

# Genèse d'une écriture documentaire : renouer avec la connaissance dialoguée

Jean-Pierre Durand et Joyce Sebag\*

Cet article repose sur une expérience singulière : la réalisation d'un film sur l'*affirmative action* (discrimination positive) aux Etats-Unis et en particulier à Boston. L'origine du projet tient à notre doute quant aux effets positifs de l'importation de ce principe en France pour traiter des inégalités inter-ethniques et en simplifiant pour traiter des « questions des banlieues » : il s'agissait alors de réaliser un documentaire en sociologie filmique traitant de cette réalité en exposant les tensions et les questionnements dans la mise en œuvre de ce processus. Tels sont les ressorts de *50 ans d'Affirmative Action à Boston*, achevé en 2015 et disponible chez les auteurs du présent article.

À partir d'une idée générale (le doute sur l'efficacité de l'importation de l'*affirmative action*), nous avons été conduits, par nos lectures et nos contacts avec les spécialistes français à choisir d'aller interroger les intellectuels américains, des acteurs de l'*affirmative action* aux Etats-Unis et des bénéficiaires (ce qui nous a d'ailleurs amenés à préparer aujourd'hui un second film très différent du premier mais portant sur le même objet). Autrement dit la maturation du projet de film a fondamentalement reposé sur des échanges livresques ou en face à face, nous conduisant à construire des guides d'entretiens de plus en plus précis et pointus.

Le tournage du film s'est largement fait en interrogeant ces spécialistes et acteurs (une cinquantaine d'heures d'entretiens assez denses) avec, en prévision du montage, un certain nombre de plans pour mettre en tension les entretiens. Le montage est donc devenu le principal moment de création du film (après sa préparation en profondeur conduisant aux guides d'entretiens serrés) : nous y avons cultivé les différences de point de vue sur un même objet (*l'affirmative action*). Le documentaire terminé, il nous est apparu encore plus clairement, par les débats et les rebonds qu'il avait suscités lors des projections, que le choix assumé de la proposition de points de vues multiples étayés par l'expérience ou la recherche, nous avait permis de renouer par la forme filmique, avec la tradition de la philosophie grecque de production de la connaissance par le *dialogue*. L'article examine la puissance du dialogue à cette fin, en même temps que la condition du succès de cette approche : conserver les tensions productrices de sens et construire le film en maintenant une unité des propos pour que le « discours » ne soit pas celui de la confusion...

Les questions qui traversent le présent article tournent donc autour du dialogue. Qu'est-ce que le dialogue en philosophie et dans la production des connaissances ? Quelles sont ici les fonctions du dialogue ? Quels sont les rapports entre le dialogue philosophique et le documentaire sociologique qui proposent tous deux la mise en tension de points de vue différents ? Au-delà de ces questions, le documentaire sociologique continue d'interroger les rapports entre l'image/son et le textuel ou plus particulièrement avec les entretiens filmés, rapports qui constituent un autre type de dialogue. Bien sûr, ces questions n'ont de sens que rapportées au documentaire lui-même et à sa construction.

---

\* Professeurs de Sociologie, Centre Pierre Naville, Université d'Evry-Université Paris Saclay

## **1 - 50 ans d’Affirmative Action à Boston**

*L’affirmative action* ou, selon la mauvaise traduction française, la discrimination positive est le résultat des luttes des Afro-américains durant les années 1960 pour faire reconnaître leurs droits en tant que citoyens américains. Au-delà de la fin concrète de la ségrégation raciale dans les états du Sud, dans les bus, dans les espaces publics ou de la possibilité de s’inscrire sur les listes électorales, *l’affirmative action* ouvre la possibilité aux minorités —et en particulier aux Afro-américains, les plus exclus— de s’inscrire plus facilement dans les universités, de créer des entreprises dans le para-public, de trouver des emplois, etc. Pour lutter contre les inégalités scolaires liées à la ségrégation urbaine, les états ont été tenus d’organiser un système de transport scolaire des enfants afro-américains vers les lycées des quartiers les plus aisés (le *busing*).

