

“Images, présences, fantômes : déchets plastiques et recherche du sensible en terrain vietnamien.”

Introduction

Une image persiste en ma mémoire. C’est l’image d’un fin et léger sac plastique blanc, volant et tourbillonnant parmi des feuilles mortes sur un trottoir bordé d’un mur de briques. Elle provient du film de 1999 *American Beauty*, réalisé par Sam Mendes, où l’on retrouve Kevin Spacey dans le rôle d’un publicitaire traversant une crise de la quarantaine. La scène dont l’image est extraite fait partie d’un imaginaire collectif dont les traces sont présentes sur internet, où l’on en trouve de multiples copies vidéos. Dans cette scène, la fille du personnage joué par Kevin Spacey, Jane, se retrouve avec le fils de leur voisin, Ricky, qui a pour passion de produire des images avec une petite caméra digitale. Au début de la scène, Ricky dit à Jane « Tu veux que je te montre la plus belle chose que j’ai jamais filmée ? »¹. La caméra filme le visage de Jane, qui ne répond rien et qui fixe, on imagine, le visage de Ricky, hors champ. Sur le plan suivant, on voit les deux personnages de dos, installés devant une télévision sur laquelle Ricky a lancé une vidéo qui montre un sac plastique sur un trottoir. La musique de Thomas Newman nous emporte, aidée de la voix de Ricky qui raconte le moment durant lequel il a tourné cette scène de 15 minutes : un de ces moments particuliers où « il y a comme de l’électricité dans l’air » et durant lequel, raconte Ricky, « ce sac était là... en train de danser avec moi² ». La caméra nous montre le visage du jeune homme ému qui dit : « j’ai réalisé alors

¹ « Do you want to see the most beautiful thing I’ve ever filmed ? » - Le film ayant été tourné en anglais, je reprends ici la traduction proposée avec le doublage français.

² La référence au « moi » est importante ici car elle permet d’accrocher l’image à un fragment de réalité, une expérience vécue et relatée par l’individu lui-même.

qu'il y avait une vie derrière les choses ». Le plan suivant nous montre Jane, regardant la télévision puis le visage de Ricky, sans un mot. Elle finit par l'embrasser.

Cette scène nous montre une image dans l'image, une mise en abîme où il est question de transmettre un regard. En effet, le réalisateur nous invite à comprendre le point de vue de Ricky sur le sac plastique qui dansait avec lui lorsqu'il filmait sur le trottoir, à travers le regard de Jane, qui observe, écoute, ne dit rien. L'empathie de Jane pour Ricky est renforcée par le baiser final, qui montre son adhésion au point de vue que le jeune homme expose. Face à l'ordinaire d'une situation – un sac volant avec des feuilles mortes sur un trottoir – Ricky a construit une histoire singulière qu'il raconte en paroles et en images à Jane et que le réalisateur du film nous transmet ensuite. Cette scène est romantique au titre de l'histoire d'amour qui prend corps à ce moment du film. Elle l'est aussi par le caractère sensible du point de vue de Ricky, qui élabore, à partir du sac plastique, symbole de l'objet vulgaire *a priori* insignifiant, une pensée sur l'existence et sur le monde, sa beauté, sa violence. En effet, « [l]e romantisme proclame le devenir-sensible de toute pensée et le devenir-pensée de toute matérialité sensible comme le but même de l'activité de la pensée en général. » (Rancière, 2000 : 70). La vision esthétique de l'objet sac plastique, un point de vue sensible sur les choses derrière lesquelles Ricky voit même de la vie, est en effet indissociable de la formation d'une pensée. C'est alors la dimension sensorielle et émotionnelle, investie dans l'image qui est transmise aux spectatrices et aux spectateurs – de proche en proche *via* par un dispositif scénique de mise en abîme, qui permet de marquer les esprits.

C'est ce que j'ai pu noter lors d'un séminaire durant lequel j'ai présenté ma recherche anthropologique sur les déchets et les sacs plastiques à l'Université libre de Bruxelles. Durant une présentation questionnant le devenir-déchet des choses (notamment des emballages plastiques), j'ai diffusé une petite vidéo que j'avais réalisée lors de mes enquêtes de terrain, qui montrait un sac plastique dansant dans le vent sur un trottoir vietnamien. Lors des discussions, une collègue a fait référence à la scène d'*American Beauty* que j'ai décrite plus haut, rappelant ainsi que toute image de sac plastique virevoltant sur un trottoir rappelait celle du sac plastique avec lequel dansait Ricky. Durant son commentaire, elle a également souligné le caractère esthétique de ma présentation scientifique. Cette interrogation sur la dimension esthétique de la recherche et de sa mise en partage est régulièrement soulevée lors de mes interventions, notamment parce que celles-ci mobilisent abondamment les images fixes et animées. Ils s'agit pour mes interlocuteur.trice.s tantôt de souligner le risque d'un glissement de mon propos vers

une forme non-scientifique, tantôt de saluer une sorte de supplément d'âme à l'anthropologie que je propose³.

J'aimerais donc articuler cet article autour de l'usage des images dans le cadre d'un travail scientifique afin de discuter, en recourant à des éléments ethnographiques, de la dimension esthétique de la recherche. J'entends employer ici le terme esthétique dans son sens étymologique, qui fait référence à l'univers (ou la science) du sensible, c'est-à-dire de la perception, des sensations et des émotions⁴. Il s'agira en particulier de se demander ce que les images font à un objet scientifique singulier qu'est celui du déchet, à la fois dans la réalisation des enquêtes, dans la production du savoir scientifique et dans sa transmission. Dans un premier temps, je ferai l'archéologie des images produites lors de mes enquêtes en réfléchissant au statut de la multitude de déchets-images accumulée, entre objectivation et réflexivité. Je discuterai ensuite du recours à l'image pour négocier le caractère *sensible* d'une recherche de terrain, au sens esthétique et au sens politique. Enfin, je proposerai de réfléchir à production et à la transmission des savoirs produits par les sciences sociales sur la question des déchets en mobilisant des formes d'écriture recourant aux images.

