, il témoigne de sa rencontre effective avec l'événement, à ce titre il a force de vérité. » (Ferret, 2021 : 65)

La conviction en la puissance de l'image et en la pureté du médium sont complétées par l'éthique propre au photoreporter, lequel est perçu comme un observateur extérieur aux événements, ce qui, par extension, lui confère une réputation d'objectivité accrue.

La photographie humaniste

Après la guerre, les photographes de l'AEAR poursuivent leur travail dans le reportage social en renouant avec leur préoccupation d'avant-guerre, centrées sur les classes populaires. Iels explorent ce thème sous les angles du travail, de l'amour, de l'amitié et de la solidarité. Iels se s'orientent, écrit Rouillé (2005), vers une photographie du peuple : même les êtres humains sont exploités, iels travaillent, luttent, se reposent, iels sont en vie. À la différence de la photographie humanitaire des années 1980, les individus sont ancrés dans des contextes territoriaux spécifiques, que ce soit dans leur famille ou dans une usine. Leurs regards sont optimistes, la photographie humaniste est animée par la perspective d'un monde meilleur (Ferret, 2021 ; Rouillé, 2005). Sous l'influence de l'anti-communisme, l'humanisme remplace le réalisme révolutionnaire. Le travail des photographes humanistes, tout en étant plus optimiste, « ne montrent pas moins l'état de délabrement des immeubles, les vêtements usés, les ouvriers au travail, les musiciens de rue, le Paris après-guerre, la banlieue grise, les mal-logés des bidonvilles d'Aubervilliers » (Ferret, 2021 : 56). Du point de vue des images, cela reste des documents sociaux sur la situation de

l'époque. Le terme humanisme, écrit Ferret (2021), est inventé par l'univers médiatique qui décline ces images sous toutes leurs formes. À partir des années 1950, les médias ont graduellement affaibli leur force de conviction en reproduisant ces images de manière excessive :

> « C'est le système médiatique libéral, qui se met en place à ce moment où l'histoire oppose deux camps idéologiques inconciliables, qui construit une photographie kitsch en ce qu'elle propose, du fait des cadrages choisis, des légendes édulcorées, de belles images dont l'humanité est volontairement surévaluée par les gros plans suggestifs. L'écart qu'il y a entre le discours des photographes humanistes, qui pose l'attente et le hasard comme moteur de leur travail, et celui porté par les médias qui essentialisent "l'instant décisif" en insistant sur son authenticité, est symptomatique du malentendu qui va s'instaurer entre les photographes et les médias à partir des années 1970 ; quand "l'instant décisif", devenu paradigme du photojournalisme, mettra les photographes en porte-à-faux ; pris entre l'injonction d'objectivité prônée par les diffuseurs et la réalité subjective du terrain, ils devront à nouveau faire le choix de l'art. » (Ferret, 2021 : 60)

La diffusion massive de ces images par le biais d'agences de presse, de publicités, et d'autres canaux, tend à entrainer un glissement de ces photographies vers le domaine kitsch. Ce déplacement ne relève pas du contrôle des photographes, qui n'ont pas la main mise sur l'édition et la diffusion de leurs photographies.

Toute cette rhétorique humaniste se retrouve parfaitement chez Steichen, aux États-Unis, en particulier dans son exposition *Family of Man*. L'exposition débute en 1955 et est exposée au MoMA en 1960. Elle a été inscrite au Registre Mémoire du monde de l'UNESCO en 2003. Ce projet présenté dans le monde entier réunit 503 photographies et 273 photographes (dont Lange, Cartier-Bresson, Sander) de 68 pays. Cette exposition donne à voir des photographies d'êtres humains de différents pays dans diverses situations, sur un pied d'égalité, sans légende ou avec des légendes symboliques et poétiques, souvent bibliques, mais non descriptives, comme cette citation d'Ovide « À nous deux, nous formons une multitude »[14]. Susan Sontag écrit que les photographies « étaient censées converger, pour prouver que l'humanité est "une" et que les êtres humains, malgré toutes leurs failles et toutes leurs bassesses, sont beaux à voir » pour les spectateurs qui sont « tous citoyens de l'Internationale photographique » (Sontag, 2008 : 54). Cette exposition itinérante a rencontré un énorme succès : sept millions de visiteur.se.s s'y sont rendu.e.s. *Family of Man*, qui pousse à son paroxysme les valeurs de l'humanisme, n'a pas manqué d'attiser les critiques, de sa diffusion à aujourd'hui, notamment en raison de la vision extrêmement univer-

14 Une visite virtuelle de l'exposition au château de Clervaux est possible ici : https://www.thefamilyofman.education/fr/resources/visite-virtuelle. L'exposition y est permanente depuis les années 1990.

salisante de l'être humain qu'elle propose. La présentation de cette exposition sur son site internet fait d'ailleurs mention des critiques qui ont existé dès ses débuts :

> « Dès les années 1950, la réception oscille entre d'une part l'enthousiasme pour l'idée d'une appartenance commune à l'humanité et l'appel à la fraternité qui était partagé par la majorité du public, en écho aux préoccupations et aux inquiétudes de l'époque. De l'autre, l'exposition devait faire face à des questionnements sur son message même et ses stratégies de représentation.
>
> Ainsi l'exposition a fait couler beaucoup d'encre depuis sa création. Certains estiment qu'elle est trop sentimentale ou naïve, empreinte d'une vision occidentale centrée, alors que d'autres voient en elle une narration visuelle complexe et engagée qui encourage à la participation démocratique et qui peut être lue comme un manifeste pour les droits de l'homme. Aujourd'hui, on peut observer une réelle reconsidération dans la réception de l'exposition pour en venir à une réflexion nuancée sur une œuvre complexe et facile d'accès qui a touché les masses, continue d'attirer l'attention et porte un message toujours d'actualité. »[15]

Pour Barthes, qui a vu l'exposition en France en 1957, l'universalisme et le sentimentalisme de cette œuvre suppriment le poids déterminant de l'histoire qui produit des différences et des injustices. Il critique la tendance de l'exposition à édulcorer les distinctions historiques, réduisant ainsi la complexité des expériences humaines à une vision simpliste et idéalisée :

> « Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentateur devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. [...] Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une "sagesse" et d'une "lyrique" qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer. » (Barthes, 1957 : 175-176)

Quinze en plus tard, Sontag émet les mêmes critiques :

> « L'exposition de Steichen était tonifiante et celle d'Arbus déprimante, mais toutes deux aboutissent avec autant de succès à empêcher que la réalité soit comprise d'un point de vue historique. Les photographies choisies par Steichen sous-entendent l'existence d'une condition ou d'une nature humaine dont chacun participe. En visant à montrer que les individus naissent, travaillent, rient et meurent partout de la même façon, "La famille humaine" nie le poids déterminant de l'histoire, des différences, des injustices, des conflits authentiques et inscrits dans l'histoire. » (Sontag, 2008 : 55)

15 Présentation du projet sur le site dédié à cette exposition : https://www.thefamilyofman.education/fr/contexte-historique/the-family-of-man-aujourdhui-plus-en-resonance-que-jamais

En 1981, dans son article « Traffic dans la photographie », c'est Sekula (2013), en s'intéressant aux archives de ce projet, qui le critique. Pour lui, cette exposition est un abrégé du libéralisme américain de la guerre froide qui montre un ordre mondial stabilisé par la loi internationale :

> « *The Family of Man* constitue le manuel virtuel pour l'effondrement du politique dans le familial qui caractérise le discours de l'idéologie dominante des États-Unis contemporains. En fait, *The Family of Man* procure une sorte de modèle à une mise en scène politique toute récente : je pense ici aux orchestrations du "retour à la maison" des P.O.W. du Vietnam, et à celles du retour des otages américains d'Iran. À ceci près que *The Family of Man* refoulait le caractère belliqueux et le racisme qui ont accompagné ces derniers drames ; le projet était en cela très représentatif des limites du discours officiel centre-gauche dans la période de la guerre froide. Le monde paisible décrit par *The Family of Man* est tout simplement celui d'une économie de marché international roulant parfaitement, dans laquelle des liens économiques ont été transposés en liens sentimentaux fallacieux, et dans lequel le racisme explicite propre aux formes antérieures de l'entreprise coloniale a été supplanté par l'"humanisation de l'autre" qui articule le discours néo-colonialiste. » (Sekula, 2013 : 206)

L'un des enjeux de cette exposition, selon lui, est de diffuser comme norme le modèle américain. Jorge Ribalta (2020) parle de « libéralisme humaniste » pour qualifier le discours de Steichen. À travers cette exposition, Steichen universalise la famille nucléaire bourgeoise en créant un album de famille utopique et globale. Sekula y critique aussi la tentative d'universalisation du discours photographique par une rhétorique formelle du réalisme photojournalistique. Pourtant, comme il le souligne, et contrairement à ce que met en avant l'exposition, elle ne fait pas consensus partout dans le monde. Les Japonais, par exemple, ont insisté pour inclure une grande photographie des victimes du bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, opposant de ce fait, écrit Sekula, leur résistance à l'anhistoricité de l'exposition.

Pour Ferret, « *Family of Man* est la démonstration spectaculaire du travail de sape mené par les institutions tant artistiques que politiques de l'époque pour dissoudre dans une prétendue universalité l'engagement politique des photographes » (2021 : 54-55).

Je me range du côté de ces quatre critiques, pour lesquelles la photographie humaniste — telle qu'elle a été diffusée dans les médias de masse (cela inclut, *Family of Man*), et non telle qu'elle a été pensée par les photographes — a été complètement a-politisée. Lors de mes études en anthropologie, mon regard sur cette exposition s'est modifié. Face à la critique de Barthes, je défendais plutôt le point de vue de Steichen dans mon mémoire de master II aux beaux-arts. J'y voyais un espoir poétique après les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Je notais néanmoins que cette exposition n'était pas à comprendre comme une étude anthropologique. Deux ans plus tard, lors de mon master II en anthropologie, mon regard était totalement différent — et plus ou moins le même qu'aujourd'hui. Lors de ces études, et de ma confrontation à mon premier terrain avec les zonard.e.s, je me suis rendu compte que l'universalisation n'est en rien utile pour les exclu.e.s. En mettant de côté les différences, en faisant penser que l'universalité n'a rien de politique, on en vient à oublier que le regard universel — qui témoigne nécessairement d'une norme, puisqu'il s'agit d'un regard — est lui aussi politique et non pas, comme peut le faire croire cette exposition, naturel. Ce que je n'avais pas saisi en 2012, lors de l'écriture de mon mémoire aux beaux-arts, c'était l'autorité que possédait la photographie à cette époque, en tant que document. Considérées comme transparentes et neutres, ces photographies véhiculaient le simulacre d'une connaissance du monde, faisant de la vision américaine de l'universalité, une norme. Il est important de rappeler que les critiques formulées ici ne concernent pas les photographes exposé.e.s, qui, comme le souligne Ferret (2021), n'ont pas la main mise sur la diffusion de leurs œuvres. Certains des photographes exposé.e.s sont par ailleurs engagé.e.s dans d'autres de leurs travaux. Les critiques ne portent pas sur l'exposition en elle-même, mais plutôt sur la manière dont elle est diffusée et les implications d'une universalisation qu'elle promeut. Ce que rappelle Sekula est que la promotion de cette exposition est loin d'être anodine. Des forces financières et politiques (il cite l'United States Information Agency, Coca-Cola, Rockefeller) sont à l'œuvre pour la diffuser. Le reproche qui est fait est celui d'avoir effacé ce background en faisant apparaitre cette exposition comme transparente, neutre, naturelle. L'universalisation du discours photographique empêche d'en saisir la portée politique.

Cette section, assez critique, n'a pas pour but d'avancer que l'humanisme, en particulier, celui de *Family of Man*, est pernicieux. Les critiques émises ici acquerront leur importance plus tard pour appréhender les enjeux d'une photographie documentaire dialogique, dont l'un des principaux enjeux est la contextualisation des images, et la considération de ces dernières comme non transparentes et non universelles, et par là, politiques.

2. La crise de l'information

La guerre du Vietnam : une transition vers de nouveaux paradigmes

La guerre du Vietnam, de 1955 à 1975, emblématique de la photographie de reportage matérialise à la fois son apogée et son déclin. Durant cette guerre, les reporters sont perçu.e.s comme des hommes d'action, transporté.e.s sur place par des véhicules militaires et vêtu.e.s comme les soldats. Cette guerre, selon Rouillé, a été la première et la dernière à avoir été amplement et très librement photographiée :

> « Les appareils photographiques et les téléobjectifs semblent aller au rythme des mitrailleuses. C'est l'époque du Nikon F, un appareil japonais 24x36 reflex de conception nouvelle, aux multiples objectifs et accessoires interchangeables, dont les publicités déclinent l'image du reporter en action, souvent dans la boue et la forêt tropicale. Photographie rime alors avec action, aventure, guerre, danger, conquêtes militaires et féminines. Portés par l'action et confiants dans les vertus de la communication, les acteurs du nouveau système médiatique, mettent avec la photographie et la télévision, de façon inouïe les horreurs de la guerre sous les regards de tous. Mais les revers américains face à la résistance vietnamienne transforment rapidement l'adhésion des civils en émotion profonde, et suscitent de vastes mobilisations antimilitaristes. » (Rouillé, 2005 : 179)

À la fin de cette guerre, la situation face aux photographies a changé : la télévision s'est imposée, la presse a banalisé la violence et les guerres ultérieures seront marquées par une politique restrictive vis-à-vis des images désormais étroitement contrôlées par les autorités militaires.

La transformation de la photographie de reportage

Le déclin de la photographie d'information et du mythe du photoreporter est en partie dû à l'émergence des banques d'images provoquant l'industrialisation de ce métier et à la popularisation de la télévision. Cela met un terme à l'ascension des agences photographiques :

> « Au moment de la fondation de l'agence Viva (1972), l'avenir du photojournalisme semble incertain. Les prestigieuses revues anglaise et américaine *Look* et *Life* disparaissent, privant les photographes de publications possibles, et les agences de photographie d'actualité des années 1950 sombrent : Europress, les Reporters associés, Dalmas et Apis ferment à l'orée des années 1970. » (Deligny, 2004 : 78)

La croyance en un monde maitrisable et accessible commence à s'effriter. Dès 1974, Stanley Kanney fonde l'une des premières banques d'images : « The Image Bank », dont Rouillé (2005) rapporte qu'elle est aujourd'hui cotée à la Bourse de New York. La création de banques d'images renforce l'uniformisation des photographies, transforme tout élément en stéréotype et détache la photographie de l'actualité :

> « The Image Bank demande au moins quatre cents clichés commercialisables, c'est-à-dire techniquement parfaits, esthétiquement et thématiquement conformes. Techniquement les clichés doivent posséder des couleurs riches, et ne présenter ni grains ni rayures. […] Les clichés sont tenus d'être thématiquement corrects, tant du point de vue de la morale (pas de vues pornographiques) que du point de vue de la législation sur le droit des personnes à disposer de leur image. Obligeant les photographes à obtenir de la part de toute personne reconnaissable une autorisation de publier, cette condition exclut de fait les événements et les célébrités. » (Rouillé, 2005 : 159)

Le début des années 1980 marque un accroissement du conformisme formel en illustration. La disparition du commanditaire (les agences) et l'accroissement des banques d'images plongent la photographie et les photographes dans l'anonymat. Elle se tourne vers une considération utilitaire et économique et non plus informative, dans un monde de plus en plus concurrentiel. D'autres images et d'autres technologies (réseaux numériques, satellites, télévision) semblent plus adaptées à ce nouveau régime de vérité (Rouillé, 2005). L'évolution de la presse illustrée conduit le reportage vers la scénarisation :

> « Soit que les reporters préparent et montent un sujet, comme ils le feraient d'un film ; soit que, dans le feu de l'actualité, ils cherchent à donner plus d'éloquences à leurs clichés en "arrangeant" les situations. Il s'agit en fait d'une véritable révolution d'une inversion complète de posture et d'éthique. » (Rouillé, 2005 : 183)

Rouillé fournit deux explications face à ce changement radical que représente le passage de « l'instant décisif » et de l'instantanéité à la scénarisation : une lassitude des lecteur.ice.s de magazines devant l'étalage des images de guerres et de détresse, désormais réservées à la télévision et un accroissement de la concurrence conduisant les photographes d'actualités à travestir leur travail pour mieux vendre. Ce travestissement n'est pas celui d'une réalité objective, mais bien celui de la croyance en l'image-action, du contact direct avec le réel. Le photoreporter des années 1950 saisit les événements sur le vif sans intervenir ni les modifier. Celui des années 1980 anticipe et commente l'actualité, il n'hésite pas à faire poser ses personnages :

> « Choix préalable des modèles et des lieux ; choix des poses et du moment, des lumières et des couleurs ; choix du mode de publication : autant d'éléments qui rompent avec le régime de vérité du reportage. La mise en scène n'est cependant pas réservée à ces sortes d'enquêtes photographiques, elle est également pratiquée dans le feu même de l'actualité, dans ses épisodes les plus dramatiques. Même l'horreur n'échappe pas à la mise en scène, si discrète soit-elle. » (Rouillé, 2005 : 184)

Face aux banques d'images, les photographies choisies par la presse sont les plus spectaculaires, elles se rapprochent du scoop afin de séduire les lecteur.ice.s :

> « Pour ce faire, les photographies choisies présentent des sujets et des compositions qui rappellent celles et ceux présents dans la peinture d'histoire. Désireuse de s'inscrire dans une continuité esthétique, la presse cherche dans la peinture d'histoire des similitudes avec ses propres propositions, ce qui lui permet de pénétrer l'univers intemporel de l'art. » (Ferret, 2021 : 66)

> « La compétition économique, qui règne entre les agences de photographie d'actualité françaises, joue un rôle d'émulateur, tant et si bien qu'au cours des années 1970, Paris supplante à nouveau New York en tant que plaque tournante du photojournalisme. Cependant, l'important réside moins dans la recherche d'une esthétique et d'un point de vue original que dans le fait de répondre à un marché spécifique, celui de la presse. Asservies aux impératifs de cette dernière, les agences tendent à surenchérir sur "la rapidité et le spectaculaire", avec pour conséquence un "appauvrissement progressif du contenu" du photojournalisme. » (Deligny, 2004 : 79)

Les photographies de reportage deviennent anhistoriques :

> « Cette distanciation avec l'histoire fait partie de la stratégie consistant à vouloir "artifier" la photographie de presse en signalant qu'elle recourt aux mêmes formes que la peinture d'histoire et que, ce faisant, elle transcende l'événement tout en attestant des faits parce qu'elle est publiée dans un journal. » (Ferret, 2021 : 66)

Dans un même temps, la photographie de presse est exposée pour la première fois en France, en 1977, au musée Galliera à Paris. Cette exposition retrace les dix dernières années du photojournalisme français. Michel Poivert (2009) écrit à ce propos qu'elle ne se présente pas comme une valorisation esthétique du photojournalisme, « mais plutôt comme une mise en cause critique, dans la tradition de la critique des médias, du fonctionnement de cette imagerie ». Une fois encore, les liens entre photographie informative et photographie artistique se resserrent. Je reviendrai sur l'institutionnalisation artistique de la photographie de presse dans une section ultérieure, consacrée au reportage d'auteur. Le déclin de la photographie d'information est accentué par la guerre des Malouines en 1982, qui marque le début d'une politique restrictive des images :

> « La censure devient systématique. Depuis cette politique s'est généralisée. Il existe très peu de clichés de la terrible guerre qui, à partir de septembre 1980, a opposé pendant huit ans l'Irak et l'Iran. […] En outre, un nouveau genre apparait au cours des années 1980 : le reportage en voyage organisé. Les photographes sont invités par les autorités militaires, conduits au front en autobus, et… totalement contrôlés. » (Rouillé, 2005 : 180)

Cela conduit les photographes à produire les mêmes images. La guerre du Golfe, en 1991, qualifiée de guerre sans images — au sens où le rôle de l'imagerie est tenu par l'état-major — ne fait qu'accentuer cette crise (Rouillé ; 2005, Ferret, 2021) :

> « La première guerre du Golfe a été un conflit surmédiatisé dont pourtant les images sont pratiquement absentes. Présente jour et nuit, la télévision a montré une guerre en direct, commentée par des reporters enfermés dans leur chambre d'hôtel, ne montrant aucune image du conflit, se contentant de filmer leur propre visage en plan moyen. Le commentaire commentait des "on-dit" sans pouvoir appuyer ses propos par des images. Si la couverture de ce conflit a révélé la capacité de la retransmission télévisuelle en direct, elle a signé le début du reportage sans image. Le discours des quartiers généraux militaires, relayé par les journalistes, parlait de scuds dont les tirs se voulaient précis, méthodiques et maitrisés, sans risque pour les populations locales. La guerre du Golfe apparaît comme la première guerre médiatique où le journaliste, comme le militaire, préservés dans un espace sécurisé, font la guerre sans risquer leur peau. » (Ferret, 2021 : 114)

Saussier, qui souhaite renouer avec la veine héroïque des grands reporters en couvrant cette guerre, y voit une « déception immense » :

> « Il n'y avait plus d'hélicoptères pour nous mener directement au cœur du drame. Un immense désert, grouillant de soldats mais vide d'actions militaires perceptibles, s'offrait à nous. Nos efforts redoublés pour nous soustraire aux visites charters des pools de presse alliés — uniformes américains importés de New York pour nous déguiser, maquillage de nos 4 × 4 de location en jeeps camouflées — se soldaient, une fois franchis les quelques lâches barrages militaires, par des road movies sur des lignes étranges, dont nous ne savions si elles étaient de front ou non. » (Saussier, 2011 : 308)

Des années 1970 aux années 1990, la photographie de reportage est en crise, mais il arrive que le mythe du photographe héroïque ressurgisse ici et là. À partir de la guerre sans images, l'utilité du reportage photographique est de plus en plus remise en question (Poivert, 2010). À la concurrence des banques d'images, s'ajoute la dynamisation des agences télégraphiques (AFP, Reuters, etc.) qui fournissent une quantité croissante d'images. Dans la continuité de la scénarisation des reportages, les photographes inventent alors une nouvelle manière de faire l'histoire, qui « participe autant d'une tentative de renouvellement d'une ambition propre aux mythes fondateurs de la profession (changer le cours de l'histoire par une image) que d'une volonté de fabriquer des images culturelles qui s'adressent à la psychologie du spectateur sur le mode inverse de celui du scoop » (Poivert, 2010 : 80). Ces images, qui fabriquent de nouvelles icônes en empruntant les codes historiques de la photographie (instantanéité, cadrage), du théâtre (pose) ou encore de la peinture, sont ce que Poivert (2010) appelle des images-monument. Bien que récompensées par des prix, elles ne manquent pas de se faire critiquer par le milieu lui-même, comme l'affirme le reporter Laurent Van der Stock :

> « Pourquoi cette manie de l'image "forte" dans laquelle il y a "tout", qui tend forcément à tout niveler, à faire ressembler la pleureuse algérienne à la pleureuse du Kosovo ou de Tchétchénie ? […] On crée des symboles comme "les pleureuses du World Press". Au lieu de les faire exister, on les assassine une deuxième fois, et, dans une société baignée d'images, comment interpréter cette logique ? Si les éditeurs pensent que c'est ce qui plaît aux lecteurs, alors c'est une logique commerciale et tout est clair. » (Van der Stock in Poivert, 2010 : 83)

La remise en question de l'évolution de l'iconographie du photoreportage émane aussi des acteur.ice.s au cœur de cette profession. Il est important de souligner que malgré ces changements, l'intégralité du reportage ne succombe pas à la tendance de la scénarisation et à la perte de références historiques, telles que critiquées précédemment. Les critiques seront d'autant plus fortes envers la photographie humanitaire qui émerge dans les années 1980.

De la photographie humaniste à la photographie humanitaire

La photographie humanitaire prend son essor dans les décennies des années 1980 et 1990. Bien que partageant parfois des thèmes communs avec la photographie humaniste, tels que le travail et le quotidien, la photographie humanitaire se distingue par plusieurs aspects (Rouillé, 2005). Contrairement à la perspective optimiste de la photographie humaniste, qui met en scène des individus vivants et agissants, la photographie humanitaire tend à conférer à ses sujets le statut de victimes :

> « Résignés, ces hommes et femmes n'agissent pas, et n'espèrent guère. Comme paralysés, exténués, vidés, ils attendent, faute d'issue à leur sort et de confiance en l'action, déconnectés du monde. » (Rouillé, 2005 : 188)

La souffrance, la faim et la maladie succèdent à l'amour et l'amitié. L'intolérable n'est plus une violence issue de la guerre, il est institué partout. La résignation remplace la révolte.

Ce changement de perspective s'accompagne d'un changement d'esthétique : les humanistes faisaient apparaitre le contexte social et humain, tandis que la photographie humanitaire adopte plutôt des points de vue rapprochés qui isolent l'individu de son milieu. L'« instant décisif » fait place à ce que Raymond Depardon appelle « une photographie du temps faible », qui se caractérise par une image qui n'a aucun intérêt, dans laquelle rien ne se passerait, ni de moments décisifs, ni de belles couleurs ou lumières. Cette iconographie, qui montre des personnes « deshumanisées » afin de critiquer le système, n'est pas sans soulever des paradoxes, comme celui d'une esthétique de la misère :

> « Cherchant à constituer un registre formel de la douleur, elle réduit souvent les circonstances historiques et politiques à des figures emblématiques et "déshumanisées", quand chaque drame humain est une histoire singulière. Cet universalisme de la douleur décline ainsi les genres et les types de douleurs plus qu'il n'informe sur les circonstances. » (Poivert, 2010 : 85)

Un autre paradoxe est celui de sa diffusion et de son instrumentalisation par les médias de masse :

> « L'humanitaire cherche à alerter l'opinion grâce aux médias afin d'obtenir des fonds, et les médias sont friands d'une représentation de la misère. » (Poivert, 2010 : 85)

Cette photographie, comme celle de Hine, cherche à convaincre pour obtenir des fonds. Néanmoins, sur d'autres aspects, leurs approches photographiques divergent. Hine se distingue de la photographie humanitaire de deux manières : d'une part, s'il adopte le registre de la compassion, les personnes qu'il photographie ne sont pas uniquement présentées comme des victimes, et d'autre part, son discours n'est teinté d'universalisme. Il s'agit peut-être là du point commun entre la photographie humaniste et l'humanitaire : l'universalisation de leurs discours, qui questionne d'un point de vue éthique et de la connaissance la diffusion de ces images. Sur ce point, Depardon, rapproche la photographie humanitaire de Salgado à « un petit *Family of Man* », et le renvoi à une vision idéaliste bien plus qu'à un propos informatif (Poivert, 2010). Je tiens cependant à rappeler que ce ne sont pas tant les photographes qui sont accusé.e.s, mais plutôt l'usage qui est fait de leurs images dans les médias.

Enfin, un dernier paradoxe mérite d'être soulevé, « celui de la consécration de l'auteur, alors même que l'on pourrait s'attendre à le voir disparaitre sous l'ampleur du propos » (Poivert, 2010 : 86). Pour Saussier (2001), la posture des photographes humanitaires se détache de celle des photoreporters parce qu'ils s'attaquent à des sujets de fond plus que d'actualité. Cela crée une figure encore plus héroïque que celle du photographe de guerre. Il s'agit, pour lui, d'une autoglorification du reporter qui accède ainsi au statut d'auteur. La photographie de reportage et humanitaire ne feraient que reproduire des formes artistiques au lieu de questionner le réel :

> « L'adage favori d'un Roger Thérond, l'ancien directeur général de Paris Match, selon lequel "il faut être allé cent fois au Louvre pour devenir un grand photographe", doit être pris au pied de la lettre : il ne s'agit pas d'inviter les jeunes photographes à mieux connaître l'histoire de l'art pour questionner les modes dominants de représentation des grands médias de masse, mais de servir le projet authentiquement conservateur ou réactionnaire de la perpétuation dans l'actualité d'un modèle pictural qui a, de longue date, perdu toute valeur critique et toute pertinence historique. » (Saussier, 2001 : 310)

Ce changement de l'instantanéité à la mise en scène, à la scénarisation et à une esthétique de la misère, pose la question de la falsification et ne fait qu'accentuer la crise du photoreportage. Bien que la valeur référentielle de la photographie ne soit pas un gage de vérité, le passage d'une information « saisie » à une information « fabriquée » soulève la question de la croyance en la photographie. Dans le même temps, en Europe, avec des artistes-photographes comme Jean-Marc Bustamante, Bernd et Hilla Becher et Jeff Wall, la photographie fait son entrée dans le monde de l'art, et donne naissance à ce que Dominique Baqué (2009) appelle la photographie

plasticienne. Ces artistes-photographes reprennent les codes de la photographie documentaire, et renouent d'une certaine manière avec l'idée du style documentaire d'Evans : le style documentaire est préféré à la fonction du document (Ferret, 2021). La photographie plasticienne considère la photographie comme un médium transparent. En utilisant une posture distanciée, frontale, souvent faite à la chambre, la posture de l'artiste photographe est perçue comme neutre, impersonnelle. En reprenant les codes documentaires sans remplir leur fonction, la croyance en la véracité d'une photographie s'en trouve atteinte. Ainsi, autant dans la presse que dans l'art, la croyance en l'image photographique est remise en doute, questionnée.

Plusieurs alternatives émergent de cette crise, telles que la photographie-monument ou le reportage d'auteur. Avant d'analyser ce dernier, je souhaite mettre en lumière la crise profonde qui affecte la confiance envers l'image. Un exemple particulièrement éloquent de cette remise en question se trouve dans le travail du photographe catalan Joan Fontcuberta.

Joan Fontcuberta : un exemple emblématique de cette période

Il devient dorénavant difficile de croire en la photographie. Ce changement de paradigme, d'une photographie-vérité à une photographie-illusion, est parfaitement illustré par le parcours du photographe Fontcuberta, contemporain de Sekula et de Meiselas.

Fontcuberta a débuté la photographie dans les années 1970. Son exemple m'intéresse, car il commence dès ses débuts à réaliser de faux documentaires ou reportages, à l'aide de photographies, d'archives et de témoignages de spécialistes. Dans ses travaux, il bouscule les valeurs de vrai et de faux dans la photographie. Il ouvre, dès 1970, un champ expérimental du problème de la vérité en photographie par le biais de la dialectique réel/illusion. Ses faux documentaires portent autant sur des faits anciens que sur des événements actuels. Michel Poivert définit ainsi sa démarche :

> « Usant à loisir de la dialectique du réel et de l'illusion, faisant de la vraisemblance de toute image photographique un ressort poétique plus que critique, il emmène le spectateur dans des "histoires" où le grotesque et la supercherie forment autant de preuves que la photographie est sans égale lorsqu'il s'agit de tromper le monde. » (Poivert, 2010 : 54)

Explicitons ce propos avec une série que j'ai vue lors de son exposition intitulée *Camouflage* à la Maison Européenne de la Photographie en mars 2014. Je vais prendre l'exemple de sa série *Fauna* réalisée entre 1985 et 1989. Voici le texte accompagnant la série :

> « Au début des années 80, Joan Fontcuberta et Pere Formiguera découvrent par hasard les archives du professeur Peter Ameisenhaufen : une documentation minutieuse de ses expéditions dans le monde entier à la recherche d'exceptions à la théorie darwiniste. Jusqu'alors, Ameisenhaufen et son bestiaire fantastique étaient totalement inconnus, tant du grand public que de la communauté scientifique elle-même. Précurseur de la tératologie, Ameisenhaufen (1895 – 1955 ?) était un personnage mystérieux, plongé dans l'étude des hybrides, des mutations et des malformations génétiques. Il a enseigné à la Ludwig Maximilian Universität de Munich jusqu'à son expulsion en 1932, due à des raisons restées obscures. À partir de ce moment-là, il a voyagé sur les cinq continents avec une petite équipe de collaborateurs scientifiques, dont Hans von Kubert, médiocre biologiste mais excellent photographe. Le résultat de ce travail est une énorme quantité de photos, manuscrits, relevés de terrain, enregistrements, radiographies, voire d'animaux disséqués à chaque fois qu'il était possible de capturer des spécimens. Tout cela rend compte de la *Neue Zoologie*, une faune éteinte et souvent incroyable, au sujet de laquelle nous conservons par chance cette impressionnante documentation. La divulgation des recherches a tout d'abord donné naissance à une importante controverse, mais l'évidence irréfutable des témoignages photographiques apportés a fait taire tous les doutes et toutes les suspicions. Nous pouvons aujourd'hui apprécier ce matériel pour son indubitable intérêt scientifique, mais aussi en tant que miroir de la photographie moderne et de l'esthétique documentaire régnant au cours des années 30 et 40 du XXe siècle. »

Ce texte est placé au début de l'exposition. La série *Fauna* montre des photographies d'animaux en noir et blanc, ressemblant à des documents anciens. Rien n'indique aux spectateur.ice.s que ce sont des photographies retouchées et mises en scène. Tout est fait pour leur faire croire que Fontcuberta n'a fait que récolter ces photographies. Nous pouvons voir dans le texte qu'il joue à la fois avec la recherche scientifique et avec le fait qu'une photographie est trompeuse. Il montre à quel point il est aisé de fabriquer des photographies d'animaux inexistants (remettant en question la notion d'empreinte) et à quel point il est facile d'imiter un style documentaire : ici celui des archives des années 1930. Fontcuberta arrive tout à la fois à jouer avec les codes du photoreportage et de la photographie plasticienne. En prenant à rebours la croyance en la capacité indicielle de la photographie, il montre avec humour qu'il n'y a pas de photographie intrinsèquement neutre et transparente.

Dans sa série *Déconstruire Usama* (2007), il se fait passer pour un reporter qatari suivant les déplacements du Dr Fasquiyata Ul Junat, l'un des dirigeants de la branche militaire d'Al-Qaïda. Ces photographies empruntent le style des reportages de guerre. Il est facile de se méprendre sur leur provenance, même si Fontcuberta laisse entrevoir quelques indices montrant la théâtralisation : sur chacune des images, un des personnages est le photographe lui-même. Un peu à la manière de « où est Charlie ? » les spectateur.ice.s doivent être attentifs pour percevoir cet élément. Il n'est d'ailleurs pas possible de savoir si les photographies ont été réalisées par lui ou si ce sont des photographies de reportage sur lesquelles il a ajouté son visage.

Dès les années 1970, Fontcuberta témoigne de la crise de confiance envers les images. Son travail met en exergue la facilité avec laquelle les photographies peuvent être falsifiées, tout en explorant la dualité de la photographie en tant que médium artistique et scientifique. En naviguant habilement entre ces deux fonctions, Fontcuberta interroge la nature même de la photographie, et souligne son potentiel à être à la fois une œuvre d'art et une représentation (pseudo) scientifique.

3. La réponse du reportage d'auteur

Le reportage d'auteur apparait dans les années 1970 comme une réponse à la crise de l'information (Roussin, 2006). Il incarne l'alliance entre journalisme et création, et se caractérise par sa subjectivité et par une posture anti-héroïque. Il est promu par l'agence Viva, établie en 1972 (où a débuté Marc Pataut), avec l'objectif de proposer une perspective alternative sur le photojournalisme.

La notion d'auteur selon Philippe Roussin (2006) est apparue dans le photoreportage comme un synonyme de liberté vis-à-vis des commanditaires ainsi qu'une légitimation auprès de la culture muséale. En parlant de Depardon, Saussier écrit :

> « À la fin des années 1930, dans le contexte d'urgence de la montée des fascismes, un photographe comme Henri Cartier-Bresson avait préféré les médias de masse au monde de l'art. Dans un contexte de brouillage des urgences politiques, des reporters font, aujourd'hui, un trajet inverse en allant chercher dans le monde de l'art un support économique et idéologique. » (2001 : 314)

La notion d'auteur a aussi une utilité littéraire (subjectivité de l'auteur) et juridique (le droit d'auteur). Le reportage d'auteur est marqué par une esthétique singulière, une subjectivité de la part du photographe et une liberté de circulation entre les journaux, les musées et les ouvrages. Pour l'historienne de l'art contemporain Gaëlle Morel (2009), l'esthétique du reportage d'auteur atteste de la subjectivité et oriente les lecteur.ice.s :

> « Cette production photographique implique une esthétique particulière qui repose sur une stylisation évidente des images. Définis et reconnus par le "regard" et le point de vue qu'ils porteraient sur les événements du monde, les auteurs usent de marques visuelles fortes et insistantes. Les photoreporters jouent sur les paramètres techniques en proposant des excès ou des défauts de lumière volontaires, des décadrages exacerbés, de gros plans prononcés ou encore des flous de bougés. » (Morel, 2009 : 102)

En exprimant et affirmant un regard qui lui est propre, le photographe acquiert une reconnaissance en tant qu'auteur. Il s'agit pour Morel, d'une rhétorique égotiste susceptible de modifier le statut du photoreporter. L'exemple de Depardon est ici

révélateur, il prend le contre-pied de deux notions importantes du photojournalisme : « l'instant décisif » et l'objectivité. Face à cette première, il propose une photographie du temps faible. Sa *Correspondance new-yorkaise*, publiée durant l'été 1980 dans *Libération*, recense un ensemble de clichés réalisés à New York, qu'il accompagne de légendes dans lesquelles il parle explicitement de lui, il affiche un point de vue subjectif :

> « 5 août 1981, New York. Musée Guggenheim. *Guernica* est toujours au Museum of Modern Art. J'aimerais retourner au Tchad, j'ai envie d'y faire un long voyage, de remonter au nord, d'y rester, de prendre mon temps. » (Depardon in Rouillé, 2005: 226)

En imposant le « je », Depardon interpose ses envies et ses émotions entre la réalité et l'image photographique. L'information est envisagée comme un miroir inversé, tendu vers ses états d'âme, formant ainsi une nouvelle distance entre les faits et leur restitution (Poivert, 2010). De cette manière, il « condamne [la photographie] à toujours rater le réel » (Rouillé, 2005 : 228). Le reportage d'auteur, pour Depardon, incarne une distanciation avec le mythe du photoreporter et avec l'événement : il documente sa position face à des événements ou des personnes. Saussier, critique à l'égard de cette position, parle d'un « pathos autobiographique de la perte de soi » (Saussier 2001 ; Poivert 2010) :

> « La photographie, dès lors, renvoie moins à un instrument et à une valeur d'usage qu'à un mode d'écriture-enregistrement des expériences existentielles. Tout cela ne fait évidemment que renforcer une sorte de mythologie du photoreporter, qui forme le pendant sous forme d'antihéroïsme de l'héroïsme des grandes heures. » (Poivert, 2010 : 92)

Le reportage d'auteur, qui vient « sauver » la crise du photojournalisme, est soutenu et encouragé par la presse, par l'obtention de prix professionnels (comme le World Press Photo ou le prix Robert Capa) et par l'organisation d'expositions personnelles dans des lieux patrimoniaux, comme la Bibliothèque Nationale de France. Par sa photographie du temps faible et sa subjectivité, Depardon se positionne entre représentation et documentaire, réalité et fiction. Et c'est précisément ce flottement, écrit Ferret (2021), qui fera entrer la photographie dans le giron de l'art contemporain.

Photographie de presse et art contemporain

Publiée dans la presse, les ouvrages et les musées, la photographie d'auteur se diversifie et multiplie ses supports. Jusqu'aux années 2000, la photographie de presse exposée pousse à une mise en cause critique du fonctionnement de cette imagerie. Poivert écrit à propos de l'exposition *Photojournalisme*, organisée par le photographe

et responsable de la Fondation Nationale de la Photographie en France, Pierre de Fenoÿl, que sa volonté est « moins de livrer une histoire en images que d'interroger la pratique elle-même, moins de sélectionner des événements que de démontrer les critères de production de l'image choc » (Poivert, 2009 : 92). Les légendes sont courtes, elles permettent aux images de parler d'elles-mêmes et de conserver leur impact. L'exposition garde à la fois une posture critique et maintient un régime de croyance en l'image et en son potentiel d'action historique (Poivert, 2009). Dans les années 1980, d'autres expositions opèrent sur le même registre :

> « Il semble que l'image imprimée désormais exposée le soit pour partie encore sous le sceau d'une affirmation des seules valeurs de la presse sous couvert d'une contribution effective/affective à l'histoire contemporaine. » (Poivert, 2009 : 94)

Si le thème de l'histoire persiste, la rhétorique de la photo-choc laisse place à l'affirmation de l'identité des agences et des auteur.e.s. Cette dernière est tout de même exposée de manière à identifier le journalisme comme un rouage de la société de l'information — en exposant par exemple des unes de magazine (Poivert, 2009). L'exposition de la photographie de presse dans les musées n'est pas sans soulever des critiques, y compris du milieu du photoreportage lui-même, Pierre de Fenoÿl écrit en 1986 :

> « À peine sortis des griffes du reportage, nous nous sommes blottis dans les bras des arts plastiques. À présent, nous singeons les usages de notre sœur aînée : nous exposons, nous vernissons même nos photographies. Ces usages que nous avons adoptés, nous les pratiquons à qui mieux mieux en sachant qu'ils nient l'identité photographique. De multiple, nous la clouons unique au mur [...] Faite pour être vus, nos usages la rendent invisible [...] l'exposition du tirage unique ou non, ne rend pas visible notre travail. Je me sacrifie moi-même au mythe de l'exposition sans en être satisfait. Le bonheur photographique passe par la reproduction. » (de Fenoÿl in Poivert, 2009 : 88)

À partir des années 2000, la photographie de reportage exposée dans les musées tend à réactiver la théorie moderniste qui considère la photographie de son seul point de vue indiciel. Morel (2009) rapporte que les images publiées dans la presse sont caractéristiques du reportage d'auteur (flou, émotion...), tandis que les photographies exposées dans les musées sont caractéristiques du « style documentaire » de Walker Evans (neutralité, froideur, retrait du photographe). Si les photographies de presse brouillent les pistes de l'enregistrement, celles des musées l'assument et réactualisent la théorie moderniste. Cette démarche élimine la nécessité d'un récit lié au contexte, en mettant plutôt l'accent sur l'empreinte photographique elle-même. L'attention des spectateur.ice.s est portée sur la nature intrinsèque de chaque photographie, ce qui les conduit vers une expérience esthétique personnelle, indépendamment de l'histoire spécifique à laquelle l'image est initialement associée. Les photographies y sont « des-historicisées » (Poivert, 2006), décontextualisées et rendues

autonomes. Sans doute pouvons-vous voir ici l'influence de la photographie plasticienne qui fait aussi son entrée dans les musées.

Une exposition moderniste emblématique intitulée *New documents*, (Diane Arbus y avait exposé) organisée en 1967 par John Szarkowski, le conservateur de la photographie du MoMA de 1962 à 1991. Dans cette exposition, il a présenté — entre autres — des images de presse sans légende, sorties de leur contexte, les « sauvant » de leur valeur d'usage informative pour les faire accéder au rang d'art. La théorie moderniste, tel que la met en avant Szarkowski, considère qu'une photographie seule est suffisante à sa compréhension :

> « À la différence de la photo documentaire des années trente, marquée par les commandes de la Farm Security Administration (FSA), la vision moderniste évacue toute trace du monde social pour se replier sur l'immédiateté sensible de la photographie, considérée comme une activité autonome. La subjectivité de l'auteur devient le seul critère de validation artistique, et la signification de l'image doit se chercher dans la photo elle-même, avec éventuellement le recours à quelques éléments de compréhension biographiques. Ce courant préconise un mode d'appréhension contemplative de l'image, calqué sur la peinture. » (Le Demazel, 2021)

En 1990 Szarkowski réitère et pousse plus loin cette conception moderniste de la photographie dans l'exposition *Photography Until Now* où il expose des photographies anonymes (judiciaires, industrielles, etc.) et documentaires sélectionnées pour leurs qualités esthétiques et non plus informatives, comme le voulait leur premier usage (Poivert, 2010).

L'exposition de Raymond Depardon au Grand Palais en 2014, me parait révélatrice de ce changement. Intitulée *Un moment si doux*, elle est consacrée aux photographies couleur de Depardon. Le choix de la thématique de l'exposition (la couleur) est révélateur des enjeux esthétiques et non informatifs qui sont mis en avant. L'exposition présente des photographies qui utilisent les codes documentaires, certains sont d'ailleurs issus de ses reportages passés. Pourtant, ces photographies sont dés-historicisées, il n'est pas possible de savoir si ces images doivent être regardées pour ce qu'elles montrent (valeur référentielle de la photographie) ou simplement pour leur esthétique. Elles ne représentent plus le réel, mais la façon dont Depardon l'intériorise, comme le souligne la présentation de l'exposition :

> « C'est dans les années 2000 que la couleur réapparaît et s'impose, elle n'est plus liée au reportage, à la presse, à l'événement mais à la quête d'une vérité de soi, à la recherche du bonheur, d'un endroit où vivre, d'un commencement. Depardon redécouvre les lumières et les couleurs de l'Éthiopie, de l'Amérique du Sud et des palmeraies tchadiennes.
>
> *Un moment si doux dessine* alors une approche plus silencieuse, plus intériorisée, plus mentale. Raymond Depardon est maintenant à la recherche, selon la formule de Clément Rosset, de la "douceur du réel". »

Une pièce, par exemple, est remplie de très grands tirages. Les photographies sont prises aux quatre coins du monde et représentent généralement des hommes ou femmes au milieu d'un paysage (place, carrefour, nature, etc.). Toute charge informative et contextuelle est enlevée, à l'instar des expositions modernistes de Szarkowski. Ce qui est mis en avant est la qualité de Depardon à être artiste, plutôt qu'à documenter le monde. Cette exposition m'a renvoyée — dans une moindre mesure — à celle de *Family of Man*. Depardon est loin d'être une exception. J'ai souvent été surprise en visitant des expositions de documentaristes ou de photoreporters. À quelques exceptions près, je ressortais sans avoir rien découvert, si ce n'est le regard du photographe. Et ce regard, loin d'être subjectif, créatif, se rapprochait en général de la neutralité du style documentaire d'Evans. Pendant des années, cela a semé la confusion dans mon approche de la photographie et j'avais de grandes difficultés à trouver des modèles qui me plaisaient à la fois dans le fond et dans la forme. Cela me perturbait d'autant plus que l'esthétique documentaire était mise en avant alors que la valeur contextuelle et historique était effacée. C'est en partie cette expérience qui m'a donné envie de poursuivre mes études en anthropologie.

Dans les années 1970, les paradigmes de la photographie de presse se modifient, deux mouvements contradictoires se font face :

> « [...] les années 1970 ont modifié les paradigmes de la photographie de reportage. Si celle-ci a connu une crise dans le champ économique et politique, sa transformation signale aussi une crise profonde entre le photographe et l'agence de presse. Délaissant ce champ, celui-ci se tourne vers l'art, tandis que de son côté la presse tente "d'artialiser" ses propres photographies. Ces deux mouvements sont contradictoires dans leur finalité, la presse essayant de se constituer comme la garante d'une tradition et d'une historicité, alors que les photographes désirent avant tout gagner en liberté de penser et d'agir. » (Ferret, 2021 : 118)

Ni l'exposition muséale, qui parfois décontextualise les images en les présentant comme des œuvres d'art autonomes, ni le reportage d'auteur, avec son approche plus subjective, n'ont pu complètement résoudre la crise à laquelle était confronté le photojournalisme depuis les années 1970. Le documentaire, positionné à la croisée de l'art et du document, s'est présenté comme une voie possible pour transcender la crise persistante du photojournalisme.

c. Second changement du régime de vérité à partir des années 1980 : de la crise à la dialogie

1. L'idéologie de la communication

Les années 1970 marquent une crise de l'information et de l'empreinte. Si la notion d'indice (*index* en anglais) est en vogue dans le milieu de l'art via le modernisme, cette position n'est plus tenable dans la photographie d'information. La théorie indicielle de la photographie n'est plus suffisante pour croire aux images. Afin d'expliciter de quelle manière les régimes de vérité peuvent changer d'une période à l'autre, je vais m'appuyer sur la théorie de l'idéologie de la communication de Joel Robbins. Dans son article, « Ritual communication and linguistic ideology » (2001), Robbins parle de la « vision du monde » de Roy Rappaport. Pour Rappaport, le langage est constitué de symboles, ce qui le rend prompt à mentir, alors que le rituel, étant performatif, crée des états chez les personnes le pratiquant, qui peuvent être observés et analysés en tant qu'indice.

Revenons un instant sur le langage comme symbole : un symbole est défini par Peirce (1978) comme un signe dont le sens est déterminé par son interprétant, par une habitude ou une loi d'acquisition. De cette façon, les mots et toutes les phrases sont des symboles, puisque c'est par convention que le mot « chat » désigne bien la représentation que nous nous faisons d'un « chat ». À l'opposé, l'indice se différencie du symbole. Rappaport considère les rituels comme des indices parce qu'ils sont performatifs, le rituel provoque des états — eux-mêmes considérés comme indices — indiquant que le rituel a bien été effectué. Dans la logique triadique de Peirce, ce dernier parlerait plus précisément de « sinsigne incidiaire dicent » et non d'indice. Le « sinsigne indiciaire dicent » est l'objet d'une expérience directe dans la mesure où il est un signe et qu'il communique en tant que tel des informations concernant son objet. Ces informations doivent concerner un fait réel : le vent pour une girouette, les empreintes lumineuses du soleil pour la photographie. Prenons l'exemple de la fumée qui est l'indice du feu. Pour Peirce, si la fumée est un indice, elle provient nécessairement d'un objet qui la produit, mais pas obligatoirement d'un feu. Il est important de noter qu'il ne caractérise pas sa théorie des signes avec des valeurs de vrai ou de faux. Sa taxinomie est entièrement logique. Il n'y a pas de critère de vérification ni de validité. Il ne lui importe pas de savoir si telle fumée (ou un rituel ou une photographie) est réellement un indice ou s'il s'agit d'une tromperie. Son chemin est inverse : si une photographie (ou un rituel) est un indice alors elle montre une expérience de la réalité. Les indices, liés à l'expérience et au réel, ne peuvent pas mentir.

Robbins montre dans son article que la vision indicielle du rituel de Rappaport n'est pas une vision universelle. C'est pour lui une vision du monde liée à son *background*

culturel, proche des conceptions du langage présentes en Mélanésie. Il y a une croyance en l'indice pour Rappaport, comme il y a eu durant plusieurs décennies cette croyance en l'image photographique. Mais rappelons-le, Peirce ne parle pas des signes en termes de vérité ou de mensonge, seulement en termes de logique. La photographie, comme le rituel, peuvent mentir. Par conséquent, il serait plus juste de s'interroger sur la capacité de vérité dans une photographie. Comme le montre Robbins, cette capacité est avant tout sociale. Elle est une capacité à croire en une représentation qui peut signifier la vérité. Elle est temporelle et située, à tout moment, la communication utilisée pour signifier la vérité (langage, rituel…) peut se modifier. Robbins se place de la sorte, dans une analyse sociale qu'il nomme « l'idéologie de la communication ». Afin d'étayer son exemple, Robbins met en évidence la façon dont Burke et Trilling ont montré que le langage est devenu signe de vérité (faisant apparaitre le rituel comme vide de sens) avec l'idéologie protestante :

> « In itself, this historical turn is well known, for Protestantism has long been recognized as a powerful source of antiritualism. The plot thickens, however, when we realize that the same period that saw the efflorescence of Reformation antiritualism also saw a marked rise in concern with personal sincerity (p. 235 ; Trilling 1972). Expressing the truth about one's inner states in everyday conversation and conduct became a value in a way that it had not been before (its place having been occupied by notions such as honor and courtesy, besides Burke and Trilling, see Shapin 1994). Protestantism would develop this emerging cult of sincerity to an impressive extent, taking a nascent version of what Burke (p. 235) calls a "sincerity culture" and making it a cornerstone of modern views of the self, of social life, and, crucially for our argument, of language (Keane 1997b, Robbins n.d.b). » (Robbins, 2001 : 598)

L'état intérieur d'une personne étant valorisé, il a été possible de penser la vérité comme pouvant être exprimée par le langage.

À l'instar de la capacité de vérité accordée au rituel ou au langage, Rouillé (2005) fait le constat que la capacité de vérité accordée à l'image photographique est également en crise. Avec l'avènement de la société d'information, la photographie est perçue comme synonyme de manipulation et de mensonge. Selon Robbins, l'idéologie de la communication a changé avec la mondialisation et a transformé le contenu des informations, qui ne sont plus considérées comme fiables. Ainsi, la société post-industrielle n'a plus les mêmes idéologies de communication que la société industrielle.

2. La réapparition de la photographie documentaire

La crise de la croyance en l'empreinte photographique s'est manifestée avant tout dans la photographie de reportage, qui a mis au cœur de son paradigme la théorie indicielle. C'est au début de cette crise que la photographie documentaire réapparait. Les figures historiques et emblématiques du documentaire, telles qu'Evans, Abbott, Sander et Atget, sont à nouveau exposées, des livres et des articles leur sont consacrés. Le MoMA acquiert le fonds « Eugène Atget » à Bérénice Abbott en 1968. Dans les années 1930, Atget était principalement connu des spécialistes, mais à partir des années 1960, il est devenu un « canon » dans l'histoire de la photographie documentaire (Solomon-Godeau, 2016). Sa canonisation, écrit Solomon-Godeau, est en partie attribuée à Szarkowski, qui œuvre à consolider la thèse moderniste comme la véritable esthétique photographique. Cette reconnaissance permet aussi une appropriation du savoir consacré à la photographie par la discipline de l'histoire de l'art, en même temps qu'elle autorise l'accès de la photographie au marché de l'art et au musée. Atget apparait comme une référence qui détermine la façon dont l'art du passé peut être relu (Solomon-Godeau, 2016 : 57). Ironiquement, alors que Benjamin voyait en Atget le pouvoir politique de la photographie par l'effacement de son aura, à partir des années 1970 c'est justement cette aura qui sera mise en valeur.

Le regain d'intérêt pour les figures emblématiques du documentaire photographique ne se limite pas à Atget. En 1971, Evans est exposé au MoMA, il ne l'avait pas été depuis les années 1930. En 1972 le livre *Louons maintenant les grands hommes*, d'Evans et Agee est édité en français. Cette décennie a également vu l'émergence d'une nouvelle génération de photographes héritant du style documentaire, caractérisé par l'utilisation de la couleur, l'ampleur des formats, l'utilisation de la chambre, le protocole de prise de vue spécifiques, la netteté et l'augmentation du temps de pose (Ferret, 2021). Ce changement est représenté en Allemagne par Bernd et Hilla Becher (Lugon, 2011) et en Amérique du Nord par Jeff Wall. Toutes ces figures du passé sont aussi importantes pour des photographes contemporains tels que Gilles Saussier et Marc Pataut :

> « Si nous avons perdu un rapport d'échelle avec le monde, si nous ne sommes plus capables de le représenter, comment renouer avec Lewis Hine, Julia Margaret Cameron ou Dorothea Lange ? » (Pataut, 2001 : 300)

> « En l'absence de figures de référence, tel August Sander en Allemagne ou Paul Strand, Dorothea Lange et Walker Evans aux États-Unis, en France, où la photographie du réel a longtemps été dominée par la figure tutélaire d'Henri Cartier-Bresson et l'omnipotence de la coopérative Magnum-Photos, l'assimilation de la photographie documentaire aux normes du reportage a été encore plus flagrante. » (Saussier, 2001 : 314)

C'est dans un contexte de crise de l'image que débutent les études et les carrières de Meiselas et de Sekula. Alors que Szarkowski semblait considérer que la photographie ne pouvait plus entretenir avec le monde qu'une relation ironique et fataliste, en décontextualisant les photographies de presse dans les expositions qu'il organisait,

Sekula tente, au cours de la même période, de trouver une forme iconique capable de raviver la dimension sociale du documentaire (Baqué, 2004) :

> « En 1971, lorsque j'ai commencé un peu sérieusement à pratiquer et à penser la photographie, l'attrait majeur du médium était pour moi son incontournable faculté à faire référence à la société, sa manière de décrire — bien qu'en termes énigmatiques, trompeurs, réducteurs et souvent superficiels — un univers d'institutions sociales, de gestes, d'usages, de relations. Et le caractère problématique de ce pouvoir descriptif est en lui-même fascinant, à partir du moment où le monde vivant qui s'y manifeste est celui dont le photographe est d'emblée un acteur social, jamais un spectateur complètement innocent ou objectif. À cette époque la photographie me semblait porteuse d'une alternative au discours ouvertement spécialisé, ésotérique, et autoréférentiel de la fin du modernisme qui n'avait, pour n'en donner qu'un exemple grossier, rien à dire sur la guerre du Vietnam. » (Sekula, 2013 : 51)

Avec le Nouveau Documentaire Social, nom d'un groupe de travail qui regroupe Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier et Phel Steinmetz, iels réinvestissent le terrain politique en se positionnant à rebours des iconographies passées :

> « Ces artistes engagés tournent le dos à l'objectivité frontale de la forme documentaire que le marché de l'art américain valorise avec la promotion des photographies documentaires de la FSA ; ils engagent le débat en s'opposant au formalisme, ils avancent que la photographie est un outil analytique susceptible de participer à la déconstruction des rouages invisibles de la mondialisation. » (Ferret, 2021 : 93)

À la fin des années 1970, Meiselas commence sa carrière en tant que photoreporter. Bien qu'elle ne renie pas ce métier, elle réfléchit à la place du photographe et à sa capacité à communiquer les événements de manière juste. Elle finira par réaliser des outils de médiation et de contextualisation autour de ses reportages. Dans les années 1980, c'est Pataut et Saussier qui entament une carrière de photoreporter. Ils s'en détournent rapidement, quittent leurs agences et s'orientent vers la photographie documentaire. Je reviendrai sur toutes ces trajectoires plus loin, mais il est important de constater que trois des photographes que je situe comme les fondateur.ice.s de la photographie documentaire dialogique viennent du monde du reportage, et portent un regard critique sur cette production, en particulier sur sa diffusion. La crise de la photographie, si elle explique le renouveau du documentaire, n'est pas la seule raison de l'apparition du documentaire dialogique. Le passage d'une société industrielle (marquée par le modernisme) à une société post-industrielle (marqué par le post-modernisme), à un monde en réseau, est aussi un facteur important de l'émergence de la photographie documentaire dialogique.

3. Vers un monde en réseau

C'est en lien avec cette histoire complexe de la photographie qu'il faut comprendre l'apparition de la photographie documentaire dialogique. Nous l'avons vu plus tôt, la confiance que nous portons à l'image photographique va de pair avec certaines caractéristiques de la société. À la fin des années 1980, suite à diverses crises de l'image et avec une nouvelle expression du libéralisme, notre rapport aux images et à leur fabrication se modifie une fois encore.

La crise de la photographie s'intensifie dans les années 1990. Pour André Rouillé (2005), les images fictionnalisent le monde et toute certitude devient aléatoire et hybride. Les mises en scène font vaciller l'idée qu'une photographie montre une réalité brute. Ce régime de vérité explose quand s'achève sa mission débutée au Quattrocento : ordonner l'univers du visuel, par l'invention de la perspective notamment. L'utopie de donner à voir l'exhaustivité et de rendre le monde clair et distinct à partir d'un centre n'est plus soutenable dans un monde post-industriel et en réseau.

La crise de la photographie s'accompagne d'une crise plus globale qui est celle de la représentation et de la vérité, mise en avant par le courant post-moderne. La mise en réseau du monde en complexifie la compréhension. Il est tentant de s'orienter vers le relativisme ou le repli sur soi : ce qu'a fait le reportage d'auteur. Comme l'a souligné Sekula (2013), la croyance en un monde dans lequel les photographes disent la vérité cède sa place à un monde dans lequel iels mentent tou.te.s. Il faut alors trouver de nouveaux moyens de maintenir la photographie d'information au plus proche des nouveaux besoins : entre le document et l'expression. Si la valeur documentaire repose sur le dispositif technique de l'appareil photographique, elle n'est en rien garantie par lui. Le document, écrit Rouillé (2005), implique moins de ressemblance ou d'exactitude que de croyance. Par là, il signifie que la photographie ne relève pas du vrai mais plutôt du vraisemblable. La vérité n'est pas inhérente à son médium (contrairement aux idées que véhiculait la théorie moderniste), elle est affaire de croyance. La photographie ne prélève pas le réel, elle le sélectionne, l'interprète et le transforme dans des interactions complexes : la photographe relève d'une construction du réel :

> « Pourtant, les photographes savent pertinemment que les images ne représentent qu'un petit échantillon, soigneusement choisi, du monde réel dont elles sont censées transmettre une part de vérité. Ils savent que les choix qu'ils ont faits — choix du moment, du lieu et des personnes, choix de la distance et de l'angle, du cadrage et de la tonalité — ont produit par leur combinaison un effet tout à fait différent de celui qu'auraient produit des choix différents à partir de la même réalité. » (Becker, 2007 : 33)

Les années 1990 voient ainsi apparaitre un changement de paradigme dans la représentation photographique. Jean-Marc Lachaud, théoricien esthétique de l'art contemporain a réfléchi dans l'ouvrage collectif *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires* (2007), sur la notion d'un art politisé à partir du XIXe siècle. Il explique qu'autour de mai 1968, l'art se situait dans un processus de politisation généralisée et contestataire qui a pris fin dans les années 1980. Années au cours desquelles la trajectoire de la politisation de l'art est devenue très complexe. Selon lui, cette trajectoire peut être expliquée par le changement qu'a subi le système capitaliste à cette époque. Selon l'économiste Daniel Cohen, lors d'un entretien dans « Le Monde » (Joignot, 2008), les années 1980 voient la fin du capitalisme industriel issu de la tradition du fordisme. Le point de départ de ce bouleversement est une révolution financière, développée par Margaret Thatcher et Ronald Reagan. Ce changement radical a orienté l'économie vers plus de profit et provoqué une dérégulation du marché financier. Dans le même temps, le bloc soviétique s'effondre et le mur de Berlin chute, ouvrant largement les portes à la mondialisation.

En photographie, les années 1970 voient apparaitre les banques d'images, qui, on l'a vu, créent un accroissement du conformisme formel dans la photographie d'illustration. La radicalité de ce système poursuivant une logique de massification et de standardisation culturelle et artistique, donne le sentiment aux photographes et aux artistes qu'il n'y a plus d'autre perspective possible. Les projets sociaux et politiques apparaissent comme contenus, peu radicaux. Il s'instaure alors une crise de la représentation de la vérité dans les images photographiques qui incite beaucoup de photographes à se tourner non plus vers le politique, mais vers l'intime, le quotidien et les petits récits, comme ont pu le faire les photographes Larry Clark ou Nan Goldin. Rouillé (2005) parle d'une ruine de l'universalisation, qui prend à rebours les médias en adoptant une esthétique ordinaire. Toujours selon lui, le quotidien est vécu comme un dernier refuge, un repli l'où on tente de renouer contact avec l'autre — souvent proche ; des personnes de sa ville natale pour Clark, de son entourage pour Goldin — dans un monde dans lequel la marchandise occupe toujours plus de place. Sekula, dans son article « Défaire le modernisme », écrit entre 1976 et 1978, se montre très critique envers les artistes post-modernes des années 1970 :

> « Ces cinq dernières années un maniérisme autoréférentiel et cynique, partiellement issu du Pop art, a émergé de ce cul-de-sac. Certains nomment ce phénomène "post-modernisme". (Un art prétendument "politique" a déjà été recyclé en placebo pour la fin de partie moderniste, une sorte d'avant-gardisme chic, institué par des artistes réellement isolés des grandes questions sociales. Comme si la situation n'était pas en soi assez grave, le système de promotion de l'art convertit tout ce qu'il intègre en "mode", et distribue au passage une bonne dose d'échappatoires centre-gauche). » (Sekula, 2013 : 145-146)

Je ne pourrais dire qui sont les artistes visé.e.s par Sekula ni ce qu'il pense des travaux de Clark et Goldin. Je voulais mettre en relief, avec cette citation, l'amenuisement des projets sociaux et politiques, dans les années 1970. Dans ce contexte, comme le rapporte Lachaud (2007), les années 1990 voient naitre des formes d'engagements inédites, avec un processus de repolitisation complexe et hésitant, articulé autour d'une montée de l'individualisme. Pour lui :

> « Si le monde réel, les conflits qui le traversent, les imperfections (injustices, inégalités, etc.) qui le défigurent, les drames et les bonheurs de son quotidien, ne sont donc point absents des préoccupations artistiques, les artistes ne les représentent plus ou ne les mettent plus en scène à partir d'une volonté politique transformatrice liée à un système d'interprétation globale du monde » comme ont pu le faire les révolutionnaires des années 1920. » (Lachaud, 2007 : 42)

L'art se donne dorénavant à voir et à penser sans chercher à prouver. Il se place dans une logique de communication et se soumet à un impératif éthique, que Jean-Marc Lachaud décline en plusieurs modèles : l'observation-constat documentaire, l'interpellation micro-politique, le parasitage, l'action de proximité, la construction de la relation, l'activisme, etc. L'art s'établit désormais entre une ruine de l'universalisme et un renouveau social. Cela fait écho à l'esthétique relationnelle ou art relationnel, défini par Nicolas Bourriaud (1998) en 1995. Les pratiques contemporaines prennent dès lors comme point de départ la sphère des rapports humains. Ferret (2021) relève aussi ce changement dans l'approche documentaire à la fin des années 1990. Le photographe se positionne comme un narrateur qui témoigne de son expérience et/ou de celles de ses interlocuteur.ice.s, au public. Cela est à mettre en lien avec les changements qui s'opèrent dans le champ de l'histoire, des sciences sociales et du développement des études culturelles qui centrent leurs méthodologies sur l'étude de terrain. Le rôle accordé aux protagonistes des situations, et non plus à l'événement, amène le documentaire vers une dimension plus critique :

> « À la fin des années 1990, ils proposent des photographies qui visent soit à reconsidérer l'histoire de la photographie-document elle-même, soit à mettre en œuvre des propositions visuelles qui intègrent le récit des protagonistes de l'image, qu'il s'agisse du modèle ou de l'artiste ; ces dispositifs ont pour ambition de mettre en image et de critiquer des situations sociales, historiques ou politiques. » (Ferret, 2021 : 126)

C'est dans cette dynamique générale, d'une crise du reportage, d'un renouveau de l'art social et politique et d'une mise en avant du terrain, et par là, du contact avec l'autre, qu'il faut comprendre les travaux dialogiques des photographes ici étudié.e.s.

La photographie documentaire dialogique a une approche particulièrement critique du médium photographique et de l'histoire de l'art et de la photographie.

La démarche de ces photographes se construit dans le cadre d'une histoire politique et sociale qui « exige une réévaluation critique des relations entre les artistes, les travailleurs des médias, et leurs "publics" » (Sekula, 2013 : 162). Cette approche de la photographie est soulignée par le photographe et commissaire d'exposition Christian Joschke :

> « Les traditions documentaires de l'entre-deux-guerres, si elles sont récupérées, sont aussi critiquées. C'est pour cela que l'on parle de documentaire "critique" ou "réinventé" après Sekula et les artistes de San Diego. C'est une sorte de documentaire néo-brechtien, qui incorpore la tradition moderniste dans une logique de critique autoréflexive qui vient du cinéma de 1968, de Marker, de Godard ou de Straub et Huillet. » (Joschke in Ribalta 2020: 125)

Cette démarche ne peut se constituer seulement de photographies. Elles ne suffisent pas, elles sont, chez eux, encadrées par le langage pour subvertir, renforcer ou encore contredire les significations contenues dans les images (Sekula, 2013). Le rapport à l'autre est central et il est d'autant plus important et original dans leur démarche, qu'il se démarque du monde du reportage, dans lequel les photographes se maintenaient à l'extérieur des événements. Iels ont envie de savoir ce que dit le sujet, de trouver un moyen de faire entendre leurs voix (Meiselas, 2017).

Pour Rouillé, à partir des années 1990, la photographie participe à un mouvement de sécularisation de l'art en élevant les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s au rôle d'acteur.ice.s, en explorant, comme l'écrit Meiselas, la façon dont les spectateur.ice.s peuvent prendre part à cet échange (Meiselas, 2017), « par les principes de l'échange et par les formes du dialogisme » (Rouillé, 2005 : 580). Les années 1990 voient, selon lui, émerger une nouvelle génération de photographes qui s'ouvre à l'autre, dans un monde qui parait sourd à l'exclusion et à la souffrance. Pour Joschke, Pataut est celui qui incarne le mieux le passage de la culture documentaire critique des années 1970 à l'ère contemporaine (Joschke in Ribalta 2020), que je qualifie de dialogique.

L'ancienne vision héliocentrique fait place à une vision du monde organisée en réseau, d'autres manières de représenter le monde sont à trouver. Un changement comparable s'est opéré entre les romans monologiques et dialogiques, qui prennent forme au moment où la vision du monde s'est modifiée avec le capitalisme, faisant un premier pas vers un monde en réseau. Bakhtine (1970) rapporte les propos d'Otto Kaus, pour qui le roman de Dostoïevski est l'une des expressions les plus pures et les plus fidèles de l'esprit du capitalisme :

> « Ces mondes, ces plans sociaux, culturels, idéologiques qui se heurtent dans les œuvres de Dostoïevski se suffisaient autrefois à eux-mêmes, étaient organiquement clos, fermés et intérieurement rationnels, pris chacun séparément. Il n'existait pas de zone réelle, matérielle où leur rencontre fut possible. Le capitalisme détruit l'isolement des mondes, le retranchement et l'autarcie idéologique de ces sphères sociales. [...] Ces mondes n'ont pas encore perdu leurs aspects individuels, élaborés pendant des siècles, mais ils ne peuvent plus se suffire à eux-mêmes. Leur coexistence aveugle, leur tranquille et hautaine ignorance des problèmes idéologiques ont pris fin, et leur interdépendance ainsi que leurs contradictions sont apparues dans toute leur netteté. En chaque atome vivant respire cette unité contradictoire du monde et de la conscience capitaliste, empêchant tout immobilisme dans l'isolement, sans néanmoins apporter aucune solution. » (Bakhtine, 1970 : 52-53)

La dialogie n'aurait pu exister sans le capitalisme, car c'est « la destruction de l'isolement des mondes » et la multiplication des points de vue qui l'ont engendrée. Il n'est sans doute pas anecdotique que la dialogie refasse surface dans les années 1990 dans le monde de l'art au même moment où le capitalisme d'innovation s'intensifie avec de nouveaux développements du libéralisme. Toutefois, le capitalisme de la fin du XIXe et du début du XXe siècle n'est pas le même qu'aujourd'hui. Il me semble d'une part que « les aspects individuels » de chaque société ont disparu avec un monde en réseau dans lequel nous avons conscience de la diversité de chaque société (et où nous ne sommes plus au centre du monde) et dans laquelle nous pouvons aller chercher des informations nous-mêmes. D'autre part, il y a une accentuation de l'individualisme de la singularité et un désenchantement des promesses du monde capitaliste. L'individualisme de la similitude mettait en avant l'universalité des êtres humains, leurs droits à être quelconque, l'individualisme de la singularité, quant à lui, revendique le droit de chacun d'être quelqu'un (Rosanvallon, 2018). L'émancipation humaine passe dorénavant par le fait d'accéder à une existence pleinement personnelle, les individus sont moins déterminés par leur histoire que par leur condition, leur confrontation aux événements. Rosanvallon lie cela à une complexification et une hétérogénéisation du monde social, et à une banalisation du type d'individualisme qui existait autrefois dans le milieu restreint de l'aristocratie. Cet individualisme donne plus de responsabilités à l'individu et aspire à une reconnaissance mutuelle des singularités.

