

LE MONTAGE EN ANTHROPOLOGIE FILMIQUE: réflexion à partir du «portrait» de l'ouvrier en région parisienne

Aliénor Martaud¹

Résumé: Comment réaliser le «portrait» filmique de l'ouvrier en région parisienne? Si l'organisation du terrain permet de mêler l'expérience et les outils ethnographiques, l'usage de la vidéo nous confronte à de nouvelles problématiques, liées aux questions d'écriture filmique. Il s'agira ici de questionner le montage dans la réalisation d'un film documentaire. Comme Jean Rouch et Edgar Morin, nous préconisons que *«l'image ne suffit pas plus que l'enquête à révéler le réel. C'est par la construction, c'est à dire le montage que l'on peut chercher la «vérité sociologique»*. Le montage est le point culminant où viennent se refléter les intentions du chercheur, sa subjectivité, et l'expression du monde réel, dont il rend compte. Dans le cadre de cette recherche, nous avons donc opté pour la réalisation d'un triptyque visuel. Le premier volet est un documentaire construit par les ouvriers, le deuxième par le chercheur et le troisième est une proposition filmique sur la recherche en cours. Ce triple regard sur la réalisation d'un portrait «ouvrier» multiplie les axes de lecture et interroge la place de l'image dans les sciences sociales.

Mots-Clés: Images; ouvrier; anthropologie partagée; portrait; montage.

Resumo: Como realizar o "retrato" filmado do trabalhador na região parisiense? Se a organização do trabalho de campo permite misturar a experiência e os instrumentos etnográficos, o uso do vídeo nos confronta a novas problemáticas, relacionadas à escrita fílmica. Aqui, trataremos de questionar a montagem na realização de um filme documental. Como Jean Rouch e Edgar Morin, preconizamos que *“a imagem, tal como a entrevista, não é suficiente para revelar o real. É por meio da*

¹ Travailleur indépendant du secteur Production audiovisuelle. Doctorante en Université Paris Ouest, Nanterre La Défense. E-mail: m.alienor@free.fr.

construção, ou seja, pela montagem, que podemos pesquisar a ‘verdade sociológica’”. A montagem é o ponto culminante onde vêm se refletir as intenções do pesquisador, sua subjetividade e a expressão do mundo real do qual ele dá conta. No âmbito desta pesquisa, nós optamos, então, pela realização de um tríptico visual. O primeiro é um documentário construído pelos trabalhadores; o segundo, pelo pesquisador; e o terceiro, é uma proposta fílmica sobre a pesquisa em andamento. Este triplo olhar sobre a realização de um “retrato” operário multiplica os eixos de leitura e interroga sobre o lugar da imagem no campo das ciências sociais.

Palavras-chave: Imagens; operário; antropologia partilhada; retrato; montagem.

Abstract: How to achieve the filmic “portrait” of the labourer in the Parisian region? While the organization of the terrain allows mixing the experience and the ethnographical tools, the use of video confronts us with new problematic connected to questions about filmic writing. The main matter here will be to question editing in the realisation of a documentary. As Jean Rouch and Edgar Morin advocates “the image is not more sufficient than the questionnaire in matter of revealing the real. It’s through the construction, that is, through the edit that we can search the “sociological truth”. The editing is the culmination point where reflect the researcher’s intentions, his/hers subjectivity and the expression of the real world on which it reports. In the framework of this research we have chosen to realise a visual triptych. The first aspect is a documentary constructed by the labourers, the second – by the researcher, and the third one is a filmic proposal on the ongoing research. This triple look onto the realisation of a “labourer’s portrait” multiplies the lines of reading and interrogates the place of image in social sciences.

Keywords: Images; labourer; shared anthropology; portrait; editing.

Un nouveau pas sera franchi lorsque la participation se réalisera au niveau de la conception même du film, avec des buts communs reconnus comme tels (MAC DOUGALL, 1979, p. 102).

Les formes et usages de la restitution en sciences sociales aujourd’hui se complexifient. Entre observation, prise de note, croquis, photographie et vidéo, les sources informatives sont multiples et permettent d’enrichir la méthodologie autour de l’organisation du terrain. Mais dans quel but et de quelle manière les utiliser? Si la réalisation du terrain permet de mêler

l'expérience et les outils ethnographiques, l'usage de la vidéo nous confronte à de nouvelles problématiques liées aux questions d'écriture filmique. Il s'agit donc à présent de questionner l'ensemble des choix techniques mobilisés pour réaliser un film documentaire: repérage, cadrage, narration, structure, montage, commentaire et dialogue.

