

LA « DEMARCHE GEODOCUMENTAIRE » (ESSAI SUR LA FONCTION REFLEXIVE DE LA GEOGRAPHIE SOCIALE)

BENOIT RAOULX

(Université de Caen - Basse-Normandie)

Ce séminaire franco-italien est l'occasion de discuter des perspectives et des démarches en géographie sociale. Notre présentation s'appuie sur une réflexion et une pratique en cours concernant les médias audiovisuels envisagés à la fois comme objet et méthode de recherche (cf. contributions de 2004, 2006). Nous évoquerons surtout le second aspect - par le film documentaire-, mais il est important de mentionner que notre démarche s'inscrit dans une perspective plus générale.

Trois piliers épistémologiques de la géographie sociale

La géographie sociale s'intéresse aux dimensions spatiales des rapports sociaux. On peut identifier trois « piliers » épistémologiques : le premier relève du postulat selon lequel l'espace est une production sociale ; le second renvoie à la réflexivité de la géographie sociale (produire des connaissances de l'intérieur pour agir dans la société) ; le troisième découle du second : le géographe est un citoyen sensible aux inégalités du monde contemporain, ce qui se traduit dans sa pratique de recherche et de formation.

C'est à partir de ces trois piliers que nous avons été amenés à accorder plus d'attention à la place des médias et des images dans le monde contemporain :

1-L'espace est une *production sociale*.

Les sociétés changent ; donc les modalités de production de l'espace changent aussi. Au fur et mesure du temps, on remarque une complexification avec l'apparition de dimensions spatiales (des spatialités) nouvelles, en particulier les médias.

Au rapport binaire espace-société (*l'espace-miroir* du début de la géographie sociale des années 1960) s'ajouterait un rapport plus construit, qui mobilise des images et des récits, *l'espace-écran*, « écran » dans les deux acceptions du mot : à la fois révélateur et occultant des rapports au monde. Cela nous amène à ériger les médias et en particulier ceux qui font circuler les images (icônes), en particulier les médias audiovisuels, comme *objet d'étude*¹. On s'attachera alors à essayer de déconstruire l'espace-écran, d'évaluer sa place dans la production des rapports à l'espace et des rapports sociaux. Rapport à l'espace : rapport tout autant au temps, car dans le langage audiovisuel, le temps et l'espace sont très étroitement liés, comme dans un kaléidoscope : tantôt confondus, tantôt dissociés, multipliant ainsi le champ du rapport au réel et les possibilités narratives. Si le média télévisuel, par exemple, avait suscité l'espoir d'éducation populaire y compris parmi les cinéastes au moment de son essor dans les années 1960 (qui correspondait à la phase non-commerciale de ce média), force est de constater qu'elle nécessite aujourd'hui une maîtrise du spectateur, en particulier celle des registres spatiaux et des rapports à l'espace : le monde n'est pas plus transparent qu'autrefois² ; aux « blancs » de la carte et de la connaissance se sont substitués des « blancs médiatiques » et des écrans occultants le monde par la profusion des images. Les médias ne sont donc pas une simple représentation par opposition à la réalité. Ils deviennent matériels dans la mesure où ils sont l'objet d'enjeux économiques, sociaux, géopolitiques, et cela en fonction du lieu et de l'énonciation (les images du monde renvoient toujours à un point de vue et à un moment situé dans l'espace). Ils deviennent matériels, dans la mesure où ils médiatisent à la fois les relations entre les individus, les groupes et l'espace et participeraient à les construire.

¹ Nous avons essayé de développer cette entrée -les médias comme objet de recherche- dans plusieurs contributions (2004, 2006).

² Chaque innovation et diffusion technologique dans le domaine des communications suscite l'espoir d'un nouveau rapport aux connaissances. Dans les années 1990, internet, a fait aussi l'objet de visions utopistes ou alternatives (Flichy, P 2001). Au fur et à mesure que la technologie est diffusée, elle devient incorporée dans les rapports sociaux tout en contribuant à les construire.

Dans notre perspective, l'expression de « production de l'espace » ne renvoie pas qu'à la dimension sociale, mais aussi à la dimension existentielle des registres de l'espace : si la géographie a eu tendance à rendre compte et à étudier le monde à partir de l'espace-étendue, (cartographiable) et cela à certaines échelles données en accord avec les fondements épistémologiques et les thématiques, les données disponibles (en négligeant les échelles micro), la prise en compte de la diversité des dimensions spatiales nous conduit à la parole, au geste, au mouvement... Ces aspects sont peu documentés et étudiés. Pourtant, ils peuvent relever des rapports sociaux ; ils sont parfois l'expression forte d'une condition sociale (les personnes marginalisées, par exemple). Or, les médias audiovisuels s'appuient largement, par l'appel aux sens, par l'effet de présence ces dimensions existentielles, qui deviennent ainsi mobilisées dans les rapports sociaux. Sans doute le besoin d'élargir le champ de la géographie renvoie-t-il de façon plus ou moins consciente à des dimensions incorporées et corporelles, certes pas nouvelles, mais qui, avec la médiatisation, nous parlent de plus en plus des rapports sociaux contemporains.

2-La géographie est animée, comme toute science sociale, d'une démarche réflexive : remettre en perspective, objectiver l'expérience du monde par la recherche et l'enseignement et contribuer de cette façon au débat public.

L'enseignant-chercheur est partie prenante des rapports sociaux (on objective pour ensuite contribuer au débat public) ; la diffusion des connaissances dans les institutions de formation (universités, écoles) et en dehors, vers différents publics, est partie prenante de la démarche. Si l'université est le lieu institutionnel de référence des enseignants-chercheurs (lieu de construction d'un savoir et l'un des lieux de sa diffusion), on peut la concevoir avant tout comme un moyen et un moment dans la démarche géographique. L'institution doit plutôt être vue comme un lieu permettant d'articuler différentes facettes (par des projets de recherche et de formation associant différents mondes sociaux) et de procéder à la phase d'objectivation nécessaire.

Apprendre à être un consommateur actif des images, être en mesure de fabriquer ses images, en tout cas maîtriser le flux d'images médiatiques : cela concerne tout le monde, et en particulier l'enseignant-chercheur, qui doit travailler de l'intérieur la matière du monde contemporain pour *in-former* et transmettre ensuite ses connaissances.

Dans cette perspective, le film documentaire peut être mobilisée comme moyen de diffusion des connaissances, non pas en lui laissant une prise en charge complète des connaissances (c'est-à-dire de considérer les images comme l'illustration d'un discours), mais comme moyen d'éduquer en même temps à l'image et aux médias. Cela nous mène au point suivant ;

3-La dimension citoyenne de la géographie est sans doute la plus difficile, car elle confronte souvent l'universitaire à d'autres mondes sociaux... ou à son monde social d'origine. Nous pensons que le géographe social peut contribuer à sa façon à une forme d'éducation populaire. Retourner le savoir vers les populations concernées, apprendre à maîtriser les images audiovisuelles médiatiques, par exemple à questionner des stéréotypes médiatiques sur des lieux et des populations (par ex. la « banlieue » à l'écran), rendre visible ce qui est invisible dans la société (par ex. la marginalité), donner la parole aux plus faibles pour développer les capacités d'action individuelle ou collective en travaillant avec des habitants (*empowerment*), apporter un regard original sur le monde par un documentaire afin de susciter le débat...autant de facettes d'une géographie dont l'implication et l'objectivation sont étroitement liés, en un mouvement dialectique. Il n'y a pas, d'un côté, une géographie savante, de l'autre une géographie « profane » ; la géographie est une sorte de maïeutique qui aide à construire un regard sur le monde. *Le géographe aide à conscientiser le jeu des rapports sociaux et de la production de l'espace en s'appuyant sur les dimensions spatiales de l'existence.* Un beau programme, ambitieux et difficile à mettre en œuvre...

Les images, médias : quelques définitions

Quelques définitions... Le terme d'*image* est polysémique ; il peut désigner des représentations mentales d'un phénomène sans que le registre visuel soit mobilisé (cela comporte généralement l'idée d'une déformation de la réalité ; c'est le sens implicite qui est souvent utilisé en géographie) ou des représentations sur une surface matérielle. Dans notre perspective, les *images* sont définies comme la représentation d'un objet ou d'une idée sur un support matériel qui mobilise en premier lieu le regard (on parle en général d'*icône* selon le sémioticien Pierce). En géographie, le terme de représentation -au sens où il est généralement utilisé -est synonyme du premier sens d'image. Pour éviter les confusions, nous avons tendance à peu utiliser ce dernier terme, qui amène à des

confusions et à éluder les images en tant qu'icônes. On peut classer les images en fonction des supports, de leur énonciation et de leur diffusion, ou encore du rapport au réel. L'audiovisuel renvoie à des images animées, mais aussi au son, les deux étant souvent indissociables (l'*audiovision* pour reprendre l'expression de Michel Chion, 2003).

