



MÉTÉOROLOGIE

Audiovisuel & Réflexivité

la vidéo en action

Valérie Mathieu

Groupe & Société
Publication pédagogique d'éducation permanente



C.D.G.A.I.

CDGAI

Centre de Dynamique des Groupes et d'Analyse Institutionnelle asbl

Publication pédagogique d'éducation permanente



Audiovisuel et réflexivité

La vidéo en action

Auteure

Valérie MATHIEU

Concept et coordination

Marie-Anne Muyshondt - CDGAI

Collection Méthodologie - 2015

Éditrice responsable : Chantal Faidherbe

Présidente du C.D.G.A.I.

Parc Scientifique du Sart Tilman

Rue Bois Saint-Jean, 9

B 4102 - Seraing - Belgique

Graphisme : Le Graphoscope

legraphoscope@gmail.com

Méthodologie

Les publications pédagogiques d'éducation permanente du C.D.G.A.I.

La finalité de ces publications est de contribuer à construire des échanges de regards et de savoirs de tout type qui nous permettront collectivement d'élaborer une société plus humaine, plus «reliante» que celle qui domine actuellement. Fondée sur un système économique capitaliste qui encourage la concurrence de tous avec tous et sur une morale de la responsabilité, notre société fragilise les humains, fragmente leur psychisme et mutile de nombreuses dimensions d'eux-mêmes, les rendant plus vulnérables à toutes les formes de domination et oppression sociétales, institutionnelles, organisationnelles, groupales et interpersonnelles.

La collection Méthodologie

Cette collection aborde les pratiques professionnelles des animateurs et formateurs, prioritairement de l'éducation permanente. Elle vise à outiller la réflexion de tout acteur de l'éducation et ainsi, à soutenir sa créativité émancipatrice.

Ces publications sont proposées comme des outils de réflexion sur et à travers sa pratique individuelle, associative ou institutionnelle, notamment via la (re)découverte des méthodes et principes d'action de militants et pédagogues qui ont marqué notre société.

Les enjeux de cette collection sont de permettre un ancrage conscient et éclairé des animateurs et formateurs dans les racines de leur profession, de les (re)situer en tant qu'héritiers de ces pédagogies et mouvements alternatifs, de favoriser la compréhension critique des pratiques actuelles afin de permettre d'élaborer au mieux le présent et le futur des secteurs sociaux, socioculturels, de la santé et de la formation.

INTENTIONS

◆ Dans ce livret, nous voulons interroger l'usage de l'audiovisuel comme outil d'animation, comme outil éducatif et pédagogique, plus particulièrement dans sa capacité réflexive.

En tant que regard en miroir sur notre propre action, la réflexivité représente un processus visant l'auto-analyse individuelle ou collective. Elle participe à une remise en question et développe le sens critique.

PUBLICS VISÉS

- ◆ Les animateurs, formateurs, coordinateurs, directeurs de l'associatif et des services publics
- ◆ Les enseignants, les CPMS
- ◆ Les intervenants GRH
- ◆ Les psychologues, psychiatres, médecins, infirmiers
- ◆ Toute personne intéressée par le sujet

MétHODologie

SOMMAIRE

Introduction	7
Partie 1 :	
L'audiovisuel et les nouvelles technologies	9
L'humain et la technologie : façonner le monde	9
L'identité en images	11
L'audiovisuel et l'éducation aux médias : enjeux et défis	13
Partie 2 :	
La recherche audiovisuelle, pour un regard réflexif	15
La réflexivité comme démarche scientifique	15
Entre filmant et filmés : un «espace potentiel»	17
En anthropologie : évolution du film ethnographique	19
L'autoscopie : usage de la vidéo en pédagogie	22
La pensée en action : la rétroaction vidéo	24
La vidéo comme outil thérapeutique	25
Ce que montrer veut dire : l'image comme pré-texte	27
Conclusion	28
Bibliographie	30
En pratique	33
Dico Cinéma	36
A découvrir	38

MÉTÉOROLOGIE

INTRODUCTION

Dans ce livret, nous voulons interroger l'usage de l'audiovisuel comme outil d'animation, comme outil éducatif et pédagogique, plus particulièrement dans sa capacité réflexive.

Mais, qu'est-ce que la réflexivité ?

Déjà, la réflexivité a plusieurs degrés de définitions selon la discipline dans laquelle on l'emploie.

- ◆ Sens premier : capacité à réfléchir la lumière (sens propre et figuré) ;
- ◆ Mathématiques : relation binaire qui met en relation tout élément avec lui-même ;
- ◆ Philosophie : réflexion se prenant elle-même pour objet, propriété consistant à pouvoir réfléchir sur soi-même ;
- ◆ Sciences : démarche méthodologique consistant à appliquer les outils de l'analyse à son propre travail ou à sa propre réflexion.

Ici, nous l'entendons au sens philosophique et scientifique. La réflexivité est un regard en miroir sur notre propre action, c'est une auto-analyse individuelle ou collective. Cette capacité réflexive nous intéresse tout particulièrement car elle permet une remise en question, elle permet de développer notre sens critique. Elle peut nous permettre aussi de transformer, d'améliorer l'acte que l'on pose en prenant conscience de la forme qu'il prend au regard des autres et de soi-même.

La réflexivité est en fait à la base d'une multitude de dynamiques sociales, elle est le moteur d'une démarche constructive et évolutive car elle permet de produire de nouvelles connaissances, de nouveaux comportements et de produire du sens. Nous défendrons donc ici l'intérêt de se remettre en question et d'être critique, l'intérêt d'être réflexif.

Nous défendrons aussi l'idée que nous sommes tous des chercheurs en puissance, des chercheurs en quête de sens. La science n'est pas une pratique isolée qui n'appartient qu'à une élite. Nous pouvons tous décider de prendre dans notre travail une démarche scientifique, c'est-à-dire une démarche qui veut comprendre et agir sur notre réalité sociale en appliquant une méthode rigoureuse et éthique, en expérimentant le doute. Nous défendrons finalement l'idée que l'audiovisuel peut devenir une méthode de recherche réflexive prometteuse qui nous ouvre un nouveau regard sur le monde qui nous entoure, au-delà des mots et parmi les images.

Dans la première partie, nous présenterons la place de l'audiovisuel dans la société à la lumière des nouvelles technologies, plus particulièrement dans une perspective d'éducation aux médias. Dans la deuxième partie, nous présenterons différents usages de la vidéo comme outil de recherche réflexive.

PARTIE 1 : L'AUDIOVISUEL ET LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

L'HUMAIN ET LA TECHNOLOGIE : FAÇONNER LE MONDE

Dans une société où nous sommes continuellement rivés devant nos écrans, où nous sommes le plus souvent les récepteurs passifs d'une culture en perpétuel mouvement, le monde parfois nous échappe. Nous sommes constamment confrontés à de nouvelles représentations du monde qui s'imposent à nous et influencent notre propre regard sur notre environnement socio-culturel. Et nous devons apprendre à gérer cette frontière de plus en plus fine qui sépare le réel du virtuel. Ce qui rend la tâche plus ardue est que notre culture elle-même est virtuelle, de l'usage du langage, à la cosmologie et aux références symboliques. «L'expérience humaine de ce que l'on appelle la réalité passe toujours par le filtre de cette culture. L'expérience étant indissociable de la culture, le réel est, de la même manière, indissociable du virtuel.» (Poulin-Lamarre et Saucier, 2013, p. 8)

Il en va de même pour les technologies qui sont inhérentes à notre nature humaine. A la base, la technologie, de son origine *téchnē* est un ensemble de savoirs qui a la capacité de rendre possible, de créer. «Aristote considère que la *téchnē* a pour mission de créer ce que la nature est dans l'impossibilité d'accomplir. De l'ordre du savoir et non du faire, elle interpose entre la nature et l'humanité une sorte de médiation créative.» (Guattari, 1991, p. 83) Nous avons depuis toujours créé les technologies pour façonner le monde et le transformer. Nous sommes fascinés par cette technologie qui en retour nous façonne elle aussi.