Cette communication s'inscrit dans un travail de doctorat en anthropologie filmique et porte sur les ouvriers employés chez Guy Charles Gaudefroy, entreprise de routage² à Saint Ouen, dans le département de Seine Saint Denis. Dans le cadre de cet article, nous questionnerons la place de l'image dans la restitution, en insistant particulièrement sur ce nouveau mode d'écriture scientifique, le montage. Nous aborderons le montage lors de la prise de vue, ou le tourné-monté de l'ethnographe. Puis, on présentera le travail de montage de l'ethnologue et son autofilmie. Enfin, on abordera le montage avec les ouvriers, ou les possibilités qu'offre la restitution visuelle.

En guise de préambule, je tiens à préciser que cette recherche s'inscrit dans le prolongement d'un Master réalisé en 2007, qui interrogeait alors la spécificité du routage. Après avoir effectué un terrain d'un an au sein de l'entreprise, j'ai pu aller au bout de mon projet en proposant un mémoire et un film, qui avaient comme protagoniste le routage et ses conditions de réalisation, et en y ajoutant le portrait d'une ouvrière qui, tout en expliquant sa tâche, revenait sur son parcours, sa vie et ses projets. Si ce master répondait donc à mes attentes, il suscitait dans le même temps de nouvelles interrogations qui restaient encore en suspens.

Influencée par l'aspect «direct» du travail de Jean Rouch et Edgar Morin dans «Chronique d'un été» et celui du groupe Medvedkine, je décidais donc de focaliser ma thèse sur les locaux de Guy Charles Gaudefroy, afin de saisir les complexités du travail autour du routage. J'élargissais mon «cadre» afin d'appréhender, cette fois, la figure ouvrière, en tenant compte des complexités du travail moderne, incluant dès lors toutes les figures

² Routage: consiste à diffuser de la communication technique ou publicitaire, de la simple lettre au conteneur.

hiérarchiques de l'usine, ainsi que les différents statuts des ouvriers, à savoir les «fixes»³ et les intérimaires. Le travail sera abordé, questionné et filmé dans le but d'éclairer ce protagoniste aux contours flous: le «travailleur».

Dans le cadre de la recherche sur et avec l'image, il est intéressant de répertorier dans un premier temps ce que le cinéma nous dit du «travailleur». Si Michel Cadé (2004) nous renseigne sur la visibilité des ouvriers dans le cinéma français en insistant sur sa non représentation au 20^e siècle (excepté autour des années 1990), il souligne également comment le cinéma nous renseigne sur nos représentations de l'ouvrier:

La silhouette ouvrière est fréquente au détour des films produits au 20^e siècle, mais elle est souvent sans conséquence, élément du paysage social, voire du paysage urbain, sans autre fonction que de fournir un élément d'authenticité (CADÉ, 2004).

Lorsque Gilles Rémillet (2009) réalise sa thèse sur le travail ouvrier en milieu industriel, il remarque au préalable que les études anthropologiques répertoriées jusqu'alors s'intéressent peu au travail quotidien des ouvriers. Les quelques travaux filmiques ayant pour thème le travail ne prennent que très rarement la tâche comme protagoniste du film, et lorsque c'est le cas, les auteurs ne sont pas anthropologues ou sociologues, mais militants ou documentaristes répondant à des commandes. Enfin, lorsque le travail est abordé en anthropologie, il combine rarement les questions du travail et du travailleur. Pourtant, comme le soulignait déjà Pierre Naville, les chercheurs qui interrogent «le travail» dans les sciences sociales ont tout intérêt à utiliser l'instrumentation audiovisuelle, car cet outil permet «d'utiliser la création d'images comme façon de poser un problème, et comme façon d'interpréter la signification de ces éléments». En effet, les transformations du travail, qui passent de plus en plus par des

³ Fixes: terme utilisé par les ouvriers pour désigner les personnes en CDI.

activités de contrôle-surveillance, où sont en jeu bien plus que de simples capacités manuelles et/ou intellectuelles, supposent de la part du travailleur des stratégies fines afin de lui permettre de conserver son poste. Cela appelle, selon Mc Luhan, une nouvelle exigence sensorielle et technologique.