On peut identifier les *images du réel* comme la photographie et une grande partie de l'audiovisuel qui renvoient à la dimension réaliste (*fiction*) ou réelle de l'espace (*documentaire*). Il y a donc un espace référent (le réel visible) et un espace dans l'image, qui relève à la fois de dispositifs spatiaux (perspective, etc.) et, en particulier dans le cas des images animées sonores ou pas, narratifs. Par *médias*, nous entendons la circulation de contenus d'information ; dans les médias ceux qui utilisent l'image ont pris une importance considérable, ne serait-ce que par leur dimension économique (la *télévision* au sens large, c'est-à-dire la vision à distance, quelque que soit le support technologique : téléviseur, ordinateur, multimédia etc.).

La « démarche géodocumentaire »

Derrière ces trois « piliers » épistémologiques de la géographie sociale, il y a sans aucun doute une posture rendue possible par le rapport de la « géographie vécue », au monde, de l'ordre de l'existence, que nous avons évoqué plus haut. On ne pense les *fonctions existentielles* (se loger, travailler, communiquer etc.), pour reprendre l'expression en usage dans la géographie sociale (1984) sans tenir compte de leurs dimensions spatiales, et de leur place dans les rapports sociaux.

Ce rapport au monde fait l'originalité de la géographie au sein des sciences sociales et humaines : ancrée dans l'existence banale, mais la dépassant ; relevant à la fois des *dimensions existentielles* et d'une *incorporation* des normes sociales et culturelles, mais se proposant de l'objectiver. La pratique de la géographie sociale conduit à conscientiser les pratiques et les dimensions spatiales ; elle invite à s'affranchir du monde connu, à essayer de dépasser les normes sociales et culturelles de sa condition d'origine (y compris dans ses dimensions spatiales) pour naviguer entre les mondes sociaux et culturels par l'exploration des lieux. *Pratiquer la géographie* c'est alors faire *entrer en résonance ces différents mondes sociaux*. C'est cette *posture* qui nous amène à construire une « démarche géodocumentaire », car elle permet d'établir des passages entre les différentes facettes et moments de la géographie.

L'image audiovisuelle : une façon de mettre en œuvre la fonction réflexive de la géographie

Il y a toujours eu en géographie des initiatives, souvent marginales, concernant l'image photographique et le film³. Toutefois, l'audiovisuel peut être conçu et utilisé de façon très différente. En général, l'audiovisuel est mobilisé comme un outil de vulgarisation qui vise à transmettre un savoir pré-construit par des images audiovisuelles ; l'image est alors conçue comme une empreinte objective. Nous cherchons à aller plus loin : ancrer la démarche dans le champ du cinéma documentaire, d'une part ; instituer le film comme une méthode à part entière, en phase avec les trois piliers épistémologiques que nous avons exposés, d'autre part.

L'image audiovisuelle, de façon autrement plus forte que la photographie⁴, renvoie de façon parfois inextricable, à deux dimensions :

-Celle du *document/inventaire/référent* qui renvoie au registre de l'objet ; le film est alors une empreinte de la réalité ; il est souvent instituée comme l'illustration d'un discours pré-construit.

³ Rappelons, par exemple, le projet de Jean Brunhes, au début du XX^{ème} siècle, concernant l'inventaire photographique de la planète, mais aussi filmique (*les Archives de la planète*, à l'initiative du mécène Albert Kahn). A cette époque, l'image est vue comme une *empreinte objective du réel*, et en particulier, pour Jean Brunhes, des formes visibles de l'occupation humaine (cf. ouvrage collectif de 1993 pour la photographie ; sur le film, moins étudié : n° des *cahiers de la cinémathèque Jean Vigo*, 2001). Aujourd'hui, l'usage du film (vidéo) en géographie est peu répandu, même si quelques initiatives existent. A l'initiative de Xavier Browaeys (Paris 1), un site internet ouvert à toutes les sensibilités de la géographie permet de diffuser des films : www.doc2geo.googlepages.com. Espérons que cela contribuera à faire prendre conscience de l'intérêt d'utiliser l'audiovisuel en géographie, en fonction des différentes sensibilités.

⁴ Nous avons abordé cette question dans une autre contribution, à partir de l'usage de la photographie comme méthode de recherche avec l'exemple d'un marché au Venezuela (2005) ; nous avons considéré ces deux dimensions comme deux approches, instituant deux pratiques de recherche. Toutefois, nous parlons ici de *dimensions* qui coexistent de façon plus ou moins forte dans les images du réel ; cela apparaît plus important encore dans le film documentaire, car il implique plus intensément et durablement les différents protagonistes dans une relation et une narration (réalisateurs, personnages -c'est-à-dire les personnes filmées qui s'inscrivent donc dans un récit- spectateurs).

Beaucoup de films rentrent dans cette catégorie (exemple des films didactiques ou des reportages) ; parfois, c'est l'observation et la documentation à des fins de recherche qui est la finalité du film (on parle parfois de *film scientifique*, surtout dans les sciences dites « dures », qui utilisent souvent le film pour rendre visible ce qui est invisible à l'œil nu, comme le microscopique)⁵.

-Celle du *documentaire/narration/medium* qui renvoie au registre du sujet ; le film est alors placé en résonance avec la réalité par la démarche documentaire ; il n'est pas la simple illustration d'un discours pré-construit, mais relève d'un point de vue. Ce dernier renvoie à des situations très concrètes, dans l'espace physique : par exemple, comment et où filmer. Cela constitue un élément du dispositif filmique, qui doit permettre des situations imprévues, qui modifieront le regard. Si on écrit un projet de film, le résultat n'est jamais pré-déterminé.

Dans tout film, il y a une dimension « document » et une dimension « documentaire » plus ou moins forte ; de plus, l'énonciation va diriger le regard du spectateur vers un aspect ou l'autre. Toutefois, les choix implicites sont importants. Dans le premier cas, on enregistre le réel en plaçant le sujet -réalisateur extérieur à la construction ; dans le second, on intègre le sujet, ce qui est en phase avec notre démarche de géographie sociale.

Le vocabulaire peut amener aussi à certaines confusions. Dans l'acception courante, le terme *documentaire* s'oppose à la *fiction*, quelque soit le média de diffusion, le point de vue, le mode d'écriture.

Or, le terme documentaire désigne en fait des démarches très différentes ; de même fiction et documentaire relevant de la narration (les personnes filmées sont donc érigées en personnages), on peut y relever des similitudes. Par film *documentaire*, nous entendons un travail qui se distingue du *reportage*. Dans le langage courant, les deux tendent à se confondre, cela d'autant plus que les reportages sont souvent énoncés comme documentaires à la télévision⁶. Le reportage renvoie à l'actualité et au média télévisé ; c'est un travail journalistique, qui suppose un traitement court, en phase avec un événement (soit dans un journal télévisé soit dans un magazine). A la télévision, le reportage renvoie à la distinction des genres entre le réel -qui est très souvent lié à l'évènement- et ceux associés à la fiction ou au divertissement. Généralement, les reportages, en tant que forme journalistique, placent l'image comme illustration d'un discours préconstruit. Cela se manifeste par une voix *off* qui énonce les images⁷. Le documentaire procède d'une approche différente ; c'est un travail plus personnel, qui explore le rapport au réel tout en le documentant, à partir d'un point de vue assumé comme tel. Il part de la subjectivité pour tenter de construire une objectivation. On n'entre pas dans un reportage ; dans un documentaire, le spectateur entre davantage dans une narration ; les images, la parole, les sons forment une sorte de texture. Paradoxalement, et cela est lié à la réception des images, un documentaire facilite une réflexion par *incorporation, mise en résonance* avec les idées du spectateur ; un reportage renvoie plutôt à l'*adhésion* ou au *rejet*, car il a tendance à rester extérieur.

⁵ L'image permet en effet d'intensifier la vision du réel ; cela n'empêche pas la dimension esthétique que l'on trouve dans certains films scientifiques, à l'exemple de Jean Painlevé, pionnier de ce genre en France (Martinet, A, 1994).

⁶ Beaucoup de *documentaristes* tiennent à se distinguer de cette approche, qui correspond souvent à une opposition entre « cinéma » et « télévision », qui sont sur deux registres différents, le premier mot renvoyant plutôt à la notion d'auteur et le second au média de masse. On peut voir un documentaire à la télévision, même si la tendance a été au formatage des documentaires et à leur marginalisation dans les programmes au profit d'autres genres. De plus, en France, cela renvoie à des circuits différents, tant professionnels qu'économiques. Enfin, la télévision est généralement un média de masse individuel consommé en privé ; un documentaire prend son sens dans une projection publique, au cinéma en particulier. La diffusion documentaire restant confidentielle à l'exception de quelques succès, elle risque donc de relever d'une pratique culturelle élitiste.

⁷ Toute voix *off*, toutefois, n'est pas énonciatrice ; dans certains documentaires, la voix fait partie de la texture ; le narrateur est alors un personnage du film. De même, l'absence de voix *off* ne signifie pas l'absence d'énonciation du visible comme du réel (par exemple, sur la chaîne Euronews, la séquence d'actualité « no comment », où les images ne font l'objet d'aucun commentaire oral ; d'autres formes d'énonciation y sont pourtant lisibles : le fait même d'*actualité* et les énonciations écrites sur l'écran (« no comment », horloge de plusieurs métropoles mondiales, logo de la chaîne, etc.). Donc, toute image est énoncée, ce qui n'épuise pas sa faculté de rendre compte, de permettre de regarder, de contempler ou d'observer le monde.

