

## LA CAMERA COMME VECTEUR RELATIONNEL

Frédérique Leresche<sup>1</sup>

**Résumé:** Dans cet article, je propose de réfléchir à l'usage de la caméra comme vecteur relationnel et son incidence sur la production des données (récolte et restitution). Nous allons voir comment la caméra a dépassé sa fonction première d'outil pour devenir un vecteur relationnel au centre même de la recherche, questionnant très tôt dans le processus la *forme* que pouvait prendre la restitution des données d'enquête.

**Mots clés:** Genre; restitution sensible; contre-don.

**Resumo:** Neste artigo, proponho refletir sobre o uso da câmera como vetor relacional e seu impacto sobre a produção de dados (coleta e restituição). Veremos como a câmera excedeu a sua função primeira de instrumento para tornar-se um vetor relacional situado no próprio centro da investigação, questionando, desde o início do processo, a forma que poderia assumir a restituição dos dados de pesquisa.

**Palavras-chave:** Gênero; restituição sensível; contra-don.

**Abstract:** In this article, I suggest to consider using the camera as a relational vector due to its specific role in the production of data (during collection and processing). I will outline how the camera has neglected its central and basic role in research and hereby the possibility of becoming a relational vector. That is, the camera could be applied even at an early point of the research process in order to question the form in which the data will be prepared and presented.

**Keywords:** Gender; sensitive return; gift exchange.

---

<sup>1</sup> Université de Lausanne. Actrice et chanteuse. Assistante étudiante du projet de recherche Musicians' Lives. LIVES Programme – soutenu par le Fond National Suisse de la Recherche Scientifique. E-mail: [frederique.leresche@unil.ch](mailto:frederique.leresche@unil.ch) .

Entre 2012 et 2014, j'ai mené une recherche ethnographique en Suisse sur les carrières de musicien.ne.s, en associant, comme méthodologie d'enquête, des entretiens biographiques avec des musicien.ne.s et des membres de leur entourage et de nombreuses séances d'observation plus ou moins participantes (de séances d'observations *passives* dans un coin de studio d'enregistrement à la performance musicale sur scène). La particularité de ma recherche a été de m'intéresser plus spécifiquement à la perception de la carrière des musicien.ne.s par les membres de leur entourage (ascendant.e.s, conjoint.e.s, enfants) en tentant d'articuler les perceptions à l'œuvre dans les différentes sphères et la porosité qui en découle.

La caméra est intervenue relativement tôt dans le processus d'enquête, en premier lieu par choix méthodologique, comme complément au carnet de notes. En effet, dans un terrain qui me demandait une attention particulière à ce qui se passe *autour*, que ce soit en ce qui concerne le personnel de renfort (techniciens par exemple mais aussi entourage) et/ou en ce qui concerne l'ensemble du faisceau des tâches des musicien.ne.s (répétitions, enregistrements, administration, moments de socialisation durant lesquels une partie de l'activité musicale se fait, se joue), utiliser une caméra au poing m'a permis d'être mobile et rapidement réactive à ce qui se passait autour de moi. Mais cet outil s'est très rapidement révélé être un support relationnel. Nous allons voir que la configuration triangulaire entre enquêté.e.s, chercheuse et caméra a déterminé en partie l'accès au terrain. Trois éléments en particulier, que sont la forte présence des hommes dans le monde de la musique, mes liens antérieurs à la recherche avec une partie des personnes présentes sur mon terrain et la double parole, celle des enquêté.e.s et celle des membres de l'entourage, ont influencé la récolte des données et leur restitution.

## Le monde des musicien.ne.s: un monde d'hommes

De nombreuses études ont montré la division sexuelle du travail chez les musicien.ne.s interprètes (RAVET e COULANGEON, 2003; BUSCATTO, 2003; PERRENOUD, 2011), notamment dans la division qui s'opère entre ceux qui détiennent les instruments et celles qui sont derrière les micros.