Pour cette raison, la dialogie d'aujourd'hui ne peut pas tout à fait être la même que celle de la fin du XIXe siècle. Dans un monde d'autant plus désenchanté, dans lequel la modernité s'est achevée par encore plus d'individualisme et plus de fissures sociales, les photographes dialogiques entendent rétablir une confiance entre la production documentaire — dont une large partie s'est fondée sur le modernisme — les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s. Les inégalités, explique Rosanvallon (2018) sont d'autant plus fortes dans l'individualisme de singularité parce qu'elles résultent d'une double discrimination : d'un côté, on renvoie l'autre à une catégorie (ethnique, sexuelle) et on lui refuse ainsi le droit d'être un être humain universel, et d'un autre côté, en lui assignant une catégorie, on lui refuse celui d'être un individu singulier et authentique. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les documentaires dialogiques n'appellent pas à « réenchanter » le

monde, mais à politiser les documentaires afin d'appeler à une transformation de celui-ci :

> « Une représentation didactique et critique est une condition nécessaire mais insuffisante pour la transformation de la société. Une praxis plus vaste est à inventer. » (Sekula, 2013 : 173)

Il est toutefois difficile de placer la dialogie dans l'une ou l'autre de ces représentations de l'individualisme. Il me semble que la dialogie (pour Bakhtine, comme pour les photographes étudié.e.s et moi-même) se place dans un entre-deux. Il y a à la fois une volonté de considérer l'autre comme un individu à part entière, mais dans le même temps, de tendre vers un but commun. D'ailleurs, pour les documentaires ici étudiés, l'individu n'est pas au centre des images. La polyphonie, les différents points de vue, la confrontation, importent plus que la singularité, même si tous deux sont liés. L'individu est davantage porteur d'une histoire, d'idées (Bakhtine parlait d'hommes de l'idée pour caractériser les héros de Dostoïevski), que porteur de sa condition.

*
* *

Cette longue incursion dans l'histoire de la photographie était importante. C'est avec cette histoire en toile de fond, en essayant de trouver une alternative tant aux médias de masse qu'aux discours modernistes de la photographie, en faisant face à une crise post-industrielle dans laquelle la croyance en la vérité est mise à mal, que les photographes dialogiques construisent leurs documentaires. Bien entendu, il ne s'agit pas de dire que la photographie documentaire dialogique est le seul courant issu de cette crise. J'ai surtout souhaité analyser comment, à travers les transformations des régimes de vérité et la réception de l'image informative, la photographie documentaire dialogique a fait surface à la fin des années 1980, d'abord aux États-Unis, puis quelques années plus tard en France. Si j'ai parfois fait référence aux photographes concerné.e.s par la dialogie, j'analyserai par la suite comment cette histoire influence leurs discours et leurs manières d'envisager un documentaire.

Dans les sections précédentes, trois éléments ont été mis en avant : la dialogie telle qu'elle est définie par Bakhtine, ses échos dans les sciences sociales dans les années 1990, et les croyances, convictions et tensions de la photographie-document. Avant de définir la photographie dialogique, un dernier point est important à analyser : la manière dont la dialogie est comprise dans le champ de l'histoire de l'art et de l'anthropologie.

B. La photographie documentaire dialogique

La dialogie, nous dit Bakhtine, n'aurait pu apparaitre sans le capitalisme. J'ai montré précédemment en quoi, par un changement d'idéologie de la communication, la photographie documentaire dialogique trouve un terreau fertile à partir des années 1990, avec l'apparition du capitalisme ultra-libéral mondialisé et à travers différentes crises subies dans la culture visuelle et tout particulièrement autour des images informatives. Ce point de départ étant posé, je souhaiterais dorénavant définir les enjeux d'une photographie documentaire dialogique. Dans un premier temps, je procéderai à l'analyse de la manière dont ce terme et cette pratique ont été accueillis dans les domaines photographique et anthropologique. Cette démarche nous permettra de saisir les implications de cette approche tout en jetant un regard critique sur sa réception. Dans un deuxième temps, en m'appuyant sur la définition de Bakhtine et son application dans les domaines de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, je proposerai une définition aussi complète que possible de la photographie documentaire dialogique.

a. Réflexion sur l'utilisation du terme « dialogie » par des chercheur.e.s en histoire de la photographie et en anthropologie

Le concept de dialogie est utilisé à plusieurs reprises par ou pour les photographes dont j'examinerai les travaux ici. Cependant, ce terme n'est que très rarement explicité et a parfois une signification quelque peu différente et/ou incomplète par rapport à celle donnée par Bakhtine. Je souhaiterais dans cette partie analyser la manière dont le concept de dialogie est perçu dans les champs de la recherche en art et en anthropologie.

Je travaille sur le concept de dialogie depuis 2013. Durant le temps de ces recherches, j'ai recensé les chercheur.e.s en arts (en son sens large) et artistes, ainsi que les chercheur.e.s en sciences sociales ayant utilisé ce terme afin de me faire une idée de la manière dont ce concept était reçu. La liste est ici non exhaustive et relativement arbitraire puisqu'il s'agit d'un simple état des lieux de mes lectures autour de la dialogie et de la photographie documentaire sur ces dix dernières années. Les écrits spécialisés sur la dialogie et/ou sur Bakhtine, qui ont été analysés dans le premier chapitre, ne sont pas considérés ici. Je pense que cet état des lieux offre une

juste représentation de la façon dont ce terme a commencé à faire son chemin dans la photographie documentaire.

Le terme « dialogie » est apparu dans vingt-trois de mes lectures, dont une majorité concerne la sphère artistique (dix-sept occurrences : Méaux, 2019 ; Bartholeyns, 2016 ; Picarel, 2016 ; Van Gelder, 2015 ; Day, 2015 ; Von Stebut, 2014 ; Bovier et Fluckiger, 2012 ; Baetens & Van Gelder, 2010 ; Ruchel-Stockmans, 2010a ; Fagnard, 2007 ; Green, 2006 ; Saussier, 2006 ; Rouillé, 2005 ; Baqué, 2004 ; Foster 1996 ; Sekula, 2014 [1993] ; Sekula, 2013 [1984][16]) et en sciences sociales (six occurrences : Cesaro, 2012 ; Pimor, 2012 ; Kilani, 2012 ; Roche, 2001 ; Morin, 1990 ; Clifford, 1996 [1983]). Seuls deux chercheurs (Day, 2015 ; Clifford, 1996) et un photographe (Sekula, 2013 [1984]) s'appuient sur les écrits de Bakhtine, et quatre autres travaux citent son nom (Kilani, 2012 ; Bovier & Fluckiger, 2012 ; Green, 2006 ; Rouillé, 2005). Mondher Kilani (2012) et Hal Foster (1996) se réfèrent aux écrits de James Clifford pour la dialogie, tandis que Gilles Picarel se réfère aux théories du philosophe et linguiste Denis Vernant. Je ne suis pas en mesure de déterminer si les auteur.e.s des autres écrits ont eu connaissance ou non du concept Bakhtinien.

Cette analyse m'a permis de constater que seuls quatre travaux mentionnent la dialogie avant les années 2000 (Foster, 1996 ; Morin, 1990 ; Sekula, 2013 [1984] ; Clifford, 1996 [1983]) les dix-neuf autres travaux ont été écrits des années 2000 à aujourd'hui. Bien qu'ancien, ce concept semble ainsi bénéficier d'un regain d'intérêt[17].

D'un point de vue méthodologique, j'ai répertorié ces données dans un tableau avec en colonnes la référence de chaque ouvrage cité et en lignes les différentes thématiques abordées. Six grandes thématiques apparaissent ; dont quatre accompagnées de plusieurs sous-thématiques :

I. Social — a. Perspective sociale et politique / b. Transformation du monde

II. L'Altérité — a. Contact, échange, dialogue / b. L'autre comme Sujet / c. Faire avec l'autre / d. Considération des spectateur.ice.s

III. Rapport à la connaissance — a. Rapport dialogique à la vérité /b. Polyphonie / c. Complexité / d. Inachèvement

IV. Méthode — a. Temps long, disponibilité / b. Adaptation et expérimentation



Tableau synthétisant les différents emplois du mot « dialogie».

16 Les dates entre crochets correspondent à la première édition du texte.

17 Bien qu'il n'utilise pas le terme de « dialogie », le photographe Ivan Mathie a rédigé son mémoire de master II sur ce qu'il nomme « la photographie relationnelle » (Mathie, 2009). Son analyse et ses exemples sont en tout point proches de ce que j'estime être la photographie documentaire dialogique, et témoignent de l'intérêt que manifeste le monde de la recherche depuis les années 2000 pour une photographie plus relationnelle, que je considère « dialogique ».

V. Procédés artistiques et production finale comme dialogique
VI. Dialogie comme lien entre l'art et la science et/ou l'art et la connaissance

Il est intéressant de constater que la perception de la dialogie dépasse parfois les propos de Bakhtine (notamment pour les thèmes I et IV). Enfin, pour chacune des grandes thématiques, ainsi que leurs sous-thématiques, j'ai recensé le nombre d'occurrences (à la fin des lignes). En bas de chaque colonne apparait le nombre d'occurrences dans chaque texte pour chacune des sous-parties et le nombre de catégories auxquelles le texte fait référence. Les dates dans le tableau sont celles de la première parution du texte et non celles de l'édition à laquelle j'ai eu affaire. C'est à partir de ce tableau que j'ai dressé un état des lieux de l'usage de la dialogie dans le monde de la photographie documentaire et des sciences sociales, en particulier l'anthropologie.

1. La réception du concept de dialogie

Avant d'examiner en détail les catégories mentionnées précédemment, je souhaiterais dresser une vue d'ensemble de la manière dont la dialogie a été accueillie par les disciplines de l'art et de l'anthropologie.

En matière de contenu, j'ai pu relever trois manières d'appréhender ce concept. Tout d'abord, je considère que Clifford et Rouillé décrivent de façon assez juste la plupart des enjeux que j'ai relevés plus tôt. Tous deux conceptualisent la dialogie dans une perspective sociale et politique, au sens où elle permet de donner une « voix » à ceux qui en sont habituellement privés : « l'étranger, le métis, le "sans" droit, l'exclu, le décentré, le marginal, le déterritorialisé en banlieue, en prison, au chômage » pour Rouillé (2005 : 236) et les interlocuteur.ice.s du terrain ethnographique pour Clifford. Rouillé ajoute l'idée d'une photographie documentaire dialogique (qu'il appelle reportage dialogique) en tant que projet social appelant à une transformation du monde. Le rapport à l'autre — dialogue, collaboration, considération de l'autre en tant qu'agent — est essentiel chez eux, bien que Rouillé ne mentionne ni le rapport aux spectateur.ice.s ni la dialogie en tant que procédé artistique. Chez eux, le rapport à la connaissance est perçu comme inachevé, complexe et parfois contradictoire. Seul Clifford fait référence à une vision polyphonique de la connaissance. Du point de vue de la méthode, tous deux considèrent qu'une œuvre dialogique nécessite une adaptation à l'autre et par là une ouverture à l'expérimentation. Enfin, iels envisagent la dialogie comme un pont permettant de relier ensemble l'art et la science.

Pour les dix-neuf textes restants, dix (Picarel, 2016 ; Day, 2016 ; Cesaro, 2012 ; Kilani, 2012 ; Bovier & Fluckiger, 2012 ; Pimor, 2012 ; Baetens & Van Gelder, 2010 ; Fagnard, 2007 ; Roche, 2001 ; Sekula, 2013 [1984]) abordent brièvement trois points : la dialogie impliquant un rapport particulier à l'autre (centré sur l'interaction et le dialogue), mais aussi un rapport particulier à la connaissance (une connaissance polyphonique, ou à minima perçue comme complexe) et des méthodes de travail adaptées. Le point le plus important dans chacune des disciplines (art et science) réside avant tout dans la transformation de l'autre en agent grâce au dialogue et à l'interaction.

Les sciences sociales mettent davantage en avant l'idée d'une collaboration avec le sujet et évoquent l'idée d'une connaissance polyphonique et inachevée. La moitié des textes décrit une vision assez globale de la dialogie tout en privilégiant certains aspects de son concept, tandis que l'autre moitié ne se réfère en général qu'à un seul des points évoqués ci-dessus (Van Gelder, 2015 ; Green, 2006 ; Foster, 1996). Du côté artistique, on tend majoritairement à envisager la dialogie comme un moyen de « faire parler les contradictions, de mettre ensemble des antagonismes, d'aborder la complexité d'une situation » (Méaux, 2019 ; Bartholeyns, 2016 ; Stébut, 2014 ; Ruchel-Stockmans, 2006 ; Saussier, 2006 ; Baqué, 2004 ; Sekula, 2013 [1984]). Cela se retrouve dans une moindre mesure dans la sphère scientifique (Morin, 1990).

Enfin, dernier point intéressant : dans la moitié des textes ici étudiés, et ce dans les deux disciplines, la dialogie acquiert une dimension sociale et politique. Dimension pourtant réfutée par Bakhtine. En lisant les textes de Bakhtine, il est difficile de se dire que ses idées n'ont aucun impact social et/ou politique. Il est probable que cette dimension ait volontairement été mise de côté afin d'éviter la censure du régime soviétique de son temps.

2. Interpellations et modulations du concept de dialogie

Le Social

Huit textes associent la dialogie à des aspects sociaux et/ou politiques. Dans la majorité des textes (Picarel, 2016 ; Kilani, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983]) ces considérations proviennent du fait que la dialogie donne une voix à l'autre, à l'exclu. Le pouvoir instauré par la figure d'autorité (le photographe, l'anthropologue) est reconfiguré. Pour Clifford (et Kilani, qui s'inspire de ce dernier), c'est par le biais de la dialogie que l'autorité ethnographique est remise en question. La manière dont Day considère la dialogie est proche de la notion de responsabilité telle que la conçoit Bakhtine. On retrouve cela chez Rouillé, pour qui la photographie dialogique abolit la distance symbolique entre le photographe et le monde, lui permettant d'agir en son sein. L'article de Bovier et Fluckiger (2012) et le texte de Sekula (2013) adoptent une perspective plus politique. Pour eux, une vision polycentrée permet de faire la critique de la société. Selon Sekula cela favorise

l'ouverture d'un dialogue politique. Bien que l'aspect social et politique n'apparaisse pas directement chez Bakhtine, j'ai pu montrer plus tôt que sa vision de la responsabilité et de la dialogie aborde des perspectives qui en sont proches. Perspectives mises en avant aussi bien dans le monde de l'art que celui des sciences sociales.

L'altérité

Dans treize des textes étudiés, la dialogie est liée au rapport que nous entretenons avec l'autre. Il s'agit pour Rouillé de l'arrivée « de l'autre et du dialogue au cœur du processus photographique » (2005 : 232) dans lequel « le modèle devient un acteur, un véritable partenaire, un sujet » (2005 : 238). Pour Thierry Roche, l'approche dialogique est celle du « passage d'une anthropologie où l'on parle *de* l'autre à une anthropologie où l'on parle *à* l'autre » (Roche, 2001 : 121), c'est un passage du « on » au « nous » :

> « C'est dans ce passage du "on" au "nous" que le lien social vécu par procuration, prend la forme d'un attachement direct, qui établit un véritable échange dialogique entre des individus libres. » (Picarel, 2016 : 41)

Selon cinq de ces textes, trois idées sont imbriquées : établir un dialogue avec l'autre, lui donner une « voix » et le transformer en agent. Il s'agit dès lors de trouver de nouvelles procédures qui permettent de créer avec l'autre, de co-construire le projet (Picarel, 2016 ; Cesaro, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Clifford, 1996 [1983]) en valorisant l'apport de l'interlocuteur.ice à l'enquête (Fagnard, 2007). Si Kilani (2012) tire ses propos du texte de Clifford, il ne met pas avant la possibilité d'un travail collaboratif entre l'auteur.e et les interlocuteur.ice.s.

Pour certain.e.s auteur.e.s c'est d'abord la relation d'échange et de dialogue qui importe — plus que la co-construction : elle signifie avant tout répondre à quelqu'un ou quelque chose (Ruchel-Stockmans 2006 ; Sekula, 2013 [1984]), ou est considérée comme un espace d'intersubjectivité (Fagnard 2007 ; Green, 2006). Du côté de Bovier & Fluckiger (2012) et Pimor (2012), le terme de dialogie est employé pour faire état de la transformation de l'autre en agent. Entretenir un rapport dialogique avec les spectateur.ice.s et les lecteur.ice.s, élément pourtant cher à Bakhtine, n'est envisagé que dans trois textes (Pimor, 2012 ; Saussier, 2006 ; Clifford, 1996 [1983]). Dans ces trois cas, l'enjeu est d'aménager les conditions d'une réception des œuvres qui puisse être active en apportant une vision polyphonique, inachevée et non totalisante. Les œuvres dialogiques sont ainsi ouvertes à des lectures qui n'étaient pas prévues (Clifford, 1996). Face à cette polyphonie, les lecteur.ice.s sont incité.e.s à faire leurs propres choix en exerçant leur sens critique (Pimor, 2012).

Du point de vue de l'altérité, la dialogie instaure un « vrai » dialogue, au sens où ce dernier transforme chacun des interlocuteur.ice.s. La dialogie modifie l'interlocuteur.ice en agent.e, maitre de ses propres conceptions. Cela suppose de nouvelles manières de travailler avec l'autre.

Le rapport à la connaissance

En ce qui concerne la connaissance, Morin, Roche, Clifford et Rouillé sont ceux qui ont la compréhension la plus approfondie du concept de dialogie. Pour eux, une compréhension dialogique transforme notre rapport à la connaissance. Elle fait apparaitre une dimension polyphonique dans laquelle l'autre est lui aussi considéré comme un acteur créatif (Clifford, 1996 [1983]) évoluant dans une réalité complexe. Il faut dès lors prendre en compte le caractère multidimensionnel de toute réalité étudiée (Morin, 1990) en s'approchant d'une description dense de la réalité, par exemple en faisant apparaitre les différentes phases d'énonciations dans les échanges sociaux du quotidien (Day, 2006). Nous rejoignons ici l'idée que le monde n'a pas à être lu et décodé, mais plutôt interprété et traduit, à l'aide de différents acteur.ice.s et/ou contextes. La vérité est apparentée à un processus (Picarel, 2016 ; Cesaro, 2012), dans lequel les vérités ne naissent pas d'elles-mêmes et doivent être traitées comme des problèmes à régler (Day, 2015) dans lesquels « la posture dialogique cherche au contraire à produire du vrai de façon souvent collective et interdisciplinaire » (Rouillé, 2005 : 239).

La distinction entre une dialogie collective — qui concerne l'autre — et interdisciplinaire — qui concerne l'objet et les méthodes de la recherche — est ici importante, car si certains textes mettent en avant la polyphonie par la confrontation des points de vue des différents interlocuteur.ice.s (Kilani, 2012 ; Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Sekula, 2013 [1984] ; Clifford, 1996 [1983]), pour d'autres la polyphonie est d'abord issue de la confrontation de plusieurs régimes d'énonciation, de disciplines et de thématiques (Day, 2015 ; Bovier & Fluckiger, 2012 ; Morin, 1990 ; Sekula, 2013 [1984]). La vision du monde telle qu'ils la conçoivent est polyphonique. Les processus qui permettent d'y parvenir ne sont cependant pas les mêmes. Une vision polyphonique du monde va de pair avec l'idée d'une connaissance inachevée (Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Morin, 1990 ; Clifford, 1996 [1983]) :

> « Il ne s'agit pas simplement de restituer à l'autre l'image que l'on en a prise — pas uniquement — mais d'imaginer un dialogue qui serait en lui-même un processus sans fin. Qu'importe l'incomplétude, l'inachèvement, le caractère transitoire d'une telle démarche, l'image dans ce type de projet n'est pas destinée à une large diffusion mais à nourrir le travail de recherche. » (Roche, 2001 : 120-121)

Pour Picarel, cette relation permet de ne pas enfermer l'autre dans des rôles préétablis :

> « L'écart éprouvé par le photographe vis-à-vis de ses modèles installe un rapport dialogique avec autrui, empêchant toute assignation sociale, identitaire ou relation unidimensionnelle avec ce dernier. » (Picarel, 2016 : 37)

Pour ces auteur.e.s — à différents degrés —, une connaissance dialogique est une connaissance complexe qui comporte une dimension polyphonique et instaure ainsi un dialogue et une recherche de la vérité inachevable, car toujours comprise comme un processus en mouvement. Bien que ce terme soit parfois utilisé en son sens plein, il est souvent réduit à un processus de compréhension complexe du monde qui peut s'apparenter à la dialectique (Méaux, 2019 ; Bartholeyns, 2016 ; Stébut, 2014 ; Baqué, 2004) y compris par ceux en ayant une approche plus complexe (Rouillé, 2005 ; Roche, 2001 ; Morin, 1990 ; Clifford, 1996 [1983]). Souvent, l'utilisation du terme dialogie est synonyme de « faire dialoguer ensemble les contradictions ». C'est très certainement Morin qui résume au mieux cette dimension de la dialogie. Pour lui, « le terme dialogique veut dire que deux logiques, deux principes sont unis sans que la dualité se perde dans cette unité » (1990 : 176), « le principe dialogique est au contraire l'affrontement de la difficulté du combat avec le réel », « la dialogie comporte l'idée que les antagonismes peuvent être stimulateurs et régulateurs » (ibid. : 177). Pour ces auteur.e.s, envisager le monde de façon dialogique c'est considérer ensemble les rapports entre le savant et le populaire, l'apollinien et le dionysiaque (Von Stébut, 2014), la vérité et la fiction, la parole et l'image (Baqué, 2004), le texte et l'image (Bartholeyns, 2016), le sérieux et le jeu (Méaux, 2019), l'ordre et le désordre (Morin, 1990). Si cette conception complexe de la connaissance est proche de celle de Bakhtine, il est nécessaire, à mon avis, de s'écarter de la dualité pour envisager une approche multiple et polyphonique. La dialogie ne peut être résumée à une confrontation de deux points de vue antagonistes, que l'on peut retrouver dans la dialectique. La dialogie appelle une multiplicité de point de vue, dans laquelle, la dualité est trop réductrice. Bien que par certains aspects Morin perçoit la dialogie dans sa dualité, il défend une approche dialogique complexe et nuancée plutôt que dialectique :

> « Le mot dialogique n'est pas un mot qui permet d'éviter les contraintes logiques et empiriques comme l'a si souvent été si souvent le mot dialectique. Ce n'est pas un mot passe-partout qui escamote toutes les difficultés comme les dialecticiens l'ont fait pendant des années. » (Morin, 1990 : 177)

Bakhtine, avec une pointe d'ironie, se montre lui aussi critique envers la dialectique :

> « Dialogue et dialectique. Le dialogue on lui enlève ses voix (séparations des voix), son intonation (émotive-personnalisée), le mot vivant et la réplique, on en prélève les notions abstraites et les raisonnements. On tasse le tout dans une conscience abstraite, et on obtient la dialectique. » (Bakhtine, 1984 : 409)

Bien que régulièrement envisagée comme de la dialectique, la dialogie acquiert parfois chez certain.e.s auteur.e.s une dimension plus complexe dans laquelle elle laisse entrevoir la polyphonie du monde qui nous entoure.

Autres caractéristiques liées à la dialogie

Le rapport au social, à l'altérité et à la connaissance sont les trois points mis en avant par les chercheur.e.s ici étudié.e.s. Parfois, d'autres caractéristiques ressortent : comme la méthode, les procédés artistiques et les liens entre art et science.

En ce qui concerne la méthode, l'approche dialogique en art (en son sens large) est apparentée à une démarche anthropologique (Saussier, 2006 ; Roche, 2001), parfois en référence aux travaux de Clifford (Fagnard, 2007 ; Foster, 1993), approche qui induit un terrain long. Pour ces auteur.e.s, en dehors de Rouillé (2005), cette longue durée du terrain n'est pas due au caractère dialogique du projet, mais plutôt à son caractère ethnologique. Bien que Bakhtine ne mentionne pas cette caractéristique, elle est omniprésente dans les œuvres dialogiques. Les travaux dialogiques étudiés dans cette thèse et ceux cités dans les articles ici mentionnés ont été effectués sur des périodes allant de deux à dix années. Une approche dialogique nécessite un temps long (Day, 2015 ; Césaro, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983]), afin de créer un rapport de confiance dans la durée avec ses interlocuteur.ice.s, comme le fait un ethnologue sur son terrain (Rouillé, 2005).

Une autre méthode est parfois mise en avant : celle de la nécessité pour l'artiste et l'ethnologue de s'adapter :

> « Construire une proximité et un échange au-delà et à partir des différences, s'enrichir des écarts, adapter ses méthodes et ses rythmes à ceux de l'Autre, tels sont les principaux éléments d'une photographie dialogique. » (Rouillé, 2005 : 232)

Cette adaptation passe par l'invention de procédures à chaque fois spécifiques selon le terrain étudié et les interlocuteur.ice.s rencontré.e.s (Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005). Le but est de s'ajuster pour voir ensemble (Roche, 2001), de négocier avec l'autre (Clifford, 1996 [1983]). Cette adaptation à l'autre passe par l'invention de nouvelles formes de narration et de monstration (Picarel, 2016 ; Van Gelder, 2015 ; Pimor, 2012 ; Fagnard, 2007 ; Rouillé, 2005 ; Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001). Cependant, seul.e.s Van Gelder, Clifford, Picarel et Pimor estiment qu'il est important que la forme finale elle-même utilise des procédés artistiques en laissant apparaitre la parole de l'autre (Pimor, 2012 ; Clifford, 1996 [1983]), en créant des dispositifs narratifs polyphoniques (Van Gelder, 2015 ; Clifford, 1996 [1983]) en relation dialogique avec d'autres formes (Picarel, 2016), en poussant les ethnologues à rompre avec l'écriture universitaire (Fagnard, 2007).

Du point de vue des artistes cette fois-ci (et non des ethnologues), Rouillé, Foster et Fagnard ne mettent pas l'accent sur les dispositifs dialogiques créés. Les différentes œuvres qu'iels présentent montrent néanmoins une grande diversité dans les formes utilisées et impliquent de réfléchir à l'invention de procédures de création et de monstration à chaque fois spécifique et adaptée aux terrains des artistes concerné.e.s.

Enfin, pour six des auteur.e.s étudié.e.s (Day, 2015 ; Rouillé, 2005 ; Foster, 1993[18] ; Fagnard, 2007 ; Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001) une pratique dialogique créer un lien entre les démarches artistiques et scientifiques. Liens parfois mis en avant dans une *anthropologie artistique* (Clifford, 1996 [1983] ; Roche, 2001 ; Fagnard, 2007) ou un *art anthropologique* (Rouillé, 2005 ; Foster, 1996 ; Fagnard, 2007). La pratique d'un art anthropologique est par ailleurs critiquée par Foster pour qui les artistes utilisant la méthode dialogique empruntée à l'anthropologie ne remettent pas en question leur autorité ethnographique (Fagnard, 2007 ; Foster, 1996).

La pratique dialogique rend plus perméables les frontières entre arts et sciences — comme en témoigne aussi cette thèse. C'est ce lien entre art et ethnologie qui rapproche une partie de la photographie documentaire contemporaine (au moins depuis les années 1990) des enjeux de la dialogie.

* *

La dialogie est comprise de diverses manières dans la recherche bien que deux conceptions principales soient mises en avant : l'intersubjectivité et la connaissance complexe du monde. Nous avons pu voir que d'autres caractéristiques, proches des idées de Bakhtine, sont parfois mises en avant (altérité, rapport à la connaissance, procédés artistiques) tandis que de nouveaux traits se dégagent de la conception initiale du théoricien russe (perspectives sociales et politiques, méthodes, lien entre art et sciences). Ces nouveaux apports sont à considérer, à mon sens, comme un prolongement et une affirmation de ses idées initiales. À partir de la définition que donne Bakhtine de la dialogie et de la réception et de l'interprétation de ce concept en art et en anthropologie, je vais maintenant esquisser une définition de ce que j'appelle « la photographie documentaire dialogique ».

18 Notons qu'alors que Hals Foster utilise une seule fois le terme « dialogie », mentionnant également ceux de « dialogue » et de « polyphonie », lorsqu'il parle de la « nouvelle anthropologie », il fait néanmoins référence à l'anthropologie dialogique de James Clifford. De plus, le terme « dialogie » est utilisée par Claire Fagnard qui revient sur le texte d'Hals Foster. C'est pourquoi je me suis permise d'inclure ici les réflexions d'Hals Foster.

b. Définir la photographie documentaire dialogique

Tout au long des analyses qui précèdent, quatre points ont été mis en avant : le rapport à l'autre, le rapport à la connaissance, les procédés artistiques ainsi que la portée sociale et politique qui découle du tout.

À l'instar de Dostoïevski qui tente de créer des personnages libres et indépendants, il y a dans un documentaire dialogique une volonté de ne plus dominer l'autre, de ne plus l'enfermer dans des rôles pensés ou préétablis par les photographes. Le modèle redevient un sujet actif, un agent, il devient auteur de ses actes. Avec l'approche dialogique, pour paraphraser Roche (2001) au lieu *de* parler de l'autre, on parle *à* l'autre. Les photographes dialogiques n'ont pas une position surplombante sur leurs interlocuteur.ice.s, iels essaient de construire une représentation de leur monde avec eux, iels sont engagé.e.s ensemble dans un même projet. Les photographes dialogiques reconnaissent que les personnes qu'ils photographient ont une expertise sur leur propre réalité, une compréhension intime de leur environnement, de leur histoire et de leur culture. Plutôt que d'imposer une vision extérieure, le photographe cherche à intégrer cette connaissance interne dans le processus de création d'images. En adoptant cette approche, les photographes dialogiques remettent en question la traditionnelle dichotomie entre l'observateur et l'observé, cherchant plutôt à établir une connexion plus profonde et égalitaire avec ceux qu'iels photographient. Les photographes aspirent à une co-construction du réel. La place de l'autre est essentielle, elle module le travail, le transforme, comme nous le verrons avec les exemples explicités plus loin. Pour ce faire, iels optent tou.te.s pour des méthodes issues de l'ethnologie : terrain de longue durée, observation participante, entretiens, etc. Le rapprochement avec les méthodes ethnographiques n'est pas anodin dans la conception d'une photographie documentaire dialogique. L'ethnologie étant une discipline du « contact de l'autre », ses méthodes sont en adéquation avec une approche dialogique, bien qu'elles ne recouvrent pas intégralement cette dernière. À cette approche ethnologique, se combinent des caractéristiques dialogiques : les interlocuteur.ice.s sont considéré.e.s comme des acteur.ice.s actif.ve.s dans la connaissance, à qui l'on reconnait — tout comme à soi-même — une responsabilité. Les photographes se placent aux côtés de leurs interlocuteur.ice.s, qui deviennent des collaborateur.ice.s du projet documentaire. Néanmoins, je l'ai déjà mentionné, à la différence de ce qui se fait en ethnographie et en ethnologie, dans un projet dialogique, le dialogue n'est pas un moyen mais un objectif en soi. Son but est de comprendre et de composer avec les regards que portent les collaborateur.ice.s sur le monde.

Cette manière de considérer l'autre induit aussi des changements envers notre rapport à la connaissance. La connaissance issue d'un documentaire dialogique s'approche d'une connaissance ethnologique. Son objectif est de comprendre le rapport que les personnes entretiennent avec les idées, les symboles, les cadres de vie. Cela

suppose de dévoiler le contexte et l'intentionnalité, c'est-à-dire de faire apparaitre la polyphonie, l'inachèvement et la relation. Il permet de créer un documentaire ayant plusieurs couches de lecture. L'enjeu est de contextualiser, de mettre en réseau et de confronter des perspectives partielles, des connaissances locales, qui portent tout autant sur le point de vue des personnes rencontrées que sur une réflexion sur le sens et la circulation des images dans les médias. À la différence de l'anthropologie « classique » et du reportage, les photographes ne tentent pas d'opérer des synthèses, mais de rendre visibles la complexité et la polyphonie.

Le photographe et les interlocuteur.ice.s sont engagé.e.s ensemble dans un même projet, afin de produire du vrai de façon collective. Mais plus que vérité ou mensonge, ces documentaires s'articulent autour du dialogue et de l'échange.

La photographie documentaire dialogique redéfinit le concept d'objectivité, en considérant ensemble les vérités individuelles et universelles. En proposant une description dense et polyphonique, les photographes s'éloignent d'une simplification des faits, du déterminisme, et envisagent le monde dans sa complexité, ses antagonismes, ses nuances. Iels évitent aussi de tendre vers une position relativiste où tous les points de vue se vaudraient. Dire que tous les points de vue se valent, c'est penser dans le « monde théorique » et oublier que le monde réel est constitué d'injustice, de biais, de préjugés, d'instrumentalisation et de pouvoir (Haraway, 1988), c'est mettre de côté les relations de pouvoir qui existe entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets du documentaire. Les photographes dont j'ai parlé plus tôt questionnent dans leurs écrits, l'instrumentalisation de la photographie et en particulier celle du reportage[19].

Le rôle du photographe n'est alors plus d'archiver le monde, mais de se positionner à côté de ses interlocuteur.ice.s, d'agir sur le terrain en tant que médiateur.ice, ou, comme je le définirai plus tard, d'« entremêleur.se ». L'autorité ethnographique est ainsi remise en question. Son rôle est aussi de se transformer en peintre à idées, en inventant des procédés artistiques permettant de rendre *lisible* la complexité de cette connaissance et en mettant en forme la polyphonie qui lui est inhérente. Le terme « lisibilité » n'est pas sans poser question, car il renvoie à une conception sémiotique de la photographie. Il est donc important de clarifier le sens que je donne à ce mot, que j'ai choisi de conserver parce qu'il est utilisé par les photographes et les historiens de la photographie. Rendre *lisible* pourrait être ici synonyme de rendre « compréhensible », de donner « à (perce)voir », mais j'ajoute à ce terme une dimension dialogique : rendre une œuvre *lisible*, c'est donner aux spectateur.ice.s différentes pistes de lecture afin qu'iels puissent contextualiser le documentaire à travers différents fils narratifs. La *lisibilité* est ici dialogique et non monologique, elle n'a pas pour but d'imposer une seule vision ni de trouver une solution à ce qui est montré. La *lisibilité* inclut le multiple et l'incertitude. Utilisé en ce sens, le mot sera mis en italique.

Pour rendre *lisibles* leurs documentaires, des expérimentations du côté de la collaboration ou de la participation sont mises en place. L'expérimentation est quelque chose de très important, il n'y a pas de façon de faire qui sont fixes, puisque l'enjeu est de s'adapter aux sujets et aux personnes. Pour les photographes et les interlocuteur.ice.s, c'est un échange et une écoute. Une exposition ou une édition ne représente pas la totalité du travail documentaire. La relation préalable au documentaire est constitutive de celui-ci.

Une place renouvelée, active, est ménagée pour les spectateur.ice.s qui ne sont pas considéré.e.s comme des consommateur.ice.s mais comme de nouveaux agent.e.s du documentaire. Ce lien ténu entre spectateur.ice.s et interlocuteur.ice.s est important dans la photographie documentaire dialogique. La dialogie n'est pas seulement une attitude de dialogue sur le terrain, elle traverse de part en part toutes les étapes de la création, jusqu'à sa forme finale. Cette manière de faire « avec » et de faire « ensemble » offre aux spectateur.ice.s la possibilité de s'insérer à leur tour dans cette dialogie. Pour les photographes dialogiques, la réception des spectateur.ice.s est une appropriation active de l'œuvre qui doit être prise en compte dès le départ. Par conséquent, il est indispensable de montrer les méthodes de travail, leurs intentions, et le système relationnel qui accompagne la réalisation des œuvres. En montrant la complexité d'une situation et en laissant le dialogue inachevé, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à établir des liens, à créer des réseaux et à reconnecter des contextes par eux-mêmes.

Les notions de commun, de collectif, de communauté sont des notions qui reviennent régulièrement dans ce type de projet. En ce sens, la photographie documentaire dialogique ne cherche pas qu'à décrire le réel, mais aussi à le transformer. En instaurant, un mode de relation peu hiérarchisé, la relation qui se crée entre les photographes et les interlocuteur.ice.s , mais aussi avec les spectateur.ice.s, donne une dimension politique au documentaire dialogique.

Cela nécessite une certaine confiance de la part des spectateur.ice.s quant aux informations et images véhiculées. Celle-ci passe en premier lieu par une confiance envers le photographe et les personnes photographiées : par la durée du documentaire, les échanges, le dialogue ainsi que par une place active donnée aux interlocuteur.ice.s, etc. Plus qu'un enregistrement, « la photographie devient un catalyseur de processus sociaux » (Rouillé, 2005 : 233) qui cherche à exprimer des situations humaines dépassant le seul ordre du visible.

La photographie documentaire se distingue par plusieurs traits : le dialogue, l'indépendance des personnages/personnes et des lecteur.ice.s/spectateur.ice.s, des réponses non totalisantes préservant un inachèvement du dialogue et une approche

19 Entre autres : Saussier (2001), Pataut et Roussin (2011), Meiselas (2017).

polyphonique montrant différents points de vue, différentes « voix ». Cette démarche photographique crée un renouveau relationnel entre les photographes, les personnes photographiées et les spectateur.ice.s. C'est une démarche de l'ordre de la collaboration et de la participation, dans laquelle, dans le documentaire, tou.te.s deviennent agent.e.s, pour reprendre les termes d'Alfred Gell (2009). Ce renouveau relationnel induit d'autres changements : les lieux d'expositions sont souvent géographiquement proches de ceux des prises de vue et le public convoqué est avant tout un public concerné par les questions posées par le documentaire. Ce type d'échange inclut dans ces documentaires des questionnements et des réponses polyphoniques avec les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s : les voix des personnes photographiées et du photographe sont présentes dans le documentaire, tout en laissant apparaitre le contexte de réalisation et en aménageant un espace de compréhension pour les spectateur.ice.s. La place active offerte à ces dernier.e.s est rendue possible grâce à un dispositif de monstration lui aussi dialogique : en créant des séquences narratives, en laissant apparaitre le vide entre les images, en l'invitant à devenir des spectateur.ice.s témoins. Ce sont toutes ces caractéristiques qui seront développées dans les sections ultérieures.

c. Présentation des œuvres et photographes étudié.e.s

1. Choix des photographes et méthodes de travail

Afin de mettre en perspective ma propre expérience largement décrite dans la première partie de ce texte, j'ai souhaité faire appel à sept documentaires réalisés par quatre photographes : Susan Meiselas, Gilles Saussier, Marc Pataut et Allan Sekula. J'ai fait le choix de ces quatre photographes pour trois raisons : des connexions existent entre eux, leurs travaux sont suffisamment diversifiés pour apporter différents points de vue, iels sont les précurseurs de l'approche documentaire dialogique.

Des liens existent entre eux. Pataut, Saussier et Sekula sont cités ensemble dans le chapitre « L'utopie documentaire » du livre *La photographie documentaire* de Michel Poivert (2010) et dans le chapitre « Document, parole, histoire » du livre *Pour un nouvel art politique* de Dominique Baqué (2004) et dans l'ouvrage *La photographie document en action. Expériences et histoires* de Sandrine Ferret (2021). Saussier et Pataut ont chacun écrit un article dans le numéro 71 de la revue *Communication* (Chevrier, Roussin, 2001), portant sur le parti pris du document. Plus encore, Sekula et Saussier ont participé à une même journée d'étude au jeu de Paume en 2006 (Muracciole, 2006) sur la thématique du statut de l'auteur dans l'image documentaire. Saussier parle d'ailleurs des travaux de Sekula dans sa communication. Le Jeu de Paume, centre d'art parisien consacré à la photographie (avec une forte présence de la photographie documentaire) a accueilli une exposition de Pataut en 2019 et de Meiselas en 2018. La fondation Tapiès, a exposé les travaux de Sekula en 2017 et de Meiselas en 2018. Enfin, Meiselas et Sekula étaient ami.e.s.

Cette liste, non exhaustive, montre que les points de confluence et de connivence entre ces photographes sont loin de résulter de mon seul intérêt. Je me dois de préciser que chacun d'entre eux a développé ses œuvres à sa manière. Si toutes peuvent être qualifiées de dialogiques (au moins par certains aspects), une œuvre de Pataut n'est en rien interchangeable avec une œuvre de Saussier, de Sekula, de Meiselas ou encore avec la mienne. Tou.te.s ont élaboré un rapport spécifique à l'autre, à la connaissance et aux procédés artistiques. Ainsi, les œuvres de Pataut sont avant tout dialogiques dans le rapport qu'il entretient avec ses interlocuteur.ice.s, tandis que celles de Sekula et de Saussier mettent en avant une multiplicité des points de vue et accordent une place essentielle aux spectateur.ice.s. De plus, tous deux, dans une optique que je pourrais rapprocher de celle du carnaval de Bakhtine, teintent leurs documentaires d'une touche d'ironie qui apporte une profondeur politique à leurs propos. Enfin, Meiselas est celle qui a l'approche dialogique la plus diversifiée, des interlocuteur.ice.s aux spectateur.ice.s, en passant par la connaissance. En dehors de Meiselas, leurs œuvres ne sont, en effet, pas de la même intensité dialogique pour l'ensemble des caractéristiques citées plus tôt. Cela s'explique en partie par le fait que j'ai posé a posteriori sur eux et sur leurs œuvres ce concept. Il n'empêche que leurs documentaires sont fondateurs et importants pour comprendre les enjeux d'une photographie documentaire dialogique.

Du point de vue de la méthode, j'ai procédé de trois manières afin d'avoir accès à leurs œuvres : rencontres, expositions et livres. J'ai rencontré trois fois Marc Pataut entre 2014 et 2019, lors de deux conférences et d'un entretien. Tout comme j'ai procédé avec Chobeaux, j'ai fait un entretien téléphonique avec Marc Pataut en 2023 dans lequel je lui ai fait part de mes avancées et de l'analyse de son œuvre, afin de m'assurer que mes propos ne contredisaient pas ses intentions. J'ai rencontré deux fois Gilles Saussier, dont une fois à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles en 2017, où il enseigne, et où j'ai été invitée à donner une conférence sur la photographie documentaire dialogique. J'ai aussi réalisé un entretien téléphonique avec lui en 2023 afin de partager nos idées sur les différents aspects de son travail que j'évoque dans ma thèse. Je n'ai pas eu l'occasion d'échanger avec Allan Sekula et Susan Meiselas. Mais j'ai pu mener un entretien en 2017 avec Anja Isabel Schneider, chercheure travaillant sur l'œuvre de Sekula, et assister à une Master Class de Meiselas au Jeu de Paume en 2018.

Je me suis rendue aux expositions de Meiselas et de Pataut au Jeu de Paume en 2018 et 2019, et à celle de Sekula à la fondation Tapiès à Barcelone en 2017. J'y ai mené quatre entretiens avec des spectateur.ice.s de cette exposition. Ces trois expositions présentaient — entre autres — leurs travaux ici étudiés.

J'ai aussi en ma possession les ouvrages portant sur les œuvres ici étudiées et de nombreux autres sur leurs travaux : (Meiselas, 2003 ; 2008 ; 2016 ; 2017 ; 2018 ; 2021 ; Pataut, 1997 ; 2001 ; 2009 ; 2012 ; Saussier, 2006 ; 2010 ; Sekula, 2003 ; 2013 ; 2018 ; toujours sur le travail de Sekula : Van Gelder, 2015 ; Baetens Gelder, Hilde, 2010 b ; Breitwiesser, 2003).

J'évoquerai également les travaux des chercheur.e.s et artistes Hortense Soichet et Yvain von Stebut. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Von Stebut à propos de son travail en 2019 et avec Soichet en 2023. J'ai procédé de la même manière avec eux qu'avec Saussier et Pataut : en leur faisant part des avancées de ma recherche et ce que m'inspirait leur travail afin de pouvoir ensuite en discuter avec eux.

2. Présentation des photographes

Susan Meiselas, *Kurdistan: In the Shadow of History* et *Nicaragua*

Susan Meiselas est née en 1948 à Baltimore, dans le Maryland aux États-Unis. Elle a obtenu un master en « Éducation visuelle » à l'université de Harvard. Elle est photographe documentaire et photoreporter à l'agence Magnum depuis 1976.

Avant son entrée à Magnum, elle a réalisé deux projets documentaires, dont un en cours au moment de son arrivée à l'agence : *Strip-tease Forain*, qui documentait la vie de femmes travaillant comme strip-teaseuses dans les foires de la Nouvelle-Angleterre et *Filles de Prince Street*, autour d'adolescentes croisées régulièrement dans son quartier.

À son arrivée à Magnum, elle part couvrir la révolte populaire du Nicaragua en tant que photojournaliste. Le livre *Nicaragua, juin 1978-juillet 1979* (1981) est tiré de cette expérience. Elle revient deux ans plus tard au Nicaragua avec ce livre afin de récolter la parole des habitant.e.s et d'avoir une approche plus documentaire sur ces images. Dans ses travaux suivants, elle s'intéresse à la question des droits de l'homme en Amérique du Sud. En 1983 et 1991, elle monte deux projets collaboratifs qui mettent en lumière les photographes de cette partie du monde : *El Salvador : Work of Thirty* et *Chile from Within*.

À partir des années 1990, son travail prend une tournure plus collaborative et moins journalistique. Elle retourne au Nicaragua à la recherche des personnes qu'elle avait photographiées. Dans le cadre du projet *Reframing History*, elle affiche sur les murs de quatre villes du Nicaragua de grands tirages de ses photographies emblématiques (réalisées à la fin des années 1970). Pendant près de trente ans, Meiselas tente de retrouver et d'identifier les personnes qu'elle a photographiées en s'intéressant à leur histoire individuelle. Cette recherche est le thème de son film *Pictures from a Revolution* (1991). Son exposition *Médiations* continue de questionner ses photographies et notamment leur réception dans les médias, ainsi que la perception qu'en avaient les spectateur.ice.s et les personnes concernées.

À partir de 1991, elle entame son grand projet *Kurdistan : In the Shadow of History*. Ce documentaire est réalisé de 1991 à 2006. Elle y va à la rencontre des habitant.e.s du Kurdistan et de la diaspora kurde dans le but de rassembler un ensemble de documents (archives, photographies issues d'albums de famille, témoignages, etc.) afin de questionner la rencontre des Kurdes avec l'occident et de créer pour la première fois une mémoire collective de ce peuple. Le point de départ de ce projet est la découverte de charniers. Meiselas est alors accompagnée de l'anthropologue légiste Clyde Snow, iels ont pour but d'apporter la preuve de l'assassinat de nombreuses personnes kurdes. Elle souhaite créer un album de famille pour le peuple kurde, une sorte d'archive nationale pour raconter cette histoire menacée d'effacement. Simultanément, elle réalise une histoire du regard qui a été porté sur les Kurdes au cours du temps. Pour Meiselas, l'enjeu est de montrer une situation violente en contournant les codes de l'iconographie de la violence très présente dans les images de presse. Elle pratique un réel travail de recontextualisation de chaque source utilisée.

Dans une démarche similaire, elle réalise en 2003 *Encounter with the Dani*. C'est un projet dans lequel elle retrace, à travers des images, l'histoire de ce peuple de Papouasie–Nouvelle-Guinée et de ses nombreuses rencontres avec l'occident. Notamment avec des anthropologues et des cinéastes.

À partir de 2006, elle a été la présidente de la Fondation Magnum. Cette fondation a été créée afin de soutenir, grâce à des bourses, du mentorat et des conseils, la création documentaire.

Allan Sekula, *Fish Story*

Allan Sekula est né en 1951 à Érié en Pennsylvanie aux États-Unis, et est décédé le 10 août 2013 à Los Angeles. Il était à la fois photographe, conférencier, enseignant et théoricien de la photographie. Ses articles ont été traduits pour la première fois en français en 2013 sous le titre *Écrits sur la photographie*.

Sekula débute des études scientifiques à l'université de San Diego en Californie. Il se réoriente vers l'art à l'âge de 17 ans et obtient son diplôme de premier cycle dans le département de *Visual Art*, en 1972, à la même université. En 1971, il commence par photographier ses performances. Ces premières actions sont destinées à « provoquer des conflits avec de grands systèmes techniques et économiques » (Beausse, 1998). Cette thématique restera au centre de sa documentation. Très vite, il s'intéresse à la capacité de la photographie à faire référence à l'actualité politique et sociale. Dans le même temps, il étudie la théorie de la photographie. Il cite en influence Bertolt Brecht(le geste social), Mikhaïl Bakhtine, Walter Benjamin, Louis Marin (un de ses enseignants) et Jean-Luc Godard. Sekula s'engage dans la construction du sens

plutôt que dans la simple représentation du réel. Il utilise différents médiums (photographie, texte, objet) dans le but de « transformer le réel et non plus le conserver en image ». (Sekula, 2013 : 16).

Son projet le plus conséquent est *Fish Story* (1989-1995). Ce travail regroupe des photographies couleur et des textes sur l'économie de la mer, le tout organisé en neuf chapitres. Ce projet au long cours documente, selon lui, l'incapacité du capitalisme de monopole à donner une vie décente aux êtres humains. Le point de départ de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, qu'on accuse injustement d'être anachronique (Sekula, 2002). Sekula met en évidence que la mer, espace oublié du capitalisme, n'est pas un intermédiaire de la mondialisation, mais qu'elle y joue un rôle essentiel. En remontant la chaine de production des produits de base, il démontre qu'au bout de cette chaine il y a des personnes qui travaillent, des outils, des produits, des navires et des usines qui voyagent. Il tente de produire une vision globale des réalités sociales de notre temps. Il dépeint dans ce documentaire un monde maritime complexe, devenu un univers d'automatisation (et de chômage) ainsi qu'un monde du travail acharné et anonyme. En parcourant les ports du monde entier, Sekula rend visibles les tensions entre la désindustrialisation des pays du nord et l'industrialisation des pays de l'est et du sud. Il y a selon lui, dans les sociétés post-industrielles, une prohibition de la représentation de l'expérience des conditions de travail de l'industrie.

Marc Pataut, *Cornillon le Grand Stade* et *Sortir la tête, Pays, paroles, images*

Marc Pataut est né en 1952 à Paris. Depuis 2001, il enseigne aux Beaux-Arts de Paris où il a lui-même étudié, dans l'atelier du sculpteur Étienne Martin. Il obtient son diplôme en 1975 et commence la photographie en 1978. Il s'engage très vite à l'agence Viva, fondée en 1972 et orientée vers le reportage d'auteur. Il cesse cette activité en 1980 et développe des projets d'enquêtes documentaires de longue durée (souvent de deux à quatre années). Dans le même temps, Pataut réalise un atelier de pratique photographique en tant qu'« infirmier occasionnel à mi-temps » à l'hôpital de jour pour enfants d'Aubervilliers. Il qualifie cette expérience de fondatrice dans sa démarche. Il continue de faire aujourd'hui encore des ateliers dans des lycées, en prison, dans des hôpitaux, etc. En 1990, il participe à la création de l'association *Ne Pas Plier* dont l'objectif est de « créer, produire, et diffuser des images qui ont du sens, pour des causes et des sujets humains d'urgence nationale et internationale », avec comme principe un « partage du sujet et de sa coproduction » (Pataut, 2012 : 157).

Cornillon — Le grand stade (1994-1995) est une enquête documentaire de deux années dans laquelle il rend régulièrement visite aux habitant.e.s du Cornillon, un terrain vague situé à l'emplacement de l'actuel Stade de France. Il documente le quotidien de ces personnes, certaines vivant là depuis treize ans et étant menacées d'expulsion. Ce travail a été exposé à la Documenta de Kassel en 1997 où il y a présenté une centaine de photographies en petits formats. Un catalogue a également été édité par *Ne Pas Plier*, comprenant vingt-six photographies et deux textes.

Sortir la tête, Pays, paroles, images est une enquête photographique menée de 2000 à 2002 dans le pays de Tulle. Il interroge la transmission et ce qui fait (ou ne fait pas) lien dans un territoire. En collaborant avec l'association « Peuple et Culture », un mouvement national d'éducation populaire, Pataut est allé à la rencontre des habitant.e.s, dans le but de recueillir leur témoignage vis-à-vis de leur ressenti sur ce « pays » dans lequel iels vivent. Pour ce faire, il a travaillé avec des habitant.e.s et a mis différentes structures en lien : une école primaire, un EHPAD, un centre d'accueil de demandeurs d'Asile.

Gilles Saussier, *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse*

Gilles Saussier est né en 1965 à Suresnes, dans le département des Hauts-de-Seine. Il enseigne à l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles depuis 2013. De 1989 à 1994, il travaille à l'agence Gamma. Cette agence, spécialisée dans le photojournalisme, a collaboré avec des photographes comme Sebastião Salgado ou encore Gilles Caron. Il démissionne de l'agence en 1994 et s'installe jusqu'en 1996 à Dhaka au Bangladesh (ville découverte lors d'un reportage en 1991). Suite à sa démission, les projets de Saussier s'orientent vers le documentaire. Plusieurs de ses travaux dans le domaine prennent comme point de départ son ancienne profession de photoreporter.

Studio Shakhari Bazar (1994 – 2006) est son premier documentaire. Réalisé dans la ville de Dhaka, il a photographié et sélectionné soixante-quatorze portraits, afin que les personnes puissent se reconnaitre. Il les a exposés sous un chapiteau dans la ville. Dès l'ouverture de cette exposition, les photographies ont été distribuées aux personnes photographiées. L'exposition a pris fin une fois tous les portraits donnés. Ce projet s'est poursuivi durant de nombreuses années : à chaque retour au Bangladesh, Saussier est allé documenter ce qu'étaient devenues ses photographies. Un processus documentaire expérimental s'est engagé, formé de plusieurs couches de portraits superposés et entrecroisés.

Le tableau de chasse a comme point de départ un reportage qu'il a réalisé en 1989, lors de la révolution roumaine, à Timisoara. Il met en perspective dans ce documentaire, son expérience de la révolution, et ce qu'il en reste dix ans plus tard (Ferret, 2021). Cette révolution dans le bloc de l'est, très médiatisée par les agences de presse, a passé sous silence une partie des événements (enlèvements et meurtres de certains opposants). En revenant à Timisoara en 2004, il confronte dans ce projet, ses images de presse à de nouvelles images, produites quinze années plus tard. Il prend du recul sur cette expérience et questionne l'histoire globale du pays tout en

revenant sur la responsabilité de l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils. Il y interroge aussi la manière dont l'héroïsme des reporters peut parfois invisibiliser celui des acteur.ice.s des événements eux-mêmes.

Mes projets

ZONE 54

Zone 54 est un documentaire photographique et sonore que j'ai réalisé de 2012 à 2017 avec un groupe de « zonards », il est présenté en détail dans la première partie de cette thèse. Durant trois années, j'ai suivi de manière régulière (à raison de deux à trois jours par semaine) une quinzaine de personnes rencontrées à Nancy et que j'ai eu l'occasion d'accompagner à Paris et en Bretagne. Les deux dernières années de ce projet ont été documentées uniquement par les zonard.e.s eux-mêmes. Ces années à leurs côtés m'ont permis de comprendre et de connaitre leur quotidien : la manche, mais aussi l'entraide, la vie dans les squats et les voyages.

J'ai travaillé avec eux de manière collaborative : une fois mes films développés et imprimés, je leur montrais et donnais de petits tirages de mes photographies et nous en discutions. Nous parlions ensemble de la voie à suivre, des éléments thématiques sur- ou sous-exposés dans mes photographies. Cela a permis de les sensibiliser à l'image photographique et de leur apprendre à en faire eux-mêmes. La troisième année du documentaire, je leur ai donné des appareils photographiques jetables. Iels ont, grâce à cela, pris de nombreuses photographies jusqu'en 2017. Ces photographies ont été présentées au fur et à mesure des différentes expositions qui ont eu lieu, aux côtés de celles que j'avais réalisées jusqu'à la fin de l'année 2015.

*Ahllanwasahllan/*بيافنو

*Ahllanwasahllan/*بيافنو est un jeu de mots autour du terme « bienvenue ». Lorsque l'on prononce « Ahllanwasahllan », cela signifie en arabe « bienvenue ». De la même manière, lire «بيافنو», revient à prononcer « bienvenue » en français.

Ce documentaire photographique et sonore a débuté en novembre 2016 et raconte le quotidien en France de personnes immigrées syriennes. Alors que plusieurs familles et personnes syriennes font et feront partie de ce projet, je travaille depuis la fin de l'année 2017 de manière très étroite avec une famille en particulier : Essam, banquier arrivé en France en 2017, rejoint en 2018 par sa femme Latifah qui était ingénieure et deux de leurs enfants : Yara, qui avait commencé des études d'agronome et qui est aujourd'hui en école d'ingénieur, et Majd, qui était lycéen et qui étudie aujourd'hui à l'université en arts du spectacle. Qu'il s'agisse du temps passé ensemble, de leurs apports théoriques, de leurs témoignages, des photographies réalisées ou encore de l'aide et du soutien apporté au projet, je les considère comme des collaborateur.ice.s. Ce projet est toujours en cours, et aboutira très certainement l'année suivant la fin de ma thèse.

Tout comme *ZONE 54*, je travaille avec eux de manière collaborative : toutes les photographies réalisées sont montrées et discutées. Plusieurs personnes prennent des photographies, à l'aide de leurs téléphones portables ou d'appareils photographiques numériques et argentiques que j'ai pu leur fournir. Dans ce projet, j'ai cherché à pousser plus loin les formes de collaboration : rendez-vous collectifs afin de discuter ensemble des suites du projet, collaboration lors de l'écriture d'articles scientifiques et/ou colloques à propos de ce projet et expérimentations collectives de forme de monstration.

Ce projet, commencé en argentique, avec le même appareil que *ZONE 54* (Pentax 67 et objectif 90 mm) se poursuit avec un reflex numérique (Nikon D800 et objectif 50 mm).

II. Altérité

L'altérité est une notion centrale de la dialogie. Elle concerne autant les relations mises en place par et pour les interlocuteur.ice.s que les relations mises en place par et pour les photographes. À l'égard des interlocuteur.ice.s, l'enjeu est de trouver des méthodes adaptées afin que ces dernier.e.s ne deviennent pas de simples porte-voix de l'auteur.e. Les méthodes varient selon les projets et les préférences des photographes. Trois seront mises en valeur ici : parler et discuter autour des photographies, permettre à l'autre de composer lui-même son récit, en lui apprenant, par exemple, à faire des photographies, et enfin, le travail collectif autour de la restitution finale. En impliquant les interlocuteur.ice.s tout au long du projet documentaire, iels deviennent aussi les premier.e.s spectateur.ice.s du projet. Dans un premier temps, les expositions sont faites par et pour eux. Par la suite, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à devenir des acteur.ice.s du projet, en ayant une lecture active de l'œuvre et en se positionnant en tant que témoins.

En ce qui concerne les photographes, trois positions seront analysées : celle de l'ethnologue, du photographe et de l'entremêleur.se.s — terme emprunté à l'artiste sonore et théoricien de l'art Yvain Von Stebut (2014). Chacune de ces positions implique des questionnements spécifiques, que j'étudierai. C'est en jonglant entre ces trois positions que les photographes peuvent trouver leur place dans un documentaire dialogique.

Ce rapport à l'autre, axé sur la recherche de méthodes visant à mettre en avant l'agentivité des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s, interroge la position du photographe en tant qu'auteur.e Le travail collaboratif initié remet en cause l'autorité ethnographique et photographique.

A. Aller du « je — tu » vers le « nous »

a. L'autre comme sujet

La conception dialogique de l'autre tourne autour de deux notions principales : l'individualité et l'agentivité. La transformation des modèles en sujet, en agent, est au cœur des projets documentaires dialogiques. L'enjeu est de remettre en question et de négocier la relation inégale qui unit les photographes et les personnes photographiées afin d'éviter de les réduire à un rôle passif, voire au statut univoque de victime (Bouveresse, 2017). Comme le souligne Pia Viewing en parlant du travail de Meiselas :

> « Le rapport qu'elle engage avec son sujet est un élément de première importance dans son travail : elle "active" avec les personnes qu'elle photographie une forme d'échange qui, bien souvent, débouche sur une relation à plus long terme ». (Viewing, 2018 : 11)

À partir de ces deux caractéristiques, l'échange et l'implication sur le long terme, d'autres en découlent : l'autre est considéré.e comme inachevable, indépendant.e, son être est irréductible, car iel est toujours tourné.e vers un avenir, vers la possibilité, le changement. Bien que les interlocuteur.ice.s soient considéré.e.s ainsi dans toute ethnographie, iels ne sont pas nécessairement considéré.e.s comme tel.le.s à une échelle individuelle, mais davantage d'un point de vue social. De ce point de vue, la photographie dialogique peut s'apparenter à une façon spécifique de traiter l'individu dans l'ethnographie post-moderne. Comme le souligne Clifford, l'enjeu est de transformer les interlocuteur.ice.s en créateur.ice.s actif.ve.s :

> « On peut opposer cette vision de l'apparition de la vérité à une conception de l'ethnographie comme entreprise dialogique où les chercheurs comme les indigènes sont créateurs actifs, ou si l'on peut s'exprimer ainsi, les auteurs des représentations culturelles. » (Clifford, 1996 : 88)

Comme le souligne Bakhtine (2003) la relation à l'autre ne peut pas être symétrique, bien que cela soit l'idéal recherché. Dans mon travail l'objectif est de responsabiliser chacune des personnes rencontrées par rapport à leur propre représentation d'eux-mêmes et sur leur vision du monde, mais tou.te.s ne s'investissent pas de la même manière. Comme je l'ai analysé dans la première partie, j'ai repéré trois niveaux d'implication : les interlocuteur.ice.s secondaires, les interlocuteur.ice.s privilégié.e.s et les collaborateur.ice.s. J'ai repéré ces trois mêmes niveaux d'implication dans le documentaire que je réalise depuis 2016, *Ahllanwasahllan/*بيافْنو.

Je souhaiterais, dans cette section, décrire les différents enjeux relationnels qui se sont joués dans d'*Ahllanwasahllan/*بيافْنو, avant d'aborder, dans une seconde partie, les méthodes collaboratives qui ont été mises en place afin de transformer le rôle des interlocuteur.ice.s en un rôle de collaborateur.ice.s.

1. Les relations dans le projet *Ahllanwasahllan/*بيافْنو

La comparaison entre *ZONE 54* et *Ahllanwasahllan/*بيافْنو est pertinente, car il s'agit du documentaire (toujours en cours), amorcé à la suite de *ZONE 54*. Dans ce dernier projet, j'ai adapté, enrichi et instauré de nouvelles méthodes afin d'aller vers davantage de dialogie. La comparaison entre ces deux documentaires me permet de repérer les points communs et les divergences du point de vue des relations et des résultats à travers deux temporalités distinctes et deux publics très différents. Dans cette section, je souhaite présenter de manière succincte et chronologique les personnes que j'ai rencontrées, tout en explorant les divers niveaux d'implication qu'iles ont manifesté.e.s.

Présentation des interlocuteur.ice.s d'*Ahllanwasahllan/*بيافْنو

J'ai fait la connaissance de Boshra, une femme d'une trentaine d'années qui venait d'arriver de Syrie avec ses deux jeunes filles à la fin de l'année 2016. Très occupée par le travail et par sa nouvelle vie, et marquée par le récent assassinat de son mari, il lui était difficile de s'investir pleinement dans ce projet, aussi bien en termes de disponibilité que sur le plan émotionnel. Elle m'a mise en lien avec Mohammed, un ami syrien, arrivé lui aussi en France peu de temps avant. Actif au sein d'organisations non gouvernementales en Allemagne qui accueillaient des réfugiés syriens, il était tout aussi occupé. J'ai pu les voir durant une année à quelques occasions et iels m'ont beaucoup appris sur l'histoire et la politique de la Syrie ainsi que sur les différents enjeux de la guerre civile. Je n'ai toutefois pas réussi à les impliquer davantage dans le documentaire, et aucune photographie n'a été prise au cours de cette période initiale.

À la fin de l'année 2017, je me suis rendue à la projection d'un documentaire sur la Syrie, organisée par l'association France Syrie Entraide, dans l'espoir d'y rencontrer de nouvelles personnes. C'est à cette occasion que j'ai rencontré Essam, Mohammed et Mourhaf. Seul Mohammed parlait un peu français, tandis qu'Essam et Mourhaf ne maitrisaient ni le français ni l'anglais. En parallèle, j'ai pris contact avec Saad, un journaliste syrien de mon âge, avec qui j'avais une connaissance commune.

De la fin de l'année 2017 à l'automne 2018, je passais deux à trois jours par semaine en compagnie d'Essam, de Saad, de la famille de Mourhaf et de celle de Mohammed. Leurs parcours étaient très variés. Essam était banquier à Damas, il avait dû partir précipitamment de Syrie parce qu'il était menacé d'emprisonnement. Il était parti seul du Liban en avion. Il avait tout d'abord rejoint son fils ainé, Ghaigh, aux Pays-Bas. N'ayant pas obtenu de visa, il est venu en France au début de l'année 2017. Depuis son arrivée en France, il vivait dans un hôtel près de la gare de Nancy, réquisitionné pour accueillir les personnes réfugiées. Sa famille a pu le rejoindre à Nancy à la fin du mois de février 2018. Latifah, sa femme, était ingénieure. Yara, leur fille de 18 ans, venait d'obtenir son baccalauréat et Majd, âgé de 16 ans, était encore lycéen. Après avoir passé deux ans dans un appartement prêté par l'ARS (Agence Régionale de la Santé) dans un quartier prioritaire à proximité de Nancy, iels ont pu louer leur propre appartement, où iels vivent encore aujourd'hui.

Mohammed était arrivé avec sa famille deux ans auparavant. Il rédigeait occasionnellement des articles scientifiques et politiques portant sur la question des réfugié.e.s et sur le régime syrien. Avec l'aide de sa femme, Maha, une traductrice maitrisant le français et l'arabe, et à la scolarisation de leurs deux filles, il avait rapidement acquis la maitrise du français. Essam et Mohammed étaient amis en Syrie, ils avaient tous les deux une cinquantaine d'années et étaient engagés, avec leurs épouses, dans la défense des droits des femmes en Syrie.

Mourhaf venait d'une famille ouvrière musulmane croyante et pratiquante. Iels avaient fui la Syrie après que leur maison ait été détruite par un obus. Il avait une trentaine d'années et partageait un appartement à Nancy avec sa mère, ses deux frères, sa sœur et l'enfant de cette dernière.

Saad était journaliste, il était arrivé en France plusieurs années après avoir quitté la Syrie. Son parcours de la Syrie à la France a été long et difficile : il était passé par l'Iran, la Turquie et avait traversé la mer dans un bateau de fortune. Son diplôme n'étant pas validé en France, il avait repris ses études à l'université de Nancy dans l'espoir de pouvoir exercer son métier en France.

Les différentes relations tissées

Ces rencontres m'ont permis d'appréhender toute une diversité de parcours et de relations. Essam et Saad étaient les deux personnes les plus impliquées dans le projet, malgré les difficultés de communication que je rencontrais avec le premier, dues à l'absence d'une langue commune. Tous deux avaient un rôle de collaborateur. Mourhaf, Mohammed et Maha avaient un rôle d'interlocuteur.ice.s privilégié.e.s, tandis que le reste de leur famille avait plutôt un rôle d'interlocuteur.ice.s secondaires. Ainsi, je retrouvais dans ce nouveau projet les mêmes dynamiques relationnelles que j'avais connues auparavant avec les zonard.e.s.

À partir de l'automne 2018, le rythme du documentaire s'est modifié. Je me suis séparée de mon conjoint avec qui j'avais vécu dix ans, et je devais passer à la vitesse supérieure pour la finalisation de cette thèse, tout en travaillant à côté pour pouvoir subvenir à mes besoins. Je n'ai pas pu poursuivre le travail sur le terrain aussi régulièrement que je l'aurais souhaité. Je me suis alors focalisée sur la famille d'Essam et sur Saad, les deux personnes les plus investies dans le projet. J'ai conservé quelques liens distendus avec les deux autres familles et je souhaiterais renouer avec eux une fois la thèse achevée. Les liens avec Saad n'ont pas changé depuis 2017, nous sommes assez proches et nous échangeons d'égal à égal. Cette proximité est facilitée par le fait que nous avons le même âge et que nous venons du même milieu socio-professionnel en tant qu'universitaires dans le domaine de l'information au sens large.

Les liens avec Essam et sa famille ont considérablement évolué depuis leur arrivée. Je passe beaucoup de temps avec eux et chez eux. Très vite, j'ai été proche de leurs enfants, Yara et Majd. Dès notre premier été passé ensemble en 2018, je leur ai appris à prendre des photographies et iels se sont fortement investi.e.s dans le documentaire. Le rôle d'Essam a progressivement évolué passant de collaborateur à celui d'interlocuteur privilégié. Le rôle de Majd varie selon les périodes, parfois très impliqué dans certains projets, comme le montage d'une vidéo que nous avons réalisée sur sa famille pour un colloque scientifique, il a alors un rôle de collaborateur. À d'autres périodes, il a le rôle d'interlocuteur privilégié et parfois d'interlocuteur secondaire. Yara, quant à elle, a toujours gardé le statut de collaboratrice, et je dois dire que ce projet doit autant à elle qu'à moi. Elle a passé beaucoup de temps à regarder les photographies, à en prendre, à réfléchir au projet, à me présenter des personnes et à réfléchir aux enjeux du documentaire. Latifah a mis près de deux ans à me faire confiance, son rôle est progressivement passé de celui d'interlocutrice secondaire à celui de collaboratrice. Aujourd'hui, nous élaborons des projets ensemble. Je reviendrai plus en détail sur nos collaborations et relations dans les parties suivantes.