Pour expliciter notre pratique, nous montrerons deux types de projet. Le premier s'inscrit dans une recherche qui amène à envisager le film comme un mode d'expression à part entière, une façon de construire, de réaliser, de diffuser une recherche auprès de différents publics ; le second envoie à une pratique au carrefour de la pédagogie, de la recherche et de l'intervention dans le cadre de la licence professionnelle « Connaissance de la ville, métiers de l'intervention sociale » de l'Université de Caen.

Par commodité, dans notre pratique, on peut identifier parmi le champ du film documentaire le *film d'intervention*. Un film d'intervention peut être conçu sous forme de *film d'atelier* -réalisé avec des habitants et ou des étudiants- qui est à la fois une formation à l'image et une contribution à une question sociale ; il est ancré dans l'espace local, lieu de sa restitution. Les deux participent à une forme de recherche-action et de formation.

Nous partirons de deux exemples de films s'inscrivant dans cette *démarche géodocumentaire*, en expliquant les raisons qui nous ont amenés à nous engager dans cette voie. Chaque film contribue à construire la démarche ; il serait incohérent de produire une réflexion généralisante *a priori*, sans qu'elle ne prenne corps dans l'expérience. La démarche documentaire à l'intérêt d'expérimenter cette dimension réflexive.

1-L'exemple d'un film documentaire, *Traplins in Vancouver* (accessible en ligne sur www.cerimes.fr ou www.doc2geo.googlepages.com)⁸

Comment rendre compte de la marginalité ?

Nous partirons d'abord d'un travail réalisé sur la marginalité à Vancouver. Ce travail a été effectué entre 1997 et 2004, à l'occasion de plusieurs séjours sur le terrain, dont deux de longue durée (un an, six mois).

Étudier la marginalité n'est pas une fin en soi. *Dans notre perspective, on peut mieux comprendre le cœur de la société par l'étude des marges.*

Cela s'exprime dans la façon de construire notre thématique. Nous avons pris comme entrée une condition sociale à la marge : les « fouilleurs de poubelle », les *binners*, qui fréquentent l'espace urbain. Nous avons construit en plusieurs étapes un dispositif de recherche. Un regard de géographie sociale permet de montrer les interrelations en un lieu (les rapports spatiaux) et en quoi ils révèlent et contribuent aux rapports sociaux, comme le montre le schéma ci-dessous (« l'entrée par la condition »). Ces recherches ont donc été complétées par d'autres travaux pour comprendre la société urbaine de Vancouver : toxicomanie et ordre public, transformations de l'aide sociale, enjeux urbanistiques, conflits environnementaux et patrimoniaux.

⁸ Ce paragraphe autour de l'expérience du film *Traplins in Vancouver* correspond à une version remaniée d'un texte publié dans *Études Canadiennes/Canadian Studies* (AFEC, Bordeaux) en 2006, n° 60 p.151-180.

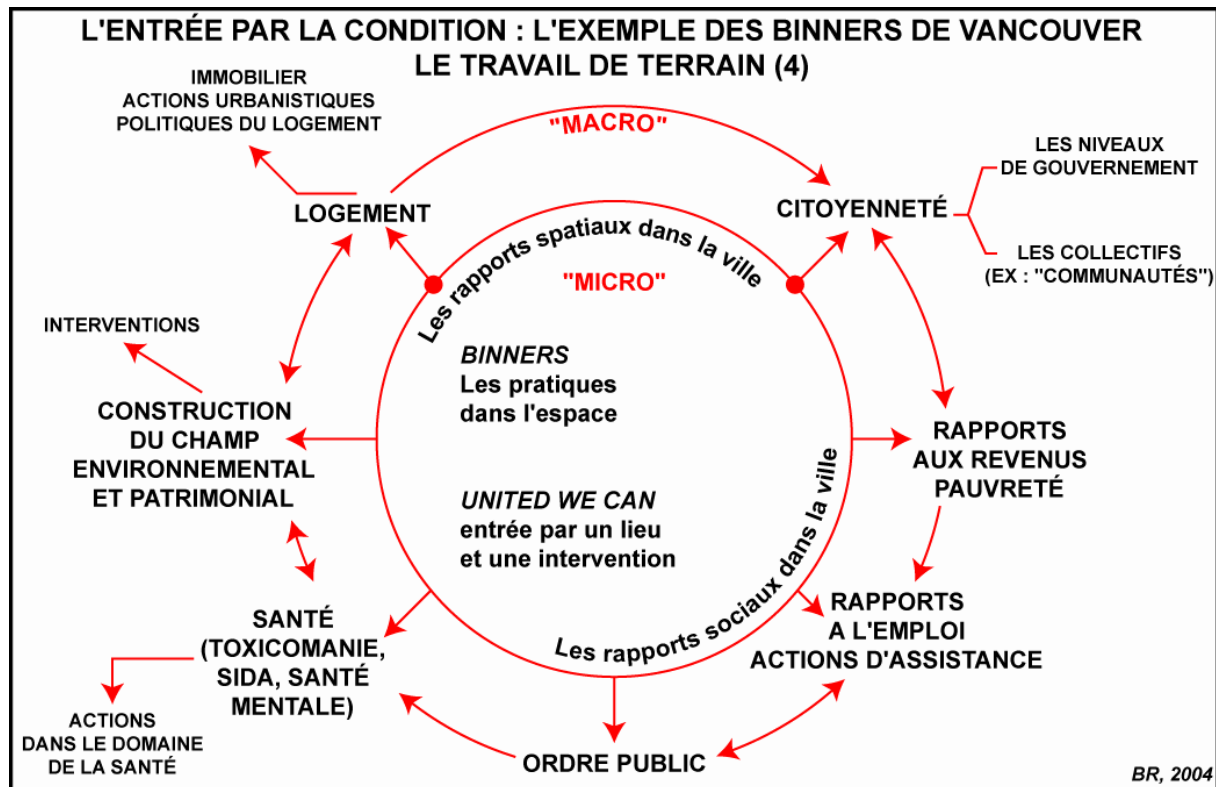


Fig. 10 L'entrée par la condition.

Nous sommes entrés par une association communautaire dénommée United We Can, située dans le quartier le plus pauvre, lieu de la marginalité, le Downtown Eastside. Il s'agit d'un dépôt de stockage de bouteilles et de canettes recyclées. Les *binners* y viennent porter les emballages de boisson pour obtenir la consigne.

Le travail a consisté en des observations, une participation à des activités du dépôt (bénévolat), à une enquête par entretien (1997). Le travail de terrain est fondamental. Il permet de réduire la distance sociale, de pratiquer une gymnastique intellectuelle, de proximité et de distanciation. La pratique des lieux dans la durée est importante pour réduire la distance sociale. Le chercheur doit essayer de sortir de sa condition (Voir schéma ci-dessous : « l'étude de la marginalité sociale »), décentrer son regard, tout en étant conscient de sa position.

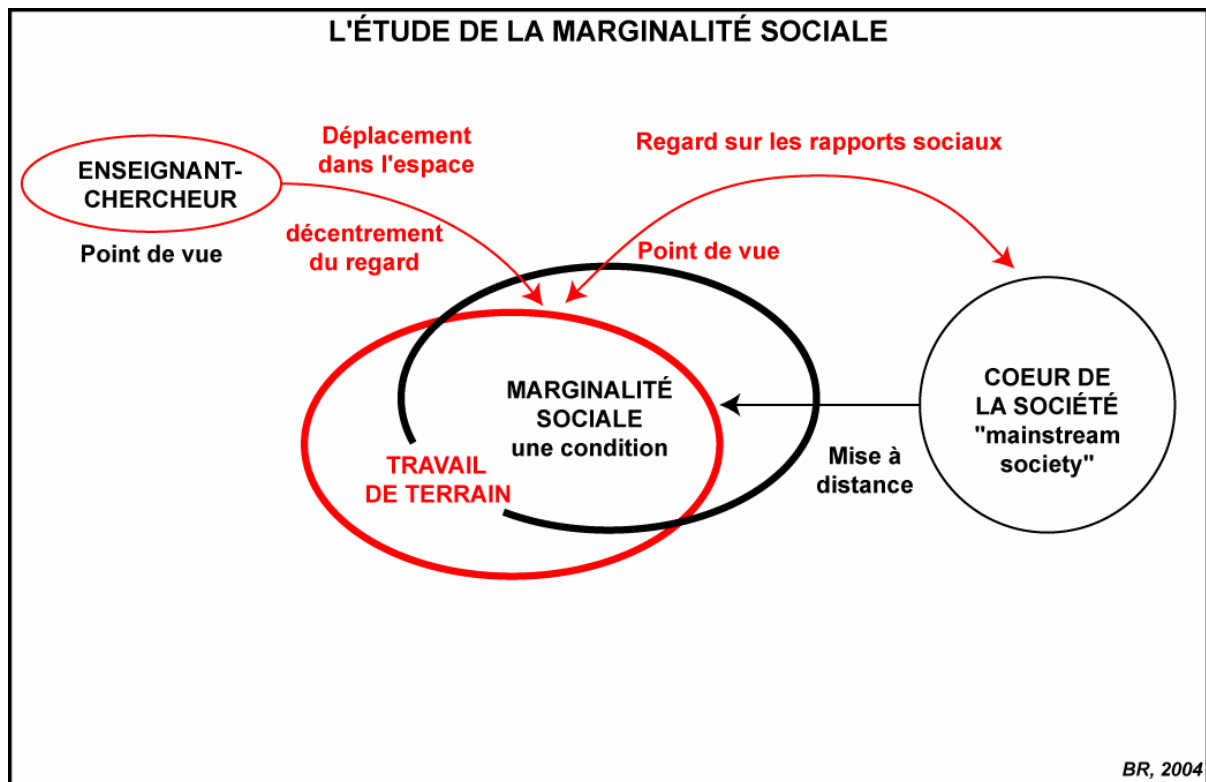


Fig 11. L'étude de la marginalité sociale

Pour les entretiens, nous nous sommes appuyés sur un jeu réalisé par un *binner* qui représente le centre ville de Vancouver (Canada), placé ci-dessous.