Dans le sillage du courant cognitiviste, on parle aussi de technologie intellectuelle afin de définir ces technologies qui contribuent à déterminer les modes de perception et d'intellection qui nous permettent de concevoir rationnellement la réalité.

«Les systèmes techniques, les diverses langues naturelles et formelles, les systèmes graphiques, les systèmes plastiques de l'art, les systèmes abstraits comme la logique ou les systèmes de classification doivent être considérés comme des technologies intellectuelles ; ces systèmes ont en commun la capacité et la fonction de représenter l'expérience, de la nommer mais aussi de la constituer comme telle pour la rendre identifiable, pensable, manipulable et communicable. Bref, ils sont l'instrument de nos interactions avec l'univers.» (Peraya, 1993, p. 22)

COURANT COGNITIVISTE



Le **cognitivism** est le courant de recherche scientifique fondé sur l'hypothèse que la pensée est un processus de traitement de l'information, cadre théorique qui s'est opposé, dans les années 1950, au béhaviorisme. La notion de cognition y est centrale. La cognition est le terme scientifique qui sert à désigner l'ensemble des processus mentaux qui se rapportent à la fonction de connaissance tels que la mémoire, le langage, l'apprentissage, la prise de décision ou encore la perception.

L'audiovisuel, comme technologie intellectuelle, fonctionne comme une sorte de langage avec ses propres codes symboliques et ses caractéristiques techniques. Citons par exemple la supplantation : supplanter signifie mettre à la place, remplacer. La supplantation audiovisuelle permet au spectateur d'intérioriser un effet, la caméra réalisant cet effet à la place du spectateur. Par exemple, le zoom supplante l'opération que l'on doit effectuer intérieurement quand on passe d'un plan général à un gros plan.

Ce rapport en miroir met en lumière de nouvelles technologies de soi, entendues par Foucault comme des «procédures, comme il en existe sans doute dans toutes civilisations, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi». (Foucault, 1966)

Nous façonnons notre identité à force d'images et de multiples projections et représentations de nous-mêmes. Kaufmann définit l'identité comme un processus qui «fabrique continuellement un système unifié de valeurs, qui fonctionne sous forme de grille de perception du monde, donnant le sens de la pensée et de l'action. Utilisant pour cela des images, qui se construisent toujours par la réduction du réel.» (Kaufmann, 2004)

Non pas que l'identité soit figée à tout jamais, mais bien plutôt parce qu'elle se construit sans cesse par une dynamique qui la met perpétuellement en mouvement, car «cette fixation est toujours momentanée, les images de soi étant multiples et extrêmement changeantes. L'opposition frontale à la réflexivité n'opère donc qu'à certains moments bien précis quand l'enveloppe identitaire a besoin de se refermer sur une identité de sens.» (*ibid.*)

La vidéo peut nous aider à comprendre ce processus, mais peut également alimenter ce mouvement constant de la construction identitaire. La vidéo a cette faculté de nous confronter à notre image en miroir et en mouvement. Cette faculté a particulièrement été mise en évidence par la méthode de l'autoscopie que nous présenterons dans la deuxième partie.

L'AUDIOVISUEL ET L'ÉDUCATION AUX MÉDIAS : ENJEUX ET DÉFIS

Parallèlement à l'évolution des nouvelles technologies, on voit se développer, depuis la fin du 20^e siècle, de nombreux outils de communication qui ont métamorphosé notre rapport au monde. Nous sommes constamment sollicités, nous sommes informés 24 heures sur 24 de ce qui se passe aux quatre coins du globe. Il est alors important de nous former et de nous sensibiliser à l'analyse critique de ces médias qui filtrent et transforment le flux constant d'informations qui nous submergent. Il nous faut passer derrière l'écran pour en comprendre les mécanismes, pour étayer son regard, développer son sens critique et créer sa propre opinion.

C'est le défi que s'est donné le projet d' «éducation aux médias» :

«L'éducation aux médias a pour finalité de rendre chaque citoyen actif, autonome et critique envers tout document ou dispositif médiatique dont il est destinataire ou usager. Elle veut ainsi qu'il puisse s'approprier les langages médiatiques et se former aux outils d'interprétation, d'expression et de communication par les médias. En ce sens, elle prépare les individus à être des citoyens responsables, capables de contribuer au développement d'une société démocratique, solidaire, pluraliste et ouverte aux autres cultures et assure à tous des chances égales d'émancipation sociale.

L'éducation aux médias concerne tous les médias imprimés, audiovisuels ou électroniques, quels que soient leurs supports technologiques. Elle ne se limite à aucun genre médiatique et couvre par conséquent tout l'éventail des communications, publiques ou restreintes, informatives, persuasives, divertissantes, ludiques ou conviviales.»

(Delmotte, site internet du Conseil Supérieur de l'Éducation aux Médias, 2013)

Ainsi l'éducation aux médias se distingue de l'enseignement classique, dans le sens où ce dernier vise plutôt l'apprentissage des contenus ou cultures spécifiques alors que l'éducation aux médias vise quant à elle à développer des valeurs et attitudes, des savoir - devenir. (Frau-Meigs, 2012)

Dans ce paysage médiatique et au sein de ce projet d'éducation, l'audiovisuel apparaît comme un outil de prédilection pour opérer une éducation par les médias. Éduquer aux et éduquer par, l'un ne va pas sans l'autre. Il faut pour sensibiliser aux médias amener l'apprenant à comprendre les mécanismes de fonctionnement de ces médias, il faut qu'il puisse se les approprier pour ensuite mieux les mobiliser.

Nous sommes à la fois observateurs passifs du flux d'images qui défilent sous nos yeux mais aussi poussés par les médias à devenir critique, à donner notre opinion, témoigner. «Tous, nous sommes contraints de 'travailler' notre capacité à communiquer. La vidéo est donc là et les pédagogues sont prêts à s'en emparer pour faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres.» (Bourron et Denneville, 1991, p. 14)

Soulignons alors que l'efficacité de l'audiovisuel dépend moins du média que de la façon dont on l'utilise. L'encadrement est d'une importance capitale car le média ne fait pas tout.

PARTIE 2 :

LA RECHERCHE AUDIOVISUELLE, POUR UN REGARD RÉFLEXIF

LA RÉFLEXIVITÉ COMME DÉMARCHE SCIENTIFIQUE

Dans le domaine de la recherche, on s'intéresse à la réflexivité comme un processus transformateur des représentations, des pratiques sociales, des savoirs. Elle englobe plusieurs niveaux d'analyse : celui du sujet, des groupes sociaux, des organisations, des institutions.

Il faut tout d'abord distinguer la réflexivité de la réflexion, cette dernière étant une opération mentale, un exercice de la pensée sur un objet déjà là. «La réflexivité est plutôt une disposition personnelle, sociale, politique, épistémologique/méthodologique et pédagogique, comme travail de la pensée sur elle-même. Elle est profondément 'méta'». (Bertrand, 2006, p. 4)



MÉTA

Il faut entendre «méta» dans le sens d'aller au-delà, de réfléchir sur soi-même. «Méta» exprime une auto-référence, un changement ou une réflexion, une volonté d'atteindre un degré

d'abstraction. Ainsi, on parle de métacommunication pour définir l'échange que l'on fait sur la communication elle-même : «Je te dis cela parce que j'ai confiance en toi.»

