

Le hors-champ de l'enquête : Exposer le terrain en géographie à travers l'écriture filmique

Marine Frantz

Volume 3, numéro 1-2, 2025-2026.

Résumé de l'article

Écrire le terrain en Asie du Sud. Vers un tournant alternatif ?

URL : <https://edition.uqam.ca/rias/article/view/3704/version/3971>

En mettant l'accent sur la subjectivité de la chercheuse dans la restitution de son expérience de terrain, cet article fait un retour réflexif sur le processus de réalisation d'un film de recherche dans le cadre d'un terrain de thèse en géographie. À partir de séjours de terrain au Tamil Nadu réalisés entre 2022 et 2024, le film documente la transformation des paysages et des territoires face aux conversions des terres agricoles pour des projets de lotissements spéculatifs. L'article se concentre sur « la complémentarité des écritures textuelles et filmiques » (Chouraqui, 2019) en examinant trois éléments qui ont guidé le projet documentaire : l'élaboration des questions de recherche, l'exposition de la « boîte noire » du terrain et la représentation de l'objet d'étude et des enquêté·es.

Mots clés : *Géographie audiovisuelle, réflexivité, enquête de terrain, Inde, urbanisation, transformations du paysage, limites urbain-rural.*

Éditeur(s)
Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud

ISSN 2817-7770

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Frantz, M. (2026). « Le hors-champ de l'enquête : Exposer le terrain en géographie à travers l'écriture filmique ». *Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud*, 3(1-2), 36–59.

Le hors-champ de l'enquête : Exposer le terrain en géographie à travers l'écriture filmique¹

Marine Frantz²

Résumé

En mettant l'accent sur la subjectivité de la chercheuse dans la restitution de son expérience de terrain, cet article fait un retour réflexif sur le processus de réalisation d'un film de recherche dans le cadre d'un terrain de thèse en géographie. À partir de séjours de terrain au Tamil Nadu réalisés entre 2022 et 2024, le film documente la transformation des paysages et des territoires face aux conversions des terres agricoles pour des projets de lotissements spéculatifs. L'article se concentre sur « la complémentarité des écritures textuelles et filmiques » (Chouraqui, 2019) en examinant trois éléments qui ont guidé le projet documentaire : l'élaboration des questions de recherche, l'exposition de la « boîte noire » du terrain et la représentation de l'objet d'étude et des enquêté·es.

Mots clés : Géographie audiovisuelle, réflexivité, enquête de terrain, Inde, urbanisation, transformations du paysage, limites urbain-rural.

Abstract

Focusing on the subjectivity of the researcher in the restitution of her field experience, this article takes a reflexive look at the process of making a short research film as part of doctoral research in geography. Based on fieldwork in Tamil Nadu between 2022 and 2024, the film documents the transformation of landscapes and territories in the face of agricultural land conversions for speculative housing projects. The article focuses on “the complementarity of textual and filmic writing” (Chouraqui, 2019), examining three elements that guided the documentary project: the elaboration of the research questions, the exposure of the “black box” of the fieldwork and the representation of the object of study and respondents.

Keywords : Audiovisual geographies, reflexivity, fieldwork, India, urbanization; landscape transformation, urban-rural divide.

¹ © Cet article est sous l'égide de la licence [CC BY-NC-ND](#).

² Doctorante en géographie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et rattachée à l'UMR 8504 Géographie-Cités et l'UMIFRE 21 Institut Français de Pondichéry.

Introduction

Dans le cadre de ma recherche doctorale en géographie, j'ai fait le choix de réaliser un film de recherche. L'idée de réaliser un film dans le cadre de la thèse a émergé d'une réflexion personnelle sur la manière de présenter le travail de recherche doctorale à un public non spécialisé. Les productions scientifiques attendues au cours du parcours doctoral – articles de revue, communications dans des colloques et en particulier le manuscrit de thèse – sont destinées à des publics d'expert·es du champ disciplinaire et suivent des normes d'écriture qui les rendent difficilement accessibles aux publics extérieurs à l'université et à la recherche. Rapidement, la question de la transmission de ma recherche s'est également étendue à d'autres contextes. Lorsque j'ai commencé à enseigner à l'université, j'ai constaté que le film était un support pédagogique utile pour familiariser les étudiant·es avec des situations d'enquête et les préparer au terrain – en témoignent les films de Yann Calbérac, *Ce qui fait terrain*³ (2010) et de Marie Chenet, *Apprentis Chercheurs*⁴ (2013). En plus de ces enjeux de transmission de la connaissance scientifique, j'ai voulu, dans un second temps, élargir les objectifs du film à ceux d'une démarche réflexive de la production de ces savoirs. L'approche cinématographique se prête particulièrement bien à une exploration critique et systématique de la position de chercheuse ainsi qu'à son influence sur la collecte des données et la production des connaissances (Calbérac, 2010). Ces deux aspects ont donc structuré la réalisation du film : rendre accessibles les résultats de la recherche et donner à voir les conditions de la production de la connaissance. Tout au long du processus de réalisation – de l'écriture du scénario au tournage, puis au montage –, cette démarche a pris diverses formes et soulevé plusieurs enjeux, sur lesquels cet article revient.

Documenter les transformations du paysage

La recherche doctorale en géographie qui a nourri ce projet porte sur les dynamiques d'urbanisation dans les contextes extramétropolitains, plus précisément sur les conversions foncières et le changement d'usage des sols au Tamil Nadu (sud-est de l'Inde). Depuis une quinzaine d'années, les campagnes indiennes sont grignotées par un phénomène de morcellement du foncier agricole lié au développement de *layouts*. Ces projets de lotissements résidentiels apparaissent le long des routes et dans les villages. Ils prennent la forme de vastes parcelles agricoles subdivisées en parcelles à bâtir – *plots* – laissées en friche et ensuite revendues par lot. Ces conversions foncières sont caractérisées par un changement soudain de l'usage du sol, avec d'abord l'arrêt des cultures, puis la subdivision des *plots* et le tracé des routes à l'intérieur du lotissement, et, enfin, l'apparition progressive de constructions éparses. Le processus traduit une anticipation de l'arrivée de la ville et crée un gisement de foncier destiné à la construction résidentielle populaire. La conversion des usages des sols renvoie à « la transformation d'un sol cultivé ou naturel en sol destiné à une valorisation économique

³ Calbérac, Y. (réal.). (2010). *Ce qui fait terrain, fragments de recherche*. <https://vimeo.com/40585715>

⁴ Chenet, M. (réal.). (2013). *Apprentis Chercheurs*. <https://shs.hal.science/medihal-01178310>

autre que l'activité agricole : promotion immobilière, autoconstruction, thésaurisation et spéculation » (Bon *et al.*, 2023 : 7). Plusieurs acteurs ordinaires participent activement à cette chaîne de conversion. Tout d'abord, les propriétaires vendent leurs terres agricoles à un promoteur foncier, qui se charge ensuite de subdiviser le terrain en *plots* et de réaliser quelques aménagements sommaires. Puis, les intermédiaires (*brokers*) organisent l'achat et la revente des parcelles. Enfin, les acheteurs, le plus souvent des ménages urbains qui cherchent à accéder à la propriété, investissent dans ces *plots*. Ces conversions ordinaires sont aisément reconnaissables et une large partie de la population y participe tour à tour en tant que vendeurs, acheteurs ou intermédiaires.

Le film retrace l'ensemble de cette chaîne d'acteurs ordinaires impliqués dans ces conversions du foncier agricole. Dans un contexte de crise du secteur agricole, les propriétaires exploitants se tournent vers les promoteurs fonciers pour valoriser leurs terres au travers de ces projets résidentiels. Globalement, les impacts de ces conversions foncières sont encore mal maîtrisés, soulevant des préoccupations quant à la durabilité de l'agriculture de cette région à moyen et long terme (Govindaprasad et Manikandan, 2016), ainsi qu'aux possibilités de reconversion des travailleurs agricoles. La mise en friche de ces parcelles est caractéristique du phénomène de conversions ordinaires. Elle constitue une étape nécessaire pour permettre la conversion de la terre d'un statut agricole à résidentiel, puis, une fois la subdivision et les ventes effectuées, les *plots* peuvent rester pendant des années sans constructions et servent ainsi de véhicule d'épargne ou de support pour des activités spéculatives. Pour retracer cette chaîne d'action, j'ai cherché à m'appuyer avant tout sur les images du paysage, auxquelles viennent s'ajouter le discours des enquêté·es. J'ai ainsi cherché à développer l'approche proposée par Olivier Bories, de faire du paysage le « personnage » principal du film (2019). L'auteur défend l'atout de la méthode filmique pour « la prise en compte de la sensibilité, celle qui fait le paysage (comme un être sensible dans l'espace géographique) et celle des chercheurs-réalisateur·s qui mettent ce paysage à l'écran » (2019 : 57).