Ce jeu s'inspire du Monopoly et a été dessiné sur du carton de récupération par une personne qui fréquentait le dépôt, aujourd'hui disparue. Il permet de comprendre les règles de survie dans la rue. Il a été aussi le support d'entretiens pour connaître les itinéraires des *binner*, itinéraires qui ont été reportés sur la carte. Les *binner* ont développé un savoir-faire géographique : ils ont une connaissance intime du territoire qu'ils fréquentent ; ils se collent aux rythmes urbains dominants. C'est là le paradoxe de la condition à la marge.



Fig. 12
réalisé
binner
des

Un jeu
par un
(fouilleur
poubelles)
support des
entretiens.

Le film, de l'outil à la méthode

Comment toutefois interroger la confrontation des regards entre le chercheur et les personnes sollicitées dans la recherche, de prendre en compte l'intersubjectivité ? Comment contribuer à la fonction réflexive des sciences sociales pour contribuer au débat public ? Nous avons utilisé d'abord l'image fixe -la photographie- pour rendre compte de la condition de la marginalité, mais cela est apparu frustrant, même si la photographie peut être elle aussi envisagée comme une méthode de recherche et non comme qu'un simple recueil, ainsi que nous avons essayé de le formaliser par la suite (2005).

Toutefois, l'audiovisuel nous est apparu comme le plus approprié. Nous avons décidé, après une formation d'initiation à la réalisation, de réaliser un film documentaire, *Traplines in Vancouver* (37 minutes, tourné en DVcam, tourné en 2001 et terminé en 2003), afin de rendre compte de beaucoup d'aspects qui passaient au travers des grilles d'observation classique. En effet, le mouvement, les gestes, la parole nous paraissent importants. Par exemple, pour les *binner*, la ville est un territoire de chasse : on va relever la ligne de piège (*trapline*). La marginalité renvoie à une mise à distance en fonction du point de vue dominant ou plutôt pour reprendre une perspective nord-américaine, de la *mainstream society*, dans lequel est inscrit le chercheur. Le film documentaire intègre donc le regard du chercheur et la relation avec les personnes rencontrées ; il permet de

jeter des ponts entre les deux mondes, à la fois lors de la réalisation du film et lors des projections, associées à des débats publics.

La démarche documentaire engage un point de vue. Or, travailler sur la marginalité engage de façon directe la position sociale et l'appartenance culturelle du chercheur. La relation créée dans le travail de terrain entre le chercheur et la personne rencontrée s'évanouit dans le travail de recherche classique, qui repose sur l'écrit. Le film documentaire, parce qu'il met en relation les regards du regardant et du regardé, apparaît ainsi bien adapté à l'objet. Toutefois, entreprendre un film accentue la relation établie avec les personnes rencontrées : elle pose de la question d'empathie et de bonne distance à trouver, de façon forte, viscérale, ce travail. Le film implique une relation plus complexe avec les personnes rencontrées que dans le travail de terrain, dans la mesure où, à la relation entre le chercheur et les gens rencontrés, s'ajoute celle avec un autre personnage : le spectateur, présent dès le début. Filmer peut contenir une certaine violence envers les personnes marginalisées, qui souffrent de problèmes de santé. Nous courions le risque de renforcer une situation à la marge, mais d'essayer de créer du lien entre des populations de conditions sociales différentes.

Pour le film, nous avons passé beaucoup de temps au dépôt de l'association United We Can. Le temps passé et la position d'écoute a permis d'expliquer la démarche, d'établir une certaine confiance et de libérer une parole, tout en étoffant la recherche. Nous avons l'intention de faire un film non commercial⁹. Le fait d'être à la fois impliqué et étranger, extérieur donc à la société d'accueil, a certainement été un atout. Pour un *binner*, il est plus facile de s'exprimer vers un étranger que directement à des concitoyens, en raison de la proximité des enjeux sociaux.

⁹ Cela pose des questions déontologiques, comme le rapport à l'argent. L'audiovisuel est souvent associé, vu de l'extérieur, à une activité lucrative liée à la télévision. Il nous paraissait important d'être dans une démarche de film documentaire et d'établir un contrat de confiance en expliquant la démarche. On ne rémunère pas les personnes filmées quand on fait du film documentaire. En revanche, au moment de la projection publique, nous avons donné une petite aide financière à Peter et Doe et versé le montant d'un prix reçu à l'occasion de rencontres de films documentaires à United We Can. Le film peut être utilisé par l'association, afin d'accompagner des projets.

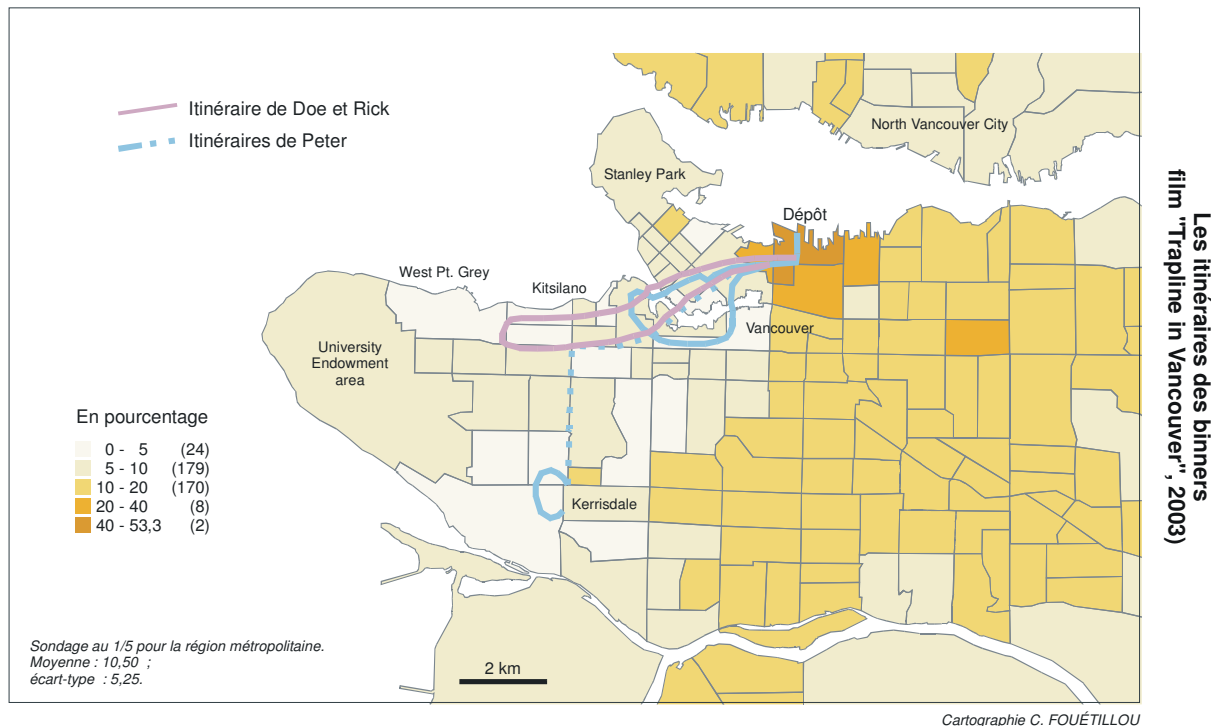


Fig. 13 Le trajet des personnages du film « Traplins in Vancouver » dans le West side.

Le film, dénommé *Traplins in Vancouver*¹⁰ n'a pas eu pour fonction d'illustrer un propos. Il a été conçu comme un film documentaire, donc indépendamment de l'écrit. Toutefois, il peut être conçu comme un complément de l'écrit, chaque langage apportant une contribution. Réaliser un film documentaire signifie accepter les codes du cinéma, qui relèvent d'une forme de narration (des personnages, un déroulement, etc.).

La conception de l'espace est différente de celle représentée d'en haut, par une carte qui montre la continuité entre les lieux (fig. 13). Dans un film, l'espace est construit à hauteur d'homme par un récit et on s'attache au mouvement, aux gestes, à la parole. On se rapproche ainsi de l'opposition relevée par Michel de Certeau (1988) entre la carte des urbanistes et les pratiques des individus. Le film, intitulé *Traplins in Vancouver*, a reposé sur un dispositif plaçant le dépôt comme pivot des circulations dans la ville ce qui a facilité ensuite la construction de la narration (fig.14).