Une partie de mon analyse s'appuie sur les travaux de Paola Tabet à propos de l'appropriation différenciée des outils entre hommes et femmes et plus précisément d'un «sous-équipement» des femmes. Elle pose notamment comme hypothèse que les femmes sont de façon constante sous-équipée et se demande «ce que signifie le fait que l'un des deux sexes détient la possibilité de dépasser ses capacités physiques grâce à des outils qui élargissent son emprise sur le réel et sur la société, et que l'autre, au contraire, se trouve limité à son propre corps» (TABET, 1998, p. 19). C'est dans ce sens que je propose de penser l'appropriation différenciée des instruments de musique et de la place qui en découle. Pour suivre la thèse de Tabet, on peut penser le micro comme un outil «limité au propre corps» qui n'a de vocation que d'amplifier la voix, tandis que les instruments de musique, souvent destinés aux hommes, seraient des outils permettant de «dépasser ses capacités physiques» et donc «d'élargir son emprise sur le réel et sur la société» (TABET, 1998, p. 19).

Ayant des identités multiples sur le terrain (j'y reviendrai plus tard), j'ai été à plusieurs titres confrontée à cette division sexuelle du travail, non seulement comme chanteuse interprète, mais aussi dans les moments d'observations non participantes, où j'endossais malgré moi et caricaturalement une sorte de posture de groupie, passant des heures assise dans un coin, à observer, comme me l'a dit un enquêté, «une bande de mecs qui font des blagues de mecs en se comparant leurs instruments». Ces postures, parfois violentes à endosser, m'ont obligées à m'interroger sur mon identité et sur les conséquences quant aux données récoltées. Ainsi, si dans

*ce monde d'hommes* qu'est le monde de la musique, l'enjeu pour les femmes s'articule tant en termes de présence que de visibilité de cette présence, l'enjeu pour la très jeune chercheuse que je suis a été de naviguer dans cette socialisation masculine entre refus de ma présence, jeux de séduction, liens *intimes*, après de nombreuses heures d'entretiens tant avec les musicien.ne.s qu'avec les membres de leur entourage et parfois dévalorisation intellectuelle.

Je viens de rencontrer pour la première fois un groupe de musique d'animation, sorte d'orchestre de bal de taille réduite. J'avais trouvé leurs coordonnées sur le net, et celui qui s'occupe des contrats et des contacts avait tout de suite accepté que je vienne les rencontrer. J'ai suivi la répétition d'un soir de semaine dans l'abri anti-atomique d'une école. Trois heures de répétition à passer en revue une partie de leur répertoire. Comme aucun d'eux ne me connaît, et que c'est notre première rencontre, je n'ai pas pris ma caméra. Je suis donc restée trois heures, assise sur un tabouret dans un coin de la salle, à tenter parfois de prendre le plus discrètement possible quelques notes sur mon carnet. Nous n'avons pratiquement eu aucun échange pendant les trois heures. A la fin de la séance, selon leur habitude, une partie du groupe va boire une bière au pub du village. Ils m'y invitent, je suis la seule femme, la chanteuse du groupe a préféré rentrer. Il est tard, dans le pub les clients se font rares et sont pour la plupart agglutinés en face du jeu de fléchettes. Les quatre musiciens prennent des bières, des chopes de 5 dl, et de mon côté un verre de boisson non alcoolisée. C'est presque caricatural, trois des hommes sont affalés sur une banquette dans laquelle ils s'enfoncent, et moi je suis assise, un peu mal à l'aise, sur un tabouret dur, jambes croisées, avec peu de possibilité de bouger. Je sens bien que ma présence crispe le pianiste qui me regarde en ricanant. Il me fait alors un premier commentaire sur mon choix de boisson (non alcoolisée) puis enchaîne sur les ricanements de ses collègues: «alors qu'est ce qu'elle va anthropologuer la dame?», ce qui les fait éclater de rire (Extrait de terrain).

Ainsi, si j'ai d'abord choisi d'utiliser une caméra dans le processus d'enquête comme un complément au carnet de notes, cet outil s'est vite révélé être un support essentiel à ma relation d'enquête *genrée*. En effet, avec une caméra au poing, je suis devenue une interlocutrice à part entière, détenant *moi aussi* un outil technique, un

instrument qui devenait le centre ou le moteur de certaines de nos discussions, dans un contexte où les musiciens sont souvent à échanger autour des aspects techniques de leur instrument.