I. La collecte des déchets-images entre objectivation et réflexivité

Durant plusieurs enquêtes réalisées au Vietnam entre 2011 et 2017, j'ai accumulé des images de déchets, notamment sous la forme de photographies. C'est en sillonnant des villes à pied, parfois accompagnée d'étudiantes jouant le rôle d'interprètes, que j'ai progressivement accumulé ces images. L'appareil photo, avec l'enregistreur et le carnet de notes, est devenu un des outils cardinaux de ma pratique ethnographique. Si je l'avais initialement pensé comme un instrument pour accumuler des traces du « réel » afin d'objectiver mon objet de recherche, il me semble intéressant de réfléchir également aux effets déformants de ce regard photographique porté sur les déchets.

La preuve par le nombre : accumulation et quête d'objectivité

Dès le début de ma recherche, j'ai utilisé la photographie comme une technique ethnographique au même titre que le recueil des paroles, des observations, des récits, qu'ils soient enregistrés

³ Anne Jarrigeon relève également cette tension autour de la compatibilité entre scientificité et esthétique au sujet de son usage de la photographie dans le cadre de ses recherches en anthropologie urbaine (Jarrigeon *in* Vander Gucht, 2012)

⁴ La question du beau n'est pas le centre de mon propos et il me semble réducteur de considérer que l'esthétique ne fait référence qu'à cette question (Rancière, 2000).

ou écrits. Dans un contexte où il m'était difficile de mettre en place des entretiens de qualité, du fait d'un défaut de maîtrise de la langue, mais également pour des raisons liées aux contraintes exercées sur le travail de recherche en contexte vietnamien⁵, j'ai progressivement pris le parti de l'observation. Il s'agissait de compenser mon manque d'accès à des contenus discursifs *a priori* satisfaisants, c'est-à-dire répondant aux canons de l'entretien semi-directif approfondi. De nombreux chercheurs notent en effet que, lors d'entretiens réalisés dans un contexte autoritaire comme celui de la République Socialiste du Vietnam, les interlocuteurs décrivent souvent une réalité fantasmée et font « *un portrait des situations comme les choses doivent être plutôt que comme elles sont réellement* » (Scott *et al.*, 2006 : 33). Les photographies permettaient donc pour moi de produire un autre discours qui visait à contrebalancer l'euphémisation des problèmes et la neutralisation des paroles que je notais régulièrement durant les entretiens. En d'autres termes, avec les images et plus généralement l'observation, il s'agissait de croiser les sources d'informations.

C'est donc par volonté d'objectiver l'accumulation des déchets et la pollution ordinaire, alors que les discours tendaient à les faire disparaître, que j'ai commencé à photographier des tas d'ordures et à suivre les parcours matériels des déchets, depuis les pas de porte jusqu'aux décharges municipales, en passant par les ruelles, les caniveaux, les terrains vagues, les canaux et les rivières. Durant cette première phase d'enquête, les images devenaient la preuve visible et tangible de l'existence d'une pollution que les sciences sociales semblent parfois démunies pour qualifier et quantifier. En effet, l'ethnographe, contrairement à l'écologue, n'est pas en mesure de qualifier la pollution dans sa dimension biogéochimique. Il n'effectue pas de prélèvements, ne mesure pas de concentrations et doit donc se contenter de ce qui semble être la face émergée de l'iceberg de la pollution, ce qui peut engendrer des frustrations⁶. Or, face aux outils technologiques rudimentaires de l'enquêteur en sciences sociales – un carnet, un crayon – l'appareil photographique se distingue : l'acte de photographier semble être un moyen nouveau d'accéder à une réalité objective, indiscutable. Ainsi, la photographie est

⁵ Le vietnamien est une langue tonale qui nécessite une oreille musicale et une prononciation extrêmement précise. Malgré un apprentissage sur le long terme, je suis encore aujourd'hui dépendante d'interprètes pour approfondir les discussions et avoir accès à des contenus informationnels complexes. Or, outre les biais habituels que l'on reconnaît à la traduction, le filtre que peuvent représenter les interprètes s'accroît dans le contexte d'un régime autoritaire où tout n'est pas bon à être dit (Le Meur, 2014).

⁶ Durant ma recherche, j'ai travaillé avec des géographes vietnamiens pour évaluer les enjeux liés aux déchets autour d'une lagune portuaire du centre du pays. L'un d'eux m'a demandé d'employer du matériel pour mesurer la demande biologique en oxygène des rivières et d'autres indicateurs de pollution de l'eau. Il insistait régulièrement sur ces outils technologiques dont je ne connais pas les usages, car ceux-ci lui paraissaient nécessaires pour pouvoir décrire « scientifiquement » la pollution.

progressivement devenue pour moi un instrument de mesure de la présence envahissante des ordures dans le quotidien, qui me permettait également de présenter, notamment à mes partenaires au Vietnam, la preuve par le nombre, par la multitude.

Multitude de déchets-images



Photographies prises dans deux petites villes vietnamiennes entre 2011 et 2014

Réaliser ma recherche de terrain dans un contexte vietnamien à la fois politiquement et scientifiquement contraint (Dinh Trong Hieu, 1986) m'a amenée à investir la photographie d'un pouvoir important : celui de rendre compte de la réalité que j'observais. Or, souligne Olivier de Sardan, il ne faut pas confondre « [l']hypothèse réaliste, qui postule l'existence d'une réalité de référence relativement et partiellement connaissable par l'enquête » et « l'illusion réaliste, qui croît en un accès direct et objectif à ce réel de référence, et oublie que ce dernier est une construction sociale. » (Olivier de Sardan, 2008 : 9) C'est pourquoi je souhaiterais à présent discuter des biais d'observation que l'usage de la photographie dans le cadre de l'enquête peut impliquer.