Dans la recherche scientifique, on parle surtout de la réflexivité du chercheur quant à son propre rapport au terrain et à son objet d'étude. Dans la situation qu'il observe, le chercheur est un observateur lui-même observé. Cette réflexivité procède de cette mise en abîme de la démarche scientifique.

A la naissance de cette démarche scientifique, le chercheur/observateur se doit de tendre vers la plus grande objectivité possible par rapport à son sujet. Il doit chercher à faire abstraction de ses propres jugements de valeur afin d'avoir un regard plus clair sur son objet d'étude. Cependant le chercheur demeure un être social dans toute sa subjectivité.

Il influe, ne serait-ce que par sa présence, sur le déroulement de l'étude et sur le comportement des individus qu'il observe (effet Hawthorne).

EFFET HAWTHORNE



Dans les années 20, Elton Mayo a réalisé avec son équipe une étude sur l'activité d'un atelier de montage de relais téléphoniques à l'usine d'Hawthorne à Chicago. Son étude consistait à évaluer l'influence des conditions de travail sur la productivité des ouvrières. A la fin de l'étude, ils se sont rendu compte que l'amélioration des

performances qu'ils avaient observée résultait de la stimulation produite par l'observation elle-même : par leur présence attentive, les observateurs valorisaient le travail des ouvrières et favorisaient ainsi leur ardeur à la tâche.

Dans les années 60, plusieurs courants (constructiviste et postmoderniste) déconstruisent alors cette relative objectivité et incitent le chercheur à interroger sa propre subjectivité, son propre rapport au monde dans la recherche qu'il déploie. En sociologie, Bourdieu soulignera que la démarche « se prenant elle-même pour objet, se sert de ses propres armes pour se comprendre et se contrôler ». (Bourdieu, 2001)

Cette approche réflexive est plus courante en sciences humaines, bien qu'elle s'applique également à la science pure et dure (en témoignent les travaux de Tobie Nathan, Stengers, Latour et Despret).

La réflexivité permet d'interroger cette subjectivité, où le chercheur doit considérer la relation qu'il entretient avec son objet afin d'améliorer la qualité scientifique de ses travaux. Il s'agit de faire une auto-analyse du rapport à l'objet, de son propre parcours social pour rendre la recherche plus rigoureuse. Au lieu d'être un problème, sa propre subjectivité peut au contraire devenir un outil d'investigation du réel. La présence de l'observateur provoque une perturbation de ce qui est observé, et cette perturbation, «loin d'être une source d'erreurs à neutraliser, est au contraire une source d'informations qu'il convient d'exploiter». (Devereux, 1980)

Cette analyse réflexive nous ouvre finalement les portes vers une meilleure compréhension et exploration de notre rapport aux autres et au monde.

ENTRE FILMANT ET FILMÉS : UN ESPACE POTENTIEL

Comme nous venons de le voir, dans toute démarche d'analyse ou de recherche, nous nous devons de questionner ce rapport entre observateur et observés. Nous ne pouvons être un observateur neutre d'une situation sociale donnée. Nous sommes toujours en relation avec ce que nous observons. L'utilisation de la caméra, mettant en exergue cette relation entre observateur et observés, nous permet d'investir davantage ce moment où notre regard se construit et où le sens prend forme.

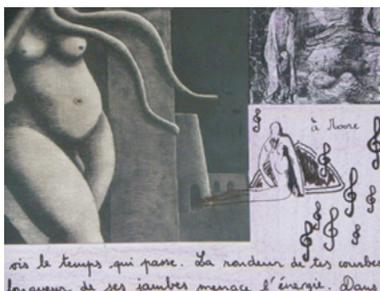
Finalement, il ne s'agit pas tant de filmer le réel que de filmer la réalité sociale qui prend forme sous nos yeux, dans l'interaction même que nous avons avec les personnes que nous filmons et la place que nous occupons dans cet espace filmique, car « la prise de vue est considérée comme un événement de communication à laquelle participent pleinement dans une relation réciproque aussi bien les sujets observés que l'observateur, et dont celui-ci devra tirer ses données d'informations.» (Piette, 1992)

Christian Lallier analyse ce rapport entre filmant et filmé, cet engagement des acteurs à travers le travail de leurs relations sociales : «Le 'terrain' de l'observateur-filmant ne se situe pas face au champ social, mais à l'intérieur de celui-ci, dans l'entre-deux des interactions. Le cinéaste doit s'insérer dans la situation observée, se faire accepter dans la relation entre les personnes filmées, afin de rendre compte de leurs échanges.» (Lallier, 2009, p. 19)

L'observateur-filmant devra alors trouver une manière de se faire accepter, de ne pas déranger, d'arriver à filmer sans que la caméra perturbe ce qui est train de se dérouler. Ainsi, on en arrivera même à établir un accord tacite entre filmant et filmé où chacun agit comme si la caméra n'était pas là, comme si de rien n'était.

Pour définir ce mode d'interaction de l'observateur filmant, qui doit être là en tant que filmant sans être là avec les filmés, Lallier parle d'une « non-interaction-modalisée » qui procède d'une immersion fictionnelle où chacun joue le jeu du comme si la caméra n'était pas là. Se crée alors une sorte d'espace-potentiel, un espace intermédiaire où le tournage est vécu comme une expérience culturelle où chacun joue son rôle et joue le jeu. On rejoint ainsi la définition de l'espace potentiel, tel que l'entend Winnicott, c'est-à-dire un espace intermédiaire entre soi et l'autre, entre jeu et réalité.

L'«ESPACE POTENTIEL» DE WINNICOTT



Dans ses recherches en pédiatrie, Winnicott utilise cette notion pour définir un espace transitionnel entre le bébé et ses parents. C'est là que se développerait l'aire de jeu et de créativité où l'enfant se voit offrir

la possibilité de faire des expériences fondamentales pour sa maturation psychique. Cette capacité de créer un espace intermédiaire entre le dehors et le dedans se situerait alors à l'origine de l'expérience culturelle entre l'individu et la société.

L'acte de filmer produit un espace intermédiaire propice à la transformation, sorte d'espace rituel où se construisent de nouveaux modes d'action. Cet espace est le lieu de nombreuses négociations de sens et de transformations pour l'individu. L'acte de filmer met l'observateur-filmant et les personnes filmées en situation d'apprentissage. Le tournage du film devient une expérience humaine et sociale, le lieu de rencontres et le résultat d'une intersubjectivité. En filmant, nous participons alors à une sorte d'expérimentation *in vivo* (Laplantine, 2005), une expérience d'écriture sensorielle qui nous transforme et nous redéfinit.

EN ANTHROPOLOGIE : ÉVOLUTION DU FILM ETHNOGRAPHIQUE

Les anthropologues ont depuis longtemps investi la vidéo comme outil d'appréhension du réel et du social. C'est depuis les premières expéditions ethnologiques, à la fin du 19^e siècle, que l'enregistrement cinématographique fait partie des méthodes d'enquête de terrain. Au fur et à mesure, ils s'inspirent aussi du film documentaire qui se développe dans cet objectif ultime de capturer au mieux la réalité. Dans ce travail de capture du réel, se démarquent deux précurseurs qui ont inspiré les ethnocinéastes : Dziga Vertov et Robert Flaherty.

