

COMMENT FILMER UN CLIN D'ŒIL ? DE CLIFFORD GEERTZ A JEAN BAZIN.

Christian **LALLIER**
*Anthropologue-cinéaste*¹⁵⁶, LAU-IIAC / CNRS, SCIENCES PO

Ce qui est vu ne rend pas compte exactement de ce qui est vécu. De même, enregistrer dans la continuité le cours d'une action ne suffit pas à comprendre ce qui se joue entre les acteurs. Un cours d'action, disent les ergonomes, se compose « d'une partie observable et d'une partie racontable et commentable à tout instant »¹⁵⁷. Selon cette perspective, la description d'une activité pratique ne peut résulter de la seule représentation visuelle du cours d'action, d'autant que « certains éléments de l'activité (discours privé, jugements perceptifs, proprioceptifs et mnémoniques, sentiments, engagement dans l'action, mise en œuvre de l'expérience passée) ne sont pas observables mais sont, au moins en partie, dicibles à tout instant par les acteurs »¹⁵⁸. En conséquence, la description suppose l'interprétation d'une structure signifiante. Dès lors, comment rendre compte du sens d'une action par l'observation filmée ? L'image ne sera-t-elle jamais que la représentation de ce qui est visible, de telle sorte qu'elle devra toujours faire l'objet d'un commentaire « ex-post » qui lui donnera le sens de son interprétation ?

Cette interrogation sur le sens de l'action représentée met directement en question la production du savoir par l'image et, plus particulièrement, par l'observation filmée. Un texte de Clifford Geertz permet de ré-examiner de près les termes de cette interrogation. En 1998, dans un numéro consacré à la description, la revue *Enquête* publiait un texte de Geertz, intitulé « La description dense, vers une théorie interprétative de la culture »¹⁵⁹. Dans ce texte, l'auteur de *Ici et là-bas* développe la posture ethnographique selon laquelle la situation observée doit s'interpréter comme un texte. Pour Geertz, il s'agit de rechercher le sens des phénomènes comme autant de messages à décrypter. « Pratiquer l'ethnographie c'est comme essayer de lire (au sens

¹⁵⁶ Christian Lallier a réalisé plusieurs documentaires anthropologiques, dont « Changement à Gare du Nord », « Niordu-Sahel, une ville sous tension, « Chambre d'hôtes dans le Sahel » et « L'argent de la Peau ». Ces trois derniers furent diffusés sur ARTE.

¹⁵⁷ C. Philippi, « Le cours d'action », in *Vocabulaire de l'ergonomie*, sous la direction de M. de Montmollin, Toulouse, Editions Octarès, 1995, p. 98.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 98-99.

¹⁵⁹ C. Geertz, « La description dense, vers une théorie interprétative de la culture », traduction André Mary, in *La description*, *Enquête* n°6, Marseille, Ed. Parenthèses, diff. PUF, 1998b, pp.73-105.

de « construire une lecture » nldr) un manuscrit étranger, défraîchi, plein d'ellipses, d'incohérences, de corrections suspectes et de commentaires tendancieux (...) »¹⁶⁰. Selon cette perspective, les actions accomplies par les individus sont à comprendre comme des phénomènes chargés de sens, de telle sorte qu'il conviendra de procéder à une description dense des cadres d'interprétation : en d'autres termes, la description d'une activité rendra compte de l'épaisseur des couches à déchiffrer, à travers l'empilement des « structures de significations », pour reprendre les termes employés par André Mary dans ce même numéro de la revue *Enquête*¹⁶¹.

Décrire un clin d'œil

A partir de cette notion de « description dense », proposée par Gilbert Ryle, Clifford Geertz examine les conditions d'interprétation d'un clignement de l'œil. Ainsi, lorsque nous observons une personne faire un clin d'œil, nous pouvons considérer que la paupière peut autant relever du simple tic nerveux que d'un signe de complicité, sous-entendant un accord implicite. En partant de l'hypothèse de Ryle, Geertz distingue les diverses interprétations pouvant être attribuées au clin d'œil, de telle sorte que cette micro-action apparaît comme un phénomène stratifié par une hiérarchie de sens, selon cette notion de « description dense ». Geertz établit la distinction suivante : « Ce qui importe c'est qu'entre ce que Ryle appelle la "description mince" et la "description dense" de ce que fait l'acteur, réside l'objet de l'ethnographie »¹⁶². En d'autres termes, toujours selon Geertz lui-même, nous pouvons dire que l'objet de l'ethnographie réside entre la description d'une personne qui fait un clin d'œil et la description d'une personne, feignant de faire un clin d'œil, pour duper un interlocuteur. Le phénomène visuel du clin d'œil sera ainsi défini par des structures signifiantes, produisant -ce que l'on appellera- les contractions [physiologiques], « les clins d'œil, les faux clins d'œil, les parodies, les répétitions de parodie »¹⁶³ etc...

