

Filmer *le travail* des relations sociales

Christian LALLIER

ENS-LSH EHESS, Sciences Po LAU-CNRS

Voici plus d'une dizaine d'années, je collaborais avec le magazine *Brut* sur Arte. Cette émission de télévision présentait des séquences de documentaires à l'état « brut » justement, à peine montées, visant à montrer des processus d'action ou des activités dans la durée. Cette approche minimaliste s'appliquait tout particulièrement à l'observation des situations de travail : il devenait ainsi possible de montrer la tâche de l'opérateur, la négociation commerciale du vendeur ou les transactions d'une équipe dirigeante... en de longs plans d'enregistrement. Ma collaboration à l'émission consistait donc à rechercher de telles séquences, là où on avait pu filmer le travail. Évidemment, il fut admis d'emblée que le meilleur endroit pour trouver des séquences sur le travail serait... dans les entreprises !

Mais, dans les entreprises justement « on ne filme pas le travail » : du moins, au sens de montrer l'expérience d'une activité dans la durée de sa pratique. Les cassettes vidéo de tournage – les *rushes* – que je pouvais visionner, issues des vidéos institutionnelles, étaient à cet égard symptomatiques du regard porté sur le travail dans ces entreprises : les séquences filmées constituaient des illustrations de tâches, sous la forme de plans relativement courts multipliant les angles de prises de vue, de telle sorte qu'il était impossible de rendre compte de l'activité de l'opérateur, de l'employé ou du salarié. Le film montrait la tâche « prescrite », mais pas l'activité, pas « l'action réelle » pour reprendre une distinction classique de l'ergonomie française.

Le film institutionnel – quel qu'il soit d'ailleurs – présente la situation de travail comme une illustration de ce qui a été prescrit : l'objectif est de montrer l'activité du professionnel comme ce qu'il est convenu de faire ou de dire. Qu'il s'agisse de la vidéo d'entreprise valorisant la production de ses biens et de ses services, du film militant adoptant un point de vue partisan sur telle action ou telle revendication, ou de la « bande démo » de l'artiste présentant ses œuvres : la représentation du travail s'apparente, le plus souvent, à une figuration du propos exprimé, du discours tenu. La référence au travail sert de faire-valoir au produit exposé. De même, lors d'un dîner entre amis, lorsque nous apportons un plat sur la table, il se peut que les convives manifestent leur intérêt en demandant quelque secret de cuisine : il ne s'agit pas pour autant de leur décrire dans le détail tous nos efforts à la tâche, nos difficultés et nos compétences. La mise en représentation du travail permet, ici, de

symboliser le rapport social à ce qui fut investi pour réaliser le produit. Représenter le travail, filmer le travail, se limite alors à évoquer la valeur du produit.

L'espace privatif du travail

Quant à ma propre tâche, de trouver des séquences sur le travail dans les entreprises, elle devenait de plus en plus ardue ! Je m'apercevais que, à quelques exceptions près, ceux qui produisaient le travail ne le filmaient pas. Est-ce que le travail serait si difficile à filmer ou serait subversif ? Pas si sûr, pas si simple.

Tout d'abord, le travail ne situe pas là exactement où on le perçoit. Il traduit si bien la banalité de nos jours ordinaires, qu'il nous paraît évident de le représenter. Il suffirait de montrer une de ces activités familières par lesquelles les personnes gagnent quotidiennement leur argent pour qu'il nous soit aisé d'en rendre compte. Mais, si j'enregistre avec une caméra l'activité d'un salarié accomplissant la fonction pour laquelle il est rémunéré, aurais-je pour autant « filmer le travail » ? Rien n'est moins sûr. J'aurai sans doute saisi la représentation d'une scène de travail, mais autant que j'aurais pu la « capter » en la reconstituant à l'identique avec des comédiens, par exemple. L'activité réelle et sa reconstitution, la situation effective et la situation fictive, ont en commun la même valeur figurative. Autrement dit, qu'il s'agisse de « saisir sur le vif » (selon l'expression consacrée) ou de mettre en scène l'action considérée, je n'aurai « filmé » que « la représentation » du travail... mais je n'aurai pas filmé le travail proprement dit.