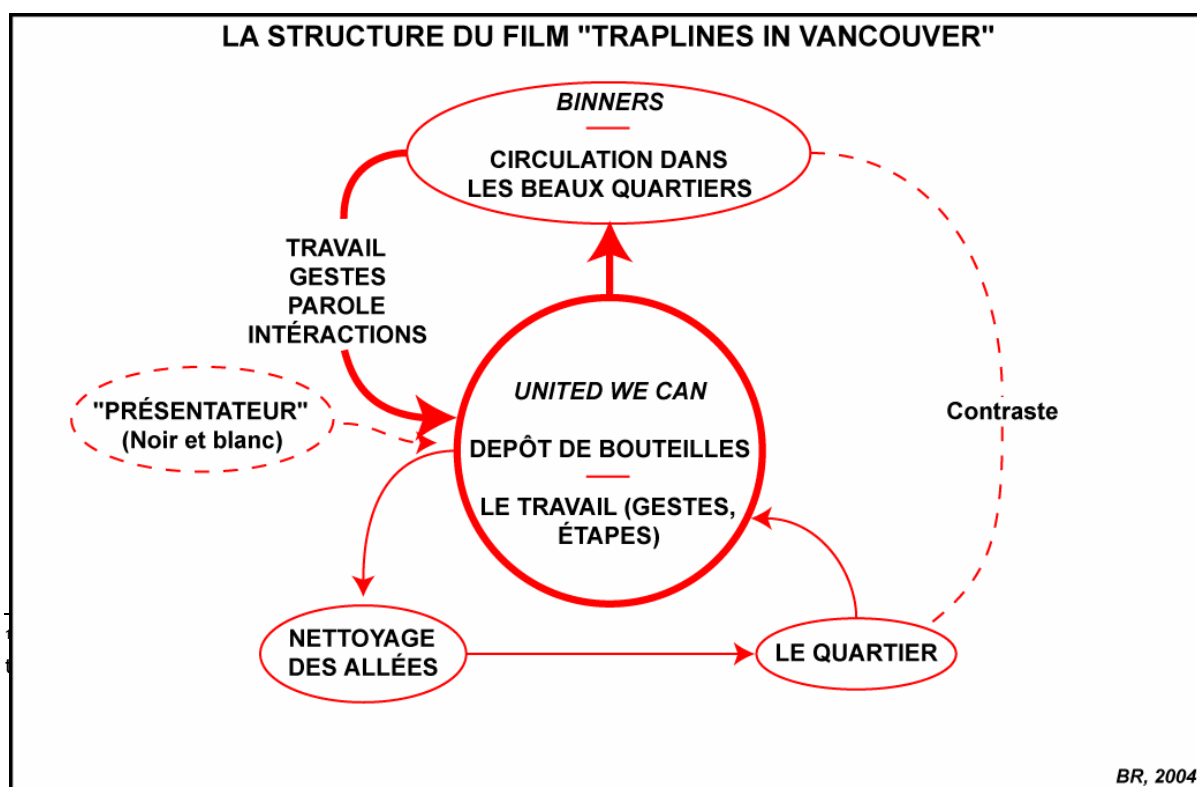


Fig.14 Le dispositif et la structure du film

Sur le plan technique, nous avons choisi un matériel léger, et sans preneur de son, et en faisant la cadre. Cela conduit à constituer un dispositif léger qui structure aussi la forme.

Pour le film, nous avons travaillé avec quelques *binners*. Doe travaille de façon intermittente dans le dépôt ; elle avait déjà été rencontrée et interviewée en 1997. En 2001, elle vit dans un hôtel rénové par la Ville et géré par une société d'habitat communautaire, mais son itinéraire résidentiel est marqué par l'instabilité, phénomène très fréquent. Se succèdent, en effet, des périodes en meublé et à la rue. Les parcs et les bois urbains, à l'exemple de Stanley Park, au bout de la presqu'île du centre ville, ou les plages, comme Jericho dans les quartiers aisés de l'ouest de la ville, sont familiers à Doe : ils procurent des endroits pour dormir. Doe est amérindienne et originaire du Yukon. Elle ne fréquente pas les associations communautaires amérindiennes de Vancouver et souligne souvent son aversion pour Whitehorse, où elle a résidé. Elle fait du *binning* avec son compagnon Rick.

Peter, en 2001, date du tournage, vivait dans un des derniers hôtels meublés de Water Street, rue convertie à l'activité touristique (Gastown). Des problèmes de santé, un certain nombre de turbulences dans son existence, l'ont amené à pratiquer le *binning*. Il a aussi travaillé par intermittence au dépôt. Pour faire un film, il nous est apparu plus pertinent de nous concentrer sur quelques individus, en plaçant Peter comme personnage principal. En effet, il permet de faire le lien entre la condition des *binners* et le spectateur. Les scènes du dépôt donnent une idée de la multitude des *binners* et du travail de tri des canettes et des bouteilles. Dans le film, nous avons voulu nous concentrer sur les pratiques dans l'espace public. L'intention du film, en effet, n'est pas d'adopter une approche biographique, mais essayer de favoriser un débat public. Par exemple, nous n'avons pas placé une séquence tournée dans l'hôtel, car il nous paraissait important de trouver « la bonne distance » et de garder une sphère privée, afin de garder le cap du film.



Pour introduire le film, il nous a paru intéressant de « renverser » les désignations en partant de paroles de *binners*. Ainsi un personnage *homeless* rencontré, sur une voie ferrée, à côté d'un supermarché de Kitsilano (fig.15) introduit le film, en noir et blanc. Il ne fait pas partie de la narration, mais énonce le film à sa façon, très différente d'un responsable du *planning* de la Ville, en présentant le *West side* en opposition au *East side*. Un géographe social, donc.

Fig.15 Sur une voie ferrée du West side, BR 2001

Fig.16 Le passage à Granville Street, dans le centre ville, BR 2001

L'expérience de la ville est restituée par les mots liés au *binning*. Ainsi Doe (Fig.16, 17, 18), qui fait du *binning* avec son compagnon, parle au cours du tournage de « *noisy lanes* », pour désigner les allées de graviers bruyantes dans le bas du quartier de Kitsilano¹¹. Le trajet peut aller jusqu'à West Point Grey, un des quartiers les plus aisés, à Alma (voir carte, fig.13).



¹¹ Scène gardée dans les rushes du film.



Fig. 18 Un travail physique. BR, 2001

Fig.17 Sur Burrard Bridge, entre le centre ville et les quartiers Ouest BR, 2001



Peter (Fig.19, 20, 21) est devenu le personnage principal. Peter a plusieurs routes qui vont au dehors du centre ville, considéré comme le terrain des néophytes ou des *binnners* de circonstances¹². Le rapport à l'espace est donc discriminant entre le *binner* « professionnel » et les autres.

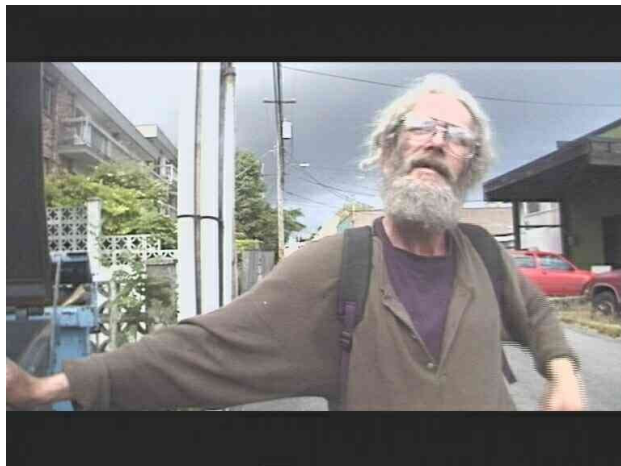


Fig.19 Peter, qui réfléchit à ses pratiques. BR.

¹² En 1997, nous avons interviewé beaucoup de *binnners* pratiquant le centre ville. Depuis, l'activité s'est considérablement développée, en partie grâce à l'extension de la consigne à d'autres emballages de boissons et de la visibilité du dépôt dans le quartier.



Fig. 20 et 21 Peter pratiquant du dumpster's diving, expression couramment utilisée pour désigner cette activité. BR, 2001.

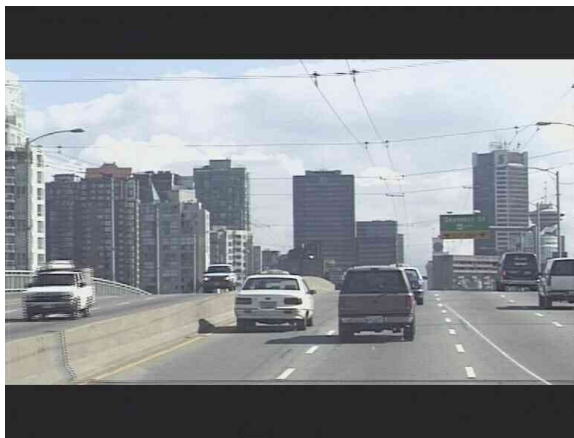
Fig.22 Peter, dans une allée de Kerrisdale, un « beau quartier ».