Selon Geertz, l'ethnographe est ainsi confronté, face aux situations qu'il observe, à une « multiplicité de structures conceptuelles complexes »¹⁶⁴ qui sont superposées et nouées entre elles. Le clin d'œil serait ainsi un clignement enrichi d'un sens à interpréter. Dans ce cas, afin de rendre lisible la complexité interprétative du phénomène visuel, nous pouvons établir une liste de structures de sens décrivant les différentes formes de clin d'œil, tout autant que nous pouvons construire une taxinomie de types de clin d'œil, par l'énonciation d'une formule classificatoire du type la parodie du clin d'œil est « une scène burlesque d'un ami feignant de faire des clins d'œil afin de tromper un innocent qui pense qu'une conspiration se trame » selon l'exemple de Geertz¹⁶⁵. En agissant ainsi, nous mettons en place un processus de

¹⁶⁰ Ibid., p; 80]

¹⁶¹ A. Mary, « De l'épaisseur de la description à la profondeur de l'interprétation », in *La description, Enquête*, n°6, Marseille, Editions Parenthèses, diffusion PUF, 1998, p: 62.

¹⁶² C. Geertz, *op. cit.* p. 78.

¹⁶³ *Ididem*

¹⁶⁴ C. Geertz, *op. cit.* p. 80.

¹⁶⁵ C. Geertz, *op. cit.* p.78.

connaissance selon des régimes de classement, avec la fabrication de listes et de formules, soit autant de procédés « qui se sont développés à la suite de l'avènement de l'écriture » comme le remarque Jack Goody dans *La raison graphique*¹⁶⁶. Autrement dit, cette approche interprétative correspond tout particulièrement à la description écrite qui favorise le traitement discursif d'une situation observée.

En revanche, comment décrire un clin d'œil avec une caméra, si l'interprétation d'un phénomène visuel nécessite une analyse textuelle ? Comment rendre compte de cette stratification de sens avec l'image et le son ? A l'évidence, selon l'approche interprétative de Geertz, la représentation visuelle ne peut accéder à cette description dense. Elle est même restreinte à la simple illustration d'un phénomène : « Supposez que deux garçons contractent rapidement les paupières de leur œil droit. Chez l'un, il y a une contraction involontaire ; chez l'autre, un signal de complicité adressé à un ami. Les deux mouvements, en tant que mouvements sont identiques. Du point de vue d'un appareil photo ou d'une observation "phénoménale" des mouvements pris isolément, on ne peut dire lequel est une contraction et lequel est un clin d'œil, ou encore si les deux ou même l'un des deux est une contraction ou un clin d'œil. Cependant, ajoute Geertz, bien que non photographiable, la différence entre une contraction et un clin d'œil est considérable, comme tout infortuné qui a pris le premier pour le second le sait bien »¹⁶⁷. Autant dire que celui qui pourrait interpréter la représentation d'un clin d'œil à partir d'une simple photo, pourrait bien ressembler à ce candide infortuné. Et, Clifford Geertz a, bien entendu, raison ! Dans cette perspective, la représentation visuelle s'apparente à l'observation « phénoménale » d'une situation et on ne peut l'interpréter comme l'expression de ce qui est effectivement vécu par les acteurs.

Mais, cette argumentation conduit, en même temps, à une impasse : elle implique de considérer l'acte de filmer comme un simple acte de captation. L'enregistrement filmique ne sert alors qu'à recueillir des phénomènes visuels, semblable à une opération de cueillette. Les objets ainsi récoltés, sortis de leur contexte, restent profondément polysémiques, source d'interprétations multiples, ambivalentes et contradictoires. Dès lors, seule l'analyse textuelle, a posteriori, permet de révéler le sens caché d'une image et ainsi d'en maîtriser l'usage par la production d'un prêt-à-penser : autrement dit, l'image se retrouve réduite à illustrer le texte qui lui donne sens.