Vertov, d'une part, filmant la révolution, tentait d'enregistrer les moindres petits éléments de la réalité. Dans ses films (citons notamment «L'Homme à la caméra», 1929), il a avancé la possibilité de créer un «cinéma-vérité» (*Kino-pravda*). Un cinéma qui serait une reproduction sincère de la réalité, et où le terme vérité ne fait pas référence à la vie mais bien plutôt à la vérité du cinéma, où la caméra devait bouger constamment, s'immiscer partout. Flaherty, de son côté, a proposé la reproduction d'une réalité par la mise en scène de celle-ci. En effet, il a demandé à Nanouk, Inuit du Grand Nord, de jouer son propre rôle dans «Nanouk l'Esquimau» (1922). Flaherty demande alors à Nanouk de se mettre en scène en jouant les gestes de la vie quotidienne.

Le soir, il le fait réagir sur les images qu'il lui projette pour créer la suite du film. Flaherty introduit ainsi deux nouvelles notions à la fois primordiales pour le film documentaire et le film ethnographique : l'observation participante et le *feed-back*.

OBSERVATION PARTICIPANTE



C'est une méthode d'étude ethnologique ainsi que sociologique introduite par Bronislaw Malinowski et John Layard au début du XX^e siècle en s'immergeant plusieurs années dans des sociétés mélanésiennes. Elle consiste à étudier une société en partageant son mode de vie, en se faisant accepter par ses membres et en participant aux activités des groupes et à leurs enjeux.

FEED-BACK

C'est un anglicisme qui se traduit en français par «rétroaction». On utilise ce terme dans la recherche pour décrire la phase qui consiste à faire un retour d'expérience, un retour d'information qui permet d'améliorer la démarche de recherche. Terme utilisé maintenant dans le langage courant pour décrire les réactions sur le vif, les commentaires à faire sur une action (ex : «Donne-moi ton *feed-back*»).

S'inspirant du film documentaire, les ethnologues ont d'abord investi le film dans sa capacité descriptive, filmant les activités socio-culturelles en se focalisant sur le geste et la technique. Cependant, plus tard avec les travaux de Jean Rouch, on observe le passage d'une ethnographie documentaire, qui veut montrer une réalité profonde non-affectée par son observateur, à une ethnographie qui témoigne et qui s'engage. Trois auteurs vont ensuite tenter de théoriser ce tournant dans leur approche audiovisuelle (Rouch, Young et McDougall, 1974). Rouch définit le rôle du réalisateur-chercheur subjectif, Young et McDougall explorent, de leur côté, la construction du sens du film par les observés eux-mêmes. Ainsi, ces trois auteurs vont mettre en évidence les apports d'une démarche filmique participative et interprétative : «Loin d'être simplement utilisée comme un moyen passif de collecter des informations, la caméra devrait être active, catalysant des éléments de la relation triangulaire entre le réalisateur, les protagonistes et les spectateurs, elle devrait être utilisée afin de générer du sens et des interprétations.» (Henley, 2006)

Jean Rouch, est une figure de proue importante de l'anthropologie audiovisuelle. Il a beaucoup influencé l'évolution du film ethnographique mais aussi du film documentaire dans son ensemble. Anthropologue-cinéaste, il a défendu l'idée d'une «anthropologie partagée», c'est-à-dire une anthropologie qui se pratique en étroite collaboration avec les personnes observées. Plus récemment, et dans cette même lignée, Marc Piault parle alors d'une réelle nécessité de développer une anthropologie dialogique et conversationnelle où il faut considérer que notre «attention au monde ne se situe pas dans le silence d'une appropriation mais dans la continuité d'un échange où s'expérimentent peu à peu des distances et des proximités, des sensations et des affectations, des termes qui les désignent et les décrivent.» (Piault, 2000, p. 272)

L'AUTOSCOPIE : USAGE DE LA VIDÉO EN PÉDAGOGIE

L'autoscopie consiste à confronter, grâce à la vidéo, un individu avec son image. Ainsi l'individu en se voyant peut ensuite analyser son comportement afin de l'améliorer. Cette technique de l'autoscopie s'est entre autres développée dans le cadre du micro-enseignement, outil de formation professionnel pour enseignants. Cet enseignement a été mis au point par l'Université de Stanford en 1963, afin de pouvoir former rapidement des futurs professeurs. Il s'agissait alors de combler un fossé entre théorie et pratique en permettant aux enseignants d'acquérir en peu de temps des «savoir-faire» (*Teaching Skills*).

Depuis les années 70, on a observé un engouement pour la pédagogie de l'audiovisuel. Au fur et à mesure, l'autoscopie, la vidéo-miroir, s'est développée comme une pratique plus autonome permettant de créer une démarche d'auto-évaluation où les enseignants peuvent observer leur comportement, leur façon de faire et leur façon d'être, en visualisant l'enregistrement vidéo de leur cours. Malgré la diversité des méthodes, la pédagogie de l'autoscopie comporte trois temps forts (Peraya, 1990) :

- ◆ se percevoir en action : s'auto-observer pour prendre conscience de soi
- ◆ analyser et évaluer son propre comportement : identifier ses aspects positifs et négatifs pour établir un diagnostic
- ◆ se transformer dans la mesure du possible, pour parvenir à une plus grande efficacité (savoir-faire) mais aussi une plus grande satisfaction de soi (savoir-être).

Toutefois, comme le souligne Peraya, l'observation des situations pédagogiques avec la vidéo suscite de nombreux problèmes méthodologiques. D'abord, tous les comportements pédagogiques ne prennent pas nécessairement une forme visible et perceptible pour un observateur extérieur. Chaque comportement doit donc pouvoir être défini avec précision par des caractéristiques observables. Ensuite, se pose aussi la question de «Comment et que filmer ?». On choisit ses prises de vue en fonction de ce que l'on veut observer.

«On sait par exemple, que la situation d'enseignement comporte une grande dimension interactive et interrelationnelle : pour pouvoir la mettre en évidence, il est plus utile de filmer les élèves dont les comportements manifestent, souvent, la pertinence ou le degré de réussite du comportement de l'enseignant.» (Peraya, 1990, p. 8)

On peut également aller plus loin et différencier trois types de supports vidéos qui représentent différentes étapes dans la mise en abîme de sa pratique (Azaoui, 2014) :

- ◆ l'autoscopie est l'étape où l'enseignant observe et commente les extraits de son cours ;
- ◆ l'hétéroscopie où les élèves du cours commentent les mêmes extraits vidéo ;
- ◆ l'auto-hétéroscopie où l'enseignant observe et commente les remarques émises par ses élèves sur l'extrait de son cours.

«Y a-t-il coïncidence entre les intentions pédagogiques et leurs réceptions par les élèves ou bien, à l'inverse, existe-t-il un hiatus entre les deux ?» (Azaoui, 2014, p. 132) Tout l'intérêt de l'auto-hétéroscopie est de permettre de prendre conscience des effets de nos actions, et du rapport entre nos intentions et leurs réceptions.

On peut remarquer que la réflexivité de la pratique autoscopique permet d'opérer une prise de conscience riche et constructive. Elle permet, comme ici dans son application au domaine de l'enseignement, d'accompagner les enseignants vers une conscientisation et une amélioration de leurs pratiques.