2. Prendre puis laisser sa place

Trouver sa place en tant que photographe

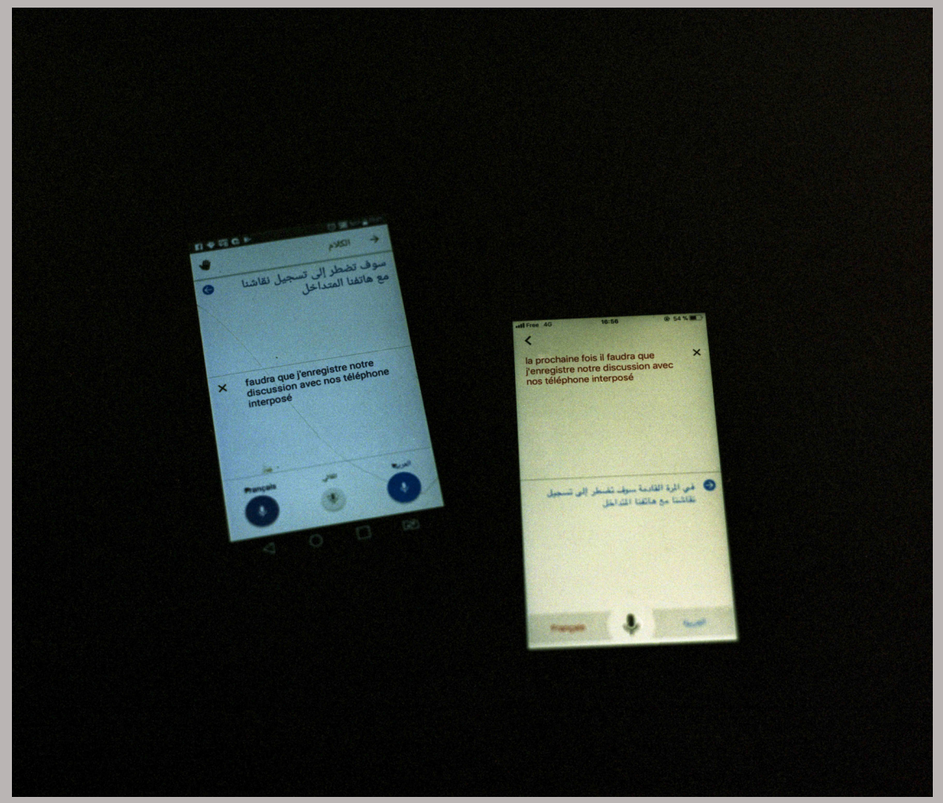
J'analyserai ici les premières étapes de construction du projet *Ahllanwasahllan/* بيافنو, en tentant de montrer de quelle manière j'ai laissé une place à mes interlocuteur.ice.s, afin qu'iels puissent eux-mêmes générer un récit de soi. Car là est l'enjeu d'une approche dialogique : laisser à l'autre l'opportunité et les moyens de « donner son mot », pour reprendre les termes de Bakhtine. Je m'appuierai sur la relation que j'ai tissée avec la famille d'Essam, car jusqu'ici c'est celle qui est la plus avancée. Je

tâcherai de montrer les différentes phases de dialogue qui ont existé et nous verrons dans la partie suivante les méthodes utilisées.

Au départ, comme pour *ZONE 54*, je pars avec l'idée du terrain et la perspective de laisser à mes interlocuteur.ice.s un maximum de place et d'expression quant à la construction du projet. Dès le début, je communique mon envie de construire un projet dialogique et collaboratif. Lorsque je rencontre Essam à la fin de l'année 2017, je lui explique le projet tant bien que mal et nous nous voyons très rapidement deux à trois fois par semaine. Pendant trois mois, je l'accompagne partout dans son quotidien : l'hôtel dans lequel il vivait, en ballade, faire des courses, chez des ami.e.s… La méthode est celle d'une observation immersive. Je ne peux pas appeler cela une observation participante en son sens plein. Son vécu (la guerre, la séparation avec sa famille, la mort de personnes proches) était trop éloigné du mien pour que je puisse pleinement l'intérioriser. Je préfère dire que j'ai passé une large part de mon temps avec lui, avec empathie. La première étape consiste à être là, à observer, à découvrir des habitudes, des coutumes, à créer des liens et à expliquer régulièrement les enjeux du projet.

Tout comme cela a été le cas pour *ZONE 54*, les prises de vue ont commencé grâce à la rencontre d'interlocuteur.ice.s qui m'ont pleinement accordé leur confiance et qui se sont investi.e.s dans le projet (John pour *ZONE 54*, Essam pour *Ahllanwasahllan/* بي اف نو). Je commence à faire des photographies d'Essam quelques jours après notre rencontre. Ce sont les premières réalisées dans ce documentaire, près d'un an après le début du projet. Le fait de faire des photographies est alors une « excuse » pour passer du temps ensemble, pour parvenir à une situation sociale acceptable, afin d'essayer tant bien que mal de créer un récit et une expérience conjointe, malgré notre absence de langue commune.

Je travaille en argentique jusqu'en 2019, il faut alors attendre plusieurs mois avant de pouvoir regarder les images. Au cours des premiers mois passés avec Essam et sa famille, c'est l'acte photographique qui a permis le récit de soi. C'est parce que je prends des photographies, que je témoigne de son quotidien, qu'Essam le partage avec moi dès le début du projet. C'est la prise de vue qui a engendré le dialogue. Les premières semaines durant lesquelles j'ai pris des photographies permettent à Essam de s'habituer à ma présence et à celle de l'appareil photographique. De mon côté, cela me laisse le temps d'apprendre à me positionner face à lui. Je trouve cela très intime et intimidant de prendre une personne en photographie, et réciproquement, cela est souvent très intimidant pour la personne photographiée. Cette première étape m'autorise à plus d'intimité avec la personne, je ne cherche pas à faire des images ayant un rôle esthétique ou de documentation. Ces premières photographies sont rarement bonnes, elles sont maladroites, distantes. La relation tissée n'est pas encore assez solide pour que je puisse prendre de bonnes photographies. Comme l'a écrit Marc Pataut, une photographie se fait avec le corps :



*Ahllanwasahllan/*بي اف نو*, 2017, Rencontres avec Essam.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

> « Je retiens qu'on peut photographier avec son ventre, que le portrait est un rapport au corps — comment je place mon corps dans l'espace face à un autre corps, à quelle distance. » (Pataut, 2001 : 287)

Il est nécessaire d'apprendre à se positionner face à l'autre. Utilisant un objectif 90 mm sur le Pentax (équivalent à 50 mm 24x36), je dois être physiquement proche de la personne pour en faire un portrait. Je ne me situe pas à l'extérieur des événements, je les vis avec les personnes présentes. Les scènes que je photographie, comme les premières photographies que j'ai réalisées sur lesquelles Essam me montre une danse syrienne, appelle sa famille, ou apprend le français, nécessitent une proximité. Cette proximité, physique et émotionnelle, est difficilement tenable — sans être intrusive — lors des premières semaines passées avec une personne. Ces premières photographies me servent surtout à créer une relation, à apprivoiser cette nouvelle proximité avec des personnes qui étaient encore, quelques semaines plus tôt, des inconnues. Comme l'écrit justement Meiselas :

> « Parfois je me dis que la photographie remplace une relation humaine, et pourtant la photographie est une relation humaine. » (2017 : 94)

Une transition vers un positionnement dialogique

Trois mois après ma rencontre avec Essam, à la fin du mois de février 2018, sa famille est arrivée de Syrie à Paris. Il m'a demandé de venir avec lui afin de pouvoir photographier ces retrouvailles. Il n'avait pas vu sa famille depuis deux ans. Je reparlerai de ce moment très particulier plus tard. Durant les mois qui ont suivi, je poursuis mon travail de la même manière : je passe plusieurs jours par semaine avec lui et sa famille, j'explique régulièrement les enjeux du projet, je les habitue à la présence de l'appareil photographique. Je suis invitée en tant photographe documentaire. Mon but est de témoigner de la vie qu'iels construisent ici et qui va à rebours de l'image médiatique qui est véhiculée des personnes réfugiées syriennes. De nombreux événements sont documentés durant ces premiers mois : la visite de leurs ami.e.s et de leurs familles, souvent éparpillé.e.s aux quatre coins de l'Europe, leur participation à un événement lors de la journée de lutte pour le droit des femmes, etc. Iels souhaitent que je montre leurs participations à ce combat qu'iels menaient au sein d'une association en Syrie avant leur départ. En partageant leur quotidien avec moi, en me laissant le photographier et vivre avec eux, iels m'offrent leur histoire. Notre but est de pouvoir témoigner plus tard de ces moments. Dans un premier temps, c'est l'acte photographique qui me permet de partager leur quotidien. En tant que photographe, je prends toute la place dans cet acte photographique.



*Ahllanwasahllan/*وأهلاً وسهلاً*, 2018, La venue de Marcel.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

Il m'a fallu, progressivement, chercher de nouveaux moyens pour trouver ma place afin de construire avec eux et non pas sur eux. Les premiers temps sont complexes à appréhender. Dire à ses interlocuteur.ice.s que l'on souhaite faire un projet dialogique ne suffit pas à y parvenir. Au contraire cela a créé une zone de flou et parfois d'inquiétude (notamment auprès de Latifah). Si je ne sais pas où je vais, iels ne peuvent pas le savoir non plus. Cette étape initiale, flottante, pour réutiliser le terme de Colette Pétonnet (1982), est à mon avis cruciale, car elle permet de s'inscrire dans la durée, mais aussi de créer de la confiance. Au fur et à mesure des semaines et des mois, iels ont compris que mon intention n'était pas de représenter leur condition à la manière des médias, de leur « voler » leur histoire, mais bien de travailler avec eux, et que cela nécessitait qu'iels s'investissent à mes côtés. Cette période a été plus délicate dans ce projet que pour *ZONE 54*. Je souhaite ici pousser plus loin les enjeux dialogiques en laissant plus de place à mes interlocuteur.ice.s. Avec du recul, pour *ZONE 54*, j'ai accepté de prendre une place assez grande en tant que photographe, en particulier les trois premières années. Il me parait important, pour ce nouveau projet, de repenser ma position. La place que je leur demande de prendre est loin d'être usuelle. Il me faut réinventer, pour mes interlocuteur.ice.s et moi, de nouvelles manières d'être dans un documentaire. Remettre en question les formes de pouvoir très présentes dans notre société et notamment dans le cadre du travail : je ne suis pas ethnologue et eux interlocuteur.ice.s, moi enseignante et eux élèves, cheffe et eux salarié.e.s. Il est nécessaire de trouver des moyens d'évoluer ensemble dans tous les sens du terme, de s'apprivoiser, que chacun trouve la place qui lui convient, de passer du « je-tu » au « nous ». Cette position dans laquelle iels occupent davantage de place dans la construction du documentaire a été possible grâce à différentes méthodes et étapes de travail, qui seront présentées dans les sections suivantes.

b. Des interlocuteur.ice.s considéré.e.s comme des collaborateur.ice.s

Différentes méthodes collaboratives sont mises en œuvre dans un documentaire dialogique : montrer et discuter autour des photographies, permettre aux interlocuteur.ice.s de documenter leur vie, travailler sur les expositions ensemble, etc. Je souhaite ici mettre en perspective mes expérimentations par rapport à celles menées par d'autres photographes que je qualifie de dialogiques. Les travaux de Meiselas sont très certainement ceux ayant l'approche dialogique la plus complète. Les documentaires de Sekula et de Saussier sont avant tout dialogiques du point de vue de la connaissance, tandis que ceux de Pataut le sont vis-à-vis de ses interlocuteur.ice.s. J'attribue ces caractéristiques dialogiques à leurs œuvres bien après la parution de ces dernières. C'est pourquoi certaines méthodes que j'ai choisi d'expérimenter ne se retrouvent pas nécessairement chez des photographes comme Sekula, Saussier ou Pataut qui n'avaient pas pour objectif de réaliser des travaux couvrant tous les aspects de la dialogie.

1. Montrer et discuter des photographies

Les différentes étapes *Ahllanwasahllan/*بيافنو

Que ce soit pour *ZONE 54* ou pour *Ahllanwasahllan/*بيافنو, j'ai décidé de montrer toutes les photographies prises et d'en discuter avec les personnes concernées. Cependant, pour *Ahllanwasahllan/*بيافنو, je ne les présente qu'une fois imprimées sur des tirages de lecture. Une bourse d'aide à la création de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) m'a permis de financer le documentaire dès ses débuts. Comme je l'ai évoqué plus tôt, avoir une photographie entre ses mains facilite davantage le dialogue que de les regarder sur des écrans. À partir de 2019, j'ai utilisé un reflex numérique, mais j'ai continué à travailler de la même manière qu'en argentique, en montrant les photographies quelques semaines ou mois après les prises de vue. Il peut m'arriver, en numérique, de présenter rapidement sur l'écran de l'appareil la prise de vue que je viens de réaliser. Je le fais afin de « rassurer » les personnes sur les représentations que je donne d'elle. Cependant, je choisis d'attendre deux ou trois mois avant d'imprimer de petits tirages pour engager des discussions plus approfondies. Cette distance temporelle me permet d'aborder les photographies avec un certain recul lors des échanges, évitant ainsi que la personne ne se fixe exclusivement sur sa propre image. Cela favorise une réflexion plus globale sur les enjeux du projet, car je présente une diversité d'images, incluant des portraits et des moments du quotidien, pour enrichir la discussion.

Au début, et durant plusieurs mois, l'acte photographique prend plus de place dans le récit de soi que l'acte de regarder les images. Les premiers temps où nous les regardons, c'est avant tout l'occasion pour mes interlocuteur.ice.s de contrôler les photographies que je prends, de vérifier l'image qui est donnée d'eux. Montrer ces images permet de renforcer la confiance mutuelle. De mon côté, lorsque nous regardons les photographies, j'apporte un point de vue technique en parlant de composition, de cadrage, de lumière, etc., pour les sensibiliser à la construction d'une image. Ce n'est que dans un deuxième temps, au bout d'une année pour *Ahllanwasahllan/*بيافنو, que les images ont servi à apporter plus de réflexivité au projet. Nous avons progressivement pris l'habitude de parler des thématiques *sur-* ou *sous*-exposées. Distribuer les photographies a aussi d'autres avantages :

- Les images prennent petit à petit de la place dans leur quotidien (posées sur une table, sur un mur, dans un cadre…)
- Elles créent un nouveau récit familial. Cela est d'autant plus important que tou.te.s les personnes n'ont pas pu partir de Syrie avec leurs photographies de famille, iels ont dû laisser beaucoup de souvenirs derrière eux.

En leur donnant les photographies et en discutant avec eux, ma place a petit à petit évolué. Je suis devenue la photographe de la famille en plus de mon rôle d'anthropologue. Je témoigne de leur quotidien, et dans le même temps je couvre les événements familiaux et individuels importants, comme l'anniversaire surprise organisé pour Latifah.

J'ai voulu pousser plus loin l'implication des personnes en organisant des rendez-vous collectifs afin de discuter des photographies. Cela s'est concrétisé à deux occasions, et j'aimerais poursuivre dans ce sens. Ces deux rendez-vous ont été organisés de la même manière : j'ai accroché toutes les photographies par thématiques sur l'un des murs de mon salon et j'ai préparé de quoi boire et manger afin d'instaurer un moment convivial. Deux familles impliquées dans le projet ont été invitées et nous avons passé la soirée à parler des photographies, des enjeux du projet, de ses objectifs, nous avons sélectionné certaines images, etc. Cette fois-ci, contrairement à *ZONE 54*, j'ai pris des notes de leurs retours. Par la suite, je souhaiterais que ces rencontres se fassent dans des lieux extérieurs et ouverts au public. Cela serait l'occasion d'élargir le débat à d'autres personnes concernées par la thématique, mais ne faisant pas pour autant partie de ce projet photographique.

Le don et contre-don : *Cornillon*, de Marc Pataut

L'acte de donner des photographies est un aspect central pour les projets de Marc Pataut. Lorsqu'il revenait voir les habitant.e.s du Cornillon, il apportait des tirages de lecture avec lui. Ces images entraient par la suite dans leurs albums de famille. Il considère que les photographies leur appartiennent, il est important, dans sa démarche, que les personnes puissent revendiquer les images qu'il a faites d'elles, de leur montrer la manière dont elles sont représentées. Son approche repose sur un principe d'échange, qu'il considère comme étant plus essentiel que l'acte photographique en lui-même. Pour lui, la valeur de son travail réside dans la relation établie avec les personnes qu'il photographie, dans le dialogue instauré autour des images. Donner ces photographies devient ainsi un moyen de renforcer cette relation, de reconnaitre les interlocuteur.ice.s en tant qu'acteur.ice.s et détenteur.ice.s légitimes de leur image. Cette démarche contribue à créer une dynamique de partage et de co-construction du récit visuel, où les personnes photographiées sont impliquées de manière active dans la représentation qui est faite d'elles.





Ahllanwasahllan/ونڤايب, 2020, Les photographies prennent place dans le quotidien.

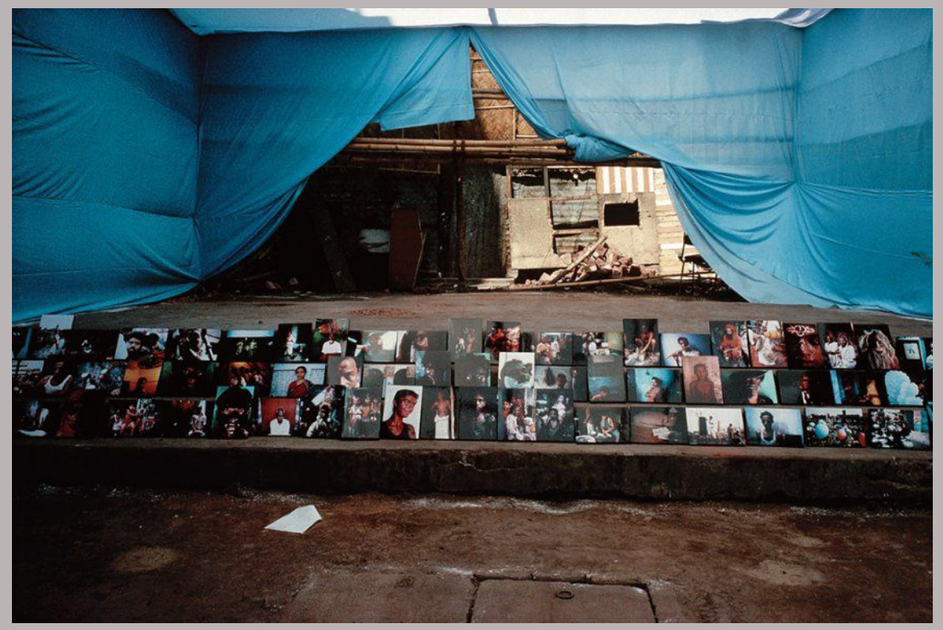
Ahllanwasahllan/ونڤايب, 2022, Latifah découvrant son anniversaire surprise.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

Ouvrir un dialogue avec les interlocuteur.ice.s : *Le tableau de chasse* et *Studio Shakhari Bazar* de Gilles Saussier

Les discussions autour des photographies sont récurrentes dans les projets dialogiques. Je pense par exemple au documentaire *Le tableau de chasse* de Saussier. Ce documentaire a comme point de départ un reportage qu'il a réalisé en 1989 à Timisoara, lors de la révolution roumaine. Dans ce projet, il confronte ses images de presse à de nouvelles images, produites quinze années plus tard. Il retourne dans la ville roumaine en 2004, dans le but de présenter aux personnes ayant vécu cette révolution, les photographies qu'il avait réalisées à l'époque. Saussier rapporte que les photographies qu'il a alors montrées aux personnes n'ont pas suscité d'intérêt, sans doute parce que les moments clés de l'insurrection avaient eu lieu avant l'arrivée des reporters étrangers. De plus, aucune photographie (y compris la sienne qui avait fait la couverture de *Stern*) n'a pu prouver la responsabilité de l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils (Saussier, s.d. a). Suite à des échanges avec la population locale, il entreprend une nouvelle démarche : prendre des photographies dans l'une des premières usines à avoir fait grève à l'époque, dans le but de réhabiliter ce passé qui a été faussé et dont beaucoup d'aspects n'ont pas été documentés. Saussier a établi un dialogue afin de comprendre l'autre et de pouvoir faire exister son point de vue. La parole de l'autre a modifié son projet photographique.

De la même manière, pour *Studio Shakhari Bazar* il a exposé soixante-quatorze portraits dans les rues de Dhaka, et a invité les personnes photographiées à venir chercher le leur. En exposant ces photographies dans la rue, puis en les restituant aux personnes photographiées, son but était de récréer un lien avec les habitant.e.s. Il a profité de ce moment pour prendre leurs coordonnées et est retourné par la suite à plusieurs reprises à Dhaka afin de documenter ce qu'étaient devenus ces portraits. Montrer et donner les photographies n'était qu'une première étape du processus documentaire. Cependant, si pour Pataut le dialogue et la rencontre avec l'autre sont une part essentielle et constitutive de son travail, ces propos sont à nuancer et à relativiser du côté de Saussier. Comme il me l'a dit lors d'une récente discussion à propos de son travail, il considère qu'il ne faut pas surestimer la place de l'autre dans ses projets, bien qu'il passe beaucoup de temps avant de faire des photographies à dialoguer avec ses interlocuteur.ice.s, à être dans une position d'écoute. Montrer et discuter des photographies qu'il a prises est important dans sa démarche, car il s'agit avant tout de rendre à l'autre son image, d'être dans un échange du don et du contre don (Mauss, 2010). Parfois, les dialogues qu'il tente d'initier n'aident pas à la construction du projet. Ce qui l'intéresse par-dessus tout, c'est l'écart qui se produit dans la lecture de ses images, entre son intention initiale, celle de la compréhension des personnes concernées, et celle des spectateur.ice.s.



Gilles Saussier, « Vue de Studio Shakhari bazar 1997-2007, l'exposition sous le grand chapiteau, 1997 », Shakhari bazar, Dhaka, Bangladesh, Impression pigmentaire 113,6 x 163,5 cm, Centre National des Arts Plastiques. © Gilles Saussier.

Du témoignage à la collaboration : *Nicaragua* et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas

La collaboration avec les personnes photographiées s'est faite en trois étapes dans le travail de Susan Meiselas au Nicaragua. Elle s'y rend pour la première fois en 1978, afin de couvrir la révolution en tant que photoreporter. Les contraintes du métier de journaliste, qui plus est, en pleine insurrection, la poussent à effectuer un travail rapide, qu'elle réalise dans la colère :

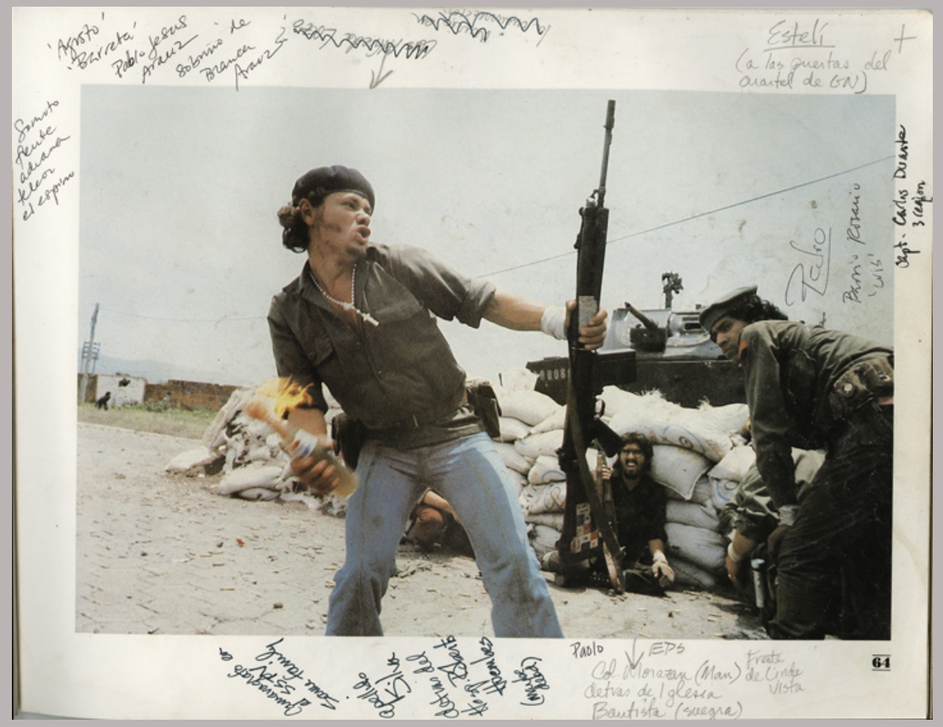
> « La plupart du temps, je travaille dans la colère — colère contre moi, contre la situation. Je n'arrive pas à croire à ce qui se passe. Je suis stupéfaite de ce que les gens endurent. Pas le temps d'intellectualiser. Les contradictions se multiplient néanmoins. » (Meiselas, 2017 : 80)

À ce moment, elle ne peut pas pousser aussi loin qu'elle le souhaiterait les procédés collaboratifs qu'elle mettra en place plus tard. Les contraintes de son métier, la difficulté à gagner la confiance des personnes et l'utilisation de l'argentique ne lui permettent pas d'en faire plus. En 1978, l'argentique est la seule option, et les pellicules sont envoyées à New York pour y être développées. Elle n'a la main ni sur ses images ni sur leurs publications. La première méthode collaborative qu'elle met en place est celle de prendre des photographies pour les personnes :

> « Des Indiens de Monimbo m'ont demandé de les photographier pendant qu'ils s'exerçaient au lancer de grenades artisanales, prêts à participer à l'insurrection imminente. D'abord réticente, car ils prenaient manifestement la pose devant l'objectif, j'ai tout de même accepté. L'histoire du Nicaragua est tellement méconnue que je me sentais obligée de les aider à rendre leur propre histoire visible. » (Meiselas, 2017 : 72)

Elle a fait de même avec des guérilleros dans les montagnes qui lui ont demandé de faire leurs portraits avant de partir en mission, au cas où ils n'en reviendraient pas.

Cette première expérience ne lui donne l'occasion ni de montrer ni de discuter autour de ces photographies. Elle a remédié à cela en 1981 en publiant son livre *Nicaragua, juin 1978 — Juillet 1979* (2016), dans lequel elle fait le choix de redonner la parole à des acteur.ice.s et des personnes rencontrées lors de la révolution. Le livre comprend soixante et onze photographies présentant une diversité de situations liées à la révolution. Les vingt dernières pages sont composées de lettres et de poèmes écrits par ses interlocuteur.ice.s. On y trouve aussi des statistiques, la chronologie des événements de la révolution ainsi que les légendes des photographies. La version de 2016 donne aussi accès à des informations supplémentaires grâce à la réalité virtuelle. Certaines images, dans la dernière partie de l'ouvrage, renvoient à des extraits de deux de ses projets autour du Nicaragua : les documentaires *Pictures*



Susan Meiselas, Nicaragua, Notes on Molotov Man in Nicaragua.
© Susan Meiselas.

From a Revolution, et *Reframing History*. Dans le travail de Meiselas, une grande importance est donnée à la contextualisation des images, j'y reviendrai.

Dix ans plus tard, elle se rend à nouveau au Nicaragua et emporte avec elle l'édition qu'elle a publiée en 1981. Elle part à la recherche des personnes qu'elle a photographiées :

> « Consciente de l'insuffisance des photos face à la puissance politique opposée à la révolution, je suis retournée au Nicaragua une décennie plus tard pour découvrir ce que les personnes que j'avais photographiées pensaient de ces images et ce qui s'était déroulé depuis. Je voulais savoir, rétrospectivement, quelle signification avait eue leur combat et quelles avaient été ses conséquences. J'avais reconstitué les circonstances dans lesquelles étaient nées la plupart de ces photos, mais que représentaient-elles pour eux ? Comment "Molotov Man" vivait-il le fait d'être une icône ? Les existences de tous ces gens que j'avais rencontrés et photographiés avaient suivi des directions différentes. Où étaient-ils à présent ? Livre en main, j'ai commencé par revenir sur les lieux où j'avais travaillé en notant sur chaque page du livre que j'avais consacré à ce conflit ce que les gens se rappelaient de leurs voisins. » (Meiselas, 2017 : 132)

Elle souhaite comprendre ce que les photographies qu'elle avait réalisées à l'époque de la révolution signifient désormais pour les personnes concernées. C'est une autre manière de leur donner la parole, de faire entendre leur voix.

En 1991, lorsqu'elle commence *Kurdistan : In the Shadow of History*, échanger autour des photographies devient le processus central de son projet. Elle ne prend que peu de photographies. Une large partie de son projet repose sur des photographies trouvées dans les archives, mais aussi et surtout sur celles que les personnes qu'elle a rencontrées lui ont confiées. Afin de ne pas priver ses interlocuteur.ice.s de leurs photographies, Meiselas installe sur place un laboratoire de développement pour être en mesure de reproduire les photographies prêtées par les habitant.e.s. Ainsi, la photographie originale reste entre les mains des interlocuteur.ice.s et des contributeur.ice.s, et la photographie reproduite rejoint le projet *Kurdistan*. J'aurai l'occasion de revenir plus en détail sur ce documentaire. Le but, pour Meiselas, est d'établir des contacts avec les sujets qu'elle photographie pour en faire des participant.e.s à ses récits (Gilli, 2020).

Dans *Fish Story*, Sekula ne précise pas la relation qu'il entretenait avec ses interlocuteur.ice.s. La dialogie s'y opère avant tout du point de vue de la connaissance.

Les avantages d'un travail collaboratif et photographique

La photographie est un médium étonnant pour ses potentialités en ce qui concerne le travail collaboratif et polyphonique. Il peut être laborieux pour un.e interlocuteur.ice de lire un chapitre de thèse ou de regarder des heures de rush vidéo afin de





Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Susan researching photographs at Rafiq's studio, Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993.

Photographie : Laura Hubber

Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Assistan Laura Hubber with translator As'ad Gozeh developing and processing Polaroid film. Sulaymaniyah, Northern Iraq, 1993.

© Susan Meiselas

donner son point de vue ou d'apporter des corrections. En revanche, pour peu que l'on prenne le temps d'imprimer les photographies sur de petits tirages de lecture (en général 10x15 cm), ou encore que l'on montre une édition, comme l'a fait Meiselas, travailler à plusieurs autour de photographies est presque un jeu d'enfant. La lecture est une activité généralement solitaire et qui demande des allers-retours. Les photographies offrent l'avantage de pouvoir être vues collectivement et en même temps, elles peuvent être manipulées, il est facile de les trier, de les accrocher, de les réorganiser, de les thématiser, de les annoter, d'en discuter, d'expérimenter des séries, seul.e ou en groupe. Pour les photographes dialogiques, montrer les images sert avant tout à permettre aux interlocuteur.ice.s de donner leur avis, à devenir non plus seulement une personne photographiée, mais aussi une personne actrice du projet, dont le point de vue est pris en compte. L'image prise par le photographe n'est pas le dernier acte de la relation, elle n'en est que la prolongation. À cette image viennent s'ajouter des strates de compréhension et de lectures, rendues possibles par le travail collaboratif. Il est aussi important de créer un rapport de confiance. Montrer les photographies s'apparente, par certains traits, à la photo-élicitation. Rose (2016) mentionne quatre avantages promus par les tenants de la photo-élicitation : montrer des images permet d'avoir accès à des éléments qui peuvent être oubliés ou mis de côté dans un entretien sans images, cela permet aussi d'avoir accès à une parole plus émotionnelle, d'explorer plus profondément le quotidien en faisant émerger ce qui est resté implicite jusque-là, et enfin, cela renforce une position d'expert.e vis-à-vis des participant.e.s. La photographie est également un moyen efficace de communication, même en cas de difficultés de compréhension liées au langage.

2. Donner des appareils photographiques

L'apprentissage de la photographie dans le cadre *Ahllanwasahllan*/بياڤنو

Après avoir montré pendant plusieurs mois les photographies réalisées, j'ai souhaité mettre en place une deuxième étape, déjà expérimentée avec *ZONE 54* : inviter les participant.e.s à prendre des photographies. Cette fois-ci, j'ai voulu pousser plus loin l'enseignement et l'apprentissage de la technique photographique.

Dès l'été 2018, j'ai appris à Yara et Majd à faire des photographies. Latifah et Essam n'étaient pas intéressé.e.s par cet outil, iels préféraient contribuer par le dialogue et la mise en place de projets. J'ai utilisé la même méthode que celle mise en place lorsque je réalise des ateliers photographiques. Je fais des ateliers auprès de différents publics depuis une dizaine d'années. D'une manière générale, je passe par les mêmes étapes : tout d'abord, j'explique théoriquement le fonctionnement d'un appareil photographique, en particulier les réglages liés à la lumière et à la profondeur de champ. Cette explication est accompagnée d'exemples que j'effectue en direct avec un appareil reflex numérique (par exemple une même photographie avec deux profondeurs de champ différentes). Nous faisons ensuite quelques exercices théoriques, puis nous procédons à des exercices pratiques. Dans un premier temps, je leur demande de réaliser des photographies très spécifiques (par exemple une personne qui court, en arrêtant le mouvement avec une faible profondeur de champ), puis nous passons à une phase libre afin qu'iels expérimentent la technique photographique selon leurs sensibilités. Leur apprendre à photographier en mode manuel est quelque chose de très important pour qu'iels soient à même de faire des photographies au plus près de leurs envies. Un bon crayon ne suffit pas à faire un bon dessin. De la même manière, donner un appareil photographique ne suffit pas à ce qu'une personne parvienne à s'exprimer avec celui-ci. Apprendre à travailler le regard photographique est à mon sens tout aussi important que de maitriser l'aspect technique. Afin que nous puissions travailler à peu près avec le même matériel, je leur ai donné un reflex argentique 24x36 à l'issue de cette séance d'initiation. Cependant, l'argentique n'était pas en adéquation avec leur manière de produire et d'utiliser des images. Iels préféraient pouvoir faire beaucoup de photographies et pouvoir les visualiser directement. En 2019, je leur ai prêté un appareil numérique reflex (un Nikon D80, celui avec lequel j'avais fait les premières photographies des zonard.e.s), avant de pouvoir en acheter un de meilleure qualité en 2020 (un Nikon D300, avec un objectif 50 mm). Yara et Majd ont réalisé près de 1000 photographies depuis 2018, le travail et le temps qu'iels ont consacré à ce documentaire sont essentiels et d'une même importance que les photographies que j'ai pu réaliser moi-même. C'est pourquoi il est important que leur matériel soit d'une qualité équivalente au mien.

Regards croisés : dévoiler d'autres visions du monde

Leurs photographies sont particulièrement intéressantes, car elles permettent de documenter des moments où je suis absente et de montrer leur vision du monde. C'est en apprenant aux personnes à faire des photographies et en les regardant ensuite que je me suis rendu compte de l'importance de cette démarche. On ne photographie — pas toujours — sa mère, son frère, son petit ami de la même manière qu'un.e photographe extérieur.e le ferait. Une partie de ces photographies porte la trace de leur relation et montre leur complicité. Et puisqu'un des aspects les plus importants de l'ethnologie est la compréhension des relations entre les personnes — et/ou entre les personnes et les objets, les lieux, les temporalités, les personnes, les rituels, les institutions, les événements, etc. — pouvoir montrer une

image indiquant la relation telle qu'eux la perçoivent est à mon sens, une source de connaissance précieuse.

J'ai été très étonnée des premières photographies de Yara. Elle porte sur sa nouvelle ville un regard de découverte. Ses photographies me font penser à des photographies de vacances. Je m'attendais à avoir le point de vue de « réfugiés syriens » et j'ai trouvé le regard d'une apprentie photographe qui découvre un nouveau pays, de nouveaux paysages, une nouvelle ville. Grâce à ces photographies, je me suis rendu compte des préjugés et prénotions que j'ai peut-être involontairement eus à leur égard. Cette capacité de la photographie est aussi soulignée par la socio-anthropologue et photographe Sylvaine Conord :

> « L'image photographique témoigne du regard de l'ethnologue avec ses *a priori* et ses questionnements, que viendront remettre en question les pratiques et les échanges critiques sur le terrain. » (Conord, 2007 : 19)

Lors d'une discussion avec Yara à propos de l'écriture d'un article, j'ai constaté que son regard a évolué en même temps que sa situation. Au début, ses photographies montraient avant tout des ciels vus de leur appartement, et quelques photographies de plantes prises à proximité de leur lieu de vie. Ses photographies de ciel me renvoyaient l'image d'une personne enfermée chez elle. Elle s'est ensuite mise à photographier la vie courante de sa famille. Les dernières photographies sont consacrées aux moments festifs avec sa famille et ses ami.e.s. Ainsi, ses photographies accompagnent l'évolution de son rapport avec le monde.

Il est important d'adapter un projet selon l'investissement et le temps de chacun des interlocuteur.ice.s. À partir de la fin de l'année 2019, Latifah s'est de plus en plus investie dans le documentaire, au point que nous avons demandé en 2022 une bourse d'aide à la création à la ville de Nancy, que nous avons obtenue. Nous souhaitons qu'une branche de ce documentaire aborde la thématique de l'attente et de l'espoir, importante dans leur quotidien : attente de papiers, espoir que ceux-ci permettront un meilleur quotidien ; attente d'une formation, espoir que celle-ci permettra de trouver du travail ; attente de nouvelles de la famille restée en Syrie, espoir que la situation s'arrangera pour eux. Latifah m'a proposé de réaliser elle-même toute une partie de ce projet, en menant des entretiens avec des personnes syriennes restées en Syrie et en interrogeant sa famille. Nous avons travaillé tou.te.s ensemble, via WhatsApp afin de réfléchir aux photographies à prendre et aux entretiens à mener. Pour des raisons de sécurités, lorsque Latifah s'est rendue en Syrie, elle a préféré faire ce travail avec son téléphone portable, et non avec un reflex, bien trop voyant.

Lorsque je suis avec eux, je ne prends plus mon appareil photographique. J'utilise directement le leur et inversement. Parfois j'apporte mon ordinateur portable afin de pouvoir y transférer les clichés à partir de leur appareil photo. Il y a une mise en





Ahllanwasahllan/ونڤاي‌ب, 2018, Ciel.

Ahllanwasahllan/ونڤاي‌ب, 2021, Strasbourg.

Photographie : Yara

commun du projet. Lorsque nous discutons, il n'y a plus de différence entre mes photographies et les leurs. Ce qui compte, c'est ce que la photographie représente pour nous.

Laisser l'autre composer son récit : Meiselas et Pataut

Dans une démarche comparable, quoiqu'un peu différente, Meiselas a trouvé d'autres moyens de laisser l'autre composer lui-même son récit. Elle a, par exemple, demandé à des personnes kurdes ou issues de la diaspora de lui envoyer des photographies pour son projet *akaKURDISTAN*, plateforme web[20] devenue exposition à partir de 1998 :

> « Après la publication du volume en 1997, alors que de nombreux documents et témoignages personnels continuaient de lui parvenir, Susan ressentit la nécessité de transcender les limites rigides du livre d'histoire et de créer un espace plus ouvert pour la mémoire collective. Elle conçut donc akaKURDISTAN [alias Kurdistan], une archive web destinée à prolonger le livre et, avec un peu de chance, à constituer le tremplin d'une participation durable. Le site web, qui recense les principaux événements, pour la plupart tragiques, qui se sont produit depuis 1900, poursuit son travail à ce jour, constituant l'une des rares archives de l'histoire collective du Kurdistan avant, peut-être, qu'une archive officielle ne voie enfin le jour. » (Önol, 2018 : 126)

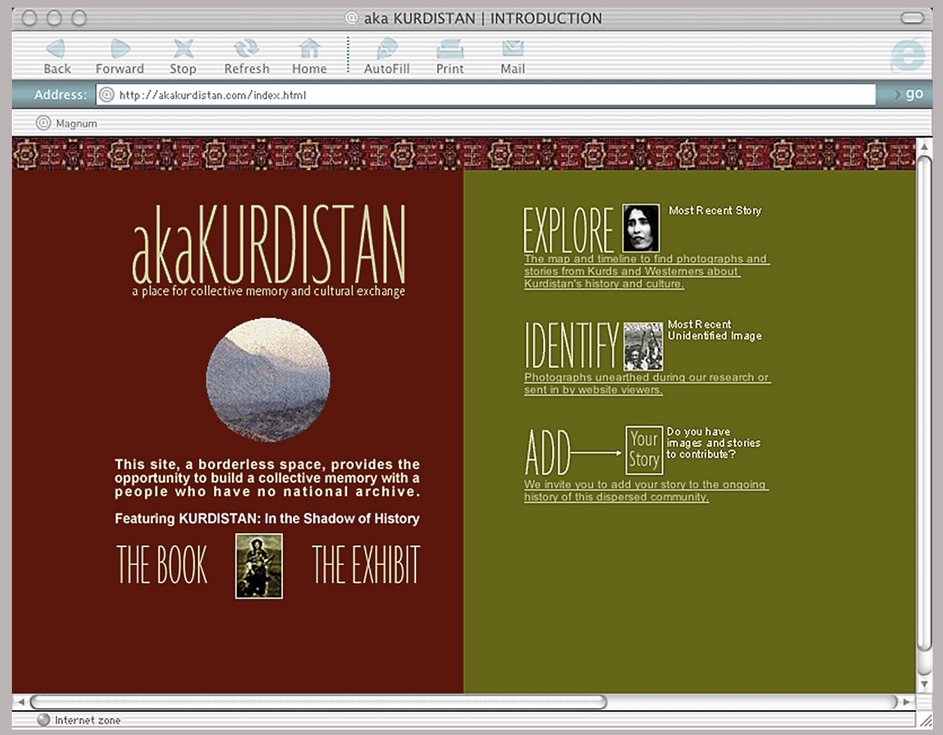
Une exposition itinérante a été réalisée à partir des témoignages et des images recueillis sur le site internet, et des ateliers mis en place dans différentes villes d'Europe et d'Amérique auprès de la diaspora kurde. Des livrets ont ensuite été produits puis accrochés sur une carte colorée de la région et de l'Europe où ne figurent pas les frontières kurdes. Le but de ce projet est « de mettre en commun des contributions afin d'enrichir la mémoire collective » (Meiselas, 2017 : 182).

Dans *Sortir la tête*, Marc Pataut a travaillé sur la représentation du pays de Tulle. S'il n'a pas distribué d'appareils photographiques, il a demandé à des personnes au début de son projet de les amener sur des lieux représentant pour eux le pays de Tulle, afin de photographier ce qui était important selon eux.

La co-création photographique : redéfinir le regard à travers des ateliers participatifs

Donner des appareils photographiques n'est pas commun, même dans un documentaire dialogique. Bien que le point de vue de l'autre soit central, il est souvent mis en place par le photographe. Pourtant, certaines démarches, comme les ateliers de

20 http://www.akakurdistan.com





Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Sreenshot of akaKurdistan website, 1998.

Susan Meiselas, Vue d'exposition « Kurdistan: In the Shadow of History », Story Map, FOMU, Antwerp, 2023, Photographie de We Document Art. © Susan Meiselas..

pratique artistique, sont des activités qui permettent à l'autre de créer des images. Des ateliers de ce type ont notamment été réalisés par Pataut : *Aulnay sous quoi ?* (1997) ; *Toujours ou jamais* (2009).

Néanmoins, la pratique des ateliers me parait plus courante aujourd'hui. Cela pourrait s'expliquer par la récente reconnaissance des photographies faites par d'autres dans le monde de l'art, ou par la simplicité d'accès à la photographie qu'offre le numérique, ou encore par la multiplication d'ateliers artistiques mettant à contribution le public. Je pense notamment aux travaux de la photographe et chercheure Hortense Soichet qui a réalisé en 2013 *Esperem*, un projet avec des femmes de la communauté gitane de l'Espérance, située à Berriac, dans l'agglomération de Carcassonne, et dans lequel toutes les participantes ont fait des photographies. Au cours de ce travail, elle a rencontré des femmes gitanes, qui faisaient de la photographie depuis vingt ans avec la structure du Graph à Carcassonne. Lors de la première rencontre, Soichet est arrivée avec un appareil argentique moyen-format et un trépied. Elle souhaitait photographier l'intérieur des maisons. L'angle choisi pour témoigner de leur quotidien a peu intéressé ces femmes. Dans une démarche de co-construction, Soichet a cherché à s'adapter à leurs envies, à trouver un terrain d'entente pour construire le projet avec elles. C'est ainsi qu'elle a rangé son appareil argentique, et est passée au numérique à l'instar des femmes qu'elle avait rencontrées. Elles ont dès lors commencé à photographier le quartier. Cette adaptation à l'autre a profondément modifié le projet et l'approche d'Hortense Soichet. Les femmes avaient l'habitude de réaliser des portraits — approche qu'elle n'avait pas eue auparavant — et elle s'est mise à faire de même. Les femmes, à la manière de Soichet, ont mené des entretiens avec les habitant.e.s. Les photographies et les entretiens ont été publiés dans le livre *Esperem* (2016). Partant de l'idée que ce travail est collectif, les photographies ne sont pas signées :

> « J'ai déjà eu l'occasion de mener un projet avec un groupe de femmes amatrices à Berriac. Lors de l'élaboration de ce travail, l'écriture collective s'était imposée : nous avions rapidement fait le choix d'associer nos photographies par une signature commune. Mon rôle ne consistait pas à les initier à la photographie, mais bien à construire ensemble un travail, à lier nos regards pour documenter la spécificité de leur mode de vie. » (Soichet, 2022 : 92)

Ces photographies, qui montrent la vision que les femmes ont de leur propre quotidien, sont intéressantes, car elles vont à rebours de l'iconographie qui prédomine généralement sur les communautés gitanes. Les photographies sont épurées, descriptives des lieux d'habitations. De la dignité et une certaine fierté à vivre dans cette communauté s'en dégagent. De la même manière, elle a travaillé avec des femmes dans une maison de quartier à Ivry-sur-Seine, de 2019 à 2021. Tout comme ce qu'il s'est passé avec *Esperem*, les premières rencontres ont modifié le projet initial. Soichet souhaitait photographier la vie courante dans cette maison de quar-



Hortense Soichet, 2013-2015, Esperem.
© Hortense Soichet

tier. Les femmes, peu intéressées par l'idée de photographier ce bâtiment dans lequel elles passaient déjà beaucoup de temps, ont voulu faire des photographies de leur quartier :

> « Elles ont été nombreuses à exprimer leur souhait de photographier à l'extérieur. Je n'avais pas envisagé cela, mais arpenter le quartier d'Ivry-Port avec elles m'a semblé finalement pertinent. Lors d'une rapide initiation à la photographie à partir du portrait, je leur ai fait découvrir les différents types de plans, le cadrage, l'exposition et la gestion de la lumière. » (Soichet, 2022 : 91)

Après avoir appris aux femmes à prendre des photographies, des marches photographiques ont été organisées dans la ville. Photographier leur environnement a permis de montrer une multiplicité de points de vue :

> « Cette hétérogénéité s'observe dès la première page, celle-ci indiquant que les photographies présentées dans le livre sont le fruit du travail combiné d'Hortense Soichet et de photographes amatrices ayant accédé à cette pratique grâce à l'atelier mis en place par la photographe dans le cadre de sa résidence. » (Buliard, 2023)

À la différence d'Esperem, dans lequel les photographies avaient été mises en commun, c'est la pluralité des regards qu'elle a souhaité mettre en avant ce nouveau projet :

> « Ici à Ivry, j'ai choisi de m'immiscer dans un collectif que nous formions elles et moi et d'envisager la construction d'un regard pluriel. Mais cette fois-ci, chaque participante a développé une écriture distincte, suffisamment identifiable pour qu'on décide de créditer chaque photographie. » (Soichet, 2022 : 93)

Pour ces deux projets, le travail de co-création a modifié le projet initial, en s'adaptant aux envies des personnes rencontrées. L'enjeu de ces rencontres est de co-construire un projet en s'appuyant sur les connaissances du terrain des interlocuteur.ice.s. Cela amène le photographe à de nouvelles expérimentations, comme les portraits ou les marches photographiques.

Cette pratique, si elle n'est que peu pratiquée par les photographes ici étudié.e.s, existait pourtant déjà à l'époque. Je pense au groupe APO (Association des Photographes Ouvriers), initié par la presse communiste à l'occasion de la création de la revue *Nos Regards*. Ce groupe était constitué d'ouvrier.e.s éduqué.e.s au regard par des photographes professionnel.le.s et avait pour mission de photographier leurs conditions de travail (Ferret, 2021). Certaines de ces photographies ont été publiées aux côtés de photographies du groupe de l'AEAR, dont j'ai parlé plus tôt. Leur but était de déconstruire l'image véhiculée par la culture bourgeoise sur les ouvrier.e.s et que ces dernier.e.s soient les vecteurs des représentations projetées sur eux. Les photographies étaient réalisées par et pour eux (Ferret, 2021). Il en est de même, en vidéo cette fois-ci, avec le groupe Medvedkine entre 1967 et 1974, dont faisaient partie, entre autres, Jean-Luc Godard, Chris Marker et Joris Ivens. Ces deux approches



Hortense Soichet, 2019-2020, Hier, on est sorties faire des photos.
© Hortense Soichet

restent très liées au monde ouvrier et communiste, et sont peut-être principalement à concevoir comme des œuvres militantes, bien que leurs aspects documentaires ne soient pas négligeables.

Donner des appareils photographiques à l'autre permet d'avoir accès à de nouveaux points de vue sur le monde qui nous entoure et de déconstruire le regard extérieur porté sur les personnes concernées. Cela nous fait découvrir les liens qui existent entre les personnes, le rapport qu'elles entretiennent avec leur environnement et permet d'avoir accès directement à leur vision du monde, qui est différente de celle du chercheur.e extérieur.e à la situation. De ce point de vue, donner des appareils photographiques, tout en apprenant en amont aux personnes à s'en servir, est une excellente méthode dialogique.

3. Expérimenter la monstration

Construire ensemble : les trois étapes de restitution d'*Ahllanwasahllan/*بيافنو

Je regrette, pour *ZONE 54*, de ne pas avoir appris aux zonard.e.s à monter une exposition : apprendre à trier des images, à composer des séries et à choisir la dimension des photographies, etc. J'ai voulu faire les choses différemment pour le documentaire *Ahllanwasahllan/*بيافنو. Faire une exposition ou une photographie nécessite des savoir-faire. C'est pourquoi nous avons expérimenté trois formes de restitution de 2019 à 2021.

En 2019, nous avons collaboré à une première restitution en exposant des tirages de lecture au CRI des Lumières, un lieu dédié à la photographie à Lunéville. L'objectif était d'explorer une mise en espace non définitive. Durant plusieurs journées passées ensemble, nous avons choisi les thèmes à aborder, défini la scénographie et sélectionné les images. Au préalable, j'avais trié toutes les photographies selon différentes thématiques telles que la nourriture, le voyage, la famille et les ami.e.s. Ensuite, nous avons choisi les images les plus représentatives de chaque catégorie et élaboré plusieurs récits. Cette démarche collaborative, impliquant la construction complète du projet, de la collecte d'images à la restitution, a marqué un tournant significatif dans notre relation. Latifah, qui était encore assez méfiante à mon égard, s'est depuis davantage impliquée dans ce projet. Au printemps 2020, Yara et moi avons réalisé un portfolio. Le confinement nous a contraintes à expérimenter le travail à distance. Ce portfolio raconte son quotidien, depuis son arrivée en France en février 2018 jusqu'au printemps 2020. Nous l'avons créé pour faire un dossier de présentation de notre projet, et rechercher des financements et des lieux d'expositions. Enfin, en 2021, nous avons monté un diaporama sonore sous la forme d'une vidéo. Cette dernière a été diffusée lors d'un colloque qui portait sur la représentation de la migration. J'ai





*Ahllanwasahllan/*بيافنو*, 2019, Tri des photographies.*

*Ahllanwasahllan/*بيافنو*, 2019, Vue d'expoosition, CRI des Lumières*

Photographies : Amandine Turri Hoelken

d'abord travaillé sur une première version, puis nous en avons discuté ensemble : quelles photographies enlever/ajouter ? Quelles thématiques sont trop ou trop peu abordées ? Suite à cet échange, nous avons décidé d'enregistrer un nouvel entretien autour de la thématique du colloque et de recommencer un deuxième montage avec Majd. Nous avons ajouté de nouvelles photographies, modifié l'ordre d'apparition de certaines et nous avons reconstruit presque entièrement la bande sonore en utilisant ce nouvel entretien, mais aussi des entretiens et des sons d'ambiance enregistrés depuis le début du projet. Ces trois expériences nous ont peu à peu permis d'appréhender et d'apprivoiser la masse de matériaux visuels et sonores que nous accumulons depuis 2017.

Co-construire l'exposition : les démarches de Pataut et Soichet

Le projet *Sortir la tête* de Pataut, s'est aussi construit en concertation avec ses interlocuteur.ice.s. De petits tirages ont été imprimés, les thématiques ainsi que le dispositif de monstration ont été choisis ensemble.

Les projets collaboratifs de Soichet mettent aussi en place un travail de co-construction lors de la finalisation de ses documentaires. Pour Esperem, la maison d'édition Créaphis (éditeur du livre) s'est rendue à deux occasions à Carcassonne afin de construire le livre avec l'ensemble du groupe. Une première rencontre a permis de faire un point sur les enjeux d'une édition, les différentes étapes à mener, etc. Suite à cette rencontre, Hortense et les femmes de la communauté gitane ont commencé à trier ensemble les photographies. En accrochant des tirages de lecture sur un mur, en discutant, le fil conducteur du livre s'est révélé. Créaphis est ensuite revenu pour la finalisation de cet ouvrage. L'exposition s'est aussi décidée avec les femmes. Elles étaient présentes pour la première exposition d'*Esperem* à Paris et ont organisé plusieurs rencontres à Carcassonne, parfois sans la présence d'Hortense Soichet. Pour certaines de ces rencontres, ce sont elles qui s'occupaient de dédicacer les livres. Les femmes ont poussé plus loin ce projet, en transformant les entretiens réalisés en une lecture mise en scène. Le projet ainsi mené est devenu autant le leur que celui de Soichet.

Il est important de préciser que les méthodes décrites ici ne sont pas les seules possibles. Les manières de travailler autour de la photographie dialogique varient selon les sujets, les thématiques et les manières de faire des photographes. Le but étant de trouver des moyens d'inclure les interlocuteur.ice.s non seulement dans la collecte d'information — ce que l'ethnologie fait depuis toujours — mais aussi dans l'analyse scientifique, l'expérience artistique et la restitution.

4. D'autres socialisations

Rencontre entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s

D'autres manières de faire permettent de donner une place à l'autre dans des œuvres dialogiques. J'ai mentionné plus tôt les ateliers réalisés par certains photographes comme Pataut ou Meiselas. C'est également une méthode que je mets régulièrement en place dans mes projets ayant une temporalité plus réduite. Les ateliers, contrairement au temps long et diffus du documentaire, n'existent que dans une temporalité très restreinte. S'ils ne peuvent remplacer le temps long du terrain, ils sont des outils efficaces de collaboration. Les participants s'engagent volontairement dans cette démarche, contribuant activement à la création artistique en partageant leur point de vue et leur expérience avec l'artiste.

Je pense aussi aux rencontres organisées entre les personnes photographiées, le photographe et le public. Les vernissages constituent des moments propices à ces rencontres, comme je l'ai évoqué précédemment avec *ZONE 54*. Des rencontres avec les spectateur.ice.s lors de l'exposition au CRI des Lumières en 2019 ont modifié en profondeur le projet *Ahllanwasahllan*/بيافنو. Durant un week-end, nous étions présents, la famille Qoutainy et moi, afin d'accueillir les visiteur.se.s et d'échanger avec eux. Le choix des images et la scénographie que nous avions choisie ont renvoyé aux spectateur.ice.s une image misérabiliste de l'immigration syrienne. Lorsqu'iels ont découvert leur histoire, plusieurs personnes ont pris des membres de la famille dans les bras. Malgré nos efforts à essayer de dresser une histoire objective, en montrant les difficultés tout comme les réussites, cela n'a pas suffi à casser la représentation misérabiliste de l'immigration. Nous avons alors envisagé d'autres formes de monstration — dont celle à laquelle nous pensons actuellement, plus immersive —, afin de contrer cette représentation. Bien que cette idée ne soit pas encore aboutie, nous réfléchissons à une installation, qui reprendrait de manière métaphorique — ou non — un appartement. Les différentes pièces et objets de cet appartement seraient composés comme des indices en lien avec leurs vies : un journal quotidien comportant des informations clés sur la Syrie et la révolution, un album de famille recensant les moments clés de leur quotidien, un téléphone portable affichant une ou plusieurs conversations sms afin d'illustrer les relations à distance, etc.

Allan Sekula a poussé plus loin encore la rencontre entre les Dockers et le public en organisant en 1999 une exposition sur le *Global Mariner*, un ancien cargo transformé en musée itinérant par l'International Transport Worker's Federation (ITF), pour alerter le public de port en port sur les conditions de travail en mer :

> « Ce navire propose un contre-usage de la mer : en lieu et place de la concurrence sauvage entre tous, il sert au rapprochement et à la coopération entre les peuples. Une sorte d'utopie, proche de la République universelle imaginée par James[21], et avant lui par les anarcho-syndicalistes des années 1920, qui rêvaient à "une dictature ouvrière sur toutes les mers du monde", soit un réseau révolutionnaire qui, opposé au réseau mondial du commerce, relierait entre eux les travailleurs comme sujets. » (Le Demazel, 2021)

Créer son public : rencontres et débats à destination des spectateur.ice.s

Les débats sont des pratiques courantes au sein des projets dialogiques. Dans le cadre du projet *Sortir la tête* de Pataut, cette dynamique a pris la forme de plusieurs rencontres organisées dans le pays de Tulle. Lors des trois expositions de ce projet, des débats étaient organisés entre les interlocuteur.ice.s, les spectateur.ice.s et des associations comme la Confédération paysanne. De manière similaire, Saussier s'investit également dans la médiation de ses expositions, en cherchant à établir un dialogue direct avec le public. Son engagement se traduit par sa participation à des rencontres où il met en scène son travail à travers la parole. Par exemple, *Le tableau de chasse* était présenté par le biais d'un diaporama dans des centres d'art et des librairies, mettant ainsi en lumière la volonté de Saussier d'aller au-delà de la simple exposition.

Des rencontres entre les Dockers et les spectateur.ice.s ont également été organisées par la Fondation Tapiès à Barcelone, lors de l'exposition *Fish Story* et *The Dockers' Museum/Ship Of Fool* de Sekula. Ces visites ne se limitaient pas à une simple présentation artistique. Elles étaient également l'occasion pour les Dockers de rendre hommage à l'œuvre de Sekula, décédé en 2013, et de témoigner directement de leurs conditions de vie et de travail. Cet exemple illustre bien la dissolution des frontières entre la photographie et la réalité dans les projets dialogiques, où l'objectif n'est pas seulement de représenter le monde, mais aussi de vivre une expérience au sein de celui-ci.

De mon côté, au fil des années, j'ai cherché des formes d'exposition légères, ne nécessitant pas l'équipement d'un musée, afin de pouvoir présenter mes travaux dans des lieux autres que les centres d'art traditionnels. L'objectif est de toucher un public directement concerné par les thématiques abordées dans le documentaire. Dans cet ordre d'idée, j'ai évoqué précédemment l'exposition de *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* montrée en décembre 2023 aux rencontres des « Jeunes en errances », organisé par François Chobeaux, à l'IRTS de Nancy. *ZONE 54 : Unresctrited Area* sera également exposé à la mairie de Nancy à partir de janvier 2024 dans le cadre de la Nuit

21 Cyril Lionel Robert James (1901-1989) est un écrivain, critique littéraire, historien et révolutionnaire caribéen.



Allan Sekula, Good ship bad ship (Limassol) 1-2».
The good ship is the left image of the horizontal diptych.
Courtesy the Allan Sekula Studio.

de la Solidarité, une initiative nationale visant à recenser et identifier les besoins des personnes sans-abri. Les organisateur.ice.s de cet événement ont choisi de mettre en avant ce documentaire à la mairie afin de sensibiliser les habitant.e.s à la réalité de la marginalité. Dans le même esprit, j'ai exposé les photographies (accompagnées d'une bande sonore) de *Les femmes au plateau* lors de la soirée d'inauguration de la future Maison des femmes à Nancy. Ces œuvres avaient déjà été présentées en 2022 pour la journée du 8 mars dans les locaux de la Clairière, une association au Haut-du-Lièvre, et le seront à nouveau au conseil départemental de Meurthe-et-Moselle en 2024, à l'occasion de la même journée dédiée aux droits des femmes.

De façon similaire, le dispositif immersif que nous envisageons pour *Ahllanwasahllan/* وننقايب. a pour but d'impliquer davantage les spectateur.ice.s en tant qu'agent.e.s, et non en tant que simples visiteur.se.s.

*
* *

Montrer, donner et apprendre à faire des photographies a comme finalité la mise en œuvre d'un projet commun. Le but de toutes ces étapes de collaboration et de dialogue est que les interlocuteur.ice.s puissent se réapproprier les images et le projet. Cela permet de passer progressivement du « je » au « nous ».

Ces méthodes nécessitent de nombreuses discussions avec les interlocuteur.ice.s. Je passe beaucoup de temps à clarifier et expliquer le projet. Six ans après le début du documentaire *Ahllanwasahllan/*بيافنوو, je continue de montrer et de donner les photographies, de prendre à chaque fois le temps de discuter autour de celles-ci et de les trier avec les participant.e.s. Pour chaque projet, sans exception, nous réfléchissons ensemble aux thématiques et récits que nous souhaitons aborder. C'est un travail qui nécessite beaucoup d'adaptation, de tâtonnements, de doutes, de remises en question et parfois de tensions. Ces méthodes de recherche tentent de mettre en place une relation horizontale dans laquelle les interlocuteur.ice.s deviennent progressivement les collaborateur.ice.s durant le processus de recherche, de la collecte d'information à la restitution. Je reviendrai sur les différents rôles du photographe dans une section ultérieure.

La reconsidération des rôles de chacun implique que toute personne a son mot à dire et construit le projet avec le photographe, cela induit d'autres changements. Cette redéfinition des dynamiques relationnelles a des répercussions directes sur l'acte photographique lui-même. Dans une approche dialogique, la photographie, à rebours de la théorie moderniste, ne se suffit pas à elle-même. Elle n'est qu'un acte parmi d'autres, un moyen d'inciter à la rencontre, à l'échange et à la socialisation. Jean-François Chevrier écrit à propos de Pataut qu'il pratique la photographie comme un outil et un support d'interaction, qui se mêle à un terrain commun d'expériences (Pataut, 2003 : 139). Le photographe ne se contente pas d'observer passivement, il est dans ce qu'il photographie, il intervient, il performe et le résultat est un dialogue entre ce qui advient et découle de sa présence. La notion d'acte revêt une importance particulière, car elle renonce à l'idée de l'image photographique comme quelque chose de transparent et universel. L'acte est ancré dans le temps et dans l'espace, il a besoin d'un contexte pour être correctement interprété. J'aborderai ces aspects plus tard.

Par ailleurs, les documentaires sont pensés par et pour les personnes photographiées, les premiers spectateur.ice.s étant souvent les interlocuteur.ice.s eux-mêmes.

c. Des expositions par et pour les interlocuteur.ice.s

1. Un travail ancré dans des territoires

L'exposition, pour Sekula, est un moyen d'entamer un dialogue avec les personnes concernées par son propos. Il y a pour lui une relation précise et urgente entre les thématiques du travail et le cadre de vie de son public. Sa grande enquête documentaire *Fish Story* (1989 – 1995), portant sur le commerce maritime, a notamment été présentée dans de nombreux ports : Rotterdam, Calais, Vigo, etc. Ports dans lesquels il s'était rendu pour réaliser son documentaire. Ces propos font écho à ceux de Pataut pour qui l'enjeu est de former des groupes dans lesquels une action est possible :

> « Cette intimité est celle d'un territoire, d'une relation de proximité. C'est aussi une forme, celle du proche en proche, dans le travail continu de la parole, de la proximité et de l'intimité. Le premier public est constitué de ceux avec lesquels je fais le travail. Il y a nécessité de retrouver des lieux, des territoires, des groupes d'individus dans lesquels une action est possible. » (Pataut, 2001 : 302)

Dans cette perspective, le territoire est un élément central qui permet d'établir une connexion entre l'espace physique exploré et les actions entreprises. Il constitue le cadre concret dans lequel se déroulent les interactions, les rencontres et les dynamiques sociales qui animent les documentaires dialogiques. Les documentaires que j'aborde ici se concentrent tous sur des localités bien définies, allant de la ville (Nancy, Dhaka, Timisoara) à des espaces (Cornillon, Pays de Tulle, la mer), en passant par des pays (Nicaragua, Kurdistan) et des communautés se reconnaissant comme tels (zonard.e.s, kurdes, réfugié.e.s, dockers). C'est à l'intérieur de cet espace délimité que prennent place les rencontres. Parfois, comme dans le cas du projet *Sortir la tête* de

Pataut, la restitution peut se révéler complexe à appréhender en dehors du contexte territorial dans lequel le travail a été réalisé :

> « Exposer des images de Tulle ailleurs est plus difficile que mettre des images d'ailleurs à Tulle, parce que Tulle s'est constitué comme un pays. Comment faire aujourd'hui un objet, une pièce comme on dit, avec des gens qui sont plutôt urbains, qui ne se posent pas la question du pays en ces termes-là ? Que faut-il rajouter ? Ils vont voir des vaches, des paysans. Ils ne vont pas voir Jean Mouzat et Dominique Fleygnac, comme on les voit à Tulle en pouvant les nommer. Maintenant, mon travail va consister à savoir comment cette exposition qui a été montrée à Chanteix, à Gumond, à Sérilhac et à Tulle va pouvoir l'être dans d'autres lieux, à Paris, à Marseille ou à Berlin.
>
> Si je déplace l'exposition ailleurs, il y a nécessité de situer les personnages et de créer un contexte. C'est ce que j'ai fait à Tulle. » (Pataut, 2001 : 299)

Les expositions vont au-delà de simples présentations artistiques. Elles incarnent un moyen privilégié d'établir un dialogue avec les personnes concernées, créant une connexion entre les thématiques explorées et les participant.e.s. Ces approches soulignent l'importance du territoire dans les documentaires dialogiques.

2. L'exposition comme contre-don

Dans un documentaire dialogique en se plaçant à côté de ses interlocuteur.ice.s, les photographes, construisent leur travail avec, sur et parfois pour eux. S'opère alors un changement : les interlocuteur.ice.s deviennent les premier.e.s spectateur.ice.s du projet. C'est ce que nous avons pu voir plus tôt à propos l'exposition *ZONE 54* au CCGP à Nancy ou encore celle d'*Ahllanwasahllan/*بيافنو. ayant eu lieu au CRI des Lumières. Cet aspect est fortement pris en considération dans les autres projets dialogiques étudiés ici. Pour Saussier, la production artistique appartient à l'endroit où elle a été produite, exposer *in situ* est important :

> « La logique des images autonomes satisfait sans doute à la mobilité des marchés de l'art ou de la presse, mais le dessein documentaire tel que je le conçois privilégie l'exposition in situ et la volonté de récit par le montage des images en série. » (Saussier, 2001)

Quand il est impossible d'exposer sur le territoire où a été mené le projet, comme cela a pu être le cas pour *Kurdistan : In the Shadow of History*, de Meiselas, c'est le médium du livre qui fait office de restitution. Livre devenu pour certain.e.s l'équivalent d'un album de famille :

> « Le livre kurde est lui aussi le fruit d'une collaboration donnant voix à plusieurs personnages, qui ne font pas partie d'une même famille, mais d'une même communauté. Plusieurs des portraits de famille qui jalonnent l'ouvrage sont ainsi directement annotés par leurs possesseurs. […] D'après les membres de l'Institut kurde de Paris, le livre joue bien le rôle d'un album de famille, qui donne aux Kurdes un sentiment de fierté et d'appartenance à une communauté. Lors de repas avec des amis, il peut être montré aux invités, exactement comme l'on montre son propre album de famille. C'est aussi un cadeau que l'on peut offrir pour le Nouvel An (*newroz*). Le livre donne sans doute un prestige, une légitimité à cette structuration propre à l'identité kurde par la famille et la transmission de récits. » (Bouveresse, 2014 : 19)

Cette caractéristique est commune à tous les documentaires étudiés. Elle permet, écrit Carles Guerra, en parlant des travaux de Meiselas, de « réparer et de compenser la pernicieuse tendance de la photographie moderne à exploiter ses sujets, la photographe les considère comme les premiers récepteurs de son travail » (Guerra, 2018 : 73). Exposer sur le territoire concerné est aussi une manière de remercier les personnes ayant collaboré, de mettre en place un don et contre-don :

> « J'avais toujours éprouvé le besoin d'établir un dialogue avec mon sujet, toujours tenté de redonner une part de ce que j'avais pris. » (Meiselas, 2017 : 80)

3. L'exposition comme processus de dialogue

En impliquant les personnes photographiées lors de l'exposition, les photographes établissent un lien entre les images présentées et les individus qui y apparaissent. Ces expositions vont au-delà de la simple représentation visuelle en intégrant des éléments tels que des textes, des performances théâtrales et des débats.

Pour son projet *Sortir la Tête*, Pataut a réalisé trois expositions itinérantes à l'intérieur de ce territoire, à l'occasion desquelles diverses rencontres ont été organisées. Comme me l'a confié Marc Pataut lors d'un entretien en 2017 :

> « Ce qu'il y a d'intéressant c'est que les gens qui étaient sur les photos étaient aussi dans la salle pour le vernissage. L'idée de ce travail c'était le réseau, mais aussi la question : "comment est-ce qu'on constitue un public ?" Est-ce qu'il suffit que tu ouvres l'exposition et que les gens entrent, ouvrent, viennent ou est ce qu'un public se fabrique ? J'aime bien cette idée que les gens que tu photographies, les gens avec qui tu travailles, soient déjà le public de l'exposition. Ensuite on voit comment on peut amplifier ça et comment créer un public acteur. Donc les gens étaient à la fois en photographie, il y avait leurs textes, leurs textes avaient été faits par l'atelier théâtre de peuple et culture et avaient été mis en voix et en parole. J'avais fait une vidéo pour retracer tout ça. On y voyait les gens à la fois en vrai, leurs paroles, leurs photos, le théâtre et les débats auxquels ils participaient. »

Pour la première exposition de *Studio Shakhari Bazar*, comme je l'ai déjà mentionné, Saussier a exposé soixante-quatorze portraits d'habitant.e.s dans les rues de Dhaka sur lesquels les personnes étaient à même de se reconnaitre facilement. Cette exposition, ouverte le 19 mars 1997 a lentement pris fin au fur et à mesure que les personnes photographiées venaient chercher leurs portraits. Il en a profité pour leur demander leurs coordonnées et les a retrouvées par la suite. Il a ensuite photographié ses propres images dans les lieux dans lesquelles elles se trouvaient, a fait de nouveaux portraits et a distribué les anciens. Les images ainsi diffusées sont devenues le fil conducteur d'un processus qui s'est poursuivi sur plusieurs années. Le travail continuant de se déplacer, il est peu à peu devenu le photographe du quartier et a créé des liens de plus en plus forts avec les habitant.e.s.

Dans ce type de travail, le processus d'exposition implique directement les personnes photographiées, et renforce les liens entre le photographe et les personnes photographiées.

4. Des spectateur.ice.s aux acteur.ice.s impliqué.e.s

Les interlocuteur.ice.s devenu.e.s spectateur.ice.s ne sont pas pour considéré.e.s comme des consommateur.ice.s. En tant que collaborateur.ice.s iels continuent à agir dans le documentaire, à le construire, à donner leur opinion grâce à leur présence, à des débats, à leur collaboration. Encore une fois, il s'agit de ne pas figer l'autre en le représentant.

Du début du projet à son exposition, le documentaire dialogique ainsi que tou.te.s les acteur.ice.s se situent dans un continuum. Une fois les photographies finies, il n'est pas question de rentrer chez soi afin de transmettre les connaissances acquises à un autre public. L'enjeu principal est de restituer l'expérience et les connaissances en question aux personnes impliquées.