Au vu de ces réflexions, et grâce à la méthode originale utilisée par Paul Willis (2011) pour comprendre qui sont les ouvriers, j'ai décidé de comprendre le «travail» à l'intérieur de l'usine, mais également de suivre les ouvriers en dehors de l'usine, afin de comprendre quel rôle le travail opère sur leur identité au sens durkheimien: leurs parcours, leurs quotidiens, leurs familles et amis sont ici abordés sous la forme d'entretiens à domicile, afin d'enrichir le portrait du travail et du travailleur. Cela commence par exemple par la «renomination», qui consiste à demander à chaque travailleur de nommer son activité, afin de comprendre comment il comprend son activité et quelle charge politique et sensorielle il donne à cette activité. La restitution filmique comprend donc plusieurs volets qui expérimentent chacun un point de vue, et offrent au spectateur, nous l'espérons, des pistes de réflexions aussi nombreuses que possible. Cette restitution filmique est évidemment accompagnée d'un texte qui éclaire les choix stratégiques mis en place par le chercheur cinéaste. Comme le souligne Marc Henri Piault,

En réalité, l'anthropologie visuelle renvoie à une situation qui est précisément ce qui devrait être l'objet de l'anthropologie: comment est-il possible de penser la relation de l'un avec l'autre, de l'unique avec le multiple, de la vie avec la substance, de l'individu avec la société, de la société avec la Nature? L'objectif n'est plus en réalité de décrire des faits et des objets mais de rendre pensable la possibilité de toute relation (PIAULT, 1992, p. 64).

Cette intervention interroge la place du montage dans la réflexion anthropologique. Comme Jean Rouch et Edgar Morin, nous préconisons que «l'image ne suffit pas plus que l'enquête à révéler le réel. C'est par la construction, c'est à dire le montage que l'on peut chercher la «vérité sociologique». Alors le montage est le point culminant où viennent se

réfléter les intentions du chercheur, sa subjectivité, et l'expression du monde réel dont il rend compte. Si on considère la réflexivité comme un outil incontournable dans le cadre de la compréhension de notre objet de recherche, et donc comme une source de savoir, il semble pertinent d'en rendre compte lors de la fabrication du texte. La restitution de notre recherche est donc multiple. Afin de restituer au mieux la complexité de notre objet de recherche, nous avons réalisé un triptyque visuel.

Le premier volet s'attache à rendre visible la compréhension du travail appréhendé par la direction. La construction de ce volet a été pensée avec les agents grâce au procédé de «feedback». Le second volet présente le travail sous le regard des ouvriers. Avec eux, nous avons réalisé ici un film qui présente leur quotidien, en soulignant, de fait, les contradictions sur l'appréhension du travail entre la direction et les ouvriers.

Si ces deux volets s'inscrivent dans une volonté de mettre au jour les contradictions et différences dans l'approche de notre objet d'étude en fonction de la place hiérarchique occupé au sein de l'entreprise, il nous semble réducteur de se contenter de ces deux regards qui finalement ne se croisent jamais. Alors, à ces deux volets qui sont le fruit de la coopération entre les agents et le chercheur, nous avons décidé d'ajouter un troisième film, qui présente la recherche en cours. Compris comme un objet visuel non identifié (OVNI), pour reprendre les termes de René Baratta (2006), on propose un film sur la recherche en cours. Ici la mise en scène s'inspire de «*Chronique d'un été*» qui tentait déjà, en 1960, d'inclure le spectateur dans les multiples étapes nécessaires à la réalisation de ce film sociologique.

Pensé comme un film conversationnel, on interroge la coopération entre les agents et le chercheur sur la réalisation d'un film, et on confronte, dans un second temps, la direction et les ouvriers sur un même exercice de restitution autour d'une activité précise, afin de mieux comprendre comment chacun appréhende son travail, mais également ce qu'ils souhaitent montrer, dire, et donc dans le même temps cacher de leur

quotidien, en n'intervenant à aucun moment sur l'exercice du montage.

Ce film est donc l'occasion de mettre en place une relation émique. Ici la phase de production des données peut être analysée comme une restructuration incessante de la problématique au contact des agents, et comme un réaménagement permanent du cadre interprétatif au fil de l'accumulation des éléments empiriques.

A cet effet, nous avons croisé les discours du patron de l'entreprise, d'un cadre en poste fixe, d'un intérimaire, et d'une manutentionnaire sur une réflexion: nommer son travail. Il est saisissant de constater à quel point il est difficile pour chacun de comprendre son activité.