Il est 18h00, la répétition touche à sa fin. Un à un, les musiciens (que des hommes, les deux femmes instrumentistes sont déjà parties) sortent du local et nous rejoignent (moi et un membre du groupe) dans la petite cuisine attenante. Ils discutent entre eux, de la journée de travail, de ce qu'il faudra faire demain, certains ont des discussions truffées de références à des groupes anciens, à des projets passés, dont je ne comprends pas les subtilités. Je suis la plus jeune, je suis une femme et je n'ai pas participé à l'activité musicale. Heureusement, j'ai ma caméra, et j'ai passé ma journée à les filmer. Je continue donc cette activité qui me donne une certaine légitimité et qui me donne une «occupation». Cet après-midi déjà, j'ai pu naviguer au milieu d'eux avec ma caméra pendant les séances de répétition sans avoir l'impression de me déplacer en «touriste» mais en ayant quelque chose à faire. J. s'approche de moi et me pose des questions sur ma caméra («c'est du bon matos que t'as là, je peux voir?»). Je lui passe mon outil et nous prenons quelques instants pour échanger nos expériences («ouais moi je préfère travailler avec le viseur, j'aime pas trop cet écran de visionnement» «T'as un micro intégré? Tu fais pas de prise de son externe?»). Il est temps de partir, tout en continuant à parler autour de ma caméra, J. m'invite à aller souper avec eux.

Cet extrait de terrain nous permet de voir que l'outil caméra peut devenir sujet de conversation dans un environnement fortement hiérarchisé (rapports sociaux de sexe, rapport générationnel, hiérarchie des savoirs), environnement où la technique est un des thèmes de prédilection. Dans ce sens la caméra dépasse son usage premier de récolte d'images, et agit comme vecteur relationnel.

### **Une multiplicité de postures**

La deuxième particularité de ce terrain est que le processus d'enquête s'est articulé autour d'accès différenciés au terrain. Ayant exercé de

nombreuses années le métier de comédienne, et ayant souvent partagé la scène à des degrés divers avec une partie des personnes présentes sur mon terrain, j'ai eu à faire à des espaces d'observation que je connaissais *de l'intérieur* et à d'autres qui m'étaient totalement étrangers (animation de karaoké par exemple). J'y ai aussi eu des postures très variées: spectatrice, chanteuse, ethnographe, amie, camarade de jeu, camarade d'études, et bien que ces différentes postures aient toujours été dominées par mon «genre» et que cela ait conditionné les degrés d'ouverture de mon terrain: «c'est dans la manière dont s'est croisée et décroisée la multiplicité des identités sociales qui nous [m'] étaient attribuées que se sont joués les multiples effets de notre [mon]« genre » sur la production de résultats sociologiques» (BUSCATTO, 2005, p. 77). Aussi si l'accès au terrain a parfois été limité par mon *genre*, en particulier dans les interactions entre musiciens à propos des musiciennes, il m'en a ouvert d'autres comme celui de l'accès aux conjointes, avec lesquelles se tissaient parfois une sorte de lien de sororité de genre, où la discussion a parfois tourné à la confidence, n'étant pas tout à fait «*comme eux*», les musiciens, mais faisant partie un peu «*de leur monde*» puisque participant aux événements.

Dans ce cadre, la caméra a agi comme un fil d'Ariane donnant un repère visible et palpable tant pour les enquêté.e.s que pour moi. Utilisée comme une alternative à l'observation non participante, la caméra était un moyen de *participer activement* dans les moments d'observation non participante, mais aussi un moyen *d'être vue*, sans avoir besoin d'expliquer ma présence *passive* (comme je l'ai dit plus haut à propos de la posture de *groupie*). Mais la caméra est un objet dont j'ai parfois dû négocier la présence. C'est la raison pour laquelle je n'ai jamais utilisé la caméra de façon systématique, mais toujours en fonction du degré de confiance qui s'était installé plus ou moins rapidement entre les enquêté.e.s et moi. Ceci a eu des conséquences sur la production des données filmées de l'enquête, puisqu'une partie du matériau existe sur mon carnet de notes mais pas dans les rushes.