Le film documentaire, une fonction réflexive

Il est important de confronter un film au regard des personnes parties prenantes. Un contrat moral lie l'enseignant-chercheur aux personnes impliquées, surtout quand elles sont dans une autre position sociale. Il ne s'agit pas de déterminer un droit dans le montage, mais de tenir compte de ce qui a été décidé avec les protagonistes avant le tournage. Dans le dispositif choisi, nous étions soucieux de ne pas créer un sentiment de gêne. Nous avons d'abord envoyé le film à United We Can où il a été visionné dans le dépôt. Nous avons projeté le film avec United We Can en centre ville au centre Morris J. Wosk de l'Université Simon Fraser (SFU), dans le cadre d'un débat public sur la marginalité en 2004, organisé avec un certain nombre d'institutions et de fondations (UBC, Vancouver Fondation). A cette occasion, nous avons projeté le film avec une petite coupe sur le doublement du Welfare par le *binning*, ce qui reste modeste mais nécessaire compte tenu du coût de la vie à Vancouver et des problèmes de santé. Peter est venu à la projection et a témoigné de la condition du *binning*, tout à fait à l'aise. Selon Ken, le directeur, il aurait la capacité à devenir un leader communautaire, mais il semble qu'il ne soit pas prêt ou intéressé à s'impliquer davantage. La projection a été l'occasion de mieux connaître le rapport des habitants des quartiers résidentiels de l'ouest et de l'Université de Colombie-Britannique (UBC) aux *binners*. Ainsi des responsables du centre communautaire de Kitsilano étaient présents. Parallèlement, la police de l'Université de Colombie-Britannique était présente, car ils ont constaté ce phénomène et une peur de certains étudiants des *colleges*. Cela a permis à des habitants de mieux connaître le *binning*, car ils n'ont qu'une vision furtive de cette activité. Enfin, présenter un film dans un lieu public est un moyen de faire reconnaître l'existence du *binning* dans la cité, en quelque sorte de réduire la distance sociale. Pour United We Can, nul doute que cette initiative a permis, parmi d'autres actions, de renforcer sa visibilité.

Fig. 23 En arrivant au centre ville, rentrant de Kerrisdale.



En 2006, le film est utilisé pour des ateliers sur le campus de UBC, afin de sensibiliser les usagers à l'action de United We Can et des *binners*. Cette utilisation s'inscrit dans le cadre du programme de projets communautaires *UBC seeds*. Il s'agit d'un projet sur le campus de l'université, que fréquentent certains *binners*, pour favoriser le dialogue entre les différentes parties impliquées. L'apport du film est de porter par le biais de l'environnement, terme à connotation positive, la question des inégalités et de susciter des réponses collectives, au-delà de soutenir une action communautaire. De plus en plus, l'approche de la

marginalité doit être vue à l'échelle de la région métropolitaine afin de tenir compte des pratiques des populations marginalisées, qui ne sont jamais confinées à un espace¹³. En tenant compte de ces pratiques, on ne se rapproche pas seulement sur l'espace vécu des populations marginalisées : un film, conduit à prendre en compte les rapports sociaux et la nécessité d'une réponse collective. Un film documentaire engage un point de vue sur la société. Cela n'est pas contradictoire avec la démarche scientifique, les sciences sociales étant réflexives (elles permettent de réfléchir la réalité pour mieux la comprendre et agir ensuite). Un film documentaire part d'un point de vue qui ne ferme pas le regard, mais qui suscite le débat, sans pour autant s'y substituer. Le contribue donc à



sa façon de construire un pont entre différents mondes sociaux, entre le *East side* et le *West side*.

Fig. 24 Dans le *West side*, BR 2001

du District Régional du Grand Vancouver (GVRD) à partir de Homelessness Plan (2003).

La structure du film, une fois monté, est la suivante :

Dans cette perspective, le film a été un moyen d'intervention sociale et urbanistique à Vancouver, en rendant visible la marginalité. C'est aussi un outil de diffusion des recherches vers un public plus large. Il a été présenté à l'occasion d'un forum public où étaient présents deux protagonistes du film et a servi de support à des actions communautaires en 2006 sur le campus de UBC (projet communautaire *UBC seeds*), entreprises à l'initiative d'une enseignante de sociologie. Ainsi il est approprié et continue d'être utilisé : il « vit sa propre vie ». Il sert aussi de support pédagogique. Par ailleurs, le film, présenté dans des séminaires de recherche en France et à l'étranger, dans des rencontres et festival de films documentaires, a été diffusé à la télévision. Il est utilisé dans l'enseignement universitaire : on mobilise alors d'autres sources et d'autres supports (écrit, cartes, etc.), chaque langage permettant d'éclairer une facette de la réalité.

2-L'exemple d'un film d'intervention : *Hérouville, trait pour trait* (accessible en ligne sur www.doc2geo.googlepages.com)

Le contexte et l'objectif du film

Ce projet au carrefour de la recherche, de la pédagogie et de l'intervention sociale s'est inscrit dans le cadre d'un projet tuteuré de la licence professionnelle « Connaissance de la ville, métiers de l'intervention sociale » de l'UFR de géographie de l'Université de Caen Basse-Normandie en 2006. Un projet tuteuré consiste en un travail de groupe (3 ou 4 étudiants) sur une action en relation avec le monde professionnel. Dans ce cas, il s'agissait de mener un travail sur les images et la mémoire de la ville d'Hérouville Saint-Clair, située en périphérie de Caen. L'objectif était de recenser ce qui avait été fait comme action mémorielle, les films réalisés sur la ville, de réaliser une vidéo, d'organiser une soirée de débat public en s'appuyant sur la vidéo réalisée et sur les autres films récupérés. Ce projet a été financé par la mairie d'Hérouville, mais celle-ci n'est pas intervenue directement sur le contenu de la vidéo. Le travail a été l'occasion de collaborer avec une structure d'archives audiovisuelles (Centre régional de l'image et du son), et, pour la soirée-débat, avec le Café des images (le cinéma d'Hérouville), la Maison de l'Image (structure d'éducation à l'image et d'aide à la création de la région).

Le contexte d'Hérouville est intéressant : c'est une ville nouvelle construite sur plan dans les années 1960, qui a été considérée tant sur le plan urbanistique que social comme une « ville-laboratoire ». La place du logement social y est importante (environ la moitié des logements) ; l'habitat est marqué par une certaine diversité morphologique (taille et formes d'immeubles collectifs différents, habitat individuel, etc.). L'implantation de services en ont fait aujourd'hui un second centre fonctionnel de l'agglomération. L'objectif, largement promu par la municipalité de gauche, était de proposer une alternative à la ville centre, Caen, plus conservatrice. Hérouville connaît aujourd'hui des transformations urbanistiques dans le cadre des opérations de renouvellement urbain, qui reconfigurent la morphologie d'origine et les repères des habitants, notamment la place des quartiers, qui était le cœur de l'organisation de la vie de proximité. La ville est connue pour l'absence de centre approprié par les habitants¹⁴, les pratiques de proximité étant centrées sur les quartiers, qui constituent des « micro centres ».

¹⁴ Le centre structuré tardivement offre surtout des services administratifs (hôtel de ville) et culturels (médiathèque, cinéma). C'est le centre commercial Carrefour, situé à côté, qui est le centre des pratiques des habitants.

Ainsi, pour la première fois depuis sa création, les habitants de la ville d'Hérouville-Saint-Clair, en raison de ces transformations visibles, étaient portés vers la construction d'une mémoire sur la ville. *Dans ce travail, on s'interrogeait donc tant sur les transformations urbaines, que sur la place des images audiovisuelles dans la construction de la mémoire.* La thématique de la mémoire est d'autant plus intéressante que l'image et la mémoire ont de fortes relations : le film ne recueille pas seulement la mémoire, mais contribue à la construire ; il constitue un langage bien approprié pour parler de la mémoire associée au lieu, qui relève d'un rapport sensible et qui passe par la parole.

Or, cela rejoint un certain nombre d'initiatives menées dans le cadre de la politique de la ville, qui ont concerné, à partir des années 1990, la mémoire des quartiers et de leurs habitants, initiatives soutenues par différentes institutions culturelles et sociales (dispositif *cinéville* puis *passeur d'image*). Beaucoup de projets ont été réalisés, mis en œuvre par des documentaristes ou des artistes en art visuel (qui mélangent parfois différents supports comme le film et la photographie) à l'occasion notamment des opérations de renouvellement urbain. L'objectif de ces actions est de familiariser les habitants avec une démarche cinématographique ayant une dimension artistique, en contrepoint des productions médiatiques dominantes, de s'approprier les images, cela dans le contexte de transformations urbaines. Ces films contribuent à construire une mémoire commune à partir des témoignages d'habitants. Consciemment ou inconsciemment, ces initiatives ont un rôle de thérapie collective à l'occasion de la destruction d'immeubles (faire le deuil, en quelque sorte). Mais au-delà de cet aspect, elles peuvent encourager la prise de parole des personnes concernées, en général de milieu modeste. Dans certains cas, les autorités locales -les communes- sont méfiantes. Les responsables ou les élus, n'ayant pas de culture audiovisuelle, tendaient à considérer ces projets *a priori* comme un outil de communication municipale ; elles ont peur aussi, tout en sollicitant la parole de la population, aux implications politiques, aux éventuelles polémiques, justifiées ou non.

Le projet de vidéo d'intervention était donc l'occasion de tester cette démarche avec les étudiants.