Insistons enfin sur la nécessité de bien définir ses objectifs avant de se lancer dans un travail autoscopique. Est-ce que l'on veut modifier son comportement, acquérir de nouvelles pratiques ou encore apprendre à mieux communiquer en public ? Yves Bourron et Jean Denneville (1991) nous proposent eux de distinguer deux approches possibles de l'autoscopie. La première va jouer sur l'autoscopie au sens propre du terme et confronter la personne à son image. Tout l'enjeu relèvera de cette confrontation en miroir, afin d'amener la personne à retrouver et interroger son identité.

La deuxième approche va davantage utiliser l'image comme une mémoire. Il s'agira alors plutôt de comprendre la genèse d'un comportement ou d'améliorer une relation ou une communication, de revenir sur l'action.

LA PENSÉE EN ACTION : LA RÉTROACTION (FEED-BACK) VIDÉO

Dans le même ordre d'idée que l'autoscopie, on parle aussi de rétroaction vidéo pour décrire le retour sur l'action par le visionnement d'une séquence vidéo. La rétroaction vidéo met davantage l'accent sur la capacité qu'offre la vidéo d'accéder aux savoirs pratiques, d'étudier la pensée en action et la pensée sur l'action.

Selon Tochon, nous pouvons identifier trois modes différents d'utilisation de la rétroaction vidéo dans la recherche et la formation (Tochon, 1996) :

1. **Le rappel stimulé** utilise la rétroaction afin de stimuler le rappel des pensées interactives du sujet. Il s'agit de demander à l'individu de revivre l'épisode enregistré de son action afin de reconstituer les processus mentaux qu'il a eu au moment de l'action.
2. **L'objectivation clinique** utilise la rétroaction pour susciter et étudier la prise de conscience du sujet. La rétroaction joue un rôle de révélateur. Il s'agit de confronter l'individu à l'épisode de son action afin qu'il exprime sa compréhension de soi et les modes de contrôle de cette connaissance.
3. La **réflexion partagée** utilise la rétroaction pour partager, de façon collaborative, la réflexion sur l'action. Les individus regardent l'épisode afin de co-construire des savoirs utiles.

En fait, ces trois modes d'utilisation sont eux-mêmes apparus de manière chronologique et témoignent d'un tournant paradigmatique dans le domaine de la recherche et de la formation : les «sujets» de recherche sont devenus les «participants» de recherche (Tochon, 1996). L'évolution de l'utilisation de la rétroaction vidéo correspond donc à une évolution méthodologique dans le domaine de la recherche et de la formation, où on est passé progressivement d'une perspective cognitiviste et objectivante à une perspective réflexive et subjectivante. Les chercheurs favorisent alors un usage plus réflexif de la rétroaction vidéo, en amenant les participants/sujets de l'étude à devenir acteurs de la recherche.

Dans la réflexion partagée, qui est donc la troisième génération de la rétroaction vidéo, la recherche et la formation fusionnent. Reprenons ici un exemple de « réflexion partagée » présentée par Tochon. Dans un projet de recherche avec 49 étudiants en enseignement (Bennett et Spalding, 1991), les chercheurs réalisent des entrevues de rétroaction vidéo où ils demandent aux étudiants, futurs enseignants, de décrire leurs classes et leurs sentiments sur leurs enseignements afin de dégager ensemble leurs perspectives d'enseignement. Dans cette étude, l'usage de la rétroaction vidéo contribue à la formation réflexive des étudiants : la recherche devient formatrice.

LA VIDÉO COMME OUTIL THÉRAPEUTIQUE

Nous allons présenter ici les observations d'un animateur-thérapeute, Guy Lavallée, qui a utilisé la vidéo comme outil de médiation thérapeutique. (Lavallée, 2010)

La vidéo mobilise beaucoup d'éléments de la vie psychique et elle peut participer à des transformations thérapeutiques. Elle produit un «dispositif réflexif cadran et écran» qui crée dans le réel une «enveloppe visuelle» pour le moi. La vidéo permet donc, par exemple, à des enfants autistes, dépourvus d'enveloppe visuelle, de vivre une perception psychisée et de s'en servir pour symboliser, à leur mesure.

Avec la vidéo, et la méthode autoscopique, le patient peut se voir et s'entendre lui-même «tel qu'il est». Son image sur l'écran n'est pas un simple reflet dans un miroir, elle est aussi passée par la vue d'un autre, d'un tiers. Ce double sur l'écran va alors permettre d'externaliser un moi intérieur qui souvent chez les patients est problématique. Ce moi est souvent l'objet de rejet, de honte ou, d'un complexe narcissique.

L'expérience de se voir et de s'entendre en vidéo met donc le patient en mouvement par rapport à son identité pour lui-même et pour les autres. L'expérience lui permet, avec l'aide du thérapeute, de transformer positivement ses perceptions puis d'engager une transformation effective.

Guy Lavallée raconte comment il a utilisé la vidéo pour créer un cadre thérapeutique pour une fille de 18 ans qui présentait des troubles psychiques importants. Il lui proposa de participer à un atelier où lui, thérapeute, jouait le rôle d'un journaliste qui interviewait les adolescents du centre (hôpital de jour pour adolescents du Centre Etienne Marcel à Paris). Au début, elle refusait son image et parlait dans des délires, mais petit à petit elle commença à accepter son image, en proposant spontanément de chanter des chansons devant la caméra. En regardant ses vidéos, elle se revoyait et s'entendait crier passionnément à elle-même : «je t'aime». L'amour d'elle-même lui revenait alors réflexivement, aussi à travers le regard du thérapeute qui l'accompagnait dans le processus. Elle procéda ainsi à une sorte de réparation narcissique.

«Très vite, elle eut un plaisir à se voir et s'entendre. Mais surtout elle manifestait sa satisfaction du travail bien fait ; elle me disait avec un grand sourire après s'être vue et entendue ' Alors là, pour une fois, je suis fière de moi ! '. (...) Je peux dire, ici, qu'elle a fait un grand chemin dans mon atelier dans l'acceptation de son identité : délirer devenait de moins en moins nécessaire.» (Lavallée, 2010, p. 44)

CE QUE MONTRER VEUT DIRE : L'IMAGE COMME PRÉ-TEXTE

Par l'entremise des images on peut créer une nouvelle parole, on peut amener les personnes à verbaliser ce qu'elles ressentent. Cette verbalisation est primordiale si l'on veut opérer un changement car c'est en nommant que l'on se donne une possibilité d'action : «Il n'y a de changement possible dans le comportement que dans la mesure où le sujet, une fois la prise de conscience opérée, aura analysé et verbalisé ses forces, ses fragilités et ses points forts.» (Bourron, Denneville, 1991, p. 33)

La vidéo sert de pré-texte pour opérer une lecture plus fine sur le ressenti et le vécu.

Par le biais des images, nous pouvons avoir accès aux différentes lectures subjectives et collectives d'une même réalité, sur ce qui fait sens. Nous avons alors accès aux coulisses du langage : «arrachant temps faibles et temps morts aux coulisses où les refoulait le langage, pour les projeter sur le devant de la scène, la description filmique et l'observation de l'image offrent au langage la matière à une analyse fine des relations entre scènes et coulisses, entre ce que les personnes filmées souhaitent montrer et ce qu'elles souhaitent cacher, entre ce qu'elles considèrent comme essentiel et ce qu'elles rejettent dans l'accessoire.» (De France, 1982)

Il y a ce qui fait sens pour nous et entre nous, mais aussi ce qui fait sens aux yeux des autres. Cette question devient centrale si l'on se positionne dans une démarche de création de film avec une projection publique à la clé. Que voulons-nous alors montrer ? Comment et pour qui ? Que voulons-nous garder pour nous ? L'acte de montrer signifie rendre ostensible, rendre visible pour un spectateur, pour un public. Montrer devient vite un enjeu de négociation, sur ce qui est ou n'est pas montrable, sur ce qui veut et peut être partagé avec le public. C'est alors le processus même de sélection des images qu'il devient intéressant d'explorer.