Enfin, et c'est un point important pour l'analyse des interactions, la caméra est parfois devenue participante. En général, sur le ton de la plaisanterie ou de la complicité. Par exemple un musicien, filmé en plan serré, je ne suis pas très loin de lui, est en train d'expliquer à l'ingénieur son quelle partie de l'enregistrement il doit garder, quand il se retourne soudainement vers moi et me lance un «*bonjour madame!*», et se retourne pour poursuivre sa discussion (extrait 1 : <http://wp.me/P58ny8-7>). Ou cette fois-ci, lors d'un enregistrement, un musicien joue à cache-cache avec la caméra pour ne pas que je le filme dans un moment de fragilité (il est peu sûr de lui sur un morceau qui demande une agilité dans son interprétation). Mais le *jeu* entre observés et observante a également pu se passer à un autre niveau où ceux qui étaient filmés venaient se saisir de ma caméra pour la retourner contre moi.

C'est le troisième jour de répétition auquel j'assiste. Sept musicien.ne.s (cinq hommes et deux femmes) et un compositeur. Ils savent tous ce que je fais là, mais je remarque que Jean est toujours un peu agressif quand je tourne la caméra vers lui. Parfois il se moque de ce que je filme: «c'est malin ça, on parle de jeudi et elle filme. Ça va lui servir ça, c'est malin» dit-il. Cet après-midi, il m'a pris la caméra des mains pendant que je filmais pour la retourner contre moi, je l'ai laissé faire.

On peut dès lors penser que la caméra a parfois pu être perçue comme un outil intrusif, peut-être d'autant plus dans les mains d'une femme. Et que si elle a eu plusieurs fonctions : outil technique servant les rapports genrés, fil d'Ariane, moyen de clarifier ma posture, elle a également induit des rapports de force.

### **La double parole: entre musicien.ne.s et membres de l'entourage**

Dans cette recherche, je me suis particulièrement intéressée à *l'envers du décor*, à ce qui se passe *derrière*, *autour* de la pratique, mais aussi et

surtout à ce qui permet la pratique. Ma recherche a donc porté plus spécifiquement sur la perception des carrières de musicien.ne.s par les membres de l'entourage. C'est ainsi à une double parole que j'ai été confrontée, celle des enquêté.e.s et celle de leur entourage, particularité qui a pu accentuer chez mes interlocuteurs-trices le sentiment parfois violent d'être *sociologisé*. Ce dispositif de double parole a nécessité une attention particulière aux liens intimes qui se sont créés entre nous, enquêtrice, musicien.ne et conjoint.e par exemple. J'ai donc choisi de concentrer les séquences filmées sur les dispositifs entourant la pratique visible ou partiellement visible de la musique. Donc pas de plan large et frontal de concerts, mais la plupart du temps des plans serrés pris depuis les côtés ou l'arrière de la scène. Des séquences de répétitions, d'enregistrements, et dans la mesure du possible, des moments plus intimes liés à la pratique invisible: administration, discussions entre pairs, gestion familiale ou présence des membres de l'entourage, par exemple des enfants pendant les séances de répétitions et de sound check (extrait 2 : <http://wp.me/P58ny8-7>). La caméra étant un outil à prendre en compte dans la relation d'enquête, comme dans sa restitution, c'est en fait une relation à quatre et non seulement triangulaire qui s'est opérée pendant le processus: entre le.la musicien.n.e, la chercheuse, les membres de l'entourage et la caméra, c'est à dire en naviguant sur plusieurs niveaux d'enquêtes. Cette relation s'est trouvée exacerbée par plusieurs facteurs qui ont été tour à tour les liens antérieurs à l'enquête de par ma pratique dans le milieu artistique suisse romand, la taille restreinte du terrain limité à la Suisse Romande, et le terrain musical lui même fait de réseaux d'interdépendances serrés.