Nommer son travail c'est également une manière de valoriser ou non sa tâche au quotidien, de se représenter dans l'entreprise et pour le sociologue de mesurer la complexité qu'engendre une réflexion sur le travail manutentionnaire, quand cet exercice de définition apporte autant de réponses différentes que de protagonistes. Monter ces séquences et croiser les réponses de ces différents protagonistes souligne de fait les contradictions et rapports de forces existants entre la hiérarchie et les ouvriers.

La réalisation de ce triptyque permet également d'interroger la place du film dans les sciences sociales. En effet, si l'image est polysémique, et si nous ordonnons la pensée, et donc le résultat filmique, il reste que la réception nous échappe. Le spectateur décode de façon différente (en fonction de ses attentes et de sa compréhension du sujet proposé...). Cela apporte une intersubjectivité non contrôlable mais, nous semble-t-il, dynamique. Ce faisant, le résultat de ce triptyque visuel ne se présente plus comme le point final d'une recherche réservée aux quelques initiés, mais comme une ouverture à la réflexion socio-anthropologique, considérant le produit filmique comme une observation participante pour celui qui la regarde.

La restitution dans le cadre de la recherche en sciences humaines est une question importante car elle influe de fait sur l'organisation du terrain,

la méthodologie engagée et la réalisation de la recherche. Cela est encore plus prégnant lorsque la recherche est réalisée à l'aide d'images fixes ou animées.

Parler du montage, c'est en un sens parler du tournage. En effet, la matière récoltée sur le terrain est dépendante de la méthode employée sur le moment. Alors plutôt que de multiplier les scènes afin de saisir un maximum d'informations sur une tâche en cours par exemple, ce qui nécessiterait de faire des coupes à chaque déplacement de la caméra, j'ai opté pour la réalisation de plans-séquences qui, s'ils ne suivent pas la tâche en temps réel, permettent de s'attarder sur la gestuelle, les corps en mouvements, les interactions en cours, ou encore les échanges autour d'une ou plusieurs tâches exécutées par les agents.

De plus, ces plans séquences sont, à l'occasion du montage, une matière plus malléable car moins tronquée. Il est alors plus facile de restituer la matière brute ou de la réexploiter dans un autre contexte, ou encore à une autre époque, ce qui règle l'irritant problème de conservation des rushes en proposant, comme le préconise Monique Haicault, des ressources visuelles disponibles pour une formation à l'image dans les sciences sociales.

Une autre volonté du chercheur lors du tournage, c'est la réflexion sur sa prise de vue qui induit des effets de connaissances et de méthodes. Plutôt que d'utiliser un tripode, qui fixe la scène et vous éloigne de fait de l'action, le zoom devenant alors le seul artifice technique vous permettant d'approcher l'Autre, j'ai préféré, comme Michel Brault⁴, faire corps avec la caméra et me déplacer avec elle.

Le premier avantage est la proximité que cela permet et révèle à l'agent⁵, et surtout cela permet de devenir un observateur participant aux actions en cours. La caméra est alors visible, l'image moins nette, parfois

⁴ Brault Michel, cinéaste canadien qui va mettre en place le système de tournage, la caméra à l'épaule.

⁵ Nous utilisons le terme «agent» pour toute personne ayant été filmée, quelque soit son statut et son rôle dans l'organisation du film.

tremblante, rappelle au spectateur l'intervention du chercheur sur les images proposées. Cela consiste également à penser différemment la place du cinéaste dans l'interaction cinématographique, en construisant un rapport singulier avec les agents. C'est en réalité ici que s'opère la première phase du montage:

Toute l'improvisation gestuelle (mouvements, cadrages, durée des plans) aboutit finalement à un montage au moment du tournage: nous retrouvons ici la conception de Vertov, «le `ciné-oeil' c'est: je monte lorsque je choisis mon sujet (parmi les milliers de sujets possibles). Je monte lorsque j'observe (filme) mon sujet (réaliser le choix utile parmi mille observations possibles (ROUCH, 1978, p. 64).

C'est ce que l'on appelle communément le "tourné /monté". Exercice périlleux qui consiste à faire un film en direct, le montage se fait sur le terrain, en même temps que l'action qui se déroule, le cinéaste devenant un membre à part entière de l'interaction en cours: Alors la caméra, comme un exutoire, dévoile rapidement les hiérarchies officieuses et officielles, inscrivant le chercheur comme le maillon de la chaîne capable de «faire perdre la face» ou «stariser» les agents qui en subiront les conséquences. C'est ainsi que Grace, intérimaire filmée dans le cadre de cette étude, nous expliquera lors d'un entretien privé le pouvoir de la caméra et ses possibles effets pervers. Filmée un après-midi entier, elle s'est vu rejetée et raillée par les autres intérimaires les jours suivants.