Le fait culturel

Cet usage figuratif de l'image s'apparente à l'emploi du mot culture, quand celui-ci désigne un « pattern », un modèle reproductible de comportements et d'attitudes, permettant d'interpréter l'action des individus en tant qu'ils appartiennent à tel groupe social identifié par ses apparentes distinctions. Lorsque l'image ne parvient pas à faire sens par la description de ce que font les acteurs, alors elle représente un monde qui nous est étranger... à l'instar de n'importe quel objet culturel qui évoque un monde exotique. Or, quand la situation nous paraît étrange, nous ne pouvons nous

¹⁶⁶ J. Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de minuit, 1998, p. 109]

¹⁶⁷ C. Geertz, *op. cit.* p 76.

empêcher d'y chercher une énigme à déchiffrer. A cet égard, Jean Bazin précise que « dans toute situation où les actions dont nous sommes témoins relèvent d'un monde qui ne nous est pas familier (...), nous avons tendance à supposer que ce qui nous manque n'est pas de savoir ce que les gens font (d'être en mesure de le décrire), mais de comprendre le sens de ce qu'ils font. Nous assimilons ce qu'ils font, leurs interactions, à un discours (ou à un « texte ») dont nous n'aurions pas la clef et dont nous aurions à donner une "interprétation". Nous imaginons que si nous étions à leur place, dans leur tête, pensant leurs propres idées, ce sens nous serait révélé. Mais si nous étions à leur place, nous ne nous poserions pas cette question du sens : ce qu'ils feraient irait de soi »¹⁶⁸. Le commentaire de Jean Bazin, évoquant l'état de félicité de l'ethnographe sur son « terrain » exotique, rappelle l'attitude du touriste. En voyage d'agrément dans un pays lointain, nous regardons notre environnement comme si nous étions dans un monde d'images : dans un monde, où se manifesteraient sous nos yeux mille phénomènes visuels qu'il conviendrait d'interpréter. Mais, cette perception relève d'un monde projeté hors de soi, comme sur une scène de théâtre. Cela ne correspond pas aux conditions économiques, symboliques et sociales par lesquelles les individus agissent et réagissent.

Le Dogon ne vit pas en tant qu'il est le Dogon décrit par Marcel Griaule, à moins qu'il veuille se mettre en scène dans la représentation d'une altérité dont il serait l'objet ou qu'il désire apparaître comme un autre, vis-à-vis des bambaras, par exemple. De même, je ne vis pas à Paris selon *La Vie parisienne* d'Offenbach, ou selon tout autre référence culturelle, à moins que j'aie envie d'affirmer une distinction identitaire vis-à-vis des allemands bavarois ou des espagnols andalous, par exemple... Pour le dire autrement, à chaque fois que je considère une pratique sociale comme un fait culturel, alors effectivement je produis un phénomène visuel dont il me faut comprendre le sens caché : du type, pourquoi les bavarois boivent de la bière, les andalous du Xérès et les parisiens du vin ?

J'ai consacré un de mes films documentaire à cette production de la culture, en décrivant un séjour de tourisme solidaire dans un village du Burkina Faso : *Chambre d'hôtes dans le Sahel*¹⁶⁹. L'une des séquences du film rend compte d'une promenade matinale des touristes dans ce village : ces derniers parviennent à un puits où ils rencontrent un groupe de femmes qui se chicanent entre elles en puisant de l'eau. D'emblée, cette simple activité de travail journalier devient aux yeux des touristes une « scène villageoise » qu'il convient d'interpréter comme un tableau : quel est le sens de l'action de ces femmes ? S'agit-il d'un jeu ou d'une querelle ? Les touristes sont face à la scène comme un ethnographe devant procéder à la description dense d'un phénomène visuel :

Elle - Elles se bagarrent pour la ficelle et... laalebasse.
Lui - Bah, c'est normal

¹⁶⁸ J. Bazin, « Questions de sens », in *La description*, *Enquête* n°6, Marseille, Ed. Parenthèses, diff. PUF, 1998, p.26.

¹⁶⁹ *Chambre d'Hôtes dans le Sahel*, un film de Christian Lallier, co-production ARTE et Gédéon Programmes, diffusion sur ARTE, à 20h45, en juillet 2002.

Elle - Regarde, regarde... !

Lui - Oui, oui...

Lui - Bah, c'est quoi ? C'est un jeu...

Elle - Non, non, non... C'est celle qui va tirer l'eau pour le reste (du groupe).

Lui - (A demi-mots) ... c'est un jeu ?

Cette courte séquence suscite une interrogation : quelle attitude devait adopter les touristes pour éviter une telle perplexité devant une situation, pourtant, bien ordinaire ? Fallait-il qu'ils demandent aux femmes ce qu'elles faisaient ? Si les touristes avaient interrogé les femmes sur le sens de leur action, ces dernières auraient assurément montré qu'elles avaient une idée de ce qu'elles faisaient. Elles auraient répondu par exemple qu'elles puisaient de l'eau, en précisant sans doute le motif de leurs actions (la finalité de leur intention). Elles auraient peut-être ajouté qu'elles s'amusaient, en se justifiant par le fait qu'elles étaient observées... par les touristes. En définitive, elles auraient indiqué -peu ou prou- ce que n'importe quel observateur, un peu attentionné à ce qu'elles faisaient, aurait pu décrire. Mais, cela supposait de la part de l'observateur, qu'il soit attentif non pas à la représentation de l'action -la scène du puits, comme l'occurrence du clin d'œil- mais à la circonstance d'engagement des acteurs dans la situation sociale observée.

De même, comment filmer cette scène du puits, au-delà de la simple opération technique qui consiste à capter, à capturer, la représentation d'un phénomène visuel ? Tout d'abord, en commençant par ne pas considérer ce qui se passe comme un phénomène visuel, telle la manifestation visible d'une situation dont il conviendrait d'étudier l'herméneutique, selon l'approche interprétative de Geertz. Au contraire, il s'agit de décrire la situation comme compréhensible en soi, en s'attachant à ce qui se joue d'une manière effective pour les acteurs du phénomène. En d'autres termes, il convient de ne pas distinguer le phénomène visuellement observable de ce qu'il signifie pour les acteurs eux-mêmes.

Par cette argumentation, nous rejoignons l'analyse critique que l'anthropologue Jean Bazin, précédemment cité, a pu faire de l'article de Clifford Geertz, dans ce même numéro de la revue *Enquête*¹⁷⁰.

S'inscrire dans la circonstance d'engagement

Pour Jean Bazin, la distinction théorique opérée par Geertz entre la description du phénomène du clin d'œil et la compréhension du sens de l'action résiste mal à la pratique du « terrain » : « dans tous les cas, dit-il, où je serais effectivement témoin de ce qui se passe (et non plus observateur de contractions de paupières), je saurai, ou du moins je pourrai savoir, qu'un clin d'œil a été échangé sans avoir besoin d'une

¹⁷⁰ J. Bazin, *op. cit.*, p. 13-34.

"interprétation" »¹⁷¹. Selon cette perspective, comprendre le sens du clin d'œil ne relève pas d'une interprétation mais d'un apprentissage technique, de telle sorte qu'il convient juste d'apprendre la méthode du clin d'œil, de même que l'on pourrait s'initier aux règles du jeu de go ou de la belote. Dès lors, on ne pourra pas confondre l'acte du clin d'œil avec l'imitation du clin d'œil, puisque dans le premier cas l'action consiste à faire signe [d'une complicité, par exemple], et dans le second cas à faire signe d'un signe : soit, une forme de jeu consistant à agir comme si on effectuait un clin d'œil.

Dans cette perspective, la distinction entre représentation et description, ne relève plus de l'écart entre le phénomène visuel et les différentes formes d'interprétation que l'ethnographe peut en faire ; la distinction relève ici de ce qui sépare la simple représentation d'une action [un clin d'œil] et l'interprétation que les acteurs eux-mêmes peuvent faire de l'action. Il s'agit donc de distinguer la représentation de l'action -soit, la simple scène du clin d'œil- avec la circonstance d'engagement.