« Filmer le travail » implique de s'attacher à la circonstance d'engagement dans laquelle est investi l'effort de celui qui accomplit l'action. Ainsi, l'opérateur engagé dans une activité se mobilise pour les conséquences effectives de ses gestes, de telle sorte que son travail implique non seulement l'exécution de la tâche, mais également les relations avec les collègues, avec sa hiérarchie ; il concerne également la pénibilité de l'effort, la dépense d'énergie et, bien sûr, la motivation du gain... Pour un comédien, jouant une scène de travail, la circonstance d'engagement ne correspondra donc pas à ce que représente l'activité de l'opérateur, mais au travail d'interprétation pour lequel il produit un effort et vis-à-vis duquel il estime percevoir des intérêts et par lequel sera représentée la situation de travail.

Donc, le travail ne situe pas là où il se représente – dans la représentation de la situation –, mais là où se joue l'implication des acteurs, dans « la circonstance d'engagement ». Cet écart, entre représentation et engagement, se traduit précisément dans la mise en place des zones de travail : là, où on travaille se produit un espace social singulier. Celui-ci procède d'une distinction radicale entre ceux qui y sont engagés de ceux qui ne le sont pas. Si j'observe une rue, par exemple, où des agents EDF ou GDF, interviennent pour effectuer des travaux sur le réseau d'alimentation en électricité ou en gaz. Que se passe-t-il ? Avant d'effectuer leur tranchée, ils commencent par placer des barrières clôturant leur champ d'activité, si bien que cette zone de travail a transformé l'espace public en un « chantier interdit au public ». Raisons de sécurité dirons-nous. Précisément. L'espace de travail est un espace privatif qui a ses règles et ses pratiques. Dans ce lieu clos et codé, les relations sociales se construisent sur le régime de la familiarité et de l'entre-soi. Cette privatisation de l'espace de travail délimite le lieu de production

des biens et des services comme un territoire d'initiés : de ceux qui savent, de ceux qui savent faire. C'est un espace symbolique de l'intimité professionnelle où se jouent les identités d'appartenance. Dans cette constitution de l'espace privatif du travail, les règles d'hygiène et de sécurité, agissent comme des marques de territoire avec le monde extérieur.

Toutes ces règles, ces normes techniques, ces conventions pratiques – telles que la gestion des plannings, le respect des délais – sont au cœur des identités professionnelles et des logiques entrepreneuriales. Pour ceux qui effectuent les tâches, la prise de risque peut constituer une revendication de la maîtrise d'un savoir-faire ; pour ceux qui les prescrivent, l'application des règles et des normes résulte d'un mode d'adhésion à « l'esprit d'entreprise ». Le rapport aux règles, aux normes et aux conventions, traduit donc les rapports de pouvoir qui se jouent dans l'intimité au travail, au sens où, selon les termes de l'anthropologue Gérard Althabe¹, « la question du pouvoir est au centre des situations de travail ».

L'irréversibilité du temps de l'action

« Filmer le travail » consiste donc – selon notre perspective – à filmer les relations sociales dans un espace de travail. Une telle disposition conduit, à décrire, les rapports de pouvoir qui se jouent entre les acteurs ; à s'attacher à ces formes d'autorité qui se manifestent précisément dans l'écart entre la prescription des tâches et l'activité effective. Cette tension, entre ce qui convient et ce qu'il advient, entre le convenu et le vécu, correspond très exactement à ce que l'on dénommera comme « la circonstance d'engagement ». Une situation de travail constitue une circonstance d'engagement, au principe que le résultat de l'action entreprise n'est pas acquis : tout l'enjeu repose sur la possibilité de la réussite ou de l'échec dans l'objet d'investissement. Si j'échoue – ici dans mon intervention – je ne pourrai annuler mon revers. Je vous prierais de m'excuser : mais il s'agira d'une convention, vous impliquant socialement dans la production symbolique d'une fiction où tout se passera comme s'il ne s'était rien passé ; comme si je n'avais pas échoué... si bien que je pourrais recommencer comme si c'était la première fois que j'effectuais ma communication devant vous.

Cette réversibilité de l'action, la possibilité de me refaire, sera une fiction... car, la situation réelle de mon intervention reste – elle – irréductiblement irréversible. Le philosophe Vladimir Jankélévitch apporte sur ce point un principe ontologique : « la temporalité ne se conçoit qu'irréversible »². Une circonstance réelle se caractérise par l'irréductible unicité du temps de son action : par le sens unique du temps vécu dans l'expérience, par l'irrévocabilité de l'agir. Une situation fictive peut se représenter plusieurs fois, à l'instar du personnage qui est rejoué chaque soir sur la scène de théâtre, mais la situation effective ne se produit qu'une seule fois, au sens où le comédien remet en jeu, à chaque représentation, son investissement [sa

1 Notes personnelles lors du séminaire de G. Althabe à l'EHESS, intitulé « *Anthropologie du contemporain* », le 9 mars 2000.

2 V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Paris, 1974, p. 5.

crédibilité] d'acteur. Ainsi, nous ne pouvons recommencer un geste ou un propos sans que ce ne soit une irrémédiable autre première fois, succédant définitivement à la précédente, comme le constate Jankélévitch³ : « C'est justement cette grâce de la deuxième fois qui nous est refusée ; inflexiblement, rigoureusement refusée ».

Or, la situation de travail se caractérise précisément par l'irrémédiable irréversibilité de sa temporalité : c'est en cela qu'elle est – par essence – une circonstance d'engagement.

« Filmer le travail » vise donc à rendre compte en quoi une situation implique les individus dans le cours irréversible de leur action, dans l'irrévocabilité de l'agir : une implication qui définit l'acteur [celui qui agit] en tant qu'il est « auteur d'un acte » et le désigne, de fait, responsable vis-à-vis d'autrui. Nous rejoignons, dans cette perspective, l'approche phénoménologique d'Alfred Schütz, lorsqu'il évoque dans *Le chercheur et le quotidien* : « les actions simplement mentales sont révocables. Mais le travail ne l'est pas. Mon travail a transformé le monde extérieur [...] je ne puis défaire ce que j'ai fait. Voilà pourquoi je suis responsable – d'un point de vue moral et légal – de mes actes et non de mes pensées »⁴.

« Filmer le travail » consiste donc à rendre compte comment une personne s'engage irrévocablement dans son action avec l'enjeu permanent du gain et de la perte que lui impose l'irréversibilité du temps. C'est en cela que se manifeste toute l'ambivalence du travail, puisque celui-ci peut être la fois souffrance – dans l'effort – et réalisation de soi en tant qu'auteur d'un acte.

Rendre compte de l'écart à la règle

Dès lors, « filmer le travail » ne définit pas tant un objet spécifique, comme filmer l'activité des pêcheurs en haute mer ou les opérateurs postés à une chaîne de fabrication, que la désignation d'une posture. Il ne s'agit pas tant de « filmer le travail » que filmer « ce qui se travaille » entre un individu et les règles qui définissent son action. Il s'agit donc de rendre compte comment une personne agit et interagit – mais aussi, bricole et se débrouille – dans une circonstance dans laquelle elle est engagée : c'est-à-dire, comment elle met en jeu – elle investit – une part d'elle-même. Dans cette perspective, l'activité d'un enfant qui joue avec ses cubes sera interprétée comme une situation de travail, au sens où la notion de travail définit la circonstance d'engagement des individus dans leur action.

Dans ce cas, « filmer le travail » consiste à s'intéresser au plus près à la manière dont les individus s'engagent dans une situation pour agir, comment ils mobilisent des règles et les travaillent pour conduire leur action. Ervin Goffman⁵ a ainsi particulièrement mis en évidence comment nous devons nous arranger des convenances sociales par une « légère infraction à la règle » afin de se

3 V. Jankélévitch, *ibid.*, p. 36.

4 A. Schütz, *Le chercheur et le quotidien – Phénoménologie des sciences sociales*, Éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1994.

5 E. Goffman, *Communication Conduct in an Island Community. A Dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Social Sciences in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*, université de Chicago, département de sociologie, 1953, p. 257.

conduire avec naturel⁶. À l'inverse, Goffman décrit comment nous savons nous « accommoder » d'un manquement aux règles en procédant à ce qu'il appelle une *working acceptance*, un « compromis au travail »⁷.

Filmer le travail des relations sociales consiste ainsi à rendre compte de la « praxis » (du sens pratique) par laquelle les interactants s'autorisent quelques libertés avec la prescription des normes interactionnelles. Prendre ses distances avec la règle, correspond – autant dans une situation sociale, que dans une situation de travail – à cette « intelligence de la pratique » selon le terme utilisé par Christophe Dejours⁸ : un sens du discernement dans l'action qui caractérise l'exercice de la compétence. Cette forme de ruse et d'adresse, propre aux situations de travail, permet de s'arranger des difficultés de la tâche en économisant ses efforts et en privilégiant l'habileté. C'est exactement ce savoir pratique, cette « métis », dont il convient de rendre compte par l'observation filmée du travail des relations sociales. Dès lors, en s'attachant à la manifestation de cette « praxis », on se place au plus près de l'engagement de l'individu. Par conséquent, on peut mettre en évidence le caractère irrévocable de l'action (bien qu'il puisse s'agir, généralement, d'une irrévocabilité de faible investissement, de faible implication). Quelle que soit la situation sociale, même une simple salutation, la circonstance se manifeste à travers la temporalité irréversible d'une expérience d'engagement, historiquement située. Or, c'est précisément cette irréversibilité du temps qui donne à l'action humaine tout son sens narratif. Au début de *Temps et Récit*, Paul Ricœur⁹ apporte cette précision : « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». C'est donc la représentation de l'irréversibilité de l'action qui permettra de traduire l'observation d'une situation sociale sous la forme narrative d'une séquence filmée. Ainsi, lors de mes recherches de séquences sur le travail pour le magazine d'Arte, je découvrais généralement d'une manière soudaine une séquence d'observation qui produisait du sens : au milieu des heures d'enregistrement de situation de travail qui restait opaque à l'interprétation, pour un non-spécialiste, surgissait une scène qui « fictionnait » comme pourrait le dire un critique des *Cahiers du Cinéma*. Cette épiphanie, cet instant éphémère de félicité narrative, résultait très précisément de la mise en évidence de l'« engagement » des individus dans leur situation de travail.

6 À propos de l'engagement dans une interaction, Yves Winkin reprend cette expression de « légère infraction à la règle » proposée par Erving Goffman : « Si les règles du tact sont trop explicitement utilisées, la retenue risque de devenir si importante que la dysphorie apparaîtra à nouveau. L'engagement (*involvement*) est un très subtil dosage de spontanéité et de calcul – « une légère infraction aux règles du tact », dit Goffman dans le chapitre XIX ». Voir Y. Winkin, textes recueillis et présentés par, *Erving Goffman. Les moments et leurs hommes*, Seuil, Paris, 1988, p. 76.

7 E. Goffman, « L'ordre social et l'interaction », dans *Erving Goffman. Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, *op. cit.*, p. 100.

8 C. Dejours, *Le facteur humain*, PUF, coll. « Que sais-je? », Paris, 1995, p. 50.

9 P. Ricœur, *Temps et récit*, tome 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, Paris, 1991, p. 17.

Le plus souvent, un fait singulier – un incident – transformait la situation convenue, régulée par les routines produites par les habitudes, en une circonstance qui faisait événement – autrement dit, qui n’allait pas de soi, qui n’allait plus de soi. Dès lors, les acteurs ne pouvaient plus agir ensemble par les connaissances d’arrière-plans implicites et les non-dits : la situation d’urgence, de crise ou du moins inhabituelle, exigeait de mobiliser explicitement les règles, de faire valoir les conventions par lesquelles les individus se tenaient ensemble afin de restaurer l’ordre des échanges au sein de la situation sociale. L’engagement dans l’action devenait lisible dans la mesure où se manifestait explicitement l’irrévocabilité des actes : dès lors, par l’observation filmée, l’irréversibilité du temps de l’action se traduisait sous la forme d’un récit.

Toute la démarche ethnographique que j’ai pu développer ces dernières années, a consisté à rendre compte des situations d’échanges par leur circonstance d’engagement, autrement dit par « le travail des relations sociales ». Or, ce que je visais par cette approche était bien entendu de pouvoir rendre compte des situations familières, sans attendre une relation conflictuelle pour « capter » comme un chasseur, les bonnes séquences ! Je me suis donc attaché à filmer les situations de « négociations ordinaires » selon le terme de la sociologue Anni Borzeix¹⁰.

Le rapport filmant – filmé

Afin de rendre compte de ce « travail relationnel » entre les personnes, le documentariste doit s’inscrire lui-même en tant qu’acteur social dans la situation représentée, non pas comme un interlocuteur autorisé à intervenir dans les échanges – bien sûr – mais comme un observateur-filmant autorisé – par les acteurs de la situation – à interagir avec ce qui se joue. Autrement dit, l’observation filmée des relations sociales repose elle-même sur une relation sociale correspondant au rapport filmant-filmé.

Le rapport entre filmant et filmé repose sur une relation paradoxale puisque l’un comme l’autre feignent de s’ignorer mutuellement. De fait, l’intégration de la caméra dans la situation sociale observée résulte d’une dénégation de la part des personnes filmées : ces dernières savent bien qu’elles sont enregistrées, mais quand même... elles font « comme si » l’observateur-filmant n’était pas présent. De même, le cinéaste agit « comme si » on ne le voyait pas : il sait bien qu’il ne passe pas inaperçu avec sa caméra et son micro au bout d’une perche, mais quand même... il agit comme si sa présence n’était pas incongrue. La situation de tournage s’apparente alors à une sorte d’« immersion fictionnelle » pour reprendre un terme de Jean-Marie Schaeffer¹¹.

En reconnaissant que la relation de tournage s’apparente à une « immersion fictionnelle », il convient d’admettre que le documentariste avec sa caméra apparaît comme un « petit » dans la situation sociale observée. Il appartient

10 A. Borzeix, « La négociation ordinaire », *Connexions* n° 50-2, « La négociation, activité de médiation », Erès, Paris, 1987.

11 J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999, p. 191.

même à la catégorie des « non-personnes », pour reprendre une catégorie goffmanienne, en tant qu'il ne représente ni une menace, ni une ressource pour l'action en cours. La personne filmée peut ainsi agir « comme si » la caméra n'existait pas, tant qu'elle estime que celui qui la filme ne peut intervenir dans son action. L'observateur-filmant se retrouve ainsi ne plus être tout-à-fait lui-même (ne plus pouvoir exister vraiment comme celui qui filme puisque sa présence est déniée) et ne pas être non plus un membre à part entière du groupe observé (puisque'il est considéré comme un petit). De telle sorte qu'il se situe dans un espace intermédiaire, entre soi et l'autre, dans une aire d'expérience entre jeu et réalité : dans la contiguïté d'une zone entre la situation filmique proprement dite (la circonstance de tournage) et la situation filmée (la circonstance d'engagement des personnes filmées). On désignera cette zone tierce comme étant la situation filmante, pouvant s'apparenter à un « espace potentiel » selon le terme du psychanalyste américain Donald Winnicott¹².

Bibliographie

- BORZEIX A., « La négociation ordinaire », *Connexions* n° 50-2, « La négociation, activité de médiation », Erès, Paris, 1987.
- DEJOURS C., *Le facteur humain*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1995.
- GOFFMAN E., « L'ordre social et l'interaction », dans Yves Winkin [textes recueillis et présentés par], *Erving Goffman. Les moments et leurs hommes*, Seuil, Paris, 1988 ; *Communication Conduct in an Island Community. A Dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Social Sciences in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy*, université de Chicago, département de sociologie, 1953.
- JANKÉLÉVITCH V., *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Paris, 1974.
- RICEUR P., *Temps et récit*, tome 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 1991.
- SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1999.
- SCHÜTZ A., *Le chercheur et le quotidien – Phénoménologie des sciences sociales*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1994.
- WINKIN Y., « Portrait du sociologue en jeune homme », dans Yves Winkin, *Erving Goffman – Les moments et leurs hommes*, Seuil, Paris, 1988, p. 13-91.
- WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, Éditions Nrf Gallimard, Paris, 1975.

12 D. W. Winnicott, *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, Éditions Nrf Gallimard, Paris, 1975.