Ce lien entre spectateur.ice.s et interlocuteur.ice.s est important dans la photographie documentaire dialogique. La dialogie n'est pas qu'une attitude de dialogue sur le terrain, elle traverse de part en part toutes les étapes de la création, jusqu'à la forme finale. C'est alors naturellement que les personnes photographiées sont aussi agentes lors des expositions. Les projets sont construits avec et pour eux.

Les interlocuteur.ice.s ne sont pas les seules personnes concernées par les expositions, comme l'a souligné Pataut, l'enjeu est de construire un public, appelé à être lui aussi participant dans le documentaire. L'objectif est de trouver des formes qui puissent être compréhensibles pour le public local et pour le public venu de l'extérieur, d'un autre milieu social, culturel et parfois géographique — je pense en particulier aux travaux de Meiselas et de Saussier, réalisés dans des pays éloignés de celle de leur culture d'origine.



Gilles Saussier, « Vue de Studio Shakhari bazar 1997-2007, porteuses d'eau, 2001 », Shakhari bazar, Dhaka, Bangladesh, Impression pigmentaire 113,6 x 163,5 cm.
© Gilles Saussier.

d. De la participation au témoignage

1. Constituer un public large, concerné et impliqué

Ces photographes proposent un processus dialogique de réception. Iels tentent de tirer un fil entre l'expérience du photographe, le contexte des prises de vues, les interlocuteur.ice.s et la réception des spectateur.ice.s. En questionnant et en apportant certaines connaissances, le documentaire contribue à construire l'édifice de la pensée des spectateur.ice.s. Vu sous cet angle, le documentaire dialogique propose au public une ouverture sur le monde, une interrogation permanente, un partage de connaissances, des expériences et des doutes.. Cette vision du documentaire se répercute sur le public visé : si un public scientifique n'est pas prioritairement ciblé, celui d'une galerie ou d'un musée ne l'est pas nécessairement non plus. Nous l'avons vu un peu plus haut, les lieux d'exposition, proches de la localisation dans lequel a été réalisé le documentaire, ou proches des préoccupations des personnes impliquées, amènent un public à se sentir concerné par ce qui est dit et qui n'est pas détaché de la réalité qui est montrée. Cela rejoint les préoccupations de Pataut lorsqu'il s'interroge sur la constitution d'un public. De manière similaire, dès 1976, Sekula encourage à :

> « Découvrir des espaces "marginaux", des espaces où les questions peuvent être discutées collectivement : des syndicats, des églises, des lycées, des universités, des centres médico-sociaux, et peut-être en dernier ressort, des musées. » (Sekula, 2013 : 163)

L'objectif de ces documentaires n'est pas d'énoncer des vérités ou de créer un documentaire total, mais d'échanger avec le public. Si les photographes agissent en tant qu'intermédiaires entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, ces dernier.e.s deviennent, à leur tour, des médiateur.ice.s entre le documentaire, leurs pensées et leur entourage. Saussier, s'inspirant de Sekula, défend l'idée d'un autre rapport entre la photographie et les spectateur.ice.s, en prenant exemple sur le modèle du lecteur impliqué tel que défini dans la théorie de la réception :

> « L'art n'est un processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent, jouissent, jugent des œuvres, qui les reconnaissent, les refusent, les choisissent et les oublient. » (Saussier et Chérel, 2006 : 24)

À plusieurs reprises, Saussier travaille à partir de son passé de photoreporter. Son témoignage revêt une double dimension : d'une part, à travers ses anciens reportages, il actualise et réhabilite les informations diffusées (ou non) par les médias à l'époque, comme dans *Le tableau de chasse*, où il revisite l'insurrection roumaine ; d'autre part, il engage une réflexion sur le journalisme contemporain et ses insuffisances. Dans son travail, les spectateur.ice.s sont invité.e.s à remettre en question leurs connaissances sur l'insurrection, tout en interrogeant la nature même de l'information et les manipulations dont elle peut faire l'objet. Dans son texte « La démocratie du portrait » (Saussier, s.d., b), il écrit qu'il souhaite proposer un « espace mental autour des images pas un regard ». Par là, il signifie que l'important pour lui est d'interpeller les spectateur.ice.s en faisant apparaitre une multiplicité de perspectives, plusieurs niveaux de lecture, dans le but de produire chez eux un déplacement. Il encourage les spectateur.ice.s à faire un travail de lecture et de réflexion autour de ses images et non à se contenter du « confort passif de la délectation iconographique » (Saussier et Chérel, 2006). Ses propos font écho à ceux de Meiselas, qui à propos de ses premières photographies souligne que :

> « Dès le départ, mon travail s'est fondé sur l'idée que le récit devait déborder du cadre de la seule image. Je peux aimer certaines de mes photos, mais souvent, elles ne me suffisent pas. La création d'une image et l'image en soi ne me nourrissent pas assez longtemps. Malgré tout le plaisir que je prends à faire une photo, je ressens le besoin de l'intégrer à la trame de quelque chose de plus vaste. Au-delà de ce que montre l'image, j'ai envie de savoir ce que dit le sujet. Et je souhaite explorer la façon dont le spectateur prend part à cet échange. » (Meiselas, 2017 : 16)

En exposant une pluralité de points de vue, en créant des dispositifs de monstration dialogique et polyphonique, une place active est laissée aux spectateur.ice.s. Ces dispositifs seront analysés en détail dans une partie ultérieure. En mettant en lumière des faits passés sous silence ou oubliés — des personnes expulsées de Cornillon, l'insurrection roumaine, le combat des Kurdes pour une reconnaissance de leur identité et de leur territoire, les dérives de l'économie capitaliste du commerce maritime, etc. — en apportant des connaissances à leur propos, iels espèrent changer les consciences et encourager les spectateur.ice.s à devenir témoin.

Chez eux, la connaissance est perçue comme émancipatrice. Cela n'est pas sans faire référence aux principes de l'éducation populaire, dont Pataut est proche, et à ceux du *photovoice* dont j'ai parlé plus tôt. « Peuple et Culture », avec qui Pataut a travaillé pour *Sortir la Tête* s'en revendique. Dans le contexte de l'éducation populaire, bien que sa définition soit complexe (Besse, Chateigner, Ihaddadene, 2016), on peut retenir que le pouvoir émancipateur de la connaissance trouve une résonance particulière. L'éducation populaire vise à autonomiser les individus en les dotant des outils nécessaires pour comprendre et transformer leur réalité sociale. Dans cette perspective, la connaissance devient un levier essentiel pour l'émancipation individuelle et collective. Lorsque les documentaristes exposent une pluralité de points de vue, mettent en lumière des faits passés sous silence ou oubliés, et apportent une connaissance approfondie à travers leurs œuvres, iels espèrent non seulement informer, mais aussi émanciper. Pour l'éducation populaire, l'éman-

cipation ne se limite pas à l'acquisition de connaissances factuelles, mais englobe aussi la capacité à analyser, critiquer et participer de manière active à la société. Dans ce cadre, la connaissance n'est pas simplement perçue comme un ensemble d'informations, mais comme un instrument permettant aux individus de remettre en question les normes établies, de prendre conscience des injustices sociales et de devenir des acteur.ice.s engagé.e.s dans la transformation de leur réalité. En favorisant une approche dialogique et polyphonique, les photographes dialogiques créent un espace où la connaissance n'est pas « monologique » pour reprendre les mots de Bakhtine, mais co-construite avec les spectateur.ice.s.

2. Des spectateur.ice.s témoins

Dans un documentaire dialogique, les spectateur.ice.s sont appelé.e.s à participer et à devenir des spectateur.ice.s-témoins. Le témoin est celui qui peut certifier une chose, grâce au témoignage, qui sert de preuve (Rey, 2004 : 3779). Être témoin ce n'est pas être un simple regardeur. Il s'agit de prendre conscience d'un fait, d'une démarche et d'un contexte, qui suppose que l'on en dialogue ensuite, que l'on en témoigne à d'autres.

En cela, la notion de témoignage s'applique clairement à Sekula. Ses travaux font office de preuves grâce à « un art capable de documenter l'incapacité du capitalisme de monopole à procurer des conditions de vie véritablement humaines » (Sekula, 2013:172). Pour lui, « une représentation didactique et critique est une condition nécessaire, mais insuffisante pour la transformation de la société » (Sekula, 2013 : 173). En tentant de trouver de nouvelles formes pour ses documentaires, il souhaite faire réfléchir le public et le pousser à agir. La « transformation de la société » ne peut pas se faire seule, mais grâce aux spectateur.ice.s qu'il interpelle et auxquels il livre un témoignage, comme celui de *Fish Story*, qui nous montre tout ce qui est invisibilisé dans le commerce maritime. Sekula est en faveur « d'une difficulté formelle du documentaire » (Sekula, 2013). Pour lui, le documentaire n'a pas à donner un unique point de vue. Il souhaite en montrer plusieurs, fois antagonistes. Comme nous le dit Marie Muracciole dans l'introduction du texte « Défaire le modernisme » (in Sekula, 2013), il envisage ses documentaires comme supports de débats à venir. Il compte sur la capacité des spectateur.ice.s à considérer et négocier ces informations et les appelle à dialoguer. Il faut, selon lui :

> « Redéfinir un pragmatisme, un mode de relation fondé sur un dialogue pédagogique et tenter d'élargir significativement la notion de public, en y associant le combat actuel contre l'ordre établi. » (Sekula, 2013 : 147)

Par conséquent, ses documentaires participent d'une fabrique du sens — en particulier du sens critique — et visent à « une transformation de la société » et non à une représentation du réel qu'il faudrait transposer en images. Les spectateur.ice.s, dans son œuvre, ont un rôle à jouer dans la société. Iels sont témoins d'une réalité dont iels devront à leur tour témoigner et ce sera à eux de s'impliquer pour faire évoluer la société. Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de l'éducation populaire.

Le projet *Reframing History* de Meiselas illustre aussi très bien ce rapport aux spectateur.ice.s. Lors du 25e anniversaire de la victoire sur Somoza, le dictateur nicaraguayen, Meiselas repart une nouvelle fois au Nicaragua avec de grands agrandissements de certaines de ses photographies, qu'elle placarde in situ. Ce projet a été réalisé en collaboration avec l'Institut d'Histoire de l'Université centraméricaine de Managua. Son but était de poursuivre une réflexion sur la façon dont les photographies impactent et influencent la mémoire collective. Elle s'est intéressée aux réactions de la nouvelle génération qui connaissait cette histoire sans y avoir participé. Elle a écrit de ce projet :

> « En tant que témoin, on doit toujours protéger la mémoire de l'oubli. Les affiches interpellent, et cette provocation a une dimension publique. » (Meiselas, 2017 : 132)

Transformer les spectateur.ice.s en témoins est possible en prenant en compte l'agentivité des images. Dans son ouvrage *L'art et ses agents* (2009), Alfred Gell propose une théorie de l'art pensée en termes des différentes *agencies* (ou agentivités) qui se rencontrent dans un objet d'art. Il s'éloigne assez radicalement d'une analyse esthétique de l'art, pour en faire une analyse sociale. Son concept d'agentivité est relationnel, actantiel et contextuel. Sa théorie s'articule autour de deux grands axes : agent/patient. Pour tout agent, il existe un patient, et réciproquement. Pour être agent, il faut agir en relation à un patient. Le patient est l'objet ou l'individu, causalement affecté par l'action de l'agent :

> « La présence de cette dimension performative des images rejoint l'intérêt pour les usages sociaux de la photographie, ainsi que la plus récente théorisation de l'"*agency*" de chaque image. On est là face à l'un des concepts clés de l'anthropologie visuelle, définis par Alfred Gell comme la possibilité pour un objet d'art, par exemple une image, de jouer un rôle actif, à l'égal d'une personne, au sein de relations sociales complexes (Gell, 1992, 159-86). » (Bouveresse, 2014 : 17)

Comme le souligne Clara Bouveresse, la théorie de Gell permet de penser les objets d'art comme des acteurs sociaux. Elle permet aussi de considérer le documentaire comme un agent, dont l'objectif est de transformer les spectateur.ice.s patient.e.s, en agent.e.s afin qu'à leur tour iels puissent agir sur le monde.



Susan Meiselas, Nicaragua, Matagalpa, 1978, from the series «Reframing History,» Matagalpa, July 2004. © Susan Meiselas.

*
* *

La photographie documentaire dialogique encourage le photographe, les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s à tout.e.s adopter un rôle d'agent.e.s. Sur le terrain, des méthodes collaboratives sont mises en place afin de donner la parole aux interlocuteur.ice.s. Ce processus dialogique se prolonge lors des expositions. Ces dernières ont un double enjeu : impliquer activement les interlocuteur.ice.s dans la restitution et constituer un public auprès duquel ces témoignages feront écho.

En proposant des débats autour des œuvres, mais aussi des formes de monstration dialogique, en montrant plusieurs pistes de compréhension, le public est lui aussi incité à devenir agent, en ayant une lecture active de l'œuvre, et en devenant témoin des éléments qui lui sont donnés à comprendre. Dans ce contexte, la connaissance acquise devient un instrument d'émancipation, tant pour les photographes, les interlocuteur.ice.s que pour le public. Elle invite les individus à questionner, à réfléchir et à agir, participant ainsi à une démarche collective pouvant mener à une transformation sociale. La transformation des participant.e.s en agent.e.s, tant chez les interlocuteur.ice.s que chez le public, induit une redéfinition du rôle du photographe sur le terrain. Dans cette dynamique, les photographes cessent d'être de simples observateur.ice.s pour devenir des intermédiaires. À leur rôle de catalyseur dans la co-création d'un récit visuel, s'ajoutent ceux traditionnels d'ethnologue et de photographe.

B. De l'ethnologue à l'entremêleur.se : les différents rôles des photographes sur le terrain

Les photographes, en s'adaptant à leur terrain, oscillent entre plusieurs positions. Celle d'ethnologue, lorsqu'iels tentent de comprendre, grâce à leurs interlocuteur.ice.s, les enjeux de la situation, du territoire et/ou de l'événement dans lequel iels entreprennent leur projet. Celle d'ethnologue visuel, quand iels réalisent leur recherche à l'aide de l'outil photographique. Et enfin, celle d'entremêleur.se.s quand iels s'inscrivent dans une démarche dialogique vis-à-vis de leurs interlocuteur.ice.s.

J'analyserai dans cette section les points communs entre les postures des photographes dialogiques et celles des ethnologues, ainsi que les spécificités du rôle des photographes dans le cadre d'une ethnologie visuelle. Le terme ethnologue est ici

préféré à celui d'anthropologue et d'ethnographe. L'ethnographie, en effet, peut être considérée comme une transcription des données premières des terrains, tandis que l'ethnologie procède à une analyse et une interprétation de ces données. L'anthropologie, quant à elle, a une visée plus comparative sur des thématiques plus générales (Géraud, Lerservoisier, Pottier, 2007 : 10). Bien que ces catégories s'entremêlent une fois sur le terrain, la comparaison du rôle du photographe dialogique avec celui de l'ethnologue qui récolte des données et qui analyse et interprète en même temps le territoire dans lequel il s'inscrit m'apparait la plus juste.

a. Le photographe ethnologue

1. L'ethnologue

Les projets ici étudiés mettent en place des méthodes qui s'approchent par plusieurs aspects de l'ethnologie. Ce rapprochement avec les méthodes ethnologiques n'est pas anodin dans la conception d'une photographie documentaire dialogique. L'ethnologie étant une discipline du « contact avec l'autre », ses méthodes sont en adéquation avec une approche dialogique. Tout d'abord, par la relation de dialogue et de compréhension qui s'installent entre le photographe et les interlocuteur.ice.s, mais aussi par l'observation et la transmission. L'approche documentaire dialogique et l'ethnologie se tissent dans une même élaboration et une même perspective : la connaissance d'un terrain et la transmission des complexités de celui-ci.

Comme l'a montré la première partie, mon rôle dans le documentaire *ZONE 54* s'est progressivement défini par des pratiques et des méthodes issues de l'ethnographie : terrain long, observation participante, entretiens non directifs, journal de terrain, etc. Si en tant que photographe il s'agit parfois de faire une bonne image, le plus important reste d'être là, d'observer et surtout de comprendre les scènes, les interactions, les échanges, qui se déroulent devant moi. Ma position est restée strictement la même pour le nouveau documentaire que je mène depuis 2016. La démarche même de cette thèse tend à tisser des liens entre ethnologie et photographie dialogique. La première partie étant très largement dédiée à cette approche, il est plus pertinent ici d'analyser d'autres travaux photographiques. Bien que les photographes ici étudiés n'aient pas un parcours d'anthropologue, leurs méthodes sont très similaires à celles de l'ethnologie.

L'importance du terrain

Le sociologue Sylvain Maresca (2007) voit un rapprochement entre l'ethnologie et le documentaire sur différents plans : terrain de longue durée, observation, immer-



Marc Pataut, Cornillon- Le Grand Stade, 1994-1995. Vues d'exposition « Marc Pataut de proche en proche », Jeu de Paume, Photographies 1 à 16, 2019. © Marc Pataut.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

sion, distance juste et tous deux sont pratiqués par des spécialistes de l'entrée en contact avec autrui. Concernant le terrain, l'anthropologue Evans-Pritchard préconise un minimum de deux années de terrain (Evans-Pritchard, 1977) afin de pouvoir s'imprégner des cultures étudiées. Pour l'anthropologue Bronislaw Malinowski, qui fera de l'observation participante la norme en ethnologie, il s'agit de planter sa tente au milieu du village (Kilani, 1987) afin de pouvoir observer et comprendre de l'intérieur la culture de l'autre. Le but de cette méthode est de pouvoir vivre l'« expérience d'une immersion totale, consistant dans une véritable acculturation à l'envers » (Laplantine, 2001 : 158).

De ce point de vue, en se rendant plusieurs jours par semaine durant deux années sur le terrain de Cornillon, Pataut a une approche voisine de ces définitions classiques du terrain ethnographique. Il sait que le savoir nait de la connaissance du terrain (Pataut, Roussin, 2011). Il n'y a pas de méthode spécifique pour lui, mais « du temps passé en immersion » dans lequel « il s'agit d'être là » et « être là ce n'est pas quelque chose d'approximatif, c'est plein » (Pataut, 2012). Être là, pour Pataut, c'est créer une relation avec les interlocuteur.ice.s qui dépasse le projet artistique, c'est être dans la plus grande écoute possible, c'est le temps passé à échanger, qui déborde largement celui de la prise de vue. Meiselas se rend aussi plusieurs fois au Nicaragua afin de couvrir la révolution de 1978 et ses conséquences ultérieures. Elle dira de cette immersion :

> « Mon périple avait duré si longtemps, j'avais passé tant de temps à m'approcher des gens, à être là, avec eux, prenant peu à peu conscience que je m'éloignais de mon pays natal et commençant à croire que j'en avais trouvé un nouveau… tout ça pour m'apercevoir, en ce jour du 19 juillet, que cette victoire était la leur, pas la mienne. J'avais les images, ils avaient la révolution. » (Meiselas, 2017 : 62)

Le projet *Studio Shakhari Bazar* de Saussier, implique deux temporalités. La première est une approche immersive du terrain : en 1994 il s'installa durant vingt-et-un mois à Dhaka. Puis, de 1997 à 2006, à l'instar de l'ethnologue Marcel Griaule et de bien d'autres, son terrain s'est poursuivi avec des allers-retours. Tandis que Sekula, en se rendant durant six ans dans les grands ports et villes portuaires du monde, se positionne du côté de l'ethnographie multisituée. Le travail au Kurdistan de Meiselas est à cheval entre ces trois pratiques : elle a commencé par se rendre plusieurs fois au Kurdistan entre 1991 et 1994, avant que l'accès lui y soit refusé à cause de tensions géopolitiques. Son travail s'est alors poursuivi auprès de la diaspora kurde dans plusieurs grandes villes d'Europe et d'Amérique, jusqu'en 2007.

Le dialogue

Cette temporalité est liée de très près, à une autre notion importante en ethnologie que j'ai décrite plus tôt, celle de territoire. Dans ces projets à la temporalité et



Marc Pataut, Cornillon- Le Grand Stade, 1994-1995. Vues d'exposition « Marc Pataut de proche en proche », Jeu de Paume, Photographies 17 à 34, 2019. © Marc Pataut.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

à la spatialité ethnologique, la parole et le témoignage sont suscités par la présence prolongée sur le long terme. Toutes ces photographes se positionnent dans un rapport de dialogue avec les personnes photographiées et tentent de dépasser ce qui est montré pour aller vers ce qui est dit. C'est ce que précise Saussier (2001) quand il écrit croire « dans un œil de l'écoute », dans une temporalité du vécu, du « plein » pour reprendre les mots de Pataut. Ces propos entrent en résonance avec ceux de Pataut :

> « Étienne Martin, dans un entretien [parle] du fait d'"être là dans une écoute la plus grande possible". Cette idée d'une présence, qui ne sépare pas la photographie de l'écoute, résonne terriblement. » (Pataut, 2012 : 35)

L'échange de parole n'est pas dû à la seule présence des photographes sur le terrain. Les entretiens et les témoignages sont aussi utilisés dans ces documentaires. Saussier fait précéder ses portraits d'entretiens menés selon un même questionnaire rudimentaire (2001), tandis que Pataut et Meiselas apportent des photographies sur leur terrain afin de pouvoir échanger avec leurs interlocuteur.ice.s. En ce point, leurs méthodes s'approchent de la photo-élicitation. Cette manière de faire est au cœur du projet *Kurdistan : In the Shadow of History*, dont le but est de documenter l'histoire de ce pays à l'aide de toutes les archives disponibles, le Kurdistan n'ayant pas d'archives nationales ou de lieu de conservation pour ces images :

> « Ce qu'elle vécut là-bas l'amena à entamer un travail sur l'histoire visuelle des Kurdes, dont l'aboutissement fut le livre *Kurdistan : In the Shadow of History*, somme unique et complète sur la mémoire d'un peuple qui ne dispose ni d'un État propre ni d'une archive nationale. L'ouvrage rassemble les récits de ceux qui ont fui comme de ceux qui sont restés et invite voyageurs, marchands, missionnaires et bureaucrates à témoigner d'une histoire constamment menacée d'effacement par le déni. » (Isin Önol, 2018 : 123)

Un processus de recherche entre art et ethnologie

La plupart des documents utilisés étant des images d'archives ou familiales, Meiselas a besoin de la connaissance des personnes kurdes afin de replacer celles-ci dans leur contexte. Le site internet AkaKurdistan (mentionné plus tôt), qu'elle a créé invite les gens à déposer de nouvelles images ou à apporter de nouvelles informations concernant celles déjà présentes en ligne.

Le processus de recherche mis en place dans ces documentaires permet d'appréhender le monde dans toute sa complexité, et par là, ne s'oppose plus de façon radicale à la science (Méaux, 2019). Problématiques artistique et scientifique avancent ensemble. Cependant, comme le rappellent Marc Pataut et Philippe Roussin, les sciences humaines « ne sont pas et ne peuvent pas être un réservoir de savoir pour le photographe », car la connaissance doit avant tout provenir de la connaissance du terrain. De cette manière, les sciences humaines sont à la fois un ensemble de données disponibles et permettent, lors de l'enquête, « une parenté de position, mixte de participation et de distance » (Pataut, Roussin, 2011). Le terme « enquête » est d'ailleurs utilisé par les photographes eux-mêmes. Je suis plutôt partagée quant à l'utilisation de ce terme, je préfère utiliser celui de « recherche ». L'enquête réfère à mon avis à un imaginaire trop administratif, renvoyant aux enquêtes de police. Bien que Beaud et Weber l'emploient dans leur ouvrage méthodologique *Guide de l'enquête de terrain* (2010), eux-mêmes conseillent de ne pas en faire usage auprès des interlocuteur.ice.s. Dans les écrits artistiques, ce terme désigne avant tout une méthode, qui est perçue par l'historienne de la photographie Danièle Méaux, dans son ouvrage *Enquêtes*, comme :

> « Une praxis enclenchée à partir de présupposés, mais s'interrogeant aussi sur elle-même au contact du réel : elle tend ainsi à constituer un cheminement vers une compréhension de phénomène. Le terme "enquête" désigne communément, tout à la fois, le long exercice de prise de connaissance de la réalité et la restitution de ce dernier au travers d'une mise en "intrigue" — dont les normes ont été différemment codifiées selon les époques et les domaines disciplinaires. Mais, "formes de l'expérience" est "formes du récit de l'expérience" s'avèrent toujours intrinsèquement liées. » (Méaux, 2017 : 13)

Il me semble que l'utilisation du mot « enquête », chez ces photographes, contribue à construire un pont entre le domaine de l'art — auquel iels appartiennent — et celui des sciences humaines. Leurs études — qui ne sont pas nécessairement aussi rigoureuses que l'exigerait l'approche scientifique — et la liberté qu'iels s'accordent dans leur manière d'appréhender le terrain ne leur permettent pas de s'affirmer ethnologue ou sociologue. Je ne pense d'ailleurs pas que leur souhait soit de se définir comme tels. La liberté d'expérimentation laissée aux artistes est à mon avis centrale pour eux. Le lien se crée avec les sciences sociales grâce à la diversité de méthodes qu'iels empruntent à ces disciplines, et qui sont regroupées sous le terme « d'enquête ». À ce propos, Maresca, en parlant du photographe Gilles Favier, met en lumière une nuance entre les photographes documentaires et les ethnologues :

> « Gilles Favier participe d'un questionnement sur la nature, les enjeux et donc les limites d'une photographie qui dialogue avec l'ethnologie. Inventorier, décrire sans reproduire, être obligé de s'inscrire avec la plus grande humilité, être obligé [...] de montrer sans dire, sans prouver, sans penser à la vérité, mais également s'effacer. En fait participer d'une ethnologie qui, parce qu'elle est photographique, pose davantage de questions qu'elle n'apporte de réponses. » (Maresca, 2007 : 63)

Les photographes dont il est question ici interrogent plus qu'iels n'apportent de solutions. Ce désir de savoir, cette volonté d'ouvrir les questions et d'apporter des réponses non totalisantes, sont au cœur de leur problématique.

Enfin, ces photographes travaillent en lien avec des anthropologues ou à l'aide de références anthropologiques. Pataut collabore régulièrement avec l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe et a travaillé avec l'association Ne Pas Plier, avec laquelle il a édité *Cornillon*, qui regroupe des sociologues, des travailleurs sociaux et des artistes. Les textes de *Kurdistan : In the Shadow of History* sont rédigés par l'anthropologue Martin van Bruinessen et le travail de terrain a en partie été réalisé avec l'anthropologue Clyde Snow. Saussier confie s'être inspiré des méthodes anthropologiques afin de penser la place de l'observateur sur son terrain (2001). De retour de Dhaka, il reprend ses études en anthropologie visuelle à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Enfin, dans les textes de *Fish Story*, Sekula fait référence à plusieurs anthropologues.

Les méthodes ethnographiques utilisées par ces photographes (terrain long, immersion, dialogue, entretiens, etc.) permettent une compréhension complexe du monde qui rapproche les enjeux artistiques et scientifiques. Cependant, le rôle de photographe-ethnologue implique d'autres manières de se positionner sur le terrain.

2. L'ethnologue visuel

Bien que les projets étudiés ici emploient des méthodes ethnologiques, l'utilisation de l'appareil photographique requiert des approches spécifiques pour explorer le terrain. L'une des différences essentielles entre l'ethnologie écrite et visuelle est le rapport au temps. La photographie est avant tout une écriture de l'instant présent. Si un.e ethnologue peut suspendre momentanément l'écriture de son journal de terrain pour le poursuivre, de mémoire, plus tard, un.e photographe doit nécessairement réaliser ses photographies au moment où la scène se déroule devant lui. Lorsque je rédige un journal de terrain j'ai plutôt tendance à être tournée vers le passé — je me remémore les dernières minutes ou heures afin de les comprendre et de les décrire. Quand je prends des photographies que je suis plutôt tournée vers le futur— j'analyse rapidement la situation afin de pouvoir anticiper les actions et les déplacements des acteur.ice.s, mais aussi afin de me placer correctement et d'appuyer au bon moment sur le déclencheur. Certaines photographies sont facilement reproductibles plus tard ou peuvent être mises en scène, d'autres ne le sont pas. Il ne s'agit pas tant de faire une « belle » photographie qu'une « bonne » photographie, c'est-à-dire une photographie qui aura du sens dans le documentaire et qui puisse être représentative de la scène qui se déroule devant moi. Cette tâche est particulièrement ardue quand il faut anticiper au début d'un terrain les photographies qui

seront utiles cinq années plus tard. Il est essentiel, tout comme pour l'ethnologie de l'écrit, de connaitre le terrain. C'est en comprenant les mécanismes du terrain qu'on peut faire de bonnes photographies. Comprendre le terrain n'est cependant pas suffisant, la posture du photographe elle aussi est importante. L'acte photographique se déroule à la vue de tou.te.s, en interaction avec l'autre.

Je souhaiterais ici analyser trois aspects de l'ethnologie photographique : la position du photographe envers l'acte photographique, la position du photographe dans les interactions avec les interlocuteur.ice.s et enfin, la position du photographe lorsqu'il est lui-même photographié par ses interlocuteur.ice.s.

Être en phase avec la situation à photographier

Prendre une photographie demande parfois une attention et une concentration toutes particulières, qui pourraient presque, dans mon expérience, se rapprocher d'une transe. L'anthropologue visuel Christian Lallier a très bien décrit ces moments de « félicité » dans son ouvrage *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales* :

> « Dans ces instants de félicité, nous nous sentons visités par la situation qui fait l'objet de notre attention. Nous n'observons plus, nous participons en tant qu'observateur : nous partageons la même actualité que la personne filmée, non pas en croyant nous mettre à la place de l'autre, mais par le fait que nous sommes concernés par ce qui se passe en tant que filmant. » (Lallier, 2009 : 69)

Cela fait écho aux propos cités plus tôt de Pataut lorsqu'il écrit qu'« il s'agit d'être là » et « être là ce n'est pas quelque chose d'approximatif, c'est plein » (Pataut, 2012). Cette attention est particulièrement grande à deux moments : lorsque je photographie en argentique et lors de scènes non reproductibles, qu'il faut photographier sur le vif. L'argentique accentue cet état pour deux raisons. D'une part chaque photographie a un coût, et d'autre part parce que, travaillant en moyen format, je ne peux que faire dix photographies sur une même pellicule. Le temps de prise de vue entre deux photographies est relativement long avec mon appareil argentique. Si je peux prendre une, deux, trois, quatre ou cinq photographies à la suite avec un reflex numérique, en argentique, il me faut actionner le levier d'armement afin de faire avancer le film entre chaque prise de vue et cela prend deux à trois secondes, ce qui est énorme lorsque l'on souhaite saisir une action qui se déroule juste devant soi. Saluer une personne, lui tendre un objet, rire, crier sont autant d'événements qui peuvent ne durer qu'un court instant.

Je souhaiterais prendre deux exemples afin d'illustrer ce que je viens de décrire. Le premier est issu de *ZONE 54*, et le second d'*Ahllanwasahllan/*بيافنو, tous deux concernent des clichés pris avec mon Pentax 6x7. La première photographie a été réalisée aux Jeux Olympunk en 2015. Huit ans plus tard, je me souviens encore très

bien de cette prise de vue. Elle m'a procuré un grand moment de « félicité ». L'histoire commence par une photographie ratée : en plein milieu du festival, entre deux arbres, un concours de bras de fer est lancé. Deux personnes sont assises l'une face à l'autre, une canette de bière est posée sur la table. Mais plutôt que de s'affronter, iels se tiennent la main, prennent appui l'un sur l'autre. C'est une scène très comique, car elle va à l'encontre du moment de tension qui est attendu lors d'un bras de fer. Trop timide, je n'ose pas prendre cette photographie et quelques secondes plus tard il était déjà trop tard. Je sais que je veux prendre cette scène malgré tout. On ne passe pas à côté d'une image qui montre un bras de fer entre deux punks en plein milieu d'une forêt. C'est à ce moment que commence l'instant que Lallier appelle « félicité » et que j'aurais plutôt tendance à appeler « entrer en phase », en me référant à son utilisation en physique : lorsque deux phénomènes périodiques et indépendants varient d'une même manière le temps d'un moment. À ce moment je suis entièrement concentrée sur la scène qui m'intéresse, tout ce qu'il y a autour et qui ne concerne pas cette scène est inexistant. Je suis attentive à chaque mouvement, ceux des autres et les miens, afin d'être au bon endroit au bon moment. L'objectif est en quelque sorte de prendre de l'avance, quelques secondes, sur le temps qui passe, d'anticiper. Cette photographie a été particulièrement difficile à exécuter, car de nombreux éléments entraient en compte : prendre le bras de fer à un moment où la tension est palpable visuellement et faire attention à ce que la position et les regards des cinq personnes qui sont dans le cadre de l'image soient cohérents. Sans oublier de penser aux couleurs, à la lumière et à la profondeur de champ, qui sont les éléments de base qu'un photographe a en tête lorsqu'il photographie.

Je me souviens aussi parfaitement de quatre photographies réalisées lors de l'été 2018 avec Yara, Majd et deux de leurs ami.e.s. Iels jouaient au bord de la Meurthe, un cours d'eau passant à Nancy, à un jeu qu'iels appelaient « le jeu de la musique » et qui consiste à faire deviner un mot à une personne ayant un casque sur la tête diffusant de la musique à un volume élevé. La personne portant le casque devait essayer de lire sur les lèvres des autres le mot qu'iels prononçaient. Très souvent, le mot deviné était très différent de celui prononcé et s'en suivaient alors de nombreux éclats de rire. J'avais envie de réussir à faire un portrait de ces quatre personnes dans ce moment de joie intense, loin de leur quotidien souvent bien plus difficile. J'ai alors observé attentivement deux ou trois tours de ronde, le temps d'entrer en phase. Il m'a fallu analyser comment chaque personne réagissait à la musique, à quel moment elle rigolait, de quelle manière, etc. Travaillant en argentique, je n'avais qu'une seule chance de réussir ces photographies, car il est aisé de rater la photographie d'une personne en plein fou rire. C'est en résonnant à leur rythme que j'ai pu réaliser ces quatre clichés. Je me souviens encore du stress vécu entre le moment où les photographies ont été prises et celui où j'ai enfin pu les scanner, quelques semaines plus tard. Ce que je viens d'expliquer est aussi valable lorsque je photographie avec un





ZONE 54, 2015, Olympunk.

Ahllanwasahllanوسهلاوسهلاين, 2018, Jeu de la musique.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

appareil reflex numérique. Si la tension est moindre, il n'est pas concevable de photographier une même scène vingt ou trente fois, au risque de gêner et d'intimider les personnes présentes. Bien que je prenne un peu plus de photographies avec un appareil numérique, j'ai conservé la même manière de faire qu'en argentique, en limitant le nombre de clichés que je réalise d'une même scène.

Multiplier les points de vue

Ces moments de phases, de félicité, sont loin de représenter l'ensemble des prises de vues. La plupart du temps, une partie de mon attention analyse le cadrage, la lumière et l'action qui se déroule en face de moi, tandis qu'une autre partie reste en interaction avec les personnes présentes. À de nombreux moments, je n'ai plus besoin d'être en phase, car je connais mon terrain, et à force de répétition des scènes (comme la manche par exemple) j'ai une plus grande facilité à les anticiper. Mon attention est davantage focalisée sur la photographie que je suis en train de faire parmi toutes celles déjà prises que sur le moment en tant que tel. Je tente d'expérimenter un nouveau cadrage, ou une photographie qui pourrait se mettre en lien avec d'autres déjà faite, ou à faire.

Enfin, la troisième manière de faire des photographies et surement la plus confortable est la mise en scène. Il ne s'agit qu'exceptionnellement de pure mise en scène. La plupart du temps je demande aux personnes de rejouer une action qu'iels viennent de faire, de façon plus lente ou à un endroit légèrement différent dans lequel la lumière est plus adaptée. Il est néanmoins rare que je pratique ce type de photographie.

J'ai évoqué plus tôt le fait que j'essaie de réaliser des photographies en lien avec les autres photographies déjà prises ou celle restant à faire. Afin de limiter les images manquantes, notamment depuis que j'utilise le numérique, je photographie parfois une même scène de différents points vue, oscillant entre photographie proche et lointaine, en pointant différents sujets ou encore en alternant entre photographies descriptives et symboliques, comme on peut le voir sur les photographies ci-contre. Les photographies 1-2-3 et 7 représentent Essam et un de ses amis syriens. J'ai pris quatre photographies de son ami, dont un portrait (1), car je ne savais pas s'il allait occuper une place importante dans la suite du documentaire. Sur la deuxième photographie, on peut les voir dans un face-à-face, tandis que la troisième photographie montre son ami au deuxième plan, légèrement flou (ce qui symbolise l'effacement) alors que ce dernier apparait net sur la septième photographie. Les photos 4-5-6 ont un rôle plus symbolique. Je les ai réalisées dans l'intention de faire un parallèle avec l'« échiquier politique » : elles peuvent questionner les choix politiques au sujet de la migration ou de la géopolitique. La photographie 4 met en avant un simple pion, sorti du jeu, avec Essam en arrière-plan. Une même photographie a été faite en



AhllanwasahllanوسهلاًAhllanwasahllan, 2019, Concours d'échecs.

Photographies : Amandine Turri Hoelken

échangeant un pion contre une reine. La photographie 5 montre une tour prenant une reine, coup qui affaiblit fortement l'adversaire. Et enfin, la sixième photographie nous extrait de tout contexte et l'attention se focalise sur une main qui bouge des pions sur l'échiquier. Les photos 7-8-9 sont des images plus contextuelles, elles mettent en avant le nombre de personnes présentes (8), Essam et son ami (7), les autres joueurs présents (9). Cette série d'images fait écho à d'autres photographies que j'ai pris à d'autres moments qui appartiennent aussi à la thématique de l'échiquier. Bien entendu, les considérations ci-dessus sont incomplètes, bien d'autres interprétations sont possibles, le but n'étant pas ici de décrire les images, mais de donner un exemple de la manière dont j'essaie, avec la photographie, de construire plusieurs interprétations possibles d'un discours s'articulant en temps réel.

Je construis mes photographies de la même manière en argentique, toutefois, je me limite entre 2 et 4 photographies pour une même scène, comme le montre l'exemple des photographies ci-dessous de John en train de jouer au ping-pong.

Par la nécessité à réaliser des photographies au temps présent, les photographes ont une place spécifique sur le terrain. Photographier demande une certaine attention. Mais la priorité accordée à l'acte photographique n'est pas la seule différence entre un.e anthropologue et un.e photographe. Les interactions avec les interlocuteur.ice.s s'en retrouvent aussi modifiées.

L'observation filmée

Pour l'anthropologue Thierry Roche, « la caméra, par sa capacité à témoigner de l'altérité, à graver le moment où s'est jouée, parlée et négociée la rencontre avec l'autre est un instrument privilégié de l'ethnologie » (Roche, 2001 : 111).

Bien que la position de l'ethnologue soit parfois idéalisée comme une position invisible, à la manière du film norvégien Kitchen Stories, cela n'est guère tenable pour un ethnologue-photographe. La présence de l'appareil photographique oblige l'ethnologue à être proche de la scène. Lallier estime que le rapport à l'autre est inhérent à la recherche en sciences sociales, et cela tout particulièrement dans le cadre des interactions filmées. La qualité de nos observations et de nos données va dépendre de la relation que nous entretenons avec nos interlocuteur.ice.s. Cela est vrai en ethnologie classique et cela prend une attention toute particulière en ethnologie visuelle puisque nos matériaux bruts sont aussi nos matériaux finaux. Si la personne filmée a peur, se met en scène, est en décalage avec nos attentes, alors la création d'une image devient difficile, voire impossible. Le rapport à l'autre est une composante essentielle de la méthodologie :



Capture écran du film Kitchen Stories, de Bent Hamer.

> « La posture documentaire procède du rapport social entre filmant et filmé. Ce principe constitue le fondement de l'observation filmée du réel : en effet, le document réalisé dépend de la construction sociale qui soutient la présence de la caméra dans le groupe observé. Quels que soient les choix du cinéaste, sa compétence technique ou ses ambitions esthétiques, ce qui prévaut avant tout réside dans la relation qu'il pourra établir avec l'autre. »[22] (Lallier, 2009 : 74)

Pour Lallier :

> « L'observation filmée ne relève ni d'une écriture proprement dite ni d'une simple technique de captation, mais d'une pratique sociale : d'une manière singulière de se tenir en face à face avec le sujet de notre représentation. » (Lallier, 2011 : 105)

La photographie n'est pas qu'une expérience visuelle, elle est aussi une expérience entre au moins deux corps : celui du photographe et celui de la personne photographiée. Si certaines photographies sont simples à exécuter, d'autres, dans des moments intimes ou peu valorisants, sont beaucoup plus complexes à réaliser. Dans une situation difficile, il n'est pas possible de fermer les yeux ou de s'éclipser, au contraire, il faut être là, s'approcher de la scène, la cadrer. La photographie a souvent (mais pas majoritairement) été pour moi une expérience du malaise. Je repense aux premières photographies ratées de *ZONE 54*, dont j'ai témoigné dans la première partie. La photographie la plus difficile à réaliser a été une photographie de Cynok et Tony lors d'une violente dispute entre les deux. Il m'a fallu la pleine confiance des deux protagonistes pour prendre une photographie dans un tel moment sans que l'un des deux se sente dévalorisé par cet acte. De la même manière, je me souviens très bien du jour ou j'ai rencontré Latifah, Yara, Majd et Ghaith pour la première fois. Essam et moi étions partis le matin avec Mohammed et Hassan, deux de ses amis, pour accueillir à l'aéroport d'Orly la famille d'Essam qui arrivait en avion du Liban. Il ne les avait pas vus depuis deux ans, et Ghaith — son fils ainé parti étudier aux Pays-Bas — depuis trois ans. En dehors d'Essam et de Mohammed, je ne connaissais personne, j'étais très nerveuse à l'idée de prendre des photographies de ces retrouvailles. D'un côté je savais que ce moment était important et de l'autre, je craignais de le gâcher, d'aller trop loin en empiétant sur leur intimité. Pour limiter le désagrément, je n'ai pris que dix photographies. Si un minimum de confiance n'existe pas, la prise de vue peut être vécue comme une véritable violence. C'est une limite que je refuse de franchir, quelle que soit la photographie manquée. Demander le consentement de mes interlocuteur.ice.s n'est pas contraignant, les relations étant tissées sur le long terme, et ma présence étant établie dès le début en tant que photographe, nous mettons en place une communication verbale, ou non verbale (en montrant mon appareil photo d'un geste), qui n'est pas intrusive par rapport à l'action qui se

22 Lallier organise ses propos autour du film documentaire, mais nombre de ses éléments sont valables pour la photographie.



*Ahllanwasahllan/*بيافنو*, 2018, Aéroport d'Orly.*
Photographie : Amandine Turri Hoelken

déroule devant moi. Si je n'ai pas leur accord, je ne prends pas de photographies. Iels n'ont que très rarement refusé que je le fasse.

Afin que ces moments soient le moins source de malaise possible, j'explique aussi souvent que possible deux éléments : qu'il faut bien différencier le moment de prise de vue des photographies qui seront montrées et que je n'utiliserai jamais une photographie sans leur accord. J'essaie d'être la plus transparente possible dans mon attitude : lorsque je suis mal à l'aise, je leur en fais part, avant, pendant ou après et j'explique pourquoi telle photographie peut être importante. Ce sentiment se fait de plus en plus rare, au fur et à mesure que la confiance mutuelle se renforce. Si certaines personnes me font très rapidement confiance, parfois cette étape requiert tout de même du temps. En ce qui concerne Essam, Yara et Majd cela a pris quelques semaines, voire quelques jours, alors qu'il a fallu une année et demie avec Latifah. Lorsque nous sommes allé.e.s fêter le Nouvel An 2018 aux Pays-Bas, chez leur fils ainé, Latifah m'a demandé de ne pas prendre mon appareil photo, je l'ai ainsi laissé chez moi. Mes intentions ne lui paraissaient pas encore suffisamment claires. Le fait que nous n'avions pas encore de langue commune pour échanger clairement ne facilitait pas les choses. Latifah m'a accordé pleinement sa confiance à partir de la première restitution que nous avons réalisée ensemble, au CRI des Lumières.

La « non-interaction modélisée »

Un autre type d'interaction existe entre le photographe et les personnes photographiées, que Lallier appelle « la non-interaction modélisée ». En dehors des portraits, il est important que les personnes ne regardent pas en direction de l'appareil photographique, elles doivent agir comme s'il n'était pas présent. Lorsqu'une situation est prise en photographie, il existe un « non-vu » entre le photographe les personnes photographiées. Cela implique que les personnes se laissent photographier. En somme, photographe et photographiés co-agissent comme si la présence de l'appareil photo était un détail marginal : cette relation sociale particulière repose sur un déni réciproque. Filmant et filmé.e.s utilisent le modèle de l'indifférence, de la non-communication pour construire la relation sociale de tournage. Ce non-vu, qui est aussi un non-dit, suppose une certaine posture de la part des personnes photographiées — faire comme si le photographe n'était pas là — ainsi qu'une certaine tension. Qui n'a jamais été tendu face à une personne qui vous prend en photo ? C'est cette tension et cette posture que Lallier nomme la « non-interaction modélisée » et qui est une composante indissociable de l'acte photographique. Pour que cette interaction se déroule correctement, plusieurs éléments doivent être pris en compte. Lorsque le photographe se montre peu attentif — c'est-à-dire en dehors de l'interaction — ou encore lorsque la personne photographiée s'écarte de la situation sociale dans laquelle elle est impliquée (par exemple parce que cela à peu d'intérêt pour elle), il peut se produire un effet de surjeu, de mise en scène. Il est aussi possible qu'une personne fasse semblant de s'impliquer dans la situation observée : elle va prendre la pose, ou reproduire (et non produire) les gestes et propos qui lui semblent adéquats. Autrement dit, l'interlocuteur.ice n'est pas ou plus engagé.e dans l'action en cours, mais plutôt dans l'action qui la représente — celle d'être prise en photographie.

Le meilleur moyen d'éviter ces situations, selon mon expérience et celle de Lallier, est, pour les photographes de ne jamais relâcher leur attention et de faire en sorte que les personnes se sentent valorisées et/ou impliquées par la situation dans laquelle elles sont représentées. J'explique souvent à mes étudiant.e.s (en anthropologie ou en photographie) que si une personne comprend l'intérêt de la démarche elle a beaucoup plus de chance d'accepter d'y participer. L'interaction ne peut ainsi se passer du dialogue. C'est lorsque les personnes sont investies dans leurs actions que la présence de l'appareil photographique est oubliée. La personne photographiée ne se sent pas menacée par un effet d'autorité du photographe, mais se perçoit comme un centre d'intérêt. L'acte d'être photographié n'est plus considéré comme une gêne perturbant l'individu dans son action, mais apparait comme la reconnaissance de son implication. Lorsque photographiant et photographié.e.s parviennent à co-agir sans se perturber mutuellement, le photographe ne gêne plus la personne photographiée.

Lallier définit aussi l'observation filmante par l'observance, qui est un mot-valise entre l'observation et la distance. C'est un engagement distancié qui implique une neutralité, qu'il entend comme une posture de distanciation et d'étonnement et non comme une objectivité naïve. La neutralité engagée, selon lui, est une volonté et une intentionnalité, c'est une posture qui tend à maintenir un détachement constant à l'égard de soi qui implique d'être un tiers exclu. Par tiers exclus, il entend la position du filmeur, qui, parce qu'il filme, n'est jamais dans l'interaction avec les autres, mais toujours à l'écart. C'est cette position qu'il doit maintenir afin de ne pas empiéter sur les interactions sociales. La position d'un filmeur, qui montre son interaction avec l'autre de manière claire, est qualifiée par Lallier de position réflexive. Or, il me semble qu'une position intermédiaire est possible, grâce à la collaboration. Cette position est facilitée par la pratique de la photographie, car à la différence d'un plan filmé, l'acte photographique peut ne prendre que quelques secondes. De plus, afin de pouvoir pratiquer son travail dans la collaboration, la confiance, nous l'avons vu, est un enjeu essentiel. Une posture bien ajustée dans le dialogue me permet, je pense, de ne pas me situer dans un tiers exclu ni dans une réflexivité excessive. La posture de photographe me parait plus facile à maintenir ainsi. Prenons l'exemple d'une partie de ping-pong ou encore de la préparation d'un repas. Une ou deux photographies vont me suffire pour montrer cela, ce qui me permet, à l'exception de quelques secondes à l'écart pour la prise de vue, de rester à leurs côtés. Un vidéaste va peut-

être vouloir filmer intégralement ce moment et par ce fait s'exclure lui-même plus longuement de l'action. Néanmoins, même cette position est à reconsidérer. J'ai pu constater dans le cadre des documentaires que j'ai entrepris que de nombreuses scènes de la vie quotidienne se répètent. Que ces scènes soient filmées ou photographiées, il n'est pas nécessaire de *toutes* les photographier/filmer *tout le temps*. Il faut laisser une large place au dialogue et à l'interaction.

Du photographe révélé au photographe photographié

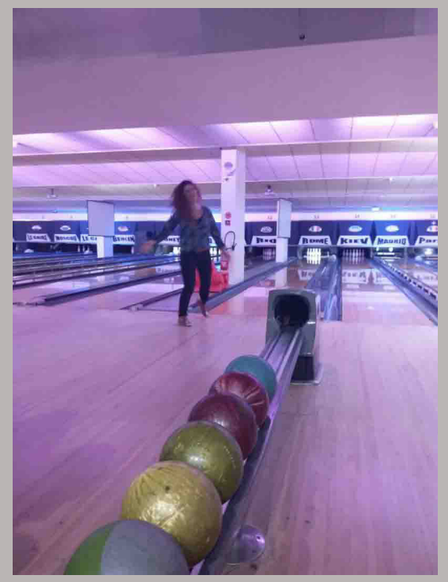
Contrairement au texte, dans lequel l'auteur peut s'effacer, la photographie fait apparaitre le contexte de production de l'image, et par là, la présence du photographe :

> « Alors que l'auteur semble facilement s'effacer derrière le texte écrit, la photographie visibilise en permanence le hors-champ (c'est-à-dire l'espace invisible avec lequel l'espace photographique entretient nécessairement une relation) et, ainsi, la présence du chercheur-photographe. » (Piette, 2007 : 26)

Dans mes documentaires, ma position physique est perceptible. Mon corps dans l'espace est déjà bien visible par la photographie. Tout d'abord parce que je travaille avec un objectif à focale fixe standard (un 50 mm ou équivalent), ce qui signifie qu'un œil averti peut savoir à quelle distance je me tiens. J'ai travaillé de la même manière pour la pièce sonore accompagnant l'exposition *ZONE 54* : je n'ai pas enlevé les moments où je parle avec les zonard.e.s. Cela ne résulte pas tant d'un choix de me montrer, que du choix de ne pas effacer ma trace, car je fais partie de cette expérience avec eux, dans le temps et l'espace. Ma position est ainsi révélée par les photographies et le son.

Mais elle l'est aussi par les photographies que mes interlocuteur.ice.s prennent. D'une part, parce que la manière dont iels me photographiaient instaurait un certain rapport entre eux et moi (affectif, distant, curieux…), mais aussi et surtout, parce qu'en me voyant moi-même sur certaines de leurs images, je prenais conscience de l'ampleur de ma présence. L'idée d'une observatrice discrète, qui ne modifie pas l'objet qu'elle étudie, est alors tombée en mille morceaux. J'ai perçu, grâce à leurs photographies, ma présence sur le terrain. Toute mon attention étant focalisée sur eux, j'en oubliais presque que moi aussi j'étais là, que je me déplaçais, que je souriais, que j'étais concentrée, etc. Cela m'a particulièrement marquée sur l'une des photographies de Yara. Nous étions au bowling avec elle, son frère et de deux de ses ami.e.s. Sur sa photographie, je suis en train de lancer la boule, mon corps n'est pas droit, semble maladroit, mes cheveux partent dans tous les sens, bref, bien que je jouais au bowling pour me fondre dans la masse, j'étais tout sauf discrète et encore moins invisible. J'avais pour eux la même individualité que moi-même je leur prêtais. La place de l'observateur est une question importante en anthropologie, et les possibilités





ZONE 54, 2015, Sur le terrain, Olympunk.
Photographie : Mike

Ahllanwasahllan/وناقيب , 2019, Sur le terrain, Bowling.
Photographie : Yara

offertes par la photographie, le son et le film à l'anthropologue sont, à mon sens, des pistes de réflexion très intéressantes. Dans tous les cas, comme le souligne Martin de la Soudière, il ne faut pas surestimer l'importance de sa présence sur le terrain :

> « On peut déranger, gêner, importuner : mais on ne perturbe que soi-même. Ce sentiment plus ou moins prononcé selon les terrains et les chercheurs de "perturber" provient donc d'une surestimation de l'impact de la recherche sur le milieu étudié, elle-même conséquence du sentiment d'inutilité sociale que l'on peut éprouver au cours du travail sur le terrain. À défaut de parvenir à se donner un rôle, on s'en invente un, négatif celui-là. (de la Soudière 1988 : 99-100). » (in Jeudy-Ballini, 1994: 73)

Que ce soit dans *ZONE 54* ou *Ahllanwasahllanبيانوسهلانو*, ma présence n'est manifeste qu'une dizaine de fois sur l'ensemble des photographies.

La posture ethnologique et celle de faiseur.se.s d'images ne sont pas les deux seules approches qui offrent une clé de lecture de ces travaux dialogiques. Étudier les œuvres de Pataut, Meiselas, Sekula, Saussier, ainsi que les miennes, à travers une approche dialogique, permet d'apporter un nouvel éclairage sur les rapports éthiques et politiques en jeu dans le documentaire. Cela est particulièrement visible lorsqu'on réfléchit sur la position de l'entremêleur.se.

b. L'entremêleur.se et la photographie partagée

1. Le rôle de l'entremêmeur.se.s

Le terme « entremêleur » a été emprunté à l'artiste sonore et chercheur en arts plastiques Yvain von Stebut. Il est aussi le fondateur de Spraylab, le lieu culturel dans lequel a été présentée l'exposition de *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* en 2015. Il n'en faisait plus partie à cette époque, et j*e ne l'ai rencontré que quelqu*es années plus tard. Von Stebut a développé ce terme dans sa thèse qui faisait état d'une expérience artistique et collaborative autour d'un projet radiophonique qu'il avait mené au Haut-du-Lièvre, un quartier « prioritaire » sur les hauteurs de Nancy. Je travaille depuis plusieurs années sur ce terrain à travers différents projets photographiques. Le terme initialement utilisé dans sa thèse (2014) était celui de metteur en lien. Lors d'un échange à propos de nos recherches en 2019, il m'a dit préférer le terme d'« entremêleur », c'est pourquoi j'utilise ici ce terme. Voici comment il définit ce concept :

> « Mon intervention mobilise la créativité de manière intensive, mais elle fait appel également à des techniques et des savoirs que le sens commun n'attribue pas à l'art. Pour cette raison, je me suis demandé si l'enjeu n'était pas ici de définir un nouveau métier [...] le metteur en lien est une dénomination possible pour tenter des cerner un domaine d'intervention à la croisée du champ artistique et du champ social. Ce potentiel métier laisse deviner qu'il n'est pas question ici de produire un objet d'art, mais davantage de contribuer à réaliser un travail de connexion et de circulation. » (Von Stebut, 2014 : 120)

Ce terme me plait d'autant plus que Socrate lui-même, écrit Bakhtine, se qualifiait d'entremetteur (1970). Le métier d'entremêleur.se est celui qui crée des liens entre les différent.e.s participant.e.s du projet, qui les amènent à s'investir, à donner leur point de vue. Je l'ai souligné plusieurs fois, une large part de mon positionnement est liée au dialogue : expliquer le projet, les enjeux, amener les autres à exprimer et construire leur point de vue, le confronter à celui des autres. L'enjeu est de dessiner plusieurs fils narratifs cohérents afin de raconter leurs histoires dans toute leur complexité. Von Stebut donne une définition de la rencontre très proche des idées dialogiques de Bakhtine. Pour lui, la rencontre est un moment partagé avec l'autre qui se traduit par l'ouverture de la conscience à son altérité. En ce sens, le rapport à l'autre peut aussi être comparé à l'approche de Lévinas. À la différence que :

> « Pour Bakhtine, l'être un et singulier reçoit le caractère de singularité de chaque individu auquel l'être ou être-événement ne s'ouvre que selon la perspective de son action propre. Pour Lévinas, le rapport métaphysique à l'infini en tant qu'absolument Autre se réalise dans l'ouverture à Autrui, que je rencontre en face à face. » (Haardt, 2007 : 111)

Il s'agit d'un « vrai dialogue » duquel chacun sort — en partie — transformé. Dialogue qui implique une responsabilité. Cette responsabilité est assumée et repose sur un choix pour Bakhtine, tandis qu'elle présuppose un sentiment fondamental de responsabilité pour Lévinas (Haardt, 2007) :

> « Pour Bakhtine, je suis toujours déjà ancré dans certaines circonstances morales, suivant des normes pré-données, agissant selon les traditions. C'est le monde des autres dont je dois m'émanciper en assumant ma détermination individuelle singulière, ma place dans l'être-événement ou le monde de la vie compris comme historique et événementiel. C'est seulement en faisant droit à l'exigence catégorique d'être moi-même, exigence que j'adresse à moi-même, que je parviens à une position à partir de laquelle je peux consciemment assumer la responsabilité pour d'autres. [...] Chez Lévinas par contre, la conscience de la responsabilité pour l'Autre se constitue dans une rencontre initiale avec lui, face à face, sans que je puisse choisir de ne pas être responsable de lui. [...] Les deux penseurs introduisent la responsabilité pour l'Autre à des niveaux différents du discours de la philosophie morale. Chez Bakhtine, c'est la responsabilité assumée consciemment sur la base du choix de moi-même dans la singularité de ma place dans l'être. Pour Lévinas, chaque décision consciente — y compris la décision d'assumer explicitement la responsabilité pour d'autres — présuppose un sentiment fondamental de la responsabilité. » (Haardt, 2007 : 121)

Je ne suis pas en mesure de trancher ce débat ici, d'autant plus que cette position — entre choix et sentiment fondamental — oscille très certaine d'un photographe à l'autre. Mais la comparaison de ces deux penseurs est intéressante, car tous deux envisagent la relation à l'autre comme asymétrique. On y exige davantage de soi que de l'autre. Cela fait écho « au maitre ignorant » de Jacques Rancière, tel qu'il le développe dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* (2008). Rancière y décrit une façon d'enseigner qui postule l'égalité des intelligences, il n'y a plus d'ignorants et de sachants. Dans ce texte, il remet en cause la domination (parfois involontaire) que nous pouvons avoir envers d'autres personnes. Il s'interroge à propos des démarches militantes d'artistes et d'intellectuel.le.s qui visaient à l'émancipation des ouvrier.e.s — exercice auquel il s'était lui-même prêté — et se demande pourquoi cela s'est presque toujours soldé par un échec. Il en conclut :

> « Il n'y avait nul écart à combler entre intellectuel et ouvrier (…) Il n'y avait pas d'un côté le récit des faits, de l'autre l'explication philosophique ou scientifique découvrant la raison de l'histoire ou la vérité cachée derrière. Il y avait deux manières de raconter une histoire. » (Rancière, 2008)

Pour lui, cela part du fait qu'il n'y avait pas de postulat d'égalité, mais des intellectuels qui essayaient d'émanciper d'autres personnes. Dans la position du « maitre ignorant », chaque participant.e a à apprendre. Cette position d'entremêleur.se est rendue possible grâce à toutes les méthodes collaboratives mises en place et évoquées plus tôt. Néanmoins, comme le rappelle Von Stebut, la rencontre est un processus fragile. Le but d'une telle pratique est de viser à l'autonomie de chaque participant.e, la notion de praxis de Castoriadis prend ici tout son sens. Pour Von Stebut l'objectif de l'entremêleur.se consiste à construire un réseau solide et pérenne pour faire émerger des formes collectives :

> « Il ne s'agit plus de le considérer comme le détenteur d'un talent que les autres n'ont pas, mais de voir en lui un passeur capable de transmettre aux publics le désir d'entrer dans une relation sensible et créative. Une dynamique susceptible de se prolonger de manière autonome par effet de contagion. » (Von Stebut, 2014 : 224)

L'entremêleur.se est celui qui crée les liens entre les différent.e.s interlocuteur.ice.s, entre eux et le public, entre des communautés distendues comme a pu le faire Meiselas au Kurdistan, ou encore entre les générations, comme elle a pu le faire au Nicaragua. Lors d'une discussion avec Marc Pataut à propos de son projet *Sortir la tête*, ce dernier a aussi souligné l'importance de la mise en lien :

> « Mais ça crée vraiment des liens. Quand tu viens d'ailleurs, que tu es une tierce personne… Tu vois, je rencontre quelqu'un dans le pays de Tulle, le maire, puis après le paysan et je me demande pourquoi ils ne se connaissent pas. Alors je les mets en connexion, c'est simple. Quand tu es de l'extérieur tu vois des choses, tu peux te permettre des choses qui ne se font pas naturellement, qui devraient, mais qui ne se font pas parce que c'est la vie. Cette idée de connexion, de mise en réseau… » (Pataut, 2019)

Cela est aussi mis en avant dans l'un de ses écrits :

> « L'idée était de faire surgir des personnages d'un territoire. J'ai longtemps attendu avant de faire des photos. Il y a eu, en amont, un travail de parole pour faire exister et créer ces personnages. Il fallait rencontrer les gens et les constituer. Les gens rencontrés ont commencé à émettre de la parole. Avec le temps, cela m'a permis de rencontrer davantage de personnes. Celles que j'avais rencontrées se sont rencontrées et ont commencé à constituer un réseau. L'efficacité de chacun a été montrée à d'autres. À partir de là, j'ai.fait des photos en travaillant les idées de témoignage, de territoire et de paysage. » (Pataut, 2001 : 297)

2. Entre collaboration et désillusion : vers une photographie partagée

Néanmoins, cette position idéalisée s'est révélée être partiellement un échec. Une certaine désillusion quant à ce rêve d'autonomisation ressort de mes échanges avec Von Stebut. Une fois que nous arrêtons les projets, bien que nous tentions de mettre en place des procédures pouvant perdurer, le projet se finit avec nous. L'émission de radio locale mise en place au Haut-du-Lièvre par Von Stebut n'a pas perduré après le départ de son terrain. En dehors d'Emy, les zonard.e.s ne m'ont pas sollicitée pour d'autres photographies. J'ai beau essayer de travailler de la manière la plus collaborative possible, je n'arrive pas à constituer un « nous » absolu. Je garde, que je le veuille ou non, une place particulière. En cas de questions, de problèmes, de doutes, d'idées par rapport au projet, c'est vers moi qu'iels se tournent. J'organise les rendez-vous, je m'occupe de chercher des financements, de trouver des lieux d'expositions, etc. Cette place particulière est aussi questionnée par Soichet, lorsqu'elle écrit à propos de ses projets dialogiques *Esperem* et *Hier, on est sorties faire des photos* :

> « Pour ces deux travaux, à Berriac comme à Ivry, les participantes ont été très impliquées. Toutefois, leur investissement ne peut être aussi important que le mien, car il s'agit de mon activité professionnelle. Il y a donc un inévitable déséquilibre entre mon implication et ce que je peux raisonnablement attendre d'elles : je dois composer avec leurs difficultés personnelles. Elles sont disponibles en semaine et en milieu de journée parce qu'elles n'ont pas d'emploi (chômage, retraite, congé maternité ou invalidité). Je ne peux pas les obliger à être présentes, imposer une assiduité et une ponctualité, alors qu'elles sont là sans autre forme d'engagement qu'un accord tacite entre nous. Elles ne sont pas non plus uniquement dans la position de recevoir un savoir-faire ni dans celle d'apprendre une discipline qu'elles pourraient ensuite valoriser dans un contexte professionnel. Elles sont motivées par la seule envie de vivre cette expérience commune, expérience que je souhaite partager avec elles tout en assurant à la fois la coordination, l'administration et la direction artistique. » (Soichet, 2022 : 93)

En ce sens, plutôt que d'utiliser le mot « collaboration », qui « désigne l'association de deux entités professionnelles qui mettent en commun leurs compétences et leurs savoir-faire » (Soichet, 2022 : 95), Soichet et l'historienne de l'art Lydia Echeverria, préfèrent le terme de « photographie partagée » :

> « La représentation du monde se lit à travers une égalité des regards entre la photographe Hortense Soichet et le groupe de femmes photographes qui ne sont pas des professionnelles de l'image [...]. [Les participantes deviennent] des sujets observant et non plus uniquement des sujets observés par les professionnels de l'image [...]. La création partagée guide une conception démocratique de la pratique photographique et elle est aussi le support d'une émancipation : le fait de se représenter et de donner son point de vue implique une posture politique — ici entendue dans son sens élargi, celui d'être ensemble et d'interagir —, posture qui permet aussi de renouer avec les dimensions de l'éducation populaire. Rappelons enfin que ces projets d'une telle envergure dans la production des images et dans le temps ne sont possibles que grâce à l'implication de celles et ceux qui les font vivre — tant les participants et participantes, que les photographes et les structures ou institutions qui les soutiennent. » (Lydia Echeverria, in Soichet, 2022 : 94)

J'ai cru pendant longtemps que cette place pouvait être interchangeable, j'ai toujours rêvé d'une égalité parfaite dans laquelle je ne serais qu'une participante au projet parmi les autres, mais cela me semble de plus en plus irréalisable. La collaboration est le but éthique et politique que je vise, en mettant en place une photographie partagée. Je continue aujourd'hui encore à réfléchir à des moyens qui me permettrait d'engager plus encore les participant.e.s dans tous les aspects de la production d'un documentaire. Actuellement, bien que je souhaite une pratique la plus collaborative possible, elle se situe avant tout dans la connaissance, et moins dans l'organisation. Bien qu'avec *AhIlanwasahlan/*بيافنو, je tente de réduire plus encore ces frontières en réalisant ensemble les dossiers de bourses et de subvention et en partageant les aides financières obtenues. C'est un premier pas, et de nombreuses choses sont encore à définir. D'un point de vue juridique, partager les subventions exige qu'iels aient un statut administratif (artiste-auteur, auto-entrepreneur), et iels n'ont pas envie d'en faire la demande pour un seul projet. Nous cherchons alors d'autres manières de partager l'argent obtenu : financer un voyage pour faire des photographies, se procurer du matériel photo qui leur appartiendra, etc.

La désillusion n'est malgré tout pas entière, et parfois, de nouveaux projets émergents. Je pense à Emy qui est revenue vers moi en 2021, car elle souhaitait que nous continuions *ZONE 54*. Nous réfléchissons depuis à la forme que pourrait prendre la suite de ce documentaire, et elle est impliquée dans la construction de l'exposition qui aura lieu à la mairie de Nancy en 2024. De manière similaire, les femmes participant au projet *Esperem* ont pris l'initiative de mettre en scène les entretiens réalisés au cours du projet, démontrant ainsi un engagement continu. Néanmoins, ces femmes étaient engagées auprès de l'association du Graph (qui a organisé le



*AhIlanwasahlan/*بيافنو *, 2021, Majd travaillant sur le montage d'une vidéo du documentaire.*

Photographie : Amandine Turri Hoelken

travail avec Soichet) depuis une vingtaine d'années. Ce temps long est certainement ce qui a permis à ces femmes à une si grande autonomie. Il est également à noter que certains projets ont réussi à atteindre un niveau de collaboration plus poussé, surtout du point de vue de l'organisation, à l'instar de *Kurdistan : in the Shadow of History* de Meiselas. Ce projet a mobilisé un grand nombre de personnes, dont des chercheur.e.s et des artistes. Cependant, il est important de souligner que ces dernier.e.s avaient déjà acquis un savoir-faire préalable en ce qui concerne les mécanismes de diffusion et de financement. Cette expérience souligne que l'implication de personnes moins familières avec la logistique et l'administration représente un défi supplémentaire. Il est important de penser à des solutions et de créer des structures de soutien appropriées pour encourager et faire perdurer une véritable collaboration. L'éducation populaire est surement l'une des pistes intéressantes. C'est un point auquel nous aimerions réfléchir avec Hortense Soichet et Lydia Echeverria dans les mois et années à venir.

Une position à la fois non hiérarchique et asymétrique, comme celle de l'entremêleur.se, est également envisagée par Bakhtine. Comme le souligne Haardt, un rapport dialogique est un : « rapport asymétrique à l'autre, rapport dans lequel j'exige de moi-même plus que de l'autre, rapport dans lequel je n'attends pas non plus de lui qu'il assume la responsabilité pour moi comme je l'ai fait pour lui » (Haardt, 2007 : 121). La position du photographe dans un projet dialogique est asymétrique, car les interlocuteur.ice.s ne sont pas impliqué.e.s dans tous les aspects du documentaire (administratif, organisationnel, etc.). Cela n'empêche qu'une relation d'égal à égal est possible. Cette conception de la non-hiérarchie et de l'asymétrie dans le dialogue suggère que la relation n'est pas structurée de manière rigide, mais plutôt adaptative et ouverte. Elle implique un respect mutuel et une reconnaissance de la diversité des contributions, reconnaissant que chaque participant.e a une voix unique et précieuse dans le processus dialogique. Quelque soit la place qu'il prenne, interlocuteur.ice secondaire, interlocuteur.ice privilégié.é ou collaborateur.ice, il s'agit avant tout de laisser à l'autre la place qu'il souhaite avoir à tout moment dans la fabrication du documentaire.

C. Reconsidération du rôle de l'auteur.e

a. Remise en cause de l'autorité ethnographique

La photographie documentaire dialogique cherche à créer des relations non hiérarchiques dans lesquelles les interlocuteur.ice.s deviennent agent.e.s. Ce sont tout à la fois les positions des interlocuteur.ice.s et celle de l'auteur.e qui s'en trouvent

modifiées. L'agentivité et la création étant partagées, il y a une remise en cause de ce que James Clifford appelle « l'autorité ethnographique ».

Un rapport dialogique à l'autre sur le terrain n'est pas rare en ethnologie ou dans le documentaire, cependant peu d'œuvres conservent ce caractère au moment de leur diffusion. L'expérience dialogique vécue tend à se transformer en un « roman monologique » pour reprendre l'expression de Bakhtine. Ainsi, si sur le terrain l'autre est considéré.e comme auteur.e de ses actes et de ses paroles, dans l'œuvre finale, la voix de l'auteur.e reprend le dessus sur celles des interlocuteur.ice.s. C'est ce que Clifford appelle « l'autorité ethnographique » (Clifford, 1996). Pour faire face à l'indocilité d'un terrain rempli de différentes subjectivités, de relations de pouvoir et de divers intérêts personnels, l'écriture ethnographique met en place une stratégie d'autorité qui « implique une volonté incontestée d'apparaitre comme l'unique pourvoyeur de vérité dans le texte » (Clifford, 1996 : 32). C'est par le biais de procédés d'écriture dialogiques et polyphoniques, peu répandus jusqu'alors — en dehors des récits de vie —, qu'il propose d'échapper à la configuration de l'autorité.

Puisque les personnes sont considérées comme des auteur.e.s responsables de leurs paroles et de leurs actes, l'objectivité ne peut plus se situer dans un rapport monologique, mais bien dans un rapport polyphonique : l'œuvre finale doit montrer les différents points de vue, les différentes subjectivités. La polyphonie, pour Bakhtine, est perçue comme un procédé artistique ordonnant les différentes voix afin de donner une vision plus complexe et nuancée du monde.

Cette approche a néanmoins été critiquée par Hals Foster en 1996, dans son article « L'artiste comme ethnographe, ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? ». Pour lui un nouveau paradigme s'opère dans l'art de gauche des années 1980, celui de l'artiste comme ethnographe. Il définit ainsi cette nouvelle approche :

> « Dans ce nouveau paradigme, l'objet premier de la contestation reste l'institution artistique bourgeoise et capitaliste (le musée, l'académie, le marché et les médias), ses définitions exclusives de l'art et de l'artiste, de l'identité et de la communauté. Mais le sujet premier qui lui est associé a changé : c'est désormais l'Autre, culturel et/ou ethnique, dont l'artiste engagé se fait le plus souvent le champion. » (Foster, 1996 : 499)

Plusieurs aspects problématiques sont soulignés par Foster : le fait que l'autre soit toujours issu d'un ailleurs, que cet ailleurs vient transformer et/ou subvertir la culture dominante, et que l'artiste doit lui-même être considéré comme un autre afin d'avoir accès à cette altérité transformatrice. Le danger de cette approche, selon lui, est celle d'un « mécénat idéologique » et d'une « fiction primitiviste » qui essentialiserait l'autre afin de remettre en cause des conventions répressives issues de la culture dominante. Il faut, d'après lui, remettre « en question la codification systématique de la différence apparente en identité manifeste et de l'altérité en extériorité » (Foster,

1996 : 499), afin de veiller à ne pas transformer cette approche en une entreprise d'autorestauration narcissique. Foster critique également le complexe des anthropologues qui les poussent à vouloir s'improviser artistes :

> « D'abord au sein de l'anthropologie, certains critiques ont développé une sorte de complexe d'artiste, l'enthousiasme de James Clifford pour les collages multiculturels du surréalisme ethnographique en est un exemple marquant aux États-Unis. Dans ce complexe, l'artiste devient un parangon de la réflexivité formelle, un lecteur autoconscient de la culture comprise comme texte. Mais est-ce vraiment l'artiste qui est le modèle ici ? Ce personnage n'est-il pas plutôt une projection du moi idéal de l'anthropologue : l'anthropologue comme collagiste, comme sémiologue, comme avant-gardiste ? En d'autres termes, ce complexe d'artiste ne serait-il pas en faite une auto-idéalisation, où l'anthropologue renait en interprète artistique du texte culturel ? » (Foster, 1996 : 500)

Cette « nouvelle anthropologie » (selon les mots de Foster) tout comme l'artiste comme ethnographe courent le risque, par trop de réflexivité, de renforcer l'autorité ethnologique dont iels souhaitent se déprendre. En citant les travaux de Sekula, Foster écrit :

> « Ainsi il se peut qu'une telle cartographie confirme plus qu'elle ne conteste l'autorité du cartographe sur le champ étudié, limitant par là même l'échange attendu d'une enquête dialogique. » (Foster, 1996 : 503)

D'un côté, il dénonce dans « nouvelle anthropologie » la primauté de l'auteur.e sur les interlocuteur.ice.s, dans lequel le texte artistique prendrait plus de place que la réalité du terrain. De l'autre, la critique émise à propos de l'art qu'il qualifie de « quasi anthropologique » est due au peu d'importance accordée à la méthodologie scientifique. Les artistes seraient — ce sont mes mots, non les siens — dans un simulacre de l'anthropologie, en ne reprenant pas entièrement les enjeux de l'observation participante. Bien que les projets soient dans une écoute de l'autre, il questionne l'engagement effectif des interlocuteur.ice.s dans de tels travaux. Si je partage l'avis de Foster sur de nombreux points, sa critique me parait beaucoup plus pertinente envers certain.e.s artistes de l'esthétique relationnelle, telle qu'elle a été élaborée au début des années 1990 par le critique d'art Nicolas Bourriaud. Il me semble que dans un documentaire dialogique, la nécessité de rendre les interlocuteur.ice.s agent.e.s et de faire le travail avec et pour eux constitue un garde-fou suffisant pour éviter de tomber dans ce que Foster dénonce. Les pratiques collaboratives ou partagées du terrain (montrer les photographies, donner des appareils photo) et de la restitution (tri et choix des images, scénographie, réfléchir ensemble) permettent au photographe de restituer une part de son autorité ethnographique acquise au profit des interlocuteur.ice.s. Le photographe conserve un rôle particulier dans le projet qui est

celui d'entremêleur.se. La remise en cause de l'autorité ethnographique doit aussi s'étendre à la remise en question du rôle et de la place attribués à l'auteur.e.

b. Une critique du rôle de l'auteur.e

1. Les raisons de la critique du rôle de l'auteur.e

Le documentaire dialogique relativise la notion même d'auteur. Nous ne sommes pas face à la mort de celui-ci, mais face à une reconfiguration, à une transformation radicale. Les photographes deviennent des entremêleur.se.s : un.e intermédiaire entre les interlocuteur.ice.s et la photographie, entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, entre les photographies et les spectateur.ice.s et entre une connaissance et sa transmission. Les photographes ici étudié.e.s sont tout.e.s critiques vis-à-vis de la notion d'auteur telle qu'elle est traditionnellement employée, c'est-à-dire dans le sens d'un.e auteur.e monologique. Sekula est certainement le plus critique face à cette notion :

> « L'artiste de la société capitaliste est le détenteur supposé d'une subjectivité privilégiée, il est crédité d'une unité exceptionnelle entre son moi et son travail. (…) Les "artistes" nous dévisagent, l'air condescendant et séducteur à la fois depuis les panneaux d'affichage et les publicités des magazines. (…) Considérons les tentatives récentes d'élever définitivement la photographie au rang d'art par la transformation du tirage photographique en marchandise privilégiée et par l'attribution au photographe, indépendamment du contexte dans lequel son travail s'inscrit, d'un statut autonome "d'auteur" potentiellement génial. Elles ont pour conséquence le recyclage de l'"aura" dont parle Walter Benjamin en technologie de communication de masse. » (Sekula, 2013 : 144)

Et un peu plus loin :

> « Le documentaire est considéré comme de l'art lorsqu'il transcende sa référence au monde, lorsque l'œuvre peut être regardée, d'abord et avant tout, comme acte d'expression personnelle de la part de l'artiste. Pour utiliser les catégories de Roman Jakobson, la fonction référentielle s'effondre dans la fonction expressive. Le culte de l'auteur, un auteurisme, prend possession de l'image. Il la sépare des conditions sociales de sa fabrication et l'élève au-dessus de la multitude d'usages modestes et triviaux auxquels la photographie est communément réduite. » (Sekula, 2013 : 150)

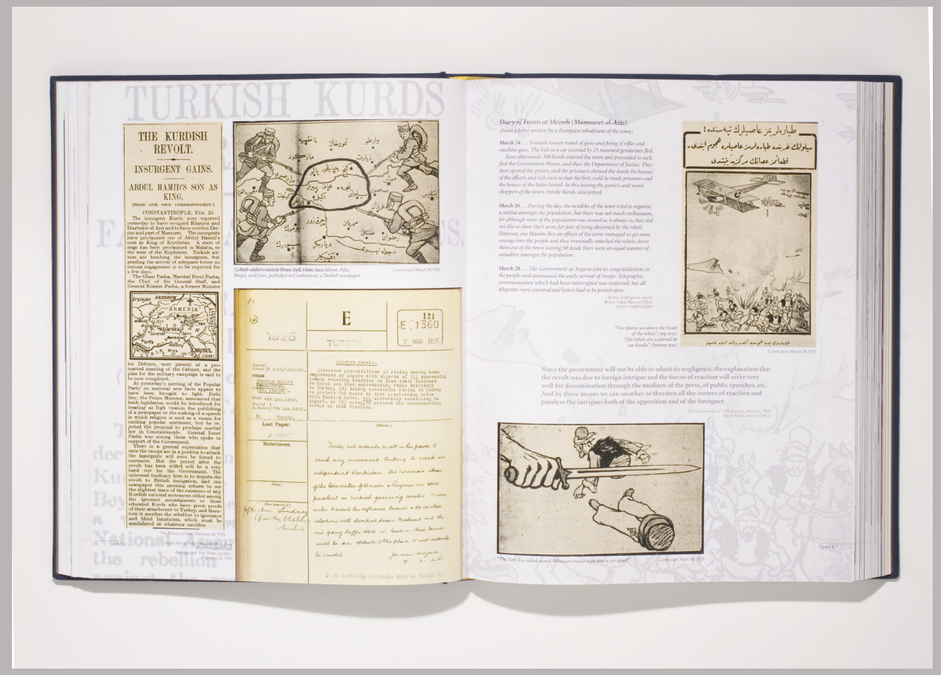
La position de Sekula, très politique, s'attaque à la marchandisation de l'auteur.e, qui au lieu de servir les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, sert avant tout au photographe et au marché de l'art qui l'entoure. Dans son texte « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre », Sekula (2013) s'attache à démontrer comment les photographies, même de guerre, peuvent être décontextualisées afin de devenir

non plus des informations, mais des marchandises commercialisables. En contraste, le contexte est un élément important dans la photographie documentaire dialogique, que les photographes s'efforcent de rendre le plus *lisible* possible. Les images sont contextualisées et remises en question. Je pense notamment au travail considérable de Meiselas dans *Kurdistan : In the Shadow of History*, qui contextualise l'ensemble des archives montrées : conditions de production et de réception de celle-ci, la manière dont elle y a eu accès, la personne à laquelle appartient l'image aujourd'hui, etc. Les images sont aussi interrogées dans les travaux de Saussier et de Meiselas, lorsqu'iels recontextualisent les anciennes photographies de presse dans leurs documentaires. Le contexte, pour ces photographes, agit comme un cadre dans lequel les œuvres s'incorporent, j'y reviendrai. En cela, iels sont à rebours des théories modernistes.

Pour Sekula, une réelle connaissance du monde passe par « un documentaire social vraiment critique [qui] figurera le délit, son procès, avec son système judiciaire et ses mythes officiels ». La vérité sociale est, pour lui, « autre chose que l'éloquence du style » (Sekula, 2013 : 149). Ce n'est pas à travers le style d'une photographie que l'on peut accéder à une connaissance réaliste et objective. En cela, un parallèle est à faire avec les sciences sociales. Il est agréable de lire un article scientifique bien écrit, mais cela ne peut constituer le fondement d'une démarche scientifique. La recherche et les méthodes sont plus importantes que le style utilisé. Bien que le style, ou la forme puisse ajouter de l'épaisseur au contenu, il ne faut pas dans tomber dans la « nouvelle anthropologie » critiquée par Hals Foster. Il s'agit, lorsqu'on lit un ouvrage scientifique, d'en apprendre plus sur l'autre que sur l'auteur.e. C'est en ce sens que je comprends la critique de l'auteur.e de la part de ces photographes. Le photographe ne se situe pas au-dessus des personnes et des spectateur.ice.s, mais avec eux, dans un processus de compréhension. Photographier, c'est se tourner vers l'autre, le comprendre et comprendre le système dans lequel il est ancré. Cette idée que la marchandisation de l'auteur.e et de son style va à l'encontre de la connaissance est également présente chez Pataut et Saussier :

> « Ce que j'entends par le mot "travail" dans le documentaire se situe de plus en plus en amont de la photographie. Il pourrait même se passer de la photographie, si d'autres formes de travail étaient reconnues comme documentaires ou artistiques. De ce point de vue, il n'y a rien de pire qu'un auteur. On a repéré chez lui un style, il lui est demandé de répéter une forme qu'on a repérée. Penser ce qu'il sait déjà penser, c'est ce qui lui est demandé de faire professionnellement. » (Pataut, 2001 : 301)

> « Mais, dans le reportage d'auteur, il n'y a souvent plus rien à lire du tout. On publie désormais des reportages sur la misère ou les enfants des rues réalisés en traitement croisé. C'est une liquidation totale du travail d'information, de description. Informer devient une option parmi d'autres. [...] On pourrait aussi parler d'activité ou de démarche documentaire. Le terme de style renvoie trop à celui d'"effet". » (Saussier, 2002)



Susan Meiselas, Kurdistan : In the Shadow of History. Spread from Kurdistan: In the Shadow of History, 1997. © Susan Meiselas.

> « Je propose pour ma part une démarche, un espace mental autour des images pas un regard. Je rejette l'idée de faire commerce d'un style, d'un regard. C'est au regard du spectateur qu'il faut offrir de la place, pas au regard du photographe. » (Saussier, s.d., a)

Ces citations critiquent la place trop grande accordée au style individuel dans le documentaire. Saussier, Pataut et Sekula suggèrent de passer d'une conception individuelle du style à une dynamique plus complexe, impliquant la collaboration.

2. Une reconfiguration du rôle de l'auteur.e

Comment parler d'un.e auteur.e avec une « subjectivité privilégiée » quand son rôle est avant tout de rendre visible le contexte et les conditions sociales de production et de réception ? Finalement, la collaboration et la participation ne vont-elles pas à l'encontre de l'entité « auteur » ? Dans cette perspective, qu'en est-il du style individuel lorsque Saussier laisse l'autre composer seul son portrait, ou encore quand Meiselas travaille à partir d'archives ou bien à travers ma propre pratique lorsque je donne un appareil photographique à mes interlocuteur.ice.s.

Pour les expositions de *ZONE 54*, en dehors d'*I love You fuck Off*, il n'est pas possible de savoir qui a pris les photographies. Cela est également valable pour l'ensemble des projets de monstration d'*AhIlanwasahlIan/*بي‌اف‌نو. Parfois, nous partageons le même appareil photographique, et il m'est alors impossible de savoir qui a fait telle photographie. Néanmoins, il ne s'agit pas de liquider le regard de l'autre afin de refuser l'idée d'auteur.e, si une image — ou série d'images — acquiert plus de sens en nommant l'auteur.e, par exemple pour montrer une relation de complicité entre le photographe et la personne photographiée, il est évident que cela sera montré. Je ne cherche pas, dans mes documentaires, à faire passer mon regard sur le monde, à créer un style reconnaissable. Je ne pars pas des photographies pour produire un propos, c'est plutôt l'inverse. Nous réfléchissons à ce que nous voulons mettre en avant, et à partir de là nous sélectionnons les photographies, ou le cas échéant, nous en réalisons de nouvelles. C'est à partir des idées que nous voulons transmettre aux spectateur.ice.s, que s'opère le choix. Dès lors tout est possible, mes photographies, les leurs, du texte, des entretiens, du son, etc. Ce qui compte ce sont les connaissances que va pouvoir transmettre le documentaire. La multiplication des formes, des cadrages, des plans, etc., sert à montrer le sujet dans toute sa complexité, comme le souligne Bill Roberts à propos des œuvres de Sekula :

> « And so, Sekula works throughout to resist the possibility of any easy interpretative resolution or reductive summation of *Fish Story*. Within each titled chapter of photographs, the images display a wide range of types, so that no single pictorial mode predominates. There are microscopic close-ups as well as panoramas and, between the two, there are highly detailed and carefully composed views of a variety of oceanic, coastal, factory and shipyard scenes. On land the viewer is privy to these mostly unseen frontier towns for the global circulation of containers, within which individual people occupy a variety of positions. Often absent, obscured or incidental, sometimes central, mostly at work on specific tasks, and occasionally dwarfed by some hulking industrial apparatus, the subjects include welders, dockers, market traders, scavengers, rescue workers and fishermen, as well as the unemployed, children and families. Sekula here offers a model of photographic visibility that, by recognising its own inescapable inadequacy, thereby strives to be adequate to the magnitude and complexity of the subject at hand. » (Roberts, 2012)

L'absence d'un style est également relevée par Solomon-Godeau à propos des œuvres de Meiselas :

> « If Meiselas's photographs do not manifest a conspicuous signature style (as do a number of her contemporaries who are also Magnum photographers), it is perhaps indicative of a lack of artistic self-importance, a form of ethical tact before her subjects (in both senses of the word subjects). *Encounters with the Dani*, for example, contains a bare handful of her own photographs; *Kurdistan : In the Shadow of History* is ongoing, exists in multiple forms (including its website), is mosaiclike and receptive to all forms of documentation beside her own. This ability to minimize oneself in the act of observing and photographing is a taken-for-granted attribute of professional photojournalism, but is less often the case with those who aspire to the mantle of «artist,» or those for whom documentary projects are intended as recognizably «personal» productions la generally hopeless enterprise in documentary practice). » (Solomon-Godeau, 2008 : 92)

Pour Meiselas, la tâche du photographe n'est pas d'être un unique narrateur et témoin des scènes qui se passent devant l'appareil photographique. Elle souhaite favoriser une mutualisation des témoignages et mettre en avant le fait que les photographies sont à considérer comme prises dans un réseau d'échanges, de gestes, d'images et d'histoires personnelles. Je me retrouve beaucoup dans cette approche. Il ne s'agit plus de montrer sa vision du monde purement subjective, mais d'initier à la construction de ce monde. Ni « instant décisif » ni « temps faible », ces photographies ne peuvent plus donner dans le style, mais dans l'adaptation et l'échange. Cela fait échos aux propos de Pataut :

> « Le temps passé à rencontrer des personnes, à parler avec elles, à faire mes images ou autres choses que mes images, m'est nécessaire : il s'accumule et apparaît ensuite, dans les photos. Je crois qu'on peut charger les images de temps, de paroles, de relations. Il existe une profondeur de temps — c'est une formule que l'on peut opposer à celle d'instant décisif. » (Pataut, 2001 : 298)

Je compare cette approche à celle d'un ethnologue : d'abord la rencontre du terrain et la compréhension de celui-ci puis l'écriture comme trace ou piste de réflexion.

Au-delà du fait de composer avec des auteur.e.s multiples, la question de style elle-même est remise en cause. Mes documentaires sont composés de photographies très différentes : des personnes qui posent devant l'objectif, des mises en scène, des photographies prises sur le vif et des photographies réalisées par les interlocuteur.ice.s eux-mêmes. On pourrait objecter à mes propos que les photographes dialogiques utilisent un style documentaire dialogique, caractérisé par la polyphonie des médiums et des plans, à l'instar du style documentaire dont parle Evans. Cependant, nos approches photographiques sont très différentes, et nos rendus variés. Pataut photographie souvent en noir et blanc, Saussier utilise d'anciennes images, Sekula intègre régulièrement des sons et des entretiens, Meiselas travaille en partie avec des photographies d'archives et toutes sortes d'images vernaculaires. Il est assez aisé de différencier leurs documentaires d'un point de vue formel. Dans la photographie documentaire dialogique, il est question d'adapter ses photographies au monde et non d'adapter le monde à ses photographies. En remettant en question l'idée d'auteur et de style, les photographes dialogiques adoptent une approche où la création devient une collaboration ouverte, éliminant l'idée que l'auteur exerce une influence unilatérale sur son œuvre. La variété des styles et des méthodes utilisées par ces photographes témoigne de leur volonté de dépasser les conventions traditionnelles de l'auteur.e dans la pratique documentaire. Nous ne sommes pas face à une disparition de l'auteur.e, mais face à un.e auteur.e dialogique. Les photographes dialogiques s'adressent aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s, dans une interaction, comme des « "tu", c'est-à-dire des "moi" équivalents à autrui » (Bakhtine, 1970). Iels prennent place à côté du photographe devenu un.e intermédiaire, un.e entremêleur.se entre la prise de vue et le rendu photographique.

*
* *

La photographie documentaire dialogique repose sur un rapport particulier à l'autre. L'un de ses principaux enjeux consiste à donner aux interlocuteur.ice.s un rôle d'agent.e, les faisant passer de la position de modèle à celle sujet. Pour cela, différentes méthodes sont employées afin de les inclure dans la production du documentaire. Ce changement dans la dynamique relationnelle modifie également la position du photographe. Comme je l'ai montré, les photographes dialogiques endossent trois rôles distincts sur le terrain. D'une part, iel assume le rôle d'ethnologue en utilisant des méthodes empruntées à l'ethnologie. Cependant, par l'usage de l'appareil photographique, sa place est quelque peu différente, les interactions sont modifiées par l'acte photographique. Enfin, le troisième rôle du photographe, est celui d'entremêleur.se, position plus spécifiquement dialogique, dans laquelle le photographe est celui qui créer le lien. Ces changements de paradigme dans la relation photographe/interlocuteur.ice.s induisent, comme je viens de le montrer, une remise en question de l'autorité ethnographique et une critique du rôle de l'auteur.e. Cette remise en question ne se limite pas à la notion d'auteur. Je vais étudier dans la section qui suit de quelle manière la photographie documentaire dialogique porte en elle une charge critique du monde, qui sert d'appui à la reconsidération de nouvelles fondations pour un documentaire qui puisse être à la fois éthique et réaliste.

III. Déconstruire pour reconstruire

Dans un projet dialogique, la position du photographe se modifie : celui-ci se place à côté de ses interlocuteur.ice.s, non seulement sur le terrain, mais aussi dans la forme finale de restitution. Cette redéfinition de la relation induit alors une reconfiguration de la notion d'auteur telle qu'elle est traditionnellement perçue. Cependant, dans les projets dialogiques, la remise en question ne se limite pas à la seule notion d'auteur. Je l'ai évoqué plus tôt, des chercheur.e.s s'approchant d'une épistémologie dialogique, comme Morin, Haraway ou encore Castoriadis, portent un regard critique sur certains paradigmes des sciences sociales, tels que le rationalisme, le décodage du monde et le relativisme. De manière similaire, les photographes dialogiques remettent en cause les contextes dans lesquels iels opèrent, englobant l'information, les médias et l'art. Il y a ainsi, de la part de ces photographes, un travail de déconstruction. Ainsi, ces photographes entreprennent un travail de déconstruction.

Après avoir interrogé l'utilisation des images dans les médias et les documentaires, iels passent à une phase de reconstruction. Celle-ci passe par une contextualisation et une approche historique de leurs images. Ces démarches les amènent vers une description dense et un réalisme critique. Cela est rendu possible par des procédés artistiques mettant en avant la polyphonie dans leurs propos.

A. Une vision critique du monde

a. Une critique des médias

Dans leurs écrits, Saussier et Meiselas et Sekula s'intéressent au reportage photographique. Deux raisons peuvent expliquer cela : l'histoire du documentaire et celle du reportage sont étroitement liées dans l'histoire de la photographie et tou.te.s opèrent dans la sphère de l'information, avec des enjeux, des méthodes et procédés artistiques différents. De plus, Saussier, Meiselas et Pataut ont tou.te.s les trois débuté leur carrière en tant que photoreporter, ou ont exercé ce métier, avant de s'orienter vers le documentaire.

L'une des critiques énoncées à l'encontre des médias porte sur la vitesse de réalisation et de transmission, par opposition à la durée des documentaires. Selon Paul Virilio (1998), l'immédiateté et l'unicité des informations construisent une histoire de l'événement et non plus une l'histoire du temps long. Les médias, pour lui, exercent une violence du visible dans laquelle l'envie de tout savoir et de tout montrer simultanément amène les spectateur.ice.s à un aveuglement et à une surexposition aux informations, qui, en raison de leur vitesse, ne peuvent plus être considérées dans leur complexité. Pataut a rapidement quitté l'agence Viva pour se tourner vers le documentaire, le travail d'actualité ne lui convenant pas. Le temps restreint du reportage ne l'autorisait pas à mener les projets sur le long terme comme il le souhaitait. Il en est de même pour Saussier, qui écrit :

> « La discipline du temps sur laquelle le reporter de fond construit sa légitimité n'est pas, comme celle de l'ethnologue, une tentative pour se glisser dans le temps des sociétés observées. Elle reste soumise à la temporalité pratiquée par les représentants des médias de masse : plus ces derniers se montrent sommaires et pressés, plus le reporter de fond se distingue et prospère. C'est parce que les autres reporters avaient, si rapidement, quitté le Bangladesh que j'ai pu me démarquer et envisager d'y réaliser un reportage de fond. » (Saussier, 2001 : 312)

Après avoir réalisé trois projets documentaires, Meiselas s'est tournée vers le reportage. Elle soulève les ambiguïtés de ce métier, dont la temporalité qui lui est inhérente. Elle parle des contradictions qu'elle a ressenties entre son envie de comprendre ce qui se déroulait au Nicaragua, fidèle à l'approche documentaire qu'elle avait mise en place avant de couvrir cette actualité (temps long, entretiens, travail avec les personnes photographiées) et les délais à respecter avant le bouclage des magazines. Elle questionne aussi sa position, qui oscille entre le journalisme (avoir un point de vue neutre) et son envie de défendre la cause nicaraguayenne (Meiselas, 2017). Afin de comprendre au mieux les enjeux de l'actualité qu'elle photographie, il est nécessaire pour elle, de se trouver au plus près de l'action :

> « Je me revois en haut d'une colline, regardant la ville d'Estelí être assaillie sans pouvoir m'y rendre. Autour de moi, les membres d'équipes de télévision attendent en buvant des bières. On n'imagine pas ce que c'est d'être là, à distance, à assister aux bombardements tout en sachant à quoi cela doit ressembler de l'intérieur. J'étais accablée. Confrontée à mes propres peurs. Mon agence m'avait expédié un téléobjectif de 400 mm, car on trouvait que je m'approchais trop de mes sujets. C'est grâce à lui que j'ai pu prendre cette photo de l'avion qui pilonnait Estelí. Cette image est mensongère : elle donne l'impression que je suis à côté alors qu'en réalité je suis à des kilomètres. J'ai décidé de ne plus utiliser cet objectif. Je veux me trouver au plus près de l'action. » (Meiselas, 2017 : 78)

Être au plus proche de l'action ne suffit pas à se débarrasser de toutes ses contradictions. Transformer des scènes de violence en spectacle, ne pouvoir venir en aide



Susan Meiselas, Nicaragua, cinquantième jour de bombardement ininterrompus, Esteli, Nicaragua, Septembre 1978.
© Susan Meiselas.

aux personnes en détresse, être assaillie de culpabilités sont autant d'ambiguïtés qui accompagnent sans cesse, selon elle, le métier de photoreporter. Elle estime que la principale ambiguïté porte sur la différenciation du moment des prises de vue et de celle de l'édition des images, sur laquelle elle n'a aucun contrôle. Elle rapporte qu'elle découvrait parfois certaines de ses photographies dans la presse, sans les avoir vues avant. Une fois les films remplis, ils étaient envoyés à l'agence, et le photographe n'avait plus la maitrise de la diffusion de ses photographies. Elle donne pour exemple une photographie de jeunes qui étaient en train de participer à la révolution. En envoyant ses films au journal, Meiselas demande à ce que seules les photographies où ils étaient masqués soient publiées. Le journal n'en a pas tenu compte, elle a alors tenté de retrouver ces enfants, dont les vies seraient menacées s'ils étaient reconnus. Pour elle, le reporter ne peut se contenter d'être un.e simple illustrateur.ice, il doit aussi être responsable, y compris de la diffusion de ses images. Elle reprend par la suite le contrôle de diffusion de ses images par le biais d'une approche documentaire, comme elle l'a fait en publiant en 1981 son livre *Nicaragua, June 1978 — July 1979* :

> « Cette période m'a aussi permis de clarifier le fait que, quel que soit le matériau publié, je n'ai aucun contrôle dessus à moins d'être moi-même à l'origine de son contexte. » (Meiselas, 2017 : 96)

Meiselas et Saussier reviennent sur les images qu'iels ont réalisées en tant que photoreporters afin de les contextualiser et de les inclure dans de nouveaux projets (*Nicaragua* pour Meiselas, *Le tableau de chasse* pour Saussier). Recontextualiser les photographies permet de s'éloigner des besoins éditoriaux des magazines et de remettre au centre du documentaire l'expérience vécue par les interlocuteur.ice.s. C'est ce qu'elle fera dans son livre, en publiant des entretiens des acteur.ice.s de la révolution, en retournant au Nicaragua avec son ouvrage afin d'avoir le point de vue des personnes concernées, et en présentant des images à la jeune génération dans *Reframing History*. C'est aussi ce que fait Saussier en mettant en avant dans *Le tableau de Chasse* les premier.e.s ouvrier.e.s en grèves lors de la révolution roumaine.

Saussier est sans doute le plus critique face au journalisme d'aujourd'hui. Il dira s'être rendu compte de l'étendue du conformisme et du corporatisme présent dans la photographie en quittant l'agence Gamma en 1994 (Saussier, s.d, b). L'un des principaux défauts du journalisme, selon lui, est son industrialisation. Le reportage n'est plus artisanal. Il est soumis à des groupes industriels qui placent les reporters dans le rôle de fournisseurs d'images et non plus d'informateur.ice.s. À l'instar de Meiselas, il refuse de devenir un simple illustrateur.

Il reproche également au reportage la réactualisation du mythe du photoreporter. Le photojournalisme pour lui, utilise le monde comme le faire-valoir de sa propre mythologie en contribuant à une iconographie que tou.te.s ceux qui ne voyagent



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, p. 40-41.

pas ont en tête (Saussier, s.d, a), ce qui peut conduire à une falsification de l'histoire. Il fait apparaitre un exemple de cette falsification, ou « oubli » de l'histoire, dans *Le tableau de chasse*. Il y fait resurgir les corps cachés de civils tués par l'armée de Ceausescu. Dans ce documentaire, il critique également la figure héroïque du reporter, qui fait abstraction des acteur.ice.s des événements. Il y a une certaine ironie dans ses photographies montrant des ouvrier.e.s en train de poser à côté du trophée qu'il avait reçu pour sa photographie ayant fait la Une du magazine *Stern* à l'époque de la révolution :

> « J'ai photographié chaque ouvrier à son poste de travail dans des conditions proches d'un reportage d'usine, mais un élément extérieur perturbe ce doux réalisme : j'ai posé à côté de chacun un trophée de photojournalisme gagné avec les images de la révolution de 1989. Cette intervention dénonce la façon dont l'héroïsme des reporters vient souvent supplanter l'héroïsme des acteurs eux-mêmes des événements. Elle porte également d'autres connotations : le reporter comme ouvrier modèle du stakhanovisme médiatique, la mise en présence de l'ouvrière et du trophée (le phallus du reportage). » (Saussier et Chérel, 2009)

Ou encore dans celles montrant des journalistes tirant au fusil :

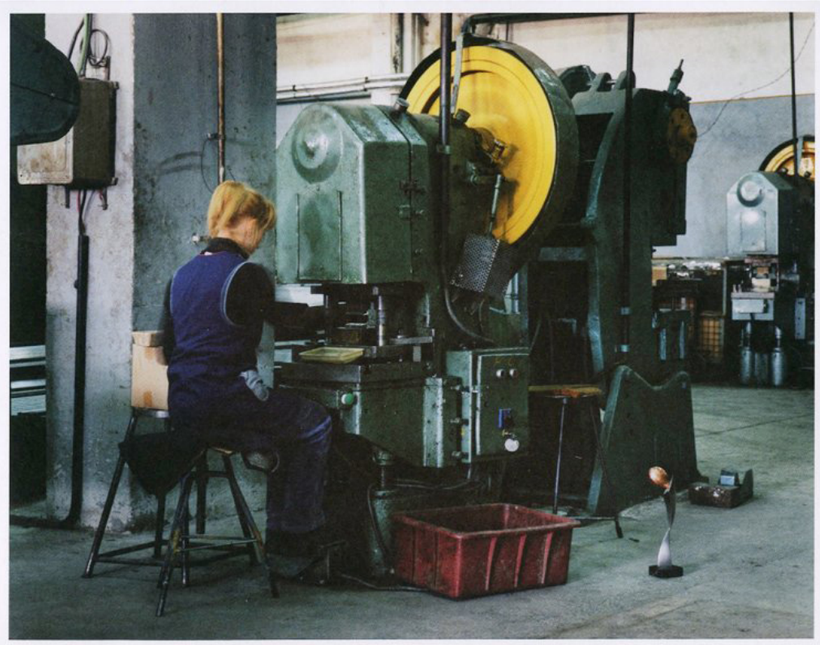
> « La série d'images prise ce jour-là condense tous les paramètres qui fondent habituellement l'appréciation d'une bonne image de presse. Elle intègre et rejoue la figure du reporter et de la meute médiatique, l'idée d'un bon endroit au bon moment chère au chasseur et au photographe. » (Saussier et Chérel, 2009)

Pour Ferret :

> « Des portraits en plan resserré de femmes en train de tirer au fusil, renvoient à la posture du soldat figurant sur l'image de 1989 qui a été l'objet de tant de prix. L'équivalence du geste meurtrier suspend l'écart temporel, les photographies relatent l'effet de concordance qui se joue entre "tirer le portrait de" et "tirer sur quelqu'un" ; la posture du chasseur, chère au photoreporter, est ici mise en abime par les photographies de 2004 où des journalistes tirent au fusil. Ce paradigme du photoreportage, que l'on a déjà évoqué, est présenté pour ce qu'il est : un geste violent, impropre à expliciter la complexité tant historique que factuelle d'une situation. » (Ferret, 2021 : 135)

Ce questionnement autour du journalisme se retrouve aussi dans le travail *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas. Elle y porte un regard critique, notamment sur la figure mythique du photoreporter. Elle utilise la publicité pour un appareil photo qui reproduit une image de 1991 montrant des peshmergas en train d'être photographiées par un photojournaliste français qui décrit les atouts de l'appareil. Selon Bouveresse (2017), cette publicité tire parti du romantisme de la cause kurde et de l'aura du photoreporter.

La dernière critique que Saussier adresse au photoreportage est sa présence simultanée sur plusieurs marchés : à la fois dans le monde de l'information et dans le monde de l'art. Saussier (2001) rapporte qu'aujourd'hui les reporters savent combien



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, Le Tableau de Chasse, L'ouvrière au trophée, Elba, Timisoara.
© Gilles Saussier.

vaut une photographie de guerre dans *Paris Match* ou à la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). En opérant une démultiplication des opérations de vente pour un même investissement, le sens et la destination des images disparaissent : « dans l'art comme dans la presse, les idées et la prise en compte du contexte temporel et spatial sont un frein à la circulation maximale des images » (Saussier, s.d, a). Cette indifférenciation entre marchés et productions d'images questionne le contexte de production et de diffusion d'images.

Dans les documentaires dialogiques, la connaissance se fait avec l'autre, dans le temps long, il faut alors modifier sa manière d'être sur le terrain. Dans *Studio Shakhari Bazar*, Saussier a dû bouleverser ses habitudes de faire des images prises à la sauvette en s'exerçant à approfondir son travail d'observateur :

> « Je cherche une forme d'engagement et de corporéité qui n'est plus celle du reporter. Je suis dans ce que je photographie, j'interviens, je performe. Mes images mettent mon corps en jeu et non plus l'inverse. Je cherche un autre corps de photographe et un autre corpus d'images pour tourner le dos au fantasme qui croit qu'en engageant son corps on engagerait que soi-même. Parce qu'ils risquent leurs vies, beaucoup de reporters s'adjugent la liberté de photographier à leur guise et de se montrer durs envers ceux qu'ils photographient. C'est ce donnant-donnant que notre époque célèbre jusque dans l'art contemporain ou les colonnes des grands quotidiens du soir. Une société dans laquelle la garantie d'existence du plus grand nombre se joue à travers la prise de risque de quelques-uns plutôt que par la capacité d'initiative de chacun, et où ceux qui s'exposent volontairement — à la guerre, au spectacle, aux affaires — se ressemblent en ce qu'ils n'ont de compte à rendre à personne et disposent de leur corps et de celui des autres. Sous couvert de grandes prises de conscience collective, le reporter vaut avant tout comme figure symbolique de cette idéologie insidieuse du morcellement des corps. » (Saussier & Chérel, 2009 : 34)

Si Saussier critique son ancienne profession, il rappelle que le documentaire ne doit pas pour autant se construire en opposition aux médias, mais plutôt en y incluant l'histoire de la tradition documentaire :

> « J'ai en effet critiqué la manière dont le reportage académique perpétue sa propre histoire et ses formes canoniques au prétexte de l'information. Je précise cependant que j'ai infiniment plus de respect pour celui-ci que pour le nouveau reportage d'auteur. Je sais le courage, l'engagement, le souci d'information dont sont animés de nombreux reporters d'actualité. Mais il ne suffit pas d'être bien intentionné. Il faut être attentif à la justesse des formes que l'on utilise. Nous savons bien que témoigner ne suffit pas parce que nous avons lu Primo Levi, Jorge Semprun ou Varlam Chalamov. Il ne suffit pas d'avoir vécu l'expérience concentrationnaire, d'y avoir été, pour la transmettre. Il faut être capable d'inventer une forme, un récit. » (Saussier, 2002)

Cela fait échos aux propos de Ferret (2021), ce qui est remis en cause ici n'est pas tant le métier de reporter que les conditions dans lesquelles les images sont produites, ainsi que leur marchandisation et leur instrumentalisation par les médias.

Ce retour réflexif autour des médias ne concerne pas seulement les photographes dialogiques. La photographie documentaire, depuis les années 1980 et 1990, avec des photographes comme Alfredo Jaar, Bruno Serralongue ou encore Sophie Ristelhueber se construit en se distinguant du modèle médiatique :

> « Ces photographes entendent dénoncer les oublis et les aberrations de ce système qui fabrique des documents manquant à proposer une information juste et représentative de l'actualité. Pour ce faire, ces artistes proposent un travail qui invente des modalités d'exposition et qui rend compte de faits occultés par la presse. Pour cela, ils usent de méthodes telles que : le repérage de faits tus par les médias, le suivi dans le temps du sujet, la constitution de séries thématiques, l'incorporation du texte lors de la présentation des images, le remaniement des modalités d'exposition de la photographie. » (Ferret, 2021 : 122)

Photoreportage et documentaire cultivent une certaine ambiguïté l'un vis-à-vis de l'autre. Bien qu'ils ne partagent pas la même sphère économique, ils embrassent pourtant des enjeux similaires. Tous deux cherchent à comprendre le monde qui nous entoure par l'image. Cela explique les raisons pour lesquels Pataut et Saussier ont commencé en tant que photoreporters avant de s'orienter vers le documentaire. Meiselas, quant à elle, à poursuivit sa pratique du documentaire en parallèle de cette du reportage.

L'approche documentaire se caractérise par une volonté de travailler sur le temps long, et par une plus grande autonomie pour les photographes quant aux choix et à la diffusion des images. Ce sont ces deux caractéristiques du documentaire qui m'ont orienté vers cette pratique et non vers celle du photoreportage. Si le métier de photoreporter soulève certaines ambiguïtés (que le documentariste est aussi susceptible de rencontrer), la principale critique émise par les photographes ici étudié.e.s est celle de n'avoir que peu de pouvoir dans la sélection et la diffusion de leurs images. Bien que le milieu artistique laisse une plus grande liberté aux photographes, ce dernier n'est pas exempt de critiques.

b. Une critique du discours artistique

Pour Sekula, le discours artistique véhicule autant de conformisme que celui du photoreportage :

> « Le vieux mythe voulant que les photographes disent la vérité était supplanté par un nouveau mythe selon lequel ils mentent. Ce qui passe pour la conscience morale de la photographie contemporaine n'est qu'une sempiternelle réitération du paradoxe crétois, avec toutefois un aspect hiérarchique : "Tous les photographes sont des menteurs. Je suis un artiste qui utilise des photographies. Par conséquent je suis plus malin que cette crétine de photographe qui s'imagine qu'elle dit la vérité". » (Sekula in Beausse 1998: 21)

Ce que critique Sekula dans cet extrait est le passage d'un extrême à l'autre. Pour lui, se situer à l'extérieur des événements, comme peut le faire le reportage, n'est pas une position plus valable que d'affirmer un style et une subjectivité en tant qu'auteur.e. Dans les deux cas, il n'y a pas assez de place pour le discours de l'autre. Il critique à la fois la vision moderniste de la photographie (montrer la réalité telle qu'elle est) et post-moderniste qui situe le faiseur d'image au centre. Pour lui, la réalité est à construire, elle ne se situe ni à l'extérieur des événements ni à l'intérieur de celui qui l'observe. Elle est à construire avec la connaissance du terrain, avec les autres et avec soi-même.

Sekula se montre aussi critique envers la vision moderniste. Dans son article intitulé « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation », il écrit :

> « La théorie du réalisme photographique émerge historiquement comme le produit et la servante à la fois du positivisme. De ne pas être impliqué dans le monde qu'elle rencontre, la vision est sujette à l'idéalisation mécanique. » (Sekula, 2013 : 147)

J'ai évoqué plus tôt son point de vue sur *Family of Man*. Dans un même esprit, il questionne la vision de Diane Arbus, qui a participé à l'exposition *New documents* en 1967, organisée par John Szarkowski et qui a exposé une photographie dans *Family of Man*. Arbus s'intéresse aux personnes « hors normes » : les personnes transgenres, de petites tailles, les jumeaux, celles ayant un handicap mental, etc. Ce que questionne Sekula dans le travail d'Arbus, c'est la réception de ses photographies en tant que conceptions à la fois transparentes, et expressionnistes :

> « En ce sens le mythe de Diane Arbus dans le journalisme culturel est intéressant. La plupart des lectures de son travail hésitent entre les pôles opposés du réalisme et de l'expressionnisme. D'une part, ses portraits sont vus comme des véhicules transparents, métonymiques de la vérité sociale ou psychologique de ses sujets : Arbus extrait le sens de ses sujets. De l'autre, son travail est considéré comme une projection métaphorique. Il est censé exprimer l'aspect tragique de sa vision (confirmé par son suicide) ; chaque image n'est qu'une contribution à l'autoportrait de l'artiste. » (Sekula, 2013 : 150)

Pour lui, la promotion d'Arbus et « d'autres photographes essentiellement maniéristes » (Sekula, 2013) en photographes documentaires est le symptôme « d'une part de la subjectivité menacée par l'administration de plus en plus sophistiquée de la vie quotidienne » et par un domaine public « dépolitisé » qui conduit à un « public passif de citoyens et consommateurs [...] à voir l'action politique comme la prérogative des gens célèbres » (Sekula, 2013 : 150 – 151). Sontag critique elle aussi l'approche d'Arbus, à qui elle reproche d'avoir un regard extérieur à la situation et d'écarter tout sentiment d'empathie et de sympathie pour les personnes photographiées (Solomon-Godeau, 2016). J'ai vu en 2012, au Jeu de Paume, une rétrospective d'Arbus. Les photographies sont parlantes, esthétiques et métaphoriques. Deux éléments qui vont dans le sens de Sekula et de Sontag m'ont marqué. Le premier est que les photographies semblaient être de l'ordre de l'accumulation, plus que de la construction de sens. Le second élément est la description de son œuvre par le Jeu de Paume :

> « Son approche photographique a donné naissance à une œuvre souvent choquante par sa pureté, par cette inébranlable célébration des choses telles qu'elles sont ».

Il me semble que ce discours célèbre bien la posture transparente de la photographie, alors qu'il n'y a pas de « choses telles qu'elles sont ». Le Jeu de Paume qualifie le travail d'Arbus d'« anthropologie contemporaine » qui correspond « à une allégorie de l'expérience humaine ». Ce terme qualifie davantage une vision universaliste de la photographie qu'à proprement parler des recherches anthropologiques. Ce texte est important, car il prête le flanc à toutes les critiques émises par Sekula, Saussier et Pataut envers une photographie documentaire transparente et universelle et qui cesserait par là même d'être sociale, historique et transformatrice. Les critiques de Barthes envers l'exposition *Family of Man*, évoquées plus tôt, peuvent s'appliquer à Arbus, à la différence près qu'elle ne photographie pas l'humanité dans une unité, mais dans sa dislocation, en valorisant les victimes, elle dresse un portrait ironique et descriptif de l'Amérique.

Ce qui est critiqué n'est pas tant le travail d'Arbus, et moins encore ses choix de sujet, que sa qualification en tant que documentaire. En ce sens, elle s'approche du style documentaire d'Evans. Montrer les choses suffirait à informer sur le monde. Or, dans un documentaire dialogique, ce qui compte est de montrer la complexité des événements, des personnes, dans leurs rapports à la société. La base de la dialogie est la multiplicité des points de vue, visibles grâce au dialogue. Cette multiplicité des points de vue induit un inachèvement du dialogue et une lecture des épaisseurs : l'intention, la problématique du sujet, le partage de l'autorité ethnographique avec ses interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, auxquels s'ajoute une lecture critique de la photographie. La transparence, elle, laisse à penser que les interlocuteur.ice.s sont visibles dans leur globalité à travers une photographie et que la neutralité induit une objectivité et par là une vérité. L'universalisation est questionnée parce qu'elle ne prend pas en compte l'autorité idéologique des interlocuteur.ice.s et limite une interprétation libre et dialogique du documentaire. Ainsi, sur de nombreux aspects, en ayant une approche contextuelle, historique et sémiotique, la photographie documentaire dialogique va à l'encontre de la vision moderniste de la photographie :

> « What is considered «base» in Sekula's production as an artist (as opposed to his activities as a critic and historian of photography) is the fact that his work programmatically redeploys precisely those subjects and semiotic and textual conventions that have been disqualified within modernism by longstanding interdictions: documentary photography, historical narrative and, most of all, a model of signification that recognizes the complex condition of the sign as functioning simultaneously as a semi-autonomous discursive structure and as a material construct overdetermined by historical and ideological factors. » (Buchloch in Sekula, 2018: 190)

Sekula critique aussi, à travers le formalisme des photographies modernistes, leur volonté de privilégier la forme sur le fond, et par là, d'annihiler toute analyse politique potentielle :

> « Le formalisme est ici envisagé comme un mode de production des images qui, pris dans une aspiration à l'objectivité, privilégie la forme sur le fond, au lieu de donner du sens à l'œuvre, l'en dépossède en minimisant la puissance de contestation qu'elle contient, en particulier lorsque cette dernière a pour vocation de révéler des situations sociales précaires. Pour Allan Sekula, en privilégiant une forme de neutralité, les images documentaires laissent entendre que le photographe confronté à la misère humaine s'en détache, la prend de haut pour en saisir la seule apparence. Il met en place des procédures qui occultent le contexte et les raisons du dénuement que l'image met en exergue. » (Ferret, 2021 : 94)

Ce formalisme dans le style documentaire des années 1930 et 1970 (à travers la photographie plasticienne) a permis à la photographie de trouver sa place dans les marchés de l'art. Ce passage dans le champ artistique montre, pour Sekula (2013) et Ferret (2021), la difficulté qu'il y a à maintenir la photographie documentaire dans le champ politique de la contestation. Cette introduction de la photographie documentaire au marché de l'art, en particulier par la mise en avant de la notion d'auteur, est aussi critiquée par Sekula à l'égard des discours artistiques entourant la photographie documentaire.

Les photographes dialogiques ici étudié.e.s se méfient d'une photographie artistique, *auteuriste* avant d'être sociale. Le discours moderniste tend à extraire la charge sociale et le sens d'une séquence photographique au profit d'une photographie symbolique et iconique. Par conséquent, ces photographes posent la question de l'interprétation d'une photographie.

c. Une nouvelle vision du document

1. Du modernisme à la dialogie

Document et documentaire sont étroitement liés, c'est pourquoi une clarification me semble nécessaire. Tout d'abord, le documentaire a pour finalité première de documenter un sujet spécifique. Parallèlement, dans le contexte de la photographie dialogique, qui constitue une approche particulière du documentaire, une variété de documents tels que des objets, des archives, des photographies familiales, des cartes postales, etc., sont utilisés. Cette démarche soulève également une remise en question de la vision moderniste du document, et adopte ainsi une nouvelle posture envers le document.

Le terme « document » provient du latin *docere* « faire apprendre, enseigner ». Il signifie jusqu'à la fin du XVIIe « ce qui sert à instruire, enseignement, leçon », avant de prendre son sens moderne « écrit servant de preuve ou de renseignement » (Rey, 2004). La photographie a toujours eu un rôle ambigu vis-à-vis du document. Longtemps considérée comme transparente, Rouillé nous rappelle que la valeur documentaire d'une photographie n'est qu'une valeur d'usage. En effet :

> « La photographie n'est pas en soi un document (pas plus que toute autre image d'ailleurs), elle est seulement dotée d'une valeur documentaire variable selon les circonstances. » (Rouillé, 2005 : 17)

Cette valeur d'usage documentaire de la photographie des sens historique, politique et éthique. J'aimerais évoquer ici quelques-unes de ces pistes afin de mieux cerner les enjeux de la photographie documentaire dialogique. Une photographie n'est pas transparente, il n'y a pas de rapport direct entre une photographie et la réalité, il y a toujours, écrit Rouillé, une infinité d'autres images invisibles et de schémas esthétiques qui entrent en médiation entre la photographie et sa perception. Le photographe n'est pas plus proche du réel qu'un peintre devant sa toile. Dans la théorie moderniste, les photographies sont considérées essentiellement comme des indices de la réalité, comme des documents « purs » qui n'auraient pas besoin d'être interprétés en dehors de ce qui est montré. C'est cette ambiguïté à l'égard du document qui a permis à la photographie-document d'accéder au rang d'art, en neutralisant la valeur d'usage des documents afin de les rendre conciliables avec des valeurs artistiques, en mettant en avant la « pureté du médium ». À partir des années 2000, la valeur d'usage de la photographie se retrouve une fois encore ébranlée. La photographie-document en étant déshistoricisée a trouvé une place plus grande dans les musées (Poivert, 2010) :

> « Cette stratégie institutionnelle s'intègre au cadre général d'une neutralisation (fut-ce en sacralisant les images) des ambiguïtés photographiques : en interprétant la précision d'un document comme une perfection de la vision photographique, cette pureté peut être convertie en une dimension artistique spécifiquement photographique. L'importance de la notion descriptive comme agent de validation attribue au document (contenant l'information) une valeur esthétique essentielle. » (Poivert, 2010 : 129)

Selon Rouillé (2005), la photographie-document reposait sur trois refus : la subjectivité du photographe, les relations sociales ou subjectives avec les modèles et les choses et l'écriture photographique. Ce qu'il appelle la photographie-expression vient alors à rebours de cette approche en considérant l'écriture, la notion d'auteur et l'autre. Ce changement permet d'envisager le document autrement. Ce qui compte dans la photographie dialogique, à l'inverse de la théorie moderniste, est de contextualiser les photographies-documents et de faire une place à l'autre. De plus, dans la photographie documentaire dialogique, il s'opère une restauration de la fonction critique à partir du document. Bien que le documentaire social ait été fleurissant au début du XIXe siècle aux États-Unis (avec des photographes comme Lewis Hine) et très présent en Angleterre à la même époque (avec la vague du *social documentary*), cette fonction critique du document a été éclipsée dès les années 1930-1940 par le photoreportage, particulièrement important en France et par la conception d'un documentaire comme seul courant artistique comme l'a proposé John Szarkowski, le conservateur de la photographie du MoMA à New York, à partir des années 1960 (Poivert, 2010). Nous avons ainsi, d'un côté, une « confiscation du champ documentaire par les médias de masse » (Saussier, 2001), et de l'autre une réduction de « la photographie sérieuse [à] une relation ironique et fataliste avec le monde réel » (Beausse, 1998).

2. Le document dans la photographie documentaire dialogique

Ce qui importe dans la photographie documentaire dialogique est de rendre *lisible* chacun de ces documents, de les contextualiser. Il s'agit de produire une nouvelle connaissance en créant de nouvelles relations entre les documents. Ce travail est tout particulièrement visible dans l'approche de Meiselas. Dans son travail sur le Kurdistan, seule une dizaine d'images sont issues de ses propres photographies. L'ensemble des autres documents sont constitués d'archives, de cartes postales, de photographies de famille, etc. Comme le souligne Clara Bouverresse (2017) en parlant de ce projet :



Vue d'exposition « Kurdistan: In the Shadow of History » project Story Map and 4-channel projection at CO Berlin, Germany 2022 © Susan Meiselas.

Photographie : David von Becker.

> « L'intégration de documents d'archives aux écrits et pratiques artistiques commence en effet sous le signe de la critique et de la déconstruction. L'objectivité du document, preuve irréfutable, fenêtre sur une réalité, se retrouve mise en question : on cherche alors à débusquer l'autorité s'exprimant derrière l'agencement et la sélection des documents d'archives, en premier lieu les archives policières, gouvernementales, ethnographiques. Le but est d'extraire le document de sa structure d'origine pour mettre à jour les hiérarchies et les non-dits, les relations entre histoire privée et publique, la discontinuité de la mémoire. » (Bouveresse, 2017 : 3)

En reconstituant un corpus d'archives, en contextualisant chacun des documents présents, Meiselas met avant le regard colonial porté sur le peuple kurde. Nous y retrouvons aussi une réflexion critique sur l'ambiguïté des rapports de pouvoirs créés par la photographie anthropométrique, en se référant, entre autres, au le livre de l'anthropologue Ernest Chantre, qui est en partie une étude sur la physiognomonie du peuple kurde (Meiselas, 2008 : 4-9).

En revisitant ses propres archives, Saussier questionne dans *Le tableau de chasse*, le rôle de ses photographies journalistiques publiées à l'époque et analyse notamment sa série d'images sur laquelle des ouvrier.e.s posent avec le trophée qu'il a reçu pour son reportage. L'utilisation des documents pour Meiselas et Saussier a un rôle critique. Iels questionnent la manière dont l'histoire perçoit les événements et les interlocuteur.ice.s. L'utilisation d'archives peut aussi avoir un rôle de partage, de collaboration, de dialogue, à l'instar de Meiselas dans *Kurdistan : In the Shadow of History* :

> « Pour Susan Meiselas, la difficulté est alors la même : l'enjeu est de trouver une façon de "rendre" et de partager l'objet ou la photographie qu'elle a prise. La relation avec le sujet qu'on photographie, où le contributeur qui prête un document est similaire : dans les deux cas, il faut trouver une façon de proposer un échange. Collection ou photographie, on en revient aux mêmes enjeux éthiques liés à la collaboration et au rapport à autrui. » (Bouveresse, 2017 : 2)

Il n'y a pas, pour ces deux photographes, d'appropriation des archives. Elles servent avant tout à mettre en avant le contexte de production et d'appropriation des images. Elles servent à témoigner, et ont, comme le souligne Clara Bouveresse, un rôle de connecteur. En contextualisant les images, en les rendant *lisibles* aux spectateur.ice.s, le but est de les responsabiliser :

> « C'est donc avec le retour de la responsabilité du spectateur que le document photographique retrouve sa légitimité politique, dans la mouvance des pratiques collaboratives qui tentent de favoriser le dialogue entre auteur, sujets et spectateurs au sein d'un nouveau contrat. » (Bouveresse, 2017 : 7)

Les documents, dans la photographie documentaire dialogique, opèrent un retournement par rapport à la théorie photographique moderniste : ils permettent de questionner le rôle qu'ils avaient à une époque, ils sont recontextualisés, servent de

liens avec les interlocuteur.ice.s et apportent un regard critique sur le monde qui en appelle à la responsabilité des spectateur.ice.s. Cette nouvelle vision des documents transporte avec elle une nouvelle vision du documentaire.

d. Une nouvelle vision du documentaire

1. Une exigence éthique

La photographie documentaire dialogique induit une dimension critique et réflexive sur la notion de document qui implique une remise en cause des enjeux du documentaire. Les premières critiques commencent dans les années 1980 avec les écrits de Susan Sontag et Martha Rosler (Bouveresse, 2017). Rosler était par ailleurs étudiante en même temps que Sekula et iels ont formé, avec quelques ami.e.s de l'époque, ce que l'on appelle aujourd'hui l'école de San Diego. Les débats initiés à cette époque accusent le documentaire et le photojournalisme de profiter de la misère des sujets photographiés et d'anesthésier les spectateur.ice.s à force d'images de plus en plus sordides :

> « La contradiction entre la beauté de certaines photographies et la misère des personnes représentées fait l'objet de vives attaques, notamment dans le cas de la monstrueuse séduction des images de guerre. » (Bouveresse, 2017 : 6)

La théoricienne de la photographie Ariella Azoulay (2018) soulève aussi cet aspect de façon pertinente. Selon elle, la tradition institutionnalisée du documentaire veut que l'on se mette en quête d'images de victimes dépossédées en traitant les personnes photographiées comme si elles n'étaient pas là. Cette mise à distance de l'autre ne servirait qu'à « documenter la détresse des autres comme si ces autres habitaient un monde différent où de telles choses arrivent à des gens comme eux » (Azoulay, 2018 : 116). Cette critique de la violence des images est également émise par les photoreporters eux-mêmes, qui, rappelons-le, n'ont que peu de contrôle sur la façon dont leur travail est diffusé dans la presse. Il faut entendre cette critique avant tout à l'encontre de l'industrie des médias. Pour le photographe, l'enjeu est de trouver d'autres manières de faire qui ne reproduisent pas les dominations auxquelles les victimes ont été soumises :

> « Il y a une sorte d'histoire de la représentation des peuples colonisés, des photographies dites ethnographiques du xixe siècle, aux photographies de guerre, en passant par celles des reportages sur la famine ou le sida ; l'autre y est toujours représenté en situation de détresse. Les migrants appartiennent à ces peuples autrefois colonisés, les photographier de front c'est prendre le risque de se trouver à nouveau dans la posture du dominant, comme le remarque Philippe Bazin. C'est donc avec circonspection et ruse que les artistes tentent de regarder l'autre. » (Ferret, 2021 : 165)

Face à ce questionnement sur la place des victimes, il y a, pour Poivert, à partir des années 2000, une refondation de l'originalité de la photographie qui est animée par une exigence éthique :

> « Nous assistons, depuis une dizaine d'années, à la refondation de l'originalité de la photographie sur une exigence éthique. Il y a bien une éthique documentaire dont le recours à des formes d'images proposant un concentré d'humilité, de distance réfléchie et d'audace à privilégier une forme parée des vertus du fond. Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle. » (Poivert, 2010 : 166)

Poivert prend pour exemple le travail de Sekula (et d'autres) qui questionne ensemble esthétique et politique, et pour qui l'enjeu est de sortir d'une vision moderniste et esthétique de la photographie. Sekula refuse de concevoir ses photographies comme des documents neutres :

> « [...] c'est à la fois le refus de l'autorité qu'exerce sur l'image photographique l'usage informationnel (primauté du message) et celui des symétries de la représentation (construction de l'image à la mesure de la place du spectateur). » (Poivert, 2010 : 170)

Il y a dans cette refondation du documentaire une exigence du fond et de la forme. La dénomination « forme » est préférée à celle de « style », connotée de façon trop maniériste. Cette photographie refuse « la distanciation qui fige les modèles et les espaces » (Poivert, 2010), l'interlocuteur.ice en action est préféré au portrait, l'attitude naturelle prime sur l'attitude expressive. Une nouvelle position est proposée, entre l'extériorité du photojournalisme et la subjectivité du reportage et du documentaire d'auteur. La distance juste est recherchée. Cette exigence éthique est aussi soulignée par Clara Bouveresse :

> « L'approche documentaire se définit aujourd'hui à partir de cette réflexivité, d'un souci d'exactitude et d'équité vis-à-vis du spectateur et du sujet, c'est-à-dire sur un plan plus éthique que formel. Le documentaire n'a plus le monopole de certains traits formels comme la netteté, la systématicité ou l'impersonnalité, qui se sont propagées dans d'autres domaines, et notamment dans certaines pratiques artistiques où il s'agit dès lors d'un "style" parmi d'autres (Bajac, 2007, 371). Le déplacement vers des critères comme ceux de la loyauté ou de l'équité s'inscrit dans le cadre plus large du "tournant éthique", qui dépasse le domaine photographique ou même artistique. La notion de vérité du document, rendue caduque par le décodage opéré lors de l'ère du soupçon, est remplacée par un critère de crédibilité, à partir du contexte et de la fiabilité des sources. » (Bouveresse, 2017 : 9)

2. L'éthique dans la photographie documentaire dialogique

Cette remise en cause de la photographie documentaire est peut-être ce qui a poussé certain.e.s photographes, à partir des années 1980 et 1990, à pratiquer une photographie documentaire dialogique, telle que je te tente de la décrire et de l'analyser ici. Tou.te.s partent d'un terrain spécifique et, et tentent d'apporter des réponses complexes empêchant une catégorisation trop simpliste du réel. Iels travaillent autour des notions de loyauté, d'équité et de crédibilité à travers des approches qui leur sont propres. Pour Pataut, la relation avec les interlocuteur.ice.s sur le terrain est centrale, elle pourrait « même se passer de la photographie, si d'autres formes de travail étaient reconnues comme documentaires ou artistiques » (Pataut, 2001 : 300). Pour Saussier, cela passe par une réflexivité autour de ses propres images. Meiselas s'appuie sur un travail collaboratif avec les acteur.ice.s des sujets qu'elle étudie, et fait un effort considérable pour contextualiser chacune des images, les siennes, ou celles des autres. Quant à Sekula, il réalise avant tout un travail engagé et politique, comme en témoigne l'exposition réalisée sur le Global Mariner avec un syndicat de dockers. Pour ma part, je tente de faire participer mes interlocuteur.ice.s à la production même du documentaire, en les invitant à documenter avec moi leur quotidien.

Toutes ces démarches, qui témoignent d'une certaine éthique, ont pour but de favoriser une vision complexe de la réalité, mais aussi de créer de la confiance, tant avec les interlocuteur.ice.s qu'avec les spectateur.ice.s, en rendant compréhensible le contexte de production de leurs documentaires. Pour ces photographes, la mise en récit — par le texte et l'agencement des images — permet de montrer autre chose que le monde visible, elle permet de déterminer le sens d'une photographie et de montrer le contexte de production et de réception des images. À cet égard, l'exposition *Médiation*, de Meiselas, en questionnant les images de son livre *Nicaragua*, les images non publiées et celles exposées dans la presse, est exemplaire. Dans cette exposition, ses images sont disposées sur trois lignes — une montrant ses photographies dans la presse, une autre montrant les photographies publiées dans son livre *Nicaragua*, et une dernière dévoilant les photographies non publiées. De cette manière, elle invite le public à s'interroger sur la circulation et le sens de ses images.

Cette éthique porte également sur les sujets traités. Les fonctions critiques du documentaire opèrent à plusieurs niveaux et sur plusieurs plans, selon les affinités des photographes. Sekula traite des raisons pour lesquelles le capitalisme de monopole est dans l'incapacité de fournir des conditions de vie réellement humaines et entreprend une critique idéologique des représentations sociales. Il dénonce la difficulté du chômage chez les cadres (*Aerospace Folktales*), la difficulté à se syndiquer aux États-Unis (*This ain't China*), les travers de la modernité mondialiste (*Fish Story*). Saussier, quant à lui, formule à travers ses documentaires une critique de

ses propres travaux de photoreporter et par là même, une critique du journalisme. Pataut, depuis ses débuts avec notamment la série de photographies *Hôpital de jour* à Aubervilliers, tente de donner la parole à des personnes souvent peu représentées dans les médias, afin de réhabiliter leur image : des expulsé.e.s d'un terrain vague (*Cornillon — Le grand stade*), des élèves en difficulté.e.s (*Aulnay-sous-quoi ?*), des territoires abîmés puis délaissés par la mine (*Humaine, Du Paysage à la parole*), des compagnons d'Emmaüs, des chômeurs, etc. Meiselas, en intervenant sur des territoires en guerre, tente de donner la parole à ses interlocuteur.ice.s et apporte de la profondeur à l'analyse de ces conflits, en se positionnant du côté des révolutionnaires niguaraguyen et du peuple kurde.

L'une des exigences éthiques du renouveau de l'approche documentaire depuis les années 2000 (et même avant concernant les photographes ici étudié.e.s), est celle de montrer des événements et des personnes invisibilisées par les médias. Cette démarche n'est cependant pas spécifique à la photographie documentaire dialogique, elle concerne la photographie documentaire en général, je pense par exemple à Bruno Serralongue, Sophie Ristelhueber, Khalil Joreige et Joana Hadjithomas ou encore Alfredo Jaar.

À ce propos, Ferret écrit :

> « Ces photographes fabriquent des documents en faisant acte d'image contre la photographie de presse, pour informer, du moins rendre visibles des faits, qui sans cela échapperaient à la mémoire collective. Ce devoir de mémoire, qui s'élabore grâce à la vigilance des artistes à suivre l'actualité, témoigne de leur engagement à montrer toutes les images. » (Ferret, 2021 : 123)

La restauration de la fonction critique du document chez les photographes ici étudié.e.s est elle-même dialogique, car elle va au-delà d'une dénonciation de faits. L'idée n'est pas de pointer un coupable, mais de déclencher un dialogue critique. C'est-à-dire un dialogue polyphonique. Quand Pataut réalise son documentaire à Cornillon, son but est « non pas de dénoncer, mais de produire le rapport à l'espace de ceux qui y vivaient, dans le bonheur qui n'est pas conforme au nôtre » (Pataut, 2001 : 303). Le photographe, ne l'oublions pas, accompagne et dialogue avec les interlocuteur.ice.s, il transmet leur parole. La critique de ces documentaires se matérialise lorsque les spectateur.ice.s confrontent leurs idées, leur vision du monde, à celles qui sont présentées. Ces photographes ne sont pas engagé.e.s dans une démonstration de la véracité de leurs propos, mais dans des questionnements dialogiques. Poivert résume de manière pertinente leur positionnement :

> « Le sens forme des figures qui autorisent les déplacements, et ne désignent aucunement un autre état des choses susceptible de résoudre les questions soulevées ici, dans la quête d'un ailleurs ou d'un temps à venir. "L'utopie n'est pas un projet politique" concluait Louis Marin, elle "est nulle part, ni





Susan Meiselas, Original 'Mediations' installation with murals from Reframing History, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2017. © *Susan Meiselas*
Photographie : Roberto Ruiz

Susan Meiselas, A section of 'Mediations' at the Kunst Haus Vienna Museum, 2021, from which the exhibition derives it's name.
Photographie : Rudolf Strobl

> demain ni jadis [...] Son nulle part n'est pas un ailleurs, dans une autre partie du monde." Toutefois, précise le philosophe, "l'utopie n'est pas une vacance de l'histoire" : elle est aussi et surtout une manière de "faire histoire" dans cette indétermination. Le document ne fait pas rêver parce qu'il ne se laisse pas situer, il n'est pas une solution en cela peut-être qu'il ne postule aucune fin de l'histoire. Pas plus que celle du sens à accorder aux images, que celle des formes et des styles dont elles procèdent ». (Poivert, 2010 : 193)

Face au déclin de la photographie-document et dans un monde formaté par le capitalisme, les photographes utilisant une approche dialogique ne souhaitent plus seulement représenter le monde, ce qui leur importe est de le transformer (Rouillé, 2005).

Par ce changement s'induit une transformation de la fonction du document et par là, du documentaire. Ce nouveau document n'est plus transparent, ces photographes souhaitent développer un propos, une idée et une expérience. Leurs images ne sont pas seulement les indices (au sens peircien) d'une réalité brute. Sekula précise qu'il ne s'agit pas pour lui d'une variante du documentaire, mais bien d'une manière de le penser qui se « destine à une audience plus vaste et à des projets de transformation sociale concrète » (Sekula, 2013 : 147). Le documentaire, chez lui, est envisagé comme une praxis, qui est, pour paraphraser Castoriadis (1999), un faire dans lequel les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme les agents essentiels du développement de leur propre autonomie. Le but de la praxis est la transformation du donné.

Selon Poivert (2010), la refondation de l'originalité de la photographie contemporaine et documentaire se joue dans l'acceptation de ses ambiguïtés : à la fois art et document, référentiel et métaphorique, qui laissent émerger des possibilités d'expérimentation. Ces ambiguïtés assumées et revendiquées, sont pour lui la promesse d'une nouvelle alliance entre les photographes et les interlocuteur.ice.s, entre les spectateur.ice.s et les images.

Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans l'analyse du renouveau de l'approche documentaire est sa proximité avec les méthodes ethnographiques et ethnologiques. J'ai le sentiment que si la photographie documentaire dialogique se rapproche de l'anthropologie, notamment par ses méthodes, c'est avant tout dans une quête d'éthique et de réflexivité. En remettant en cause l'autorité ethnographique et en accordant une large place aux interlocuteur.ice.s, cette dernière peut aussi interroger en retour l'éthique telle qu'elle est traditionnellement envisagée en anthropologie.

B. Une construction des épaisseurs

En questionnant et en déconstruisant les discours artistiques et médiatiques existant autour de la photographie, les photographes ici étudié.e.s tentent de trouver une nouvelle voie. Leurs approches de la photographie ne sont pas à envisager uniquement face aux discours existants, mais aussi plus largement par rapport à leurs manières de concevoir la connaissance. Par plusieurs points, cette connaissance peut s'apparenter à la construction d'une description dense telle que la propose Clifford Geertz. Description dense qui tend pour Sekula vers un réalisme critique. Dans un premier temps, je vais montrer les liens qui existent entre la photographie documentaire dialogique, la description dense et le réalisme critique, avant, dans al dernière section, de donner des exemples concrets.

a. Une description dense

La description dense est un concept proposé par l'anthropologue Clifford Geertz, que je crois pertinent pour étudier la manière dont les photographes dialogiques construisent leurs documentaires. D'une part, parce qu'iels souhaitent rendre visible une densité de lecture dans leurs documentaires, et d'autre part, parce qu'iels se posent la question de l'interprétation. Cependant, mon but ici n'est pas de démontrer que la photographie dialogique applique une description dense telle que la conçoit entièrement Geertz, mais de mettre en évidence certains points de similitudes entre ces deux approches. Je souhaiterais ici résumer la description dense telle que la conçoit Geertz, avant de la comparer, à l'aide de différents exemples, à la photographie documentaire dialogique.