Par exemple, la sélection des scènes coupées pourra permettre d'observer et discuter des forces et faiblesses du sujet traité, car ces scènes coupées correspondront alors à des éléments délicats, des doutes ou hésitations des participants, à différentes modalités d'existence (Mathieu, Stassart, 2009).

Il est intéressant de remarquer que c'est finalement ce qui se passe autour du film qui peut devenir intéressant à analyser et à développer. Le film devient un prétexte, l'occasion de se rencontrer, de collaborer, de créer une dynamique de groupe, de créer du lien, ... On voit une fois encore que la vidéo importe plus par l'usage que l'on en fait : elle importe par le processus qu'elle permet de mettre en place, processus qui construit du liant et nous met en mouvement, nous et l'environnement social et culturel dans lequel nous évoluons.

CONCLUSION

A travers un rapide tour d'horizon, nous avons finalement découvert que l'audiovisuel a attiré l'attention d'un bon nombre d'auteurs et de chercheurs. La vidéo a servi plusieurs recherches de différentes manières et toujours pour une plus grande réflexivité. Nous avons abordé plusieurs terminologies, plusieurs concepts et perceptions possibles du monde, nous avons vu l'audiovisuel en action.

La mise en place d'une méthodologie audiovisuelle ne doit toutefois pas être prise à la légère. Comme nous l'avons vu, son efficacité dépendra en grande partie de l'encadrement que l'on adoptera, à la fois technique et relationnel. Il importe de bien définir ses objectifs, être à l'écoute de ce qu'il se passe et être soi-même réflexif. Parce que nous travaillons et recherchons avec un être mouvant, subjectivant et relationnel : l'être humain, dans toute sa splendeur, entre émotions et intellections, entre les images et les mots.

Le développement des nouvelles technologies et donc des médias nous offre de nouveaux moyens de communication et de belles perspectives d'évolution encore futures. Mais ce développement, semblant presque intarissable, peut être à double tranchant et parfois nous dépasser. Où est la limite ?

Quand l'interdépendance devient-elle uniquement dépendance ? Pensez à l'adolescent (ou adulte, d'ailleurs) qui vient de perdre son smartphone : il se retrouve perdu, démuné et isolé du monde. Nous nous devons de rester vigilants et faire bon usage des nouvelles technologies pour ne pas risquer d'en devenir esclaves. Il faut réussir à prendre ce qu'il y a de meilleur dans ces révolutions technologiques et médiatiques, et les utiliser à bon escient. C'est ce que nous voulions aussi proposer dans ce livret, en présentant différentes approches possibles fondées sur un usage réflexif et critique de l'audiovisuel.

Nous avons d'ailleurs vu que la recherche a elle-même évolué au fur et à mesure des années, prenant conscience que le chercheur ne pouvait s'isoler du monde qui l'entoure, mais qu'il devait plutôt apprendre à interagir avec lui. Il ne s'agit donc plus d'observer un sujet passif, d'objectiver un réel subjectif, mais plutôt d'entrer en relation et collaborer avec les personnes observées et filmées afin de co-construire des savoirs et des pratiques.

«Il faut affronter la diversité visible des êtres et des choses ainsi que le souci légitime de leur identification. Croiser les regards et les écoutes, parcourir les espaces qui nous séparent et éprouver les durées, échanger les gestes et les mouvements, converser à travers les langages, reconnaître dans l'image de l'autre une interrogation sur la nôtre.» (Piault, 2000, p. 273)

Le réel est multiple et notre manière d'être au monde également. La réflexivité audiovisuelle nous invite alors à agir et réfléchir ensemble, à produire de nouveaux savoirs-faire et savoirs-être, à explorer nos possibles devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- ◆ Azaoui Brahim, (2014), *Quels apports de la vidéo en formation des enseignants en français ?*, Diversité, SCEREN (CNDP-CRDP).
- ◆ Bourdieu Pierre, (2001), *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir.
- ◆ Bourron Yves et Denneville Jean, (1991), *Se voir en vidéo. Pédagogie de l'autoscopie*, Paris, Editions d'organisation.
- ◆ Bertrand Eric, (2006), *La compétence communicationnelle comme compétence collective : L'exemple d'une formation par le dialogue réflexif à La Poste*, Actes du colloque Apprentissages et compétences collectifs, *repenser la formation*, Rennes.
- ◆ De France Claudine, (1982), *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- ◆ Devereux Georges, (1980), *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Aubier.
- ◆ Foucault Michel, (1966), *Les Mots et les Choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- ◆ Frau-Meig Divina, Bruillard Eric, Delamotte Eric, (2012), *L'éducation aux cultures de l'information*, E-Dossiers de l'audiovisuel, Paris, INA.
- ◆ Gattari Félix, (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?* (avec Gilles Deleuze), Paris, Minuit, coll. «Critique».

- ◆ Golsorkhi Damon, Huault Isabelle, (2006), Pierre Bourdieu : critique et réflexivité comme attitude analytique, *Revue française de gestion* 6 (n° 165)
URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2006-6-page-15.htm.
- ◆ Henley Paul, (2006), *Film-making and ethnographic research, in image based recherche*, Editor Prosser J, New York, Routledge Falmer.
- ◆ Kaufmann Jean-Claude, (2004), *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin-Hachette.
- ◆ Lallier Christian, (2009), *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des archives contemporaines.
- ◆ Laplantine François, (2005), *La description ethnographique*, coll. « 128 : sciences sociales » n° 119. Paris, Nathan.
- ◆ Lavallée Guy, (2010), La vidéo : pour-quoi faire ?, *Le Carnet PSY*, n° 142.
- ◆ Mathieu Valérie et Stassart Pierre, (2009), «Eleveur autrement ?» contribution d'une méthode audiovisuelle réflexive à l'explicitation d'un mode d'existence, in *Filmer le travail, films et travail, cinéma et sciences sociales*, Eyraud C. et Lambert G., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- ◆ Peraya Daniel, (1990), L'autoscopie ou la vidéo comme moyen de formation et de perfectionnement des enseignants, *Journal de l'enseignement primaire*, Editions corps enseignant, n°25.

- ◆ Peraya Daniel, (1993), L'audiovisuel à l'école : voyage à travers les usages, *Français 2000 : Bulletin de la Société belge des professeurs de français*, n°138-139.
- ◆ Piault Marc, (2000), *Anthropologie & Cinéma*, Paris, Nathan.
- ◆ Piette Albert, (1992), *La photographie comme moyen de connaissance anthropologique*, Terrain, n° 18.
- ◆ Poulin-Lamarre Mathieu et Saucier Nicolas, (2013), *Les impacts sociaux des nouvelles technologies*, Aspects sociologiques, volume 20 numéro 1, Québec, Presse Université Laval.
- ◆ Rouch Jean, (2003), *The camera and the man*, Principles of Visual Anthropology, Editor Hockings P, New York, Mouton de Gruyter.
- ◆ Tochon François, (1996), Rappel stimulé, objectivation clinique, réflexion partagée. Fondements méthodologiques et applications pratiques de la rétroaction vidéo en recherche et en formation, *Revue des sciences de l'éducation*, volume XXII, n°3
- ◆ Winnicott Donald, (1975), *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

EN PRATIQUE

EXEMPLES D'ATELIERS AUDIOVISUELS : PLUSIEURS MODES

Voici quelques exemples d'ateliers vidéos qu'il est possible d'organiser. Le mode que l'on choisira va dépendre de nos objectifs (sensibiliser, former, rassembler,...), du média que l'on décidera d'employer et du public avec lequel on désire travailler. Il variera aussi s'il y a une finalité de diffusion pour des spectateurs, s'il y a la volonté ou non de produire un média final. Car, comme nous l'avons vu plus haut, on peut aussi utiliser l'audiovisuel simplement comme un médium/auxiliaire pour atteindre autre chose : une production écrite, une thérapie ou encore une formation.