Comprenant mon activité comme de l'anthropologie partagée, l'ambition est donc d'inclure le sujet non pas en tant qu'objet d'étude, dépossédé d'un point de vue sur sa propre existence ou condition, mais de l'inclure tout au long du procès, que ce soit sur le terrain, dans les entretiens, et par conséquent dans l'étape du montage. Il s'agit dès lors de lui proposer un produit qu'il soit en mesure de comprendre et avec lequel il puisse réagir, afin de lui permettre de réaliser sa propre organisation intellectuelle et sensible de sa condition.

Dans le cadre de cette étude, la reconnaissance de l'Autre passe donc

d'abord par son identification comme partenaire de la recherche. Comme Laplantine le préconise

Notre discipline se doit, non pas de fournir des réponses à la place des intéressés, mais de formuler des questions avec eux, d'élaborer avec eux une réflexion raisonnée (...) Bref, la recherche anthropologique (...) a aujourd'hui pour vocation majeure de proposer non pas des solutions, mais des instruments d'investigations qui pourront être utilisés notamment pour réagir au choc de l'acculturation (LAPLANTINE, 1987, p. 30).

On peut alors parler de caméra participante, en faisant référence ici à l'observation participante, en considérant que l'outil intervient dans le cadre de l'analyse permettant des «feedback» (contre don audio-visuel), un retour sur la proposition du chercheur avec les agents. Ces aller-retours entre les rushes et le terrain permettent de mettre en place ce que Rouch appellera l'anthropologie partagée.

Si beaucoup considèrent que «*Chronique d'un été*» fut un tournant dans le milieu du documentaire, c'est parce qu'il a permis de mettre à nu le dispositif intellectuel et technique. Ce faisant, il rendait visible la réflexion en cours, l'engagement et l'ambition des chercheurs au moment où le film se construit. Ce recul nécessaire à toute recherche, que nous pourrions comprendre comme une «autofilmie», pendant de l'auto-analyse bourdieusienne, me semble nécessaire aujourd'hui.

La technologie rend service aux documentaristes car elle permet de travailler seul sur le terrain, les caméras étant beaucoup plus légères, les capacités d'enregistrements plus longues, et la prise de son intégrée. Aujourd'hui, l'anthropologue cinéaste peut et doit travailler seul sur le terrain, afin de ne pas altérer la relation qu'il aura construite avec les agents. Deux options s'offrent à nous lorsque nous allumons notre caméra. Soit nous décidons de disparaître de la scène en faisant en sorte d'éviter toute profilmie et en censurant notre parole, considérant que seul le retour à une action/ interaction «naturelle» entre les agents est source d'information, comme le préconise Lallier lorsqu'il revient sur la méthodologie qu'il a

employé lors de son travail sur les interactions (LALLIER, 2009). Soit nous décidons de ne pas nous exclure de notre propre travail. (Il n'est pas inutile de rappeler que le documentaire, quel qu'il soit, est toujours le fruit de son auteur. A partir du moment où il cadre, il décide de cacher le reste de la scène, l'ensemble de ces choix sont décisifs et sont donc à questionner au même titre que ce qui est retenu par un ethnologue dans son champ de vision sur son terrain). Par conséquent, effacer notre présence revient à effacer des données utiles au spectateur. Notre méthodologie consistera donc à révéler la coopération existante entre les agents et le cinéaste. Au tournage, comme au montage, nous ne refusons pas la profilmie (les regards amusés ou surpris devant la caméra, la parole du cinéaste ou les propos qui s'adressent directement à lui) car nous considérons que c'est là un élément central de la méthodologie qualitative.

Comme le préconisait David MacDougall, le montage est ici construit autour d'une activité (le routage). Alors le parti pris est de se concentrer sur cette activité en proposant des plans séquences qui cherchent à restituer «fidèlement», avec leurs sons réels, leurs organisations et leurs temps propres, une action, afin que l'agent puisse juger lui-même des possibilités générales d'analyse offertes par le film.

