

In Mondovino veritas ?

Politique(s) du film documentaire pour la recherche critique en management

Stéphane Debenedetti

Université Paris-Dauphine - PSL, CNRS, UMR 7088, DRM, 75016 Paris, France.

stephane.debenedetti@dauphine.psl.eu

Véronique Perret

Université Paris-Dauphine - PSL, CNRS, UMR 7088, DRM, 75016 Paris, France.

veronique.perret@dauphine.psl.eu

Résumé

Le film documentaire, en tant que matériau ou méthode, est un outil de recherche de plus en plus fréquemment mobilisé en management. L'analyse du récit et du dispositif filmique déployé dans *Mondovino* - un film sur les effets de la mondialisation dans l'univers du vin - est l'occasion d'explorer différentes politiques à l'œuvre dans le film documentaire. En nous appuyant sur le concept de politique chez Rancière, et celui de dispositif critique chez Caillet, nous montrons que le film documentaire constitue une

ressource précieuse pour le chercheur-cinéphile comme pour le chercheur-cinéaste engagés dans une démarche de recherche critique. Nous identifions à cet égard trois dimensions politiques au film documentaire : par la mise en œuvre de son dispositif filmique, il opère comme une intervention ou performance qui modifie concrètement le réel là où il s'exerce (*faire le film*) ; par son récit, le film documentaire construit une alternative critique reconfigurant notre monde historique (*faire le monde*) ; et enfin, à travers la mise en visibilité du dispositif dans le récit cinématographique, il permet au spectateur de confronter le geste politique de « faire le film » aux enjeux critiques du récit (*faire le monde, film faisant*).

Mots-clés

Film documentaire, dispositif filmique, méthode de recherche basée sur l'art, politique, études critiques en management, mondialisation culturelle

Citation : (en anglais)

Debenedetti, S. & Perret, V. (2022). *In Mondovino Veritas? Politics of the documentary film for critical management research*. *M@n@gement*, 25(1), 1–14. <http://dx.doi.org/10.37725/mgmt.v25.4545>.

Introduction

Cet article, à la croisée de considérations méthodologiques, épistémologiques et critiques, a pour sujet un outil/objet de recherche singulier : le film documentaire. Nous le définissons ici comme un agencement créatif d'images et de sons montés en un récit (plus ou moins narratif), valant et tenant « par lui-même », indépendamment des multiples « données » visuelles et sonores qui le constituent. La particularité du documentaire à l'égard de la fiction ne tient pas à l'expression artistique *per se*, mais à la relation de continuité (Niney, 2009) existant entre le monde *profilmique* (visible à l'écran) et le monde *afilmique* (auquel appartiennent ceux qui filment, ainsi que les spectateurs). En régime documentaire, tous – filmeurs, filmés, spectateurs – appartiennent et participent au même monde historique. Depuis une dizaine d'années, le film documentaire (parfois appelé *vidéographie*) est de plus en plus mobilisé dans la recherche en management, en tant que donnée ou méthode (Hietanen & Rokka, 2018 ; Wood et al., 2018). Cet intérêt croissant pour ce format en management s'inscrit à la fois dans le *visual turn* (Bell & Davison, 2013 ; Bell et al., 2014) et dans l'émergence des méthodes de recherche basées sur l'art (Barone & Eisner, 2012 ; Debenedetti et al., 2019 ; Leavy, 2015 ; Mairesse, 2019), qui ont tous deux récemment marqué la discipline.

Alors que plusieurs synthèses utiles existent déjà sur la mobilisation du film documentaire dans les différentes disciplines du management (Cléret et al., 2018 ; Hassard, 1998, 2009 ; Hassard et al., 2018 ; Rokka & Hietanen, 2018), cet article vise un objectif plus spécifique : interroger la capacité du film documentaire à nourrir un projet de recherche critique, c'est-à-dire poser la question de sa dimension *politique*. Comment le chercheur en management peut-il se saisir de cet objet pour aborder de manière critique les organisations ou les marchés ? Avec le philosophe Jacques Rancière (2000), nous logeons le potentiel politique du film dans sa capacité à venir contester les « agencements »

dominants de notre monde commun, mais aussi le médium film lui-même dans sa prétention à « représenter » le monde sur un mode réaliste. Pour analyser la politique du documentaire, nous introduisons dans cet article la notion de *dispositif* filmique, tel que pensé par Aline Caillet (2014), faisant référence aux modalités socio-matérielles de production du film mises en œuvre à l'occasion du tournage, et dissociions le *dispositif* filmique du *récit* cinématographique (le film « fini », sous forme d'images et de sons montés entre eux). Alors que la politique du documentaire est généralement associée - et limitée - au pouvoir de configuration et de déstabilisation propre au récit, l'objet de l'article est de déplacer les termes du débat en plaçant le dispositif filmique au cœur de la politique du film.

Nous appuyons notre recherche sur l'analyse d'un documentaire à succès, sélection officielle à Cannes et aux Césars, qui est à la fois l'inspiration et l'illustration de notre travail : *Mondovino* réalisé par l'américain Jonathan Nossiter (2004). Nous montrons comment ce film sur le devenir « global » du vin est politique non seulement dans son récit, proposant une version alternative et critique d'un monde du vin en voie d'homogénéisation globale, mais aussi et surtout dans l'exercice de son dispositif filmique, incarnant « en actes » une alternative concrète à une production culturelle standardisée, luxueuse, experte, technicienne et anglo-saxonne. Notre analyse permet ainsi de montrer qu'un film documentaire est triplement politique : (1) non seulement en tant que « texte critique » (récit) reconfigurant notre monde historique, mais aussi (2) en tant qu'intervention ou performance (dispositif filmique « en actes »), modifiant concrètement le réel là où elle s'exerce, et enfin (3) à travers la mise en visibilité du dispositif dans le récit cinématographique, permettant de confronter le geste de *faire un film* à l'objet (et aux sujets) de l'enquête. Dans la discussion de fin d'article, nous revenons sur cette capacité plurielle du film documentaire à proposer des alternatives

critiques venant porter contestation au « donné », puis nous en tirons certaines voies possibles pour le « chercheur cinéphile » ou le « chercheur cinéaste », engagé avec le film documentaire dans une démarche de recherche critique.

1. Film documentaire et recherche en management : un bref état des lieux

Nous considérons ici le documentaire non comme une forme particulière de collecte de données vidéo, à étudier selon les standards de l'analyse qualitative visuelle, mais plutôt comme un « film », c'est-à-dire l'agencement d'un ensemble de signes sensibles visuels et sonores sous la forme d'un récit¹, où les questions formelles tiennent une place fondamentale, et où l'ensemble vaut et tient « par lui-même », indépendamment des multiples données audiovisuelles qui le constituent. Nous privilégierons alors le dialogue avec les travaux en management consacrés à l'analyse ou à la création d'un tel objet filmique ou vidéographique, intégrant généralement à leur armature théorique des références (plus ou moins) directes à la tradition, l'histoire ou les figures du cinéma documentaire. Nous ne reviendrons pas ici sur l'histoire du cinéma documentaire, renvoyant le lecteur intéressé aux ouvrages spécialisés (en particulier Bruzzi, 2006 ; Gauthier, 2015 ; Nichols, 1991, 2010 ; Niney, 2002), ainsi qu'à certains textes de synthèse en management (Cléret et al., 2018 ; Hassard, 1998, 2009 ; Hassard et al., 2018 ; Rokka & Hietanen, 2018).

Cela fait une vingtaine d'années que le film documentaire est mobilisé couramment dans la recherche en gestion, en particulier en management, théorie des organisations et comportement du consommateur. Assez classiquement concernant les méthodes de

¹ Même si les films documentaires sont généralement moins (voire nettement moins) narratifs que les films de fiction, on évoquera ici le « récit » du film documentaire pour désigner le film comme assemblage d'images et de sons qui racontent « quelque chose » de notre monde commun. On distingue plus loin le *récit cinématographique* du *dispositif filmique*.

recherche visuelles (Bell & Davison, 2013), on peut y distinguer des travaux qui mobilisent le film documentaire comme *matériau* ou *donnée* existant (le film préexiste à la recherche) ou comme *méthode/résultat* de la recherche (le film est généré par/à l'occasion de la recherche). Certaines recherches analysent ainsi un ou plusieurs films documentaires existants dans une perspective théorique (Kenny, 2009 ; Tadjewski & Hamilton, 2014), historique (Hassard, 1998, 1999 ; Aitken, 1998), ou encore épistémologique (Steyart et al., 2012 ; Walz et al., 2016). Le format filmique documentaire est néanmoins de plus en plus souvent considéré comme une méthode de production des données à part entière, dans la lignée d'une tradition sociologique et anthropologique de recherche filmée (Colleyn, 1993, 2009 ; Pink, 2013), ou plus ancrée dans le courant contemporain des méthodes de recherche *art-based* (Barone & Eisner, 2012 ; Debenedetti et al., 2019 ; Mairesse, 2019). Certains de ces travaux étudient les grandes étapes de production d'une recherche filmée, soulignant les apports et limites de la vidéo en termes de production, post-production et dissémination des données (Belk & Kozinets, 2005 ; Cléret et al., 2018 ; Goodman, 2004 ; Petr et al., 2015 ; cf. aussi l'interview de J. Bakan dans Bell, 2015). D'autres insistent sur la capacité de la forme filmique documentaire à saisir les dimensions matérielles et incarnées de l'organisation, mais aussi sur la dimension démocratique du recours à une production documentaire collaborative ou participative (Hassard et al., 2018 ; Slutskaya et al., 2016). Enfin, plusieurs recherches soulignent de manière réflexive la singularité de la production d'un film documentaire en des termes qui convoquent questionnements esthétiques et épistémologiques (Hietanen & Rokka, 2018 ; Rokka & Hietanen, 2018 ; Wood et al., 2018 ; Wood & Brown, 2011, 2012).