Le dispositif, des cartes mentales au polaroid

A Hérouville, le projet n'était pas le fruit d'une commande de la municipalité, mais d'une collaboration entre différents partenaires mise en œuvre par la licence professionnelle ; Après quelques difficultés au démarrage du projet, le projet a pu se mettre en place.

Comment une ville conçue sur plan est-elle appropriée par les habitants près de 40 ans après ? Autrement dit comment est-on passé d'un espace produit par la commande publique à un espace vécu et approprié, d'un plan à un lieu ? Comment les habitants parlent-ils de l'espace de la ville ? Pour la vidéo, nous avons voulu initier les étudiants à une véritable démarche de documentaire, tout en veillant à la faisabilité du projet, les aspects pratiques (temps mis en œuvre) étant déterminant. Nous avons donc encadré étroitement le projet. Nous avons donc avec un autre réalisateur, familiarisé les étudiants à la notion de dispositif, c'est-à-dire à un cadre pratique permettant de recueillir la parole et de donner une structure formelle au film. Dans ce projet, il ne s'agissait pas de faire un film sur la mémoire d'Hérouville, mais de réaliser un film court susceptible d'ouvrir un débat public, qui contribue à construire la mémoire collective.

Nous avons veillé à suggérer la diversité de la population, sans pour autant tomber dans un échantillonnage, impossible dans une démarche filmique. Ont participé au film six adultes - hommes et femmes de différents âges- et deux enfants, ces derniers n'étaient présents toutefois qu'à une seule étape du tournage. Les personnes choisies ont été contactées par divers moyens : association, rencontre sur le marché, personnes assistant aux rencontres organisées par la Maison des projets de la Ville d'Hérouville (centre d'information sur les projets urbanistiques).

Nous avons choisi de demander aux personnes rencontrées de dessiner tout d'abord des cartes mentales tout de la ville. Les cartes mentales sont généralement utilisées comme un moyen de d'étudier la représentation de la ville à partir des dessins ; notre perspective était différente. Nous avons inversé en quelque sorte le point de vue, partant de la carte pour susciter la parole. Nous avons demandé aux personnes de dessiner la carte mentale tout en parlant de leur ville. La carte est alors le support de la parole sur la ville. En quelque sorte, nous avons appliqué l'idée de renversement de l' « ordre des facteurs » (« la société d'abord, l'espace ensuite ») de la géographie sociale par la méthode (pour essayer de rendre compte des dimensions multiples de l'espace. Le film permet d'associer à la fois la gestuelle, le dessin, la parole, ce qui est un moyen de rendre compte du rapport plus sensible aux lieux. Deux caméras étaient utilisées : l'une, fixe, placée sur la feuille blanche et les mains ; l'autre, portée à la main, cadrant le visage.



Fig. 25 Extrait d' *Hérouville, trait pour trait*

Ensuite, nous avons demandé aux personnes de se rendre sur un lieu de leur choix, important pour leur mémoire personnelle, d'y prendre une photo avec un polaroid et d'expliquer leur choix (Fig. 26 et 27). La durée de l'apparition de la photographie permettait de structurer l'ensemble (un temps de parole équivalant au temps d'apparition). Cela demandait aussi à une personne de bien choisir le lieu et la photo qu'elle allait prendre ; un lieu se révèle ainsi progressivement par la photo, comme la mémoire surgit à la vue d'un lieu pratiqué.

Ainsi, le film, est adapté pour documenter le rapport sensible aux lieux. Le film n'occulte pas les difficultés de parler de l'espace, de se projeter sur un plan, ou de parler des lieux, qui renvoie aussi à exposer une sphère intime, donnée en contribution à la construction d'une mémoire collective. Cela montre que la difficulté de mettre en parole l'espace, les lieux pratiqués, d'objectiver son rapport à l'espace et de le faire partager.

Un montage ne garde pas toutes les images ; il s'agit de structurer un petit récit selon les formes offertes par le langage audiovisuel. Les deux cadrages -dessin, visage- ont été mis en parallèle. Le film s'ouvre et se ferme sur des enfants qui ont du mal à dessiner la ville : ainsi un des enfants dit à l'ouverture du film : « c'est dur de dessiner mon quartier ! ».

Le montage a aussi intégré des images d'un film de promotion d'Hérouville Saint-Clair du Ministère de la construction (*Hérouville vous attend*, de Gérard Renateau, 1967, 16 minutes) qui date de la construction de la ville nouvelle (Hérouville-Saint-Clair), formant un sorte de miroir avec les transformations d'aujourd'hui.

Le débat public

Le film été projeté à plusieurs reprises ; tout d'abord, lors d'une soirée-débat au Café des images (180 personnes). Plusieurs personnes ont été invitées dont l'architecte du centre ville, des enseignants, des professionnels de l'image. Les débats ont été animés ; à Hérouville, il y a un intérêt pour les sujets traitant de la ville, qui est souvent considérée par les habitants non pas comme une « banlieue » -terme jugé péjoratif- mais une « vraie ville » pour reprendre l'expression de certaines personnes du public et d'une protagoniste du film. Le film a été le moyen de faire surgir la parole de personnes sur leur mémoire et l'évolution de la ville.

Ce sujet était sensible, la municipalité était très prudente (aucun représentant officiel dans la salle), car la réalisation du renouvellement urbain (démolir et reconstruire des immeubles, réorganiser la voirie, la localisation de certains services, etc.) correspond à un changement politique, même si ces projets ont été initiés par la précédente municipalité. L'opération urbanistique a pour objectif de reconfigurer la ville et de la banaliser, par l'ouverture de rues, qui altère ainsi l'organisation en quartiers autonomes. Aux dernières élections, le maire (socialiste), qui avait été élu après la construction de la ville nouvelle, ne s'est pas représenté. Le Conseil municipal lui succédant, de majorité centre-droit- est peu enclin à s'intéresser à la mémoire de la ville, qui renvoie à l'héritage de l'équipe précédente. Cela d'autant plus que certains ensembles architecturaux deviennent reconnus avec la proposition de l'octroi du label patrimoine du XX^{ème} siècle au centre ville (dénommée « la citadelle douce »¹⁵) et à certaines autres réalisations.

¹⁵ Ce terme fait référence implicitement à l'idée d'une ville alternative à Caen, où le château qui remonte à l'époque ducal symbolise le centre ville.

Cette démarche d'expérimentation nourrit à la fois la recherche sur la ville, la pédagogie et l'intervention. Ce film est d'abord destiné aux habitants et contribue aussi à construire une mémoire, en fournissant un support pour la parole, même si cela ne touche qu'une partie de la population. Cette investigation mémorielle de l'agglomération a été poursuivie depuis, avec d'autres projets.



Fig. 26 et 27 Image extraite de la vidéo sur la mémoire d'une ville nouvelle, Hérouville Saint-Clair, en périphérie de Caen, intitulée *Hérouville, trait pour trait* (21 minutes).

Conclusion

Dans notre perspective, le film documentaire est une méthode de recherche et de formation à part entière. On peut faire un parallèle entre le travail de terrain, qui implique l'enseignant-chercheur et le film documentaire, comme nous le proposons dans le schéma suivant.

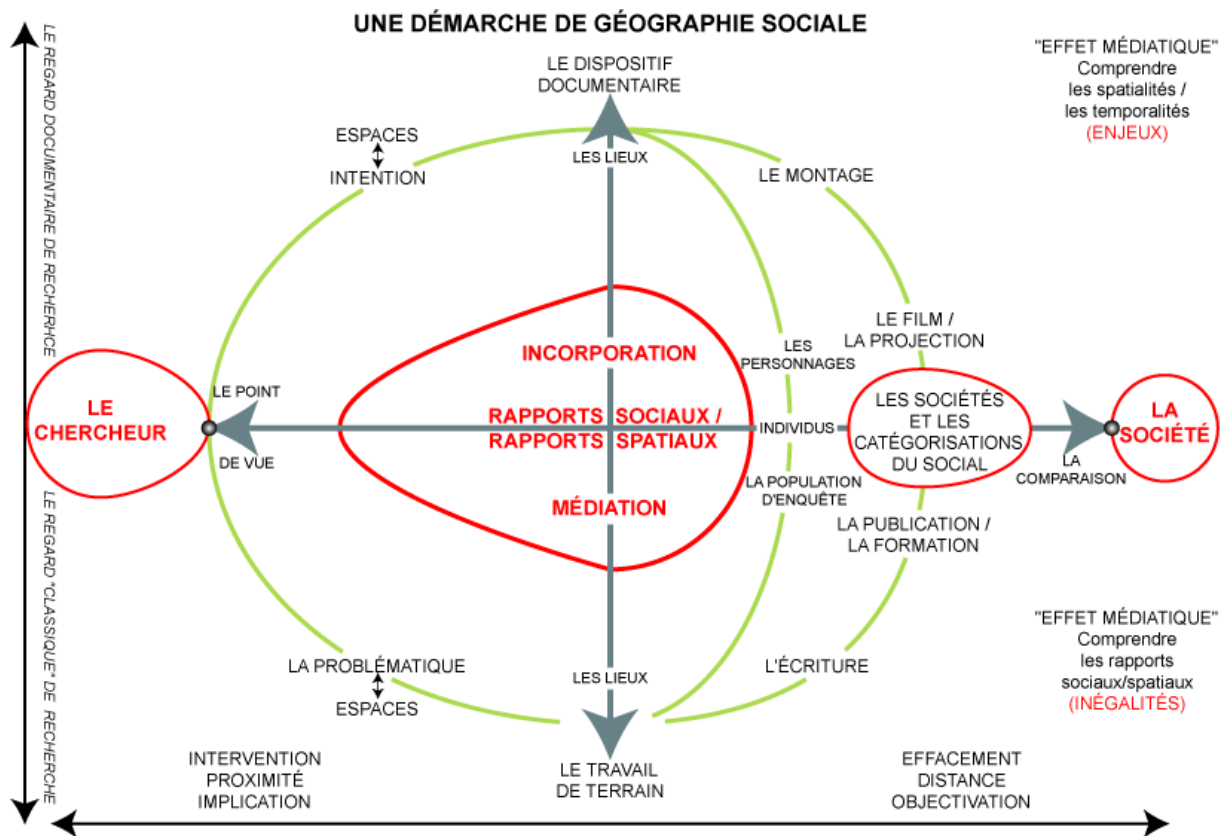


Fig. 27 La démarche géodocumentaire et les similitudes avec le travail de terrain. On peut établir des couples de mots.