Exposer la « boîte noire » du terrain

Le projet de réalisation du film, né au cours de la thèse, a contribué à façonner progressivement son écriture. En ce sens, je définis ce film comme un film de recherche, plutôt qu'un documentaire, en ce qu'il « prend pleinement part au processus de recherche, et n'est pas qu'un moyen de le représenter » (Ernwein, 2015 : 213). La réalisation du film a débuté au cours de la deuxième année de thèse, après un premier terrain exploratoire de quelques mois. Les premières étapes de réflexion autour du scénario et la préparation du tournage ont duré environ un an, et ont contribué à façonner le travail à partir de ce moment-là en m'aidant à recentrer mes questions de recherche autour des enjeux que j'avais identifiés dans la note d'intention⁵. C'est après

⁵ La note d'intention est un document écrit préalablement à la réalisation du film, qui doit convaincre de la pertinence du projet et permettre aux financeurs potentiels, à la production, de se représenter le projet.

plusieurs mois de terrain, en début de troisième année de thèse, que j'ai pu commencer le tournage. Dans cet article, je souhaite revenir sur le parcours de la réalisation du film, de l'écriture du scénario jusqu'au montage, et analyser l'imbrication du sensible et du scientifique à chacune de ces étapes. À plusieurs égards, le film et la thèse se répondent, et proposent de manière complémentaire des éléments de discussion : sur les méthodes d'enquête, la démarche réflexive qui accompagne la pratique du terrain ou encore la construction du discours scientifique. Le film est donc en lien avec la thèse et peut être considéré comme un résultat méthodologique qui explicite l'approche visuelle du terrain défendue dans cette recherche. Au-delà de la présentation de l'objet d'étude de la thèse et de l'analyse des transformations du territoire liées à une marchandisation accrue du foncier agricole, le film expose le dispositif d'enquête. L'intérêt des démarches audiovisuelles tient justement dans un dispositif qui « donne à voir des relations souvent “invisibilisées” dans les recherches : les liens chercheurs-enquêtés » (Hémont et Patrascu, 2016 : 5). Dans le contexte spécifique du film, celui de la région du Tamil Nadu, à ces relations s'ajoutent celles entre chercheuse et interprètes. Au moment de commencer la thèse, je n'avais encore jamais appris le tamoul et j'ai donc dû faire appel à des interprètes⁶ tout au long du terrain.

Le processus de réalisation présenté ici s'inscrit dans la « démarche géodocumentaire » introduite par Benoît Raoulx, pour qui « le film documentaire est conçu comme une méthode à part entière, qui permet de mettre en œuvre la fonction réflexive de la géographie sociale » (Raoulx, 2011 : 1). Cette démarche repose sur trois piliers : la réflexivité de la géographie sociale, l'espace en tant que production sociale et la position sensible du géographe qui découle selon l'auteur des deux premiers. Autrement dit, « la démarche géodocumentaire est celle qui non seulement n'entend pas dissimuler cette intervention du chercheur dans le processus même de construction de l'objet, mais la met en avant » (Simoes, 2012 : 9). D'après la typologie des films de géographes proposée par Luisa Simoes, ce film se rattache à la fois à une démarche illustrative, en ce qu'il permet de « documenter le terrain » (2012 : 10), mais également à une démarche réflexive en documentant également la pratique du terrain (2012 : 10). À cette proposition de typologie, on peut adosser plusieurs approches qui se retrouvent dans la discipline (Chenet, 2019 ; Canova et Perrin, 2023). Les démarches participatives de coréalisation avec les enquêté·es sont relativement connues et répandues (Raoulx, 2006⁷). On trouve également des films de médiation territoriale (Chouraqui, 2015⁸) et enfin les films qui « produisent et formalisent de façon singulière des savoirs

Dans mon cas, je n'avais pas de production à convaincre, mais cette étape m'a permis de me poser les questions nécessaires pour me représenter le film et structurer les idées que j'avais rassemblées jusque-là. Elle a également servi de base aux échanges avec Joël Boulier qui m'a accompagnée tout au long du projet, notamment au sein du groupe de travail Géographie-Cinés mis en place dans notre Unité mixte de recherche (UMR).

⁶ J'emploie ici le terme d'interprète plutôt que celui d'assistant·es de recherche pour souligner la différence d'implication entre les deux positions. Dans le cadre de mes recherches doctorales, j'ai recruté des interprètes pour m'accompagner sur le terrain et faire de la traduction mais iels ne se sont pas impliqué·es dans l'organisation des terrains et de la logistique (réservations, prise de rendez-vous etc.).

⁷ Raoulx, B. (réal.). (2006). *Hérouville trait pour trait*. <https://doi.org/10.60527/t639-fm66>

⁸ Chouraqui, F. (réal.). (2015). *Fogo na Boca*. <https://www.youtube.com/watch?v=2Zy-1O6i7CY>

géographiques avec les outils du cinéma » (Chenet, 2019 : 20). La réalisation présentée dans cet article s'inscrit davantage dans cette dernière approche, en proposant une perspective complémentaire aux productions scientifiques qui ont accompagné le travail de thèse, à l'image du travail de Roxanne de Flore avec son film *Incentives*⁹ (2013). Dans le cadre de sa recherche doctorale sur l'aménagement des corridors industriels à Chennai, au Tamil Nadu (de Flore, 2015), celle-ci a produit un film qui propose une illustration très intéressante du rôle des intermédiaires du marché foncier (*brokers*). Le film présente la journée type d'un *broker*, en alternant entre ses appels téléphoniques pour démarcher clients et vendeurs, ses visites administratives pour officialiser les transactions et ses déplacements à scooter à travers Pondichéry pour inspecter des terrains à vendre. Cette approche incarnée du rôle de l'intermédiaire, ainsi que la finesse avec laquelle elle est traitée, permet d'illustrer de manière concrète les processus, souvent intangibles, des transactions foncières. Comme le souligne Benoît Raoulx (2011 : 26), « le film n'est donc pas l'aboutissement d'une recherche ; il devient également un matériau brut et une manière de réfléchir à sa recherche... », ce qui renvoie à l'idée d'un processus continu d'analyse et de réflexion entre la réalisation du film et la recherche qui continue en parallèle. Plus spécifiquement, cet article vise également à explorer les enjeux de réflexivité spécifiques à la recherche en Asie du Sud. Le film met en lumière le terrain de thèse, tout en rendant visible le rôle central des interprètes et des assistant·es de recherche dans le processus d'enquête. En exposant la « boîte noire » du terrain par la mise en scène de l'enquête dans le film, il s'agit de mettre en lumière ce dispositif pour amener à interroger de manière critique les conditions de production des connaissances scientifiques. Sophie Turner (2010) souligne que la position des interprètes a longtemps été négligée dans la recherche qualitative, une omission qui influence profondément la construction des connaissances. Elle insiste sur le fait qu'aucune traduction ne peut se réaliser depuis une position véritablement neutre, et qu'il est nécessaire de reconnaître les rapports de pouvoir inhérents à ce type de recherche. Le concept de « triple subjectivité » appliqué au travail de terrain, qui met en lumière les interactions entre les assistant·es de recherche, les chercheur·euses et les enquêté·es, remet en question la position du chercheur ou de la chercheuse ainsi que celle des individus qu'il ou elle tente de représenter (Temple et Edwards, 2002).

L'article revient donc sur le processus de réalisation du film de recherche qui accompagne ce travail de thèse en questionnant la façon dont l'écriture filmique permet d'enrichir l'écriture scientifique (Chouraqui, 2019). Dans un premier temps, il s'agira de revenir sur l'élaboration des questionnements réflexifs qui ont surgi dès l'écriture du scénario : quelle place donner aux enquêté·es ? Comment construire la narration du film ? Dans un deuxième temps, je reviendrai sur le tournage et la mise en œuvre des choix de réalisation, notamment leur adaptation au contexte du terrain. Enfin, dans un dernier temps, j'exposerai les enjeux qui ont été soulevés par l'étape du montage,

⁹ De Flore, E.R. (réal.). (2013). *Incentives*. <https://doi.org/10.60527/e1f0-b791>

notamment la question de la représentation des enquêté·es et de la formalisation des résultats de recherche.

Écrire le terrain : l'entrée par la matérialité du paysage

Dès le début du projet, le film s'est révélé être un outil pertinent pour répondre aux enjeux méthodologiques qui se dévoilaient au fur et à mesure de l'avancement de la thèse. L'écriture filmique a servi dans un premier temps à structurer l'approche autour de l'entrée sur le terrain par le paysage. Puis, la rédaction de la note d'intention du film m'a permis d'affiner la problématique : l'entrée sur le terrain par le sensible a fait émerger les points d'attention sur lesquels j'ai pu recentrer la thèse par la suite. En effet, la réalisation du film a été l'occasion d'articuler l'approche matérielle, avec une entrée par le paysage, et l'approche sensible, les réactions face à ce paysage, telle qu'Olivier Bories l'explique : « en tant que géographe, la vidéo est un outil pour construire une connaissance géographique et paysagère qui ne se limite pas à la description analytique de l'espace et du décor. [...] L'écriture filmique porte en elle un pouvoir d'évocation sensorielle et émotionnelle déterminant dans l'étude du paysage [...] » (Bories, 2019 : 57).