Ces séquences sont ensuite visionnées par les agents, qui commentent les scènes proposées, et y réagissent. Alors les commentaires et ressentis sont enregistrés et parfois ajoutés au montage final, afin de restituer cette fois au spectateur un ensemble cohérent et sensible autour d'une activité. Je mêle ici le travail d'exposition et d'exploration (DE FRANCE, 1989). Mais, cette fois-ci, je procède à la jonction de ces deux méthodes, considérant que l'une peut éclairer l'autre. Ici le travail d'exposition, qui consiste à décrire visuellement une activité de travail (le routage), est complété par un travail exploratoire consistant à faire un aller-retour sur les images enregistrées auprès des agents, afin de bénéficier de leurs commentaires, que nous

incluons dans le produit filmique. C'est ainsi qu'Houcine⁶ découvre, à la lecture des images, des procédés qui ne devraient pas être exécutés par les intérimaires mais par les chefs d'atelier. Il constate alors que certains dysfonctionnements pourraient être évités si les cadres se rendaient plus souvent dans les ateliers. Ces mêmes dysfonctionnements sont aussi abordés par Grace⁷, qui explique que ces procédés, exécutés par elle-même au lieu de son chef, sont difficiles à vivre, car cela l'oblige à signer la réalisation d'un routage et donc à signaler les erreurs possibles, créant ainsi des tensions entre les intérimaires.

Mon sujet d'étude est la réalisation du portrait ouvrier en Ile de France. Plus précisément, j'interroge les notions de «travail» et de «travailleur» confrontées aux nouvelles formes d'emploi, tel que l'intérim.

L'utilisation de la caméra est alors pensée comme un mode de restitution classique, apte à montrer avec précision les chaînes d'opérations nécessaires à la réalisation d'un routage. Dans le même temps, le travail est considéré comme une activité qui ne se réduit pas à l'ensemble des gestes nécessaires à la réalisation d'une tâche, mais comme une activité qui nécessite de mettre en place des stratégies manuelles, intellectuelles et sensibles.

Alors la réalisation d'une étude filmique exploratoire est, me semble-t-il, toute indiquée afin de restituer la complexité du «travail» aujourd'hui.

En incluant les logiques de l'anthropologie modale de Laplantine (2005), les faits sociaux sont ici appréhendés non plus comme des choses, mais comme des processus. Ces processus doivent être rendus visibles/audibles: le sensible et la subjectivité prennent toute leur place dans la recherche filmique. Ce montage à deux voix permet de mêler les «cadrages» scientifiques opérés par l'anthropologue cinéaste et les commentaires et organisations séquentielles envisagés par les agents.

⁶ Houcine est cadre chez Guy Charles Gaudefroy et a participé au tournage ainsi qu'au montage dans le cadre de cette étude sur le travail.

⁷ Grace est intérimaire chez Guy Charles Gaudefroy depuis plus de 10 ans et a participé au tournage et au montage dans le cadre de cette étude sur le travail.

Ces quelques pages dédiées au montage mettent en exergue une des multiples propositions qu'offre l'image à nos disciplines. A la fois outil de recherche, objet d'analyse, forme de restitution complexe, l'image, loin de nuire au sens ou à la connaissance, enrichit notre palette méthodologique et alimente notre réflexion socio-anthropologique des mondes contemporains.

Bibliographie

BARATTA, René. Du film à l'Ovni en passant par le travail. **Revue Communications**, Paris, n. 80, 2006.

CADE, Michel. **L'écran bleu**: la représentation des ouvriers dans le cinéma français. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2004.

DE FRANCE, Claudine. **Cinéma et Anthropologie**. Paris: MSH, 1989.

LALLIER, Christian. **Pour une anthropologie filmée des interactions sociales**. Paris: Ed. des archives contemporaines, 2009.

LAPLANTINE, François. **L'anthropologie**. Paris: Seghers, 1987.

_____. **Le social et le sensible**: introduction à une anthropologie modale. Paris: Téraèdre, 2005.

MAC DOUGALL, David. Au delà du cinéma d'observation. In: DE FRANCE, Claudine (Org.). **Pour une anthropologie visuelle**. Paris: La Haye, 1979.

PIAULT, Marc Henri. **Du colonialisme au partage**: CinémAction, demain, le cinéma ethnographique, Paris, n. 64, 1992, p. 58-65.

REMILLET, Gilles. **Ethno-cinématographie du travail ouvrier**. Paris: L'Harmattan, 2009.

ROUCH, Jean. **La caméra et les hommes**: pour une anthropologie visuelle. Paris: Éditions Mouton, 1978.

WILLIS, Paul. **L'école des ouvriers**. Paris: Agone, 2011.