## Conclusion

Nous avons vu que la récolte des données filmiques et sa restitution dépendent de la «nature» du terrain et des relations qui lient la chercheuse



à sa population. Je connaissais en effet certain.e.s des musicien.ne.s que je venais observer par des liens antérieurs à ma pratique d'ethnographe. J'avais tissé avec certain.e.s des liens affectifs qui s'en trouvaient amplifiés par la connaissance intime (après la rencontre avec les membres de l'entourage) développée au cours de l'enquête. Aussi, afin d'être à la hauteur du *sensible*, de l'échange, et pour rendre quelque chose de ce que j'ai *pris* (paroles comme images) j'ai décidé de réaliser un documentaire, sorte de portraits d'artistes, qui ne cherche pas à être un témoin fidèle, mais qui rende quelque chose de l'ordre du sensible qui m'a été donné. Si l'objet technique (la caméra) peut parfois être perçu comme un objet intrusif, il peut aussi être un moyen de rendre aux enquêté.e.s ce que l'on a vu d'eux.elles, sans avoir besoin de s'appuyer sur des théories pour les expliciter. C'est à dire, en tâchant de leur rendre l'intimité de ma relation à eux, dans une sorte de mouvement de don et de contre don, de «relation dialogique» (ZONABEND, 1994).

Le choix de réaliser un documentaire s'est donc imposé non seulement par la nature de nos échanges mais également pour répondre à la question de la traduction sans trahison. En effet, la question qui traverse toute restitution d'enquête est celle de la *trahison*. Et peut être que l'intérêt dans le cadre d'un documentaire est de «proposer un regard qui mette l'accent sur la descriptivité et l'émicité»<sup>2</sup> (GIGLIO-JACQUEMOT, 2013) et de suggérer aux spectateurs, par les choix narratifs, une vision empathique mais néanmoins critique, *de l'intérieur* du monde des enquêté.e.s.

## Références

BECKER, Howard S. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988 [1982].

---

<sup>2</sup> «La descriptivité renvoie au souci de description des actions et interactions humaines et passe par l'observation fine et prolongée des pratiques, des comportements et des gestes. L'émicité quant à elle, renvoie au souci de restitution émique de ces actions et interactions, c'est à dire à une attention particulière portée au point de vue des acteurs» (GIGLIO-JACQUEMOT, 2013, p. 3).

BUSCATTO, Marie. Chanteuse de jazz n'est point un métier d'hommes. **Revue française de sociologie**, Paris, v. 44, p. 35-62, 2003.

BUSCATTO, Marie. Femme dans un monde d'hommes musiciens. **Volume!**, Paris, v. 4, n. 1, p.77-93, 2005.

GIGLIO-JACQUEMOT, Armelle. Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique. **Ethnographiques.org**, Paris, v. 25, 2013. Disponible sur: <http://www.ethnographiques.org/2012/Giglio-Jacquemot>. Consulté le 22.09.2014.

PERRENOUD, Marc. **Les musicos, enquête sur des musicien.ne.s ordinaires**. Paris: La Découverte, 2007.

PERRENOUD, Marc. Les musicos et la masculinité. In: WELZER-LANG, Daniel; ZAOUCHE-GAUDRON Chantal (Org.). **Masculinités, état des lieux**. Toulouse: Eres, 2011.

RAVET, Hyacinthe; COULANGEON, Philippe. La division sexuelle du travail chez les musicien.ne.s français. **Sociologie du travail**, Paris, v. 45, p. 361-384, 2003.

RAVET, Hyacinthe. L'accès des femmes aux professions artistiques: un double droit d'entrée dans le champ musical. In: MAUGER, Gérard (Org.). **L'accès à la vie d'artiste: Sélection et consécration artistiques**. Paris: Les Editions du Croquant, 2006. p. 151-176.

TABET, Paola. **La construction sociale des inégalités de sexe**. Paris: L'Harmattan, 1998.

ZONABEND, Françoise. De l'objet et de sa restitution en anthropologie. **Gradhiva**, Paris, v. 16, p. 3-14, 1994.