Définir les contours de l'objet

L'approche par le paysage a été structurante dès l'entrée sur le terrain en participant à la définition des contours de l'objet de recherche, d'abord avec les images satellites, puis par la photographie et, enfin, par la vidéographie. La vidéo s'est très vite révélée utile pour contextualiser et définir beaucoup plus précisément l'objet de recherche de deux manières différentes. D'un côté, sous l'angle de l'intégration paysagère, la vidéo permet de montrer un plan plus large que la photographie, en élargissant le point de vue par des mouvements de la caméra par exemple. C'est justement parce qu'il détonne dans le paysage rural que le *plot* se démarque (Extrait 1). Le film permet d'exposer une large partie de ces ambivalences : ce sont des espaces hybrides, constitués de parcelles en friche destinées à un usage résidentiel, pour une clientèle urbaine, au sein de territoires ruraux jusque-là dédiés à l'agriculture, qui se juxtaposent aux rizières irriguées et aux constructions villageoises denses. D'un autre côté, la vidéo a permis d'expliciter la temporalité de ces projets de manière plus claire que la photographie. La mise en friche, caractéristique des lotissements, est en effet mieux représentée par la vidéo, qui rend visibles le passage du temps et les transformations progressives du paysage. En géographie, l'observation du paysage au centre de l'analyse scientifique se prête particulièrement bien à une approche filmique en plaçant le paysage au centre de l'image : il s'agit notamment de « montrer et représenter la réalité observée, autrement dit la matérialité du paysage, sa composition, ses mutations » (Bories, 2019 : 58).

Extrait 1 – *Un lotissement en friche, Uruvaiyar, à 12 km de Pondichéry*. Février 2022. Lien vers l'extrait : <https://youtu.be/5FEAfSmZ9sg>



Dès le début de la thèse, l'approche par l'image a servi de base à une analyse à l'échelle micro, centrée sur la biographie des parcelles. Inspirée des travaux de l'anthropologue Stéphen Huard, cette méthode permet de « suivre l'histoire d'une terre en se concentrant sur ses changements de statut et d'usage » (Huard, 2016 : 349). Grâce à cette démarche, il a été possible de retracer d'abord les changements d'usage par la photographie et ensuite la chaîne des conversions foncières étudiées, depuis l'exploitation agricole initiale jusqu'à la vente en parcelles à bâtir, en passant par des étapes de mise en friche et éventuellement de construction. Ce cadre d'analyse trouve des échos dans le travail de Bérénice Bon sur le morcellement foncier et sa marchandisation sous forme de lotissements à la périphérie de Nairobi. Avec un objet de recherche relativement proche du mien, elle mobilise la photographie pour rendre compte de la matérialité d'un paysage non bâti que l'on aurait tendance à trop rapidement balayer du regard : « La photographie révèle une “forme sensible” de la ville en devenir, différente de la ville construite que l'on observe habituellement. Elle met en lumière des espaces qui semblent vides, mais qui portent en eux des dynamiques d'attente et d'évolution. À travers un examen minutieux des clôtures et des délimitations parcellaires, j'interprète ces notions de vide, d'attente, ainsi que l'importance de la propriété privée dans ces sociétés. » (Bon, 2024 : 4) C'est justement cette approche par le paysage qui a progressivement permis de construire une réflexion théorique autour de la matérialité urbaine. Au croisement de l'analyse de la production urbaine et du « tournant matériel » des sciences sociales avec un intérêt nouveau pour la « vie sociale des objets » (Appadurai, 1986 ; Kopytoff, 1986), l'approche par la matérialité de la ville vise à articuler à la fois les questions méthodologiques propres aux études urbaines et les questions d'ancrage théorique, de ségrégation Nord-Sud des objets de recherche et des concepts théoriques (numéro spécial dans *Les Annales de Géographie*, 2026 à paraître).

Une approche par le sensible

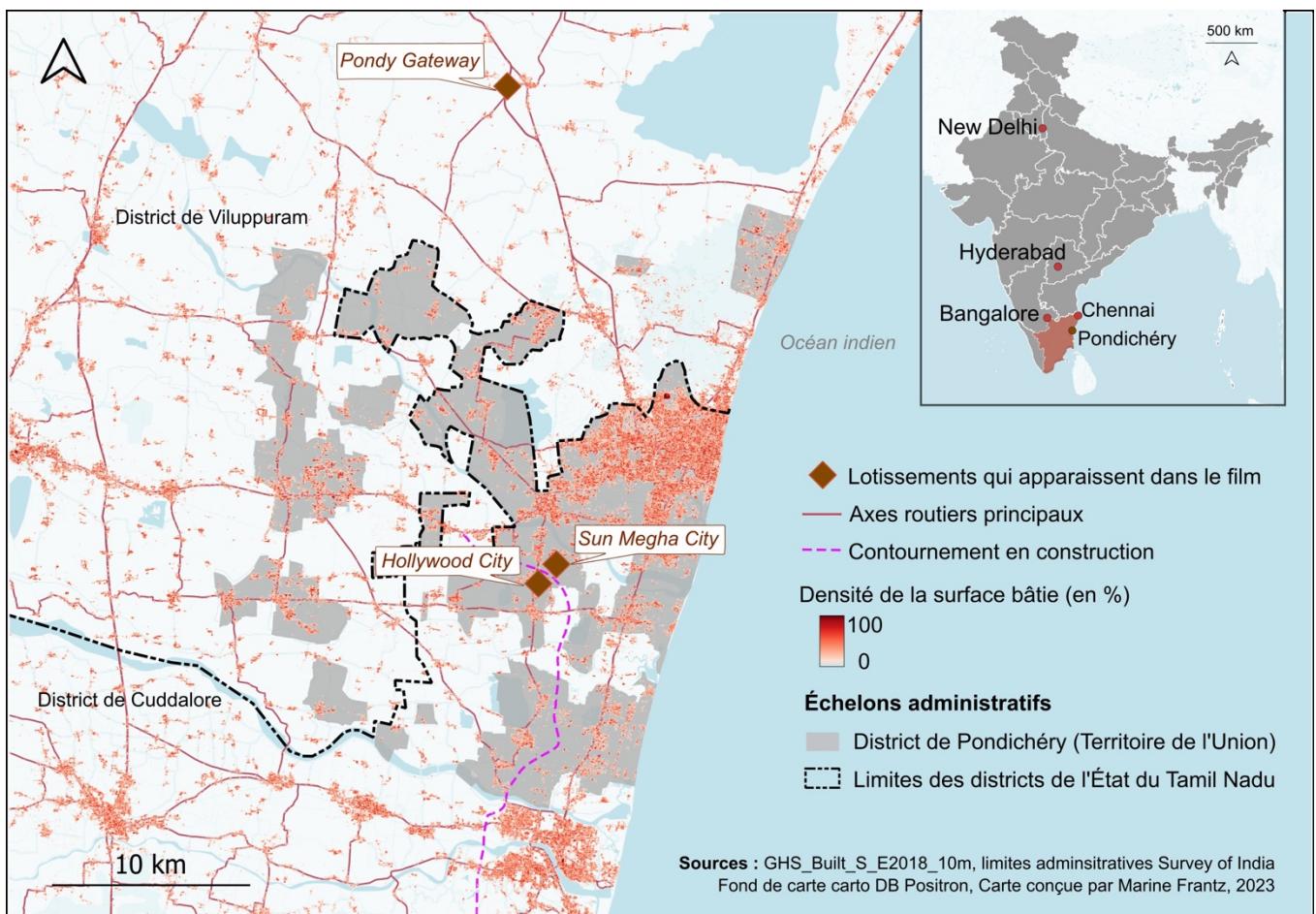
La note d'intention rédigée au tout début du processus de réalisation a été le premier jalon de l'articulation du film avec la thèse, notamment pour approfondir la problématique de cette dernière. C'est à la suite de la surprise ressentie en arrivant sur le terrain et en découvrant ces paysages de friches étonnantes que j'ai rédigé cette note autour de la volonté de dépasser les images stéréotypées de la ville indienne. L'ampleur du phénomène – le fait de voir surgir partout et en tout point ces projets de lotissements qui semblaient figés dans le temps et dont le développement paraissait arrêté indéfiniment – a provoqué chez moi un étonnement qui s'est poursuivi tout au long du travail de terrain. Cette approche par le sensible, la surprise, m'a permis de révéler le cœur de la problématique scientifique de ma thèse : la production urbaine non bâtie.

Une fois la note d'intention rédigée, j'ai pu élaborer le scénario. Dans le cadre du documentaire, le scénario est un outil de travail qui permet de retranscrire le récit que le terrain a inspiré. Il suggère l'organisation du film par la construction d'une trame narrative, la façon dont les séquences vont s'enchaîner. Cette première écriture sera ensuite rejouée par le *dérushage*, puis le séquençage et enfin le montage. Dans mon cas, ce document a pris la forme d'un tableau dans lequel j'avais décrit les différentes séquences du film et les images nécessaires pour les raconter. J'ai pu ensuite aller chercher les entretiens dont j'avais besoin pour incarner ces différentes séquences. Ne connaissant pas à l'avance la teneur des propos de l'entretien, j'ai dû réadapter le tournage au fur et à mesure pour capter les images qu'il manquait.

Dans la construction du scénario, j'ai voulu jouer avec les différentes représentations stéréotypées de la ville, mais aussi de la campagne, en Inde. En partant de Chennai, la capitale du Tamil Nadu, gigantesque métropole où l'on atterrit en arrivant de France, je voulais retracer l'itinéraire qui m'avait menée jusqu'au terrain (Figure 1). Les premières séquences devaient reprendre les images stéréotypées de la ville indienne : le trafic, les chantiers, le bruit, la ville ultramoderne et verticale, la densité, etc. Cette séquence a évolué au cours de la réalisation, notamment à cause des contraintes de temps du tournage, mais l'idée du déplacement a été conservée avec des images d'un trajet en voiture depuis Chennai jusqu'à Pondichéry. La deuxième séquence s'ouvre sur la ville de Pondichéry, où l'on découvre un contexte urbain moins dense, une ville balnéaire qui a conservé des traces visibles de l'époque coloniale française, un héritage activement mobilisé pour la mise en tourisme du territoire. Cette séquence permet également de faire allusion au contexte de ma recherche, réalisée dans le cadre d'un contrat en partenariat avec l'Institut Français de Pondichéry, héritage de l'époque où la ville était un comptoir français, laquelle n'a été effectivement rétrocédée à l'Inde qu'en 1962. Par ces images, je suggère une première interrogation de ma posture dans la recherche en général, pour dézoomer la démarche réflexive de la seule positionnalité sur le terrain et amener à questionner également la posture institutionnelle. La troisième séquence fait le lien entre la ville de Pondichéry et ses périphéries rurales, et permet d'introduire progressivement le sujet du film, les *plots*,

en montrant l'omniprésence des panneaux de publicité dans la ville. Ces panneaux de couleurs vives et aux codes graphiques identiques participent à la généralisation dans le paysage de la marchandisation du foncier et soutient l'argument d'une urbanisation ordinaire (Extrait 2). L'écriture des séquences suivantes s'est faite en déterminant un ordre d'apparition des différent·es enquêté·es. Cet ordre a été remanié à plusieurs reprises pour s'adapter aux images et à ce qui fonctionnait le mieux au moment du montage. L'enchaînement des séquences d'entretien a été écrit avec l'idée de juxtaposer les différentes opinions pour mettre en lumière la complexité du processus et les différentes représentations que se font les habitant·es de ce phénomène de morcellement de terres et de lotissement. L'ensemble du scénario a été construit de manière à rejouer la pérégrination du terrain et à laisser les spectateur·trices découvrir au fur et à mesure l'objet de recherche.

Figure 1 – *Carte de localisation des trois projets présentés dans le film, en périphérie de la ville de Pondichéry (à 150 km au sud de Chennai).*



Extrait 2 – *Les panneaux publicitaires pour les lotissements sont omniprésents dans la ville. Pondichéry.* Lien vers l'extrait : <https://youtu.be/u5c-zP6ex7o>



Dès le début de la formalisation de ce projet de film, j'ai eu en tête plusieurs objectifs. Je voulais que le film soit accessible à différents publics, scientifique ou non, connaissant le terrain ou pas. Pour cela, il fallait que le film soit disponible en plusieurs langues, notamment en tamoul, pour qu'il soit visionnable par les enquêté·es, et que la narration en soit portée par les différent·es acteur·trices que j'avais jusque-là rencontré·es. Les premières ébauches de note d'intention faisait figurer l'idée d'une « histoire des *plots* » racontée par ces acteur·trices ordinaires : les villageois·es, les agriculteur·trices, les ménages d'acheteurs et les intermédiaires (*brokers*), qui sont toutes et tous affecté·es par ces transformations du territoire. Ces objectifs initiaux traduisent en réalité des questionnements sur ma position en tant que chercheuse, questionnements que je souhaitais approfondir dans le cadre de ma thèse. L'écriture filmique m'a d'abord permis de clarifier les situations auxquelles j'étais confrontée en tant que chercheuse, en accentuant ces enjeux par l'introduction de la caméra. En me lançant dans le tournage, le fait de me présenter sur le terrain avec une caméra et de m'adresser aux personnes rencontrées m'a amenée à revisiter et à confronter à nouveau les questions liées à ma positionnalité. Les mêmes questions se jouent également dans la relation avec les interprètes : quelle place leur donner dans le film, comment ils et elles acceptent de participer à ce projet de film, etc. ?

Mettre en scène le dispositif d'enquête : approche réflexive des relations chercheuse-interprète-enquêté·es

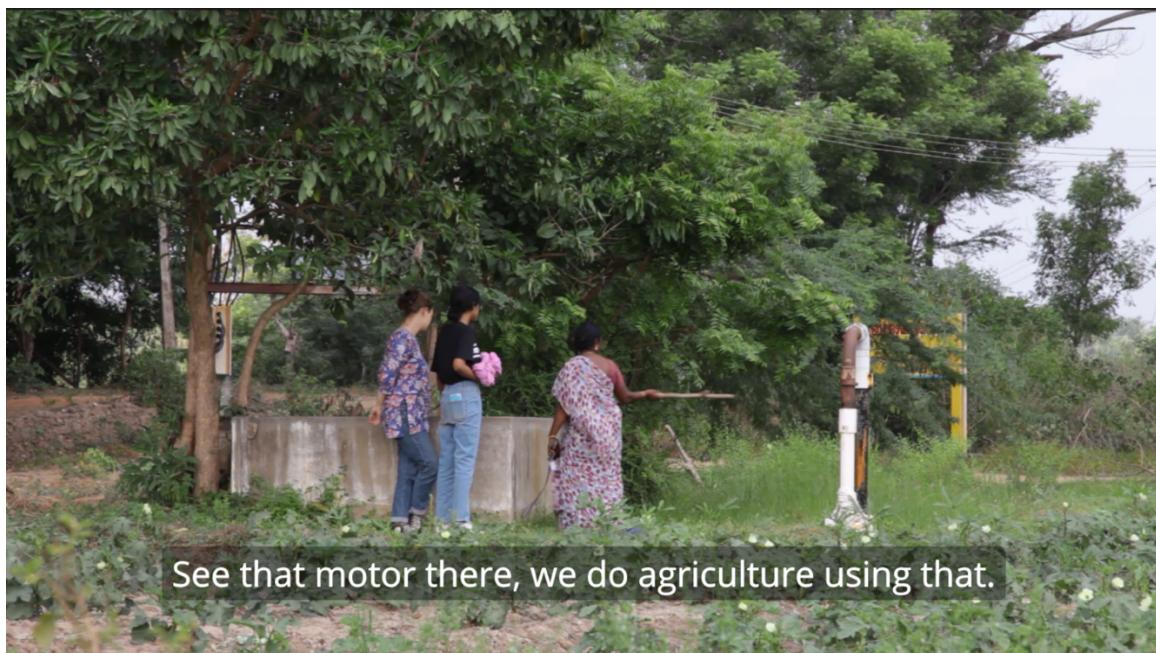
Le tournage s'est déroulé sur une période de six mois, d'octobre 2023 à avril 2024, soit un an et demi après le début de la thèse. Les contraintes logistiques liées au terrain ont fortement influencé les conditions de réalisation du film : disposer des fonds nécessaires pour recruter et rémunérer les interprètes, coordonner les dates, diversifier les jours et horaires de présence sur le terrain afin de rencontrer une plus grande diversité d'interlocuteur·trices, s'assurer de collecter des images suffisamment variées, maîtriser les aspects techniques et s'adapter aux conditions climatiques, notamment à la chaleur qui compliquait les prises de vue fixes en plein soleil. Deux questions très larges ont accompagné ces quelques mois de tournage : comment filmer les enquêté·es et comment *se* filmer soi-même ?

Pour y répondre, j'ai fait différents choix de réalisation qui en accord avec ces contraintes du terrain. Tout d'abord, puisque le film cherchait à être une représentation relativement fidèle de la démarche d'enquête, il me semblait intéressant de conserver des conditions d'entretien proches de celles mises en place tout au long du terrain. Les entretiens étaient presque systématiquement réalisés « sur le vif » et improvisés selon les rencontres et la disponibilité des enquêté·es, dans des conditions souvent bricolées. J'ai donc voulu conserver ces situations-là au montage. Sur les cinq entretiens présentés dans le film, seuls deux d'entre eux sont face à la caméra : celui du couple G. et M., et celui de V., l'agriculteur devenu promoteur (la dernière interview du film). Il s'agit en réalité de trois personnes que j'avais déjà rencontrées à plusieurs reprises et à qui j'ai pu poser de nouvelles questions pour approfondir. À l'inverse, le tout premier entretien du film, avec l'éleveuse, a été tourné de manière très spontanée. Avec ma collègue interprète, Guha, nous l'avons rencontrée par hasard alors que nous étions sur le terrain pour filmer les *plots*¹⁰(Extrait 3). Ensuite, une deuxième raison, et peut-être la plus importante, était de ne pas trop empiéter sur le temps de travail des enquêté·es ou sur leur temps libre, sans avoir les fonds nécessaires pour les dédommager de cette perte de revenu. Selon le temps dont la personne enquêtée disposait, la fluidité de l'entretien et les informations disponibles, l'enregistrement pouvait durer de 15 à 50 minutes. Cette préoccupation qui a accompagné l'ensemble du travail de terrain a été une manière d'éviter autant que possible les biais de l'extractivisme scientifique, c'est-à-dire d'éviter d'accentuer les rapports de force et les hiérarchisations induites par la position de chercheur. L'extractivisme scientifique renvoie aux pratiques et aux dynamiques d'exploitation des connaissances et des ressources des groupes marginalisés, sans la mise en place d'une réciprocité adéquate ou d'un bénéfice pour ces communautés. De

¹⁰ Ce jour-là, je bénéficiais par ailleurs de l'aide d'une personne extérieure pour filmer, en plus de l'interprète, ce qui m'a permis d'avoir des images de l'entretien et de pouvoir montrer les conditions relativement réalistes de l'enquête : on peut nous voir arpenter le champ et discuter avec l'éleveuse pendant qu'elle continue de s'occuper de ses vaches. Il s'agit de la seule occasion où quelqu'un d'autre était derrière la caméra. Tout au long du tournage, j'étais seule à me charger de la prise de son et de la prise de vue.

manière bien plus pragmatique, les contraintes matérielles de mon manque d'expérience ont compliqué la mise en place de l'entretien, comme l'attestent certains cadrages relativement brouillons dans le film. Ces conditions de tournage choisies et revendiquées telles quelles dans le montage du film se rattachent à une tradition de la géographie audiovisuelle et sont caractérisées par une économie de moyens techniques et une production d'un cinéma documentaire « artisanal » (Chenet, 2019). Cette économie de moyens permet, notamment, de s'adapter aux conditions du terrain en géographie. Dans ma situation, par exemple, comme nous nous déplaçons en scooter, il aurait été difficile d'avoir plus de matériel. De plus, en ayant un appareil photo reflex et un micro, j'étais plus réactive pour les prises de vue spontanées et je pouvais plus simplement mettre en place la caméra pour filmer.