Cette différence de point de vue entre représentation et description, entraîne une conséquence radicale quant à la pratique de l'enquête ethnographique. En effet, Dans son article, Geertz rappelle que « ce qui définit [l'ethnographie] c'est le genre d'effort intellectuel qu'elle incarne : une incursion élaborée (...) dans la "description dense" »¹⁷². Dans ce cas, cette incursion relève de l'examen des structures conceptuelles qui fournissent le cadre interprétatif du phénomène observé. Jean Bazin soutient une autre approche, ancrée dans une compréhension pragmatique des cadres d'interprétation des acteurs eux-mêmes, en partant du principe suivant : « Comme faire de l'ethnographie, ce n'est pas seulement observer ce que les humains font -ce serait les prendre pour des souris-, mais comprendre le sens de ce qu'ils font, compte tenu d'un univers de sens qui nous est radicalement étranger, les données ethnographiques ne sauraient être que des représentations de représentations, des constructions de constructions... »¹⁷³. En d'autres termes, la « description dense » ne réside pas dans l'épaisseur des interprétations possibles d'un même phénomène visuel, mais dans la complexité des univers de sens qui sont à l'œuvre dans une situation sociale donnée. Or, cette « description dense » ne peut s'atteindre que par une immersion sur le « terrain ».

Qu'il s'agisse de décrire un clin d'œil ou une interaction sociale, il convient de s'impliquer soi-même -en tant qu'ethnographe- dans la circonstance pour laquelle les acteurs sont engagés. Et si l'ethnographie correspond à ce genre d'effort intellectuel qui consiste à élaborer une incursion dans la description dense, pour reprendre les propos de Geertz, alors en l'espèce la notion d'incursion est à prendre au sens physique et pragmatique du terme. L'ethnographe, ou l'ethno-cinéaste, doit s'intégrer dans la circonstance d'engagement, s'y faire accepter, de telle sorte qu'il soit reconnu comme un acteur de la situation sociale observée, non pas comme un participant ratifié par les échanges mais comme un observateur, un observateur-filmant.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.20.

¹⁷² C. Geertz, *op. cit.* p.76.

¹⁷³ J. Bazin, *op. cit.* p.17.

Dès lors, l'ethnologue pourra rendre compte de ce qui se joue entre les personnes et aura tôt fait de savoir si telle personne fait un clin d'œil, ou effectue une parodie de clin d'œil pour amuser un ami ou pour tromper un tiers, ou si encore elle est atteinte d'une pathologie du clignement intempestif de l'œil. En conclusion, pour décrire une action selon l'interprétation que peuvent en faire les acteurs eux-mêmes, il convient de s'impliquer soi-même dans la circonstance d'engagement, de telle sorte que le sens de l'action représentée dans le documentaire résultera de la capacité de l'ethno-cinéaste à filmer ce qui se passe en tant qu'il perçoit ce qui se joue entre les personnes.

Le rapport filmant-filmé

Pour accéder à cet état de perception, l'ethno-cinéaste doit établir avec les personnes filmées une relation paradoxale, selon laquelle la mise en visibilité de la caméra permet de faire comme si elle n'était pas là. Autrement dit, 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. Or, cette dénégation est possible précisément parce que l'ethno-cinéaste avec sa caméra se représente vis-à-vis des personnes filmées comme un technicien absorbé par son tâche d'opérateur : le documentariste apparaît comme une personne affairée à une action qui est radicalement extérieure -exogène- à la situation en cours, si bien qu'il est reconnu comme « neutre », au sens où il ne constitue ni une menace, ni une ressource pour la circonstance d'engagement. Les personnes filmées peuvent ainsi agir comme si la caméra n'existait pas, tant qu'elles estiment que celui qui les filme ne peut intervenir dans leur action. Le documentariste se manifeste comme le tout-autre, telle la figure de l'étranger ou du marginal, à partir duquel un ensemble de personnes se reconnaissent comme les membres d'une totalité sociale partagée. Il équivaut au tiers-exclu : c'est-à-dire, celui qui est inclus au sein d'un groupe, en tant qu'il contribue au sentiment d'appartenance d'un « entre-soi » pour les membres légitimes de ce groupe.

Dans le cadre social de cet échange singulier avec les filmés, l'ethno-cinéaste -ou l'observateur-filmant- n'est plus tout-à-fait lui-même [il n'existe plus vraiment comme celui qui filme puisque sa présence est déniée] et il n'est pas non plus un membre à part entière du groupe observé [puisqu'il est considéré comme un exclu-inclu]. Il se situe, alors, dans un espace potentiel, entre soi et l'autre : dans une aire d'expérience entre jeu et réalité ; une zone tierce, intermédiaire, 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 de Donald Winnicott.