Toutes ces mesures, dont le degré de mise en œuvre dépendait surtout du bon vouloir des autorités politiques, a pu avoir des effets pervers, qu’il ne faudrait pas passer sous silence : par exemple, à partir du système des quotas par grandes catégories ethno-raciales, des candidats Blancs pouvaient se voir interdire l’entrée à l’université alors que des Afro-américains y entraient avec des résultats scolaires inférieurs. Des jugements célèbres de la Cour Suprême ont mis fin à cet état de fait à travers des compromis plus ou moins bancals ; mais ils ont surtout servi de prétexte aux opposants pour développer leurs actions, avec certains succès, contre les principes mêmes de *l’affirmative action*.

Quelles leçons tirer de cette politique un demi-siècle après ? Quels effets réels sur la société américaine et sur la réduction des inégalités entre Blancs et Afro-américains ? Quels effets secondaires ou pervers qui pourraient accroître les tensions entre les deux groupes dans certaines villes ou dans certains quartiers ? Autrement dit, pourrait-on parler d’une réduction de l’intensité du racisme aux Etats-Unis ? Quelles sont les perceptions par les uns et par les autres ? Notre pratique de sociologues nous a conduits à interroger des personnes aussi différentes que des universitaires ayant travaillé sur ce thème, des travailleurs sociaux, des avocats, des élus, des entrepreneurs, etc.

La question devient alors, dans la pratique du documentaire sociologique : comment naît la connaissance dans la combinaison ou dans la tension entre les interventions des uns et des autres ? Qu’est-ce que le montage filmique ici, au double sens des raccords d’images/sons pour construire des séquences ET plus globalement dans la mise en perspective des différentes contributions (les faire dialoguer) et des séquences montrant la vie aux Etats-Unis pour faire sens et pour « informer » le spectateur ?

## **2 - Le rôle du dialogue dans la production de connaissances**

*Le Banquet* de Platon présente un ensemble de confrontations d’opinions fondées sur des savoirs communs mais aussi de points de vues construits sur une approche problématisée imprégnée de l’état des savoirs de l’époque et de l’acceptation de la « morale » et des relations qu’elle autorise au sein de la classe sociale dominante. Chacun des acteurs des dialogues platoniciens est interpellé pour donner son point de vue soit en fonction de sa propre expérience et de sa pratique personnelle soit en fonction de son statut scientifique ou institutionnel dans la cité.

Ainsi, ces dialogues ne nous révèlent pas une ou des vérités mais nous renseignent sur ce qui est accepté ou acceptable au sein de cette classe de citoyens qui produit les normes de la société. Nous y voyons un lien avec le débat d'idées proposé par notre documentaire.

Dans *Le Banquet*, le mode de production du savoir repose sur la rencontre avec les autres autour d'un objet commun, plus ou moins fixé à l'avance : la religion, le bien, le beau, le mal ou tous les objets du quotidien pris comme prétexte pour élever la connaissance d'autrui et la perception du réel par les autres. On n'y rencontre pas la prétention à connaître *mieux* ; mais, des questions émergées du dialogue, naissent de nouveaux débats éclairant le pensée de chacun. Ce qui compte ici c'est l'ensemble des points de vue exprimés. La mise en relation et l'analyse de ces confrontations qui permettent à chacun de sortir de son isolement favorise la production de nouveaux savoirs généralement synthétisés et analysés par Socrate, pour en tirer de nouvelles questions sur ce qui doit être écarté et sur ce qui fait sens pour produire une spirale de connaissances qui sera questionnée à son tour.

D'autres éléments sont venus à l'appui de cette hypothèse alors que nous nous posions la question du dialogue. Ainsi, l'ouvrage de Stephen Greenblatt (2015), *Quattrocento* qui relate le parcours du moine Poggio Braccioloni à la recherche d'un manuscrit de Lucrèce, *De la nature* est l'occasion de s'interroger à la fois sur la circulation des œuvres et sur celle de la place du dialogue dans la production de connaissances dans la Grèce antique<sup>1</sup>. Cette problématique est l'occasion pour Greenblatt d'une rencontre avec différents auteurs tel que Cicéron. Celui-ci, dans *De la nature des dieux*<sup>2</sup>, rappelle la « grande variété d'opinions [qui émergent] au cours d'un débat serré, approfondi ». Greenblatt en propose l'analyse suivante : « Cicéron expose sa pensée non pas comme un traité rédigé au terme d'une réflexion solitaire, mais comme un échange de vues entre personnes d'un même niveau social et intellectuel, une conversation où lui-même ne joue qu'un petit rôle et à l'issue de laquelle aucun ne s'impose comme vainqueur. À la fin de ce débat — une longue œuvre qui aurait rempli plusieurs rouleaux de papyrus de bonne taille — Cicéron ne tranche pas : “Ayant ainsi parlé, nous nous séparâmes. Velleus jugeait que la vérité se trouvait plutôt dans les idées développées par Cotta, à moi celles de Balbus paraissaient avoir plus de vraisemblance” » (Greenblatt, 2015, 89). Et Greenblatt poursuit, « cette conclusion ouverte ne relève pas d'une quelconque modestie intellectuelle — Cicéron n'était pas un homme modeste — mais d'une stratégie d'ouverture affable à l'égard de ses amis. C'est l'échange lui-même, non pas ses conclusions qui est avant tout porteur de sens. C'est la dialogue qui importe, le fait que l'on réfléchisse ensemble, avec un mélange d'esprit et de sérieux, sans jamais tomber dans le commérage et la calomnie, en ménageant toujours une place pour les opinions contraires » (Greenblatt, 2015, 89).