1. La description dense selon Geertz

Geertz pose la question de la culture dans son texte « La description dense » (1998). Il envisage celle-ci d'un point de vue essentiellement sémiotique et textuelle. Pour lui, l'ethnographe, sur le terrain, a à faire face à une multiplicité de structures complexes, irrégulières et implicites qu'il doit tenter d'interpréter. Il propose pour cela de réaliser une description dense, en contextualisant les faits et les données. Il donne l'exemple d'une contraction de paupière : elle peut n'être que cela, être un clin d'œil, ou encore être une personne imitant un clin d'œil. Seule une compréhension du contexte permet d'analyser correctement la contraction de paupière. Comme Max Weber, il considère que l'homme est un animal pris dans des réseaux de signi-

fiance qu'il a lui-même tissés. Geertz compare la culture à une toile d'araignée. Son analyse relève de l'interprétation des expressions sociales dans leur « apparence énigmatique » :

> « Je considère la culture comme assimilable à une toile d'araignée, et par suite son analyse comme relevant non pas d'une science expérimentale en quête de loi, mais d'une science interprétative en quête de sens. » (Geertz, 1998)

L'objectif de l'ethnographie est alors d'accéder au monde des significations dans lequel vivent les interlocuteur.ice.s afin de converser avec eux, en formulant des systèmes de symboles qui doivent être en accord avec ceux des acteur.ice.s. L'enjeu est de montrer la normalité de la culture de l'autre, sans en gommer les particularités, en replaçant les faits dans le cadre de leur propre conception. Si cette analyse implique une certaine cohérence, il ne faut pas pour autant enfermer l'autre dans des schémas trop stricts. Ainsi, l'analyse culturelle consiste à :

> « [...] essayer de deviner des significations, à évaluer ces conjectures, et à tirer des conclusions explicatives des meilleures d'entre elles, et non pas à découvrir le Continent du Sens et à cartographier son relief invisible. » (Geertz, 1998)

Analyse qui demeure incomplète, puisqu'il s'agit d'une interprétation. L'ethnographie pour lui est :

> « [...] comme essayer de lire (au sens de "construire une lecture de") un manuscrit étranger, défraîchi, plein d'ellipses, d'incohérences, de corrections suspectes et de commentaires tendancieux, et écrit non à partir de conventions graphiques normalisées, mais plutôt de modèles éphémères de formes de comportement. » (Geertz, 1998)

Cette incomplétude l'emmène à prendre une autre voie, entre l'objectivisme et le subjectivisme :

> « Je n'ai jamais été convaincu par l'argument selon lequel, puisque l'objectivité totale est impossible à atteindre en la matière (ce qui ne fait pas de doute), autant laisser nos intuitions voguer librement. » (Geertz, 1998)

L'ethnographie, pour lui, n'est pas une méthode, mais un genre d'effort intellectuel particulier, dont la vocation est de mettre à notre disposition les réponses que d'autres ont déjà formulées afin de les inscrire dans le registre consultable de ce que l'homme a dit :

> « En anthropologie, du moins en anthropologie sociale, ce que font les praticiens c'est de l'ethnographie. C'est dans la compréhension de ce qu'est l'ethnographie, ou plus exactement de ce en quoi consiste la pratique ethnographique, que l'on peut commencer à saisir ce qu'est l'analyse anthropologique en tant que forme de connaissance. Ce n'est pas, précisons-le immédiatement, une question de méthode. D'un certain point de vue, celui du manuel, faire de l'ethnographie consiste à établir des rapports, à sélectionner des informateurs, à transcrire des textes, à enregistrer des généalogies, à cartographier des terrains, à tenir un journal et ainsi de suite. Mais ce ne sont pas ces choses, ces techniques et ces procédures bien établies qui définissent l'entreprise. Ce qui la définit, c'est le genre d'effort intellectuel qu'elle incarne : une incursion élaborée, pour emprunter une notion de Gilbert Ryle, dans la "description dense". » (Geertz, 1998)

Pour lui, l'ethnographie réside dans une hiérarchie stratifiée de structures signifiantes, c'est-à-dire dans une analyse des différents signes qui sont donnés à voir à l'ethnologue. Il considère que les données ethnographiques sont produites par les ethnologues, et que ce sont des « constructions des constructions » des interlocuteur.ice.s à partir de ce qu'iels font. Pour lui l'ethnologie est une explication des explications données par l'autre. Contextualiser la place de l'ethnologue est alors central. Il précise que l'expérience personnelle de la recherche ethnographique implique de trouver sa place et que l'entreprise scientifique que représente l'écriture anthropologique consiste à formuler la manière dont on pense avoir trouvé cette place.

2. La description dense dans les documentaires dialogiques

L'interprétation

La dimension de l'interprétation des images est au cœur de l'utilisation des photographies dans les documentaires dialogiques. La photographie est à considérer comme un document qui doit être analysé et interprété. La conception indicielle ou référentielle de la photographie est dépassée pour aller vers une « épaisseur de l'interprétation ». Ce qui est montré doit être interprété dans un contexte social et historique que les photographes rendent visible. À l'image de Morin, Castoriadis et Haraway, l'enjeu d'une connaissance dialogique tend vers une traduction du monde, et non vers sa représentation. Le documentaire est ainsi considéré comme un discours ancré dans des relations sociales précises. Pour Saussier, je l'ai déjà évoqué, la condition contemporaine de l'artiste documentaire a quatre aspects à documenter : son sujet, sa position, sa démarche et la destination des images (Saussier et Chérel, 2006). Ces propos sont appuyés par ceux de Meiselas, pour qui « une image n'est jamais lisible en dehors d'un, voire de plusieurs contextes » (Meiselas, 2018 : 58).

Le projet *Médiation* de Meiselas, en replaçant dans leur contexte les photographies faites au Nicaragua, celles non publiées et celles publiées dans la presse, s'inscrit dans cette démarche. Je pense aussi à *Studio Shakhari Bazar*, dans lequel le processus de travail est visible à travers les photographies éditées dans le livre : photographies de l'exposition où les personnes viennent chercher le portrait qui a été fait d'elles, mais aussi des photographies de ces portraits une fois exposées chez ses interlocuteur.ice.s. Dans son ouvrage *Le tableau de chasse* (2010), j'ai constaté que les commentaires de Saussier, présents du début à la fin, dépassent largement la simple description des photographies et nous apportent le contexte historique de l'époque et le sens de sa démarche. Saussier écrit à ce propos :

> « Mon seul rapport à l'actualité est celui d'une position qui me fait assumer mes images passées et leur possible rapport à l'histoire par leur mise en contexte et en récit vis-à-vis d'un contenu social présent. » (Saussier et Chérel, 2009)

Mais plus que de montrer le contexte de production, leur but est d'apporter une densité dans la compréhension que les spectateur.ice.s peuvent en avoir. Dans *Le tableau de Chasse*, Saussier tisse un récit qui met en parallèle son expérience personnelle, professionnelle et l'histoire de la révolution roumaine (Ferret, 2021). Il considère le photographe documentaire comme un mont(r)eur d'images. Cela n'est possible qu'en redéfinissant pour chaque présentation, la relation que le photographe souhaite établir entre les spectateur.ice.s et les interlocuteur.ice.s (Saussier, Chérel, 2006). Les expositions sont remaniées et adaptées pour chaque lieu afin de les rendre *lisibles* en toutes circonstances :

> « Le choix de lieux d'expositions spécifiques participe d'un souci de contextualisation de mes images. Dans la culture critique des années 1960, ce souci animait de nombreux artistes, dont certains utilisant la photographie comme Robert Smithson, Dan Graham, auteur du projet "Homes for America" (1966), qui déclarait dans un entretien radiophonique : "Je voulais que les choses occupent un lieu donné et soient lues dans un présent donné. Le contexte est très important. Je voulais que mes pièces traitent du lieu comme présent de l'information." » (Saussier, 2001)

Chez les photographes dialogiques, cette densité de l'interprétation passe par une vision multiple des situations qu'iels photographient. Le texte est largement utilisé afin de rendre denses leurs documentaires : le livre *Kurdistan : In the Shadow of History*, de Meiselas, présente son journal de terrain, des analyses de l'anthropologue Martin von Bruissen et des extraits de textes d'archives (d'anthropologues, de missionnaires, de photographes…). Comme le remarque Viewing :

> « Meiselas opère en prise directe avec une situation donnée et ses différentes strates de signification. » (Viewing, 2018)

Un travail similaire a été effectué par Sekula pour *Fish Story*. Dans ses quatre-vingts pages de texte, il explicite sa démarche, la façon dont il est venu à parler du capitalisme mondialisé à travers la mer et les conteneurs transportés par les bateaux. Il revient également sur la représentation de la mer dans l'histoire de l'art et trace une histoire du capitalisme en s'appuyant sur l'analyse de théoriciens tels que Karl Marx, Friedrich Engels, etc. Il questionne et documente son point de vue, celui des marins, ceux des peintres du XVe au XIXe siècle et les mythes récents associés au monde maritime : *Les dents de la mer*, *Popeye*, Jules Verne ou encore *Moby Dick* — d'où est tiré le titre *Fish Story*. Ces textes ne sont pas des informations supplémentaires, ils sont considérés comme faisant partie intégrante du documentaire. Sekula encadre ses photographies par le langage dans le but d'ancrer, de contredire, de renforcer ou encore de dépasser les pistes de lecture proposées par les images. L'exposition comprend de nombreux textes écrits dans l'ouvrage. De plus, ce documentaire a été accompagné de plusieurs conférences dans différents lieux, notamment de grands ports. Il y a une réelle densité dans ses documentaires qui laisse apparaitre les différentes couches de lecture. Le Grand Dialogue dont parle Bakhtine c'est aussi cela. Dostoïevski, dans ses écrits, part de faits (se rendre dans une église, apprendre la mort d'une personne, etc.), pour constituer,dans son ouvrage, le Grand Dialogue qui réunit l'ensemble des dialogues d'un livre et forme des questions plus générales et une pluralité d'interprétations. Ces questions peuvent par exemple relever de la religion, du mysticisme, du rapport à la mort, etc. Ses personnages discutent, argumentent et forment une « épaisseur » et une amplitude de significations et de compréhension.

Tout comme chez Geertz, l'enjeu des documentaires dialogiques est avant tout de converser avec les interlocuteur.ice.s. En allant à la rencontre des premier.es ouvrier.e.s en grève lors de la révolution roumaine, dans *Le tableau de chasse* de Saussier, en échangeant autour des photographies récupérées grâce à ses interlocuteur.ice.s dans *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, en élaborant le projet avec les personnes photographiées dans *Sortir la tête de Pataut*, le but est à chaque fois de comprendre le point de vue des interlocuteur.ice.s, pour, en paraphrasant Geertz, mettre à disposition les réponses que d'autres ont déjà formulées afin de les inscrire dans le registre consultable de ce que l'homme a dit. Le texte permet de donner la parole aux interlocuteur.ice.s :

> « En encourageant la participation de ceux qu'elle [Meiselas] photographie, elle réinvestit l'image en lui adjoignant des témoignages oraux ou écrits. » (Viewing, 2018 : 22)

L'importance de la contextualisation des images

La relation à l'autre est centrale dans leurs projets et leur positionnement en tant que photographe est aussi questionné et montré. La photographie documentaire dialogique se positionne en tant que médiation du réel, entre les faits observés, les paroles des interlocuteur.ice.s et la position du photographe. Une contextualisation historique — que j'analyserai plus tard — est aussi présente dans les travaux de Meiselas, de Saussier et de Sekula. Cette contextualisation du documentaire apporte une densité qui ne fournit pas des réponses figées. C'est aux spectateur.ice.s de tisser des liens entre les différents fils narratifs mis en place. Sur ce point, il y a une différence notable avec Geertz, qui tente quant à lui de donner des réponses. L'analyse culturelle consiste, pour lui, à évaluer les conjectures et à tirer les meilleures conclusions explicatives possibles. Le texte et les photographies dans les documentaires ici étudiées permettent de documenter leur position et de situer le contexte historique, mais ils ne sont pas là pour introduire une certitude. L'objectif est de partager une expérience. Comme l'écrit Emmanuelle Chérel à propos de Gilles Saussier :

> « Il ordonne des informations, organise les images entre elles de façon signifiante par un travail d'imagination, de reformulation, d'abstraction. Il propose une interprétation, formule des vérités partielles, constitue des édifices esthétiques et conceptuels inédits. » (Saussier, Chérel, 2006 : 20)

La contextualisation de leurs documentaires les amène à réfléchir à la réception de leurs travaux. Comme le souligne Ferret :

> « Lorsque Allan Sekula s'insurge sur la croyance en une photographie transparente, il insiste sur l'importance du contexte. Une image est issue d'un ensemble de faisceaux qui détermineront sa fonction et sa nature. Le contexte de prise de vue, le commanditaire, la situation historique, économique et politique, autant de conditions qui assoient la signification intrinsèque et la portée potentielle de l'image. L'auteur qui définit et maîtrise ces enjeux contextuels construit sa photographie en toute connaissance de cause et influe sur sa signification potentielle ; pour ce faire, il met en place des conditions de travail de manière précise. » (Ferret, 2021 : 166)

Pour Sekula, la notion de discours repose sur le principe de limitation (un territoire) qui détermine la possibilité même du sens. La photographie est sujette à une détermination culturelle. Il la considère comme un énoncé incomplet, déterminé par un contexte qui communique un « texte » caché ou implicite, et qui lui donne de la lisibilité. Cette conception de la photographie renvoie à l'idée d'acte. Elle résulte d'un choix, d'un acte, qui est le signe de quelqu'un dans l'émission d'un message. Cet acte et ce message sont rendus lisibles par le dévoilement du contexte et d'une intention. Olivier Lugon résume cette approche dans l'introduction du texte d'Allan Sekula « Sur l'invention du sens de la photographie », qui défend :

> « Une photographie qui puisse atteindre une force documentaire précisément en intégrant et en révélant toujours le champ contextuel — les relations sociales impliquées dans l'acte photographique, le dispositif de monstration, le cadre de réception — qui en détermine le sens. » (Sekula, 2013 : 65)

Pour Saussier, il est nécessaire de donner une place à l'histoire sociale et culturelle des images et de les inscrire dans leurs contextes philosophiques et politiques (Saussier et Chérel, 2006) :

> « Le mot contexte (du latin contextus : rattacher), ne désigne pas seulement l'ensemble des circonstances dans lesquelles se situent un fait ou un événement, et qui lui confère sa valeur, sa signification, mais aussi l'ensemble du texte qui précède ou suit une phrase, un groupe de mots, un mot. Voire une image. » (Saussier, 2001)

Une photographie, pour être interprétée correctement, doit se situer à l'intérieur d'un contexte, qui, dans la photographie dialogique, est produit par les images, leur ordre, leur mise en espace, les textes ou les sons qui les accompagnent. Une contextualisation réfléchie et précise des documentaires permet une interprétation qui, tout en informant, révèle de la complexité. J'étudierai plus tard les divers procédés artistiques mis en place. Toujours selon Saussier, la figure du destinataire et la réception de l'œuvre s'inscrivent dans l'œuvre elle-même. L'art est perçu comme un processus historique concret qui prend en compte l'expérience de ceux qui vont voir le documentaire. Il est considéré comme un discours ancré dans des relations sociales précises, pour reprendre les mots de Sekula. Mais pour que les spectateur.ice.s se transforment de consommateur.ice.s en acteur.ice.s, il faut situer le rapport historique entre les œuvres dans la complexité des relations réciproques qu'entretiennent les productions et la réception, tout en tenant compte de l'intelligence créative des spectateur.ice.s (Saussier et Chérel, 2006). Comme le rappelle Pataut :

> « Il n'existe pas de public à l'état sauvage et il faut donc articuler la production de l'image et sa réception dans le même temps. » (Pataut, 2001 : 300)

Le documentaire comme espace d'échange

L'engagement face aux spectateur.ice.s dépasse les simples lieux d'expositions, avec l'organisation de conférences ou encore d'espaces spécifiques dédiés au dialogue. Nous avons vu la relation dialogique qu'entretiennent le photographe et les interlocuteur.ice.s, mais il existe également une relation entre le photographe et les spectateur.ice.s et entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, que le photographe coordonne. Il noue de nouvelles relations à travers sa mise en espace.

De cette manière, lorsque l'on passe de la relation préalable au documentaire à sa présentation, un glissement s'opère. Pour Pataut, la responsabilité de l'artiste est de s'adresser à des publics, il n'y a pas d'un côté un artiste et la création et de l'autre les spectateur.ice.s et la consommation. Tous deux sont unis à travers des expériences. Pour Pataut, la question n'est pas seulement de produire des expositions ou des œuvres. Son approche vise aussi à conduire le public vers des situations propices à l'émergence de la parole. Il y a un « épaississement » des relations constituées autour des photographies. Le documentaire devient, de cette manière, un espace de relations, de tensions et d'interrogations. Tout comme la relation que les photographes entretiennent avec les interlocuteur.ice.s, la relation qu'iels ont avec les spectateur.ice.s est celle de l'adresse, comme Dostoïevski à l'égard de ses personnages. Iels s'adressent à eux, afin de les amener à réfléchir et à dialoguer. L'essentiel n'est pas tant de montrer des images, mais de transformer le monde réel. Les spectateur.ice.s sont appelé.e.s à agir, à questionner leur vision du monde. Cette vision du documentaire, à la fois informative et sociale, dense, appelle le public à ne plus être un simple « regardeur ».

Geertz estime que le but de l'anthropologie est d'élargir le discours humain. Cette caractéristique est la clé des documentaires ici étudiés. Ces travaux fournissent des réponses non totalisantes, posent des questions et créent un dialogue avec les interlocuteur.ice.s et avec les spectateur.ice.s. Pour Geertz, une analyse culturelle reste incomplète, car il est impossible d'atteindre les fondements de la culture. J'examinerai ces aspects plus tard, dans la section consacrée aux réponses non totalisantes que nous livrent ces photographes. Je note que pour Geertz, une analyse incomplète n'exclut en rien une rigueur de travail et d'observation qui peuvent permettre, si ce n'est d'apporter des réponses exhaustives, de provoquer des échanges. La description dense se rapproche aussi du concept de « réalisme critique » tel que le développe Allan Sekula dans ses écrits.

b. Le réalisme critique

1. Les enjeux du réalisme critique

Par plusieurs points, la description dense se rapproche du concept de « réalisme critique » tel que le développe Allan Sekula dans ses écrits. Le réalisme critique a été défini par Lukàcs dans la théorie de la littérature. Pour Lukàcs, la « littérature peut montrer le chemin qui sauvera l'homme de la déraison grâce aux principes du réalisme critique qui permettra de venir à bout des mauvais côtés de la littérature du réalisme socialiste comme de ceux de la littérature de la bourgeoisie décadente. » (Swingewood, Sonolet, 1972 : 25). Lukacs est un penseur important dans la pensée de Sekula, ils ont plusieurs réflexions en commun, notamment celles autour du réalisme critique et de la critique de l'art bourgeois.

Le philosophe Roy Bhaskar a lui aussi développé une théorie du réalisme critique dans les années 1970. Bien qu'elle ne soit pas assimilable à la pensée de Lukàcs, il est intéressant de développer ici quelques-unes de ses caractéristiques, car elles se rapprochent d'une pensée dialogique. À l'instar de la pensée complexe, de l'épistémologie des points de vue et de la dialogie, il situe le réalisme critique à contre-courant du positiviste et du post-modernisme. Pour le réalisme critique, la connaissance des sciences sociales est le fruit d'un processus social et non d'une réalité objective. La connaissance dépend du contexte dans lequel elle a été élaborée. Il ne s'agit cependant pas de relativisme. Bhaskar parle d'une réalité indépendante, qui contient tout ce qui existe, à laquelle s'ajoutent le domaine de l'actuel (les événements) et le domaine de l'empirique (ce qui est observable par les chercheur.e.s). L'objectif critique de cette approche est de mettre en évidence les mécanismes d'oppression en rendant possible la modification de ces derniers. L'accent est souvent mis sur le poids des structures auxquelles sont soumis les individus.

Le réalisme critique tel qu'il a été élaboré dans les sciences sociales est très proche de la pratique de Sekula. L'historienne de l'art Hilde Van Gelder, spécialiste de son travail, et le professeur d'études culturelles et poète Jan Baetens (2010) reviennent sur les enjeux du réalisme critique dans l'art contemporain et tout particulièrement autour des travaux de Sekula. Iels expliquent que la notion de réalisme a considérablement évolué avec le temps. Depuis les années 1970, le réalisme ne se situe plus seulement dans le mimétisme (et la théorie indicielle en photographie), mais aussi dans l'idée d'une production et/ou une agentivité. Nous ne sommes plus dans une idéologie de la communication dans laquelle la réalité se reflète en tant que telle. L'enjeu du réalisme critique n'est pas seulement de représenter le monde, mais aussi de le transformer :

> « Labeling his practice as 'critical realism' implies that the photographer investigates to what extent the medium can mirror reality and how much it constructs this reality. Therefore, his project consists also of rewriting the history of representation and the history of art -as the title of his well-known book puts it-against the grain. However, it is not only the history of visual culture that is at stake here. Sekula aims at re-writing social history in a much broader sense in order to critically rearrange the image that we might have of the contemporary world. His political stance is quite clear. Paraphrasing Victor Burgin's description of the politically left' photographer' one can say that Sekula «wants to help correct society's false picture of its actual conditions of existence» (Burgin, 1997: 77). » (Ruchel-Stockmans, 2010b: 30)

2. La construction d'un documentaire réaliste

À l'instar de la photographie documentaire dialogique, le réalisme critique est à considérer comme une pratique et une méthode plus que comme un style. Si la forme est importante, c'est vis-à-vis de sa capacité à transformer les choses et à capter un certain public. La question de la réception et de l'esthétique est centrale dans le réalisme critique comme le conçoit Sekula. Son succès ou son échec est en lien direct avec l'esthétique choisie :

> « Critical realism is of course a search for reality, but there is a third in the game and that third is the aesthetic, and the success or failure of critical realism has also to do with the aesthetic choices that are made at a certain moment for a certain audience. » (Inge Henneman in Van Gelder et Baetens, 2010 : 123)

Sur ce point, nous rejoignons les préoccupations de Bakhtine sur l'esthétique, mais aussi celles de Pataut quand il dit vouloir construire un public autour de ses œuvres. Le réalisme critique est lié à la fois à la dialogie et à la description dense. Ce réalisme est celui de Dostoïevski quand il affirme faire des romans réalistes (Bakhtine, 1970) et qu'il tente de cerner les différents discours de son temps afin de les transposer dans ses romans comme autant de points de vue. Pour Bakhtine, comme nous l'avons déjà vu, c'est en cela que Dostoïevski est réaliste : par la polyphonie de l'expression des idées et par conséquent, du dialogue et de son inachèvement. L'inachèvement se retrouve partiellement dans la théorie scientifique, car le réalisme critique reconnait que toute observation est faillible et qu'elle peut-être erronée. La multiplication des points vue est clairement repérable dans *Aerospace Folktales*, de Sekula, documentaire dans lequel nous pouvons entendre le point de vue de son père, de sa mère et le sien :

> « Par ailleurs, je voulais construire des œuvres *de l'intérieur* de situations concrètes de la vie impliquant un conflit d'intérêts et de représentations ouvert, ou actif. Toute l'attention que je portais à l'artifice, à l'élaboration du dialogue, participait de la recherche d'un certain 'réalisme' ; un réalisme non pas des apparences ou des faits de société, mais celui de l'expérience quotidienne subordonnée ou opposée au capitalisme avancé. » (Sekula, 2013 : 52)

La multiplication des points de vue passe également par l'image, nous avons vu que Sekula, Meiselas, Pataut et Saussier font appel à tout un panel stylistique : images prises sur le vif, mises en scène, mises en abime, portraits, paysages, panoramas, détails, présence de la parole ou de texte, archives. Cette polyphonie des médiums et des esthétiques photographiques portent les spectateur.ice.s à s'intéresser aux différentes couches de lectures.

Le réalisme dans ces documentaires provient aussi de leur organisation en séries ou en séquences narratives. Sekula parle de séquences narratives et non de séries,



Allan Sekula, Vue d'exposition, Fish Story, Fondation Tapiès, 2017.

Photographie : Amandine Turri Hoelken

mot qui véhicule selon lui une narration trop abstraite. La séquence narrative n'a pas pour principe l'accumulation d'images, mais celui de *disassembled movies* : films en pièces détachées. Cela reflète sa volonté de transmettre une réalité à travers un ou plusieurs fils narratifs. Dans *Le tableau de chasse*, Saussier articule son documentaire de manière identique : son ouvrage est séquencé en dix parties, dix récits indépendants qui, pris ensemble, s'articulent autour du Grand Dialogue. D'autres œuvres plus fragmentaires existent aussi, comme *Cornillon* de Pataut ou encore *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas. Leur esthétique moins séquentielle n'exclut pas le réalisme, seuls les moyens diffèrent. Bien que l'ouvrage de Meiselas présente différentes séquences, son œuvre peut aussi être appréhendée en tant que fragments, j'y reviendrais.

Pour Sekula, le réalisme provient aussi de la narrativité textuelle présente dans ses œuvres. Les textes ont des sources diverses : un aperçu politique, une analyse de l'histoire de l'art ou du capitalisme, des indications du contexte social, etc. Textes et paroles sont aussi indispensables pour Pataut, Saussier et Meiselas :

> « Lorsque l'œuvre [de Meiselas] est exposée, leurs textes en sont une composante intégrale, ce qui montre bien l'importance que l'artiste accorde au processus d'appropriation. » (Viewing, 2018 : 12)

Dès ses premiers travaux, comme *44 Irving Street* réalisé en 1971, Meiselas intègre la parole de ses interlocuteur.ice.s grâce au texte :

> « J'ai d'abord montré les portraits d'Irving Street aux personnes concernées, leur demandant comment elles se voyaient sur mes photos. Quand la série a été exposée, j'ai placé leurs commentaires à côté de chaque portrait. Je cherchais un moyen de faire entendre leur voix. Le sujet doit accepter ma présence pour que je me sente légitime. C'est cette collaboration, cette réciprocité, que j'ai essayé, dès le début, d'expérimenter. » (Meiselas, 2017 : 18)

De la même manière, *ZONE 54* et *AhIlanwasahlIan/*بيافنو se sont construits entre photographie, son et écriture. Les textes participent au réalisme du documentaire et à leurs compréhensions, tout comme le son qui accompagne *ZONE 54* est indissociable des photographies qui l'accompagnent.

Un réalisme vraiment *réaliste* procède de l'adaptation des formes du documentaire. Benjamin Buchloh, dans un texte rédigé de *Fish Story* (2018), rapporte que Sekula ne déploie pas un modèle photographique singulier, mais qu'il juxtapose les conventions photographiques, en utilisant à la fois la photographie dans une dimension contextuelle (c'est-à-dire comme un discours impliqué dans des relations sociales, culturelles et institutionnelles) et dans une dimension référentielle (en tant qu'enregistrement du réel). La photographie n'est pas perçue comme purement indicielle ni comme purement indicative des structures et actions simplifiées. Pour Sekula, le problème du réalisme critique repose sur la découverte et la recherche d'un interstice dans lequel réside l'idée de liberté (Beausse, 1998). Cette liberté, me semble-t-il, se situe autant dans l'aspect réaliste que dans l'aspect critique. Critique des idéologies de la société et de la photographie, qui permet au documentaire d'ouvrir un espace de liberté, d'adaptabilité et d'agentivité.

Sekula a une démarche critique et non morale, qui tend à dégager la photographie de ses empreintes idéologiques. Au même titre que le réalisme critique de Bhaskar dénonce l'ontologie de la nature, Sekula, Meiselas, Saussier et Pataut dénoncent l'ontologie photographique (l'indice). Pour Sekula, la seule vérité photographique objective réside dans le fait qu'une personne se trouvait là et a capté une image. Tout ce qui dépasse la trace imprimée est considéré comme de l'interprétation. Dans la lignée du réalisme critique, Sekula réagit contre une attitude purement subjective, telle qu'on peut la retrouver dans le reportage d'auteur. Par conséquent, il critique par ses photographies et ses textes, la sémiotique post-structuraliste au même titre qu'il rejette les modèles traditionnels du réalisme proposés par les discours de gauche (comme le réalisme social soviétique) et le modernisme. Son réalisme critique, nous dit Marie Muracciole dans l'introduction d'*Écrits sur la photographie* :

> « Engage Sekula dans une discussion sur l'hégémonie du visible, où la photographie est convoquée pour son impureté même. Il écarte l'alternative entre la question de la représentation et celle de l'action, et refuse de scinder l'esthétique et le politique. » (Sekula, 2013 : 29)

C'est bien dans cette posture que réside l'idée de liberté selon Sekula. Il s'agit, pour le réalisme critique, de comprendre, de rendre *lisible* et visible le monde de façon à le transformer. Sekula se réclame du réalisme critique, mais ce n'est pas le cas de Saussier, Meiselas et Pataut. Par conséquent, il serait erroné de dire que ces photographes participent toujours de la même démarche. Toutefois, nous avons pu voir que leurs démarches convergent et sont cohérentes avec certaines attentes du réalisme critique : juxtaposition des conventions photographiques, vision critique et réflexive à la fois de l'usage de la photographie et des sujets qu'iels traitent, contextualisation des images et de leur position, et multiplicité des points de vue. Cette approche du réalisme, dialogique, polyphonique, visant l'« épaisseur », participe à une réflexion autour des images quant à leur capacité à montrer la vérité. La photographie documentaire dialogique, entre réalisme critique et description dense, permet de se positionner entre le relativisme et le rationalisme. Comme le souligne l'historien de l'art Steve Edwards à propos du travail de Sekula :

> « The power of his account stems from his refusal to fix photographic meaning at any single point on this semantic horizon, focusing on movement and process, while declining to cast polysemy as liberation. » (Edwards, 2013 : 63)

Dans la photographie documentaire dialogique, la description dense et le réalisme critique, une place importante est donnée à l'interprétation et à l'autre, tout en visant à construire une connaissance solide du monde.

c. Une approche historique

1. Une approche historique des sujets étudiés

Les analyses qui ont précédé des relations entre la photographie documentaire dialogique et l'ethnologie ont mis en évidence l'importance de l'interaction avec les interlocuteur.ice.s, du dialogue et de la création de significations ancrées dans des contextes sociaux. Une dimension tout aussi essentielle pour ces photographes réside dans leur recours à l'histoire. En tant que ressource, l'histoire permet aux photographes documentaires dialogiques d'ancrer leurs travaux dans des contextes temporels spécifiques. Elle offre une profondeur supplémentaire à leurs récits en les plaçant dans un cadre historique précis. L'histoire, chez eux, apporte plus de *lisibilité* à leurs documentaires, et est convoquée de diverses façons. En réactualisant l'histoire par rapport au présent, iels établissent des liens dynamiques entre le passé et le contexte contemporain. Sekula, lui, adopte une approche marxiste, révélant ainsi les structures de pouvoir et les inégalités de la société à travers l'histoire. Le témoignage et l'utilisation de documents historiques permettent d'ancrer leurs travaux dans des expériences concrètes et situées. En combinant ces différentes interactions avec l'histoire, ces photographes contribuent à une compréhension plus approfondie des enjeux sociaux des sujets qu'iels étudient.

Une réactualisation de l'histoire : Gilles Saussier et Susan Meiselas

Saussier revient dans plusieurs de ses documentaires sur son expérience de photoreporter. Dans *Le tableau de chasse*, il rappelle le rôle qu'a joué l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils. En réalisant un projet d'archéologie de ses propres images, il assume ses « images passées et leur possible rapport à l'histoire par leur mise en contexte et récit vis-à-vis d'un contenu social présent » (Saussier et Chérel, 2009 : 27). Son but est de proposer de nouvelles données afin de pouvoir accroitre les puissances d'explicitations des faits historiques. Pour lui, écrire l'histoire, ce n'est pas retrouver le passé, c'est le créer à partir du présent et interpréter ses traces. Nous retrouvons là une conception historique proche de celle de Walter Benjamin. La conception du temps historique n'est pas considérée comme abstraite, mais comme une réalité vécue, faite d'une diversité de situations concrètes, de tensions et de



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, p. 6 à 9.

contradictions, dans lesquelles le passé, le présent et le futur coexistent comme trois états de conscience, qu'il faut interpréter :

> « L'acte d'interprétation n'est plus perçu comme un lieu neutre, comme un point d'observation indifféremment situé ici ou là, quelque part dans la zone intermédiaire qui sépare le passé de l'avenir, mais comme un moment spécifique, comme un instant vécu, chargé de toutes les tensions et de toutes les contradictions qui travaillent une conjoncture historique précise. » (Saussier et Chérel, 2006 : 18)

Saussier donne comme exemple la remémoration : elle évoque le passé et vise à le transformer et à le réinventer. Pour lui, la remémoration est l'instrument de l'efficacité rétroactive du présent sur le passé. Elle établit un lien entre le passé et le présent qui n'existe pas en dehors d'elle. Saussier réalise dans ce documentaire une remémoration critique. Il crée le lien entre ses images passées et actuelles :

> « [Gilles Saussier] propose la vision d'une histoire où rien ne serait sacrifié, rien ne serait perdu à jamais et qui oscille entre faits, récits, objectivité et subjectivité. Si chaque moment du passé, mais aussi chaque image, peut être réactualisé, rejoué dans d'autres conditions sur une nouvelle scène, rien n'est irréparable. Le temps est ouvert, et c'est là son utopie. » (Saussier et Chérel, 2009 : 44)

Cela signifie qu'en remémorant son passé, Saussier prend soin de ne pas laisser l'histoire fermée. Il livre plusieurs explications, plusieurs faits, tout en explicitant ses intentions, c'est bien cela qui laisse le « temps ouvert ». Il explicite sa vision de l'histoire en lui donnant des « explications d'explications », en ouvrant le dialogue.

Meiselas incorpore aussi l'histoire d'une manière approfondie dans son travail photographique, afin de dégager les perspectives historiques et politiques des sujets qu'elle documente. En retraçant l'histoire du Kurdistan, de la première guerre mondiale à la guerre froide, Meiselas apporte une grande profondeur historique à son récit. Elle suggère une réflexion sur la façon dont l'histoire officielle et dominante a souvent négligé ou marginalisé la perspective kurde. Les textes qui accompagnent les photographies et les archives témoignent de l'histoire complexe et souvent douloureuse du peuple kurde, tout en soulignant les enjeux politiques et sociaux auxquels iels ont été confrontés. Cette perspective historique permet aux lecteur.ice.s de mieux comprendre les enjeux actuels de cette région du monde. De manière similaire, lorsqu'elle expose de grands tirages réalisés au Nicaragua dans le cadre de son projet *Reframing History*, Meiselas cherche à réactualiser l'histoire de la révolution nicaraguayenne. Elle encourage à une réévaluation critique et une contextualisation des moments clés de l'histoire nicaraguayenne, tant vis-à-vis des acteur.ice.s de l'époque que de la jeune génération qui n'a pas connu la révolution.

Une approche matérialiste de l'histoire : Allan Sekula

Sekula, comme Saussier, est lui aussi un lecteur de Benjamin. *Fish Story* est en partie une analyse historique marxiste et matérialiste de l'histoire du capitalisme. Il cherche dans ce documentaire à comprendre le passé par les traces qu'il a laissées aujourd'hui. Les deux essais sont explicites à ce propos. Dans le premier, où il fait maintes références à Friedrich Engels, il évoque la transformation du fleuve lors du remplacement des voiliers par des bateaux à vapeur. Il met en exergue cette transformation au travers des tableaux hollandais du XVe siècle et ceux plus récents du XIXe. En comparant ces tableaux, il nous informe de quelle manière le bateau à vapeur a induit une perte du panorama au profit du détail. Il montre également comment la mer a perdu de l'intérêt aux yeux des élites, jusqu'à devenir un réservoir d'anachronismes :

> « L'"oubli" de la mer chez les élites de la modernité tardive va de pair avec l'intransigeance renouvelée envers les peuples désespérés du tiers-monde : les immigrants sri-lankais, chinois, haïtiens, cubains, les marins philippins ou indonésiens qui travaillent sur les routes de la mer. Les classes sociales ne se côtoient plus dans les terminaux d'arrivée et de départ des grandes compagnies de navigation. [...] Culturellement, la mer devient un vaste réservoir d'anachronismes, sa représentation redondante et surcodée. Le dernier mouvement esthétique à se réclamer de la mer avec quelque semblant de sérieux était le Surréalisme. Il est à la fois pervers et parfaitement cohérent que le fondateur de l'anthropologie structurale ait apporté de l'eau au moulin des survivances de l'esprit surréaliste en déclarant sa préférence pour les marines de Joseph Vernet, en balayant d'un revers de main le Cubisme et en déplorant le "naufrage de la peinture". » (Sekula, 2018 : 51)

Dans le second essai, il indique comment la mer est passée du statut d'espace libre et sans limite à celui de propriété dont le capitalisme tire un rendement. Il revient sur les mutineries, le chômage des marins et l'avènement des conteneurs. Sekula, dans ses essais, traite d'une histoire du commerce maritime et cherche à comprendre comment il a pu aboutir à une économie capitaliste délocalisée. En faisant appel à l'histoire du commerce maritime, et à sa représentation dans la peinture et la photographie, il incite les lecteur.ice.s à opérer des allers-retours entre le texte et les photographies qu'il a prises, entre le passé et le présent. En montrant le mur d'une forteresse aujourd'hui délabrée, il explique son histoire à travers le texte, révélant ainsi son utilisation passée comme lieu de torture pendant le colonialisme espagnol au Mexique.

Les outils utilisés : le témoignage et les documents

Saussier, Sekula et Meiselas adoptent une approche historique en intégrant les témoignages de leurs interlocuteur.ice.s afin de documenter leurs sujets. Plusieurs récits et anecdotes d'ouvrier.e.s et de Dockers prennent place aux côtés des photographies de *Fish Story*. De manière similaire, Saussier dans *Studio Shakhari Bazar* et *Le tableau de chasse*, initie un dialogue en partageant ses propres photographies avec ses interlocuteur.ice.s, favorisant ainsi une compréhension mutuelle de la situation. Meiselas utilise largement les témoignages dans ses travaux, que ce soit dans *Nicaragua* ou *Kurdistan : In the Shadow of History*. Dans la dernière partie de son ouvrage *Nicaragua*, Meiselas intègre des témoignages qui enrichissent la compréhension des événements narrés. Par la suite, elle fait un retour au Nicaragua en utilisant ce livre comme point de départ, permettant ainsi de recueillir de nouveaux témoignages qui viennent approfondir et élargir la trame narrative de son récit. Dans le cadre du projet *Kurdistan : In the Shadow of history*, les témoignages de ses interlocuteur.ice.s sont essentiels, ils jouent un rôle central dans l'élaboration des récits relatifs au peuple kurde. Que ces interlocuteur.ice.s partagent leurs expériences ou que Meiselas leur donne directement la parole à travers des projets tels que *Akakurdistan*, ces témoignages apportent une dimension humaine et authentique aux histoires qui composent son projet. Cela crée une représentation plus complète et nuancée de l'histoire et de la réalité kurdes. Les documents et les archives sont la matière première qui constitue ce documentaire. Elle s'efforce de replacer ces archives dans leur contexte, offrant ainsi une approche contextuelle et approfondie de son sujet. Cette démarche favorise une perspective dialogique, permettant une interaction riche et significative avec les éléments historiques présentés :

> « Susan Meiselas prétend moins représenter ce réel toujours suspect qu'approcher une vérité de l'interstice, au cœur du dialogue entre les différents documents. Le fait de soumettre chaque image au débat et aux querelles des interprètes, à travers leurs témoignages ou leurs propositions sur Internet, illustre une nouvelle définition de la vérité par le dialogue ou le consensus qui est le fruit des tentatives de dépassement du positivisme scientifique. Le projet de Susan Meiselas témoigne donc d'un déplacement du critère de la vérité, auquel on préfère celui de loyauté, ou plutôt d'une vérité plus vraie, celle de l'expérience personnelle et du témoignage, qui sont aujourd'hui au cœur de l'approche documentaire. » (Bouveresse, 2014 : 9)

Tous ces documentaires procèdent d'une analyse anthropologique et historique des sujets dont iels témoignent. Ce rapprochement des photographes avec l'histoire est peut-être à mettre en lien avec les modifications qui se sont opérées dans la recherche historique à partir des années 1960. Deux changements marquent cette période, le premier étant l'utilisation de nouvelles ressources :

> « Enzo Traverso souligne que depuis les années 1960, les historiens ont modifié leur méthode de travail et cela témoigne d'une nouvelle conception de l'histoire, les études historiques se basent sur des sources nouvelles comme le témoignage des protagonistes, les archives officielles d'État, mais aussi les non officielles, comme celles issues de fonds personnels ou de structures indépendantes. Depuis les années 1960, les études des historiens tiennent compte de la mémoire collective. Elle n'est pas l'histoire, elle ne résulte pas d'une construction distancée et "objective", elle est issue du bruissement des contextes politiques, économiques d'une époque. La mémoire collective manque d'objectivité, mais elle peut néanmoins servir l'historien qui par ce biais redécouvre des faits et peut les mettre en regard afin de construire sa propre version de l'histoire. » (Ferret, 2021 : 123)

À également lieu à cette époque une redéfinition de l'histoire. Cela met davantage l'accent sur l'analyse du pouvoir et suscite un intérêt particulier pour les marges souvent négligées :

> « Une autre influence critique majeure est celle de la redéfinition de l'histoire, dans les années soixante, en termes d'analyse du pouvoir, entraînant un intérêt pour les marges oubliées (Lippard, 1998, 89). Les deux pensées fondatrices qui paramètrent alors l'exploration du document d'archive sont celles de Michel Foucault et de Walter Benjamin (Simon, 2002, 103). Ces deux références expliquent l'orientation linguistique des premières pratiques de l'archive, qui s'intéressent aux cadres institutionnels et aux politiques de la représentation. » (Bouveresse, 2014 : 4)

Les connaissances en sciences sociales sont essentielles pour la construction des documentaires ici étudiés, en particulier l'ethnologie et l'histoire. En revisitant le passé à travers leurs images, iels ouvrent un espace de réflexion critique. L'histoire est aussi convoquée chez eux par un retour réflexif sur l'usage de leurs propres images. Iels mettent en perspective leurs travaux avec l'histoire du documentaire.

2. L'historicisation des images

La collaboration de Sekula, Pataut et Saussier avec des historien.ne.s de l'art, accentue très certainement leurs interrogations sur le sens, le rôle et l'histoire de leurs propres images. Gilles Sausier collabore régulièrement avec l'historienne de l'art Emmanuelle Chérel, j'ai cité plusieurs textes qu'iels ont écrits ensemble. Marc Pataut échange avec le critique d'art Jean-François Chevrier, qui a écrit un texte pour son ouvrage *Humaine* et a réalisé plusieurs articles avec Philippe Roussin, chercheur travaillant actuellement sur la narratologie contemporaine. Allan Sekula, lui, partageait sa vie avec l'historienne de la photographie américaine Sally Stein.

La mise en contexte de leurs images

Chez les photographes dialogiques, on observe une tendance à inscrire les images dans une perspective historique, c'est ce que Poivert appelle une historicisation de l'image (2010). Cette démarche s'oppose aux théories modernistes de la photographie, qui considèrent la photographie comme montrant les choses telles qu'elles sont et qui ne contextualisent pas nécessairement l'histoire des photographies. L'importance de la contextualisation dans leurs documentaires va au-delà de simples repères historiques, elle constitue un ancrage essentiel permettant une compréhension approfondie des sujets. Leurs images sont insérées dans un espace social et temporel, qu'iels explicitent aux spectateur.ice.s. Leurs travaux questionnent la valeur d'usage et de production des images. En produisant des séries, en dévoilant le contexte, iels produisent du sens et des récits, et par là, de l'histoire :

> « L'une des choses qui m'ont toujours plu, à cet égard, est que tu [Meiselas] dises, dans un court texte où tu parles de cette image, qu'elle n'a jamais été publiée dans aucun magazine, car il te semblait "que tu devais faire un livre pour lui donner une place parmi 70 autres" ; et que — c'est mon passage préféré — "tout le livre avait été construit de façon à contextualiser cette seule image". Voilà qui suggère qu'une image ne devient lisible qu'à travers la mise en regard avec d'autres images, qu'à être entourée d'autres éléments qui forment une part de sa légende, une part du contexte sur fond duquel elle peut être interprétée. Autrement dit, la seule lecture possible d'une image est une lecture historique, mais nous ne devons jamais imaginer pouvoir pleinement saisir ses contextes ceux-là mêmes sans lesquels nous ne pourrions même pas l'approcher — et cela parce que l'image, à mesure qu'elle est éclairée par ses contextes, continue de les modifier. » (Cadava, 2018 : 58)

D'après Meiselas, chaque photographie s'inscrit dans un contexte social, historique et politique. Elle considère une image comme ayant une multitude de subjectivités à travers les différents regards qui lui sont portés. Dans *Kurdistan : In the Shadow of History* elle donne à voir et à lire les regards des colonisateur.ice.s, du peuple kurde, des archives, etc. Ces photographies sont contextualisées de trois manières. D'abord, elles sont ancrées dans une trame temporelle s'étendant du début du XXe siècle, avant la Première Guerre mondiale, jusqu'à la fin de la guerre froide. Chaque chapitre du livre est dédié à une période historique spécifique. De plus, les images sont contextualisées du point de vue social, retraçant l'histoire des photographes (missionnaires, anthropologues, journalistes, voyageurs, etc.) et des individus présents sur les photographies (personnages politiques, écrivain.e.s, réfugié.e.s, kurdes, etc.). Cette contextualisation est enrichie par des textes rédigés par des chercheur.e.s, des journalistes, des photographes, et agrémentés d'interviews, de rapports, etc. L'ensemble de cette documentation apporte une description dense et polyphonique aux images présentées. Comme le remarque Marta Gilli (2020), Meiselas réfléchit à la façon dont les



Susan Meiselas, Nicaragua, « Cuesta del Plomo », hillside outside Managua, a well known site of many assassinations carried out by the National Guard.
© Susan Meiselas

images opèrent un glissement de sens lorsqu'elles sont diffusées dans différents contextes.

De manière similaire, la compréhension des images de *Fish Story*, de Sekula, s'articule à travers trois dimensions. Tout d'abord, les légendes, situées à la fin de chaque chapitre, indiquent le lieu et la date de prise de vue de chaque photographie. Cela permet de replacer ces images dans le contexte temporel de l'époque. Les images sont par ailleurs contextualisées au sein de chaque chapitre, chacun traitant de thématiques spécifiques que j'explorerai ultérieurement. Ces chapitres servent de cadres conceptuels, organisant les photographies autour de sujets particuliers et offrant une structure narrative à l'ensemble de l'œuvre. Les textes qui accompagnent les chapitres ajoutent une couche supplémentaire de compréhension aux images. Ces textes peuvent fournir des informations contextuelles, des témoignages, des analyses approfondies ou des réflexions critiques, élargissant ainsi la perspective des lecteur.ice.s sur les photographies présentées. Enfin, les images sont également appréhendées dans le cadre plus large de l'ensemble de *Fish Story*, qui est présenté comme une réflexion sur le commerce maritime et les enjeux de la mondialisation. Cette dimension globale offre une toile de fond conceptuelle, qui guide l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, à travers ces différentes dimensions, *Fish Story* se révèle être un ensemble complexe où chaque image est imbriquée dans un réseau de significations, enrichissant ainsi l'expérience des spectateur.ice.s à plusieurs niveaux.

Dans *Le tableau de chasse*, Saussier revisite les photographies qu'il a prises lors de la révolution roumaine. Il cherche à donner plus de profondeur à ces images en les replaçant dans le contexte de l'époque et en les mettant en relation avec le contexte actuel. Il revient notamment sur la photographie des « vrais faux charniers » dont il présente deux images prises à l'époque, l'une d'elles ayant été publiée dans le *Time*. En intégrant la page du journal, Saussier offre aux lecteur.ice.s l'occasion de consulter l'article de l'époque. Dans les pages qui suivent, accompagnées de légendes explicatives, Saussier explore cette histoire plus en détail. Il y évoque la manière dont elle a résonné en Occident, ce qui contraste avec son impact relativement limité en Roumanie. Dans ce pays, les individus étaient encore à la recherche de civils disparus pendant la révolution et probablement morts. On constate ainsi la divergence de perception entre la réception des événements du côté de l'Occident et la réalité vécue par les Roumains.

Les images, chez eux, ne peuvent être isolées de leur contexte de production et de son contexte historique. Elles s'ancrent dans des récits temporels et sociaux qui permettent d'apporter plus de profondeur. L'historicisation des images n'a pas pour but de dicter une interprétation unique, mais plutôt de créer un espace où différentes voix et perspectives peuvent coexister. En outre, leur regard historique ne se limite pas leurs images, mais englobe également une évaluation plus large du contexte dans lequel leurs œuvres évoluent. Leurs réflexions sur l'histoire du documentaire

témoignent de leur souci de contextualiser leurs pratiques dans un héritage plus vaste. Iels cherchent à comprendre comment leurs approches s'inscrivent dans l'évolution du documentaire en tant que moyen d'expression et de représentation.

Réflexions autour de l'histoire du documentaire

Sekula a réalisé un travail historique conséquent. Ses textes théoriques se réclament d'une approche matérialiste de l'histoire de la photographie. Pour lui, les objets d'art sont à considérer comme des marchandises dont il faut expliciter les conditions de conception, de fabrication et de réception ainsi que les effets de pouvoir et de domination dans une société fondée sur la production et l'échange de marchandises (Sekula, 2013 ; Demazel 2021). Les différents textes d'*Écrits sur la photographie* (2013) s'appliquent à promouvoir une approche historique matérialiste de la photographie. « Dans L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en-guerre » (1975), il démontre de quelle manière Edward Steichen a fait passer des images de guerre au statut d'images d'art. Dans « Trafics dans la photographie » (1981), il explique comment l'attribution d'un statut de langage universel à la photographie a toujours été liée à un contexte d'universalisation des échanges de marchandises. « Le corps et l'archive » (1986) étudie les enjeux du rôle attribué à la photographie dans la topographie sociale des corps que différents systèmes de hiérarchisation sociale ont suscités (portrait, photographie policière, etc.). Dans *Fish Story*, il analyse l'ouvrage *American photographs* de Walker Evans. Il s'intéresse à l'histoire sociale et historique des photographies et souhaite comprendre leurs circulations et leurs réceptions.

Saussier affirme également que le rapport des images à l'histoire exige de réaliser une histoire des auteur.e.s et des conditions de production des images. Pour lui, comme pour Sekula, la photographie n'est pas liée uniquement à l'histoire de l'art et de la presse :

> « L'histoire des rapports d'échange, de communication ou des relations de travail est aussi lisible à travers elles [les photographies]. » (Saussier et Chérel, 2009 : 29)

Saussier, à l'instar de l'historien de l'art Poivert, considère le documentaire comme une tradition et non une catégorie. Sous cet aspect, la pratique et l'éthique du documentaire sont indissociables d'une conscience historique. Celle-ci se forge « aussi bien vis-à-vis de ce qui est documenté que par rapport à la manière dont on documente le sujet, à travers des formes transmises et empruntées à d'autres » (Saussier et Chérel, 2006 : 16). Pour Saussier, le documentaire ne se définit pas seulement par sa pratique et ses codes - qui, comme je l'ai montré, ont évolué au fil du temps -, mais aussi par une histoire que l'on prolonge et que l'on transforme. Les photographes ici étudié.e.s réfléchissent aux apports, aux conséquences, aux réussites et aux échecs

de leurs prédécesseurs. Patault et Roussin, dans l'article « Photographie, un art documentaire » (2011), tentent de cerner les influences des documentaires aujourd'hui et leurs possibles rapprochements avec les sciences sociales. Ils analysent de quelles manières la culture documentaire a été évincée en France (et dans d'autres pays à partir des années 1940) au profit du reportage, puis au profit du reportage d'auteur. Ils réfléchissent aussi à la notion d'enquête, qui existe dès les débuts de la photographie : la Mission héliographique en France dès 1850, les grandes missions et *surveys* géologiques Américaines dès 1870 aux États-Unis, les commandes de la Farm Security Administration dans les années 1930, etc. Ces enquêtes documentaires ont été évincées de la culture photographique jusque dans les années 1970. Ce point est particulièrement important, car dans cet héritage auquel se réfèrent les photographes, la photographie a toujours relevé à la fois du domaine de l'art (toutes ces missions étaient réalisées par des « artistes ») et du domaine de la documentation. C'est à partir de cet héritage que l'enquête prend sens chez Patault. Roussin écrit :

> « C'est sur le fond de cette histoire que l'enquête prend son sens chez Marc Patault. C'est dans cette médiation qui replace la photographie dans l'histoire du médium, c'est dans cette histoire que ce travail (re)trouve les liens historiquement noués entre photographie et sciences humaines [...] et qu'il les actualise selon ses besoins, à distance de l'image médiatique, mais aussi du reportage social, qui est aujourd'hui réapparu. » (Patault et Roussin : 2011)

Patault, Saussier et Sekula revendiquent leur héritage dans l'histoire du documentaire et non de l'histoire de la photographie de presse. Cela les amène à se positionner sur cette différence, parfois même d'une façon très critique. Pour Saussier, la « diffusion du reportage n'est pas une réactualisation de notre conscience historique, mais un symptôme d'un rapport au monde travaillé par la logique du simulacre et une marchandisation de l'histoire. » (Saussier et Chérel, 2009). C'est par cet aspect historique (et non catégorique) du documentaire, que celui-ci peut prendre de nombreuses formes, dont la forme dialogique étudiée ici, qui propose une autre voie, faite d'emprunts et de nouveautés (notamment le rapport à l'autre et à la contextualisation). Ces formes proposent une alternative à celles historiquement installées.

*
* *

Nous avons pu voir qu'une approche dialogique de la part des photographes instaure un renouveau relationnel dans la collaboration ou la participation des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s. Il arrive même que les interlocuteur.ice.s se transforment en spectateur.ice.s, notamment lorsque les photographes exposent sur les territoires où iels ont réalisé leurs œuvres. L'angle dialogique pousse leurs documentaires à dépasser la fonction de document pour aller vers le social, modifiant ainsi la place de l'auteur.e. Ces photographes cherchent à *rendre* visible, plus qu'à *produire* du visible. Cette démarche dialogique produit une transmission des savoirs et des paroles comparable aux sciences sociales, en particulier l'anthropologie et l'histoire. Il n'est cependant pas uniquement question de « fond » dans le documentaire dialogique, l'important est aussi de trouver des procédures artistiques qui puissent rendre la forme finale dialogique.

C. Des formes à repenser

Dans le cadre d'un documentaire dialogique, il est important de maitriser les *formes* du documentaire, afin qu'elles puissent s'accorder au *fond* et être *lisibles* et significatives pour les spectateur.ice.s. La compréhension de ces documentaires peut sembler ardue, elle nécessite une implication active de la part des spectateur.ice.s. Leur mise en espace n'est pas arbitraire, elle est pensée et construite par les photographes afin de produire du sens :

> « Elles prennent place dans un récit pensé par l'artiste. Leur agencement ordonne des informations, organise les images entre elles de façon signifiante. Il propose une interprétation et donne à voir une intention. Le projet est la vision globale qui transcende la contingence de chaque prise. Dans leur succession, les images forment un texte, chaque image constitue un pont avec les autres, seule la totalité forme la thèse. » (Saussier et Chérel, 2009 : 37)

Deux enjeux émergent des procédés artistiques qu'iels mettent en œuvre. D'une part, ces procédés leur offrent la possibilité de créer un documentaire explorant la notion d'inachèvement, en exploitant le vide entre les images et/ou en superposant différents fils narratifs. D'autre part, des procédés artistiques plus structurants, tels que les séquences narratives, sont employés pour ordonner leurs récits.

a. Les procédés artistiques qui mettent en avant l'inachèvement

1. La reconnaissance d'une dimension lacunaire et polyphonique de l'image

Pour l'anthropologue François Laplantine, la photographie a fait exploser une multiplicité de points de vue et avec elle le postulat d'une objectivité qui n'est plus possible :

> « Dans le cinéma, la photographie, mais aussi dans l'ethnographie, la multiplicité des points de vue possibles s'accompagne de l'impossibilité de tous les adopter dans la simultanéité. » (Laplantine, 2007 : 50)

Ainsi, l'expérience de la photographie est celle d'une expérience de la limite du voir :

> « Aucune photographie ne consiste en un simple enregistrement du voir, car elle est faite de rapprochements, d'éloignements, de ralentissements, d'accélérations et éventuellement d'agrandissements. Aucune photographie ne reproduit le réel, mais le transforme. Elle fait advenir des formes qui n'existaient pas avant. En métamorphosant ce qui a une épaisseur, une profondeur (et aussi une odeur) en une surface plane, elle crée une autre réalité. […] Nous avons envie de croire à la réalité de l'image, alors qu'elle n'est qu'une image de la réalité. » (Laplantine, 2007 : 50)

La photographie documentaire dialogique, nous l'avons vu, tout en utilisant la capacité indicielle de la photographie, ne se limite pas à cela. L'image est à insérer dans un contexte plus global, dans une construction du sens, qui n'est pas fourni par la photographie seule. Ainsi, l'image est considérée dans sa dimension lacunaire, elle ne peut, à elle seule, avoir un sens complexe :

> « Je le répète : on part toujours du principe que les photographes savent, mais la chose qu'on ne sait jamais, c'est à quel point nous pouvons avoir des œillères. Ni si nous serons capables de les retirer. Il faut donc l'admettre : chaque image est terriblement lacunaire. » (Meiselas, 2017 : 57)

Il faut, pour Saussier, laisser parler les intervalles entre les photographies, laisser parler l'absence. Le point de départ de *Tableau de chasse* est les images manquantes. Images manquantes de son reportage de 1989 : il n'a pas de photographies des moments clés de cette insurrection ni d'images prouvant la responsabilité de l'armée roumaine dans le meurtre d'une centaine de civils. Images manquantes également, celles des premier.e.s ouvrier.e.s grévistes. Dans ce cas particulier de non-images, c'est la mise en forme du documentaire qui devient signifiante. Comme le souligne Ferret en écrivant à propos de ce documentaire :

> « Mais l'histoire n'est pas garante d'une mémoire indéfectible, des absences parsèment son écriture, des images non faites, des images oubliées, perdues contribuent en creux à l'élaboration de ses récits. Nul ne peut maîtriser ces oublis, sauf peut-être l'artiste qui en fait son cheval de bataille, et qui propose une œuvre dont l'objectif est de pallier ces absences ou de les interroger. » (Ferret, 2021 : 139)

Sa première séquence, intitulée « Ulpia Traiana sarmizegetusa », raconte l'histoire de son arrivée en Roumanie. En 1989, il se fait passer pour un étudiant en archéologie désirant voir le site de Ulpia Traiana sarmizegetusa. La police roumaine qui ne le croit pas le reconduit à la frontière. Il retourne sur les lieux en 2005. Le début du chapitre commence par deux pages sans images, accompagnées de quelques lignes de textes placées en bas de page. Il y décrit l'histoire de sa reconduite à la frontière. Il parle de ses premières images manquantes. Dans les deux pages suivantes, il raconte ce retour en Roumanie en 2005 : trois lignes de texte sans photographie qui font face à une page blanche. Page blanche que le lecteur peut déplier pour faire apparaitre une photographie des ruines du site archéologique, prise en 2005. La suite de cette séquence présente des photographies de ce lieu, sans textes ni légendes. Par ce dispositif, Saussier livre son intention et son cheminement : les photographies qu'il n'a pas pu prendre laissent la place au texte et celles de la découverte du lieu se passent d'explication. Il invite les lecteur.ice.s à découvrir ces ruines comme lui en 2005. Cette mise en espace, qui inclut des pages vierges, des pages composées de photographies et/ou de textes créent leur propre sens. Le livre devient ainsi un espace en soi, où le vide entre les images, leur taille, leur disposition, etc., deviennent des éléments porteurs de signification qui ouvre un dialogue entre les photographies, les textes et les lecteur.ice.s.

Il en est de même pour Sekula, pour qui les photographies sont « soutenues par les intervalles, les vides entre les images » représentant un « présent [qui] échappe à une vision claire et cohérente » (Mayeur, 2009 : 126). Cette conception de l'image comme lacunaire, avec le « vide soutenu » entre les images, est particulièrement visible dans la scénographie des expositions de *Tableau de chasse* de Saussier et *Fish Story* de Sekula. Les formats sont variés, une petite photographie encadrée est située au-dessus d'une grande image contrecollée (*Le tableau de chasse*), elles sont parfois recadrées (*Le tableau de chasse*), les images sont disposées sur l'espace des murs, elles ne sont pas alignées. Leurs emplacements et leurs tailles forment une toile entre les images — j'y reviendrai —, mais donnent aussi à voir les lacunes, les vides. L'histoire n'est pas linéaire. La scénographie est pensée de la même manière pour *ZONE 54*. Dans *Unrestricted Area*, l'emplacement et le vide ainsi que la distance entre les images ont été réfléchis en amont. Cela est encore plus visible dans *I Love You Fuck Off*. La vidéoprojection fait apparaitre et disparaitre des images sur les trois écrans. Parfois les trois écrans sont vides, parfois une seule image est projetée sur l'un des écrans, ou sur deux, puis l'une d'entre elles disparait, etc.

Si ce type de scénographie n'est pas nouveau, cela n'est pas pour autant la forme la plus répandue, et cela est d'autant plus vrai que *Fish Story* de Sekula et *Le tableau de chasse* de Saussier, ont été exposés pour la première fois il y a une vingtaine d'années. Comme le souligne Bill Roberts, la scénographie de Fish Story était en contraste avec les autres expositions présentes à la Documenta de Kassel en 2002 :

> « In fact, the spatial variation of *Fish Story* was at odds with many of the photographic exhibits in Kassel that year, from David Goldblatt's images of apartheid Boksburg at the turn of the 1980s, to Michael Ashkin's grid of 133 gelatin silver prints depicting the blighted landscapes of the New Jersey Meadowlands, whose fierce geometrical arrangement clearly echoed that of Bernd and Hilla Becher's post-industrial typologies, themselves on show in the KulturBahnhof. » (Roberts, 2012)

La scénographie de *Fish Story* et de *Tableau de chasse* mérite qu'on y prête attention, car elle résulte d'un choix de la part des photographes. Il serait néanmoins erroné, à mon avis, de parler de style. Il me semble que ce type de scénographie a été choisi, car cela permet d'allier le fond et la forme, de tisser différents fils narratifs, de réfléchir à l'intervalle et au vide entre les images. Si *Le tableau de chasse* opte pour une organisation plutôt séquentielle, *Studio Shakhari Bazar* de Saussier est davantage fragmentaire et est construit comme une balade dans la ville. La scénographie s'adapte aux sujets. Le dispositif de *Sortir la tête*, de Pataut est lui aussi intéressant à cet égard. Les photographies exposées sont imprimées des deux côtés, et posées sur un petit rebord accroché à une cimaise. Les spectateur.ice.s n'ont simultanément accès qu'à la moitié des images, iels doivent tourner les tirages afin de découvrir le verso des photographies. De cette manière, Pataut choisit de montrer autant qu'il cache, il y a une impossibilité de voir toutes les images en même temps.

Cornillon de Pataut et *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, font apparaitre le côté lacunaire de l'image — et du discours — par un procédé inverse : c'est l'exhaustivité qui crée ce sentiment. Dans les deux expositions, des centaines de photographies (et d'archives pour *Kurdistan : In the Shadow of History*) sont montrées. Cette exhaustivité ne permet pas de s'attarder et de comprendre chacune des images. Leur dispositif est aussi paradoxalement fragmentaire, j'y reviendrai plus tard. Notons tout de même que *Cornillon* utilise un dispositif linéaire, en montrant toutes les photographies que Pataut a réalisées.

L'image devenant lacunaire, imparfaite, incomplète, c'est le statut de la description qui change pour ces photographies. La vérité, le propos, ne peut pu être contenu par une seule image descriptive, ce n'est pas — uniquement — le référent qui raconte quelque chose. Le réel devient trop complexe pour tenir sur une seule image :

> « Le danger de la description, qu'elle soit anthropologique ou documentaire, est le renforcement et la perpétuation de l'ordre social. En Inde, la description détaillée du système des castes par les administrateurs coloniaux et les premiers ethnologues a contribué à le rigidifier davantage au lieu de le remettre en cause. En rabattant les personnes sur leurs conditions d'existence, en les indexant sur des éléments de décor, de costume, sur leurs outils, en les réduisant à l'expression d'une gestuelle étrange ou dramatique — cette "lyrique" dont Roland Barthes à propos de l'exposition "Family of Man" (1956) écrivit qu'elle n'éternisait les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer — beaucoup de photographes entretiennent dans leurs images l'exclusion sociale qu'ils prétendent dénoncer. Un



Allan Sekula, Vue d'exposition, Fish Story, Fondation Tapiès, 2017.
Photographie : Amandine Turri Hoelken

> portrait ne doit pas mettre les gens à leur place, mais être l'occasion de produire un déplacement, d'affranchir les personnes photographiées par une chaine d'images et de correspondances. » (Saussier, 2002)

Dans ces documentaires, une photographie seule n'a pas de sens, elle ne raconte rien, elle est nécessairement orchestrée dans une suite d'images, une séquence, et organisée par une scénographie. Ce n'est que pris dans un ensemble que les photographies livrent leurs sens. Cette polyphonie des images et du sens résonne avec les dialogues de Dostoïevski. Lui aussi livre plusieurs points de vue et incite les lecteur.ice.s à devenir actif.ve.s :

> « Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif), et l'oblige, de ce fait, à participer. » (Bakhtine, 1970 : 51)

La dimension lacunaire et polyphonique de la photographie n'est pas à considérer comme un défaut de la photographie, elle est essentielle pour tenter de rendre visible la complexité. Sekula considère cette impureté du médium comme fondamentale dans sa pratique. Selon lui :

> « Le caractère problématique de ce pouvoir descriptif est en lui-même fascinant, à partir du moment où le monde vivant qui s'y manifeste est celui dont le photographe est d'emblée un acteur social, jamais un spectateur complètement innocent ou objectif. » (Sekula, 2013 : 51)

L'image n'est qu'un début afin de construire un projet :

> « Les photos sont des rencontres immédiates qui ne durent qu'un instant. Par la suite, ces face-à-face peuvent servir de supports à des récits plus élaborés qui dépassent l'histoire d'une personne pour s'ouvrir à celle d'une culture ou d'un pays. Au fond, l'image n'est qu'un point de départ. » (Meiselas, 2017 : 16)

Il faut ensuite agencer ces photographies dans un espace, construire autour et avec elles, afin de créer un contexte qui puisse leur donner du sens. Comme l'a justement dit Jean-Paul Colleyn :

> « Le réel cinématographique n'est pas au début de l'entreprise cinématographique, comme une source déjà là au moment de l'enregistrement des faits, il se trouve au terme d'un travail où il exprime la vérité de son regard. » (Colleyn in Montazami, 2008)

2. La construction d'une réponse non-totalisante

La reconnaissance de l'image comme lacunaire accompagne la représentation du discours documentaire, reconnu lui aussi comme tel. Nous retrouvons ici une conception proche de celle de Bakhtine, pour qui Dostoïevski apporte dans ses livres des réponses non totalisantes. Le récit, le grand dialogue, reste ouvert, inachevé. J'entends par « réponse non totalisante » — le terme est de Bakhtine — l'idée d'un discours dialogique. Une réponse non totalisante s'écarte du déterminisme en donnant des réponses ouvertes et multiples, il n'y a pas de fin du dialogue. La construction d'une réponse non totalisante est présente chez ces quatre photographes, ainsi que dans mon approche. Guerra témoigne de la présence de cette vision dans le travail Meiselas :

> « Ces nouvelles exigences confèrent à sa pratique [celle de Meiselas] le caractère d'un dialogue ouvert, inachevé, marqué par sa conviction que la photographie est une forme de dirigisme qui impose une certaine perception des événements tout en préservant une marge d'action politique. » (Guerra, 2018 : 73)

Cette problématisation du réel passe par une multiplication des points de vue qui implique différents niveaux de lecture. Les réponses non totalisantes sont visibles grâce aux séquences qui sont construites autour de plusieurs fils narratifs, que j'analyserai dans une autre section. Cette « épaisseur » pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Dans *Cornillon*, Pataut donne à voir un rapport à l'espace : il rend visible et interroge une manière de vivre, plutôt que d'élaborer une réponse qui prétend expliquer cette dernière. Dans *Fish Story*, Sekula expose une pluralité de situations (un voyage en mer, une ville entreprise, des pêcheurs, etc.). Si des réponses doivent exister, ce sont celles que les spectateur.ice.s se construisent face aux questions qu'eux-mêmes se posent. La différence entre *donner à voir* et *apporter des réponses* est ici capitale, car donner à voir signifie laisser les réponses ouvertes, laisser sa liberté aux spectateur.ice.s. Ces réponses ouvertes sont aussi pensées dans les projets de Meiselas :

> « Dans le projet de Susan Meiselas, le danger d'une autorité totalisante de l'archive, qui tendrait à conditionner une identité kurde figée, est assumé. Le montage a pour rôle de la contredire, en maintenant une instabilité des interprétations prévenant la construction d'une image kurde trop rigide. Susan Meiselas montre que l'identité kurde est précisément fragmentée, insaisissable, parce qu'elle se fonde sur un idéal que serait le Kurdistan. L'archive tend vers ce pays rêvé, mais inaccessible, cet absolu qui lui donne son unité et qui se construit à travers la multitude des témoignages contradictoires et des fragments. » (Bouveresse, 2017 : 6)

Les textes ne sont pas présents pour apporter des réponses aux images. Les écrits de Sekula, de Meiselas, de Pataut et de Saussier ne sont pas des descriptifs des photographies, ils expriment leurs intentions, le contexte social et productif de l'œuvre ainsi que des récits poétiques ou interrogatifs. Quand Saussier parle des civils tués dans *Le tableau de chasse*, il pose également la question des squelettes anonymes étudiés en école d'art et des corps étudiés en école de médecine. Ces corps anonymes renvoient inévitablement aux portraits anonymes des reportages. La question est aussi posée face à l'une de ses anciennes photographies dans laquelle une foule de personnes

tient un journal. Les pages qui suivent cette ancienne photographie sont des portraits tirés de celle-ci, en gros plan, de chacune des personnes présentes. Ces personnes ne sont pas nommées (il n'a peut-être pas eu cette attention envers eux à l'époque de son reportage) comme pour signaler cette nouvelle attention portée aux interlocuteur.ice.s dans ses documentaires. Dans ce livre, « le texte rassemble, contredit, ou conforte les images » (Ferret, 2021 : 139). Dans ces documentaires, la polyphonie des médiums (photographies, textes, paroles), celles des prises de vues (portraits, paysages, gros plans, panoramas, flash, mises en scène, etc.), qui inclut le vide (des pages blanches, de petites photographies) ou même le trop-plein (double page sans espace libre) est porteuse de sens. Tous ces indices nous aident à la compréhension du texte et à sa contextualisation et à son interprétation. La polyphonie des médiums a été particulièrement mise en avant par Sekula, qui utilise photographie couleur, diapositive, sons et film dans ses œuvres. Cela a pour but de s'éloigner d'une vision centrée et unique pour multiplier les pistes de compréhension. En analysant le travail de Sekula, Ferret écrit :

> « Il n'y a plus de forme documentaire stable et pérenne, mais des formes potentielles de la photographie document. » (Ferret, 2021 : 99)

Cette polyphonie de l'image et la reconnaissance de sa dimension lacunaire nous renvoient inévitablement à une connaissance, elle aussi, polyphonique. Toutefois, chacun, à sa manière et selon ses terrains, crée des dispositifs différents. Les formes qu'iels utilisent s'adaptent à leur terrain, ce ne sont pas des formes « fixes » qu'iels calquent par la suite sur de nouveaux projets. Leurs dispositifs se construisent grâce à l'expérimentation.

3. De l'adaptation à l'expérimentation

Si l'adaptation du photographe aux interlocuteur.ice.s et aux spectateur.ice.s est un pan important du documentaire, la forme que va prendre celui-ci lors de la restitution est à adapter et mène vers des chemins d'expérimentation. Ces photographes partent du réel, de la rencontre, de la relation, ce qui induit du hasard, des tâtonnements et des changements. Les expérimentations existent à la fois dans leurs démarches sur le terrain, et lors des dispositifs de monstration.