Extrait 3 – *Entretien avec J., élèveuse, (à droite sur la photo), et Guha, interprète (au centre).*
Urvaiyiar. Lien vers l'extrait : <https://youtu.be/wMYH1duiQko>



Travailler en équipe : donner à voir le rôle des interprètes

Au cours de la rédaction de la thèse, comme du tournage, presque tous les entretiens étaient menés en tamoul et traduits simultanément en anglais. Cette configuration de recherche nécessite une réflexivité d'autant plus aboutie de la « triple subjectivité » qui se joue dans les interactions entre les enquêté·es, le ou la chercheur·euse et les interprètes (Temple et Edwards, 2002). La prise en considération du poids de cette position de recherche permet d'interroger la position de l'interprète au même titre que la mienne, et d'analyser de manière critique le poids qu'elle peut avoir sur le déroulé de la recherche. En montrant ces interactions par l'image, j'ai voulu d'une part mettre en évidence les conditions de la recherche qualitative et notamment amener à discuter des biais qui peuvent découler de la multiplication des intermédiaires dans le recueil de la parole des enquêté·es. D'autre part, il s'agit de rendre visible le rôle des interprètes, particulièrement en tant « qu'intermédiaires culturels » : « *The*

translator always makes her mark on the research, whether this is acknowledged or not, and in effect some kind of “hybrid” role emerges in that, at the very least, the translator makes assumptions about meaning equivalence that make her an analyst and cultural broker as much as a translator. » (Temple et Edwards, 2002 : 171) Un des exemples illustrés dans le film est la façon dont l'implication de l'interprète dans l'entretien peut faire émerger de nouvelles données. À 14 min 17 s, lors de l'entretien avec un couple d'habitants du lotissement¹¹, je pose une première question plutôt large sur la manière dont ces personnes perçoivent l'environnement autour d'eux (*«are they having any trouble because of the field just outside?»*) que l'interprète traduit en tamoul, et à laquelle les enquêtés répondent par la négative (*«No, there are no issues like that. There hasn't been any problem since we came here.»*). La discussion aurait pu s'arrêter là, mais l'interprète renchérit directement en tamoul en demandant des précisions, *«Like insects or snakes... ?»*, ce à quoi les deux personnes répondent avec entrain *«Oh ! Those are there!»*, et la femme complète en disant *«If a snake comes here, I just wouldn't go out.»*, et en s'empressant de raconter plusieurs anecdotes de rencontres avec des serpents qui l'ont effrayée. Cet échange, permis par l'intervention de l'interprète, m'a donné accès à des éléments très intéressants sur le rapport des habitants de ce lotissement avec leur environnement. Ces éléments éclairent de manière très pertinente leur expérience « d'ex-urbain » vivant désormais à la campagne et enrichit l'analyse des limites urbain-rural, souvent brouillées par ces formes d'urbanisation.

Au cours des trois ans d'enquête, j'ai travaillé avec huit interprètes différents, quatre femmes et quatre hommes, d'âges et d'origines géographiques et sociales différentes. Sept des huit interprètes étaient étudiant·es en sciences sociales ou avaient des expériences dans le domaine. Sur les six personnes avec qui j'ai travaillé à Pondichéry¹², seulement trois d'entre elles étaient originaires de la ville. Cela pouvait parfois engendrer des confusions sur notre compréhension du territoire et nos repères dans l'espace. Lorsque les enquêté·es évoquaient un quartier ou un village, nous devions parfois nous y prendre à plusieurs reprises pour être sûr·es de localiser l'endroit. Au même titre que l'origine sociale ou le genre, l'origine géographique acquiert dans le contexte sud-asiatique une nouvelle dimension dans les effets d'assignation identitaire entre interprète et enquêté·es (Anwar et Viqar, 2017). Tout au long de mon parcours doctoral, la question de la caste a traversé mes terrains de recherche, sans toutefois s'y imposer pleinement. Elle a davantage été présente sous une forme réflexive, car je m'interrogeais constamment sur les moyens d'obtenir ces données relatives à l'appartenance de caste, tout en constatant ma difficulté à les recueillir. Finalement, j'ai décidé de ne pas inclure cette dimension dans mes données de recherche. Bien que le foncier, en tant qu'objet d'étude, puisse mener naturellement

¹¹ Extrait 4 – Entretien avec G. et M., couple d'habitants du lotissement Vedhavalli Nagar, Urvuaiyar, à 12 km de Pondichéry. Lien vers l'extrait : <https://youtu.be/CrlzdE0OxY>

¹² Dans la thèse, je m'intéresse également aux périphéries de la ville de Karaikudi, dans le district de Sivaganga au sud du Tamil Nadu, mais pour des questions pratiques d'organisation et de moyens, le film ne porte que sur un des deux terrains de thèse, Pondichéry.

à aborder la question de la caste, qui joue un rôle déterminant dans les dynamiques de propriété en Inde, cette thématique reste relativement absente de mes données. Cette invisibilisation s'explique en partie par le contexte des entretiens et par la réticence de certain·es interprètes à aborder ce sujet avec les enquêté·es. Cette réticence, liée à leur positionnement personnel que j'ai choisi de respecter, était fondée sur un malaise à poser une question perçue comme intrusive et potentiellement interprétée comme une violence sociale, en particulier envers des personnes issues de groupes minorisés. C'est donc ma position en tant que chercheuse blanche non tamoulophone¹³, mais aussi la position des interprètes avec qui je travaillais, qui ont façonné la collecte des données.

Pour le film, j'ai choisi de différer le lancement du tournage afin de collaborer avec Abu et Guha, deux étudiant·es de l'Université de Pondichéry avec lesquels j'avais travaillé lors de mon premier terrain l'année précédente. Sur le plan pratique, les difficultés organisationnelles liées au tournage, ainsi que la nécessité de gérer simultanément la captation audio et vidéo des entretiens, tout en restant concentrée pour relancer et suivre les questions, rendaient indispensable la présence de personnes avec qui j'avais déjà collaboré et qui maîtrisaient les enjeux de cette recherche. À plusieurs reprises dans le film, on peut d'ailleurs voir Abu mener l'entretien sans que j'intervienne, car il avait en tête la grille d'entretien et connaissait suffisamment le sujet pour pouvoir interviewer les enquêté·es. De plus, le fait de retravailler avec les mêmes interprètes a facilité le contact avec certain·es enquêté·es déjà rencontré·es en 2022, notamment G. et M., le couple d'habitants, et V., l'ex-agriculteur devenu promoteur. Même si Abu et Guha n'ont pu m'accompagner tout au long du tournage, leur présence a considérablement fluidifié l'amorce de celui-ci. Abu menait l'entretien auprès des enquêté·es en tamoul, et Guha me traduisait simultanément les réponses en anglais. Cela permettait d'éviter les moments de pause dans l'entretien qui avaient tendance à désengager le·la répondant·e et à casser le rythme de l'interview. Cette situation de travail est pourtant extrêmement rare et il est plutôt d'usage de ne travailler qu'en binôme, avec un seul interprète à la fois. Dans ce cas précis, il s'agissait d'une demande de la part d'Abu et de Guha au moment où je les ai rencontré·es. Tous deux étudiaient alors au master de sociologie à l'Université de Pondichéry et étaient ami·es. Il et elle m'ont demandé si il et elle pouvaient m'accompagner en binôme sur le terrain. Si le film ne traite pas ouvertement de ces enjeux réflexifs – il n'y a par exemple pas d'entretiens avec les interprètes – leur présence à l'image les replace au centre de la recherche. La réalisation du film, puis la rédaction de cet article, m'ont amenée à interroger ma positionnalité tout au long du processus de recherche. D'autres éléments réflexifs mériteraient d'être ici évoqués plus en détail, notamment les rapports de domination qui s'exercent entre chercheuse et interprète. En tant que femme blanche, étudiante, certes, mais avant tout employeuse dans ce contexte, nos rapports ne

¹³ Au cours des trois premières années de terrain, j'ai suivi des cours de tamoul qui m'ont permis d'acquérir quelques bases pour suivre de loin le déroulé des entretiens, mais sans être capable de les mener en autonomie.

pouvaient être neutres. Ces questions auraient avantage à être plus longuement débattues et pourraient faire l'objet d'une publication à part entière.

Contrairement à la question de la caste, où la position des interprètes a limité l'accès aux informations, j'ai pu recueillir des données très riches sur la question du genre grâce à la collaboration de deux femmes interprètes. Nous avons ainsi pu explorer cette thématique, plus précisément sur les représentations différencierées des femmes dans leur rapport à la vie dans ces lotissements et l'isolement qui peut parfois en découler. Le tournage du film a fait ressurgir les enjeux autour du genre dans ma thématique de recherche. Les deux entretiens de femmes seules présentés dans le film – celui de l'éleveuse J., au tout début, et celui de la femme au foyer V., lors de la troisième interview – ont été réalisés dans des situations où je collaborais avec une interprète. Bien que la parité ne soit pas strictement respectée dans le film, avec trois femmes interviewées contre quatre hommes, ce ratio est significativement plus équilibré que celui dans l'ensemble des entretiens menés dans la thèse. Le hasard des rencontres pendant le tournage a mis en lumière la question du genre de manière relativement évidente, et m'a poussée à explorer davantage la place des femmes dans ma recherche, une question qui était relativement absente au début du travail de terrain. Une fois encore, l'écriture filmique a enrichi l'écriture scientifique en ouvrant de nouvelles perspectives, notamment en réintégrant les problématiques de genre dans le champ de la recherche.

Enquêter sur un sujet sensible avec une caméra : le rapport aux enquêté·es

Il est difficile d'estimer précisément dans quelle mesure le travail aurait différé s'il avait été mené par une personne non blanche, indienne, tamoulophone ou cumulant ces identités. Néanmoins, il apparaît crucial d'interroger ma propre position dans la relation avec les enquêté·es, notamment dans le contexte de la réalisation d'un film et de l'usage de la caméra. Bien que j'aie effectué des séjours répétés, je ne bénéficiais pas d'un dispositif d'enquête reposant sur des méthodes ethnographiques. Cela rendait d'autant plus délicate l'introduction d'une caméra sans avoir développé une relation préalable avec les enquêté·es, surtout pour un sujet sensible comme le foncier. Au Tamil Nadu, comme ailleurs en Inde, le foncier est étroitement lié à des enjeux de pouvoir et à des attachements émotionnels forts, particulièrement à la terre ancestrale ou au village d'origine. Ces dimensions renforcent la confidentialité exigée par les enquêté·es. À plusieurs reprises au cours du terrain, hors du cadre du tournage, les enquêté·es ont refusé que leurs propos soient enregistrés, ce qui témoigne d'une méfiance généralisée envers toute forme de captation. Cela s'explique en partie par la nature des discussions, qui portaient parfois sur des stratégies de contournement des normes ou sur l'implication d'acteurs influents, notamment des intermédiaires et des personnalités publiques. Ces aspects, perçus comme sensibles ou compromettants, rendaient l'enregistrement problématique. Tout au long du terrain, j'ai dû redoubler d'efforts pour multiplier les sources, pour tenter de reconstituer les informations et pour rassurer les interlocuteur·trices sur la garantie de l'anonymat. Si l'usage d'un simple

téléphone pour l'enregistrement audio suscitait déjà des réticences, revenir sur le terrain avec une caméra représentait une démarche encore plus intrusive. La distance de la caméra par rapport aux enquêté·es ainsi que leur présence parfois furtive ou filmée de dos – comme c'est le cas des deux *brokers* dans le quatrième entretien du film (Photo 1) – reflètent ce recul et les défis liés à mon positionnement face à un sujet sensible. Plutôt que de filmer systématiquement l'interview face à la caméra, j'ai privilégié des entretiens audio associés à des images du paysage et des espaces étudiés. Les entretiens face à la caméra ont été réalisés uniquement avec des personnes que je connaissais déjà, ce qui garantissait un climat de confiance plus propice à l'utilisation de la caméra.

Photographie 1 – *Entretien avec deux brokers, lotissement de Vedhavalli Nagar, village d'Uruvaiyar, à 12 km de Pondichéry. Octobre 2023.*



Compte tenu de la sensibilité du sujet, ma position en tant que chercheuse étrangère et blanche a joué un rôle significatif dans les dynamiques de terrain. Ces effets d'assignation ont pu avoir des implications contrastées. D'une part, ma distance sociale par rapport au contexte local, notamment l'impossibilité d'être perçue comme une émissaire gouvernementale ou une entrepreneuse concurrente, a contribué à instaurer un climat de confiance auprès de certain·es enquêté·es. Mais cette même altérisation a parfois suscité de la méfiance, soulevant des interrogations sur mes motivations (« Pourquoi s'intéresse-t-elle à ce sujet ? ») et sur l'usage potentiel des informations recueillies (« Que va-t-elle en faire ? »). Comme évoqué en introduction, ma position en tant que chercheuse française à Pondichéry n'est pas dénuée de signification. Je tenais, dans le film, à contextualiser cette recherche par l'évocation de l'histoire coloniale de Pondichéry. Toutefois, il est intéressant de noter que, sur le terrain, ma nationalité n'était pas autant discutée que ma position d'étrangère. Ce qui marquait les enquêté·es, c'était ma blanchité. Je me présentais systématiquement comme doctorante (« PhD student ») affiliée à l'Institut Français de Pondichéry. Cependant, l'institution elle-même n'évoquait pas grand-chose à mes interlocuteurs, qui réagissaient davantage à mon statut académique de doctorante qu'à mon rattachement institutionnel. Ma présence sur le terrain ne passait pas inaperçue, d'autant plus avec une caméra. J'ai

également fait le choix de mettre cela en scène en laissant dans le film les moments où l'on me remarque derrière la caméra : J., l'éleveuse, qui me demande un *selfie* à la fin de notre entretien ou encore plusieurs passant·es qui font signe à la caméra. Ce choix de mise en scène relevait de la volonté d'incarner la recherche, d'exposer la subjectivité inhérente à la démarche d'enquête. Rappeler ma présence derrière la caméra m'a permis d'expliquer certains effets du terrain que l'on aurait tendance à occulter par le montage, notamment ces moments de latence dans l'installation de la caméra ou l'impossibilité de passer inaperçue en tant qu'étrangère.

Questionner sa recherche : le montage

La dernière étape de la réalisation du film, celle du montage, constitue un moment-clé pour interroger les modes de représentation des enquêté·es et ce que cela révèle des dynamiques de recherche. L'objectif était de produire une représentation nuancée, en évitant les écueils d'une approche scientifique extractiviste et les formes d'exotisation qui peuvent être associées aux productions audiovisuelles ou scientifiques en Inde, et en Asie du Sud plus globalement. En limitant le recours à des codes documentaires conventionnels tels que la voix hors champ ou les étiquettes explicatives, le film cherche à donner une place centrale aux discours des enquêté·es et à privilégier leur rapport au paysage. Si ces questions ont guidé l'ensemble du processus de réalisation, le montage a également permis de revenir sur les apports d'une approche sensible pour alimenter le propos scientifique du film.

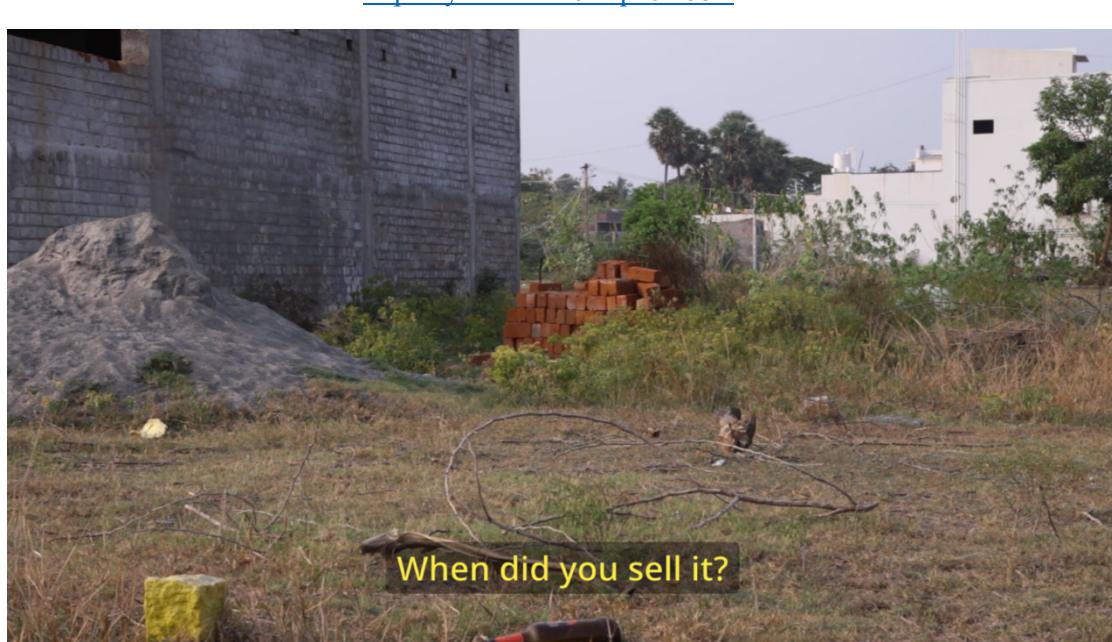
Renouveler le regard sur l'objet de recherche par une approche sensible

Un des apports notables de l'écriture filmique à la démarche de recherche a été celui de renouveler le regard porté sur mon terrain par une approche créative (Chenet, 2019). Par l'entremise de l'image et du son, j'ai pu analyser de manière sensible plusieurs éléments de ma recherche qui étaient ainsi mis en dialogue (Kaedbey, 2022). Déjà, lors du tournage, je m'attardais sur des éléments spécifiques du paysage pour trouver une manière plus explicite de transmettre mon propos. En prêtant attention à ces détails – les arbustes qui envahissent les *plots*, les bouteilles de bières abandonnées... –, je cherchais à représenter l'inscription de ces transformations foncières dans le temps long et la multiplicité des usages qui se superposent dans les *plots*. De la même manière, au moment du montage, véritable étape de réécriture du film, je suis passée à plusieurs reprises par des ressorts sensibles pour mieux transmettre au et à la spectateur·trice mon propos. C'est là aussi un apport non négligeable du film au discours scientifique : « Par l'émotion, il est possible de pénétrer dans des univers qui ne sont pas les nôtres et de communiquer avec d'autres subjectivités. » (Chenet, 2019 : 21) Pour cette étape de réalisation, j'ai de nouveau fait le choix de travailler en équipe. Joël Boulier, enseignant-chercheur en géographie, avait mis en place, au sein de notre laboratoire, un groupe de travail en géographie audiovisuelle (Géographie-Cinés) qui m'a permis de faire naître ce projet de film. S'il a accompagné chacune des étapes de réalisation, souvent à distance, notre collaboration a été surtout effective lors

du montage. Son expertise technique et son expérience étaient nécessaires pour mener à bien ce travail. Cette phase de réécriture à deux a permis à la fois d'affiner davantage ma posture et le propos du film. Si Joël Boulier dispose d'une riche expérience de production de films en géographie, il n'avait en revanche jamais travaillé sur le contexte indien. Son regard extérieur m'a incitée à expliciter mes choix et à veiller à ce que le discours du film reste compréhensible pour un public non expert. C'est également au moment du montage que des choix d'écriture ont permis de réintroduire mon point de vue. A la fois en tant que chercheuse, par une attention scientifique portée aux images, mais aussi par une perception sensible de mon sujet d'étude. La juxtaposition de certaines images, de certains sons, mettent en évidence les contradictions des discours des enquêté·es ou permettent d'insister sur certains éléments de leur propre rapport sensible à ce terrain, celui des lotissements en friche (Extrait 5). On retrouve ici une caractéristique des productions audiovisuelles en géographie, dans le lien entre paysage et habitants, cherchant ainsi à pointer « les relations ambivalentes des individus à leurs milieux » (Chenet, 2019 : 30). Par le montage, j'ai également voulu souligner les oppositions entre la ville, la campagne et les lotissements, ces espaces hybrides où les troupeaux, de vaches ou de chèvres se perdent entre les chantiers abandonnés des maisons (Extrait 6). J'ai pour cela mobilisé à la fois des éléments du paysage visuel et sonore qui m'avaient particulièrement marquée tout au long de ce terrain. Les sons des lotissements permettent de transmettre des informations très pertinentes pour mieux saisir les dynamiques territoriales qui s'y jouent. L'approche créative, le travail du son et des images, m'a permis de nourrir mes réflexions théoriques sur la définition de ces espaces et les limites urbain-rural : quels sons caractérisent le *plot* et que disent-ils de ces espaces ?

Extrait 5 – *Lotissement en attente. Les bouteilles de bière vides au premier plan, les traces du chantier en pause à l'arrière-plan sont autant d'indications du temps qui passe. Vedhavalli Nagar, à Urvuvaliyar à 12 km de Pondichéry.* Lien vers l'extrait :

<https://youtu.be/Y9Pcpe0X66U>



Extrait 6 – *Les sons du lotissement qui mêlent le bruit des troupeaux et des oiseaux avec celui de la route au loin. Hollywood City, à 13 km de Pondichéry.* Lien vers l'extrait :

<https://youtu.be/Vp8j6J8Xuqc>



La réécriture en binôme a été l'occasion de revenir aux objectifs initiaux du film : donner à voir la transformation du paysage et expliciter le dispositif de l'enquête de terrain. Nous avons dû ensuite discuter de l'arbitrage entre les choix scientifiques – donner assez d'éléments aux spectateur·trices pour comprendre le sujet – et les choix esthétiques – et pour susciter leur intérêt. Le montage a constitué une étape essentielle de réécriture du film, visant à combler les écarts entre le scénario initial et le contenu réellement filmé. Tout en cherchant à préserver l'intégrité des entretiens, nous avons dû les découper et les réorganiser pour en faciliter la transmission auprès des spectateur·trices. Dans la majorité des entretiens ayant été réalisés de manière semi-directive, le caractère spontané des enregistrements a conduit à des discours parfois décousus, sautant d'un sujet à l'autre et répétant certains points. À ce stade, la collaboration avec Joël Boulier a été précieuse, m'a aidant à recentrer le montage sur les informations essentielles à la compréhension. Cette phase a ainsi tenu compte des négociations entre les objectifs de transmission des informations et le désir de rester fidèle à la parole des enquêté·es.

Transmettre des représentations nuancées

Les choix esthétiques et narratifs du film s'accompagnent d'une réflexion critique sur ma position en tant que réalisatrice et chercheuse, ainsi que sur la distance implicite instaurée avec les enquêté·es. À travers le montage, il s'agit non seulement de construire un récit, mais également de prendre du recul pour questionner les représentations produites et prévenir les biais d'altérisation qui opposent un « nous-ici » à un « eux-là-bas » (Le Bigot, 2024). Ce processus traduit une volonté d'interroger les rapports de pouvoir inhérents à la recherche et d'inscrire les représentations dans

une démarche éthique et réflexive. La question de la restitution a été présente dès le début du projet. Bien que je sois consciente que le film ne susciterait peut-être pas l'intérêt immédiat des personnes qui y ont participé, je souhaitais néanmoins qu'il leur soit accessible en tamoul. Dans ce contexte, le film ne sert pas uniquement d'outil de restitution pour les enquêté·es, mais plutôt de moyen de transmission suffisamment vaste pour qu'il puisse les concerner. Cela leur permettrait de comprendre de manière précise ce que j'avais fait des paroles et des images enregistrées.

Le moment du montage a révélé plusieurs enjeux de représentations, à la fois de la démarche scientifique, mais également des enquêté·es. Les catégorisations du discours géographique et l'imaginaire du terrain dans la discipline sont encore imprégnés de formes d'exotisation : « Une certaine géographie tire une partie de sa légitimité disciplinaire de la distance » (Hancock, 2007 : 77), alors même que ces pratiques – se mettre en danger ou voyager loin – relèvent davantage d'une validation symbolique que d'un véritable apport épistémologique. Les représentations du terrain comme d'une « aventure » ont construit l'imaginaire disciplinaire (Calbérac, 2010). Ces positions renforcent des situations d'altérisation des enquêté·es, de mise à distance, desquelles peuvent découler des hiérarchisations problématiques dans le rapport enquêté·es-chercheuse. Par la réalisation du film, j'ai tenté d'interroger ces dynamiques dans ma propre pratique du terrain et j'ai cherché au montage à souligner ces interactions, et à trouver l'équilibre entre la représentation des enquêté·es, ma place de chercheuse et les différentes façons de me montrer dans le film.

En s'écartant des normes classiques du documentaire, notamment en renonçant à l'utilisation d'une voix off, le film poursuit l'objectif de privilégier les discours des enquêté·es, mais aussi de permettre aux spectateur·trices de construire leur propre analyse des situations. Ce parti pris visait également à contrer les formes courantes de représentations misérabilistes qui peuvent parfois traduire des méthodes de recherche extractiviste : des enquêté·es face à la caméra encouragé·es à raconter, parfois de manière relativement intime et personnelle, leur parcours de vie, leurs difficultés, sans que la nécessité de ce dispositif intrusif ne soit questionnée. Le montage a donc été une étape importante de réflexion pour m'interroger sur la meilleure manière d'illustrer l'agentivité des personnes enquêtées. En laissant libre cours à leur parole, j'ai voulu mettre en avant l'analyse très fine que chacun·e d'entre eux avait de la situation, avec très souvent une vision systémique des enjeux desquels résultent les *plots* : de la crise agricole, avec les problèmes d'eau ou de coûts du travail, aux aspirations changeantes des différents groupes sociaux – par exemple les ménages urbains qui cherchent un meilleur cadre de vie et veulent quitter la ville – jusqu'à la spéculation foncière mise en place par le jeu des intermédiaires.