2. Politique du film documentaire dans la recherche en management

Pour discuter la dimension politique du film documentaire de chercheur, nous nous appuyons tout d'abord sur la pensée du philosophe Jacques Rancière. Celle-ci nous permet de définir le documentaire critique ou politique (2.1), auquel nous associerons les films de la veine dite « expressive » (2.2). Nous introduisons ensuite le concept de « dispositif filmique », inspiré par les travaux d'Aline Caillet, et proposons de loger la politique du documentaire non uniquement dans le récit cinématographique, mais aussi dans les conditions socio-matérielles de production du film (son dispositif), le *modus operandi* par lequel sont captées et construites ses images mouvantes et sonores (2.3).

2.1. Rancière et le documentaire politique

Pour le philosophe Jacques Rancière (2000), faire de la politique revient toujours à rompre avec une configuration imposée du « partage du sensible », c'est-à-dire des parts et places assignées aux uns et aux autres dans l'espace commun. Cette reconfiguration du sensible est une opération nécessairement dissensuelle, consistant à créer des « scènes polémiques » où l'ordre traditionnel est bouleversé, transformant ainsi la carte de ce qui est concevable, dicible ou faisable, permettant notamment aux « sans-part » de s'inviter aux débats. Si la politique est pour Rancière une question esthétique, c'est parce que forger un nouveau « partage du sensible » suppose toujours de mettre en scène, de disposer, d'assembler ou dissocier des éléments, c'est-à-dire de construire de nouveaux arrangements matériels de signes, d'images et d'idées dans notre monde commun. C'est à ce titre que Rancière (2001), qui a beaucoup travaillé sur le cinéma, fait du film documentaire une arène ou une scène privilégiée pour la politique, c'est-à-dire un espace polémique de mise en visibilité, et en question, du réel. Le documentaire se distingue ici de la fiction en ce que, déchargé du travail artistique d'assurer la « suspension de

l'incrédulité » et le vraisemblable du récit², il peut tout entier s'adonner à ce qui fait l'essence même du cinéma, à savoir « une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre ou disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer ou de resserrer des temps » (Rancière, 2001, p. 202-203). Ce travail d'agencement créatif mené à même notre monde historique, libéré des contraintes fictionnelles, n'est pas politique en ce qu'il révélerait un réel déjà existant, ou en vertu de son pouvoir didactique, mais plutôt de par sa capacité à engendrer avec ses sujets un agencement alternatif susceptible de porter contestation au « donné », c'est-à-dire au partage du sensible dominant. Ainsi, pour Rancière, le réel n'est jamais déterminé à l'avance : il n'est pas une donnée à comprendre mais avant tout un problème esthétique à traiter. Il nomme « fictions politiques du réel » les documentaires qui font rupture avec le « partage du sensible » dominant, ouvrant dans l'agencement créatif du réel la possibilité d'une alternative potentiellement émancipatrice.

2.2. Documentaire, politique et recherche en management : perspectives représentationnelles et expressives

A l'évidence, tous les documentaires n'actualisent pas ce potentiel politique. Il nous faut à cet égard opérer une distinction entre deux manières d'envisager le film documentaire, auxquelles on pourra rapprocher les travaux des chercheurs en management intéressés par la question. On trouve ainsi d'un côté des documentaires qu'on peut appeler « représentationnels », et que Nichols (1991, 2010), dans sa typologie des « modes » documentaires qui fait référence, qualifierait d'« expositifs » ou « observationnels »³.

² « Le film documentaire... n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement, le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l'assimile volontiers : la production imaginaire de vraisemblances et des effets de réel. » (Rancière, 2001, pp. 202-203)

³ Le film documentaire « expositif » est narratif, linéaire, chronologique, causal. Les images, réduites à des illustrations, sont subordonnées à un commentaire parlé qui les explique. Dans un documentaire

Ces films posent essentiellement la question de leur relation au réel en termes de représentation (plus ou moins) authentique ou fidèle, tendant à masquer ou ignorer le travail de construction du film, le processus d'énonciation et les effets de l'appareillage cinématographique. Supposés capter le monde « tel qu'il est », ces documentaires se donnent d'abord une fonction politique de dévoilement du réel, désireux de mettre en lumière ce qui pouvait rester dans l'ombre. Au sens rancierien du terme, ces films représentationnels ont cependant une portée politique limitée. « Rendre le réel visible », c'est à la fois prendre le risque de légitimer (malgré soi) l'« ordre naturel des choses » (le réel *tel qu'il est*), et témoigner d'une posture omnisciente et autoritaire à l'égard de spectateurs supposés ignorants ou aveuglés (Hassard, 1998, 2009). Parmi les recherches en management et en marketing mobilisant le documentaire, plusieurs mettent ainsi l'accent sur sa capacité à *re-présenter* le monde sous une forme filmique, lui associant des éléments de vocabulaire comme « décrire... capturer... collecter des données » (Goodman, 2004), « preuve... objectivité » (Petr et al., 2015), « fait... factuel... réaliste » (Tadajewski & Hamilton, 2014), ou « comprendre le monde tel qu'il est » (Joel Bakan, dans Bell, 2015). Le documentaire y est d'abord pensé comme un outil de prélèvement d'informations « sur » le réel, et l'accent est mis sur la méthode permettant de conserver au mieux dans les images ce dont le filmeur a été le témoin fidèle, tout en rendant le message le plus « efficace » possible pour son audience. Dans cette optique réaliste et représentationnelle, le film de chercheur est en outre souvent pensé comme une illustration ou preuve en images de concepts élaborés en amont (Cléret et al., 2018 ; Petr et al., 2015 ; voir aussi l'expérience de Joel Bakan, réalisateur de « The corporation » dans Bell, 2015).

« observationnel », le réalisateur emporte sa caméra dans une zone de tension et « attend une crise ». Ce faisant, ce cinéma dit « direct » prétend pouvoir capter la réalité telle qu'elle est grâce à un accès direct au monde du quotidien. Marqué par l'idée de la transparence, le documentaire observationnel fait du réalisateur un observateur idéal, invisible et neutre (Nichols, 1991, 2010).

A l'opposé du documentaire représentationnel, du côté des documentaires « interactifs », « réflexifs » et « performatifs » dans la typologie de Nichols⁴ (1991, 2010), se trouvent la plupart des films qu'on appellera ici, avec Rancière, critiques ou politiques. Parfois qualifiés en management d'*expressifs*, c'est-à-dire non représentationnels, performatifs et critiques (Hietanen et al., 2014 ; Hietanen & Rokka, 2017), ces films ou vidéos ne sont pas la captation d'un monde « déjà-là » mais la construction d'une forme sensible, ambiguë, incertaine, « monstrueuse » (Hietanen & Rokka, 2018). Mettant l'accent sur la dimension esthétique ou poétique du récit, ces travaux font du film une forme immersive et expérientielle (vs. informationnelle et conceptuelle), susceptible de venir perturber la relation entre le chercheur, son sujet et son public (Wood et al., 2018), pour ouvrir sur de nouvelles manières de penser, voir et comprendre (Hietanen & Rokka, 2018; Rokka & Hietanen, 2018). Ce positionnement inscrit le film documentaire de chercheur dans une logique « hybride » entre art et science, impliquant un floutage des frontières entre faits empiriques et inventions artistiques (Walz et al., 2016 ; Wood & Brown, 2011), et une redéfinition du chercheur à l'intersection du scientifique et de l'artiste ou de l'Auteur (Belk & Kozinets, 2005 ; Wood & Brown, 2012). Cette indistinction tend à rapprocher le documentaire du terrain de la fiction (« video is fiction », Hietanen et Rokka, 2018), la vidéographie ayant « the power to show us compelling fantasies of possible worlds » (Rokka & Hietanen, 2018, p. 114).

⁴ Les cinéastes documentaires du « mode interactif » (cinéma vérité) exposent l'interaction entre le sujet représenté et le dispositif humain et technique d'enregistrement. La caméra enregistre ce qu'elle a elle-même provoqué. Le documentaire du « mode réflexif », gagnant en importance depuis les années 1970, ne se veut plus un commentaire sur le monde mais sur la représentation du monde elle-même. Le mode « performatif » (sous-catégorie du réflexif) loge la connaissance dans l'expérience incarnée et sensible du réalisateur qui se met en scène à la première personne (Nichols, 1991, 2010).