Point de vue et persistance des images

Si mes photographies ont progressivement pris le statut de preuves accumulées de l'existence de dégradations environnementales ou de dysfonctionnements dans les services municipaux de collecte des ordures, elles ne se substituent pas pour autant à une réalité que l'on pourrait qualifier d'objective. En effet, il est nécessaire d'insister sur la différence entre le réel et les images (du réel), faute de quoi l'une et l'autre notion n'auraient plus d'autonomie. Les images, dit Rancière, sont des *opérations* et « le régime le plus courant de l'image est celui qui met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport qui joue en même temps sur leur analogie et sur leur dissemblance » avec le réel (Rancière, 2003 : 15). Si la photographie offre la sensation d'avoir un accès direct au réel, Benjamin soulignait déjà au début du XX^{ème} siècle que la nature qui se donne à voir à l'appareil photographique est sensiblement différente de celle qui se donne à voir à l'œil nu. C'est pour cela, par exemple, qu'elle a pu être utilisée pour décomposer et séquencer le mouvement des corps, que l'œil nu perçoit comme continu (Benjamin [1931], 2016). Considérer que cette technique de production d'images donne un accès à une réalité plus réelle que le réel perceptible par l'appareil optique humain est cependant une assertion problématique. Il est en effet important de souligner qu'il n'existe pas d'image sans observateur. Et que ces images n'existent pas non plus sans interprétation, c'est-à-dire sans « le processus, quel qu'il soit, qui sous-tend l'appréhension de l'image comme représentant autre chose qu'elle-même. » (Dodik, 2014 : 25). Il est donc important d'insister sur le point de vue ethnographique qui préside à la production des images de déchets.

Au-delà d'une objectivation de la pollution, il me semble que ces déchets-images représentent la mémoire d'une enquête ethnographique singulière. En effet, la photographie est intéressante car « elle est un instrument de mémoire » du fait de sa capacité à fixer une expérience mouvante,

inscrite dans un flux temporel, sous la forme d'images (Le Gall, 2014 : 8). Les photographies peuvent être préservés dans le temps, voir reproduites à partir des négatifs originaux ou encore par la copie numérique, ce qui en fait des objets persistants. Dans le cadre de l'enquête et de la production de connaissance, la photographie permet donc de faire persister des images que le.la chercheur.se peut mobiliser au-delà de l'expérience ethnographique. Cette persistance des images, un processus à la fois mécanique et cognitif, vient alors questionner la réflexivité du.de la chercheur.se dans son travail scientifique. En effet, « [a]u sens ordinaire, une image persistante est une image dont nous avons de la peine à nous détacher, qui nous entête, nous fascine ou nous hante » (Dokic, 2014 : 25). On peut alors se demander si la persistance de déchets-images dans la mémoire d'une enquête ne relève pas d'une forme de distorsion progressive par rapport aux expériences vécues.

La dimension itérative de la recherche peut parfois s'approcher de l'obsession, car l'observateur.trice, en voulant informer son objet de recherche, dirige volontairement, et de manière répétée, son regard vers une figure saillante sur le fond général de sa perception. C'est le cas lorsque l'on collecte des déchets-images dans le cadre d'une enquête : les déchets sont alors des figures saillantes dans le paysage parcouru par l'ethnographe. Or, dans la mémoire visuelle, la persistance de cette figure rend le seuil de son apparition (et de sa disparition) par le système perceptif plus bas à mesure que l'individu exerce son regard : l'« impression sensorielle » est maintenue « même après la disparition des indices révélateurs. » (Dodik, 2014 : 30) Autrement dit, plus souvent on regarde, plus vite on voit ce que l'on sait déjà voir. L'individu dont l'attention est portée de manière répétée sur une figure singulière risque donc de la percevoir comme particulièrement saillante, quand d'autres personnes n'ayant pas cet intérêt d'observation ne la verraient peut-être pas. Apparaît alors un décalage potentiel entre le regard exercé par le.la chercheur.se et celui exercé par d'autres sujets de la communauté dans laquelle ielle évolue.

Je vois dans ce *iatus* est une source heuristique de questionnement. Il met en évidence une des tensions caractéristiques de la production du savoir scientifique, entre la volonté d'objectivation d'une problématique de travail et la réflexivité qu'induit la prise de conscience des biais subjectifs intrinsèques à l'activité de recherche. La collecte des déchets-images liée à l'exercice d'un regard singulier sur le réel, doit alors être questionnée. En quoi ces images persistantes issues de la mémoire d'une enquête sont-elles des images partagées ? Que disent-elles de la cohabitation entre les humains et leurs ordures ? Il s'agirait alors, pour le.la chercheur.se en

sciences sociales, de découvrir de quelles questions et ou problèmes collectifs ces déchets-images sont les symptômes ou peut-être les fantômes obsédants. Il me semble qu'une des manières de résoudre cette tension entre expérience individuelle et collective réside dans le recours à une recherche centrée sur la question du sensible, dont les images peuvent en partie rendre compte. C'est de cette esthétique de la recherche, inscrite dans le partage des expériences, dont je voudrais parler à présent.

II. Esthétique de la recherche et expériences sensibles partagées

Comme j'ai pu l'évoquer en introduction, on peut entendre par *esthétique* ce qui relève de l'univers du sensible. Ce sens étymologique est notamment celui de la philosophie kantienne, dans laquelle au-delà de la question du beau ou de l'art, l'esthétique s'intéresse aux perceptions, aux sens, aux sensations (Rancière, 2000). Cependant, la notion de *sensible* est elle aussi polysémique dans le champ des sciences sociales. J'ai donc choisi de faire dialoguer ma réflexion sur les images avec deux acceptions contrastées, mais à mon sens compatibles, de ce terme. Dans un premier temps, je discuterai de la capacité des images à révéler la dimension sensorielle (au sens de la tradition philosophique évoquée plus haut) d'une recherche sur les déchets. Dans un second temps, j'évoquerai certaines des questions soulevées par la production d'images dans le cadre d'une enquête prenant pour objet une controverse politique et écologique, un contexte conflictuel se rapprochant de la notion de *terrain sensible* (Bouillon *et al.*, 2005). Les images me permettront dans ces deux domaines de réflexion, de mettre en évidence la dimension intersubjective d'une recherche du sensible et sa capacité à identifier les enjeux collectifs liés à la question des déchets.

Paysages de déchets, co-présence et expériences indicibles

Si la question des déchets s'inscrit dans des ordres symboliques élaborés à partir de représentations sur le monde (Douglas, [1967] 2001), on ne peut dissocier ces représentations des propriétés matérielles des choses avec lesquels les humains sont en relation (Jeanjean, 2006 ; Joulain *et al.*, 2016). Durant mes enquêtes de terrain, la matérialité des ordures s'est ainsi progressivement imposée comme une donnée fondamentale. Comme j'ai pu l'évoquer, la première propriété des déchets que j'ai pu expérimenter durant mes enquêtes est leur caractère visible. C'est parce que les ordures apparaissaient dans le paysage qui s'offrait à mes yeux que j'ai produit autant d'images de déchets. Ma pratique de la photographie itinérante m'a ainsi permis de réfléchir à la notion de paysage, une construction reposant sur la perception des

individus évoluant dans les espaces : « le paysage naît dans le moment où une intentionnalité soustrait au hasard une part du monde naturel pour lui conférer une forme significative. » (Vander Gucht & Varone, 2006 : 11). Les paysages détritiques représentés sur mes photographies m'ont aidée à penser la question de la perception de l'environnement, qui ne se limite pas à l'univers du visible. Évoluer dans l'espace implique un travail continu de construction du paysage, qu'il soit visuel, olfactif ou encore sonore, à partir des éléments tangibles qui constituent la matérialité de l'expérience. Pour l'ethnographe, partager, même furtivement, l'expérience sensorielle des espaces de vie et de travail de ses interlocuteur.trice.s est une source importante de réflexion. Au-delà des mots et des paroles échangées, la co-présence est une manière de créer de l'empathie avec les autres et d'accéder, au moins partiellement, à leur point de vue sur le monde. Lorsque l'on se concentre sur la dimension sensible de l'expérience ethnographique, on peut envisager ce que vivre à côté d'un point de transfert des déchets ménagers peut vouloir dire.

Co-présences nauséabondes



Il s'agit d'un point de transfert de déchets ménagers, dans la banlieue de Hanoï. Situé entre la ville et les rizières, ce site mal contrôlé borde un canal d'irrigation. Le bâtiment jaune que l'on aperçoit est un internat pour étudiantes. À droite, mon interprète porte un masque en tissu qu'elle utilise quotidiennement pour se protéger à la fois du soleil, des gaz d'échappement, de la poussière et des odeurs diverses.

Sur les photographies, le gris du ciel est celui de la saison la plus chaude de l'année. Il fait lourd et les orages craquent régulièrement le soir.

[Environs de Hanoi, 7.05.2014]

Si les images ne rendent pas compte de toutes les dimensions perceptives d'un corps plongé dans un « monde météorologique » où la température, les odeurs, les sons, les mouvements de l'air complexifient l'expérience (Ingold, 2010), leur puissance évocatrice est intéressante pour

faire un pas en avant dans la compréhension des situations vécues. Par jeu d'évocations, les images permettent d'activer la mémoire et l'imagination de celles et ceux qui les regardent, et ainsi, de permettre une interprétation des situations s'approchant de l'expérience initiale.

Les images peuvent également remplir le vide laissé par l'absence de mots devant ce qui relève de l'indicible. Il arrive en effet que les individus que l'on rencontre lors des enquêtes ne souhaitent pas s'exprimer, pour des raisons multiples. Dans les usines de recyclage du plastique que j'ai pu visiter lors de mes enquêtes de 2014, il m'était rarement possible de réaliser des entretiens avec les ouvrier.e.s, car ceux-ci étaient occupé.e.s à actionner les machines qui fonctionnaient parfois 24h sur 24h. Certain.e.s acceptaient notre présence à moi et mon interprète, tout en refusant l'éventualité d'un entretien, même sur rendez-vous. Je comprends ce mutisme récurrent des ouvrières et des ouvriers comme une manière de dire : « je ne veux/peux pas vous parler, mais vous pouvez être là et regarder. » Peut-être que certaines de ces personnes désiraient que l'on rende compte de leurs conditions de travail et des gestes réalisés, sans pour autant accepter de se livrer individuellement. C'est peut-être le bouleversement émotionnel que peut provoquer le fait de travailler au contact des déchets, une matière comportant une « forte charge symbolique », qui accentuait cette incommunicabilité de l'expérience vécue (Jeanjean, 2006).



Cette ouvrière d'une soixantaine d'années tire des ballots de plastique usagés vers la broyeuse de la machine de recyclage (extrudeuse) qui décrasse et fond le plastique afin qu'il soit transformé en granulés. [Nhu Quynh, environs de Hanoi, 29.05.2014]

La barrière de l'indicible qui se dresse entre certaines situations ou expériences vécues et leur compréhension par un tiers peut être contournée par une approche sensible de l'ethnographie, quand le chercheur se mobilise les différents aspects de sa perception. Si le dialogue ne peut être installé, une forme de communication peut cependant exister à travers la co-présence, le regard, l'expérience sensorielle partagée. Mais l'observation *in situ* et la présence même de l'ethnographe peut parfois être problématique, pour des raisons liées au caractère sensible, d'un point de vue politique cette fois, de l'objet de la recherche. C'est donc le second sens du terme sensible que j'aimerais à présent analyser à travers mon expérience de terrain, afin de montrer comment les images m'ont permis de négocier les situations d'enquête et de révéler certains enjeux collectifs liés à l'activité du recyclage.

Une enquête sensible, entre visibilité et révélations

Si la question des déchets s'est souvent avérée conflictuelle et sujette à révéler des tensions dans les espaces et communautés que j'ai pu étudier durant mes recherches, la découverte d'un village spécialisé dans le recyclage du plastique au Nord du Vietnam m'a montré à quel point mon objet de recherche pouvait être qualifié de politiquement sensible. En effet, dans la commune que j'ai étudiée, cette activité artisanale en voie d'industrialisation soulève des enjeux importants en termes d'environnement, de santé publique et de santé au travail, tout en révélant des formes de commerces et de trafics ambivalents voire illicites, ainsi que des affaires de corruption des autorités locales⁷. Dans un tel contexte, la présence d'un enquêteur ou d'une enquêtrice est vite jugé problématique. Lors de nos explorations de ce village avec mon interprète, nous avons été confrontées à des intimidations verbales de la part de propriétaires d'usines de recyclages, de contrôles policiers inopinés dans la rue ainsi que de tentatives pour nous interdire des accès ou pour contrôler nos mouvements. Cette tension dans l'enquête montrait une volonté de la part de certain.e.s acteurs de maintenir des espaces de secret autour de la question du recyclage. À l'inverse, nous avons aussi été aidées par différentes personnes qui jugeaient que l'enquête devait être facilitée, et ce pour différentes raisons. Parmi elleux, certain.e.s voulaient dénoncer les problèmes évoqués plus haut, d'autres cherchaient au contraire à montrer qu'il n'y en avait pas plus qu'ailleurs. Beaucoup de ces personnes ont justifié leur aide passagère en affirmant vouloir montrer *la vérité* sur la situation, malgré une grande divergence de points de vue. Cette enquête s'est donc déroulée dans le cadre d'une controverse aux ramifications nationales et internationales – il s'agissait de discuter d'un modèle de développement économique dans un contexte mondialisé – qui s'exprimait localement autour d'enjeux particuliers.

Dans ce contexte, l'usage d'un appareil photographique volumineux s'est avérée problématique. Alors que j'étais assimilée à une journaliste d'investigation, une profession risquée au Vietnam⁸, nous avons tenté, avec mon interprète, d'affirmer notre identité d'étudiantes. Nous avons ainsi pu accéder à des usines et différents lieux privés, en négociant en situation, avec les ouvrier.e.s et les entrepreneurs, la possibilité de regarder les chaînes de recyclage du plastique. S'il est arrivé que les patrons posent avec plaisir devant leurs usines

⁷ Ces éléments d'analyse sont disponibles à la lecture dans deux articles : Le Meur, 2016a et Le Meur, 2016b.

⁸ Le journalisme est un secteur aux multiples professions. Les journalismes politique et d'investigation sont les domaines les plus risqués dans un État autoritaire. En 2017, le Vietnam a été noté 175^{ème} sur 180 pays dans le classement mondial de Reporter Sans Frontières sur la liberté de la presse. RSF qualifie le Vietnam de « seconde prison du monde pour les journalistes-citoyens, après la Chine. » <https://rsf.org/fr/> consulté le 31 août 2017.

pour afficher leur réussite sur mes photographies, la plupart du temps, les images étaient prises furtivement, car ma présence était tolérée sur des moments relativement courts. C'est en entrant dans les premières usines de recyclage que j'ai commencé à utiliser mon téléphone pour faire des vidéos. Plusieurs raisons m'ont poussées à utiliser cet objet commun, très répandu au Vietnam, dans le cadre de ma recherche. Tout d'abord, le *smartphone* me détachait de l'image de la professionnelle de l'investigation que mon appareil photo reflex suggérait aux yeux de mes interlocuteur.trice.s. En effet, filmer avec un téléphone fait référence à la vidéo amateur : l'objet est petit, discret et l'on imagine la production d'un film à la qualité médiocre. Par ailleurs, la photographie m'a d'emblée paru insuffisante pour rendre compte de ce que je voyais pour la première fois : des chaînes de transformation matérielles où le plastique changeait d'états à mesure que les ouvrières et les ouvriers le manipulaient et actionnaient les machines. Le film se révélait alors beaucoup plus efficace pour suivre cette transformation matérielle et comprendre les dynamiques à l'œuvre. Enfin, ma présence dans les usines étant tolérée, je ressentais une urgence à capter le maximum d'informations en un minimum de temps, sachant que je risquais d'être sommée de quitter les lieux. Écrire était impossible, parler était difficile (à cause du bruit, de l'indisponibilité des personnes présentes), photographier me semblait insuffisant, filmer devenait alors le meilleur outil que j'avais à disposition pour enregistrer ce que je percevais.

La production importante d'images animées durant mes enquêtes de terrain dans ce contexte conflictuel a dès lors accentué le caractère visuel et perceptif de ma recherche, qui était, comme je l'ai expliqué plus haut, déjà fortement marquée par l'observation. Afin de restituer mes expériences d'enquête et partager mes questionnements scientifiques, j'ai abondamment utilisé ces matériaux photographiques et vidéos. Je parlerai donc maintenant de l'écriture que j'ai commencé à développer avec les images afin de partager ma recherche.

III. Écriture en images, transmission et « partage du sensible »⁹

Les images, fixes ou animées, ont progressivement pris une place centrale dans la production et la mise en discussion de ma recherche (à l'université et au dehors), en suscitant des questions liées tour à tour à la preuve scientifique, aux techniques d'enquête, au regard esthétique, à la sensibilisation politique etc. Il me semble que ces images ont dépassé le statut de l'illustration subordonnée au texte et j'aimerais le montrer en expliquant comment j'ai progressivement

⁹ Je fais référence à l'expression de Rancière, dans son livre éponyme (Rancière, 2000).

forgé des modes d'écriture hybrides de ma recherche. Je proposerai ensuite de réfléchir aux effets de cette écriture mêlant les supports et les objets dans la transmission de mes questionnements scientifiques.

Arrêts sur images, écriture et montages

Comme je l'ai expliqué auparavant, j'ai commencé à avoir recours à la vidéo dans un contexte ethnographique conflictuel – un village spécialisé dans la transformation du plastique – afin de négocier l'urgence que je ressentais dans des lieux où je risquais de ne pas pouvoir rester ou revenir aisément. Dans le cadre général de ma recherche, les usines de recyclage constituent un tournant majeur, car elles ont suscité un foisonnement de nouvelles questions, notamment sur les biographies de déchets et de matières plastiques. La complexité des situations de travail et de transformation matérielle dans les usines de recyclage m'a d'ailleurs amenée à utiliser les vidéos réalisées en situation d'enquête comme des matériaux propices à une analyse centrée sur les détails. À l'image de « la description scripto-visuelle » proposée par Piette avec la photographie (Piette, 1996), j'ai décrit les processus à l'œuvre dans le recyclage du plastique à partir des vidéos que j'avais prises lors de mes explorations ethnographiques, en les combinant avec d'autres notes issues du terrain. La vidéo, capable d'être visionnée à l'envie, m'a servi de support de compréhension des processus à l'œuvre. Si les images filmées ne rendaient pas compte de toutes les sensations perçues lors de la visite des usines, elles me permettaient d'accéder de nouveau à l'expérience en mobilisant ma mémoire perceptive. Ce visionnage *a posteriori* m'a également apporté de nouveaux éléments de compréhension, dont je n'avais pas perçu l'existence sur le coup. En effet, en mobilisant la fonction arrêt sur images des lecteurs de vidéos, j'ai pu observer en détail les gestes des ouvrières et des ouvriers, les agencements techniques au sein des usines, les différents types de matières plastiques intégrées dans les chaînes de recyclage etc. J'ai par ailleurs monté les épreuves de tournage (*'rushes'*) afin de reconstituer une chaîne de recyclage exemplaire en prenant comme fil conducteur la transformation du plastique, depuis sa forme détritique jusqu'à sa forme recyclée, puis à nouveau transformée en sacs plastiques. À l'aide de ces montages combinant les *rushes* tournés dans les usines et des descriptions textuelles effectuée après visionnage, j'ai ainsi tenté de « « recréer » le monde tel qu'il s'[était] déroulé, en tout cas de le présenter comme vécu par des « hommes ». » (Piette, 1996 : 78).

Cette expérience de montage vidéo m'a amenée à réfléchir aux modalités d'une écriture de ma recherche en images. Après avoir réalisé de petits montages et les avoir exposés lors de diverses

conférences, j'ai pu découvrir que les images n'étaient plus cantonnées à un statut secondaire et faisaient partie intégrante de mon écriture et de mon propos anthropologique. Au-delà de l'illustration d'un texte construit en amont, les images photographiques et vidéos apportaient d'autres types de contenus, précisaient mon regard sur l'objet de recherche, multipliaient les ressorts de discussion. Paroles, textes, images et sons s'entrelaçaient dans mes présentations, formant une écriture spécifique, différente de l'article scientifique. Ces présentations orales de ma recherche ont pu s'apparenter, il me semble, à l'objet « phrase-image », une notion élaborée par Rancière. Selon le philosophe, dans la « phrase-image », une fonction de continuité (habituellement associée à la phrase) et une fonction de rupture (habituellement associée à l'image) se combinent en mettant en rapport le texte et l'image sans subordonner l'un.e à l'autre. Cette notion s'apparente au montage, dont Rancière veut étendre la définition au-delà du cinéma. Il considère que l'opération de montage consiste en « la création de petites machines de l'hétérogène » dont la force de partage réside dans la mise en tension entre le dialectique et le symbolique (Rancière, 2003 : 66). Cette tension me semble intéressante à réfléchir pour créer des objets hybrides, permettant de passer des frontières institutionnelles et communautaires, entre le champ scientifique et ses « au dehors ». Il s'agit alors pour moi de transmettre un regard, une posture de questionnement et des réflexions éclairées par la démarche de l'enquête en sciences sociales.

Transmettre une posture de recherche

Durant le printemps 2017, j'ai franchi un pas de plus dans l'écriture en images et le montage en réalisant un court-métrage de 34 minutes intitulé *À nos ancêtres*. Ce film correspond à une concrétisation provisoire de mes réflexions sur les images produites lors de mes terrains successifs, ainsi que sur la dimension sensible de ma recherche sur les déchets plastiques au Vietnam. En prenant la forme d'une lettre adressée à une ancêtre récemment disparue, il questionne l'intimité de l'expérience de recherche et constitue une tentative de mise en commun des savoirs par une approche hybride, mêlant réflexions, évocations et émotions. Les voix de mes interlocuteur.trice.s vietnamienn.e.s se mêlent à la mienne, aux images et aux citations que j'ai choisi de mobiliser. Dans ce film, j'ai pris le parti de faire se croiser les points de vue sur des questions liées à la présence des déchets plastiques dans le paysage, en essayant de mobiliser des questionnements liés à l'intimité des personnes et de leur expérience du quotidien. Les images des plastiques, que je réintègre dans un paysage plus vaste, prennent tour à tour le statut de preuves visibles de dégradations environnementales, mais aussi de fantômes entêtants

la mémoire visuelle, faisant ainsi écho aux préoccupations des personnes touchées par ces dégradations. Si le propos du film fait écho à mes travaux scientifiques, je considère ce montage comme un objet métis, résultat de la créolisation de multiples influences, et dont l'impureté (d'un point de vue scientifique) en fait la force et la fragilité. L'une des forces du film, j'ai pu le constater, est qu'il a été vu par une communauté de personnes qui ne m'avait, pour la plupart, jamais lue. En cela, il a permis de faire circuler des images et des idées un peu plus loin, ailleurs que dans ma communauté de pairs.

Avec cet objet, ce sont également des choses différentes qui circulent. *À nos ancêtres* n'est pas un résumé de mes écrits scientifiques ou du propos général de ma thèse de doctorat. Il n'en est pas non plus l'illustration. Mon souhait réside dans le fait qu'il permette de développer une attention nouvelle chez les personnes qui le visionnent. Au-delà du contenu informatif qui est souvent l'intérêt premier des sciences sociales pour les images (Conord, 2007), je souhaite que celles présentes dans le film transmettent un regard et une posture de questionnement. Ingold considère en effet que, dans l'apprentissage, il faut rejeter une conception de la transmission comme la circulation d'un stock d'informations, de représentations, et s'intéresser plutôt à la transmission de la connaissance, entendue alors comme processus d'éducation à l'attention (Ingold, 2001). Si l'on apprend à danser en imitant les mouvements du danseur ou de la danseuse, puis en s'interrogeant, au regard de sa propre expérience, sur l'intention qui guide leur mouvement, alors on apprend à questionner la présence des plastiques autour de soi en regardant quelqu'un le faire et en imitant son regard sur cet objet. De la même manière, c'est en organisant des excursions de terrain avec des géographes vietnamiens dont les intérêts de recherche étaient très loin des déchets, que j'ai pu attirer leur attention sur les questions que ceux-ci soulevaient. Beaucoup de mes collaboratrices et collaborateurs m'ont ainsi signifié qu'avant de découvrir ma recherche (par le terrain ou par les présentations en séminaires), les déchets n'étaient pas présents dans leur esprit comme une question saillante : ils ne les voyaient pas au même titre qu'ils les voient à présent. Pour certains.e.s, l'image des déchets est devenue progressivement persistante dans leur mémoire perceptive (Dodik, 2014). De la même manière, dans la scène du film *American Beauty* décrite en introduction, c'est l'empathie de Jane pour le point de vue de Ricky sur le sac plastique dansant au milieu des feuilles mortes qui permet un engagement du spectateur avec l'image et qui la rend persistante. Tout l'enjeu de la transmission d'une recherche est alors, à mon sens, d'*engager l'autre avec soi*, dans une réflexion ouverte et sensible questionnant un objet singulier. Je crois que les écritures

hétérogènes et hybrides peuvent faciliter cet engagement réciproque, en mobilisant à la fois la perception, les affects et l'intellect.

Conclusion

Dans cet article, j'ai proposé d'interroger la dimension sensible de ma pratique de recherche et de transmission en mobilisant les images, fixes et animées, que j'ai produites puis transformées à partir de mes enquêtes. J'ai proposé d'articuler deux acceptions de la notion de sensible, celle liée à la question de la perception, celle liée à la conflictualité sociale et politique, afin d'organiser mon propos. Cette articulation n'est pas évidente, aussi je souhaiterais revenir sur cette distinction en conclusion. L'acception sociale et politique du terme sensible permet de rendre compte de contraintes exercées sur les personnes, engagées dans des expériences émotionnelles fortes (souffrance, domination, injustice, violence etc.) et sur le travail de recherche dans lequel l'enquêteur.trice doit naviguer à vue, pris dans des controverses où la question de son engagement se pose de manière aiguë (Bouillon *et al.*, 2005). Cependant, je ne souhaite pas qualifier mon terrain d'enquête comme « sensible » car je ne souscris pas à l'idée de distinguer des terrains sensibles quand d'autres ne le seraient pas. L'acception philosophique du terme sensible, qui insiste sur l'univers des sensations, des émotions et à partir duquel nous pouvons réfléchir à une esthétique de la recherche, suggère à l'inverse la possibilité d'un devenir sensible de toute enquête. Cette approche nous pousse ainsi, à mon sens, à parler d'approche sensible ou de recherche du sensible et à questionner ce que l'idée de « partage du sensible » recouvre. Pour Rancière, cette notion offre une possibilité de réfléchir conjointement les aspects esthétiques et politiques d'une recherche (Rancière, 2000).

Il me semble alors que la question réside dans une adéquation entre l'esthétique de la recherche et les formes de l'éthique ou de l'engagement politique des chercheur.se.s dans la cité. Les concepts et les idées que ces dernier.e.s développent reposent, parfois malgré eux, sur des ressorts esthétiques. À l'image des chocs esthétiques et émotionnels qui fondent les conversions dans des parcours des écologistes (Milton, 2002), les productions scientifiques peuvent en effet avoir un impact important sur les affects et les intellects des récepteurs et des réceptrices des travaux de recherche. Dans une interview donnée à Judith Bernard sur la plateforme internet Hors-Série, Pablo Servigne décrivait la détresse, la tristesse ou encore la colère qui se développaient dans les auditorios où lui et Raphaël Stevens présentaient leur livre *Comment*

tout peut s'effondrer (Servigne & Stevens, 2015)¹⁰. Selon lui, cette conversion émotionnelle à la « collapsologie »¹¹, malgré sa brutalité, serait un aspect nécessaire dans le processus de connaissance induisant, *in fine*, de penser l'action politique en matière d'écologie. Ailleurs, Fressoz considère que le concept de l'Anthropocène relèverait d'« une esthétique du sublime, esthétique occidentale et bourgeoise par excellence, vilipendée par les critiques marxistes, féministes et subalternistes, comme par les postmodernes ». Utiliser ce concept nuirait donc à la réflexion sur les dégradations environnementales actuelles en terme d'écologie politique (Fressoz, 2016). Peut-on alors réfléchir à élaborer des savoirs dont les ressorts esthétiques seraient propices à favoriser une inquiétude et un doute mesuré, à la fois heuristique tout en étant critique et constructif ?

Pour construire un tel point de vue sur le monde, Monsaingeon voit une source d'inspiration dans la figure du chiffonnier qui arpente les rues et négocie sa relation quotidienne avec les déchets. Pour lui, les « chemins de création » des chiffonnier.e.s qui arpentent les rues et composent avec la présence signifiante des ordures, « tracent les contours d'une éthique [et d'une esthétique ?] du soin, du précaire, du reste comme commun, en rupture avec les promesses de grandeur et de maîtrise d'une civilisation en quête d'immortalité. » (Monsaingeon, 2017 : 253). Il me semble que cette proposition fait écho à la démarche ethnographique sensible que j'ai tenté de construire dans cet article, en recourant aux images, objets ambivalents caractérisés à la fois par « une singularité incommensurable » et « une opération de mise en communauté » (Rancière, 2003 : 44). Ma collecte de déchets-images et les recompositions hétérogènes que j'ai produites par la suite visaient à inscrire mon propos anthropologique dans le cadre intersubjectif et l'intimité du partage, à la fois perceptif et intellectuel, loin des discours totalisants et de surplomb. Il s'agissait de penser la cohabitation avec les déchets comme celle avec nos fantômes, des présences intrigantes qui hantent et tourmentent les un.e.s plus que les autres et avec qui d'autres encore savent dialoguer, pour questionner nos manières de vivre en communauté.

¹⁰ Entretien mis en ligne le 21.01.2017 www.hors-serie.net/

¹¹ L'étude des effondrements civilisationnels.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, [1931] 2016. *Petite histoire de la photographie*, Editions Allia : Paris, 63 p.
- Bouillon, Florence, Fresia, Marion, Tallio, Virginie, 2005. *Terrains sensibles, Expériences actuelles de l'anthropologie*, Centre d'Études Africaines : Paris, 208 p.
- Conord, Sylvaine, 2007. « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, XXXVII, pp. 11-22
- Dinh Trong Hieu, 1986, « L'accès au terrain en pays socialistes de l'Indochine, pour les recherches en sciences sociales », in Gast M., Panoff M. (eds.), *L'accès au terrain en pays étranger et outre-mer*, Paris, L'Harmattan : 69-90.
- Dokic, Jérôme, 2014. « Hystérèses de l'image, ou comment l'image persiste », *Les carnets du Bal*, n°05, Le Bal/Éditions Textuel/Centre National des Arts Plastiques : Paris, 239 p.
- Douglas, Mary, [1967] 2001. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : Éditions La Découverte.
- Fresso, Jean-Baptiste, 2016. « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements*, en ligne : <http://mouvements.info/sublime-anthropocene/>
- Ingold, Tim, 2001. « From the transmission of representations to the education of attention », in Whitehouse, Harvey (dir.), *The debated mind : Evolutionary psychology versus ethnography*, Oxford/New-York, Berg, pp. 113-154
- Ingold, Tim, 2010. « Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Royal Anthropological Institute : London, pp 121-139
- Joulian, Frédéric, Furniss, Jamie & Tastevin, Yann-Philippe, 2016. « Réparer le monde. Excès, reste et innovation », *Techniques&Culture*, n°65-66, Editions de l'EHESS
- Le Gall, Guillaume, 2014. « Une persistance photographique, préambule », *Les carnets du Bal*, n°05, Le Bal/Éditions Textuel/Centre National des Arts Plastiques : Paris, 239 p.
- Le Meur, Mikaëla 2016a. « Sous la montagne de plastique, une mine d'or ? », *Techniques & Culture* [En ligne], Suppléments au n°65-66, mis en ligne le 31 octobre 2016, consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://tc.revues.org/7955>
- Le Meur, Mikaëla 2016b. « Controverse autour du recyclage du plastique : Désirs globaux contre inquiétudes locales à Nhu Quynh, Vietnam », *Mouvements* [En ligne], Supplément au n°87, mis en ligne le 14 septembre 2016, consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://mouvements.info/controverse-recyclage-plastique/>
- Le Meur, Mikaëla, 2014. « Enquêter entre interdictions et non-dits au sein d'un programme de coopération bilatérale au Vietnam », *Anthropologie & développement*, 40-41 | 2014, pp. 47-70.
- Milton, Kay, 2002. *Loving nature. Towards an ecology of emotion*, Routledge : New York, 182 p.
- Piette, Albert, 1996. « L'institution religieuse en images. Modèle de description ethnographique. » in *Archives de sciences sociales des religions*, N. 93, pp. 51-80
- Rancière, Jacques, 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique éditions : Paris, 74 p.
- Rancière, Jacques, 2003. *Le destin des images*, La Fabrique éditions : Paris, 157p.
- Servigne, Pablo & Stevens, Raphaël, 2015. *Comment tout peut s'effondrer*, Seuil : Paris, 296 p.
- Vander Gucht, Daniel (dir.), 2012. *La sociologie par l'image, Actes du colloque de sociologie visuelle*, Revue de l'Institut de Sociologie de l'ULB : Bruxelles, 350 p.