Nous l'avons évoqué : le film n'est pas un simple outil de recueil de données, qui enregistrerait de façon neutre la réalité observée. Il engage une construction à toutes les étapes du travail. La démarche du film documentaire offre une certaine similitude avec les étapes de la recherche de terrain (voir le schéma ci-dessus, Fig.27) : on part d'un point de vue, on définit une intention avant la phase de travail de terrain ; la réalisation apporte son lot d'imprévus, nourrit la réflexion, permet de regarder la réalité avec une certaine acuité, de stimuler la réflexion, et amène à faire évoluer la problématique ; le retour (le montage) permet une prise de distance, en bénéficiant d'un autre regard. Le résultat constitue un « transfert », qui permet une discussion publique, un séminaire de recherche, un support d'enseignement.

Les deux démarches -le film documentaire et le travail de terrain- sont en pratique menées successivement et/ou simultanément : un travail de terrain préalable est nécessaire pour entreprendre un projet de film ; le tournage est une expérience particulière du terrain dans la mesure où il *intensifie la présence*, développe ainsi une certaine acuité, révèle dans le tournage des rapports sociaux de façon concrète (le rapport à la parole publique, par exemple, ou les limites sphère privée/sphère publique ressenties durant le tournage en fonction des lieux et des moments où l'on filme). Pour autant, le film ne décalque pas le terrain au sens où il apporte un nouveau regard sur la réalité et a des conséquences sans doute plus fortes, en raison de ses implications (pour les personnes filmées : s'exposer au regard des autres).

Le film documentaire est tout à fait en phase avec l'intention réflexive de la géographie sociale. Il s'agit d'une méthode de recherche à toutes les étapes, de l'intention de départ jusqu'au débat, à la discussion lors de sa projection. Cette dernière étape, contribue, en retour, à la réflexion et fait donc partie intégrante de la recherche. Le film n'est donc pas l'aboutissement d'une recherche ; il devient aussi un matériel brut et une façon de regarder sa recherche...

Un film en retour, nourrit aussi l'enseignement, pour autant qu'il s'agisse d'une activité fondamentalement différente d'une projection publique. Diffuser et discuter d'un film permet aussi d'éduquer le regard, en aiguisant le sens critique et en montrant que le langage audiovisuel présente une grande richesse.

La *démarche géodocumentaire* dépasse ainsi la réalisation d'un film, puisque ce dernier est un moment de l'activité ; elle part des principes de base de la géographie sociale pour y revenir en changeant le regard. Elle peut compléter d'autres démarches de recherche, d'autres supports et modes d'investigation ou de diffusion, chaque langage informant le monde. Elle peut susciter de nouvelles problématiques de recherche, suggérées par le film et l'expérience du film. Ces nouvelles problématiques suscitent en retour l'envie et la nécessité de s'exprimer par le film documentaire, etc. En quelque sorte, la démarche géodocumentaire, par sa fonction de passages multiples, peut contribuer à animer la géographie sociale.

1-Travaux :

-Écrit

2007, « Avec les *binners* de Vancouver ». Présentation du film et exposition d'images du film, revue électronique référencée *LISA* rubrique « espace muséal » : www.unicaen.fr/mrsh/lisa/musealFr.php).

2007, En co-direction avec Renée Dickason (Littérature et Sociétés Anglophones, Université de Caen): *Screening Social Spaces (Interdisciplinary Perspectives in Visual Media Studies)* n° spécial des Cahiers de la MRSH, Université de Caen, 208p

2006, « *East side/West side*. L'expérience d'une recherche et d'un film documentaire avec les « fouilleurs de poubelle » de Vancouver ». *Etudes canadiennes/Canadian Studies* n° 60 Bordeaux.

2006, « De l'espace-miroir à l'espace-écran : vers un effet médiatique ? » in : Séchet, R, Veschambre V. (coord.) *Penser et faire la géographie sociale aujourd'hui* Rennes, Presses Universitaires de Rennes ; p.149 -172.

2006, Avec Chourio, G. (LUZ) « La photographie, une méthode de recherche. Éléments de réflexion à partir des icônes-écrits urbains et application sur le marché de Las Playitas de Maracaibo (Venezuela). *Mots, traces, marques : dimension spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Bulot, T., Veschambre V. Paris, L'Harmattan, p 63-93.

2004, *L'effet médiatique : une perspective de géographie sociale*. Volume 3, Habilitation à Diriger des Recherches. Université de Caen (non-publié), 345 p.

-Films réalisés

2007, *Las Playitas*, 56 minutes, Hdv, réalisation et image : Benoît Raoulx, Production Tarmak Films, avec le soutien de la Région Basse-Normandie et du Centre National de la Cinématographie (CNC), espagnol sous-titré en français.
(Bientôt en ligne sur le site www.doc2geo.googlepages.com)

2007, *Dans les traces de la presqu'île*, 23 minutes, mini DV collectif : JB Lesage E. Laumonier E , M.Chevé du projet tuteuré Licence professionnelle Connaissance de la ville, métiers de l'intervention sociale, UFR de géographie en collaboration avec la Maison de l'Image Basse Normandie et l'Atelier 3^{ème} étage. Encadrement du projet : Benoît Raoulx et Jean-Marie Vinclair, avec la collaboration de M.Boganim (écriture) et I.Ingold (montage).

2006, *Hérouville, trait pour trait*, 21 minutes, mini-DV, *Film d'atelier* réalisé avec les étudiants de la licence professionnelle C. Dijoux, L., C.Ledizert, L. Le Moal.
Direction de la réalisation : B.Raoulx et M. Chatelier, Licence professionnelle Ville. Film réalisé avec le soutien de la Ville d'Hérouville St Clair et le Centre Régional de l'Image et du Son (CERIS). En ligne sur le site www.doc2geo.googlepages.com

2003, *Traplins in Vancouver* , 37 minutes, DVcam. *Film documentaire*. Réalisation et image : B.Raoulx. Co-production les Ateliers Cinéma de Normandie (ACCAAN) et le Service du Film de Recherche Scientifique/Cerimes (Vanves) avec l'aide du Centre National de la Cinématographie

(CNC) et de la Région Basse-Normandie. Film en anglais, sous-titré en français. En ligne sur le site www.cerimes.fr (diffuseur) et www.doc2geo.googlepages.com

2000, *Entre deux portes* (sur la médiation entre toxicomanie de rue et habitants à la Goutte d'Or, Paris), *vidéo d'intervention*, MRSH Université de Caen/SFRS/Ateliers Varan 23 mm + livret texte.DV cam. Diffuseur : www.cerimes.fr

2-Orientation bibliographique

BELTING H., 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard.

BRETON S., 2005, *Télévision, essai*, Paris, Grasset.

« Le cinéma d'Albert Kahn : quelle place dans l'histoire ? », 2001, *Les cahiers de la Cinémathèque Jean Vigo*, Perpignan, n°72-73.

DE CERTEAU, M., 1988, *Manière de faire*, Paris, Gallimard.

BROWAEYS, X., 1999, « Géographie, image et vidéo », *L'information géographique*, Paris, n°1.

CHEVALIER J., FREMONT A., HERIN R., 1984, *Manuel de géographie sociale*, Paris, Masson

CHION M., 2003, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, 1990, Paris, les cahiers du cinéma.

FORZA J.C. GARAT A.M., PARFAIT F., 1994, *Petite fabrique de l'image*, Magnard, Paris.

FLICHY P., 2001, *l'imaginaire d'internet*, Paris, La Découverte.

GERVEREAU L., 2000, *Histoire du visuel au XX^e siècle*. Paris, Seuil.

MARTINET, A., 1994, *Le cinéma et la science*, Paris, Éditions du Cnrs

NINEY F., 2000, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université.

Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie, collectif, Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, Paris, Vilo.

SECHET R., VESCHAMBRE V., (coord.), 2006, *Penser et faire la géographie sociale aujourd'hui* Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

SOJA E.W., 1996, *Thirdspace, journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford, Blackwell.