FICTION COLLECTIVE

L'idée est de proposer à un groupe de participer à la réalisation d'un film de fiction : une parodie, un *remake* ou la création de son propre scénario. Au départ du projet, un travail d'écriture avec le groupe est nécessaire : quelle histoire voulez-vous raconter dans votre film ? Comment cela commence-t-il ? Quelle est l'intrigue ? Quelle est la chute, la fin de l'histoire ? S'agit-il d'une histoire policière, une comédie ou encore un drame ? Viendra ensuite la répartition des différents rôles au sein du groupe : réalisateur, cadreur, acteur,...

Ce type d'atelier permet d'initier au fonctionnement pratique du cinéma et de faire acquérir aux participants des compétences techniques. Il permet également de sensibiliser à la dynamique des groupes et à la création collective.

CLIP MUSICAL

Cet atelier combine vidéo et musique. On propose de réaliser un clip musical sur base d'une reprise d'une chanson existante ou bien d'une chanson originale. Si l'option est de créer une chanson originale, l'atelier commencera donc par un atelier d'écriture de chanson et de composition musicale.

Il sera suivi d'une session d'écriture de scénario pour décider comment les images vont venir illustrer et représenter la chanson : quel est le thème de la chanson ? Comment traiter de manière originale ce sujet ? Combien de «plans» prévoir ? Du *playback* est-il prévu ? Va-t-on suivre les musiciens et/ou chanteurs ? Il est nécessaire aussi de prévoir d'enregistrer le morceau et de veiller à atteindre une bonne qualité sonore, car le film reposera essentiellement sur cette chanson : ce sera la bande sonore principale.

Cet atelier permet d'apprendre à s'exprimer musicalement et de comprendre les ficelles de la réalisation d'une vidéo musicale.

RECHERCHE AUDIOVISUELLE PARTICIPATIVE

Il s'agit d'utiliser la vidéo dans le cadre d'un projet de recherche participative c'est-à-dire un projet qui vise à produire des connaissances avec les acteurs de terrain, les personnes observées.

Dans ce genre de démarche, des étapes sont à franchir : trouver les participants et les sensibiliser à notre recherche, leur présenter notre sujet d'étude et vérifier s'ils sont d'accord d'être filmés. L'implication des participants peut se faire de différentes manières : ils réalisent eux-mêmes des images ou ils deviennent les acteurs du film. Une grande partie de la recherche reposera sur l'analyse des images, sur l'autoscopie des personnes filmées, sur leurs réactions et leurs verbalisations autour des images. Il s'agira de voir comment montrer, de questionner l'invisible, les non-dits, ... Notons que la démarche peut aussi changer en fonction d'un objectif final de diffusion d'un film. Dans ce dernier cas, il s'agira alors de discuter de ce que l'on peut et veut montrer ou pas, et pourquoi.

Ce type d'approche (recherche participative/recherche-action) peut être utile à des chercheurs qui veulent participer à la valorisation des savoirs citoyens, co-construire des savoirs ou encore stimuler une action collective sur le terrain.

ATELIER DOCUMENTAIRE DE CRÉATION

Dans cet atelier, le public est sensibilisé à la démarche documentaire par sa participation à la création d'un court film documentaire. Après la présentation des bases du cinéma documentaire et au départ d'une thématique commune, il est demandé aux participants de choisir leur angle, le regard qu'ils veulent porter, ce qu'ils veulent interroger, les questions qu'ils vont poser,... Plusieurs méthodes de tournage sont possibles : travailler en synchrone ou asynchrone, c'est-à-dire tourner les images et les sons ensemble ou séparément. Une autre question est à envisager : feront-ils des interviews ou écriront-ils une voix-off ou les deux?

Ce type d'atelier est intéressant pour susciter un regard critique ou sensibiliser à un problème de société, un sujet de controverse ou un thème d'actualité.

CRÉATION RADIOPHONIQUE

On peut aussi réaliser un atelier qui se basera essentiellement sur un travail sonore : il est proposé aux participants de réaliser un reportage radio sur le sujet de leur choix ou une thématique commune. Même s'il n'y a ici pas d'images, il importe de préparer un scénario et d'écrire la forme que prendra le média sonore. Quels sons vont être enregistrés ? Comment et pourquoi ? Comment créer une ambiance sonore ? Interview et/ou voix-off ? Quelle histoire raconter ? S'agit-il de faire des portraits ?

L'approche radio est très riche également, elle permet de créer une nouvelle perspective dans un monde dominé par l'image ; elle met l'accent sur l'écoute, le dialogue et le langage.

ATELIER D'AUTOSCOPIE

Cet atelier définit un objectif précis que la vidéo aidera à atteindre. Qu'il s'agisse d'améliorer un comportement, d'acquérir de nouvelles compétences, d'apprendre à s'accepter, d'être à l'aise en public et dans la prise de parole ou encore d'apprendre à gérer un groupe.

C'est par la visualisation des images, l'autoscopie, que les participants vont travailler sur leur comportement. L'animateur amènera les participants à réagir face aux images et retirer un enseignement pour une action future.

Cette démarche intéressera particulièrement des formateurs, des enseignants, des thérapeutes ou encore des metteurs en scène.

DICO CINÉMA

Que ce soit dans une approche documentaire ou de fiction, le langage cinématographique reste le même. Voici quelques définitions de base du cinéma qui vous permettront de préparer votre tournage et organiser votre atelier.

- ◆ **Plan** : c'est la prise de vue, l'enregistrement, compris entre la mise en route de la caméra et son arrêt.
- ◆ **Scénario** : document écrit servant de base pour la préparation d'un film ; il permet de préparer le tournage dans les moindres détails : *synopsis*, description des personnages, dialogues, *storyboard*, équipe technique,...
- ◆ **Synopsis** : ce terme désigne le résumé condensé d'un scénario. Il décrit les grandes lignes de l'histoire sans entrer dans les détails. Sa longueur peut varier de quelques lignes à plusieurs pages.
- ◆ **Storyboard** : c'est un document qui découpe les scènes plan par plan. Souvent réalisé en format dessin, il permet d'être sûr de ne rien oublier au tournage et de s'imaginer chaque scène dans les moindres détails.
- ◆ **Plan de coupe** : c'est un plan qui permet de dissimuler une coupe dans un plan principal. Par exemple, pour une interview filmée, on fera des plans de mains ou un gros plan sur les yeux, afin, au montage, de cacher les coupes qui seront faites dans l'interview.

◆ **Raccord** : quand on filme, surtout en fiction, il est indispensable de veiller à ce qu'il y ait une cohérence de contenu entre plusieurs plans successifs, «il faut que ce soit raccord». Cela concerne en général les costumes, le maquillage et les accessoires. Par exemple, dans une scène, si un personnage a un chapeau, si une pause est réalisée pendant le tournage, il est impératif de vérifier que le personnage a son chapeau lors de la reprise de la scène.