Studio Shakhari Bazar, a été un espace d'expérimentation. En utilisant l'espace de prise de vue de ces premiers portraits comme lieu d'exposition, Saussier a créé le début d'un processus documentaire. Puis il a distribué les portraits aux personnes photographiées lors de l'exposition et a ainsi construit des relations familières avec elles. Ensuite, en les rephotographiant les années suivantes, lors de ses retours à Dhaka, il a constitué des mises en abîme de ces images. Petit à petit, il est devenu



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, vue d'exposition, Stockholm, 2017.
© Gilles Saussier.

le photographe du quartier et il a pu tisser des liens sur plusieurs générations. Ce documentaire est un *work in progress* qui a utilisé le portrait comme support d'une relation. Il y a donc pour Saussier :

> « [...] une volonté d'expérimentation poétique délibérément gratuite, où photographe et modèles renoueraient avec la vocation de pacification sociale des paysages peints au Moyen Âge ou à la Renaissance. » (Saussier, 2001)

Meiselas n'a pas travaillé de la même manière au Nicaragua — où elle était reporter — qu'au Kurdistan. Au Nicaragua, elle a d'abord produit des images d'actualités, pour ensuite, en revenant plus tard sur le terrain avec ses images, nouer des liens avec ses interlocuteur.ice.s. Au Kurdistan, elle élabore toute une démarche participative dans laquelle ses interlocuteur.ice.s sont aussi fournisseur.se.s d'images. Dans le texte accompagnant *Cornillon*, Pataut (2003) définit la collaboration qu'il entretient avec ses interlocuteur.ice.s, comme de l'ordre de l'expérience et de l'expérimentation. Il s'agit pour lui d'une tentative de compréhension, qui prend sens avec la connaissance du terrain :

> « Il y a pour moi une nécessité de détruire l'image, de ne pas l'accepter comme telle. L'invention de formes seule m'intéresse, davantage que Marc Pataut faisant de belles images si on le met sur un terrain vague. Je ne pars pas de la forme, j'essaie de retarder le plus longtemps possible le moment d'en produire une. La forme naît de la connaissance et du travail. » (Pataut, 2001 : 300)

Pour chacune de ses expériences, il tente une nouvelle manière de rendre la connaissance visible afin de convenir aux spécificités du terrain. La présentation de *Cornillon* tend à l'exhaustivité, toutes les photographies sont présentées lors de la première exposition à la Dokumenta de Kassel en 1997, alors que *Sortir la tête* joue sur le visible et l'invisible, sur ce que la photographie montre et ne montre pas, en imprimant des tirages recto verso. De plus, la forme donnée à *Cornillon* à la Documenta de Kassel, n'est pas la même que celle qui a été éditée avec l'association Ne Pas Plier, qui recense 52 photographies et deux textes. Le titre lui aussi a été modifié pour l'édition et est devenu *Ceux du terrain*. André Rouillé écrit à propos de cette adaptation :

> « Marc Pataut met en œuvre des procédures dans le but de créer les conditions de possibilité, pour ses modèles, de devenir des sujets. [...] La situation de faiblesse, de dépendance et d'exclusion qui est celle de beaucoup de modèles de Marc Pataut leur confère le pouvoir paradoxal de mener le jeu, d'en régler le rythme, et d'en infléchir les procédures. » (Rouillé, 2005 : 585)

L'expérimentation documentaire de Sekula (menée avec quelques-uns de ses contemporains et amis de l'époque : Marta Rosler, Philip Steinmetz, Fred Londinier) qu'il met en place dès les années 1970 est celle d'une polyphonie des médiums,



Marc Pataut, Vue d'exposition Sortir la tête, 2001-2002.
© Marc Pataut.

d'une photographie hybride, dont le référentiel est dépassé par la signification et le symbolique. Et cela, toujours dans l'optique d'une triangulation photographe/interlocuteur.ice.s/spectateur.ice.s, car ce qui importe n'est pas tant l'image d'une photographie que le sens que produit sa mise en série.

Saussier crée également de nouvelles formes en s'adaptant aux interlocuteur.ice.s, entre histoire et fiction : dans *Le tableau de chasse* il informe sur son terrain roumain tout en réactualisant le propos et en dressant une critique du reportage. Ce documentaire mélange des photographies d'usine et des portraits d'ouvrier.e.s, d'anciennes photographies de l'insurrection, des photographies de photoreporters tirant au fusil de chasse et des images des lieux aujourd'hui. Ce mélange hybride informe d'une manière plus globale. Il dépasse la fonction référentielle de la photographie, afin d'amener le public vers un récit plus complet et complexe, incluant le non-dit, l'absence, tout en faisant connaitre son regard personnel, sa démarche et sa critique du journalisme.

Les travaux de Meiselas prennent aussi des formes radicalement différentes d'un projet à l'autre. Pour *Médiation*, elle recontextualise ses images du Nicaragua en les disposant sur trois lignes. Pour son projet *Kurdistan : In the Shadow of History*, elle reprend une forme inspirée de l'album de famille.

Mes projets *ZONE 54* et *AhIlanwasahIlan/*بيافنوont eux aussi des formes très différentes. Deux formes existent pour *ZONE 54*, l'une construite autour de tirages présentés sous forme de séquence narrative, l'autre mélangeant vidéoprojection et tirages. Les expositions composées de tirages varient aussi, elles sont adaptées en fonction de la taille et de l'architecture des lieux qui les accueillent. L'exposition *Unrestricted Area* présentée à Strasbourg à la Chambre en 2018, était un espace restreint et ne montrait que le quotidien d'Emy et de Fils avec 45 photographies, tandis que celle présentée à la MCL de Metz en 2017 montrait la zone d'une manière générale avec 91 photographies. De nouveaux clichés sont venus enrichir petit à petit le projet, les médiums d'expositions (livre, Instagram…) modifient le projet et s'adaptent. Je ne crois pas avoir déjà exposé deux fois exactement les mêmes images. Pour *AhIlanwasahIlan/*بيافنو nous avons réalisé, en 2018, une exposition avec des tirages de lecture d'environ 10x15 cm, qui comportait, comme *Médiation*, plusieurs lignes thématiques. Les photographies du dessus parlaient des rapports des interlocuteur.ice.s à leurs proches, les photographies au centre montraient leur quotidien de manière chronologique, et les photographies disposées en dessous questionnaient leurs rapports à la politique, à l'immigration et à la révolution syrienne. Nous avons aussi réalisé un portfolio et une vidéo pour un colloque. Ces expérimentations nous ont permis d'imaginer notre futur projet, l'installation immersive, dont j'ai parlé plus tôt. Nous pensons que ce dispositif aurait deux avantages : il pourrait réduire la distance entre les spectateur.ice.s et les images, et il permettrait d'aborder de nombreuses thématiques documentées ces six dernières années.

La bricologie

Un concept développé par l'historien Thomas Golsenne (2015) est très pertinent pour analyser le rapport des photographes à leur terrain et à leurs œuvres finales : celui de bricologie. La bricologie est un mot-valise entre bricolage et technologie, employé pour parler d'un usage créatif des techniques. Ce concept a été développé afin de remettre la technique au cœur de l'acte de la création. Du point de vue de la bricologie, art et ethnologie ont tout à voir ensemble. Elle permet de questionner les fonctions et les usages des objets/œuvres d'art, de leur conception à leur fabrication, des inventions aux innovations, des images aux fictions, du geste à la parole. Tout cela est en effet sous-tendu par la question de la technique, qui est à concevoir ici comme un mode de faire et de pensée. Il ne s'agit pas seulement d'imaginer l'œuvre finie, mais de questionner la technique employée dans les œuvres, le comment, le faire. La bricologie prend tout son sens ici en faisant un petit écart par rapport à la pensée principale de celle-ci, qui est orientée vers l'objet produit. Dans le contexte d'un travail dialogique, le travail de la relation à l'autre et du dialogue doit également être considéré comme une technique, constituant le matériau principal de l'œuvre d'art. Les artistes innovent avec les techniques depuis longtemps (récupération, nouveaux gestes, manières d'appliquer la peinture, etc.), et depuis André Leroi-Gourhan, les anthropologues se posent la question du geste. Lier les deux ensemble permet d'accéder à de nouvelles théories de l'art, à le concevoir différemment à travers toutes les époques et tous les lieux dans le monde.

L'idée de bricolage vient de Lévi-Strauss, et peut être ici envisagée comme un certain type de chaine opératoire artistique. Pour Lévi-Strauss (1962) il faut faire la distinction entre bricoleur/artiste/ingénieur. D'un côté le bricoleur est celui qui récupère, qui adapte son projet en fonction du stock, et de l'autre l'ingénieur est celui qui part du projet et qui va trouver les matériaux nécessaires. Pour lui, l'artiste : « tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (Lévi-Strauss, 1962 : 33). Le but de Lévi-Strauss est de montrer une rationalité qui soit fondée sur l'observation de l'environnement : non pas une pensée de l'abstrait, mais du concret. L'idée est de mettre en avant le fait que le bricolage crée une pensée, invente des choses. Le bricolage est considéré comme une forme de pensée. On est proche des travaux de Tim Ingold (2017) qui a travaillé sur l'habileté. Contrairement aux artistes qui planifient en amont leur œuvre et demandent à des techniciens de la réaliser, sans autre forme de collaboration ou d'expérimentation, l'artiste bricoleur.se crée à l'intérieur de l'espace qui sépare son idée de départ et le résultat final. Cet espace est produit par la contingence des matériaux qu'il récupère. Ainsi le bricolage chez un artiste, qui utilise souvent des matériaux pauvres, trouvés dans la rue, n'a rien à voir avec un « mal fait » involontaire, un manque de technique. Pour Golsenne, une atten-

tion bricologique aux œuvres d'art, bien mieux que l'analyse de leur discours permet d'intégrer pleinement l'aspect politique dans les pratiques des artistes : on peut les concevoir comme participant à la vie de la communauté, dont parfois, trop souvent, malgré eux ou avec leur complicité, iels sont exclus. Le photographe-bricoleur est une position que je trouve parfaitement acceptable dans le cadre d'un documentaire dialogique, car elle pousse à penser l'adaptation du photographe à son environnement et aux relations qu'iel entretient avec ses interlocuteur.ice.s. Il permet aussi de réfléchir aux œuvres faites par le photographe et les participant.e.s au projet comme faisant partie d'une même chaine opératoire. Le résultat final étant un bricolage de toutes ces expériences cumulées.

Au travers des exemples cités, nous avons vu l'expérimentation se créer grâce à l'adaptation. Toutes deux sont intimement liées, car il s'agit de s'adapter à la thématique et aux interlocuteur.ice.s du documentaire. Le but de est de transmettre l'expérience vécue par les photographes et parfois par les interlocuteur.ice.s afin qu'elle soit accessible aux spectateur.ice.s. Cette adaptation amène à trouver à chaque fois, des formes de monstration qui donnent sens au sujet traité. Il n'y a pas un seul dispositif dialogique, mais de multiples manières de faire, comme celles évoquées ici, et d'autres encore à inventer. Le documentaire dialogique :

> « […] ne cherche donc pas à représenter, à enregistrer, à saisir des apparences, mais à exprimer des situations humaines qui dépassent largement l'ordre du visible. L'image n'est plus le produit d'un acte ponctuel, mais le résultat d'un travail qui déborde largement le court moment de la prise de vue. » (Rouillé, 2005 : 239)

Après avoir vu en détail les enjeux des documentaires dialogiques, j'aimerais maintenant analyser les différentes formes utilisées dans la construction des dispositifs de monstration dialogiques.

b. Les procédés artistiques mis en place dans la photographie documentaire dialogique

Pour Rouillé (2005), à partir des années 1990, le documentaire prend une nouvelle voie : celle de l'écriture, du Sujet et du dialogisme. C'est l'écriture qui produit du sens et non plus le référentiel de l'image. Cela aide à dépasser les limites de l'enregistrement, pour faire émerger l'altérité et la diversité.

Les séries ou les séquences élaborent une trame narrative dans laquelle des connexions s'établissent. Pour *Le tableau de chasse*, de Saussier, l'exposition est composée de plusieurs éléments formant un ensemble cohérent, complété par des cartels qui restituent l'histoire des images. Pour lui, l'agencement spatial est déterminant et incite les spectateur.ice.s à se déplacer (Saussier et Chérel, 2009). La multiplication des « modes de présentation » tels que les séquences, les tailles d'images variées, la vidéoprojection, le texte, etc., permet « aux images de créer à chaque fois leur propre contextualisation » (Mayeur, 2009 : 125).

Les photographes documentaires dialogiques étudié.e.s ici configurent les documentaires en fonction du lieu d'exposition. De la même manière, iels prennent en compte l'espace du livre lorsqu'il s'agit de publier leurs travaux. En inventant, adaptant, utilisant des formes plus ou moins novatrices au sein des expositions ou des éditions, iels mettent l'accent sur des procédés rhétoriques et textuels. Que ce soit dans *Ceux du terrain* de Marc Pataut, *Le tableau de chasse* de Gilles Saussier, *Kurdistan : In the Shadow of History* de Susan Meiselas ou encore de *Fish Story* d'Allan Sekula, chacun de ces quatre ouvrages exploite des systèmes spatiaux propres aux livres pour rendre signifiantes les différentes thématiques qu'iels explorent : pages blanches, photographies en double page ou sur une page et demie, photographies décadrées par rapport à l'espace de la page, pages qui se déplient, etc. À l'instar de photographies affichées dans un lieu, iels utilisent l'espace de la page et de la double page comme s'il s'agissait d'un site d'exposition. Ces expositions et ces ouvrages posent la question de la bonne forme tout en gardant à l'esprit une éthique de la forme juste (Careri et Rüdiger, 2008).

1. Des allers-retours

Ces documentaires proposent une description dense de la réalité, invitant les spectateur.ice.s à opérer des allers-retours, tant entre les images qu'entre les images et le texte. Pour *Fish Story*, de Sekula, ces allers-retours tout au long du livre tissent des liens entre les différentes séquences et thématiques. Il n'est pas possible ici d'analyser tous les embranchements que produit ce documentaire, tant ils sont nombreux. Néanmoins, je souhaite examiner les divers types de liens qui les unissent, en fournissant un exemple pour chacun : le lien entre les essais et les photographies, entre les textes et les photographies, entre les légendes et les photographies, et enfin entre les photographies elles-mêmes.

Entre les mots et les images : les allers-retours dans *Fish Story* de Sekula

Dans les deux essais, nommés « Dismal science », Sekula écrit (entre autres) sur le panorama. En analysant les peintures hollandaises du XVe siècle et celles du XIXe siècle, il démontre la manière dont la notion de panorama s'est érodée avec l'avènement du bateau à vapeur, brouillant ainsi tout horizon. :

> « Debout à l'arrière du navire qui remonte le fleuve vers Londres, Engels est à cheval sur deux notions très distinctes de l'espace panoramique : celle des anciens tableaux hollandais et celle du nouveau panorama mobile propre à l'âge de la vapeur, dont l'avènement va en s'accélérant. Il décrit un espace liminal maritime qui commence à peine à être enveloppé par le miasme pollué de l'industrie urbaine. Cet "enveloppement" finira par rendre obsolètes ou tout au moins anachroniques, la vieille notion de panorama et l'image rassurante qu'elle donnait d'une division nette entre navires et terre entre navires et mer. » (Sekula, 2018 : 45)

Le bateau à vapeur symbolise la victoire de l'homme sur les intempéries et marque le début d'une perception de la mer qui n'est plus considérée comme une étendue infinie, mais comme réseau économique. Cette victoire du détail sur le panorama, comme l'explique Sekula, engendre une vision stratégique et expansionniste de la mer. Son analyse du panorama renvoie aux photographies qui en représentent un, du moins celles qui pourraient presque en être une représentation : l'horizon dans ses photographies est toujours menacé par un bateau qui risque de franchir cette ligne, ou alors il est coupé par des grues, des ports ou des cargos. Sekula décrit un paysage marin qui obéit aux lois du marché.

Les essais apportent un éclairage conceptuel et historique à la compréhension des photographies, révélant les implications économiques et stratégiques derrière les représentations visuelles. Leur lecture incite les lecteur.ice.s à reconsidérer l'ensemble de l'ouvrage en prenant en compte ces nouvelles données.

Les allers-retours se produisent également entre le texte et les photographies qui accompagnent une séquence. Le texte est disposé avant, à côté ou après les photographies. L'exemple donné par le critique d'art Robert Simon (1996) me semble particulièrement révélateur. Simon analyse la séquence « Message in a bottle » qui représente un voyage de Sekula en Espagne mettant en scène le port de Vigo.

On peut voir dans cette séquence un homme en tablier dans un entrepôt, debout devant des palettes de poissons en provenance d'Argentine, ses gestes rappellent ceux d'un chef d'orchestre. Les deux photographies suivantes montrent une manifestation contre le gouvernement socialiste qui souhaite baisser le montant des allocations chômage ainsi qu'un pécheur remontant un filet de pêche vide. La lecture de ces images, évoquant déjà l'économie mondiale, le travail et le chômage, est complexifiée par le texte qui les accompagne. Dans son texte, Sekula écrit que le Capitaine Némo (des romans de Jules Verne) tire son trésor des épaves de Galions de la baie de Vigo. L'invisibilité de ce trésor, jamais décrit dans les récits de Jules Vernes, devient une métaphore de l'histoire « cachée » de l'extraction d'or et d'argent d'Amérique du Sud acheminé vers l'Espagne, qui permit à cette dernière d'accroitre son pouvoir. À travers cette métaphore, Sekula suggère que le port, désormais privé de





Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, Dockers unloading shipload of frozen fish from Argentina. Courtesy the Allan Sekula Studio.

Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, (2018 : 145), page de gauche : Workers gathering on the waterfront at the end of a nationwide general strike opposing the Socialist government's cutbacks in unemployment benefits.

Allan Sekula, Fish Story, (2018 : 146,),page de droite : fishing for sardines off the Portuguese coast.

sa richesse coloniale, est réduit à devenir une station pour des cargos en provenance d'Amérique du Sud.

Son texte incite donc à reconsidérer les premières photographies de cette séquence : la maquette d'un galion en or et en argent exposée dans la vitrine d'une bijouterie, juxtaposée à côté de l'image d'une vitrine brisée où des femmes sont en litige avec leur employeur depuis 18 mois au sujet de leur salaire. La présence du texte guide les lecteur.ice.s vers la séquence suivante : une ville fortifiée du Mexique qui servait d'étape pour l'acheminement de l'or aztèque vers l'Espagne.

Les légendes de ses photographies sont présentées à la fin de chaque séquence, dans le livre et comme sur le lieu d'exposition. La première lecture de l'ouvrage s'effectue ainsi sans ces légendes, incitant les spectateur.ice.s à des allers-retours. Après avoir pris connaissance des légendes en fin de séquences, les lecteur.ice.s/spectateur.ice.s détiennent de nouvelles clés de compréhension. Iels apprennent, par exemple, que les palettes de poissons proviennent d'Argentine ou que la manifestation est organisée contre le gouvernement socialiste. Ces légendes permettent de localiser le lieu de la photographie. La première lecture révèle des ports uniformes (dénationalisés en quelque sorte), dont la localisation demeure incertaine. Les légendes, en indiquant les noms des lieux, facilitent une comparaison plus fine entre les différents ports.

Les interactions entre les images génèrent également de nouveaux sens de lecture, que ce soit au sein de chaque séquence ou dans l'ensemble de l'ouvrage. Par exemple, la photographie du vestige d'un port romain dans la première séquence fait écho à la démolition programmée du port de pêche d'Ilsan. Les conteneurs posés sur de la terre battue au Mexique contrastent avec les images des ports automatisés et bétonnés des pays du nord. Les conteneurs remplis de marchandises tranchent avec ceux qui servent d'abri de fortune à des familles, etc. Son documentaire fonctionne de « manière dialogique au sens, très important, où une œuvre peut "répondre" à une autre » (Sekula, 2013 : 51). La dialogie et la polyphonie introduites par divers dispositifs permettent de révéler une pluralité d'histoires dans le même ouvrage.

Boucles et triangulations narratives dans *Le Tableau de Chasse* de Gilles Saussier

Saussier fait lui aussi apparaitre de nombreux allers-retours dans *Le tableau de chasse*, naviguant entre texte et image, passé et présent, et d'une thématique à l'autre. Plutôt que de parler d'allers-retours, il serait plus juste de décrire cette dynamique comme une triangulation ou une boucle. Dans la séquence « Le tableau de chasse », déjà évoquée plus tôt, Saussier montre trois photographies de journa-





Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, (2018), Doomed fishing village of Ilsan, p. 90.

Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, Remnants of a Roman harbor near Minturno, Italy. June 1992. Courtesy the Allan Sekula Studio.

listes en train de tirer au fusil, les yeux fermés. Les légendes sur les pages suivantes indiquent :

> « Ces portraits, à double détente, sont mes images de presse les plus littérales »
> « L'idée de se trouver au bon moment, cher au chasseur et au photographe »
> « L'instant décisif du coup de feu » (Saussier, 2010 : 29-31)

La page suivante montre un journaliste en train de filmer des cadavres de gibier. Ces photographies deviennent des allégories visuelles du journalisme, en jouant sur le mythe de « l'instant décisif », cher au photoreportage et en explorant la nature parfois macabre de la collecte d'informations. À travers le texte, Saussier encourage les lecteur.ice.s à interpréter ces images de manière métaphorique : il met l'accent sur les tireurs de l'armée roumaine (images manquantes qu'il n'a pas photographiées en 1989) et propose une critique du journalisme ainsi que de son propre reportage de 1989. Le chapitre se conclut par ces mots :

> « La photographie d'actualité érigée en tableau d'histoire »
> « Le reportage comme tableau de chasse » (Saussier, 2010 : 34-35)

La dernière page de la séquence présente une photographie d'une journaliste tirant au fusil, déjà introduite quelques pages plus tôt. Elle est exposée sur un mur blanc. Par cette image, il amène les lecteur.ice.s à réfléchir sur les dispositifs de monstration : comment une photographie banale dans un livre, accompagnée d'autres photographies similaires, se transforme-t-elle, lorsqu'elle est exposée seule en grand format, en une photographie d'histoire ? Cette boucle thématique persiste tout au long de son ouvrage. Ses images fonctionnent comme des métaphores à la fois du journalisme et de l'insurrection roumaine. Ses images expriment plusieurs couches de lectures, elles deviennent une fenêtre ouverte sur une réalité multiple, invitant les spectateur.ice.s à déchiffrer des strates de significations imbriquées. Cette épaisseur du sens des photographies et du texte participe à une mise en récit où chaque élément contribue à construire une histoire complexe et nuancée.

De façon similaire, les expositions de *ZONE 54* encouragent les spectateur.ice.s à faire des allers-retours. L'exposition peut — et doit — être parcourue plusieurs fois afin de révéler les différents fils narratifs. Cette approche est également valable pour *Sortir la tête* de Pataut. Les spectateur.ice.s en retournant les tirages recto verso, en occultant et révélant certaines images, ont la capacité de tisser de nouvelles connexions. Les allers-retours encouragent les spectateur.ice.s à adopter un rôle actif, afin de s'immerger dans les différents fils narratifs qui sont présentés. Cette



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, p. 26-28 et 31.

démarche est indispensable pour acquérir une compréhension approfondie et nuancée du documentaire.

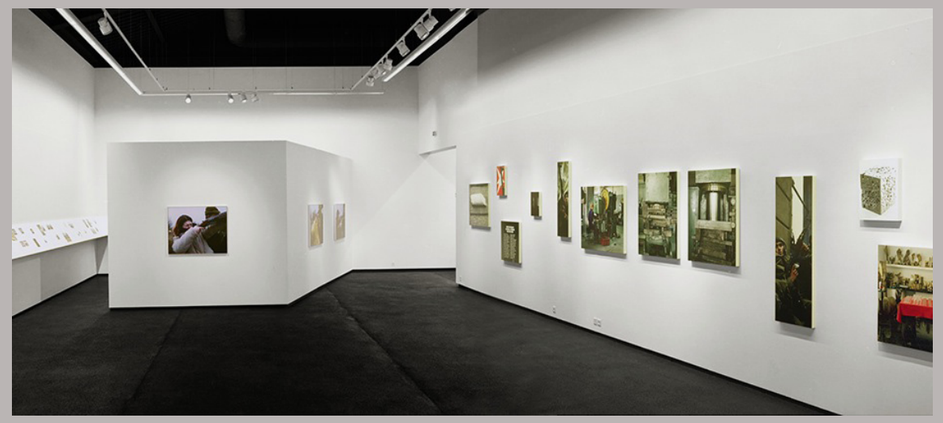
2. Une organisation séquentielle

L'agencement des documentaires en séquences ou séries permet d'accroitre le sens représentationnel des images. Cette organisation séquentielle agit comme une trame, contenant la polysémie inhérente à une image isolée et facilitant la compréhension de fils conducteurs. Comme l'a souligné Howard S. Becker, une image individuelle peut souvent fournir des informations limitées sur son sens et son contexte. En juxtaposant et en enchaînant des images, une organisation séquentielle crée un réseau de significations qui encourage une exploration plus approfondie, dévoilant des couches de compréhension et de réflexion pour les spectateur.ice.s :

> « Les photographes, et les autres, ont pris l'habitude de poser le problème de la vérité comme s'il pouvait être résolu en ne faisant référence qu'à une seule image — que pouvons-nous affirmer de vrai sur la base de cette seule image ? La réponse est généralement : rien du tout. La plupart du temps, nous venons à bout de questions importantes à partir de la prise en compte de toutes sortes de preuves, en mettant en équilibre tous les fragments factuels à notre disposition afin de parvenir au meilleur avis qu'il nous soit possible de fournir sur une proposition donnée. » (Becker, 2007 : 37)

L'ouvrage *Le tableau de chasse* est structuré en dix parties, chacune dévoilant des récits distincts qui, ensemble, composent le « Grand Dialogue ». Chaque séquence aborde des thématiques différentes, telles que son retour en Roumanie en 2004, allant du retour de l'auteur en Roumanie en 2004 aux moments clés de l'insurrection, en passant par les différents changements politiques survenus depuis la révolution. Au fil de ces séquences, des réflexions plus générales émergent, telles que le rôle des journalistes et la question des civils disparus pendant l'insurrection. Dans ce grand récit, articulé autour de la révolution et de ses échos aujourd'hui, nous suivons le cheminement de la pensée de Saussier. Chaque séquence fait référence aux autres et dévoile des composantes importantes de ce documentaire.

De manière similaire, le livre *Kurdistan : In the Shadow of History* est organisé en six parties et qui retracent chronologiquement l'histoire et la perception du Kurdistan par l'Occident. Cette exploration commence avant la Première Guerre mondiale et s'étend jusqu'à la période d'après la guerre froide. Ces différentes parties offrent une perspective détaillée sur l'évolution du Kurdistan à travers le temps, fournissant ainsi une vision complète de son histoire. Dans le même esprit, j'ai précédemment expliqué comment *ZONE 54* est organisé autour de divers thèmes et séquences.



Gilles Saussier, Le tableau de chasse, vue d'exposition, salle 2, Centre d'Art-Éditeur Le Point du Jour, 2010.© Gilles Saussier.

Afin de mettre en lumière l'importance de ces séquences, j'aimerais prendre l'exemple de *Fish Story* d'Allan Sekula.

Les séquences dans *Fish Story* d'Allan Sekula

Dans un documentaire dialogique, la compréhension des images repose sur des dispositifs sériels et séquentiels. Allan Sekula, préférant le terme de « séquence » à celui de « série », privilégie une narration plus forte et autonome, adoptant une approche que l'on pourrait qualifier de cinématographique. Pour Catherine Mayeur (2007), Sekula « a privilégié la forme séquentielle pour s'opposer à l'autonomie de la photo unique, de même qu'à la sérialité qui impose souvent une trame narrative tout aussi autoritaire et qui, de surcroit, n'exclut pas l'isolement d'une image auto-signifiante et vendable ». Les séquences ne sont toutefois pas à considérer comme une unité fixe et délimitée, elles sont plutôt à comprendre comme des « séquences lâches », qui se renvoient les unes aux autres (Roberts, 2012). Roberts précise qu'il ne s'agit pas d'une forme d'anti-récit, mais plutôt d'un principe d'accumulation d'images qui limite leur caractère polysémique. L'accumulation d'image a alors trois rôles : d'un côté elle organise le récit, elle lui donne une dimension polyphonique et limite la polysémie d'une image seule.

Les sept séquences qui composent *Fish Story* sont indépendantes les unes des autres, mais peuvent aussi se juxtaposer afin de donner à voir le « Grand Dialogue », pour reprendre un terme cher à Bakhtine. Elles peuvent être exposées séparément ou ensemble. Le principe organisateur de *Fish Story* suit une logique géographique et commerciale qui permet de faire le lien entre la désindustrialisation du nord et l'industrialisation des pays du sud et de l'est. Allan Sekula questionne également dans chaque séquence les gains et les pertes — financières, environnementales, etc. — engendrés par le capitalisme dans une série de localités.

Sa première séquence, intitulée « Fish Story » présente des ports de pays désindustrialisés tels que la Californie, l'Italie et les Pays-Bas. Il donne à voir la perte du travail, engendrée par l'automatisation et la délocalisation, mettant en lumière les implications sociales et humaines de cette évolution économique. Cette séquence sert d'introduction au documentaire, annonçant que la mer ne concerne plus seulement les poissons et les pêcheurs, mais plutôt les cargos, l'économie mondialisée et les délocalisations. Le texte accompagnant les photographies décrit une économie mondiale devenue complexe et difficile à saisir, illustrant, par exemple, qu'un bateau norvégien peut être construit en Corée du Sud avec un équipage hondurien, soulignant ainsi l'abstraction et la complexité de ces phénomènes.

La deuxième séquence intitulée « Loaves and fishes » explore le travail invisible de quelques-uns et le chômage de beaucoup d'autres. Elle est suivie par la séquence « Middle passage », où Sekula voyage du New Jersey (Port Elisabeth) à Rotterdam à bord du cargo Sea-Land Quality. Cette séquence amène les lecteur.ice.s à réfléchir sur les écarts entre la représentation imaginée des marins et la réalité. Des éléments tels qu'une maquette d'un petit bateau contrastent avec l'image imposante d'un porte-conteneur, ou le dessin érotique d'un marin et d'une prostituée réalisé sur une dent de baleine contraste avec la scène d'un marin seul à quai appelant sa femme d'une cabine téléphonique. Vêtu comme un ouvrier, ce marin interroge notre conception habituelle du marin, souvent associée à des images telles que Popeye — dont il parle dans un de ses essais. À travers le texte et les photographies de cette séquence, il pointe du doigt la transformation des ports pour cargos, où l'automatisation a presque éliminé la présence humaine, supprimant magasins, bars et vie portuaire.

Après ce voyage des États-Unis vers l'Europe, Sekula transporte les lecteur.ice.s en Corée du Sud, avec la séquence « Seventy in Seven ». Il y interroge l'idée de progrès et de perte en mettant en contraste la ville d'Ulsan, dominée par l'entreprise Hyundai, avec Ilsan, un village de pêcheurs voisin. Ces deux ports illustrent des réalités extrêmes, entre un marché de l'emploi dynamisé par Hyundai et l'apparente immobilité du village de pêcheurs. Les photographies d'Ulsan et d'Ilsan sont aux antipodes les unes des autres : un grand port bétonné contraste avec la terre battue d'Ilsan. Le paysage uniforme du grand port s'oppose à la beauté de la mer bordant le village.

Les deux séquences suivantes se déroulent en Espagne (« Message in a Bottle ») et au Mexique (« True Cross »), explorant d'autres facettes de la mondialisation. Enfin, la dernière séquence, « Dictatorship of the Seven Seas », se déroule entre Hong Kong et la Californie, et met en lumière la délocalisation en rendant visibles les conditions des travailleurs immigrés et clandestins.

Chacune de ces séquences est formée par ce qu'Allan Sekula appelle une séquence narrative extensive, c'est-à-dire qu'elles dépassent le thème abordé pour nous amener à réfléchir sur d'autres thématiques, présentes (souvent) dans d'autres séquences. Dans la séquence «Middle passage», il interroge notre vision imaginaire des marins tout en dévoilant les dispositifs de sécurité des bateaux, soulignant le contraste entre la sécurité des marchandises et l'insécurité des marins. Trois photographies montrant des dispositifs assurant la sécurité des bateaux et des marchandises font face à celle d'un homme travaillant sur une machine en mouvement, sans sécurité, à plusieurs mètres de hauteur. Cette séquence dévoile aussi la solitude des marins, devant des quais déserts, automatisés et sans commerces. Elle rappelle que cette économie, rendue possible par les bateaux, ne s'arrête jamais : la dernière photographie représente le Sea Land Quality voguant déjà vers un autre port avec de nouvelles marchandises. Les thématiques du travail, du chômage, du progrès ou de la perte, de la délocalisation, de l'industrialisation, de la désindustrialisation et de la différence entre mythe et réalité sont présentes tout au long des sept chapitres. Ce séquencement donne vie au documentaire social que Sekula envisageait en 1978,

représentant « le délit, son procès, avec son système judiciaire et ses mythes officiels » (Sekula, 2013 : 149).

La séquence « Seventy in seven », *Fish Story*, Allan Sekula

Différents niveaux de compréhension s'ouvrent dans le chapitre « Seventy in seven », composé de dix-neuf photographies et de trois textes apparaissant après les légendes à la fin de la séquence. Tout d'abord le titre du chapitre reste mystérieux, la signification sera dévoilée dans l'un des textes. La première image présente un cargo baptisé « Hyundai Utopia », instaurant le ton de ce chapitre : source d'ironie pour certains, incarnation de l'utopie du fordisme pour d'autres. Dans un premier temps, dépourvu de légendes et de textes, ce chapitre révèle l'existence de deux villes maritimes. L'une, industrielle, est remplie de béton, de grues et d'usines. Tout semble aller très vite, l'effervescence règne. L'autre, composé de terre battue, de déchets enfouis, de petits jardins et de barques le long d'une mer de sable, donne une impression d'immobilité. L'image du cargo opposée à celle des barques esquisse un premier aperçu de cette séquence. La dernière image est une anguille qui tente de s'échapper d'un restaurant, il s'agit d'une des seules photographies de poisson. Cette image rappelle inévitablement la première : d'un côté le cargo « Hyundai Utopia » harnaché par des câbles dans la mer et de l'autre un poisson étouffant hors de l'eau qui tente, tant bien que mal, de retrouver son univers aquatique, mais qui ne l'atteindra vraisemblablement jamais. Les images de cette séquence font écho à d'autres photographies de l'ouvrage. Le port de pêche ressemble à un vestige d'un port italien. Une femme souriante debout dans un parking extérieur du village et sa fille, un homme dans un jardin et une petite fille jouant devant chez elle, contrastent avec les marins, dockers et ouvrier.e.s en train de travailler.

Les légendes enrichissent la compréhension des photographies en apportant des informations supplémentaires. Elles précisent que ces images ont été prises en Corée du Sud. Deux images résonnent particulièrement : un cargo chargé de gaz en provenance d'Indonésie, et une maquette représentant un navire de guerre ayant triomphé de l'invasion japonaise en 1592. Les légendes, situées à la fin de la séquence, donnent plus de détails :

> « The LNG carrier Hyundai Utopia, designed to transport liquefied natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan. »
>
> « Model of ironclad « Turtle ship » used by Admiral Yi-Sun to defeat invading Japonese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters. » (Sekula, 2018 : 100)



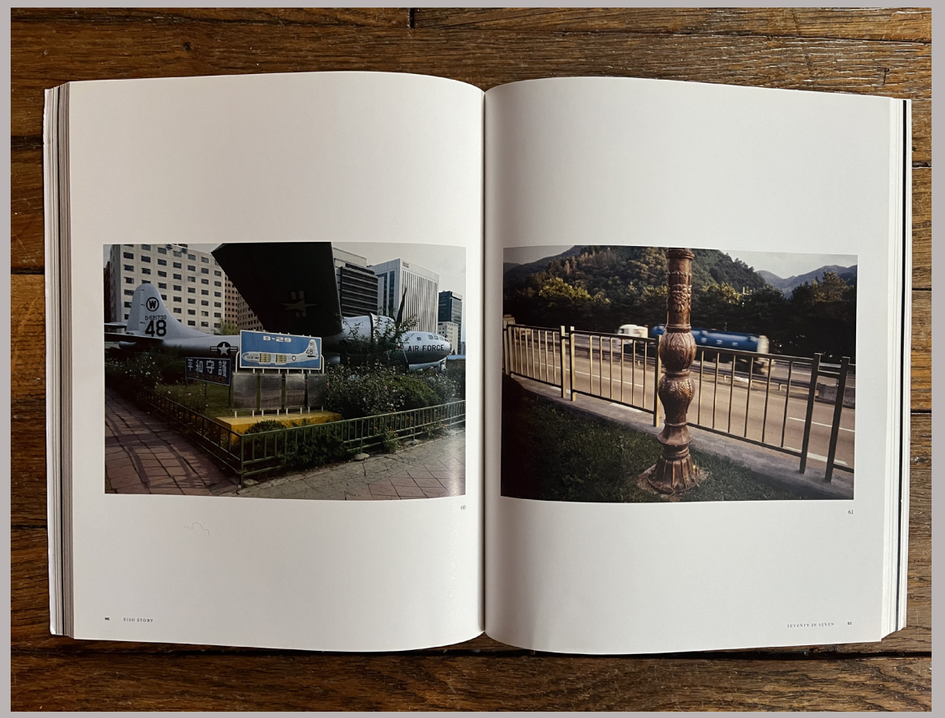


Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, The LNG carrier Hyundai Utopia, designed to transport liquified natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan.

Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, Fugitive eel. Chagalchi fish market. Pusan Courtesy the Allan Sekula Studio.

Associées aux images, plusieurs lectures possibles émergent, parmi lesquelles une métaphore des anciennes rivalités entre le Japon et la Corée ou encore la manière dont les entreprises multinationales cherchent à envahir économiquement un pays. Les détails fournis dans la première légende invitent également à réfléchir sur la dépendance des nations à l'égard des matières premières provenant de régions éloignées. Les trois photographies suivantes montrent des ouvriers travaillant dans des conditions difficiles : un seul petit ventilateur pour couvrir la surface d'un immense entrepôt, un homme en équilibre sur une planche en train de couper une plaque d'acier. Ces images font face à un terrain de golf aménagé devant un port à cargo. Les légendes révèlent que ce terrain de golf n'est pas destiné aux travailleurs, mais aux armateurs. Ensuite, cinq photographies d'Ilsan, située à proximité de Hyundai, illustrent comment la ville-entreprise grignote progressivement ce village. Un ancien pêcheur, devenu ouvrier pour l'une des filiales de Hyundai, pointe du doigt le port de pêche. Les légendes informent que le port du village est voué à la démolition, Hyundai prévoyant d'y construire un parc d'attractions. Les villageois ne disposeront bientôt plus de leur village. Nous découvrons également que Hyundai possède des logements ouvriers. Les légendes apportent des éclaircissements sur les deux avant-dernières photographies : un avion de guerre est installé dans un petit square, accompagné d'un panneau indiquant « world peace ». En vis-à-vis, une autre photographie présente au premier plan un poteau, avec en arrière-plan un camion roulant sur une autoroute. Il s'agit du musée de la guerre de Corée, guerre qui a abouti à la séparation de la Corée du Nord et de la Corée du Sud, ainsi que du périmètre extérieur d'un monument érigé en hommage aux ouvrier.e.s de Hyundai tués lors de la construction de l'autoroute. Les légendes introduisent à nouveau une certaine ironie : un avion de guerre prônant la paix, face à un monument dédié à des ouvrier.e.s décédé.e.s, donnant sur l'autoroute qui les a tués. La séquence se conclut sur la photographie de l'anguille fugitive. Les légendes apportent, nous l'avons vu, une nouvelle lecture, plus dense et plus complexe.

La lecture des textes présentés sur les dernières pages du chapitre nous donne d'autres éléments de compréhension. Le premier texte, intitulé « Company Town », éclaire le sens du titre de la séquence. Il débute par la phrase intrigante : « Seventy years in Europe is equal to seven years in Korea » (Sekula, 2018 : 101). Ce texte révèle qu'Ilsan, le village de pêcheurs, est désormais annexé par Hyundai. Les habitant.e.s peuvent aujourd'hui séjourner dans un hôtel Hyundai, posséder un téléphone Hyundai et faire leurs courses dans des magasins Hyundai. Soudain, le navire Hyundai Utopia semble sortir d'un cauchemar d'Orwell. Progressivement, la ville d'Ulsan et le village d'Ilsan se transforment en une entité unique, la ville-entreprise « Hyundai ». Le deuxième texte, « Pissing in a Bottle » informe que l'entreprise Hyundai était à l'origine une entreprise de travaux publics construisant des bases pour les Américains durant la guerre de Corée et du Vietnam. Le troisième texte, « Steel helmet » soulève



Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, page de gauche : Korean War Museum. Yeoh-do district, Seoul, p. 96.

Allan Sekula, Fish Story, 1989-1995, page de droite : Outer perimeter of monument to Hyundai construction workers killed building the Kyung-bu Highway from Seoul to Pusan. Keum-kang rest stop, p. 97.

des questions sur les relations entre la Corée du Nord et la Corée du Sud. Sekula se demande si la Corée du Nord pourrait devenir le Mexique d'une Corée du Sud en suivant le modèle américain. Ces textes ajoutent une dimension plus globale et politique aux images. Dans cette séquence — mais cela est valable pour toutes celles qui composent *Fish Story* — photographies, textes et légendes se renvoient les uns aux autres pour former des séquences narratives.

Si certains des documentaires dialogiques sont organisés autour de grandes séquences, les ouvrages sont aussi parfois constitués de ce que Sekula décrit comme des « séquences narratives ». Ce concept va au-delà de la simple accumulation d'images, il s'agit de créer des compositions complexes en utilisant les textes et les images. Ces éléments interagissent de manière dynamique, se renvoyant mutuellement et permettant la construction de différents fils narratifs à l'intérieur de chaque séquence. Dans cette approche, l'enjeu n'est pas de présenter des images de manière linéaire, mais plutôt de déconstruire et de reconstruire des éléments, pour former ce que Sekula nomme un « disassembled movies », dont le but est de générer des significations multiples. Les séquences narratives résultent de cette interconnexion constante, formant ainsi une trame narrative dense et complexe au sein de chaque partie. Cette méthode narrative est également observée dans d'autres documentaires dialogiques tels que *Le tableau de chasse* de Saussier et *ZONE 54*.

3. Un dispositif fragmentaire

En contraste avec les dispositifs séquentiels, certaines œuvres optent pour des dispositifs fragmentaires qui tendent à l'exhaustivité. Bien que l'ouvrage *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas soit structuré en grands chapitres, il convient de considérer l'intérieur de ces derniers comme les fragments d'une histoire. L'organisation séquentielle et chronologique ne restreint pas la lecture à une approche linéaire ; au contraire, le lecteur peut ouvrir le livre à n'importe quelle page pour découvrir des éléments échappant à toute chronologie. Meiselas le perçoit comme une mosaïque où les images sont replacées dans un contexte pour retrouver toute leur profondeur. Ce dispositif fragmentaire, observable également dans les expositions, vise à éviter d'enfermer les interlocuteur.ice.s dans des rôles préétablis, tout en offrant une vision complexe du monde. L'intention est de permettre aux spectateur.ice.s de s'immerger dans l'œuvre de manière non linéaire, de découvrir des connexions inattendues et d'appréhender la richesse des histoires qui émergent au-delà de toute séquence temporelle préétablie :



Susan Meiselas, Vue d'exposition, Kurdistan: In the Shadow of History.
© Susan Meiselas.

> « Le livre *Kurdistan : In the Shadow of History* (1997), né de cette expérience, n'est pas linéaire : on peut l'ouvrir à n'importe quelle double page et découvrir un collage d'éléments qui s'émancipent de toute chronologie. Je le considère comme une mosaïque, un assemblage de fragments, non comme une histoire précise, au sens conventionnel du terme. Il n'y a aucun traitement thématique ni choix purement esthétique. Tout est replacé dans son contexte. Je voulais provoquer le lecteur, l'amener à réfléchir au cadre historique plus large à partir de contributions brèves d'auteurs tantôt anonymes, tantôt identifiés. Je voulais aussi que le lecteur éprouve le sentiment du temps qui passe, littéralement, à travers les gradations de tonalités, d'un sépia aux nuances chaudes à la couleur en passant par un noir et blanc froid, des autochromes au Kodachrome. » (Meiselas, 2017 : 172)

Dans son œuvre *Cornillon — Le grand stade*, Marc Pataut adopte également un dispositif exhaustif. Lors de son exposition à la Documenta X de Kassel, l'ensemble des photographies qu'il avait prises a été présenté sur de petits formats plastifiés d'environ 10x15 cm. Pour Pataut, chaque photographie est considérée comme le produit d'une expérience négociée, où aucune ne peut être dissociée de l'ensemble (Bazin, 2018). Cette approche exhaustive se manifeste dans la volonté de Pataut de présenter la totalité de son travail, créant ainsi une continuité narrative et visuelle. La décision de miniaturiser les photographies sur des formats plastifiés peut être interprétée comme une invitation à une proximité intime avec chaque image, incitant le spectateur à explorer minutieusement chaque détail. De cette manière, le dispositif exhaustif de Pataut ne se limite pas à une simple accumulation d'images, mais plutôt à une immersion totale dans l'ensemble de son processus créatif. La conviction de Pataut selon laquelle chaque photographie résulte d'une expérience négociée renforce l'idée que chaque image est intrinsèquement liée à un contexte plus large. Aucune ne peut être isolée sans perdre une part de sa signification, créant ainsi une interdépendance entre les photographies et formant une unité narrative globale. Cette approche confère à son travail une profondeur conceptuelle et inscrit chaque image dans une expérience collective et inextricable.

En concevant des dispositifs fragmentaires, Meiselas et Pataut remettent en question la possibilité même d'une réponse définitive. Leur travail refuse de viser une compréhension complète et totale. Leur intention n'est pas de fournir une réponse définitive ou une narration linéaire, mais plutôt de susciter une réflexion sur la complexité inhérente à la réalité qu'iels documentent. Ainsi, au cœur de la mise en espace de leurs dispositifs, Meiselas et Pataut insistent sur l'idée que la compréhension complète et absolue demeure hors de portée. Iels mettent en avant l'ambiguïté et l'incertitude comme des éléments essentiels de la condition humaine, invitant les spectateur.ice.s à accepter la complexité inhérente à chaque fragment d'histoire ou d'image.



Marc Pataut, Vue de Cornillon le Grand Stade dans l'exposition « Marc Pataut de proche en proche », Jeu de Paume, 2018 © Marc Pataut.

Photographie d'Amandine Turri Hoelken

4. Des dispositifs polyphoniques

L'utilisation de séquences permet d'explorer différentes facettes d'un sujet, créant une narration qui se déroule dans le temps. D'autre part, l'approche fragmentaire offre une approche non linéaire, incitant les spectateur.ice.s à s'engager activement dans l'assemblage des éléments pour construire sa propre compréhension. Ces deux méthodes se complètent et coexistent souvent, à divers degrés, au sein d'un même projet, renforçant ainsi sa richesse narrative et sa capacité à capturer la complexité de la réalité. Ces deux formes de narrations ne sont pas à concevoir dans une opposition, mais plutôt comme un spectre permettant une infinité de nuances en fonction des projets. Cette densité des documentaire est renforcé par la polyphonie des images et des textes qui apparaissent dans ces documentaires.

Une polyphonie des médiums et des images

De nombreux documentaires dialogiques exploitent une variété de médiums pour construire une description dense et tisser différents fils narratifs. Dans *Le tableau de chasse*, Saussier explore une diversité de médiums, incluant d'anciennes photographies, des extraits de journaux, des photographies d'expositions, ainsi que du texte. De façon similaire, dans *Fish Story*, Sekula intègre du texte, des photographies prises par lui-même, des images d'art (présentes dans les essais), ainsi que des diaporamas. Dans *Ship of Fools/The Docker's Museum*, œuvre réalisée après *Fish Story*, Sekula accentue davantage la polyphonie des médiums qui compose ses œuvres, en y ajoutant toute sorte d'objets en lien avec le monde maritime, tels que des cartes postales, des sculptures, des figurines, etc. Dans *Kurdistan : in the Shadow of History*, Meiselas mélange des textes historiques, des entretiens, des livrets individuels, des archives très variées, des photographies, créant ainsi un projet dialogique foisonnant où, comme le souligne Sekula (2013), une œuvre répond à une autre. Dans *Sortir la tête* de Pataut, l'exposition se voit enrichie par des débats, une pièce de théâtre, des photographies et une vidéo, créant ainsi une polyphonie visuelle et sonore. Cette diversité des médiums se retrouve également dans mes projets, que ce soit *ZONE 54* ou *AhIlanwasahIlan/*بيافنو. Il y a des photographies prises par moi-même, réalisées par d'autres, du son et une vidéoprojection. La polyphonie des médiums sera plus prononcée encore pour *AhIlanwasahIlan/*بيافنو où des dispositifs numériques, des albums de familles et des installations sont envisagées.

Chacun des médiums que je viens de citer (textes, photographies, archives, objets, sons, diaporama) procède aussi d'une approche polyphonique. Les textes peuvent être descriptifs, analytiques, statistiques, ils peuvent être des témoignages, des légendes, des essais, etc. Il y a également toute une diversité d'image, que j'ai analysée plus tôt : des portraits, des paysages, des détails, des plans larges, etc. À cela s'ajoute la diversité des tailles et des formats des images. Saussier va même plus loin en présentant certaines images dans différents contextes. Certaines de ses photographies sont présentées deux ou trois fois : imprimées dans le livre, mises en abime dans un journal, exposées, etc. Cette répétition des images fait varier le regard des lecteur.ice.s, et incite à porter une attention particulière à leur emplacement dans le livre.

De plus, chaque œuvre existe de différentes manières. À l'exception de *Sortir la tête*, toutes existent sous forme d'exposition et d'édition. Le projet *Kurdistan : In the Shadow of History* de Meiselas, existe également à travers un site internet, et une installation contenant les récits glanés sur le site et lors d'ateliers.

Ainsi, la polyphonie de leur discours passe par une polyphonie des formes. Iels utilisent des procédés artistiques divers, qui permettent de mettre en avant la dialogie. En cela, nous rejoignons entièrement les propos de Bakhtine, pour qui le grand apport de Dostoïevski à la littérature a été de créer des procédés artistiques permettant une représentation de la dialogie.

Une polyphonie du sens

La polyphonie des médiums offre accès à une polyphonie du sens, permettant ainsi d'explorer divers sujets au sein de chaque séquence, comme nous l'avons vu, mais aussi dans le documentaire dans son ensemble. Par exemple, dans *Le tableau de chasse* de Saussier, la présentation des photographies des journalistes tirant au fusil peut renvoyer à une critique des méthodes de reportage, et plus largement à la question de l'anonymisation et même à l'exhumation des civils tués par l'armée roumaine. Les images dialoguent entre elles et avec les autres médiums. On pourrait parler d'images latentes, attendant d'interagir les unes avec les autres, transformant ainsi le dispositif en une entité dialogique. Il en va de même pour *Fish Story*, où chaque séquence peut être envisagée de manière autonome et, par conséquent, être considérée comme une voix dialoguant avec les autres, toutes ensemble formant la thèse de Sekula sur le capitalisme et le monde maritime. Différentes idées sont ainsi discutées tout au long du documentaire. Je pense à celle du colonialisme, dans la séquence sur l'Espagne et le Mexique. Ce thème fait écho à la séquence sur la Corée : entre la ville-entreprise et le village de pêcheurs et à la réflexion de Sekula sur les rapports entre la Corée du Nord et celle du Sud. Il est possible d'analyser les choses sous un angle historique et/ou de prendre en compte la situation actuelle.

La polyphonie du sens n'apporte toutefois pas de réponses relativistes. Par exemple, parmi les articles que j'ai lus sur les expositions ou sur l'œuvre de Sekula, j'ai constaté que la compréhension globale du documentaire reste identique, mais que les détails entraînent des variations. Par exemple, le journaliste de « Libération », Hervé Gauville (1996), voit dans l'image de la plage du village de pêcheurs d'Ilsan, un

clin d'œil aux images stéréotypées des photographies de vacances, qui ne montrent pas le « malheur tranquille d'un rivage ordinaire ». Il voit également dans les photographies du village (qui laissent toujours apparaitre la ville-entreprise d'Ulsan, cachée dans le fond) une « chaine de causalité entre ce qui est montré et ce qui est tu ». Lorsque j'ai questionné des visiteur.se.s de l'exposition *Fish Story* à la fondation Tapiès en 2017, tout.e.s en avaient une même compréhension globale, qui se rapprochait de la thèse de Sekula sur le commerce maritime, évoqué plus tôt. Seuls quelques éléments différaient dans leurs analyses, certain.e.s voyaient dans un drapeau une réflexion sur le patriotisme, quand d'autres portaient une attention plus grande au rôle des travailleurs. Mais d'une manière générale, les opinions d'autrui ne dénaturaient jamais les propos de Sekula. Ces propos complètent son documentaire et contribuent à sa compréhension. Si l'œuvre de Sekula forme une thèse sur le flux du commerce maritime et les injustices créées par le capitalisme, elle n'a pas pour ambition de convaincre des injustices, mais plutôt de proposer une autre lecture de la mondialisation, d'en démontrer son processus, d'y expliciter ses fondements et ses flux et d'y déconstruire les représentations usuelles de la société pour proposer une lecture différente (Ferret, 2021)

Les procédés artistiques polyphoniques guident les lecteur.ice.s à travers des œuvres plus ou moins ouvertes. En cela, l'œuvre de Sekula est plus démonstrative qu'une œuvre de Meiselas ou de Pataut. Bien qu'iels apportent des réponses non totalisantes, les différentes interprétations possibles ne dénaturent pas leurs travaux. En gardant l'inachèvement du dialogue, iels n'aspirent pas à parvenir à une seule vérité, mais à un réalisme critique qui les engage à discuter sur l'hégémonie du visible. Iels questionnent et tentent de créer un dialogue grâce aux diverses connexions qui peuvent se créer, rendues possibles par « une intertextualité qui ne s'adresse pas à la discursivité, mais à la construction de l'expérience et de la mémoire dans un dialogue avec le lecteur/spectateur », nous dit Benjamin Buchloh (2018) à la fin de l'ouvrage de *Fish Story*.

*
* *

En questionnant les discours artistiques et médiatiques, les projets ici étudiés nourrissent une réflexion sur le genre documentaire. Les photographes dialogiques explorent les limites et les possibilités du langage visuel, déconstruisent les conventions établies et remettent en question l'objectivité souvent associée à ce genre. Les photographes remettent en cause l'instrumentalisation de la photographie, particulièrement dans le contexte du reportage (entre autres : Saussier 2001 ; Pataut et Roussin 2011 ; Meiselas 2017), et soulèvent des questions sur la représentation, la subjectivité et la responsabilité dans la création d'un documentaire visuel. À travers ces processus de déconstruction, de reconfiguration et de reconsidération des discours artistiques et médiatiques émerge une reconstruction du documentaire, qui se déploie autour de deux axes : la description dense des sujets étudiés et le réalisme critique.

Pour y arriver — et nous rejoignons là un des apports de Bakhtine — les photographes mettent en œuvre des procédés artistiques dialogiques. L'utilisation de ces procédés devient une méthode pour rendre compte du contexte dans lequel chaque photographie s'inscrit. Dans leurs travaux, le contexte émerge à travers un jeu entre les images, leur séquence, leur disposition dans l'espace, ainsi que les éléments textuels et sonores qui les accompagnent. Une contextualisation réfléchie et précise de leurs documentaires donne lieu à une interprétation qui, tout en informant, rend la complexité visible. Chaque œuvre, en fonction des sujets explorés et de chaque photographe, déploie des procédés artistiques variés, adaptés aux réflexions menées sur le terrain. Ces formes vont de l'organisation séquentielle à la création d'une œuvre fragmentaire.

Conclusion

La dialogie telle que l'a définie Bakhtine est caractérisée par plusieurs aspects principaux. La relation à l'autre y est primordiale et se définit par une approche intersubjective qui met en avant des interactions constantes entre les participant.e.s, créant ainsi un réseau complexe d'échanges. Dans cette dynamique, l'autre est reconnu comme autonome et responsable. La polyphonie favorise la coexistence de voix multiples et permet l'expression de différentes perspectives et de points de vue, elle constitue un autre élément clé de ce concept. Les dialogues, dépourvus de visées prédéterminées, n'ont pas pour objectif d'apporter des réponses totalisantes. Au contraire, la dialogie ménage place à l'évolution et à la transformation des idées au fil des échanges.

Afin de mettre en avant cette démarche en sciences sociales, j'ai choisi de comparer l'approche de Bakhtine à celle de trois autres chercheur.e.s : Edgar Morin, Donna Haraway et Cornelius Castoriadis. Cette comparaison met en avant les enjeux épistémologiques de la dialogie : remise en cause de l'objectivité et critique du rationalisme et du relativisme. La dialogie, associée au point de vue situé, à la pensée complexe et à la praxis, entretient un rapport multiple et important avec le relativisme. Ces propositions visent un élargissement des interprétations tout en aspirant à une objectivité plurielle, se positionnant entre relativisme et témoignage de véracité. Dans le contexte du documentaire, j'ai privilégié la dialogie, centrée sur l'intersubjectivité et les procédés artistiques. Cette conception invite à une réflexion qui se positionne à rebours des perspectives de connaissance rationaliste et relativiste.

Enfin, la contextualisation est un point important dans la dialogie, ancrant les dialogues dans des contextes spécifiques pour conférer une signification particulière aux discours et favoriser une compréhension approfondie. Tous ces éléments prennent sens grâce à des procédés artistiques polyphoniques. Ainsi, la dialogie n'est pas seulement a considérer comme une approche sur le terrain, ni comme un style, mais avant tout comme une méthode qui lie de bout en bout les interlocuteur.ice.s, les spectateur.ice.s et les photographes.

C'est à partir de ces éléments que les enjeux et les méthodes de la photographie documentaire dialogique ont été définis, explorant ces aspects à travers deux prismes : la relation à l'autre (dans le chapitre Altérité) et à la connaissance (dans le chapitre Déconstruire pour reconstruire).

Chacun des photographes ici étudié.e.s construit différemment son rapport à l'Autre, bien que l'agentivité des interlocuteur.ice.s et des spectateur.ice.s soit au centre de

toutes leurs conceptions. Tout.e.s élaborent, inventent, adaptent des méthodes afin de rendre les interlocuteur.ice.s agent.e.s : montrer et discuter autour des photographies, permettre à l'autre de donner ou de prendre des images, construire ensemble l'exposition, débattre, etc. Pataut, par exemple, place ses interlocuteur.ice.s au centre de son travail, allant même jusqu'à considérer que son travail pourrait se passer de la photographie. Chacun de ses travaux s'établit dans un dialogue constant avec ses interlocuteur.ice.s. Pour Meiselas, mais cela est également vrai pour Pataut, l'autre est une source d'information, il est considéré comme spécialiste de son sujet. En cela, leur rapport à l'autre est très proche d'un ethnologue sur le terrain. Saussier, quant à lui, accorde une importance moindre — mais tout de même nécessaire et souhaité — au dialogue avec les interlocuteur.ice.s. Il le considère davantage comme une phase du travail. En cela, il se rapproche des travaux de Sekula, pour qui le rapport à l'altérité dans la dialogie se situe avant tout vis-à-vis des spectateur.ice.s. C'est d'ailleurs un point sur lequel iels s'accordent tout.e.s. En apportant un regard polyphonique dans leurs documentaires, l'enjeu pour ces photographes est d'impliquer les spectateur.ice.s en tant que participant.e.s et témoins. Dans ce contexte, la connaissance ainsi acquise devient un instrument d'émancipation, tant pour les photographes, les interlocuteur.ice.s que pour le public. Le documentaire invite les individus à questionner, à réfléchir et à agir, participant ainsi à une démarche collective pouvant mener à une transformation sociale.

Si le rapport à l'autre est essentiel dans la dialogie, le rapport à la connaissance l'est tout autant, puisque nous parlons ici de documentaire dialogique. Un point important soulevé dans ce texte est le rapport critique de la photographie dialogique vis-à-vis des médias et de l'art. Il semble que les premiers photographes à avoir pratiqué une approche dialogique aient procédé — auparavant ou simultanément — à une reconstruction des codes de la photographie-documents. Cette reconstruction entraine une reconfiguration les incitant à rechercher des solutions adaptées pour transmettre de manière complexe les informations, les échanges et les relations vécues sur le terrain. Ainsi, iels s'orientent vers une description dense et un réalisme critique.

En proposant une description dense et polyphonique, ces photographes s'éloignent de la simplification des faits, du déterminisme, et envisagent le monde dans sa complexité, ses antagonismes, ses nuances. Iels s'éloignent aussi d'une position relativiste dans laquelle tous les points de vue se vaudraient. Dire que tous les points de vue sont égaux, c'est penser dans le monde théorique et oublier que le monde réel est constitué d'injustice, d'instrumentalisation et de pouvoir, c'est mettre de côté les relations de pouvoir et de domination qui existent entre les personnes elles-mêmes et entre les personnes et les objets du documentaire (Haraway, 1988). Ce positionnement n'est pas figé, il reflète une réflexion qui se module en fonction des photographes et des thèmes qu'iels étudient. En ce sens, Sekula adopte une approche plus rationaliste que Meiselas, par exemple, qui s'efforce de faire circuler la parole de ses interlocuteur.ice.s et qui privilégie une approche plus fragmentaire. Mais tout.e.s tentent un élargissement du discours et proposent des réponses non totalisantes. Ce rapport à la connaissance et à l'autre est présenté et contextualisé auprès des spectateur.ice.s à travers des dispositifs de monstration également dialogiques : *disassembled movies*, séquences narratives, approche fragmentaire, etc.

La dialogie, dans la photographie documentaire, dévoile un rapport à l'autre fondé sur l'agentivité, intégrant les interlocuteur.ice.s dans le processus créatif et engageant les spectateur.ice.s en tant que participant.e.s critiques, transformant ainsi la connaissance en vecteur d'émancipation et d'action collective.

Conclusion

Enjeux et difficultés

La principale difficulté de cette thèse a été de tisser des liens entre une composante ethnographique, axée sur une démarche descriptive, menée sur le terrain entre 2012 et 2017 avec un groupe de zonard.e.s, et une composante théorique abordant les multiples enjeux épistémologiques, anthropologiques, artistiques et politiques de la photographie documentaire dialogique. J'ai souhaité, pour la deuxième partie, mettre en dialogue mon expérience de terrain de *ZONE 54* avec le documentaire que je mène depuis 2017 aux côtés de personnes réfugiées syriennes, *Ahllanwasahllan/*بيانقنو , et avec les travaux dialogiques de quatre autres photographes : Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula.

Trouver une méthode pour rendre compte du quotidien de la Zone a été une autre difficulté de ma recherche. Dans la première partie, j'ai opté pour trois registres d'écritures, qui sont aussi des régimes de connaissance, pour proposer une description approfondie et nuancée du mode de vie des zonard.e.s. Mon objectif principal était de fournir une compréhension solide de la vie quotidienne dans la Zone, tout en adoptant une approche dialogique qui laissait de la place à l'inachèvement et à des possibilités d'interprétations variées et dynamiques.

Ces registres de connaissance, comprenant la comparaison, le journal de terrain et une analyse descriptive des données visuelles, ont posé les bases d'un dialogue permettant d'explorer et de représenter de manière plus complète la réalité complexe de la vie dans la Zone.

La Zone : le choix d'une approche de biais

Dans le premier chapitre, descriptif et comparatif, j'ai abordé la diversité des termes utilisés pour définir les interlocuteur.ice.s que j'avais rencontré.e.s. On y trouve le qualificatif de « punk à chien » attribué par les médias, celui de « jeunes en errance » employé par les travailleur.se.s sociaux, et enfin, le terme « zonard.e.s » adopté par les chercheur.e.s. J'ai fait le choix d'utiliser le terme « zonard » pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, c'est le terme que ces individus emploient eux-mêmes pour se définir. Pour rester fidèle à une approche ethnologique, il était important d'utiliser un terme endogène. De plus, ce terme est fréquemment utilisé dans la sphère académique, contribuant ainsi à une cohérence terminologique dans la recherche. Enfin, le choix du terme « zonard » est motivé par son ancrage historique, reliant les zonard.e.s contemporain.e.s aux zonier.e.s du début du XIXe siècle. Cette perspective historique a également été l'occasion de mettre en lumière la persistance de certains attributs tels que la vie en marge et la stigmatisation sociale, qui ont caractérisé ces communautés au fil des décennies.

Pour amorcer cette recherche, j'ai adopté le registre de la comparaison, en m'appuyant sur les travaux de François Chobeaux et de Tristana Pimor. Dans les années 1990, Chobeaux a été parmi les premiers à s'intéresser à ces personnes. J'ai consulté ses travaux dès le début de mon terrain. En 2012, il y avait encore peu de littérature scientifique en France portant sur cette population spécifique. Cela a rendu la comparaison entre son travail et mon terrain particulièrement instructive. En confrontant mon terrain aux observations de Chobeaux, j'ai pu actualiser et nuancer certaines de ses conclusions, en remettant notamment en question le terme « nomadisme » souvent associé à ces personnes. Je me suis appuyée sur le texte de Deleuze et Guattari (1980), pour souligner le fait que la compréhension du nomadisme, telle qu'ils la développent, recentre la notion d'agentivité et distancie ces individus de la connotation négative souvent associée au terme « errance ».

J'ai également comparé mes recherches à celles de Tristana Pimor, chercheure en sciences de l'éducation. Sa thèse, basée sur des méthodes ethnographiques, pouvait facilement être comparée à mes propres travaux. Malgré la différence d'époque et de région géographique, de nombreux points communs ont émergé entre nos deux terrains. Nous nous sommes toutes deux focalisées sur ce qu'elle identifie comme des « zonard.e.s expert.e.s » (ZE). Il y a des similarités notables entre les personnes qu'elle a côtoyées et celles que j'ai moi-même approchées. Nous avons rencontré des individus appartenant à un groupe dont les membres partagent des caractéristiques spécifiques telles que la vie en squats, les voyages, les festivals, la consommation d'alcool et de drogue, la présence de chiens, la mendicité, l'autonomie et des valeurs antifascistes. Ces éléments communs se rattachent à un sous-groupe minoritaire au sein de la communauté zonarde, que j'ai appelé les zonard.e.s mobiles. Ce sous-groupe se démarque notamment des satellites et des ZE qui ne voyagent pas.

Après avoir décrit leur quotidien, j'ai choisi d'apporter une perspective complémentaire, caractérisée par une écriture plus libre et moins axée sur des thèmes spécifiques, en revisitant mon journal de terrain. Mon objectif était d'expliquer les modalités de nos rencontres et la manière dont le terrain s'est progressivement constitué. En accordant une attention particulière à décrire la vie quotidienne de mes

interlocuteur.ice.s d'un point de vue individuel, j'ai délibérément rompu avec la dynamique du chapitre précédent qui embrassait une vision plus globale de la Zone. Ce faisant, les lecteur.ice.s sont invité.e.s à une exploration plus intime et personnalisée des réalités quotidiennes vécues par ces individus.

J'ai aussi explicité ma position ainsi que les méthodes adoptées, réunissant l'observation participante et la participation observante. Cette démarche s'est incarnée par des visites régulières sur le terrain, plusieurs fois par semaine, suivies de la mise en place progressive de diverses méthodes collaborative. Cette section constituait l'occasion d'examiner de plus près ma position en tant que chercheure et photographe dialogique. J'ai cherché à mettre en avant les défis éthiques, les réflexions et les prises de conscience découlant de cette double posture. En questionnant ma propre implication dans le processus documentaire, je souhaitais favoriser une perspective réflexive sur la co-construction de la connaissance et la nature dynamique de ma relation avec la communauté de la Zone.

Pour ce chapitre et le suivant, j'ai procédé à une archéologie de mes propres images au sens de Foucault (1969). La méthode de *L'archéologie du savoir* m'a incitée à explorer les conditions d'émergence de chaque image, les miennes comme celles de mes interlocuteur.ice.s. J'ai commencé par organiser toutes les images prises à l'aide d'un logiciel de photographie (Lightroom). Cette étape m'a plongée dans mes archives, et m'a permis de reconstituer mes films à la manière d'un puzzle. Ainsi, j'ai pu retracer la chronologie de chaque photographie, offrant une narration détaillée de mon quotidien dans la Zone, à partir de chacune d'elles. Le deuxième chapitre constitue ce que j'ai appelé une « ethnographie visuelle ». J'y traite de la collecte des données et des relations tissées avec mes interlocuteur.ice.s.

Le troisième registre, que j'ai nommé « ethnologie visuelle », était conçu comme une extension et un approfondissement des deux précédents. Mon objectif était de combiner une approche thématique, semblable à celle adoptée dans le premier chapitre, et de préserver la singularité de mes interlocuteur.ice.s et des moments photographiés. À partir des photographies, j'ai revisité plusieurs aspects abordés dans le premier chapitre, en passant d'une approche comparative à une approche plus descriptive. J'ai ainsi cherché à offrir une description aussi fidèle et exhaustive que possible de diverses caractéristiques de ce terrain : les terrains vagues, les squats, la vie en squat, la mendicité, la vie sociale, les déambulations, les festivals et la relation aux chiens. Dans la continuité de la comparaison effectuée dans le premier chapitre, j'ai cherché à mettre en lumière plusieurs spécificités dans l'organisation du mode de vie des zonard.e.s : les règles instaurées pour la manche, la diversité des squats existants, ainsi que les différentes manières de les habiter, l'entraide qui prévaut au sein de la zone et l'importance des réseaux d'échange qui les unissent. J'ai aussi souligné les liens qui unissent ces individus à leurs chiens, qu'iels

considèrent comme des proches, des êtres chers. Ils ne sont pas simplement là pour assurer leur sécurité comme on pourrait parfois le penser. Enfin, j'ai mis en évidence l'importance de la culture et des valeurs punk dans le groupe de zonard.e.s mobiles que j'ai observé. En outre, j'ai détaillé ma méthodologie de travail en mettant en exergue les méthodes collaboratives et dialogiques mises en œuvre, ainsi que l'implication de mes interlocuteur.ice.s tout au long du projet.

La dernière section est consacrée aux expositions. J'ai montré la manière dont l'analyse et l'expérience de ce terrain ont été traduites à travers des formes et des contextes spécifiques d'exposition. J'ai choisi de mettre en avant des séquences narratives et une représentation polyphonique. Cette polyphonie est présente tant dans les thèmes abordés que dans les divers médiums adoptés, la scénographie des expositions et leurs lieux d'exposition. En concluant par une approche méthodologique et esthétique des expositions, je souhaitais faire le lien avec la deuxième partie de cette thèse, dédiée à la photographie documentaire dialogique.

La dialogie : un partage du sensible

L'objectif principal de la deuxième partie était de définir ce que j'ai désigné sous le terme de « photographie documentaire dialogique », en soulignant ses implications anthropologiques, artistiques et politiques. J'ai commencé cette partie en exposant le concept de dialogie tel que l'a défini Bakhtine. La compréhension de l'œuvre et de la pensée de Bakhtine a constitué un défi, compte tenu des controverses entourant la réception de ses textes. Nous ne savons pas avec certitude, aujourd'hui encore, quels sont les écrits qui lui ont été ou non attribués. J'ai tranché ce débat en considérant que mon but n'était pas de faire une relecture de ses textes, mais de réfléchir sur un concept majeur, la dialogie. L'origine précise de ses écrits importait moins que l'enrichissement potentiel de l'anthropologie par ce concept. Cependant, il m'a paru essentiel de clarifier ma position dans cette démarche.

Deux défis se sont alors présentés à moi. D'abord, il était important de ne pas dénaturer la pensée de Bakhtine, en le lisant de façon approfondie afin de tenter de pénétrer sa pensée. La lecture des ouvrages consacrés à celle-ci m'a aidée et confortée dans l'idée que je ne faisais pas fausse route dans la compréhension de sa démarche. Le deuxième défi consistait à ne pas rester confinée dans ce concept, mais à en extraire les éléments les plus pertinents pour actualiser et préciser sa réflexion en anthropologie visuelle. Travailler à partir de la dialogie n'a pas été dénué de questionnements et de doutes. J'ai pensé un moment à me détacher complètement de ce concept afin d'en créer un nouveau. Après une réflexion approfondie, il m'est apparu plus juste de m'approprier ce concept, d'autant plus que lorsque je tentais de développer un autre concept, celui-ci restait étonnamment proche de l'idée de dialogie.

La fluidité de la pensée bakhtinienne m'a offert la liberté d'explorer aisément des écarts et des inflexions vers d'autres disciplines et médiums. Au fil de mes analyses, articles et conférences sur Bakhtine, j'ai identifié trois thématiques centrales : le rapport aux autres, le rapport à la connaissance et les procédés artistiques. Cette structuration s'inspire de celle de Bakhtine dans son ouvrage sur Dostoïevski (1970). Je l'ai également adoptée dans le deuxième et le troisième chapitre.

Après avoir défini les enjeux généraux de la dialogie, je me suis intéressée à sa reconnaissance et à son emploi dans le domaine photographique. Bien que le concept de dialogie soit parfois invoqué en anthropologie et en histoire de la photographie, il est rare qu'il y soit explicitement défini. La terminologie varie d'un.e chercheur.e à l'autre, allant d'une approche intersubjective à une conception « complexe » de la connaissance.

Je me suis ensuite penchée sur l'histoire de la photographie. En retraçant l'histoire de la photographie d'information, j'ai fait ressortir les liens anciens qui unissent la photographie à l'anthropologie. J'ai montré comment le documentaire émerge d'une histoire complexe mêlant sciences, reportages et art. Je me suis intéressée à l'évolution de notre rapport aux images et à la vérité au cours du XXe siècle, ainsi qu'à l'émergence de la photographie dialogique dans les années 1980 et 1990. J'ai mis en évidence le fait que les documentaires dialogiques, ainsi que leur utilisation dans l'histoire de l'art et l'anthropologie, mettent généralement l'accent sur certaines facettes spécifiques du concept de dialogie. Certains de ces aspects sont peu voire pas développés par Bakhtine, mais n'entrent pas pour autant en contradiction avec les enjeux de la dialogie. En effet, bien que Bakhtine offre des éclairages sur de nombreux sujets, il s'est toujours abstenu de définir de manière concrète une approche politique et éthique de la dialogie, probablement en raison de la répression qui sévissait en URSS à son époque. Qu'il s'agisse de la remise en cause de l'autorité ethnographique, de la notion d'auteur, de celle de co-création ou encore celle de responsabilité, ces aspects éthiques et politiques me semblent particulièrement décisifs dans une perspective dialogique en anthropologie. Son apport essentiel, par rapport à d'autres approches collaboratives, comme la plupart des terrains ethnologiques, réside dans la mise en œuvre de pratiques telles que la collaboration à travers des procédés artistiques. Ainsi, du terrain à la restitution, l'ensemble conserve une perspective dialogique. Afin d'expliciter au mieux ce concept et ses enjeux, une large partie a été dédiée à l'état de l'art.

Forte de cette trame historique, j'ai ensuite exploré la dialogie dans le champ de la photographie, en développant des études de cas : ceux de Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier et Allan Sekula, ainsi que les miens. Si les travaux étudiés emploient des méthodes dialogiques, chaque artiste développe de manière singulière

les aspects qui lui paraissent les plus importants. Les travaux de Susan Meiselas se distinguent comme étant ceux adoptant l'approche la plus fidèle à la dialogie.

Le deuxième chapitre, à partir des travaux des photographes que je viens de citer, se concentre sur la notion d'altérité, un élément clé dans une approche dialogique. Il s'agit de trouver des moyens de travailler avec ses interlocuteur.ice.s de manière collaborative afin de témoigner de leurs modes de vie, leurs paroles, leurs points de vue sur le monde, etc. J'ai exploré diverses méthodes, allant du dialogue à l'adoption d'un rôle partagé avec les personnes photographiées. Ces approches, plaçant les interlocuteur.ice.s au cœur de la production de connaissances, ont entrainé une reconfiguration des rôles traditionnels du photographe et du chercheur.e sur le terrain.

Bien que certaines caractéristiques d'une recherche dialogique et photographique se rapprochent des méthodes ethnographiques (entretiens, observations, terrain…), il est essentiel de souligner que cela va au-delà de ces dernières. L'utilisation spécifique de l'outil photographique induit une position particulière. La collecte de données s'effectue en face-à-face avec les interlocuteur.ice.s et dans le présent. À ces deux positions — ethnologue et photographe —, j'ai ajouté celle de l'« entremêleur.se », terme emprunté à Van Stebut (2014), qui dynamique une position spécifiquement dialogique. Elle met la relation à l'autre au cœur de la recherche. Son objectif n'est pas uniquement de restituer des connaissances, mais avant tout de tisser des liens. Considérant les interlocuteur.ice.s comme des collaborateur.ice.s, ce changement qualitatif dans la relation provoque une remise en question de la notion d'auteur et, par conséquent, de l'autorité tant ethnographique que photographique. Bien que les documentaires dialogiques ne suppriment pas complètement l'autorité ethnographique dans la pratique, ils cherchent à la remettre en question et à la limiter autant que possible en la partageant avec les interlocuteur.ice.s. Ainsi, l'une des caractéristiques distinctives d'un documentaire dialogique réside dans la position particulière du photographe sur le terrain, aspirant à ce que Rancière nomme un « partage du sensible » (2000). Partage du sensible entre les interlocuteur.ice.s et les spectateur.ice.s, qui donne à voir ce qu'habituellement on ne voit pas. C'est ce que le chercheur en culture visuelle Nicholas Mirzoeff appelle une contre-visualité, en opposition à la visualité :

> « Est-ce cela une culture visuelle ? Non. C'est la contre-visualité militante. On visualise un autre monde, on travaille à le créer. On cherche l'autonomie du droit de regard, on veut échapper à la visualité des grands hommes. En un mot, un nouveau partage du sensible doit avoir lieu, qu'il faut non pas seulement décrire ou analyser, mais faire. » (Mirzoeff, 2016 : 43)

La contre-visualité vise l'autonomie du droit de regard, et cherche à échapper à la visualité imposée par les normes dominantes. Cette conception réaffirme l'importance de la vision critique et engagée dans la construction de représentations alternatives, remettant en question les normes établies et en ouvrant la voie à des perspectives souvent marginalisées. Cependant, la dialogie ne se limite pas à une manière d'être sur le terrain, elle a aussi un rapport spécifique à la connaissance. La dialogie oscille entre relativisme et rationalisme tout en conservant une dimension critique. C'est ce que j'ai étudié dans le troisième chapitre.

Le documentaire dialogique a émergé dans les années 1980 en réaction à la photographie de reportage et au documentaire. Il a remis en question à la fois les pratiques des médias et les discours artistiques qui entouraient ce champ. Les photographes étudié.e.s dans cette recherche ont interrogé les formes, les succès et les échecs de la photographie documentaire traditionnelle. Iels ont cherché.e.s des voies alternatives. Bien que leurs approches varient, une constante se dégage : leur rapport à la connaissance se caractérise par une description dense et un réalisme critique, conduisant à une contextualisation de leurs données, images, relations avec autrui et méthodes. La photographie documentaire dialogique s'éloigne ainsi d'une approche principalement indicielle pour embrasser une construction plus élaborée du sens. Au-delà d'un usage strictement indiciel de la photographie, le documentaire dialogique s'efforce de rendre lisibles aux spectateur.ice.s les méthodes, les enjeux et les relations impliquées, les invitant ainsi à devenir des agent.e.s actif.ve.s de la compréhension du documentaire. Ces enjeux, mêlant déconstruction et reconstruction, sont révélés grâce à des procédés artistiques spécifiques. Tous mettent en lumière la polyphonie inhérente à ces démarches.

La photographie documentaire dialogique : pour une épistémologie responsable et joyeuse

Je souhaite aborder un dernier aspect qui a été évoqué à plusieurs reprises dans ce texte : celui de l'ironie, voire d'une certaine subversivité. Bien que l'ironie ne soit pas une caractéristique inhérente à la dialogie et ne soit pas employée par tous les photographes, elle n'en demeure pas moins significative. Elle se manifeste chez trois photographes à des degrés divers : Sekula, Saussier, et moi-même. L'ironie est conceptualisée par Bakhtine, notamment lorsqu'il théorise le carnaval, et le concept de « mot bivocal ». Le mot bivocal renvoie simultanément à deux contextes d'énonciation : l'objet du discours et le discours d'autrui (Bakhtine, 1970). Il prend particulièrement son sens dans la parodie, créant un décalage entre les mots utilisés et la réception chez les lecteur.ice.s. L'ironie, ou parodie selon les termes de Bakhtine, est perceptible dans *Le tableau de chasse* de Saussier. Des années après les événements, il retourne photographier les premier.e.s ouvrier.e.s qui s'étaient mis en grève durant la révolution roumaine, à côté de son trophée de journalisme. Elle transparait

également dans une série d'images montrant des journalistes tirant au fusil. Dans le cadre de *Studio Shakhari Bazar*, l'ironie se manifeste également dans son initiative de redonner leurs portraits aux habitant.e.s, simulant ainsi les distributions de verroteries aux indigènes par les premier.e.s colonisateur.ice.s (Saussier, 2006 : 10).

Chez Sekula, l'ironie s'exprime lorsqu'il choisit de photographier certains bateaux tels que le « Sea Land Quality », le « Hyundai Utopia », ou encore dans son diptyque Good ship/Bad ship, représentant le « Global Mariner » (le porte-conteneurs dans lequel il avait exposé *Fish Story* en collaboration avec un syndicat de Dockers), et le « Salamis Glory » (un gigantesque bateau de croisière). L'ironie est encore plus prégnante dans une autre de ses œuvres non étudiée ici : *Ship Of Fool/The Docker's Museum*. Ses photographies y sont accompagnées de textes, imprimés en grand format, tels que :

> « You can't send a postcard from the bottom of the sea »
> « Elites are stupider than need be. Everyone else is smarter than allowed to be. »

Mes travaux et mes documentaires comportent également une touche de ce que j'appelle une douce subversivité. Je préfère éviter d'aborder les choses de manière frontale, car cela implique le risque de perdre beaucoup de personnes en chemin. J'aime emprunter des détours, travailler des biais, tout en considérant avec sérieux le sujet que j'étudie. Cela me permet, j'imagine, de consacrer un peu de place à l'espérance tout en abordant des situations et des relations parfois difficiles. Je crois aussi que la connaissance est un vecteur d'émancipation. Pour moi, la recherche ne peut se réduire à une simple accumulation de données à comprendre, thésauriser puis ranger. La dialogie se révèle particulièrement efficace lorsqu'il s'agit de lier science, art et éthique.

Je plaide en faveur d'une science éthique du point de vue de la relation à l'autre, mais aussi critique, subversive et joyeuse — quand cela est possible. Par ailleurs, comme le souligne Olliver (1997), il est surprenant de constater que les œuvres de Bakhtine, écrites pendant le stalinisme, se révèlent étonnamment joyeuses et optimistes, empreintes de rires et d'amour. En liant la dialogie au Carnaval, Bakhtine va dans ce sens. Cela n'est pas sans faire écho aux propos de Morin qui plaide pour une science de la sagesse (1990), ou à ceux d'Ingold (2019) pour qui l'anthropologie est une philosophie, généreuse, ouverte, comparative et critique.

Perspectives

Il convient de souligner que cette thèse représente davantage un point de départ qu'une conclusion dans l'exploration des méthodes dialogiques. Actuellement, je suis particulièrement intéressée à développer des moyens ou des statuts permettant de partager les financements de manière équitable avec les collaborateur.ice.s du projet. Par ailleurs, j'aimerais aussi mettre en place de nouvelles méthodes collaboratives, afin de repenser la manière dont les chercheur.e.s et les participant.e.s s'engagent dans le processus de recherche, en favorisant des approches plus inclusives et participatives.

Concernant *ZONE 54*, comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, j'aspire à retourner sur le terrain. Cette intention est fortement encouragée par mes interlocuteur.ice.s. Cette démarche servirait à approfondir trois axes d'étude. Tout d'abord, je souhaite explorer plus en détail les dynamiques de sortie de la Zone. À plusieurs reprises, Emy m'a signalé un changement de leur rôle, qui évolue vers celui d'« aîné.e.s » de la zone. Cela offrirait aussi l'opportunité d'explorer deux thématiques clés : la place des femmes et les pratiques culturelles au sein de la Zone. Par ailleurs, je souhaite soumettre cette thèse à l'ensemble de mes interlocuteur.ice.s afin de recueillir leurs retours. J'aimerais qu'iels puissent annoter certains passages, transformant ainsi cette thèse en un outil d'échange. Cette étape pourrait également ouvrir la voie à la réalisation d'une édition mettant en lumière les enjeux et perspectives dialogiques au cœur de cette recherche.

Quant à *Ahllanwasahllan*/بيإقنو, mon objectif est de finaliser ce documentaire dans les deux prochaines années. Pour ce faire, je prévois de retourner régulièrement sur le terrain au cours de la prochaine année. Ce retour me permettra de poursuivre mes projets avec la famille Qoutainy et de renouer avec les premières familles syriennes que j'avais rencontrées. Cette démarche contribuera à enrichir le documentaire en intégrant différents points de vue et en montrant l'évolution des situations individuelles au fil du temps.

La deuxième année sera consacrée à une réflexion sur les formes de monstration du documentaire. Il s'agira également de créer les différentes pièces qui composeront l'ensemble du projet. L'enjeu de cette deuxième étape sera d'explorer des formes qui conviennent à la fois à une mise en espace et une forme pertinente, tout en étant suffisamment souple pour s'adapter à divers lieux de monstrations. Ces lieux pourraient inclure des espaces culturels, sociaux, et universitaires, etc. Lors de mes expériences avec les expositions de *ZONE 54*, j'ai plusieurs fois été déçue quand celles-ci étaient présentées dans des endroits qui n'étaient pas spécifiquement dédiés à la culture. Les ressources et les moyens mis en place dans de tels contextes étaient souvent moindres. Cependant, malgré ces déceptions, je considère comme essentiel de faire exister ces documentaires, qui ont une portée à la fois anthropologique et sociale, dans une diversité de lieux. Cela garantira une accessibilité étendue

et permettra d'atteindre un public varié, transcendant ainsi les frontières culturelles pour partager ces récits.

J'ai pu constater que ces dernières années ont été marquées par une mise en avant des méthodes collaboratives en sciences sociales, avec une attention particulière portée à leur intersection avec l'art, comme en attestent les nombreux colloques dédiés à cette thématique. Dans ce contexte, on observe l'émergence de formes de collaborations entre anthropologues et photographes, comme en témoignent les travaux de Françoise Weber et Jean-Robert Dantou. Dans cette perspective, l'anthropologie visuelle, et plus spécifiquement celle orientée vers la dialogie, adaptée aux méthodes ethnographiques et ethnologiques, gagnerait à être intégrée dans les programmes de recherche anthropologiques.

Le documentaire dialogique, souvent associé à des pratiques artistiques, ne devrait pas être limité exclusivement à la sphère des artistes. Mon expérience d'enseignement à l'université de Strasbourg a renforcé ma conviction qu'avec une formation dans ce domaine, les étudiant.e.s peuvent apporter une dimension créative significative à l'anthropologie, sans délaisser l'apport de la connaissance, nécessaire à la démarche scientifique. Leur engagement et leur perspective novatrice peuvent non seulement enrichir la pratique de l'anthropologie dialogique, mais également ouvrir de nouvelles voies de recherche et d'expression.

Il est important de souligner que l'anthropologie visuelle dialogique ne se réduit pas à une simple utilisation de méthodes visuelles, mais se distingue avant tout par l'exploitation créative de ces méthodes, dans laquelle la dialogie et l'anthropologie s'enrichissent mutuellement. Cet approfondissement englobe une approche holistique qui place la co-création et l'interaction au cœur de la recherche anthropologique. En adaptant continuellement les méthodes aux interlocuteur.ice.s, en les considérant comme des collaborateur.ice.s tout au long du processus de recherche, l'anthropologie dialogique répond de manière pertinente aux exigences éthiques qui pèsent sur la discipline anthropologique. Cette approche engagée et participative témoigne d'une sensibilité accrue aux dynamiques de pouvoir inhérentes à la recherche, elle met en lumière la nécessité de reconnaitre et de valoriser les connaissances locales et les perspectives des personnes étudiées. La dialogie devient ainsi un élément fondamental de la méthodologie, et offre une plateforme pour les voix multiples et diverses qui contribuent à la construction du savoir anthropologique. En traitant les interlocuteur.ice.s comme des partenaires actifs, l'anthropologie dialogique favorise une représentation fidèle des réalités sociales et culturelles, tout en établissant des relations plus équilibrées et respectueuses au sein du processus de recherche.

En définitive, l'anthropologie visuelle dialogique offre une perspective nouvelle sur la méthodologie, mais aussi une réponse éthique aux défis contemporains de la recherche anthropologique, en encourageant une co-création de la connaissance et de ses cadres d'élaboration, qui transcende les frontières traditionnelles entre chercheur.e.s et sujets d'étude.

Bibliographie

Agee James et Evans, Walker, 1993 [1941]. *Louons maintenant les grands hommes*, Paris, Plon, « Terre Humaine ».

Alpatov Vladimir, 2007. « Saussure, Volochinov et Bakthine », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 369-383.

Arrivé Mathilde, 2012. « Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception », *Études photographiques*, n° 29, pp. 6-41.

Aucouturier Michel, 2007. « Le Cercle de Bakhtine et la psychanalyse », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 143-162.

Aumüller Matthias, 2007. « Le cercle de Bakhtine et la méthodologie en science de la littérature dans les années 1920 », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 285-302.

Azoulay Ariella, 2018. « Se déprendre de la position de photographe en tant qu'expert », in Meiselas Susan, Médiations, Bologne, Damiani, pp. 95-119.

Baetens Jan et Van Gelder Hilde, 2010 a. « A debate on critical realism today », in Baetens Jan et Van Gelder Hilde (eds), *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 120-137.

Baetens Jan et Van Gelder Hilde, 2010 b. *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press.

Bakhtine Mikhaïl, 1970 [1929]. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Édition du seuil.

Bakhtine Mikhaïl, 1987. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bakhtine Mikhaïl, 2003. *Pour une philosophie de l'acte*, Paris, Éditions l'âge d'homme.

Bakhtine Mikhaïl, 2017 [1984]. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

Baqué Dominique, 2004. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, « Champs arts ».

Baqué Dominique, 2009. *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Édition du regard.

Barbero Charly, Beck François, et Renaud Vischi, 2003. « Fréquentation des fêtes techno et consommation de produits psychoactifs. L'apport d'une enquête ethnographique quantitative », *Psychotropes*, volume 9, n° 3-4, pp. 105-133.

Barthes Roland, 1957. *Mythologies*, Paris, Le Seuil, « Points ».

Barthes Roland, 1980. *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma ».

Bartholeyns Gil, 2016. « Un bien étrange cousin, les visual studies », in Bartholeyns Gil (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Les presses du réel, pp. 5-28.

Baudelaire Charles, 1999 [1859]. « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6.Texte en ligne : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185.

Baudorre Philippe, 1997. « Les enjeux d'un dialogue Bakhtine — Lukács », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 67-78.

Bazin Philippe, 2018. « De "l'instant décisif" à la photographie documentaire critique », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 84, pp. 25-39.

Beauchez Jérôme, Bouillon Florence, et Djemila Zeneidi (eds.), 2017. « Zone : l'espace d'une vie en marge », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4.

Beauchez Jérôme, 2022. *Les sauvages de la civilisation. Regards sur la Zone d'hier à aujourd'hui*, Paris, Amsterdam éditions.

Beauchez Jérôme, 2017. « L'ethnographe dans le sous-terrain », *Anthropologica*, n° 59, pp. 101-113.

Beaud Stéphane et Weber Florence, 2010. *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte.

Beausse Pascal, 1998. « Allan Sekula : réalisme critique », *Art press*, n° 240, pp. 20-26.

Becker Howard, 2007. « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, volume 37, n° I, pp. 33-42.

Belting Hans 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

Beltran Almeria Luis, 2007. « Bakthine et Dostoïevski », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 303-322.

Benjamin Walter, 2010 [1939]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia.

Benjamin Walter, 1996 [1931]. « Petite histoire de la photographie », in *Études Photographiques*, n° 1. Texte en ligne : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99.

Besse Laurent, Chateigner Frédéric et Florence Ihaddadene, 2016. « L'éducation populaire », *Savoirs*, volume 3, n° 42, pp. 11-49.

Besozzi Thibaut, 2021. « La structuration sociale du monde des sans-abri », *Sociologie*, volume 12, n° 3, pp. 247-266.

Besozzi Thibaut, 2022. « Les dessous d'une immersion ethnographique avec les sans-abri de Nancy. Tactiques, dérives et émotions du chercheur sur le terrain », *Revue de l'organisation responsable*, volume 17, n° 1, pp. 54-60.

Blanchard Christophe, 2007. *Les jeunes errants brestois et leurs chiens, retour sur un parcours semé d'embûches*, Étude pour le CCAS de Brest. Texte en ligne : https://jeunes-en-errance.cemea.asso.fr/?Les-jeunes-errants-brestois-et.

Blanchard Christophe, 2014. « Sur la piste du chien : la zone comme terrain d'investigation », *Le sujet dans la cité*, volume 5, n° 2, pp. 173-181.

Blanchard Christophe, 2015. « Vivre à la rue : quand le chien devient le ciment d'une culture familiale réinventée », *Sens-Dessous*, volume 16, n° 2, pp. 41-50.

Bonte Pierre et Izard Michel (eds.), 2012. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, 4e édition*, Paris, PUF.

Bordage Anaïs, juillet 2012. « À Rennes, la mairie prive les punks de leurs chiens », *Rue 89*. Texte en ligne : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-nos-vies-connectees/20120703.RUE1037/a-rennes-la-mairie-prive-les-punks-de-leurs-chiens.html.

Bordas Éric, 1997. « Idiolecte ou sociolecte ? L'énonciation romanesque selon Mikhaïl Bakhtine. À propos du Marxisme et de la philosophie du langage. », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 47-56.

Bouillon Florence, Fourquemin Raphaël, et Cécile Louey, 2012. « Le squat, lieu et promesse de résistances », *VST — Vie sociale et traitements*, volume 113, n° 1, pp. 79-85.

Bouillon Florence, 2002. « À quoi servent les squats ? Compétences des acteurs et ressources des lieux », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, pp. 45-63.

Bouillon Florence, 2005. « Le squat, un lieu de résistance », *Le monde diplomatique*, n° 619.

Bourdieu Pierre (éd.), 1965. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de minuit, « Le sens commun ».

Bourriaud Nicolas, 1998. *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel.

Bouveresse Clara, 2014. « Le renouveau de l'approche documentaire, exemple d'une archive collaborative : Susan Meiselas, Kurdistan, (1991-2009) », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : http://journals.openedition.org/transatlantica/7144.

Bovier François et Fluckiger Cédric, 2012. « Le langage de l'action politique dans La commune (Paris, 1871), de Peter Watkins : "selmaire" et utopie », *Décadrages*, n° 20, pp. 92-109.

Breitwiesser Sabine (éd.), 2003. *Allan Sekula. Performance Under Working Conditions*, Vienne, Generali Fondation.

Bres Jacques et Rosier Laurence, 2007. « Réfraction : polyphonie et dialogisme, deux exemples de reconfigurations théoriques dans les sciences du langage francophones », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 437-461.

Bronckart Jean-Paul et Bota Christian, 2014. « Bakhtine démasqué. Réaction aux critiques de l'ouvrage », *COnTEXTES*, volume 52, n° 4. Texte en ligne : https://journals.openedition.org/monderusse/7509.

Bubnova Tatiana, 2007. « Être sans alibi. Pour un autre itinéraire bakthinien » in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 47-65.

Buliard Mathilde, 2023. « Hortense Soichet, Hier, on est sorties faire des photos. Grane, Créaphis, 2022, 108 p., 19 € », *Hommes & Migrations*, volume 1340, n° 1, pp. 182-185.

Cadava Eduardo, 2018. « Apprendre à voir », in Meiselas Susan, *Médiations*, Paris, Damiani, p.44-68.

Calabrese Steimbert Laura, 2010. « Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste », *Slavica bruxellensia*, n° 6, pp. 60-64.

Castoriadis Cornelius, 1999. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du seuil, « Points ».

Canarelli Tiphaine, Lermenier Aurélie et Dambélé Sayon, 2012. « Carte d'identité de la cocaïne », in Pousset Maud (éd.), *Cocaïne, données essentielles. Saint-Denis, OFDT*, pp. 11-17.

Cannon James, 2017. « La zone entre classes laborieuses et classes dangereuses : les marges parisiennes de la Belle Époque à la fin des années 1970 », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 37-54.

Careri Giovanni et Rüdiger Bernhard (eds), 2008. « Introduction », in Careri Giovanni et Rüdiger Bernhard, *Face au réel, éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, pp. 10-49.

Cesaro Pascal, 2012. « Élements de méthode pour la réalisation d'un film de recherche : comprendre et transmettre une connaissance sur la perception du temps », *Le journal des anthropologues*, n° 130-131, pp. 261-280.

Cheroux Clément, 2010. « L'image comme point d'interrogation », in Criqui Jean-Pierre (éd.), *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le bal/Images en manoeuvres, « Les carnets du bal », pp. 26-47.

Chevrier Jean-François et Roussin Philippe (eds), 2001. « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », in *Communications*, n° 71.

Chobeaux François, 2011 [1996] . *Les nomades du vide : des jeunes en errance, de squats en festivals, de gares en lieux d'accueil*, Paris, La découverte.

Chouard Géraldine, Kempf Jean et François Brunet 2014. « La photographie "documentaire" américaine : nouvelles approches », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : https://journals.openedition.org/transatlantica/7245.

Clastres Pierre, 1974 a. *La société contre l'État*, Paris, Édition de minuit.

Clastres Pierre, 1974 b. « De l'ethnocide », *L'Homme*, volume 14, n° 3-4, pp. 101-110.

Clifford James, 1996. *Malaise dans la culture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Comte Auguste, 2002 [1936]. *Cours de philosophie positive, 1re et 2e leçon*, Paris, Librairie Larousse. Texte en ligne : https://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Comte-Auguste-Cours-de-philosophie-positive.pdf.

Conord Sylvaine, 2007. « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, volume 37, n° I, pp. 11-23.

Cossu-Beaumont Laurence, 2014. « Twelve Million Black Voices : Let Us Now Hear Black Voices », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : https://journals.openedition.org/transatlantica/7232.

Day Gail, 2015. « La poétique transitive d'Allan Sekula : métonymie et métaphore dans Lottery of the Sea, Ship of Fools et The Dockers' Museum », in Van Gelder Hilde (ed.). *Allan Sekula. Ship of Fools/The Dockers' Museum*, Rennes, La Criée centre d'art contemporain et Frac Bretagne, pp. 57-72.

Debord Guy, 1956. « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, n° 9. Texte en ligne : https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html.

Declerck Patrick, 2012 [2001]. *Les naufragés — Avec les clochards de Paris*, Paris, Édition Plon, « Terre Humaine ».

De Heusch Luc, 2006. « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme*, n° 180, pp. 43-71.

Deleuze Gilles et Guattari Felix, 1980. « 1227 — Traité de nomadologie : la machine de guerre », in *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Édition Minuit, « Critique ».

Deligny Aurore, 2004. « Viva, une alternative à Magnum ? », *Études photographiques*, n° 15, pp. 78-103.

Dennes Maryse, 1997. « Bakhtine philosophe ? », in Depretto, Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 79-105.

Depretto Catherine, 1997 a. « Mikhaïl Bakhtine aujourd'hui », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 9-16.

Depretto Catherine, 1997 b. « M. Bakhtine dans la culture russe du xxe siècle », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.107-122.

Depretto Catherine (éd.), 1997 c. *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

Descola Philippe et Ingold Tim, 2019. *Être au monde, quelle expérience commune ?*, Paris, PUL.

Désert Myriam, 1997. « Bakthine à tout faire », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 123-131.

Dorel Frédéric, 2006. « La thèse du "génocide indien" : guerre de position entre science et mémoire », *Amnis*, n° 6. Texte en ligne : http://journals.openedition.org/amnis/908.

Dubois Philippe, 2016. « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, n° 34, pp. 52-69.

Edwards Steve, 2013. « Socialism and the sea », *Radical philosophy*, n° 182, pp. 61-65.

Evans-Pritchard Evan, 1977. *Anthropologie sociale*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

Fagnart Claire, 2007. « Art et ethnographie », *Marges*, n° 6, pp. 8-16.

Favret-Saada Jeanne, 1990. « Être Affecté », *Gradhiva*, n° 8, pp. 3-9.

Ferret Sandrine, 2021. *La photographie document en action. Expériences et histoires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Flores Espinola Artemisa, 2012. « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du « point de vue », *Cahiers du genre*, n° 53, p. 99-120.

Foster Hal, 1996. « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ? », in *Face à l'Histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 498-505.

Foucault Michel, 1969. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, « Tel ».

Fraïssé Marie-Hélène, décembre 2015. « L'épopée photographique d'Edward S.Curtis », in *Tout un monde* [podcast audio], France Culture. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/tout-un-monde/l-epopee-photographique-d-edward-s-curtis-9752125.

Gaffiot, Félix, 2001. *Dictionnaire Latin-Français de poche*, Paris, Hachette.

Gardinier Michael, 2007. « Le défi dialogique de Bakhtine aux sciences sociales », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 67-87.

Gardey Delphine, 2013. « Donna Haraway : poétique et politique du vivant », *Cahiers du Genre*, n° 55, pp. 171-194.

Gardey Delphine, 2016. « Cyborg », in Rennes Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, pp. 192-203.

Gauthier Madeleine, 1992. « Marguerite Michelle CÔTÉ, Les jeunes de la rue. Compte rendu. », *Recherches sociographiques*, volume 33, pp. 149-150.

Gauville Hervé, 16 février 1996. « Le photographe américain expose Fish Story, montage qui reconstitue la chaîne de production des images et des idéologies. Sekula en chantier à Calais », *Libération*. Texte en ligne : http://www.liberation.fr/culture/1996/02/16/le-photographe-americain-expose-fish-story-montage-qui-reconstitue-la-chaine-de-production-des-image_162764.

Geertz Clifford, 1998. « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, n° 6, pp. 73-105.

Gell Alfred, 2009 [1998]. *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, « Fabula ».

Géraud Marie-Odile, Leservoisier Olivier et Richard Pottier (eds.), 2007. *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes, 3e édition*, Paris, Armand Colin.

Green David, 2010. « Text, context and time », in Baetens Jan et Van Gelder Hilde (eds), *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 40-53.

Gilli Marta, 2020. « Susan Meiselas », in Lebart Lucie et Robert Marie (eds.). *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, pp. 349.

Golsenne Thomas, 2015. « Les chaînes opératoires artistiques », *Techniques & Culture*, n° 64, pp. 18-31.

Granier Anne, 2017. « Une politique d'abandon surveillé : la zone de Boulogne-sur-Seine pendant l'entre-deux-guerres (1919-1933) », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 19-36.

Guerra Carles, 2018. « Une fois dépassé l'effet de la mémoire immédiate », in Meiselas Susan, *Médiations*, Bologne, Damiani, pp. 71-94.

Guillou Jacques, 1998. *Les jeunes sans domicile fixe et la rue ou « au bout d'être énervé*, Paris, Harmattan, « Logiques sociales ».

Gunthert André, 2016. « Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie », *Études photographiques*, n° 34, pp. 32-51.

Haardt Alexander, 2007. « Répondre de quelque chose c'est répondre à quelqu'un : un dialogue imaginaire entre Bakhtine et Lévinas », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 109-121.

Haraway Donna, 1988. « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, volume 14, n° 3, pp. 575-599.

Haraway Donna, (s.d.). « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle, traduction par Denis Petit ». Texte en ligne : https://www.lerass.com/wp-content/uploads/2022/02/4-Savoirs-situés-8.pdf.

Hein Fabien, 2012. *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Neuvy-en-Champagne, Le passager clandestin.

Hoareau Emmanuelle, 2003. « L'usage de psychotropes en free-party : désordre ou critique ? », *Psychotropes*, volume 9, n° 3-4, pp. 79-94.

Ingold Tim, 2017. *Faire anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors.

Ingold Tim, 2001. « Beyond Art and Technology : the Anthropology of Skill », In Schiffer Michael Brian (éd.), *Anthropological Perspectives on Technology*, University of New Mexico Press, pp. 17-32.

Jeudy-Ballini Monique, 1994. « Voir et regarder », *Gradhiva*, n° 15, pp. 59-74.

Joignot Frédéric, 17 octobre 2008. « Crise : le procès d'une perversion du capitalisme », *Le monde magazine*. Texte en ligne : http://www.lemonde.fr/la-crise-financiere/article/2008/10/17/crise- le-proces-d-uneperversionducapitalisme_1108292_101386.html).

Kilani Mondher, 1987. « L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie », *Réseaux*, n° 27, pp.38-78.

Kilani Mondher, 2015. *Anthropologie, du local au global*, Paris, Armand Colin, « Collection U ».

Krauss Rosalind, 1977. « Notes on the Index : Seventies Art in America » (Part I), *October*, n° 3, pp. 68-81.

Lallier Christian, 2011. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme*, n° 198-199, pp. 105-130.

Lallier Christian, 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines.

Langard Hortense, 2020. *Le monde de la techno. Enquête de terrain à Strasbourg*, [mémoire de master 1, Université de Strasbourg].

Lachaud Jean-Marc, 2007. « De la dimension politique de l'art », in Van Essche Eric (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, « essais », pp. 33–46.

Laplantine François, 2001 [1987]. *L'anthropologie*, Paris, Payot.

Laplantine François, 2007. « Penser en images », *Ethnologie française*, volume 37, n° I, pp. 47-56.

Laplantine François, 2013. *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Louvain-la-Neuve, Édition Academia.

Le Demazel Florent, 2021. « Allan Sekula, du charbon à la mer : matérialisme culturel et réalisme critique », *Images du travail, travail des images*, n° 10. Texte en ligne : http://journals.openedition.org/itti/1472.

Lenoble-Pinson Michèle, 2006. « Chercheuse ? chercheur ? chercheure ? Mettre au féminin les noms de métier et les titres de fonction », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, volume 84, pp. 637-652.

Lesme Anne, 2014. « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : https://journals.openedition.org/transatlantica/7185.

Lévi-Stauss Claude, 2010 [1955]. *Tristes tropiques*, Paris, Pocket, « Terre humaine poche ».

Lévi-Stauss Claude, 1962. *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Lowenhaupt Tsing Anna, 2017. *Le champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, La découverte, « Les empêcheurs de penser en rond ».

Lugon Olivier, 2011 [2001]. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920 - 1945*, Paris, Macula, « Le champ de l'image ».

Maresca Sylvain, 2011. « Les usages incertains du portrait photographique », *L'Homme*, n° 198-199, pp. 67-87.

Maresca Sylvain, 2007. « Photographes et ethnologues », *Ethnologie française*, volume 37, n° I, pp. 61- 68.

Mathie Ivan, 2009. *Une photographie relationnelle comme fait social. Proposition documentaire et artistique*, [mémoire de master II, École Nationale Supérieure Louis Lumière].

Mauss Marcel, 2010 [1950]. *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.

Mayeur Catherine, 2007. « La notion de point de vue, quand la visibilité fait défaut », in Van Essche Eric (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé, de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La lettre volée, « essais », pp. 123 - 132.

Méaux Danièle, 2019. *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes.

Meiselas Susan, 2021. *23 idées photographiques pour enfants curieux*, Paris, Delpire.

Meiselas Susan, 2018. *Médiations*, Paris, Damiani.

Meiselas Susan, 2017. *En première ligne*, Paris, Éditions Xavier Barral.

Meiselas Susan, 2016 [1981]. *Nicaragua : June 1978-July 1979*, New-York, Aperture.

Meiselas Susan, 2008. *Kurdistan : In the Shadow of History. Second edition*, Chicago, The University of Chicago Press.

Meiselas Susan, 2003. *Encounters with the Dani*, New-York, International Center of Photography.

Mirzoeff Nicholas, 2016. « Enfin on se regarde ! Pour un droit de regard », in Bartholeyns Gil (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Presses du réel, pp. 31-43.

Molderings Herbert, 2006. « L'esprit du constructivisme. Remarques sur la "Petite histoire de la photographie" de Walter Benjamin », *Études photographiques*, n° 16, pp. 26-51.

Molinier Pascale, 2014. « Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), Penser avec Donna Haraway. puf, coll. "Actuel Marx", Paris, 2012, 248 pages », *Travail, genre et sociétés*, volume 32, n° 2, pp. 188-190.

Monnerie Denis, 2009. « Chasseurs dans le monde kalam », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 129, pp. 295-300.

Monod Jean, 2007 [1968]. *Les barjots. Essai d'ethnologie des bandes de jeunes*, Paris, Hachette Littératures.

Montazami Morad, 2008. « Allan Sekula ou l'artiste et son terrain », in Careri Giovanni et Rüdiger Bernhard, *Face au réel, éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris, Archibooks, pp. 213 - 225.

Morel Gaëlle, 2009. « Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire ? », in Morel Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 101-114.

Morin Edgar, 1990. *Science avec conscience*, Paris, Seuil.

Morin Edgar, 1982. « La crise de la rationalité », *Raison présente*, n° 61, pp. 87-96.

Muracciole Marie, 2006. *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume.

Niney François, 2009. *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris, Klincksieck.

Ollivier, Sophie, 1997. « Bakhtine aux États-Unis », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 133-148.

Önol Isin, 2018. « On l'appelle aussi Kurdistan. Temps d'exposition pour l'ombre de l'histoire », in Meiselas Susan, *Médiations*, Bologne, Damiani, pp. 121-134.

Pataut Marc, 2012. *Humaine*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

Pataut Marc, 2009. *Toujours ou jamais*, Paris, Lienart.

Pataut Marc, 2003. *Ceux du terrain*. Texte en ligne : http://www.lautresite.com/new/capharnaum/d_textes/pataut.html.

Pataut Marc, 2001. « Procédures et formes documentaire, sculpture et langue », *Communication*, n° 71, pp. 283-306.

Pataut Marc, 1997. *Aulnay-sous quoi ?*, Paris, Ne pas Plier.

Pataut Marc et Roussin Philippe, 2011. « Photographie, art documentaire », *Tracé, revue des sciences humaine*, Hors Série 11, pp. 44-66.

Peirce Charles, 1978. *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique ».

Pétonnet Colette, 1982. « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, volume 22, n° 4, pp. 37-47.

Piault Marc-Henri, 2004. « Jean Rouch (1917-2004). La ciné-transe, une pensée fertile », *Hermès, La Revue*, volume 39, n° 2, pp. 210-218.

Picarel Gilles, 2016. *Photographie & altérité. Interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattant, « Collection Eidos ».

Pichon Pascale, 1992. « La manche, une activité routinière, manières de faire », *Les annales de la recherche urbaine*, n° 57-58, pp. 89-99.

Piette Albert, 2007. « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, volume 37, n° I, pp. 23-28.

Pimor Tristana, 2016. « Les espaces Zonards : vers une observation collaborative », *Espaces et sociétés*, n° 165-165, pp. 143-147.

Pimor Tristana, 2014. *Zonards, une famille de rue*, Paris, PUF.

Pimor Tristana. 2013 « Auto et exodéfinitions des "zonards" », *Ethnologie française*, volume 43, n° 3, pp. 515-524.

Pimor Tristana, 2012. *En famille dans la rue : trajectoires de jeunes de la rue et carrières zonardes*, [thèse de doctorat, Université de Bordeaux II].

Poivert Michel, 2006. « Le document, au cœur du dogme moderniste », in Muracciole Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 30-34.

Poivert Michel, 2009. « De l'image imprimée à l'image exposée : La photographie de reportage et le "mythe de l'exposition" », in Morel Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain*, les derniers tableaux, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 87-100.

Poivert Michel, 2010. *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion.

Ponzio Augusto, 2007. « Dialogue, intertextualité et intercorporéité dans l'œuvre de Bakthine et du cercle », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 181-202.

Popova Irina, 2007. « Le "carnaval lexical" de François Rabelais : Le livre de M.M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemande des années 1910-1920 », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 343-367.

Privat Jean-Marie 2019. « Bakhtine (Mikhaïl) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Texte en ligne : http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/bakhtine-mikhail.

Privat Jean-Marie et Scarpa Marie, 2019. « Dialogisme (Bakhtine) », *Pratiques*, n° 183-184. Texte en ligne : http://journals.openedition.org/ pratiques/6752.

Rancière Jacques, 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique.

Rancière Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

Rey Alain (éd.), 2004. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

Ribalta Jorge, 2020. « Généalogies documentaires. Autour de la photographie ouvrière », *Transbordeur Photographie*, n° 4, pp. 108-127.

Ricœur Paul, 1990. « Éthique et morale », *Autour du politique*, Paris, Le Seuil, pp. 258-270.

Roberts Bill, 2012. « Production in view : Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of postmodernism », *Tate Papers Issue*, n° 18. Texte en ligne : https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism.

Robins Joel, 2001. « Ritual Communication and Linguistic Ideology: À Reading and Partial Reformulation of Rappaport's Theory of Ritual », *Current Anthropology*, volume 42, n° 5, pp. 59-614.

Roche Thierry, 2001. « L'anthropologie visuelle : un modèle dialogique », *Médiation et information*, n° 15, pp. 111-122.

Rosanvallon Pierre, 2018, 31 janvier. « Capitalisme d'innovation et individualisme de singularité », *Cours du Collège de France*. https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/les-annees-1968-2018-une-histoire-intellectuelle-et-politique-ii/les-annees-1968-2018-une-histoire-intellectuelle-et-politique-ii-4

Rose Gillian, 2016. *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials, 4th édition*, Londres, SAGE.

Rothé Céline, 2017. « La fréquentation routinière des lieux de l'urgence sociale comme élément de socialisation des jeunes de la rue », *Espaces et sociétés*, volume 171, n° 4, pp. 109-126.

Rouillé André, 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

Roussin Philippe, 2006. « Quelques remarques à propos de l'auteur, du documentaire et du document », in Muracciole Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 34-49.

Ruchel-Stockmans Katarzyna, 2010 a. « Interview with Allan Sekula », in Baetens Jan et Van Gelder Hilde (eds). *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp.138-151.

Ruchel-Stockmans Katarzyna, 2010b. « Loops of history, Allan Sekula and representations of labor », in Baetens Jan et Van Gelder Hilde, (eds). *Critical Realism in Contemporary Art, Around Allan Sekula's Photography*, Louvain, Leuven University Press, pp. 28-39

Sausssure Ferdinand, 2016 [1916]. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Saussier Gilles et Chérel Emmanuelle, 2009. « Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse », in Morel Gaëlle (éd.), *Photojournalisme et art contemporain, les derniers tableaux*, Paris, Édition des archives contemporaines, pp. 25-44.

Saussier Gilles et Chérel Emmanuelle, 2006. « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », in Muracciole Marie, *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, pp. 15-24.

Saussier Gilles, 2010. *Le tableau de chasse*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

Saussier Gilles, 2006. *Studio Shakhari Bazar*, Cherbourg-Octeville, Le point du jour.

Saussier Gilles, 2002. « Attitude documentaire », *Bulletin de la Société Française de Photographie*, n° 15. Texte en ligne: http://www.gilles-saussier.fr/textes/attitude-documentaire.html?lang=fr.

Saussier Gilles, 2001. « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communication*, n° 71, pp. 301-331.

Saussier Gilles, s.d.a. « Conversion du réel ». Texte en ligne : http://www.gilles-saussier.fr/textes/conversion-du-reel.html?lang=fr.

Saussier Gilles, s.d.b. « La démocratie du portrait », Texte en ligne http://www.gilles-saussier.fr/textes/la-democratie-du-portrait.html?lang=fr.

Schneller Katia, 2007. « Sur les traces de Roselind Krauss. La réception française de la notion d'index. 1977 — 1990 », *Études photographiques*, n° 21, pp. 123 - 143.

Segalen Martine (éd.), 2004. *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, Paris, Armand Colin.

Sekula Allan, 2014 [1993]. « Photography and the Limits of National Identity », *Grey Room*, n° 55, pp. 28-33.

Sekula Allan, 2003. *Titanic's wake*, Cherbourg-Octeville, Le point de jour.

Sekula Allan, 2013. *Écrits sur la photographie, 1974 - 1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris édition.

Sekula Allan, 2018 [1995]. *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag.

Simon Robert, 1996. « Message in a bottle », *Art in America*, volume 84, n° 6, p. 82 - 86.

Snyder Joel, 2016. « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, n° 34, pp. 4-17.

Soichet Hortense et les femmes de la cité l'Esperance, 2016. *Esperem ! Images d'un monde en soi*, Saint-Étienne, Créaphis.

Soichet Hortense, 2022. *Hier on est sorties faire des photos*, Saint-Étienne, Créaphis.

Solomon-Godeau Abigaïl, 2016. *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel.

Solomon-Godeau Abigaïl, 2008. « Caught Looking », in Lubben Kristen (éd.), *Susan Meiselas, In History*, International Center of Photoraphy, New-York, pp. 90-99.

Sontag Susan, 2008 [1973]. *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois.

Soulé Bastien, 2007. « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches Qualitatives*, volume 27, n° 1, pp. 127-140.

Swingewood Alan, Sonolet Daglind, Annette Lorenceau, 1972. « La théorie de la littérature de Lukács », *L'Homme et la société*, n° 26, pp. 19-44.

Tholas-Disset Clémentine, 2014. « Raconter l'Amérique pendant l'ère progressiste : photographie documentaire et films muets », *Transatlantica*, volume 21, n° 2. Texte en ligne : https://journals.openedition.org/transatlantica/7155.

Tihanov Galin, 2007. « Micha et Kolia : penser le frère en tant qu'autre », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 123-141.

Turri Hoelken Amandine, 2018. « Zone 54, le documentaire collaboratif en question », *The humans*, Hors série, pp. 63-77.

Van Gelder Hilde, 2015. *Allan Sekula. Ship of Fools/The Dockers' Museum*, Rennes, La Criée centre d'art contemporain et Frac Bretagne.

Vauthier Bénédicte (éd.) 2007 a. *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25.

Velmezova Ekaterina, 2007. « V.N Volochinov et N.YA Marr sur les origines du langage », in Vauthier Bénédicte (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe, Slavica Occitania*, n° 25, pp. 385-398.

Viewing Pia, 2018. « Découvrir la signification des lieux », in Meiselas Susan, *Médiations*, Paris, Damiani, pp. 11-24.

Virilio Paul, 1998. « Un monde surexposé », in Virilio Paul (éd.), *Image et politique. Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie, Arles 1997*, Paris, Actes Sud, pp. 15-22.

Von Stebut Yvain, 2014. *Inventer son métier à la banlieue de l'art*, Paris, L'Harmattan.

Wolf Herta, 2016. « Montrer et/ou démontrer. Index et/ou indice ? », *Études photographiques*, n° 34, pp. 18-31.

Zapperi Giovanna, 2021. « Regard et culture visuelle », in Rennes Juliette (éd.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, pp. 654-664.

Zavialoff Nicolas, 1997. « L'énonciation chez Bakhtine : Une explication restrictive », in Depretto Catherine (éd.), *L'héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 57-66.

Zenkine Serge, 2011. « Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué », *Cahiers du monde russe*, volume 4, n° 52, pp. 845-853.

Sitographie

Punk à chien. (2023, 16 novembre). Dans Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Punk_à_chien

Irréductible (2023, 11 décembre). Dans CNRTL : https://www.cnrtl.fr/lexicographie/irréductible

Meiselas Susan : https://www.susanmeiselas.com/
Akakurdistan : https://www.akakurdistan.com/

Pataut Marc : https://www.museoreinasofia.es/en/coleccion/autor/pataut-marc-0

Saussier Gilles : https://gilles-saussier.fr/

Sekula Allan : https://www.allansekulastudio.org/

Soichet Hortense : http://www.hortensesoichet.com/

Turri Hoelken Amandine : https://amandineturrihoelken.fr/

Filmographie

Culland Gabriel, 2007. « Punks à chiens 1/3 », *Tracks*, 12 mn.

Culland Gabriel, 2007. « Punks à chiens 2/3 », *Tracks*, 12 mn.

Culland Gabriel, 2007. « Punks à chiens 3/3 », *Tracks*, 12 mn.

Delépine Benoît et Kerven Gustave, 2012. *Le grand soir*, film comédie, 92 mn.

Meadow Shane, 2007. *This is England*, film, 97 mn.

Meadows Shane, 2010. *This is England '86*, série, 4 épisodes de 52 mn.

Meadows Shane, 2011. *This is England '88*, série, 4 épisodes de 52 mn.

Meadows Shane, 2015. *This is England '90*, série, 4 épisodes de 52 mn.

Morin Edgar et Rouch Jean, 1961. *Chronique d'un été*, film-recherche, 86 mn.

Rouch Jean, 1967. *Jaguar*, film-recherche, 110 mn.

Vecchione Marc-Aurèle, 2008. *Antifa chasseurs de skins*, film documentaire, 65 mn, couleur.

Watkins Peter, 2000. *La Commune (Paris — 1871)*, film documentaire, 345 mn.

Musicographie

Fatals Picard, 2008. *30 millions de Punks, punkachien en public*, Public, morceau de musique, 2 h 18 mn.

Odelaf et Monsieur D, 2010. *Punk à chien*, Dernière chance de se faire du fric, morceau de musique, 2 h 35 mn.

Index

NB : les chiffres en gras sont dans la partie II.

A

acte 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306, **355-357, 363, 369-383, 401, 402, 405, 406, 413, 417, 418, 422, 421, 427, 429, 430, 437, 479 496, 498, 501, 502, 510, 526, 527, 545, 550-567, 572, 594, 602, 603, 612, 633, 634**

AEAR **436, 439, 441, 518**

agent 26, 45, 46, 114, 137, 154, 232, 246, 327, 328, **362, 372-374, 378, 389, 405, 408, 426, 472-475, 479, 481, 482, 492, 526, 535, 537, 564, 566, 572, 588, 660**

alcool 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Alpatov Vladimir **359**

Arbus Diane **443, 457, 584, 585**

Arrivé Mathilde **420-422, 431**

Atget Eugène **430-438, 461**

Aucouturier Michel **354-362**

Aumüller Matthias **359**

auteur **353-362, 366, 369-371, 378-381, 386, 389, 395, 401, 404, 408, 415, 440, 448, 451-458, 463, 470, 474-, 482, 486, 491, 556, 562, 564-575, 582-592, 600, 602, 609, 619-621, 642**

Azoulay Ariella **591**

B

Baetens Jan **470, 472, 484, 605, 606**

Bakhtine, Mikhaïl 25-28, 31, 35, 46, 117, 157, 239, 240, 314, 324, 327, **347-466, 467-478, 483, 485, 492, 495, 534, 559, 564, 565, 572, 601, 606, 626, 627, 644, 655, 657, 659**

Baqué Dominique **416, 451, 462, 470, 473, 476, 482**

Barbero Charly, Beck François, et Renaud Vischi 48, 50

Barthes Roland **415, 443, 444, 585, 624**

Bartholeyns Gil **470, 473, 476**

Baudelaire Charles **420, 421**

Baudorre, Philippe 30

Bazin Philippe **591, 652**

Beauchez, Jérôme 19, 80, 120, 124, 133, 140, 143-148, 225

Beaud Stéphane et Weber Florence **372, 418, 419, 543, 597**

Beausse Pascal **485, 583, 588, 609**

Becker, Howard 61, 62, **463, 642**

Belting Hans **384**

Benjamin Walter **419, 425, 435, 461, 485, 567, 608, 610, 613, 615, 656**

Bernd et Hilla Becher **451, 461**

Bertran Alméria Luis **355**

Besozzi, Thibaut 57, 74, 92, 99, 153

Bhaskar Roy **605, 609**

Blanchard, Christophe 102-111

Bonte, Pierre et Izard, Michel 233

Bordas Éric **359**

Bouillon, Florence 59, 88, 90, 91, 118, 148, 278

Bourdieu, Pierre 60

Bourriaud Nicolas **465, 566**

Bouveresse Clara **492, 529, 535, 580, 590-592, 614, 615, 627**

Bovier François et Fluckiger Cédric **470-475**

Breitwiesser Sabine **484**

Bres Jacques et Rosier Laurence **355, 357**

Bronckart Jean-Paul et Bota Christian **359, 364**

Bulmer Ralph et Majnep Ian **386-388**

Bubnova Tatiana **377**

Buliard Mathilde **518**

C

Cadava Eduardo **616**

Caillou 63 - 69, 99, 100, 108-110, 121, 128, 156, 166, 170, 176- 199, 204, 235, 251, 273, 274, 286, 290-292, 308

Calabrese Steimbert Laura **364, 383**

Canarelli Tiphaine, Lermenier Aurélie et Dambélé Sayon 113, 196

Cannon, James 145, 146

Careri Giovanni et Bernhard Rüdiger **635**

Cartier-Bresson Henri **432, 436-442, 454, 461**

Castoriadis, Cornelius 28, 29, **348, 352, 391-414, 560, 575, 596, 599, 659**

Cesaro Pascal **470, 472, 474, 475**

Chérel, Emmanuelle 306, **532, 533, 580, 582, 599-603, 610, 612, 615, 619-621, 635**

Chéroux Clément **416**

Chevrier Jean-François **482, 527, 615**

chien 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Chobeaux, François 27, 40-47, 52, 56-58, 74, 78, 130-133, 147-149, 264, 270, 327, **483, 524**

Chouard Géraldine, Kempf Jean et François Brunet **431**

Clastres, Pierre 75, **422**

Clifford, James 29, **386-389, 470-478, 492, 565, 566**

Comte auguste **422**

Conord, Sylvaine **347, 418, 422, 512**

Cossu-Beaumont Laurence **433**

Curtis Edward **420-422, 428- 431**

D

Day Gail **470-478**

Debord, Guy 46

Declerck, Patrick 27, 153, 168

de Heusch, Luc 31, **390**

Deleuze Gilles et Guattari Felix 75, 79, 80, 127, 128, 133

Deligny Aurore **446, 448**

Dennes Maryse **359**

Depardon Raymond **440, 450, 451, 454-458**

Depretto, Catherine **352-354, 358, 359, 364**

Désert, Myriam **348**

Do It Yourself/DIY 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306, 331

Dorel Frédéric **422**

Dostoïevski, Fiodor 25, 26, **348, 354-356, 359-362, 365-384, 386, 389, 466, 468, 479, 601, 604, 606, 626, 655**

drogue 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Dubois Philippe **415, 416**

E

éducation populaire **487, 533, 535, 562, 564**

Edwards Steve **609**

Engels Friedrich **601, 613, 636**

enquête **394, 474, 486, 487, 527, 543, 566, 620**

entretiens **386, 390, 479, 483, 512, 516, 522, 538, 542, 544, 562, 570, 572, 576, 578, 654**

éthique **348, 362, 369, 374, 375, 378, 389, 392, 394, 395, 398, 399, 404, 411-414, 440, 441, 447, 451, 465, 562, 573, 587, 591-593, 596, 619, 635**

Evans-Pritchard Evan **540**

Evans Walker **430-433, 436, 438, 452, 456, 458, 461, 540, 572, 585, 619**

F

Fagnard, Claire 329, **470-474, 477, 478**

Favret-Saada, Jeanne 206, 207, 327

Family of Man **442, 444, 445, 451, 458, 584, 585, 624**

Ferret Sandrine 415, 417-419, 426, 427, 429-449, 452, 455, 458, 461, 462, 465, 482, 487, 518, 5**80, 582, 583, 586, 591, 594, 600, 602, 615, 622, 628, 656**

festivals 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

fils narratifs **480, 559, 602, 608, 621, 624, 627, 640, 650, 654**

Flores Espinola Artemisa **403**

Fontcuberta Joan **452-454**

Foster Hal **470, 473, 477, 478, 565-568**

Foucault Michel **615**

fragmentaire **353, 355, 404, 405, 408, 624, 650, 654, 657, 661**

Fraïssé Marie-Hélène **421**

free parties 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

FSA **432, 433, 457, 462**

G

Gaffiot Félix **392**

Gardey Delphine **403**

Gardinier Michael **372-377, 413**

Gauthier, Madeleine 74, 159, 160

Gauville Hervé **655**

Geertz, Clifford 26, 30, 324, **597-604**

Gell, Alfred 45, **597-604**

Géraud Marie-Odile, Leservoisier Olivier et Richard Pottier 233, 248, **538**

Gilli Marta **508, 616**

Golsenne, Thomas 87, **633**

Granier, Anne 144

Green David **470, 473, 474**

Guerra Carles **529, 627**

Guillou, Jacques 40, 95

Gunthert André **415, 416**

H

Haardt, Alexander 239, **374, 375, 559, 564**

Haraway, Donna 28, 29, **374, 375, 559, 564**

Hein, Fabien 53, 122, 127

Hine Lewis **428-433, 436-438, 451, 461, 588**

Hoareau, Emmanuelle 51, 52

humanisme **411, 426, 430, 433, 441, 442, 444, 445, 450, 451**

I

inachèvement 12, 13, 17, 316, **356, 367, 369, 377, 378, 381, 389, 401, 407, 475, 480, 481, 585, 606, 621, 656**

réponses non totalisantes **356, 481, 544, 604, 626, 627, 656, 661**

Ingold, Tim 84, **633**

interaction **361, 368, 369, 372, 375-377, 380, 381, 385, 386, 389, 394, 396, 403, 407, 408, 413, 473, 527, 545, 548, 554-556, 572, 610, 614, 626**

J

Jeff Wall **451, 461**

Jeudy-Ballini Monique **558**

jeunes en errance 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Joignot Frédéric **464**

K

Kilani, Mondher 233, **470, 472-475, 540**

Krauss Rosalind **415**

L

Lachaud Jean-Marc **464, 465**

Lallier Christian **545, 546, 550-555**

Langard, Hortense 42

Laplantine, François 46, 149, 306, **540, 621, 622**

lecteur.ice.s : cf spectateur.ice.s

Le Demazel Florent **457, 524**

Lenoble-Pinson, Michèle 19

Lesme Anne **429**

Lévinas Emmanuel **559**

Lévi-Strauss, Claude 35, 36, **633**

Lugon Olivier **417, 425, 426, 430-435, 461, 603**

Lukács Georg **604, 605**

M

manche 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Maresca Sylvain **422-427, 538, 543**

Mathie Ivan **470**

Mauss, Marcel 84, **504**

Mayeur Catherine **623, 635, 644**

Méaux Danièle **470, 473, 476, 542, 543**

Meiselas, Susan 28, 29, 31, 268, 270, 306, **388, 391, 440, 452, 461, 462, 466, 480-485, 492, 498, 500, 506-510, 514, 523, 528-530, 533, 535, 540, 542, 558, 560, 564-572, 575-580, 583, 588, 590, 593, 594, 599-602, 606-616, 622-627, 630, 632, 635, 650-661**
Kurdistan **484, 485, 506, 508, 514, 527, 528, 540-544, 560, 564, 568, 571, 580, 588, 590, 600, 601, 608, 612, 614, 616, 624, 627, 630, 632, 635, 642, 650-655**
Médiation **593, 600, 632**
Nicaragua **484, 506, 508, 527, 535, 540, 560, 576, 578, 593, 600, 612, 614, 630, 632**
Reframing History **484, 508, 535, 578, 612**

Mirzoeff Nicholas **404**

mise en espace **520, 523, 566, 603, 621-626, 652**

modernisme **428, 456-467, 526, 534, 584-592, 605, 609**

Molderings Herbert **425**

Molinier Pascale **403**

Monnerie, Denis 25, **387, 388**

Monod, Jean 153

Montazami Morad **626**

Morel Gaëlle **454, 456**

Morin, Edgar 28, 29, **348, 352, 390-414, 470, 473-476, 575, 599, 659**

Muracciole Marie **482, 534, 609**

N

Niney François **434**

nomade 12, 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

O

objectivité **391, 393, 394, 397, 400-411, 414, 417, 419, 431-435, 438, 441, 442, 455, 462, 480, 555, 565, 585, 586, 590, 598, 612, 615, 621, 656, 659**

Ollivier, Sophie **352, 356-359, 379**

Önol Isin **514, 542**

P

Pataut, Marc 28, 31, 268, 270, 306, **388, 391, 454, 461, 462, 466, 480-487, 496-504, 514, 516, 522-524, 527-533, 540-545, 558-561, 568-572, 575, 576, 583, 585, 593, 594, 601-609, 615, 620, 624, 627, 630, 635, 640, 652, 654-657, 660**
Cornillon **486, 502, 527, 533, 540, 544, 594, 608, 624, 627, 630, 652, 692**
Sortir la tête **486, 487, 514, 522, 524, 527, 560, 601, 624, 630, 640, 654, 655**

Peirce Charles **459, 460**

Pétonnet, Colette 298, **500**

photoreportage/photoreporter **437-441, 446, 447, 450-456, 462, 580, 583, 484, 487, 506, 532, 575, 578, 580, 583, 588, 610, 640**

Piault Marc-Henri **390**

Picarel Gilles **470-477**

Pichon, Pascale 92

Piette, Albert **347, 424, 556**

Pimor, Tristana 19, 40-46, 52, 56-78, 90, 92, 99, 100, 128-133, 148, 149, 158, 162, 174, 238, 239, 270, 327, **470-474, 477**

Poivert Michel **416, 417, 448-452, 455-457, 482, 587, 588, 592-596, 616, 619**

polyphonie **352-357, 360, 361, 365-371, 374, 375, 379-393, 401, 405, 408-410, 413, 414, 468, 472-482, 508, 533, 534, 565, 572, 575, 594, 606, 609, 616, 621, 626, 628, 630, 638, 644, 654, 655, 659, 660**

Ponzio Augusto **358, 359, 374, 375**

Popova Irina **359**

praxis **348, 352, 391, 398, 402, 405, 407, 412, 414, 468, 543, 560, 596, 659**

Privat Jean-Marie **353, 364, 376**

Privat Jean-Marie et Marie Scarpa **353, 364**

procédés artistiques **348, 349, 370, 385-389, 393, 477-480, 483, 575, 603, 621, 634-659**

punk à chien 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

R

Rancière Jacques **560**

Rappaport Roy **459, 460**

rationalisme **376, 382, 392-396, 400, 401, 414, 415, 427, 575, 609, 659**

relativisme **400, 401, 414, 415, 463, 575, 605, 609, 659**

réponses non totalisantes
cf inachèvement

responsabilité **352, 363, 369, 370-375, 378, 379, 380, 382, 389-406, 411- 415, 432, 456, 467, 473, 474, 479, 488, 504, 559, 564, 565, 578, 590, 591, 604, 622, 657, 659**

Rey, Alain 74, 80, **534, 587**

Ribalta Jorge **435, 444, 466**

Robbins Joel **459, 460**

Roberts Bill **570, 571, 623, 624, 644**

Roche Thierry **470-479, 550**

Rosanvallon Pierre **419, 467**

Rose, Gillian 247, **438, 510**

Rothé, Céline 224

Rouch Jean **389, 390**

Rouillé André **415-420, 437-441, 445-450, 455, 460, 463-466, 470-478, 481, 587, 588, 596, 630, 634**

Roussin Philippe **454, 480, 482, 540-543, 615, 620, 657**

Ruchel-Stockmans Katarzyna **470-474, 605**

S

Sander August **425, 426, 431, 432, 435, 438, 442, 461**

Saussier, Gilles 28, 31, 306, **388, 391, 440, 449, 451, 454, 455, 461, 462, 470, 473, 474, 477, 480-484, 487, 500, 501, 504, 524-533, 540-544, 558, 568-572, 575-585, 588, 590, 593, 599-603, 606-615, 618-635, 638-642, 650, 654-657, 660**
Le tableau de chasse **487, 504, 524, 532, 578, 580, 590, 600, 601, 608, 610, 614, 618, 622-624, 627, 632, 634, 635, 638, 642, 650, 654, 655**
Studio Shakhari Bazar **487, 504, 530, 540, 582, 600, 614, 624, 628**

scénographie cf mise en espace

Schneller Katia **415**

Segalen, Martine 233

Sekula, Allan 28, 31, 268, 270, 306, 307, 314, Sekula Allan **388, 391, 416, 423-428, 441, 444, 445, 452, 461-475, 482-486, 500, 501, 508, 523, 524, 527, 532, 534, 540, 544, 558, 566-575, 583-586, 591-593, 596, 597, 601-610, 613-615, 618-620, 623, 626-630, 635-638, 644-650, 654-656, 660**
Fish Story **485, 486, 508, 524, 527, 534, 544, 570, 593, 601, 608, 613, 614, 618, 619, 623, 624, 627, 635, 644, 646, 650, 654-656**

Simmel Georg **372, 419, 420**

Simon Robert **615, 636**

Snyder Joel **415**

Soichet Hortense **484, 516, 518, 522, 561, 562, 564**

Solomon-Godeau Abigaïl **419, 426, 431, 435, 461, 571, 585**

Sontag Susan **442, 443, 584, 585, 591**

Soulé, Bastien 46

spectateur.ice.s/lecteur.ice.s **353, 357, 362, 385-389, 419, 421, 429, 436, 447, 453-456, 466, 467, 470-474, 480-485, 491, 504, 523-537, 566-572, 576, 585, 590-596, 600-606, 612-628, 632-642, 645, 650-656, 659-661**

Squat 25, 29, 87, 92, 108, 207, 240, 306

Steichen Edward **442-444, 567, 619**

Swingewood Alan, Sonolet Daglind, Lorenceau Annette 30, 604

Szarkowski John **457, 458, 461, 584, 588**

T

témoignages **358, 429, 452, 453, 482, 485, 488, 491, 514, 534, 535, 537, 542, 571, 601, 614, 618, 627, 654, 660**

terrain **349, 369, 379, 387, 394, 414, 426, 432, 439, 442, 445, 453, 462, 465, 472, 477-481, 486, 495, 496, 512, 516, 518, 523, 527, 530, 537-545, 548, 550, 556, 558, 561, 565, 566, 571, 572, 575, 582, 584, 592-594, 597, 600, 628-635, 648, 657, 659, 660**

terrain vague 63, 67, 68, 72, 108, 156, 178, 182, 186, 192, 199, 222, 233-237, 252, 290, 294, 300, 302, 308

Tholas-Disset Clémentine **428, 429**

Tihanov, Galin **353**

Todorov Tzetan **355, 356**

Turri Hoelken, Amandine
*Ahllanwasahllan/*بي اف نو 28, 31, 244, **488, 492-496, 501, 510, 520, 523, 526, 528, 545, 558, 562, 570, 608, 632, 654, 663, 693**
I Love You Fuck Off 10, 218-223, 231, 245, 260-266, 270-274, 280, 284, 288, 292, 294-318
Unrestricted Area 10, 218, 260-302, 304-308, 312, 313, 318
ZONE 54 19, 24-37, 51, 71, 72, 87, 129, 143, 151-153, 218, 225, 226, 231, 234-238, 243, 246, 260-268, 305, 314, 319-322, 328-330, **488**

V

Van Gelder, Hilde 30

Van Gelder Hilde **470-473, 477, 484, 605**

Vauthier Bénédicte **358, 364**

Vecchione, Marc-Aurèle 120

Velmezova Ekaterina **359**

Viewing Pia **492, 600, 601, 608**

Virilio Paul **576**

Von Stebut, Yvain 226, 239, **470, 484, 491, 558, 559, 560, 561**

W

Watkins, Peter 298

Z

Zapperi Giovanna **403**

Zavialoff Nicolas **359**

Zenkine Serge **359, 364**

Zeneidi, Djemila 148

TURRI HOELKEN Amandine

La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique.

Résumé

La dialogie a été développée dans les années 1920 par Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe de la littérature. Il a développé ce concept afin d'étudier les œuvres de Dostoïevski, avant de l'étendre plus généralement à la communication.
Dans le contexte artistique, la dialogie se manifeste à travers la représentation de dialogues, favorisant une description dense et des réponses non totalisantes. Dans la photographie documentaire, l'auteur.e adopte une approche dialogique, en reconnaissant l'autre comme un sujet autonome. L'œuvre résulte d'une interaction constante avec les interlocuteur.ice.s du terrain.

Cette thèse explore l'approche dialogique dans la photographie documentaire à travers une perspective ethnographique, méthodologique et épistémologique. La première partie se concentre sur mon terrain de 2012 à 2017 avec un groupe de "zonard.e.s": le projet *ZONE 54*. La seconde partie établit des liens entre les principes de la dialogie, le projet *ZONE 54,* et d'autres documentaires dialogiques de photographes tels qu'Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut et Gilles Saussier.

Mots clés: Dialogie, photographie documentaire, anthropologie visuelle, zone, zonard, marges urbaines, Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier, Mikhaïl Bakhtine

Résumé en anglais

Dialogy was developed in the 1920s by the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin. He developed the concept in order to study the works of Dostoyevsky, before extending it more generally to communication.
In the artistic context, dialogy entails the representation of dialogues, favoring thick description and non-totalizing responses. In documentary photography, the author adopts a dialogic approach, recognizing the other as an autonomous subject. Dialogic works promote sustained interaction with the interlocutors in the field.

This thesis explores the dialogic approach in documentary photography from an ethnographic, methodological and epistemological perspective. The first part focuses on my own fieldwork from 2012 to 2017 with a group of "zonard.e.s": the *ZONE 54* project. The second part links the fundamental principles of dialogy, the *ZONE 54* project, and other dialogic documentary works by such photographers as Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut and Gilles Saussier.

Keywords: Dialogy, documentary photography, visual anthropology, zone, street person, urban fringe, Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut, Gilles Saussier, Mikhail Bakhtin