Dans cette perspective, l'observateur-filmant perçoit la situation qu'il observe comme une expérience culturelle : au sens où il considère les pratiques sociales de ses

interlocuteurs comme des signes à interpréter pour le monde représenté de son documentaire, autrement dit pour une situation autre que celle dans laquelle les personnes observées sont engagées. Par exemple, si une des personnes filmées demandent à tous ceux réunis dans la salle de sortir immédiatement : l'observateur-filmant va réagir à l'injonction énoncée, non pas pour en exécuter l'ordre (soit, interpréter le signe pour ce qu'il vaut dans la circonstance d'engagement), mais pour rendre compte de ce que produit cette injonction sur les autres personnes (autrement dit, interpréter le signe pour ce qu'il donne à comprendre des rapports entre les individus).

Filmer une relation sociale -telle que l'occurrence d'un clin d'œil-, procède donc bien d'une « description dense » : non pas selon l'approche interprétative de Clifford Geertz, mais à travers la posture descriptive proposée par Jean Bazin. Cela suppose d'interpréter une situation sociale comme une forme en soi, comme une *gestalt*, en tant que la forme par laquelle se représente la situation est irréductiblement liée aux interactions qui y sont à l'œuvre. La démarche anthropologique de Jean Bazin était fortement influencée par l'œuvre philosophique de Ludwig Wittgenstein. Or, précisément, Wittgenstein invitait à se limiter à la stricte description de ce qui est observable en se déprenant de tout raisonnement causal, supposant de dévoiler un sens caché derrière les phénomènes. D'aucun pourrait croire à une vision naïve de la description, où il suffirait de croire à ce que l'on voit. Bien au contraire, Wittgenstein nous invite à ne pas voir seulement ce qui est visible mais de percevoir ce qui se joue entre les éléments observables, de telle sorte que la situation se manifeste comme la forme globale d'une circonstance sociale singulière. Autrement dit, il s'agit de déplacer l'exigence d'interprétation d'un phénomène visuel vers une exigence de description visuelle d'un phénomène, au sens où il ne s'agit pas simplement de voir mais de comprendre ce que l'on voit en fonction du contexte donné, *in situ*, sur le terrain. Dans l'un de ses derniers ouvrages, *Leçons de cinéma pour notre époque*, François Laplantine évoque comment Wittgenstein considère l'acte de voir : « Le voir n'est pas seulement optique mais sémantique. Dans la perception, ce ne sont pas des traits, des volumes, des couleurs en tant qu'éléments séparés qui apparaissent d'emblée, mais une configuration globale immédiatement signifiante. Dans cette perspective, très proche de la Gestalt-Théorie, il convient de renoncer à l'illusion d'une réception optique ou auditive première, à laquelle succéderait une opération intellectuelle qui viendrait lui attribuer une signification. Dans toute perception, dans toute audition, l'apparition d'une forme est d'emblée interprétation d'un sens »¹⁷⁴. Le concept de forme s'illustre tout particulièrement par l'analogie au morceau de musique. Toute situation sociale doit s'observer et se filmer comme l'écoute d'une mélodie : autrement dit, pour ce qu'elle représente en tant que forme singulière en soi, par l'interaction des éléments qui la produise, par la résonance de ce qui se joue entre les acteurs, comme entre les notes d'une partition musicale.

¹⁷⁴ F. Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Ed. Téraèdre, 2007, p.74.

Biographie

- BAZIN Jean, « Questions de sens », in La description, *Enquête* n°6, Marseille, Ed. Parenthèses, diff. PUF, 1998a, p. 13-34.
- FILIPPI Geneviève, « Le cours d'action », in *Vocabulaire de l'ergonomie*, sous la direction de Maurice de Montmollin, Toulouse, Editions Octarès, 1995.
- GEERTZ Clifford, « La description dense, vers une théorie interprétative de la culture », traduction André Mary, in La description, *Enquête* n°6, Marseille, Ed. Parenthèses, diff. PUF, 1998b, p.73-105.
- GOODY Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de minuit, coll. Le sens commun, 1998.
- LAPLANTINE François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Ed. Téraèdre, 2007.
- MARY André, 1998, « De l'épaisseur de la description à la profondeur de l'interprétation », in La description, *Enquête*, n°6, Marseille, Editions Parenthèses, diffusion PUF, p. 57-72.