2.3. Le dispositif filmique au cœur de la politique du film documentaire

Dès lors qu'en documentaire la construction du film constitue un événement qui appartient et participe au monde filmé (principe de continuité aфильique-proфильique ; Niney, 2009), questionner l'agencement du réel dans le film suppose aussi d'interroger les modalités de production du film lui-même. Ainsi, l'acte politique de reconfiguration sensible de notre monde ne se loge pas uniquement dans le montage des images et des sons, mais aussi dans cette « performance » qu'est le tournage, engageant une certaine organisation de notre monde commun. Le contexte de production des images et des sons, les choix, négociations et collaborations qu'une telle entreprise implique, ne relèvent pas d'une simple « prise de note visuelle » (Pink, 2003) mais font partie intégrante du processus politique de construction d'une connaissance. On appellera ici, à la suite de Caillet (2014), « dispositif filmique » ces conditions de production du film. Aborder la politique du film documentaire sous l'angle du dispositif suppose de se tourner vers le « geste », le *modus operandi* par lequel les images et les sons sont captés/construits par les cinéastes en action. Ainsi, la notion de dispositif chez Caillet (2014, p. 17) porte sur l'agencement socio-matériel par lequel le cinéaste « dispose, au sein d'une réalité unifiée, sujet observant, objectif captant et réel capturé et inclut ainsi tous les protagonistes en son sein »⁵. Le terme de dispositif invite donc à se tourner non vers le récit cinématographique mais vers les moyens et protocoles « générateurs » mis en œuvre pour construire les images et les sons. Aborder le documentaire par le biais du dispositif, c'est donc « mettre en évidence l'idée d'un appareillage [...] qui s'interpose entre le réel et le sujet captant » [...] Le dispositif permet ainsi d'appréhender les techniques de capture du réel, les protocoles mis en œuvre dans la production de l'œuvre, ainsi que les éléments contextuels

⁵ A ce titre, le dispositif chez Caillet s'éloigne de la notion de « dispositif cinématographique » de Jean-Louis Baudry qui insiste pour sa part sur l'exposition et la réception du film (matériel de projection, salle, public).

comme des éléments constitutifs de l'œuvre elle-même et non, comme c'est l'usage dans une perspective strictement poétique, comme des moyens qui font l'œuvre puis disparaissent dans le produit fini » (Caillet, 2014, p. 18).

Cette notion de dispositif filmique revêt plusieurs dimensions : une dimension strictement matérielle, celle des outils et techniques permettant de capter/construire les images et les sons en situation (matériel d'enregistrement plus ou moins sophistiqué, équipements divers...), une dimension humaine, renvoyant à la « position » occupée par l'équipe de cinéastes au sein du monde filmé (place, posture, attitude... adoptées), une dimension processuelle, intégrant les protocoles, routines, « manières de faire » mis en place à l'occasion du tournage, et enfin une dimension situationnelle, plus globale, renvoyant à la situation créée sur le terrain par le dispositif, celle-ci étant à la fois choisie (paramétrée) et subie (une fois le dispositif installé) par les cinéastes. Si un tel dispositif est politique, ce n'est donc pas seulement en tant que « principe générateur » conditionnant la construction ultérieure du récit, mais aussi en ce qu'il témoigne d'une approche du réel singulière qui définit un certain « partage du sensible ». Il s'agit donc, en pensant son dispositif filmique, de faire *politiquement* du cinéma, et non seulement du cinéma *politique*, selon la célèbre formule de Jean-Luc Godard⁶. Celui-ci se situe ici dans les pas de Walter Benjamin qui, dans son essai de 1934, *L'auteur comme producteur* (2003, p. 131), engage l'auteur à d'abord « trouver sa place dans le procès de production », liant la dimension politique d'une œuvre aux choix techniques qui la font. Benjamin reprend le mot d'ordre de Brecht pour lequel il s'agit pour l'artiste critique de ne pas « approvisionner » l'appareil de production, mais le « transformer », car, comme le résume Caillet (2008, p. 68), « sans positionnement réfléchi dans le procès de production,

⁶ « Que faire ? », J.L. Godard (1970), à lire par exemple sur : <https://www.larevuedesressources.org/que-faire-what-is-to-be-done,2575.html>

les meilleures intentions se retournent en propositions contre-révolutionnaires et peuvent même à l'occasion alimenter le discours de l'adversaire ». Benjamin s'exprime depuis un tout autre contexte que le nôtre, mais il nous rappelle avec force combien les conditions de production de l'œuvre sont toujours déjà politiques, avant même que ne soit déterminé ce qu'elle doit représenter.

L'enjeu critique du documentaire vu sous le prisme du dispositif revient dès lors à se tourner vers les modalités du *faire* (le film) sur le terrain - le processus plutôt que le résultat - et à apprécier comment les conditions de production du film contestent *politiquement* les formes dominantes du réel. Le plus souvent cependant, le film de chercheur en management ou marketing est réduit à un récit qui feint d'ignorer son propre dispositif générateur. Lorsque les conditions de production du film documentaire sont abordées, c'est en tant que moyens destinés à une fin (le récit cinématographique), disparaissant dans le « produit fini ». C'est évident dans les films représentationnels, où le tournage est d'abord pensé comme une phase préalable et neutre de « collecte des données » (Cléret et al., 2018 ; Petr et al., 2015). Mais c'est également largement le cas des travaux de la veine expressive pour lesquels le poids politique du film semble tout entier porté par la puissance performative, sensible et déstabilisante du récit visuel et sonore, capable d'incarner plus que d'illustrer la pensée. Le film documentaire ou la vidéographie y est défini comme un texte critique susceptible d'émouvoir (et mouvoir) son public à travers le déploiement de différentes stratégies esthétiques (Lindstead, 2017 ; Rokka et al., 2018 ; Steyeart et al., 2012 ; Wood et al., 2018). C'est le récit qui permet d'évoquer par le sensible la vie organisationnelle ou l'expérience de consommation dans toute sa variété, son ambiguïté et sa multiplicité. La « politique du dispositif » reste donc largement minorée voire ignorée, à l'exception de certains travaux interrogeant la dimension collaborative du tournage comme élément démocratique essentiel de la

pratique documentaire (Chatzidakis & Maclaran, 2018 ; Hassard et al., 2018 ; Slutskaya et al., 2016).

Notre objectif, à destination des chercheurs critiques, sera donc d'interroger la dimension politique du film documentaire par le biais de son dispositif, mais aussi de réfléchir aux rapports existants entre la politique du dispositif et celle portée par le récit, c'est-à-dire entre la politique du documentaire comme intervention ou processus (dispositif « en actes ») et la politique du documentaire comme « texte » (récit cinématographique).

3. Présentation de Mondovino et de la démarche de recherche

3.1. Présentation de Mondovino

Production modeste financée par la France et l'Argentine, Mondovino est un film documentaire réalisé par l'Américain (Etats-Unis) Jonathan Nossiter, (re)connu notamment pour son Grand Prix du Jury au festival de Sundance obtenu pour Sunday (1997). Mondovino est sorti en salle en 2004, puis en dvd en 2006. En course pour la Palme d'Or à Cannes, en lice pour le meilleur film européen aux Césars et nommé pour le prix du meilleur film documentaire au festival de Deauville, Mondovino a réalisé le score enviable (pour un documentaire) de 300 000 entrées rien qu'en France. Cette réception enthousiaste en a fait un objet suspect, aux yeux de certains critiques, de n'être qu'un documentaire altermondialiste dogmatique ou démagogique de plus, à l'instar des films (et méthodes) polémiques d'un Michael Moore. Mondovino constitue pourtant un riche exemple de documentaire politique, témoignant de la manière dont dispositif et récit documentaires nourrissent des alternatives, et se faisant constituent deux façons de « faire politique » par le film.

Comme son titre le laisse entendre, Mondovino a pour double sujet le monde du vin et le devenir mondial du vin. Pour l'aborder, Nossiter va à la rencontre d'acteurs du vin (une

cinquantaine de producteurs, experts, vendeurs, régulateurs publics, critiques, etc.) dans cinq pays, et les laisse/les fait parler, dans leur cadre de vie ou de travail. A travers une pluralité d'images et discours autour du terroir, des nouvelles technologies, des fûts de bois neuf, du rôle des critiques, de la mondialisation, etc., Mondovino développe une vision singulière, personnelle et engagée, du devenir mondial du champ, en particulier des grands crus et des vins « stars ». Le champ viticole tel qu'il s'incarne peu à peu à l'écran y apparaît soumis aux forces délétères d'une mondialisation marchande. Le monde des grands crus y semble traversé par un conflit entre deux grandes logiques culturelles et économiques, celle du Terroir, local, et celle de la Marque globale. Plusieurs personnes rencontrées apparaissent comme des promoteurs de la Marque ou comme des « résistants » du Terroir. La tentation du passage du Terroir à la Marque, liée à ce que certains appellent « mondialisation », est associée au risque d'une standardisation globale du goût, elle-même liée à une marchandisation accélérée des pratiques.

3.2. Note méthodologique

Mondovino est à la fois l'inspiration et l'illustration de notre recherche. Notre analyse du film s'inscrit dans une approche de type « art based research » (Debenedetti et al., 2019 ; Mairesse, 2019), laquelle s'appuie conjointement (1) sur une analyse systématique du film basée sur son découpage exhaustif et mobilisant les outils classiques de l'analyse filmique (analyse de la mise en scène et de la narration ; cf. Aumont & Marie, 2020 ; de Baecque & Chevallier, 2012 ; Bordwell & Thomson, 2015 ; Goliot-Lété & Vanoye, 2015), (2) sur la réflexivité sensible des chercheurs par laquelle ceux-ci sont constamment à l'écoute de leurs affects dans leur réception de l'œuvre (comment ce film nous a touchés, qu'est-ce qu'il a mu en nous ?), et (3) sur une interview de Jonathan Nossiter menée par nos soins en 2016, d'une durée de 3h30.