D'une certaine manière le dialogue peut être aujourd'hui un moyen de battre en brèche les idées toutes faites, les évidences devenues certitudes car diffusées par une multiplicité de canaux convergents. En reprenant celles-ci, l'auteur-dialoguiste peut les démonter pour faire émerger d'autres interprétations et proposer d'autres représentations du réel.

---

<sup>1</sup> « Recopié laborieusement à la main durant des siècles, mais [dont on ne sait pas] si elle avait été comprise par les êtres solitaires qui l'avaient copiée, [cette œuvre] n'était pas en circulation depuis longtemps ... Mais faute d'avoir été discutée et disséminée, après chaque apparition elle était engloutie par les vagues. Enfin, après avoir sommeillé, oubliée pendant plus de mille ans, elle s'est mise à circuler » (Greenblatt, 2013, 20-21).

<sup>2</sup> Cité par Greenblatt (2015, 88-89)

Le dialogue, dans toutes ses formes, apparaît donc comme une *écriture fragmentée*. Laquelle —ce n'est pas le moindre de ses mérites— sert aussi à la dramaturgie de la pièce, du conte ou du dialogue. Chez Voltaire, comme le note Patrick Neiertz à propos de son *Dictionnaire Philosophique*, « le dialogue ironique a une souplesse formelle, une réceptivité à l'enjouement aussi bien qu'au sérieux discursif, une aptitude à représenter les différentes topiques de l'interlocution (par exemple, l'opposition contradictoire, la dramaturgie du convaincant et du convaincu, la ridiculisation de l'adversaire en idées, etc.). Ce procédé est l'arme parfaite pour une guérilla de l'esprit. (...) Tout dialoguiste, y compris [Voltaire], se trouve confronté au défi d'avoir à combiner les techniques de la rhétorique de persuasion, les procédés de représentation du réel conversationnel et la nécessaire gravité d'un processus dialectique entre deux ou plusieurs locuteurs. Sa difficulté principale réside dans son caractère dual : il est à la fois la communication d'un message conceptuel et l'organisation de cette communication en spectacle » (Neiertz, 2008).

Chaque élément, fragmenté et fragment d'un tout en tant que pensée totale, est lui-même un point de vue défendu par l'un des locuteurs. Et c'est au lecteur de reconstituer la pensée de l'auteur à travers les arguments, les hésitations et les débats proposés pour, *in fine*, non pas lui livrer un avis-prêt-à-consommer, mais le conduire à approfondir sa réflexion.

### **3 – Le statut de l'entretien dans le documentaire sociologique**

L'image et le son ne peuvent pas tout dire ! Pas plus que le texte ne peut exprimer tout le sensible et surtout le communiquer instantanément comme l'image et le son. Il ne s'agit pas ici de débattre sur la supériorité de l'un ou de l'autre, mais plutôt de montrer leur complémentarité, en particulier dans le documentaire sociologique : il s'agit d'établir ou de fonder le dialogue entre image et texte dans le documentaire sociologique.

Reprenons Brecht, lui-même revisité par Didi-Huberman (2009), dans ses montages fabriqués pour son *Journal de travail (1938-1955)* (1976) et pour *l'ABC de la guerre* (1985). Exilé dans différents pays d'Europe, Brecht a perdu sa scène de théâtre et vit dans une haine féroce du nazisme. Il choisit de s'exprimer par le collage de photographies empruntées à toute sorte de supports, avec des origines les plus variées. Il reprend souvent des photos issues des agences de presse ou de journaux, avec le commentaire du photographe ou du journaliste. Ses photos s'inscrivent presque toujours dans son combat politique contre le régime nazi ou contre l'ordre capitaliste mondial. Or, rapidement, les légendes journalistiques accompagnant les photos lui semblent trop descriptives, voire redondantes par rapport au contenu de l'image, ou bien précisant le contexte de la prise de vue, mais sans jamais aller au fond de l'analyse politique.

Brecht choisit donc d'aller au-delà du contenu explicite pourrait-on dire de la photo (avec ses précisions spatio-temporelles d'accompagnement fournies par le journaliste) pour lui donner sa signification historique et politique à travers un texte en quatre vers. Par exemple, la photo d'un soldat américain venant de tuer un soldat japonais portait la légende suivante « Soldat américain devant un soldat japonais mourant qu'il vient d'être obligé d'abattre. Le Japonais caché derrière la barque, tirait sur les troupes américaines » (Didi-Huberman, 2009, 34). Brecht a joint le poème suivant en bas de la planche présentant la photo sur fond noir :

« Il a fallu que de sang rougisse une plage  
Dont nul de ces deux n'avait l'héritage.  
Ils étaient contraints, dit-on, de se tuer ainsi ?  
Soit, soit. Mais demande encore : par qui ? »

Didi-Huberman propose une lecture éclairante de ce *montage* (image/légende/Poème de Brecht) dans lequel Brecht souhaite apprendre au spectateur à lire les images puisque « l’analphabète du futur ne sera pas l’illettré, mais l’ignorant en matière de photographie » (Moholy-Nagy cité par Didi-Huberman, 2009, 35). Pour Didi-Huberman, « Une dialectique est donc à l’œuvre. Elle empêche de lire le poème de Brecht indépendamment de l’image qu’il commente, ou à laquelle il semble même “répondre”. Réciproquement, elle empêche qu’à lire la légende “originale”, nous puissions nous croire renseignés une fois pour toutes sur ce que la photographie représente. Elle introduit, de ce fait, un doute salutaire sur le statut de l’image sans que, pour autant, sa valeur documentaire en soit contestée. En termes politiques, l’attitude de Brecht relève, elle aussi, d’une *position dialectique* : il était nécessaire et bénéfique que l’Amérique contrât l’expansion du fascisme, il était fatal que cette opération servît ses propres stratégies d’expansion en tant que puissance impérialiste » (Didi-Huberman, 2009, 42).

Le travail d’écriture textuel de Brecht est donc bien plus qu’une explicitation, il propose un *épigramme*<sup>3</sup> : c’est le va-et-vient entre l’image et l’épigramme ou l’entretien dans le documentaire. Ainsi le documentaire sociologique s’apparente à la *photoépigramme* selon le terme inventé par Brecht pour définir ses propres montages<sup>4</sup>. C’est un dialogue entre les deux formes d’expression mais surtout pas l’illustration par l’image ou le commentaire qui re-dirait ce qu’énonce l’un ou l’autre. Cette mise en perspective historique et politique de l’image par le texte rappelle les panneaux qu’Eisenstein avait empruntés au cinéma muet, repris ultérieurement par Godard.

Cette dialectique de l’image et du texte (entretien) fonde le documentaire sociologique. Le texte peut apparaître en direct (les personnages s’adressent au sociologue qui conduit l’entretien) dans *50 ans d’Affirmative Action à Boston* ou en voix off comme dans certains films sur le travail comme *Entrée du personnel* de Manuela Frésil<sup>5</sup> ou *C’est quoi ce travail ?* de Luc Joulé et Sébastien Jousse<sup>6</sup>. L’entretien est ainsi constitutif du documentaire sociologique, à condition qu’il entre en résonance avec les images sans être redondant avec celles-ci.

C’est aussi la position défendue par Jacques Rancière lorsqu’il soutient qu’il ne saurait y avoir de média visuel *pur*, au sens où toute image est associée au texte et au dit, dans son histoire ou par son environnement : « il m’importait d’émanciper l’image de la visualité [Rancière fait

---

<sup>3</sup> L’épigramme est un texte court, en prose puis en vers, que les Grecs apposaient sur les sépultures ou sur les monuments : ultérieurement, il a acquis une dimension mordante avec des pointes assassines. Didi-Huberman en fait une « arme poétique contre toute politique des armes ».

<sup>4</sup> Pour Didi-Huberman, le montage est *dys-position* (avec ce préfixe qui signifie difficultés, mauvais état) c’est-à-dire ici mise en tension des éléments. Ce même auteur prend pour exemple le collage de trois images d’actualité par Brecht (Pie XII bénissant, Rommel baguette à la main devant une carte d’état-major, des femmes à la recherche des leurs dans un charnier russe) pour montrer la force de production du sens par le montage. Par cette destruction/construction (chaque image est détachée de son contexte ordinaire —destruction— et replacée dans un autre ensemble qui construit un autre sens), *les images prennent position*. C’est une autre manière de parler de la dialectique comme mode de connaissance, dialectique dans le dialogue des éléments en tension. D’où le concept fort de *violence dialectique* inventé par Didi-Huberman (2009, 99) pour rendre compte des effets politiques du montage. En reprenant à son compte les thèses de Walter Benjamin, Didi-Huberman avance l’idée que prendre position c’est être dialecticien (2009, 125) en organisant les tensions entre l’image et les textes, entre le fond et la forme afin que l’auteur produise des chocs efficaces par le montage (Idem).

<sup>5</sup> Voir Manuela Frésil, Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand, « Entrée du personnel – Un documentaire de Manuela Frésil », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 6 | 2015. URL : <http://nrt.revues.org/2195>

<sup>6</sup> Voir Sébastien Jousse, Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand, « C’est quoi ce travail ? – Un documentaire de Luc Joulé et Sébastien Jousse » *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 7 | 2015. URL : <http://nrt.revues.org/>

référence ici à son ouvrage *Le destin des images*], de dire qu'une image n'est pas simplement une copie ou une forme visuelle, mais qu'elle est toujours le fruit d'un ensemble de relations entre le visible et le dicible, une relation entre ce qui est présent et ce qui est absent. Et bien souvent, elle correspond aussi à une relation temporelle, entre différents temps, un après et un avant, etc. À mon sens, il était donc important de refuser l'opposition entre "le" verbal et "le" visuel. L'idéologie moderniste revendiquait une émancipation du visuel, une émancipation de la matérialité, une opposition entre forme visuelle et langage. Je m'y oppose, car pour moi, il n'est pas question d'une émancipation vis-à-vis du langage, mais plutôt d'un autre ensemble de relations entre le visible et le dicible. Une image n'est jamais une présence à l'état brut » (Rancière, 2014, 49). Autrement dit, l'image ne peut exister ou n'existe jamais sans son contexte qui se réfère au dit : on ne peut séparer le visible du dicible et par là-même le dit fait partie de l'image.

Toujours dans ce voyage dans le temps qui nous interroge, Greenblatt évoque ce Quattrocento où l'on « affichait une identité et son rang dans la hiérarchie du système social par des signes visibles et compréhensibles, (...) il n'y avait pas d'échappatoire (...) mieux valait accepter l'identité que le destin vous avait assigné » (Greenblatt, 2015, 25). L'identité visibilisée volontairement ou « désignée » socialement reste un fait social déterminant encore aujourd'hui. Notre documentaire sur *l'affirmative action* interroge le rapport que nous entretenons encore aujourd'hui avec cette visibilisation. Faire dialoguer de nombreux acteurs sur cette question nous permet d'interroger la permanence de notre rapport à la visibilisation d'une identité et le sens qu'elle génère ainsi que son impact sur les rapports sociaux. Ceux-ci n'étant pas sans rapport avec les dialogues qui se nouent au niveau scientifique, politique, économique et social.

Du point de vue du sociologue documentariste, ce lien intrinsèque entre le visuel et la parole peut justifier un autre choix : faire apparaître le locuteur à l'image parce que le regard, la position du corps, son mouvement et la gestuelle qui accompagne la parole sont aussi des signifiants qui permettent d'interpréter et de nuancer le dit lui-même : doute, assurance, certitude, etc. Ainsi, dans *50 ans d'Affirmative Action à Boston*, plusieurs locuteurs s'adressent directement à la caméra pour affirmer leur point de vue, comme s'ils la prenaient à témoin ou pour requérir leur approbation, alors qu'en même temps, par leur gestuelle (par exemple se mettre un peu de côté), ou par la variation de tonalité de la voix (terminer une phrase avec une voix baissante), le spectateur perçoit le doute chez le locuteur ou bien le sentiment que sa déclaration dépasse ce qu'il pense ordinairement. Alors l'image est le complément indispensable du texte parlé pour le nuancer, pour introduire de l'incertitude et de la contingence, là où le parler isolé apparaît plus franc et plus direct.

À partir de l'idée de *montage*, chère aux surréalistes, puis reprise par Alexander Rodtchenko en photographie ou ici par Brecht, la démonstration est faite de la nécessité du dialogue entre image et texte (écrit ou parlé à travers l'entretien dans le documentaire sociologique) comme producteur de connaissances. On y ajoute l'incertitude qui peut naître des attitudes du locuteur comme source de nouveaux questionnements à travers le doute.

## **Conclusion**

Tout cet article montre et démontre l'intérêt de recourir au *dialogue* pour penser car celui-ci organise, met en évidence les tensions entre points de vue. En ce sens il est producteur de connaissances à travers la maïeutique à laquelle nous invitaient les philosophes grecs. Le

documentaire sociologique, parce qu'il repose sur une discipline qui encourage les controverses et parce qu'il a comme programme d'associer —toujours en tension— image/son et entretiens, est un puissant outil de connaissance du social.

On peut repérer à ce titre quatre niveaux de dialogue dans/avec le documentaire sociologique :

- entre le sociologue et les personnages interviewés qui apportent leurs expériences, leurs connaissances et leurs points de vue ; ce qui exige une grande dextérité dans la conduite des entretiens afin de dépasser le « discours » pour atteindre la « parole »,
- entre les différents personnages interviewés : ici la qualité du dialogue dépend du montage, non pas seulement au sens cinématographique mais au sens brechtien, c'est-à-dire pour produire de nouvelles connaissances par la tension entre points de vue,
- entre les images et le textuel-parlé des personnages interviewés : images des locuteurs eux-mêmes d'une part et dialogue entre les images du film et ce textuel-parlé d'autre part,
- dans le dialogue final des spectateurs avec le documentaire sociologique ; lequel peut d'ailleurs se poursuivre dans la rencontre entre ces spectateurs et les réalisateurs.

Notre documentaire sur *l'affirmative action* a mis en scène de manière volontaire les différents points de vue des acteurs pour établir un dialogue construit de manière fictionnelle par le montage autour des recherches et des expériences de ces 50 dernières années à Boston. Ce dispositif nous a permis d'obtenir un regard dialectique et non homogène d'une réalité complexe. Il nous questionne sur notre propre position de chercheur qui consiste à expliquer les points de vue souvent contradictoires où les relations de causes à effet ne sont pas linéaires mais s'entrelacent dans la double spirale du rationnel et de l'émotionnel. Et ce, sans faire l'économie d'une attitude compréhensive sur l'émergence de telles propositions dans une période d'exclusion politique, économique et sociale d'une partie de la population. Dans les regards pluriels de cette confrontation, nous avons espéré retrouver quelques traces de la maïeutique présente dans les dialogues platoniciens. Dialogues qui malgré les réminiscences que chacun porte en soi et les formes de socialisation qui lui sont propres, peuvent remettre la *doxa* et questionner les opinions qui nous ont construit socialement.

## **Bibliographie**

Brecht Bertold (1976 [1994-1995]), *Journal de travail (1938-1955)*, Paris, L'Arche.

Brecht Bertold (1985 [1955]), *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Châtelet François (sous la dir.) (1979 [1972]), *La philosophie, De Platon à Saint Thomas*, Tome1, Paris, Marabout.

Didi-Huberman Georges (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Greenblatt Stephen (2015 [2011]), *Quattrocento*, Flammarion/Libres Champs.

Neiertz Patrick (2008), *L'ironie voltairienne dans les dialogues du Dictionnaire Philosophique*, [www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellis/crimel/gallery.../12259.pdf](http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellis/crimel/gallery.../12259.pdf)

Platon (1964, [env. 380 avant JC]), *Le Banquet*, Paris, GF-Flammarion.

Rancière Jacques (2014), *Jacques Rancière, les grands entretiens d'Artpress*, Paris, Artpress.

### **Filmographie**

Frésil Manuela (2011), *Entrée du personnel*, Production Shellac.

Joulé Luc et Sébastien Jousse (2015), *C'est quoi ce travail ?*, Production Shellac.

Sebag Joyce et Jean-Pierre Durand (2014), *50 ans d’Affirmative Action à Boston*.