Conclusion

Cet article constitue un retour réflexif sur le processus de réalisation d'un film en géographie, en offrant une analyse approfondie de la manière dont il a contribué à affiner et enrichir l'approche scientifique. Il peut sembler quelque peu paradoxal de revenir à l'écrit scientifique pour relater un processus d'écriture alternative. Cependant, cette démarche s'inscrit pleinement dans une logique d'enrichissement mutuel des deux formes d'écriture, caractéristique de la réflexion critique et réflexive. En reprenant les deux objectifs principaux du film — transmettre les résultats de la recherche, notamment les transformations du paysage, et exposer les conditions de la production des connaissances —, il apparaît que chaque étape y a contribué de manière distincte.

L'écriture du scénario a renforcé la conviction du bien-fondé d'une approche par le paysage pour analyser la matérialité de la production urbaine. Par la suite, le tournage m'a confrontée à la nécessité de me positionner, face aux enquêté·es mais aussi aux interprètes en faisant des choix concrets sur la manière de les filmer et sur la façon d'exposer cette « boîte noire » du terrain. Enfin, le montage m'a conduite à renforcer mon propos scientifique pour le rendre plus intelligible à un large public. Dans l'ensemble, il m'apparaît que c'est grâce à une approche sensible de mon terrain de recherche, en m'attachant à rendre accessible mon expérience de terrain au travers du film, que j'ai pu développer et approfondir ma recherche. L'approche créative prend ici tout son sens en permettant d'explorer l'image et le son pour retranscrire des impressions du terrain, de manière peut-être plus nuancée que ce que j'arrivais à faire dans un écrit scientifique très normé. L'exercice de l'écriture filmique, d'autant plus avec le choix de ne pas avoir de voix-off, m'a encouragée à expliciter différemment mon propos pour le rendre intelligible, au travers du choix des images et des sons mais surtout dans le montage et la façon d'agencer les extraits d'entretiens, la parole des enquêté·es et les prises de vue.

Loin de se limiter à un simple outil de transmission des résultats de la thèse, le film s'inscrit dans une démarche plus large, visant à participer aux discussions sur la production et la diffusion des connaissances, tout en constituant un support concret et accessible à la recherche. Le film permet de rendre la recherche en géographie accessible à un public au-delà des cercles d'experts. Il offre une manière originale de transmettre des représentations nuancées du terrain, en donnant à voir les conditions de l'enquête et les enquêté·es, souvent invisibilisé·es dans les travaux scientifiques. En cela, le film amène à interroger les diverses pratiques de recherche et des différents types de réalisation de film de recherche qui existent. Sans vouloir présenter ici une position dogmatique, cet article soumet à la discussion les choix de réalisation qui ont été fait dans ce film et contribue aux débats existants sur les conditions de production de la recherche en sciences sociales, et plus spécifiquement celle menée en Asie du Sud. L'écriture alternative dans une démarche de recherche apparaît comme un outil pertinent pour nourrir la production scientifique dans son ensemble. Elle enrichit le discours scientifique en renouvelant le regard sur le terrain et l'objet d'étude, et

encourage à approfondir et solidifier l’analyse. L’écriture filmique a finalement servi de support pour décortiquer ma pratique de terrain et proposer ici une relecture réflexive de cette étape cruciale de mon travail de recherche.

Remerciements : Le travail de terrain et les entretiens ; ainsi que la réalisation du film, ont été menés en collaboration avec Guhapriya K, AbuBucker Siddik K, Kishore Kumar et K. Vinnoli, en qualité d’interprètes. La traduction des entretiens du tamoul à l’anglais et le sous-titrage ont été réalisé par Kishore Kumar et Agnès Mengotti. Je remercie aussi particulièrement Joël Boulier, ainsi que les participants du groupe de travail Géographie-Cinés qui m’ont accompagnée tout au long de la réalisation du film au sein de l’UMR 8504 Géographie-Cités. Le film complet, *Plot Twist. City on Hold*, est disponible ici : <https://youtu.be/Zmatk84LcN8>

Bibliographie :

- Abou Issa, J., Frantz, M. et Pérez-Houis, C. (2026, accepté à paraître). « Matérialités urbaines. Vers une lecture des productions, circulations et transformations de matières dans la ville », Introduction et coordination du numéro, *Annales de Géographie*
- Anwar, N. H. et Viqar, S. (2017). « Research assistants, reflexivity and the politics of fieldwork in urban Pakistan », *Area*, 49 (1), 114-121. <https://doi.org/10.1111/area.12307>
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- Bon, B. (2024). « Photographier les villes à venir : diffusion des économies urbaines et morcellement des terres au Kenya », *EchoGéo*, 67, 1-19. <https://doi.org/10.4000/11y06>
- Bon, B., Simonneau, C., Denis, E. et Lavigne Delville, P. (2023). Conversions ordinaires des usages des sols liées à l'urbanisation dans les Suds. Habitation, capitalisation, mutations de l'agriculture. Comité Technique Foncier et Développement (AFD). <https://www.foncier-developpement.fr/wp-content/uploads/Ouvrage-collectif-Usage-des-sols.pdf>
- Bories, O. (2019). « Faire du paysage “un personnage”. Les atouts de la méthode filmique dans la production d’images paysagères », *Revue française des méthodes visuelles*, 3, 55-69.
- Calbérac, Y. (2010). Terrains de géographes, géographes de terrain. Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XX^e siècle. [Thèse, Université Lumière - Lyon II]. <https://theses.hal.science/tel-00551481v2>
- Canova, N. et Perrin, T. (2023). « Géographies audiovisuelles. Rétrospective et perspectives de traitement », *Territoire en mouvement*, n° 57. <https://doi.org/10.4000/tem.10844>
- Chenet, M. (2019). « Pour une géographie incarnée et singulière. De la pratique du cinéma documentaire en géographie », *Revue française des méthodes visuelles*, 3, 19-32.
- Chouraqui, F. (2019). « “Le bonheur de la thèse”. Pourquoi faire une thèse en images et en sons quand on est géographe ? », *Revue française des méthodes visuelles*, 3, 71-92.
- De Flore, E. R. (2015). À la(con)quête des sols : micrologiques et stratégies foncières dans la production des corridors industriels de Chennai, Inde. [Thèse, Université Paris-Est].
- Ernwein, M. (2015). Jardiner la ville néolibérale : la fabrique urbaine de la nature. [Thèse, Université de Genève]. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:55818>.
- Govindaprasad, P. K. et Manikandan, K. (2016). « Farm Land Conversion and Food Security: Empirical Evidences from Three Villages of Tamil Nadu », *Indian Journal of Agricultural Economics*, 71 (4), 493-503.
- Hancock, C. (2007). « “Délivrez-nous de l'exotisme” : quelques réflexions sur des impensés de la recherche géographique sur les Suds (et les Nords) », *Autrepart*, n° 41 (1), 69-81. <https://doi.org/10.3917/autr.041.0069>
- Hémont, F. et Patrascu, M. (2016). « Panorama de méthodologies audiovisuelles en SHS : Quelques perspectives pour la communication organisationnelle », *Revue*

- française des sciences de l'information et de la communication*, (9), 1-20.
<https://doi.org/10.4000/rfsic.2178>
- Huard, S. (2016). « Une terre commune dans le village ? Relations village-État et économie morale au travers de la biographie d'une parcelle dans le centre du Myanmar », *Natures Sciences Sociétés*, 24(4), 347-357.
<https://doi.org/10.1051/nss/2016038>
- Kaedbey, R. (2022). « Filmer la ville et ses acteurs ordinaires : Les atouts d'une approche audiovisuelle », *EchoGéo*, (61), 1-19.
<https://doi.org/10.4000/echogeo.23977>
- Kopytoff, I. (1986). « The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process ». Dans Appadurai, A., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- Le Bigot, B. (2024). « Exotisation ». Dans Bouvet M., Chossière F., Duc M. et Fisson, E. *Catégoriser*. Lyon : ENS Éditions. <https://doi.org/10.4000/128qk>
- Raoulx, B. (2011). « La “démarche géodocumentaire”. Essai sur la fonction réflexive de la géographie sociale dans un monde médiatisé ». Dans Dumont I., *Pour une géographie sociale : Regards croisés France-Italie*. Presses universitaires de Caen. <https://doi.org/10.4000/books.puc.27897>
- Simoes, L. (2012). « Les films des géographes français : quelle grille de lecture ? » *Cybergeo*. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.25418>
- Temple, B. et Edwards, R. (2002). « Interpreters/Translators and Cross-Language Research: Reflexivity and Border Crossings », *International Journal of Qualitative Methods*, 1 (2), 1-12. <https://doi.org/10.1177/160940690200100201>
- Turner, S. (2010). « Research Note: The silenced assistant. Reflections of invisible interpreters and research assistants », *Asia Pacific Viewpoint*, 51 (2), 206-219.

Filmographie :

- Calbérac, Y. (réal.) (2010). *Ce qui fait terrain, fragments de recherche*.
<https://vimeo.com/40585715>
- Chenet, M. (réal.) (2013). *Apprentis Chercheurs*. <https://shs.hal.science/mehdal-01178310>
- Chouraqui, F. (réalisateur) (2015). *Fogo na Boca*.
<https://www.youtube.com/watch?v=2Zy-1O6i7CY>
- De Flore, E.R. (réal.) (2013). Incentives. <https://doi.org/10.60527/e1f0-b791>
- Raoulx, B. (réal.) (2006). *Hérouville trait pour trait*. <https://doi.org/10.60527/t639-fm66>.