Au départ du projet, notre objectif était, dans une démarche abductive propre aux méthodes de recherche basées sur l'art, d'utiliser cette « incongruité » que constitue Mondovino pour soulever, à partir du sensible, des idées nouvelles sur la « mondialisation culturelle ». Peu à peu, notre expérience intime du film nous a cependant éloignés de cette optique pour nous mener vers des questionnements d'ordre épistémologique. Cette orientation nouvelle de la recherche est née du constat partagé d'un décalage entre la teneur du récit cinématographique, donnant à voir un conflit quelque peu désenchanté (et attendu) entre logiques de la Marque et du Terroir, et notre expérience sensible de chercheurs-spectateurs, témoins enthousiastes de l'éclosion d'une alternative cinématographique vivante et positive incarnée dans son *modus operandi*. La perception de ce décalage, confortée par la rencontre avec le réalisateur, nous a orientés vers l'analyse du dispositif filmique, dévoilé à l'écran : qu'est-ce que cette approche DIY du réel, la place centrale de ce réalisateur polyglotte, ces moyens ostensiblement limités nous laissaient éprouver et penser de cette mondialisation culturelle qui était au cœur du récit ? L'objet initial de l'article sur la critique de la mondialisation culturelle devenait alors : quelle alternative politique est engendrée par le dispositif filmique, et quels rapports celle-ci entretient-elle avec le récit cinématographique ? L'article est ainsi le fruit d'un aller-retour constant entre film et théorie, Mondovino constituant à la fois la source féconde d'où ont émergé nos réflexions et recherches autour de la politique du documentaire, et une illustration remarquable de cette même notion.

L'analyse qui suit de Mondovino porte donc sur la « politique » du film, c'est à dire la manière dont celui-ci problématise et construit une mondialisation culturelle alternative, sur le mode polémique. Quelques images du film ainsi que des citations tirées de l'entretien que nous avons mené avec Jonathan Nossiter viennent en illustration/appui de nos analyses.

4. Politique(s) de la mondialisation culturelle dans « Mondovino »

Dans notre analyse de Mondovino, nous distinguons trois gestes politiques. Mondovino nous apparaît déjà politique par le déploiement de son dispositif filmique singulier, lequel constitue un mode de saisie du réel propre à contester les formes dominantes de la production culturelle (4.1). Ensuite, Mondovino est politique dans la construction qu'il propose en son récit d'une version alternative critique d'un monde du vin « globalisé » (4.2). Enfin, Mondovino se fait politique dans sa façon de donner à voir et penser son dispositif dans son récit, permettant au spectateur de rapprocher l'acte de « faire un film » et celui de « faire un vin » dans la mondialisation (4.3).

4.1. *Faire un film : politique du dispositif*

Avant même d'être un récit, le film existe en tant que dispositif déployé sur un terrain d'enquête. Quel mode d'intervention et quel type de relation au réel le dispositif filmique de Mondovino met-il en jeu ? Par quels types d'agencements ce dispositif configure-t-il un « partage du sensible » singulier là où il s'exerce ? On peut tout d'abord le caractériser par sa *dimension matérielle*. On comprend vite que Nossiter ne dispose le plus souvent que d'une seule caméra numérique, plus rarement deux, ainsi que d'un micro, qui paraît quelquefois dans le champ. Quant à « l'équipe » qui l'accompagne, elle se limite généralement à un seul acolyte (alternativement Stéphanie ou Juan, deux amis). Ce dispositif minimaliste positionne ouvertement Mondovino dans un « terroir » cinématographique particulier, celui d'un « cinéma pauvre » (Comolli & Sorrel, 2015), dont les conditions matérielles volontairement précaires favorisent en retour la souplesse du tournage, mais aussi une certaine forme d'approche du réel, libre et spontanée.

« Je venais de faire un film avec beaucoup d'argent, où il y avait 150 personnes sur le plateau, très formel : c'est tout ce qui ne m'intéresse pas. Je galérais car ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est la vitalité. C'était tellement libérateur [pour Mondovino] d'être seul avec ma copine, dans une

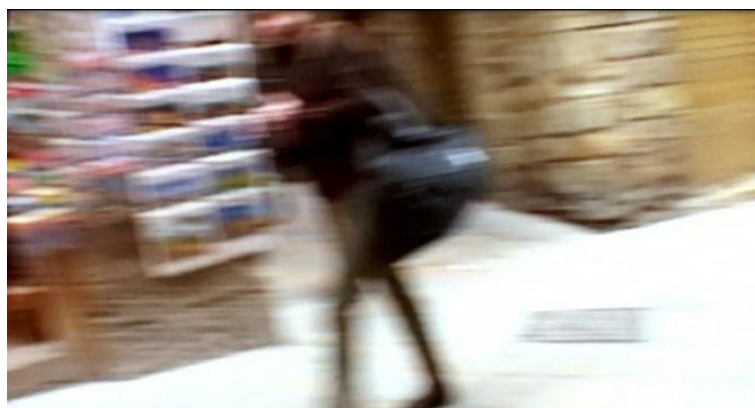
intimité, j'étais heureux et libre, aussi par rapport au monde du vin, pas d'enjeux, je m'en foutais. »

(interview de Jonathan Nossiter par les auteurs)

Il résulte à l'écran de ce dispositif « poids plume » une esthétique DIY foutraque, impossible à oublier pour le spectateur (photogramme 1), à mille lieux du « produit de luxe » et de l'expertise technique qui caractérisent à la fois les grands vins de marque et les blockbusters cinématographiques (y compris documentaires). L'unique caméra bouge, tremble, zoome et dézoome, panote brusquement, laisse entrer le micro.

« Ce qui était dérangeant pour certains spectateurs, c'était que si on paye de l'argent (pour le vin comme pour le cinéma), c'est pour avoir un produit de luxe. Beaucoup de gens ont dit, surtout des non cinéphiles, « oui le fond du film est formidable mais la forme est imbuvable ». (...) Ce dont je suis le plus fier dans le film, c'est sa liberté. (...) J'étais libre et la caméra du coup était libre. »

(interview de Jonathan Nossiter par les auteurs)



Photogramme 1. La caméra brouillonne de Jonathan Nossiter ne se fait jamais oublier du spectateur

Outre sa légèreté matérielle, le dispositif de Mondovino se caractérise par sa *dimension humaine*, c'est-à-dire le type de relations qu'il institue entre les protagonistes (cinéastes et personnes filmées). Les deux personnes qui accompagnent à tour de rôle Nossiter ne sont pas des techniciens ou des assistants réalisateurs, mais des amis proches, eux aussi amateurs de vin. Nossiter revendique ainsi « l'exigence d'être accompagné par des amis intimes et non pas par des techniciens (...) à la recherche d'un regard sur nous fort différent

de celui qui accueille/refuse l'arrivée de regards 'pros' » (Beuvelet, 2011, p. 8). Nossiter et ses amis se relaient à la caméra et au micro, dans une participation collégiale au travail, même si c'est Nossiter qui interviewe. Pour évoquer la dimension humaine du dispositif documentaire, Caillet (2014) substitue la notion de « position » (*dans le monde*) à celle de « point de vue » (*sur le monde*). Le terme « position » revêt plusieurs sens, en particulier un sens géographique (la place) et un sens éthique (la posture, l'attitude). Concernant la place occupée par les cinéastes dans *Mondovino*, ce qui est remarquable est leur passage constant de part et d'autre de la caméra. Les cinéastes naviguent constamment entre les deux espaces (leur corps ou une portion de leur corps, comme leur main), alors même que la voix de Nossiter (et plus rarement celle de ses amis) traverse en permanence la frontière entre l'afilmique et le profilmique. La fluidité de leur place en fait des personnages à part entière du film : ils sont partie prenante du monde qu'ils filment, ils interviennent et le revendiquent. En termes de posture, le récit témoigne d'un dispositif marqué par la simplicité, la modestie, la spontanéité, c'est-à-dire une certaine authenticité dans le rapport aux autres (photogramme 2). La souplesse matérielle du dispositif permet à Nossiter d'être constamment ouvert à l'impromptu et à l'imprévu, d'improviser, guidé par son regard et sa sensibilité.



Photogramme 2. Juan, acolyte de Nossiter, porte le cabriolet Louis XV d'Henri de Montille (de dos) jusqu'au salon

Nossiter et son acolyte n'apparaissent ainsi jamais dans une « position d'avance » (Comolli, 2004) par rapport au spectateur : ils ne savent pas « déjà », ils ne savent pas « mieux ». Nossiter cherche, s'étonne et (s') interroge avec les personnes filmées. Un élément fondamental du dispositif dans sa dimension humaine favorise cette posture authentique et spontanée à l'égard des personnes filmées. Il est d'ordre langagier : Nossiter parle couramment anglais, français, espagnol, italien et portugais. Polyglotte, il peut ainsi converser librement avec toutes et tous sans passer par le filtre d'un interprète, rire aux plaisanteries, en faire lui-même, rebondir du tac-au-tac, percevoir les nuances. Le dispositif s'appuie largement sur cette capacité qui favorise la rencontre et l'improvisation, et qui inscrit aussi le film dans une certaine idée de la mondialisation : Mondovino est non seulement nomade, mais aussi, comme nous l'a confié Nossiter lorsque nous l'avons rencontré, « cosmopolite par excellence. C'est un hymne à l'échange fluide des cultures et des langues ».

La légèreté matérielle du dispositif, l'intimité au sein de l'équipe de cinéastes et leur approche ouverte et spontanée du réel établissent une situation qu'avec Caillet (2014, p. 114) on pourrait appeler une « esthétique de la rencontre », en ce que « l'artiste, à la subjectivité assumée, attentif au contexte et à tout ce qui peut interférer dans la situation, est pleinement impliqué dans une relation établie selon un ordre du proche et du sensible, sur la base de laquelle il construit son projet » (photogramme 3).



Photogramme 3. Jonathan Nossiter (à droite) en compagnie de Battista et Lina Columbu :
une « esthétique de la rencontre »

Enfin, en refusant une certaine norme du cinéma documentaire (notamment télévisuel), le dispositif filmique mis en place dans *Mondovino* fonctionne comme une performance politique résistant « en actes » à une certaine vision luxueuse, experte, technicienne et anglo-saxonne de la production cinématographique. Ce travail politique sur le médium fait ainsi écho à l'invitation de Benjamin (2003) à travailler de l'intérieur l'appareil de production « bourgeois » afin d'éviter d'alimenter le « discours de l'adversaire ». Chemin faisant, le dispositif mis en place fait plus que produire des images : il fonctionne comme un système politique permettant à Nossiter de prouver et éprouver une voie possible pour échapper à l'homogénéisation des contenus engendrée par une mondialisation culturelle qui standardise sur des bases essentiellement marchandes et techniciennes. Un tel dispositif filmique participe de ce que Sassen (2008) appelle “counter-geographies of globalization” pour qualifier certaines initiatives artistiques situées dans le réseau global mais qui conservent leur ancrage local : “These interventions are deeply imbricated with some of the major dynamics constitutive of globalization yet are not part of the formal apparatus of global firms and global markets nor of their aims.” (Sassen, 2008, p. 11). Le film de Nossiter rejoint, à sa façon, ces formes subversives d'interventions dans le capitalisme globalisé, qui, tout en respectant la

dynamique générale de la mondialisation (un « film-monde », nomade et cosmopolite), refusent de renoncer à leur ancrage (cinématographique) singulier et minoritaire.

4.2. *Faire le monde du vin : politique du récit*

Le récit de Mondovino - le film dans sa matérialité sensible - donne à voir et à entendre, dans 5 pays, une succession de scènes figurant des lieux et des personnes associés au monde du vin (producteur, négociant, critique, etc.). Le récit est peu narratif, même si certaines séquences se répondent, n'a ni commentaires ni voix-off surplombants. Le spectateur est plongé au sein d'un ensemble caléidoscopique et sensuel, tant visuel que sonore (langues, accents, styles langagiers, musiques), qui repositionne la mondialisation du vin à l'échelle individuelle et locale, et l'ancre dans des enjeux qui ne sont pas (uniquement) d'ordre économique, mais aussi culturel, historique, idéologique, familial, matériel, sensuel. La mondialisation est ici affaire de rapport à la terre, à la vigne, au bois, à la transmission (familiale), à la langue, à l'Histoire, et associée aux rapports hiérarchiques au sein des entreprises viticoles.

Chaque scène est construite par le *cadre* qui donne à voir le « terroir » propre à chacun, depuis lequel s'expriment ceux qui font du vin, le vendent ou conseillent les producteurs. Environ 50 personnages sont filmés, du propriétaire à l'ouvrier agricole, de l'œnologue *star* à l'attachée de presse, en passant par le caviste. La caméra instable et mouvante de Nossiter n'est jamais dans le « respect » de l'image qui s'impose, de l'image de marque, ne cherche pas à « magnifier » ni même à « bien filmer » (photogramme 4).



Photogramme 4. Poignée de mains, de part et d'autre de la caméra, entre Jonathan Nossiter et Patrick Léon « décapité »

Mais elle est vivante, curieuse, spontanée et subjective, à l'image de l'équipe du film, et à la mesure de sa manière d'aborder le réel (cf. partie précédente). Chaque personnage se trouve ainsi situé à l'image et au son au sein d'un ensemble d'éléments hétéroclites (discours, objets, espaces, paysages, hommes, femmes, animaux, événements externes...), qui sont accueillis dans le champ par une caméra très mobile, opérant parfois un fructueux découplage entre image et son. Le travail du cadre revêt également une dimension éthique. Il tend notamment à égaliser les positions et les enjeux : loin de l'héroïsation du propriétaire et du manager, la caméra accueille volontiers dans le champ la famille (conjoint, enfant, parent, frère et sœur, photographies de défunts, archives familiales...), les hommes et femmes de l'ombre (assistants, attachés de presse, responsables de la communication, chargés d'accueil), ou les « invisibles » (« simples » employés, personnels de maisons, ouvriers agricoles). D'une manière générale, le cadrage à l'affût de Nossiter accepte dans le champ tous ceux qui « sont là » au moment du tournage, pour la simple raison qu'ils « sont là », témoins actifs ou passifs de ce que le vin, comme le film, est une aventure partagée. Ce qui permet notamment à Nossiter d'intégrer dans le récit la question de l'inégalité des positions et des places (photogramme 5).



Photogramme 5. Rosa, domestique du Marquis Antinori, (ré)intégrée dans le champ par Nossiter

L'agencement créatif des séquences par le *montage* permet de faire l'expérience du voyage, de la circulation incessante d'une région à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. Le récit reflète ainsi la diversité des terroirs, des cultures, des situations, des points de vue, des intérêts. Le monde du vin y est construit comme une « scène polémique » marquée par un fort dissensus. Ces scènes, montées en dehors de toute chronologie ou logique causale, sont cependant organisées en un ensemble de rimes et de dissonances visuelles et sonores. Dans l'entrelacs des séquences qui se succèdent et se répondent, se fait jour un conflit autour de l'opposition Marque-Terroir, mais aussi s'esquissent des interrogations, si ce n'est des hypothèses : celles en particulier d'un processus de « globalisation » pas si « naturel » que cela, plus ou moins orchestré, traversé par des rapports de pouvoir, marqué par des alliances explicites ou implicites entre acteurs, conduisant à une possible standardisation des goûts au profit de certains... Le montage met ainsi à l'épreuve le récit d'une mondialisation linéaire, bienfaitrice et inéluctable soutenue, entre autres, par les tenants de la Marque, comme l'œnologue Rolland ou la famille Mondavi.

Ainsi, le récit sur le monde du vin propose que « faire un vin » est une question polémique traversée de lignes de front de natures variées (culturelles, familiales, idéologiques), de rapports de domination, et marquée par une opposition entre deux logiques, celle de la

Marque globalisée et celle du Terroir local (les deux pouvant d'ailleurs par moment s'entremêler). Cette version du monde du vin construite dans le récit n'est pas présentée comme un nouveau « donné », un reflet transparent du réel, mais est portée par la personne de Jonathan Nossiter. Le récit laisse ainsi une place importante au dispositif filmique, au « faire le film ». L'équipe (Nossiter et son acolyte), l'équipement (caméra, micro), les modalités d'approches du réel (un film construit « chemin faisant » : arrivée plus ou moins inopinée, improvisation face aux situations, spontanéité des réactions...) sont ainsi largement données à voir et à entendre. En particulier, Nossiter lui-même est omniprésent à l'image comme au son (photogrammes 6 et 7). Le film épouse son point de vue, à la première personne, faisant la part belle à l'hésitation, l'essai-erreur, le processus itératif, la main du cinéaste qui cherche, questionne, réussit ou rate, recommence, etc.



Photogramme 6 (en haut). Jonathan Nossiter attablé en compagnie de Shari et Garen Staglin (Domaine Staglin, Californie). **Photogramme 7 (en bas).** Jonathan Nossiter exprime sa gêne à son amie opératrice face à l'offre d'Antonio Cabezas

En renonçant à l'objectivité, Nossiter fait (à nouveau) un choix éthique, celui de signaler clairement au spectateur que son récit est le reflet d'une sensibilité personnelle.

Ma présence, la seule chose à dire c'est qu'elle n'est pas cachée, je m'amusais, je ne voulais pas freiner ce qui émergeait naturellement. Ce serait faux d'assumer une objectivité qui est inutile, et qui n'existe pas dans le cinéma, et ça permet à un spectateur intelligent de pouvoir me juger comme un personnage comme un autre, ce qui me semble un rapport plus éthique avec le spectateur »
(interview de Jonathan Nossiter par les auteurs)

Le monde du vin construit par le récit suppose le « geste » filmique, et ne saurait donc être compris – et critiqué – en dehors des outils et protocoles qui l'ont généré.

Cette version alternative du monde du vin marquée par le conflit et la marchandisation galopante respecte-t-elle la multiplicité et l'ambiguïté du réel ? A cet égard, on a pu reprocher à Mondovino de manquer un peu de cette *looseness* dont parlent Steyeart, Marti & Michels (2012), tant dans la tentation pour la caméra d'avoir le « dernier mot » à l'égard de certains personnages (par exemple, Boisset, Rolland ou Parker), que dans celle du montage de pointer une entente concertée entre Rolland, Parker et Mondavi. Toutefois, s'il faut bien sûr garder à l'esprit que la caméra constitue toujours un pouvoir exercé à l'égard des filmés, relevons que Nossiter ne cherche jamais à « piéger » ses personnages (à l'instar d'un Michael Moore). En outre, les quelques-uns finalement mis en porte à faux par le récit sont toujours les puissants, les dominants, ceux qui bénéficient par ailleurs d'une forte médiatisation ainsi que de multiples occasions de s'exprimer, de se mettre en scène auprès du public et finalement de façonner le monde du vin à leur image (Rolland, Parker, Mondavi en particulier).

4.3. Faire le monde du vin « film faisant » : politique du dispositif vs. politique du récit

L'intégration du dispositif filmique au cœur du récit ne joue pas uniquement le rôle de rappel réflexif de la dimension construite du monde dévoilé à l'écran. La présence de

Nossiter et de son dispositif fonctionne aussi comme une incitation faite au spectateur à rapprocher le geste de « faire un vin », objet central de l'enquête, de celui de « faire un film ». En mettant en regard le dispositif filmique en action et le monde du vin qui se dessine à l'écran, Nossiter construit deux scènes polémiques en partie disjointes. La politique portée par le dispositif filmique (4.1) diverge de celle du récit critique sur le monde du vin en voie de « globalisation » (4.2), à plus d'un titre.

Tout d'abord, il n'est pas inutile de rappeler que le récit cinématographique porte sur le *monde du vin*, alors que le dispositif filmique « en actes » est d'abord l'affirmation d'une altermondialisation possible dans *le monde du cinéma*. Par la mise en œuvre et la mise en visibilité de son dispositif, Nossiter donne donc aux interrogations soulevées par le récit au sujet du vin un écho ou une réponse possible « en cinéma ». Ce double ancrage culturel et sensoriel invite le spectateur à interroger ce qui rapproche et qui distingue les gestes de « faire un vin » et de « faire un film » dans la mondialisation culturelle. En mettant en tension la liberté du geste filmique d'un côté, et le risque de standardisation qui guette le monde du vin de l'autre, Mondovino propose d'interroger ce qui rapproche la création d'un vin et celle d'un film dans la mondialisation. Le geste de Nossiter retrouve celui de certains artisans du terroir autour d'une exigence commune de singularité, de liberté, de refus du luxe, de la technique reine et du « standard » dans la production culturelle. Mondovino, dans les mots de Nossiter, est « un film qui recherche où l'être humain peut encore s'exprimer librement à l'intérieur d'une effrayante homogénéisation culturelle et économique » (interview de Jonathan Nossiter par les auteurs). Cette idée vaut bien sûr autant pour le vin que pour le cinéma. Si le parallèle entre les deux industries culturelles a ses limites, il est aussi fructueux dans le rapprochement qui s'esquisse autour d'un geste

créatif commun, pris dans des contraintes matérielles, humaines et symboliques multiples⁷, et menacée par la standardisation globale des formes culturelles.

Ensuite, on a vu que le récit sur le monde du vin est largement structuré autour d'une opposition et d'un conflit entre deux logiques de production vinicole. Or, le dispositif « en actes », tel qu'il est donné à voir et à penser par le récit, invite le spectateur à déplacer et interroger les termes de ce conflit, et ce de deux manières :

- Premièrement, la présence de Nossiter et de son équipement dans le récit « brouille » et finalement dépasse l'opposition Marque-Terroir, global-local, qui est au cœur du monde du vin construit dans le récit. Nossiter et son équipe sur le terrain n'apparaissent en effet ni déracinés (« globalisés »), ni enracinés (« terroirisés »). Par exemple, le fait que le réalisateur s'adresse à tous dans leur propre langue (anglais, français, italien, espagnol, portugais) lui permet d'interroger par le langage l'opposition binaire global-local, incarnant tout à la fois le déracinement du cosmopolite et le refus d'une standardisation globale (anglo-saxonne) du langage. D'une manière générale, le dispositif « pauvre », nomade et cosmopolite de Mondovino prouve qu'être *dans* la mondialisation n'est pas nécessairement synonyme d'homogénéisation culturelle et expertise technique (cf. 4.1). A l'aune du dispositif « en actes », l'enjeu n'est donc plus tant l'opposition local-global que la capacité de certains acteurs à la refuser (4.1 : les « counter geographies of globalisation » de Sassen, 2008). Le dispositif filmique mis en place par Nossiter « double » à la fois les tenants du local, bloqués dans la défense de leur terroir, et les acteurs globalisés, courant le monde pour y proposer toujours plus du « même », à grand renfort d'investissement et de haute technicité.

⁷ On peut à cet égard rapprocher Mondovino du roman graphique « Les ignorants » d'Etienne Davodeau (2011), « confrontant » pour sa part le vigneron à l'auteur de BD.

- Secondement, si la singularité du dispositif « en actes » porte contestation à la mondialisation marchande, il le fait sur un autre registre que celui du récit. Il ne s'agit plus en effet de faire état d'une *résistance contre* (logique oppositionnelle du récit sur le vin), mais *d'affirmer* (logique positive du dispositif artistique « en actes »), en la prouvant, la possibilité d'une alternative concrète. Au récit quelque peu pessimiste documentant les dangers de la mondialisation du vin pour la diversité des terroirs, Nossiter oppose ainsi un geste créateur positif et joyeux⁸. « Je reste fier de ce geste, de ce qu'il représente. Le film, filmé d'une autre manière, aurait perdu tout, d'un point de vue esthétique et aussi vérité humaine. Il y a une certaine nonchalance, insolence mais aussi joie de vivre à l'intérieur de ça » (interview de Jonathan Nossiter par les auteurs).

Reprenant Rancière (2004, p. 65), on pourrait dire que le dispositif critique de Nossiter, mieux que le récit sur le vin, ne se contente pas de « donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde », mais, en lui proposant un exemple concret, lui « donne confiance en (sa) propre capacité de le transformer ».

Finalement, si l'alternative incarnée par le dispositif « en actes », dévoilée à l'image, appuie le récit sur le monde du vin dans sa contestation d'un certain état de la mondialisation culturelle, on peut aussi dire qu'elle le brouille, le dépasse et d'une certaine manière, le rend caduque. Il ne s'agit plus de la seule mondialisation du vin, mais de mondialisation culturelle, plus d'opposition marque-terroir ou global-local mais d'une possibilité de dépassement de cette opposition, plus de *résistance contre* mais

⁸ Proche dans l'esprit de la dynamique décrite par Nossiter dans son dernier film documentaire, « Résistance naturelle » (2014), dans lequel il filme des paysans-philosophes, intellectuels italiens ayant quitté l'Université pour expérimenter un contre-modèle de viticulture résistante, celle du « vin naturel ». Comme Nossiter avant eux, ils ont montré par l'exemple qu'un autre modèle fonctionnait en choisissant de le faire advenir.

d'affirmation d'une alternative positive et concrète. Ainsi, si le récit construit une version alternative critique du monde du vin, l'intégration du dispositif dans le récit vient à sa manière contester l'alternative portée par le récit. L'écart instauré par le film entre son récit et son dispositif renforce alors sa dimension politique, lui permettant de s'ouvrir à une complexité supérieure.

5. Discussion et conclusion

Aiguillés par l'approche du politique de Rancière (2000) et la notion de dispositif (filmique) de Caillet (2014), nous explorons dans cet article la portée politique du film documentaire, c'est-à-dire sa capacité à venir contester les agencements dominants de notre monde commun. L'étude de Mondovino (Nossiter, 2004) nous permet d'analyser ce potentiel politique, faisant du film documentaire un outil privilégié pour penser et travailler de manière critique le management, les organisations et les marchés. Dans cette conclusion, nous revenons sur les enseignements fondamentaux de l'article, et en tirons certaines voies possibles pour le chercheur-cinéophile comme pour le chercheur-cinéaste, désireux tous deux de mener leurs recherches critiques avec, ou par, le film.

5.1. Politique(s) du film documentaire et recherche

Si le film documentaire est un riche outil épistémique dans les mains du chercheur critique, travailler sa dimension politique suppose d'être attentif à son dispositif filmique, au-delà, et en relation avec son récit cinématographique. C'est ainsi que le film documentaire nous apparaît triplement politique : en son récit (1), par son dispositif « en actes » (2), et par la figuration du dispositif dans le récit (3). Enfin, cette politique du geste documentaire invite à repenser la notion de performativité telle qu'elle s'applique ici au film de chercheur (4).

(1) Comme le rappellent les tenants du courant « expressif » du film documentaire en management (Lindstead, 2017, Rokka et al., 2018 ; Steyeart et al., 2012 ; Wood et al., 2018), le film est politique par l'opération de construction d'une version alternative de notre monde historique, prenant la forme d'un texte critique en images et en sons (appelé ici récit). Usant de stratégies esthétiques pour configurer une version du réel sans en réduire l'ambiguïté et la complexité, le cinéaste documentaire équipe ainsi son public pour l'action, intellectuellement et sensiblement. Dans *Mondovino*, le récit cinématographique construit une version alternative du monde du vin dans la mondialisation, marquée par l'opposition Marque-Terroir, et soumis au risque d'une standardisation marchande des goûts. A travers son récit, Nossiter propose au spectateur une autre histoire à raconter, une version alternative de notre réel susceptible de constituer une base commune pour penser et agir en dehors des versions dominantes de la mondialisation du vin, marquées par l'omniprésence du marché et de la technique (4.1).

(2) Mais ce que nous montrons aussi, c'est qu'il serait insuffisant d'arrêter la politique du film à son seul récit. En empruntant à Caillet (2014) la notion de dispositif critique, nous montrons comment un film documentaire est également politique à travers les outils, techniques et protocoles mis en œuvre sur son « terrain » pour capter/construire le réel. Ses conditions de production ne sont pas de simples moyens « *disparaissant dans le produit fini* » (pour reprendre une expression de Caillet), mais constituent les rouages d'un principe générateur qui est au cœur de la signification politique de l'œuvre. Pensé dans ses dimensions matérielles, humaines ou processuelles, le dispositif de tournage agit politiquement là où il s'exerce, témoignant d'un rapport singulier au monde (et à l'objet du film) tout en venant contester « en actes » les formes dominantes de construction de

notre monde historique⁹. Comme l’y invite Walter Benjamin (2003), cette autre manière pour le cinéaste d’être politique consiste donc à prendre position par rapport au mode de représentation lui-même. Approcher le format documentaire par le biais du dispositif, c’est donc considérer qu’avant même de devenir un « texte critique » (un récit politique), le film documentaire est toujours déjà une performance ou une intervention artistique qui conteste *politiquement* le réel dominant. Dans cette perspective, le film documentaire critique constitue un type de « *performative action research* », à l’instar des performances *in situ* de certains artistes contemporains qui ont la capacité de « *reframe, disturb or alter current configurations of worldmaking* » (Beyes & Steyeart, 2011, p. 103). Pensé ainsi, le film documentaire critique constitue une *action* (micro)politique par laquelle des cinéastes (ou chercheurs-cinéastes) reconfigurent leur terrain dans l’action immédiate de leur dispositif filmique. En ce sens, vu depuis le terrain où s’exerce son dispositif filmique « en actes », le film est déjà politique avant même que ne soient montées ses premières images. A cet égard, le cinéaste peut être vu comme un *artiviste* dont l’activisme politique ne consiste pas seulement à « nommer, raconter et faire circuler » (Contu, 2020) des alternatives, mais à agir dans l’instant, en les faisant advenir ici et maintenant. Dans notre article, nous montrons ainsi comment, dans Mondovino, Nossiter et ses acolytes performant « en actes », par l’agence de leur dispositif, la possibilité même d’une production culturelle alternative dans la mondialisation.

(3) Cependant, contrairement aux œuvres performatives étudiées par Beyes et Steyeart (2011), le film documentaire prend aussi la forme d’un récit cinématographique perdurant au-delà du tournage. La manière dont le cinéaste intègre le dispositif au récit constitue alors un autre enjeu politique majeur. En donnant à voir et à penser son propre dispositif

⁹ Pour le cinéma documentaire : les reportages objectivants et standardisés, qu’il s’agisse du tout-venant télévisuel ou de la haute technicité luxueuse du type *National geographic*.

générateur, le récit invite le spectateur non seulement à réfléchir à la dimension politique des conditions socio-matérielles de production du film, mais aussi à mettre en regard le geste filmique du cinéaste et le monde qui se dessine à l'écran. Cette interaction est riche de sens, l'alternative proposée par le dispositif « en actes » venant interroger celle construite dans le récit, pour la compléter, la contester ou la dépasser. Dans *Mondovino*, la présence du dispositif filmique au cœur du récit sur le vin permet de penser conjointement la fabrication d'un film et celle d'un vin dans la mondialisation, incitant le spectateur à interroger deux manières distinctes de contester la standardisation culturelle (4.3).

(4) Cette capacité politique du film documentaire à construire des alternatives multiples implique la notion de performativité, qui a déjà été associée au documentaire critique en management pour souligner comment certaines stratégies esthétiques permettent au récit d'équiper (intellectuellement, affectivement, pratiquement) ses publics pour l'action (Lindstead, 2017 ; Serengina, 2018 ; Steyeart et al., 2012). Cependant, la notion de performativité du film documentaire outrepassé selon nous la seule reconnaissance de son impact. Premièrement, l'agencement singulier d'images mouvantes et sonores puisées dans le réel (le récit) constitue *en soi* une version alternative de notre monde historique, un « document » au sens de Zenetti (2017), c'est-à-dire un élément du réseau de discours par lequel notre monde historique est en permanence reconstitué. En ce sens, et quel que soit son impact, le récit documentaire constitue toujours une « performance » de notre monde commun. Secondement, le film documentaire est aussi - d'abord - performatif par son dispositif « en actes » qui modifie concrètement et politiquement, dans l'instant, le réel où il s'exerce. C'est donc dans l'acte même de *faire le film*, puis dans le *document* constitué par le récit, que s'ouvrent les espaces dissensuels de reconfiguration de notre « sensible » commun, et ce indépendamment des éventuels « effets » du film (Féral,

2003). Alors, la performativité du film documentaire critique ne consiste plus (seulement) à encourager l'émergence d'alternative ou à « faire faire » quelque chose à son public, ni même à penser « pour plus tard » des formes *alter* du capitalisme dans l'espoir de les faire advenir un jour, mais à leur donner vie, ici et maintenant. L'exemple du documentaire critique nous invite ainsi à déplacer la performativité du film de l'*aval* (la question des « effets ») vers l'*amont*. C'est dans ce travail premier – commun à l'art et à la politique – de façonnage (d'images, de mots, de gestes, de postures, d'écoutes) que s'élaborent d'autres « partages du sensible » permettant de donner forme à de nouveaux rapports au monde commun (Rancière, 2000).

5.2. Implications pour le chercheur critique

Nous espérons en premiers lieux que notre article aura su convaincre nos lecteurs du potentiel politique pluriel du film documentaire. Plus spécifiquement, le cas Mondovino nous permet d'importer depuis le monde du cinéma quelques idées utiles pour les chercheurs critiques en management dont l'approche est basée sur le film documentaire, qu'ils adoptent la posture du « chercheur-cinéphile » (mobilisant un film existant comme matériau à étudier) ou celle du « chercheur-cinéaste » (réalisant un film conçu comme méthode de recherche).

Tout d'abord, notre analyse engage les chercheurs à porter leur attention la plus grande au dispositif filmique. Loin d'être un simple moyen destiné à une fin (le récit), le choix du dispositif est au cœur de sa charge politique. Cette attention portée aux conditions de production et d'intervention engage la capacité du cinéaste (comme du chercheur-cinéaste) à faire « politiquement » un film, et non seulement un « film politique » (selon l'expression de Godard), et d'éviter ainsi, en délaissant la question du dispositif générateur, d'alimenter (malgré eux) le « discours de l'adversaire » (Caillet, 2014).

Mais penser le dispositif filmique ne consiste pas seulement à interroger le processus de production des connaissances. Dans une perspective critique, ce qui se passe à l'occasion de la capture/construction des images n'est pas une phase préalable de collecte de données mais fait partie intégrante du monde filmé (principe documentaire de continuité afilmique-profilmique). Puisque le dispositif filmique n'est pas indépendant du monde filmé et présenté à l'écran, il convient d'inventer un dispositif qui s'ajuste au projet de connaissance du film et questionne sa place : quelle place j'occupe, en tant que cinéaste (ou chercheur) dans ce monde qui est l'objet de mon film ? Lorsque Nossiter se lance à l'assaut d'un monde du vin globalisé, technicien et marchand, il le fait avec un dispositif filmique minimaliste et décontracté qui porte en soi une alternative riche de questions, et pour le cinéma, et pour le vin. Mondovino trouve ainsi sa réussite dans l'invention d'un dispositif filmique qui participe tout en l'incarnant de la contestation de la standardisation culturelle, enjeu qui constitue également le cœur du récit. Un autre exemple récent illustre bien cette dimension politique du dispositif : dans « Les glaneurs et la glaneuse » (2000), Agnès Varda redéfinit la consommation autour de l'activité de glanage et de l'opposition glanage-gaspillage, tout en faisant explicitement de sa caméra vidéo numérique et de ses possibilités techniques nouvelles (petite taille, légèreté, maniabilité) un outil personnel de glanage d'images et de moments rencontrés « film faisant », permettant de prouver/éprouver une autre manière de faire et penser le cinéma à travers la notion et le geste de glaner (Halévy, 2001). La réalisatrice ne se contente donc pas de faire un film sur le glanage, mais expérimente un dispositif lui permettant de « filmer en glaneuse ». Travailler les conditions de production du film comme faisant *partie intégrante* du sujet constitue selon nous un trait distinctif d'une démarche « art-based ».

Enfin, il nous semble nécessaire, pour que le spectateur ou l'analyste puisse saisir l'enjeu politique du dispositif filmique, que le récit en rende compte de manière explicite. Faire

figurer le dispositif dans le récit cinématographique, avec ses dimensions matérielles, humaines, processuelles, permet non seulement d'interroger le mode d'intervention et d'action du cinéaste dans le réel (sa performance), mais aussi de mettre en regard l'action du dispositif filmique (faire un film *politiquement*) et les enjeux propres au monde construit dans le récit (faire un *film politique*).

Pour conclure, cet article n'a pas pour ambition de clore le débat autour de la dimension critique du format documentaire. En particulier, le cas de Mondovino – film de cinéma destiné à une exploitation commerciale en salle – ne permet pas d'aborder un enjeu politique important soulevé par certains travaux en management (Chatzidakis & Maclaran, 2018 ; Hassard et al., 2018 ; Slutskaya et al., 2016) : celui du travail collaboratif avec les personnes filmées, tant au niveau de l'écriture, que de la construction des images et des formes de diffusion-restitution du film aux publics concernés.

Références

- Aitken, I. (1998). The documentary movement: The post office touches every branches of life. In J. Hassard & R. Holliday (Eds.), *Organization-representation. Work and organization in popular culture* (pp. 17–40). Sage.
- Aumont, J. & Marie, M. (2020). *L'analyse des films*. Armand Colin.
- Barone, T. & Eisner, E. W. (2012). *Arts based research*. Sage.
- Belk, R. W. & Kozinets, R. V. (2005). Videography in marketing and consumer research. *Qualitative Market Research: An International Journal*, 8(2), 128–141. doi: [10.1108/13522750510592418](https://doi.org/10.1108/13522750510592418)
- Bell, E. (2015). The corporation 10 years on: An interview and an audience with Joel Bakan. *Journal of Management Inquiry*, 25(3), 344–354. doi: [10.1177/1056492615616872](https://doi.org/10.1177/1056492615616872)
- Bell, E. & Davison, J. (2013). Visual management studies: Empirical and theoretical approaches. *International Journal of Management Reviews*, 15(2), 167–184. doi: [10.1111/j.1468-2370.2012.00342.x](https://doi.org/10.1111/j.1468-2370.2012.00342.x)
- Bell, E., Warren, S. & Schroeder, J. (2014). *The Routledge companion to visual organization*. Routledge.
- Benjamin, W. (1934/2003). *Essais sur Brecht*. La Fabrique.
- Beuvelet, O. (2011). Le goût du sujet dans Mondovino, une éthique du cadrage. *Psychoanalytische Perspectieven*, 29(3–4), 1–24.
- Beyes, T. & Steyeart, C. (2011). The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. *Action Research*, 9(1), 100–115. doi: [10.1177/1476750310396944](https://doi.org/10.1177/1476750310396944)
- Bordwell, D. & Thomson, K. (2015). *L'art du film: une introduction*. De Boeck.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. L'Harmattan.
- Caillet, A. (2014). *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Presses Universitaires de Rennes.
- Chatzidakis, A. & Maclaran, P. (2018). On critical collaborative videographies. *Journal of Marketing Management*, 34(5–6), 509–517. doi: [10.1080/0267257X.2018.1477820](https://doi.org/10.1080/0267257X.2018.1477820)
- Cléret, B., Dehling, A., Rokka, J., Sohler, A. & Herbert, M. (2018). The videographic approach in marketing research: Which methodological protocol? *Recherche et*

- Applications en Marketing (English Edition)*, 33(3), 85–105. doi: [10.1177/2051570718789870](https://doi.org/10.1177/2051570718789870)
- Colleyn, J. P. (1993). *Le regard documentaire*. Centre G. Pompidou.
- Colleyn, J. P. (2009). *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Cahiers du Cinéma.
- Comolli, J.-L. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, fiction, documentaire*. Verdier.
- Comolli, J.-L. & Sorrel, V. (2015). *Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*. Verdier.
- Contu, A. (2020). Answering the crisis with intellectual activism: Making a difference as business schools' scholars. *Human Relations*, 73(5), 737–757. doi: [10.1177/0018726719827366](https://doi.org/10.1177/0018726719827366)
- Davodeau, E. (2011). *Les ignorants*. Futuropolis.
- de Baecque, A. & Chevallier, P. (Eds.) (2012). *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. PUF.
- Debenedetti, S., Perret, V. & Schmidt, G. (2019). Les méthodes de recherche basées sur l'art. In L. Garreau & P. Romelaer (Eds.), *Méthodes de recherche qualitatives innovantes* (pp. 63–86). Economica.
- Féral, J. (2013). De la per-formance à la performativité. *Communications*, 2013/1(92), 205–218. doi: [10.3917/commu.092.0205](https://doi.org/10.3917/commu.092.0205)
- Gauthier, G. (2015). *Le documentaire, un autre cinéma*. Armand Colin.
- Godard, J. L. (1970). *Que faire?* <https://www.larevuedesressources.org/que-faire-what-is-to-be-done,2575.html>
- Goliot-Lété, A. & Vanoye, F. (2015). *Précis d'analyse filmique*. Armand Colin.
- Goodman, P. S. (2004). Filmmaking and research: An intersection. *Journal of Management Inquiry*, 13(4), 324–335. doi: [10.1177/1056492604270795](https://doi.org/10.1177/1056492604270795)
- Halévy, O. (2001). Glaner avec Agnès Varda. *La voix du regard*, 14, 85–90.
- Hassard, J. (1998). Representing reality: Cinéma vérité. In J. Hassard & R. Holliday (Eds.), *Organization-representation. Work and organization in popular culture* (pp. 41–66). Sage.
- Hassard, J. (2009). Researching work and institutions through ethnographic documentary. In D. Buchanan & A. Bryman (Eds.), *SAGE handbook of organizational research methods* (pp. 270–282). Sage.
- Hassard, J., Burns, D., Hyde, P. & Burns, J.-P. (2018). A visual turn for organizational ethnography: Embodying the subject in video-based research. *Organization Studies*, 39(10), 1403–1424. doi: [10.1177/0170840617727782](https://doi.org/10.1177/0170840617727782)
- Hietanen, J. & Rokka, J. (2018). Companion for the videography 'Monstrous organizing – The Dubstep electronic music scene'. *Organization*, 25(3), 320–334. doi: [10.1177/1350508417738572](https://doi.org/10.1177/1350508417738572)
- Hietanen J., Rokka, J. & Schouten, J.W. (2014). Commentary on Schembri and Boyle (2013): From representation towards expression in videographic consumer research. *Journal of Business Research*, 67(9), 2019–2022. doi: [10.1016/j.jbusres.2013.10.009](https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2013.10.009)
- Kenny, K. (2009). The performative surprise: parody, documentary and critique. *Culture and Organization*, 15(2), 221–235. doi: [10.1080/14759550902925385](https://doi.org/10.1080/14759550902925385)
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford Publications.
- Linstead, S. A. (2018). Feeling the reel of the real: Framing the play of critically affective organizational research between art and the everyday. *Organization Studies*, 39(2–3), 319–344. doi: [10.1177/0170840617717552](https://doi.org/10.1177/0170840617717552)
- Mairesse, P. (2019). Explorer les œuvres. L'approche esthétique des organisations et les méthodes de recherche 'art-based': une posture épistémologique renouvelée. In J. L.

- Moriceau & R. Sopranot (Eds.), *Recherche qualitative en sciences sociales* (pp. 99–127). EMS.
- Nossiter, J. (2004). *Mondovino*. Les films de la Croisade/Goatworks.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Niney, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Klincksieck.
- Petr, C., Belk, R. & Decrop, A. (2015). Videography in marketing research: Mixing art and science. *Arts and the Market*, 5(1), 73–102. doi: [10.1108/AM-01-2014-0002](https://doi.org/10.1108/AM-01-2014-0002)
- Pink, S. (2003). Interdisciplinary agendas in visual research: Re-situating visual anthropology. *Visual Studies*, 18(2), 179–192. doi: [10.1080/14725860310001632029](https://doi.org/10.1080/14725860310001632029)
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography*. Sage.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique.
- Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique*. Seuil.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée.
- Rokka, J. & Hietanen, J. (2018). On positioning videography as a tool for theorizing. *Recherche et Applications en Marketing*, 33(3), 106–121. doi: [10.1177/2051570718754762](https://doi.org/10.1177/2051570718754762)
- Rokka, J., Hietanen, J. & Brownlie, D. (2018). Screening marketing: Videography and the expanding horizons of filmic research. *Journal of Marketing Management*, 34(5–6), 421–431. doi: [10.1080/0267257X.2017.1403112](https://doi.org/10.1080/0267257X.2017.1403112)
- Sassen, S. (2008). Narrating unsettlement. *Ctrl+P, Journal of Contemporary Art*, 11, 10–12. https://www.ctrlp--artjournal.org/uploads/4/2/9/8/42984941/ctrlp_issue11.pdf
- Seregina, A. (2018). Engaging the audience through videography as performance. *Journal of Marketing Management*, 34(5–6), 518–535. doi: [10.1080/0267257X.2017.1377753](https://doi.org/10.1080/0267257X.2017.1377753)
- Slutskaya, N., Game, A. M. & Simpson, R. C. (2016). Better together: Examining the role of collaborative ethnographic documentary in organizational research. *Organizational Research Methods*, 21(2), 341–365. doi: [10.1177/1094428116676343](https://doi.org/10.1177/1094428116676343)
- Steyaert, C., Marti, L. & Michels, C. (2012). Multiplicity and reflexivity in organizational research: Towards a performative approach to the visual. *Qualitative Research in Organizations and Management*, 7(1), 34–53. doi: [10.1108/17465641211223456](https://doi.org/10.1108/17465641211223456).
- Tadajewski, M. & Hamilton, K. (2014). Waste, art, and social change: Transformative consumer research outside of the academy? *Journal of Macromarketing*, 34(1), 80–86. doi: [10.1177/0276146713509631](https://doi.org/10.1177/0276146713509631)
- Walz, M., Hoyer, P. & Statler, P. (2016). After Herzog: Blurring fact and fiction in visual organizational ethnography. *Journal of Organizational Ethnography*, 5(3), 202–218. doi: [10.1108/JOE-07-2016-0017](https://doi.org/10.1108/JOE-07-2016-0017)
- Wood, M. & Brown, S. (2011). Lines of flight: Everyday resistance along England's backbone. *Organization*, 18(4), 517–539. doi: [10.1177/1350508410387961](https://doi.org/10.1177/1350508410387961)
- Wood, M. & Brown, S. (2012). Film-based creative arts enquiry: Qualitative researchers as auteurs. *Qualitative Research Journal*, 12(1), 130–147. doi: [10.1108/14439881211222787](https://doi.org/10.1108/14439881211222787)
- Wood, M., Salovaara, P. & Marti, L. (2018). Manifesto for filmmaking as organisational research. *Organization*, 25(6), 825–835. doi: [10.1177/1350508417749886](https://doi.org/10.1177/1350508417749886)
- Zenetti, M. V. J. (2017). L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain. In A. Caillet & F. Pouillaude (Eds.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (pp. 67–77). Presses Universitaires de Rennes.

Remerciements

Nous souhaitons remercier le rédacteur en chef ainsi que les trois évaluateurs anonymes pour leurs remarques constructives sur cet article.

Financement

Cette recherche a été financée par l'ANR (CONVENTION N° ANR-13- BSH1-0007-01).