◆ **Insert** : c'est un plan inséré dans une action, généralement un plan de détail. Il peut préparer le spectateur à anticiper une action. Par exemple, le plan d'un téléphone prévient le spectateur que celui-ci va bientôt sonner. Un plan d'insert peut aussi n'avoir aucun lien avec l'action, mais plutôt montrer des détails du lieu où se passe l'action.

◆ **Synchronisation** : la synchronisation entre le son et l'image signifie que le son est calé sur l'image. La caméra synchronise automatiquement le son et l'image. Mais parfois, on enregistre le son avec un autre appareil pour que la qualité soit meilleure. Dans ce cas, la synchronisation s'effectuera au montage. C'est d'ailleurs à cela que sert le «clap» cinéma : au montage, ce clap apparaîtra visuellement sur l'image et graphiquement au son, il faudra alors aligner les deux sur la *timeline* pour les synchroniser.

◆ **Timeline** : terme qui désigne la piste sur laquelle sera fait le montage du film. C'est une ligne temporelle dans le programme de montage. C'est là qu'on va pouvoir mettre les plans ensemble et travailler les enchaînements et transitions entre les plans.

A DÉCOUVRIR ...

LIVRES

Bourron Yves et Denneville Jean, (1991), *Se voir en vidéo*, Paris, édition d'Organisations

Ce livre présente une pédagogie de l'autoscopie, de la théorie à la pratique. Il fixe des règles déontologiques et propose des exercices de formation. Il propose des exercices autour de l'expression orale, du jeu de rôles, du travail de groupe, de l'entretien ou encore de la gestuelle. Il s'intéresse plus particulièrement à l'application de l'autoscopie dans le cadre de formations en entreprise ou en institution et propose une méthodologie.

Lallier Christian, (2009), *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Archives contemporaines

L'auteur, ethno-cinéaste, analyse et présente dans ce livre son approche cinématographique du terrain, entre observateur et observés, entre filmant et filmés. On interagit toujours avec les personnes que l'on filme, et le résultat vidéo dépendra des conditions de cette interaction sociale. L'auteur décortique alors les conditions de cette observation filmée.

Goffman, Erving, (1959, trad. fr. 1973, rééd. 1996), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, éditions de Minuit, coll. Le Sens commun

Dans ce livre, un classique des sciences sociales, Goffman propose de comparer la vie quotidienne à une mise en scène théâtrale avec une scène, des acteurs, un public... Dans la vie, comme au théâtre, la tâche principale d'un acteur est de donner de la vraisemblance au rôle qu'il joue, à l'image qu'il veut faire passer de lui. Ainsi, il travaille sa présentation afin de donner à l'autre un maximum d'éléments pour que celui-ci croie à son personnage. Le but est de coller le rôle à la réalité et, par-là, de donner la meilleure image possible de soi.

Béguin, Pascal et Cerf Marianne, (2009), *Dynamique des savoirs et dynamique des changements*, Toulouse, éditions Octares.

Il s'agit d'un recueil d'articles de différents auteurs qui s'intéressent à la recherche participative/action et à la co-construction des savoirs. L'objectif est d'identifier les questions nouvelles posées à la science dans ses relations avec le terrain et d'interroger ses rapports avec la société. A partir d'une réflexion sur les pratiques de recherche, ce livre propose de comprendre les voies qu'explorent aujourd'hui les sciences, et leurs devenir.

FILMS



Robert Flaherty,
(1922),

Nanouk l'esquimau

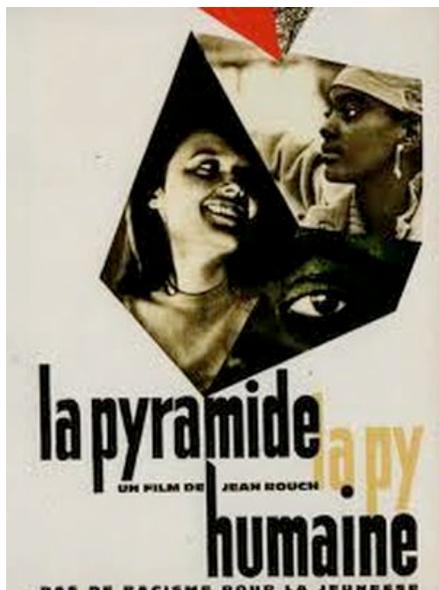
On découvre le mode de vie d'une famille inuit vivant sur la baie d'Hudson au Canada. Le cinéaste montre la vie nomade des Inuits à la recherche de nourriture et leurs défis quotidiens pour arriver à vivre dans le Grand Nord. Flaherty est le premier à avoir initié le documentaire, n'hésitant pas à mettre en scène et montrant ses *rushes* à ceux qu'il filmait afin de construire avec eux la trame narrative de son documentaire. Il est considéré comme

le pionnier ou le fondateur de ce que l'on nomme aujourd'hui docufiction ou ethnofiction.



**Dziga Vertov, (1929),
*L'Homme à la caméra***

Ce film muet, tourné dans des villes russes, retrace le quotidien de ses habitants, du matin au soir, du travail au loisir. Dziga Vertov veut, à travers ce film, «prendre la vie sur le vif» et utiliser la caméra pour la lutte des classes. C'est un film expérimental précurseur qui tente de créer un nouveau genre, une nouvelle expérience cinématographique pour le spectateur.



**Jean Rouch, (1961),
*La pyramide humaine***

Jean Rouch propose à des élèves d'un lycée d'Abidjan de tourner un film qui interroge ce que pourrait être une amitié entre blancs et noirs, sans aucun complexe racial. Le vrai but est de montrer comment des gens d'origines différentes peuvent arriver à se côtoyer et à vivre ensemble. Le film, au lieu de refléter la réalité, créera une autre réalité. Les acteurs improvisent leurs réactions et dialogues ; l'improvisation spontanée étant la seule règle du jeu.



**Raymond Depardon,
(1987), *Urgences***

Le réalisateur filme, au plus près de la souffrance, des patients des urgences psychiatriques de l'Hôtel-Dieu à Paris.

Schizophrènes, alcooliques, paranoïaques, suicidaires, dépressifs, mythomanes. La caméra de Depardon explore toutes les facettes de la folie. On voit dans ce film toute la force de l'approche de Depardon, dans une prise directe de l'instant vécu et une esthétique photographique épurée.

Johan van der Keuken

AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE



**Johan van der Keuken,
(1996), *Amsterdam Global Village***

Dans cette épopée, Johan van der Keuken dresse un portrait de sa ville, Amsterdam, et des gens qui y vivent. Lors de ce tour du monde réalisé dans sa propre ville, le réalisateur rencontre des gens de tous âges et de toutes nationalités. A la limite entre documentaire et film d'expérimentation, il assume une approche subjective et engagée dans le réel.

Intéressé-e par :
D'autres thèmes de publications pédagogiques ?
Des ateliers d'échanges de pratiques ?
Des formations ?
Des supervisions individuelles ou collectives ?

www.cdgai.be

+32 (0)4 366 06 63
info@cdgai.be

**Centre de Dynamique
des Groupes et d'Analyse Institutionnelle asbl**

Parc Scientifique du Sart Tilman
Rue Bois Saint-Jean, 9
B - 4102 Seraing
Belgique

Dans ce livret, nous voulons interroger l'usage de l'audiovisuel comme outil d'animation, comme outil éducatif et pédagogique, plus particulièrement dans sa capacité réflexive.

En tant que regard en miroir sur notre propre action, la réflexivité représente un processus visant l'auto-analyse individuelle ou collective. Elle participe à une remise en question et développe le sens critique.



Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles