

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA CAPTATION DE PAROLES À L'OEUVRE FILMIQUE :
LA MÉDIATION FICTIONNELLE COMME MOYEN D'ANONYMAT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JULIANNE RACINE

JUILLET 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À toutes celles et ceux qui ont participé aux entretiens du prototype et de l'oeuvre finale; qui se sont prêtés au jeu devant la caméra; qui ont regardé l'une ou l'autre des versions du film et partagé leurs impressions; ou demandé avec insistance «quand est-ce qu'on le voit ton film?», bref, aux amis, je vous dois d'avoir réussi à mener à terme ce mémoire.

Aux Scotcheuses, merci de m'avoir appris à faire des films et donné envie d'en faire avec des amis.

À Claude et Bobby, merci de m'avoir donné envie de continuer à faire des films avec des amis. De vous être lancés dans ce projet comme si c'était le vôtre (d'ailleurs, ça l'est aussi!).

Merci à mes directeurs, Mouloud Boukala et Denis Chouinard, de m'avoir fait confiance et respecté mon rythme;

Merci à Ève Lamoureux et Diane Poitras d'avoir accepté de siéger sur ce comité d'évaluation avant même de me connaître.

Un merci spécialement vigoureux à mes parents, à Marie, Anna, Simon, à Camille, Céline, Myriam, Salah, Denis, à Laura, Mathilde, Lisanne, Oli, Gervasio... merci de m'avoir endurée et aidée à trouver de la force. Bravo, sérieux. Heureusement que vous êtes là.

DÉDICACE

**À mes parents,
à leurs combats acharnés et anonymes.**

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I CADRAGE ET INTENTIONS.....	4
1.1 Thème des entretiens.....	5
1.2 Cadrage conceptuel.....	6
1.2.1 Politique, affectif, communauté.....	6
1.2.2 Création et résistance.....	10
1.2.3 La parole filmée.....	14
1.3 Objectifs.....	15
1.3.1 Documenter des paroles politiques.....	15
1.3.2 Dépersonnaliser la parole.....	17
CHAPITRE II REPÈRES CULTURELS ET COMMUNICATIONNELS.....	20
2.1 Corpus d'oeuvres	20
2.1.1 Les Bureaux de Dieu.....	21
2.1.2 The Arbor.....	22
2.1.3 24 City.....	23
2.1.4 Histoire et contrôle des récits.....	24

2.2	Repères communicationnels.....	27	
2.2.1	Oralité, médiation et transmission.....	27	
2.2.2	L'entretien compréhensif.....	29	
CHAPITRE II			
MÉTHODOLOGIE.....			31
3.1	Entretiens.....	31	
3.2	Canevas et distribution.....	33	
3.3	Préparation et tournage.....	36	
3.4	Montage.....	39	
CHAPITRE IV			
RETOUR SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION.....			42
4.1	«Schizo-ethnographie».....	42	
4.1.1	Un bon prétexte.....	43	
4.1.2	S'accorder.....	45	
4.1.3	L'épreuve du personnage.....	46	
4.2	Limites et pistes à creuser.....	47	
CHAPITRE V			
CONCLUSION.....			49
APPENDICE A			
DVD DE L'OEUVRE			53
BIBLIOGRAPHIE.....			54

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation prend pour objet la possibilité de créer une œuvre filmique à partir de paroles documentaires, tout en préservant l'anonymat des personnes filmées.

Le procédé de médiation retenu consiste à faire interpréter devant la caméra des extraits d'entretiens retranscrits par des personnes ayant ou non participé aux entretiens réels.

Cette parole gravite ici autour des rapports entre l'affectif et le politique dans une communauté politique à laquelle appartiennent à la fois les personnes interviewées et les interprètes. Les considérations formelles sur la parole et sa médiation s'accompagnent de réflexions sur les thèmes abordés lors des entretiens et sur la volonté de conserver des traces de luttes et de vies s'inscrivant contre les discours officiels.

Mots-clé : affectif, communauté politique, parole, contre-archive, anonymat.

INTRODUCTION

Ce mémoire de recherche-crédation est né de l'envie de réaliser une œuvre à partir de – et pour – une communauté à laquelle je me sentais appartenir. Prendre cette communauté comme origine et destinataire d'une œuvre impliquerait, je m'en doutais bien, de devoir la nommer. Et, pour cela, identifier ce que ses membres avaient en partage. Ce qui me semblait évident, c'était qu'il s'agissait d'une communauté politique : les gens qui en faisaient partie partageaient des sensibilités d'ordre politique; un certain rapport au monde, une certaine attention à l'égard des autres et des situations, certains modes de réactions... Mais quel nom pouvait convenir à une communauté aussi hétérogène, et dont les frontières étaient aussi indistinctes?

Si je m'en étais remise au langage des sciences politiques, il m'aurait fallu placer cette communauté à « gauche », tout à gauche : à l'« extrême gauche », si l'on admet que le « centre » est bien le centre, c'est-à-dire la voie modérée, l'équilibre. Pour peu que l'on décentre le centre, tout se décale... Les mots de la sociologie, quant à eux, m'auraient dirigée vers une dénomination par le genre, l'âge, l'activité... Mais toujours l'hétérogénéité de l'ensemble auquel je voulais m'intéresser échappait à ces catégories. Peut-être la communauté ne pouvait-elle être définie qu'en négatif, en nommant ce à quoi elle s'opposait (à défaut de répondre à l'injonction de *proposer* quelque chose à la place). Or quand on se définit *contre*, la liste des « anti- »

est sans fin...

Le qualificatif « militant » m'a, pour un temps, semblé le plus à même de désigner cette communauté sans la nommer : malgré sa polysémie, son usage courant (à Montréal du moins) désigne un spectre de tendances politiques ayant en commun de lutter contre les formes de pouvoir institué – qu'il soit capitaliste, patriarcal, étatique, colonialiste ou autre. La posture militante m'apparaissait convenir à tout le moins aux individus impliqués dans mon projet. Or, en partageant la question autour de moi, il m'a bien fallu admettre que même le terme « militant » ne faisait pas l'unanimité : il référait davantage à une forme d'action dans la lutte (le *militantisme*) – du reste souvent associée à la politique partisane – qu'à des sensibilités partagées.

Tenons, dès lors, au moins dans un premier temps, cette communauté pour « indéterminée ». Cette indétermination (bien relative, j'en conviens), loin de freiner ma démarche, en aura finalement été l'un des moteurs. Le mystère entourant ce qui lie cette communauté a en effet accompagné mon projet depuis les lectures préalables jusqu'au montage du film. Nous y reviendrons donc plus d'une fois à travers ces pages.

J'avais envie, donc, de contribuer à un travail collectif de réflexion, et d'inviter certaines personnes de mon entourage à y participer; envie d'ouvrir un espace pour réfléchir certaines questions auxquelles nous sommes souvent confrontés et autour desquelles nous échangeons de façon informelle, mais dont peu de traces sont conservées. Il est en effet difficile, dans la « communauté indéterminée », d'enregistrer des conversations. La méfiance qu'y rencontrent les dispositifs de captation de l'image et du son s'explique

notamment par les incidences juridiques potentielles de certaines traces pouvant être jugées suspectes, mais aussi par un rapport très critique vis-à-vis du spectacle et de la mise en scène de soi. Choisir une approche documentaire m'apparaissait en ce sens risqué : si trouver des volontaires pour se faire filmer est toujours possible, la présence de la caméra nuit souvent au climat de confiance. Je demeurais néanmoins attachée au contenu documentaire comme matériau de travail artistique : je voulais donner à entendre des propos tirés de discussions « réelles ».

C'est ce rapport conflictuel à l'approche documentaire qui a guidé mes choix formels. Ceux-ci sont cependant indissociables des enjeux au cœur desdites discussions, puisque tous deux prennent comme point de départ l'envie susnommée de créer avec et pour une communauté politique. Ces enjeux « de fond », tournant autour des liens entre l'*affectif* et le *politique* à l'intérieur de la communauté, seront contextualisés d'entrée de jeu, en situant mes intentions en termes éthiques, esthétiques et politiques. Nous progresserons ensuite vers les références culturelles et communicationnelles qui ont nourri mon projet de création, puis vers la description puis l'analyse de mon processus de création.

CHAPITRE I INTENTIONS ET CADRE THÉORIQUE

Afin de pouvoir faire usage d'un contenu documentaire, tout en conservant une distance entre l'énonciation originale de ce contenu et son actualisation dans l'œuvre, je me suis interrogée quant aux moyens possibles de brouiller l'identité des sujets énonciateurs. Les procédés généralement utilisés à cette fin dans le documentaire d'enquête ou militant – flouter le visage, changer les voix, filmer les mains – m'apparaissent peu concluants sur les plans éthique, esthétique et symbolique.¹ C'est au confluent du documentaire et de la fiction que j'ai trouvé l'approche qui me semblait la plus apte à traiter les matériaux que je désirais partager : réaliser des entretiens, puis faire jouer des extraits de ces entretiens par des interprètes devant la caméra. Au-delà de son incidence immédiate sur l'ambiance des entretiens, ce procédé de médiation trouve un écho dans les concepts qui ont balisé les thèmes abordés dans ces mêmes entretiens.

1 Comme l'observe Jean-Louis Comolli, le floutage « est une pratique policière. Disons : l'envers complice du portrait-robot. Quel autre pouvoir que policier peut aussi bien – et impunément – diffuser votre image ou l'effacer? Et dans les deux cas pour le bien de l'ordre social? Le pouvoir de montrer s'avoue donc comme le pouvoir de flouter, c'est-à-dire de ne pas montrer. Le monde devient à la fois visible et méconnaissable. La fameuse puissance analogique de l'image cinématographique, dérivée de l'image photographique, est ici renversée. Résultat : une forme sans visage n'est pas à même de devenir un personnage, d'entrer dans un récit, c'est-à-dire une fiction qui ménage la place du spectateur comme celle du désir d'aller outre pour se reconnaître et/ou se perdre. » (2012, p.575)

1.1 Thème des entretiens

De la même façon que j'ai préféré me situer depuis l'intérieur d'une communauté plutôt qu'en observatrice extérieure, le choix du thème des entretiens est né de questionnements personnels, que j'ai voulu partager afin de mettre en œuvre une réflexion collective. Les liens entre *l'affectif* et le *politique* dans la communauté au sein de laquelle s'ancre mon projet composent une toile complexe, traversée de significations différentes pour chaque personne, mais qui se rencontrent autour d'un certain nombre de nœuds, d'expériences et d'interrogations partagées, notamment :

- Le sentiment de s'inscrire dans une communauté politique, d'y être lié affectivement;
- Les tentatives d'articuler une réflexion et des pratiques collectives autour du soin;
- La difficulté de concilier certains idéaux avec la vie quotidienne;
- La recherche du sens politique hors des moments d'intensité (grèves, occupations, mouvements...).

Au fil des lectures et des discussions qui ont précédé les entretiens, il s'est avéré de plus en plus évident que situer l'usage que je ferais des termes « affectif » et « politique » devait aller de pair avec une réflexion sur la notion de communauté. C'est donc en articulant ensemble ces trois notions que nous déterminerons le sens qui leur sera accordé ici. Nous verrons ensuite comment intégrer à cette réflexion une dimension esthétique, en considérant les apports de penseurs qui ont théorisé les liens entre politique et création artistique – et plus spécifiquement cinématographique.

1.2. Cadre conceptuel

1.2.1 Politique, affectif, communauté

Pour Hannah Arendt, référence sur laquelle s'appuient nombre de philosophes politiques contemporains pour avancer leur propre définition du politique, *le politique*² se définit presque comme l'exact opposé de *la politique* :

Au sens grec, le politique doit donc être compris comme centré sur la liberté, la liberté étant elle-même entendue de façon négative comme le fait de ne-pas-gouverner-ni-être-gouverné et, positivement, comme un espace qui doit être construit négativement par la pluralité et dans lequel chacun se meut parmi ses pairs. (Arendt, 1993, p. 77)

Le politique ne peut avoir lieu que hors du gouvernement, c'est-à-dire non pas forcément dans une réalité dépourvue d'État, mais *malgré* l'État et toutes les autres formes de gouvernement. Il implique donc une forme d'autonomie par rapport aux structures gouvernantes, et une reconnaissance de l'idée d'une communauté d'égaux. En des termes similaires, mais en prolongeant cette définition par l'ajout de l'idée d'une rencontre, Jacques Rancière écrit :

Le politique est la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce

2 Si l'acceptation de chacun de ces termes diffère considérablement d'un auteur à l'autre, *la politique* semble généralement pouvoir être traduit, en anglais, par *polity* ou *policy*, à savoir respectivement, selon la classification avancée par l'anthropologue George Balandier, « les modes d'organisation du gouvernement des sociétés humaines » et « les types d'action qui concourent à la direction des affaires publiques » (1967 : 29). La troisième traduction possible semble plus proche des définitions du politique que je mobiliserai ici, dans la mesure où c'est la seule qui ne fait pas référence aux fonctions attribuées au gouvernement : *politics* désignerait les « stratégies résultant de la compétition des individus et des groupes » (Ibid).

processus le nom de police.

Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à désigner ce jeu est celui d'émancipation. (Rancière, 1998, p.112)

À comparer les deux définitions, on constate que ce qu'entend Arendt par *politique* semble plus proche de ce que Rancière nomme *émancipation* : c'est dans la rencontre du processus d'émancipation avec ce qu'il nomme la *police* qu'il voit le politique. Il y aurait donc un conflit contenu dans le politique. Or ce conflit n'a pas ici lieu entre « pairs », mais entre les forces qui luttent pour l'égalité et celles qui la nient en distribuant inégalement places et fonctions.

Le philosophe Bernard Aspe, notamment lecteur de Arendt et Rancière, estime que ce dernier ne va pas assez loin : en trouvant le politique uniquement dans des moments d'« irruption » donnés, il élude la question de la consistance politique dans la durée (Aspe, 2006, p.98). Aussi inclut-il, dans sa propre définition du politique, une dimension temporelle : « Il y a politique là où les processus d'exploitation se trouvent bloqués, et où ce blocage est susceptible de durer » (Ibid, p.34).

Si la définition avancée par Aspe m'apparaît la plus pertinente pour baliser le thème de ma recherche-création, c'est aussi en raison de la façon dont il lie l'action politique et la communauté, au moyen d'un concept qu'il emprunte, avec Muriel Combes, au philosophe Gilbert Simondon : le transindividuel (ou transindividualité). Il y a transindividualité, écrit-il, « là où ce qui existe *entre* les individus prime sur ce qu'ils sont en tant qu'individus » (Aspe, 2013 : 83). Aspe pose la transindividualité comme condition à l'existence de ce qu'il

nomme les « communautés réelles » (Ibid), d'une part, et, d'autre part, à l'action politique : « Pour qu'il y ait une action politique, il faut que des actions soient prises par des collectifs transindividuels » (Ibid, p.45). Si, donc, le politique implique un blocage, dans la durée, des processus d'exploitation, ce blocage ne peut vraisemblablement être mis en œuvre que par l'action de « collectifs transindividuels ». Or, si la marque de la transindividualité « est présente dans chaque collectivité, toute collectivité ne se soucie pas de maintenir et de développer la relation transindividuelle en tant que telle. Si la vérité doit être agie pour être vraie, elle ne peut être agie que par une collectivité soucieuse de faire vivre, entre ceux qui la composent, une telle relation » (Ibid, p.29).

Muriel Combes, dans un ouvrage consacré au transindividuel chez Simondon, relève l'étroite relation entre transindividualité et affectivité :

Parce que la problématique affective est, à l'inverse, l'expérience en laquelle un être va éprouver qu'il n'est pas seulement individu. L'affectivité, couche relationnelle qui constitue le centre de l'individualité, nous est apparue plus précisément comme liaison entre la relation de l'individu à lui-même et sa relation au monde. Or, c'est d'abord sous la forme d'une *tension* que s'effectue cette relation à soi : *l'affectivité, en effet, met l'individu en relation avec quelque chose qu'il porte avec lui, mais qu'il éprouve à juste titre comme extérieur à l'individu qu'il est. C'est que l'affectivité comporte une relation entre l'être individué et une part de réalité préindividuelle non encore individuée que tout individu porte avec soi : la vie affective, comme « relation à soi », est donc une relation à ce qui, en soi, n'est pas de l'ordre de l'individu. Elle nous révèle donc que nous ne sommes pas seulement des individus, que notre être n'est pas réductible à notre être individué.* (Combes, 1999, p.25)

Au lieu de rabattre l'affectivité sur « l'individu » et le politique sur « le collectif », Combes souligne la part transindividuelle de l'affectivité, indissociable de l'idée de relation : l'affectivité est la *liaison entre la relation de*

l'individu à lui-même et sa relation au monde. La relation étant ici entendue non pas comme ce que chacun doit « gérer » individuellement, mais quelque chose qui traverse les individus. Il ne s'agit donc pas d'une négation de l'individu, mais de son dépassement à travers l'affectivité.

L'idée d'une communauté où « ce qui se trouve en partage traverse les individualités sans pour autant leur appartenir » (Ibid), qui permet de penser la tension entre l'individuel et le collectif autrement que par la dialectique, n'est pas sans rappeler la *Communauté qui vient* de Giorgio Agamben – chez qui Aspe puise également. En distinguant l'identité de la singularité, Agamben oppose aux communautés fondées sur une condition d'appartenance (âge, sexe, classe, nationalité...) une communauté de « singularités quelconques », c'est-à-dire d'êtres non seulement irréductibles à l'une ou l'autre de leurs conditions, mais « qui se sont expropriés de toute identité pour s'approprier l'appartenance même » (Agamben, 1990, p. 17).

Sans que la communauté de référence dans le cadre de mon travail de recherche-crédation corresponde exactement à ce que l'auteur entend par « communauté sans présumé et sans objet » (Ibid, p.67), la pensée d'Agamben m'apparaît précieuse en ce qu'elle récuse la nécessité, pour une communauté, de se fonder sur un attribut que ses membres auraient en commun. Aussi la communauté au cœur de mon projet ne saurait être définie à l'aide de critères permettant d'en tracer clairement les limites. Tout au plus avancerai-je que les personnes interviewées ont en commun de faire une *expérience affective du politique*. Cette expérience affective s'inscrit dans un réseau de relations où peut exister quelque chose comme le transindividuel : le combat pour le maintien de l'égalité – ou, autrement dit, le blocage des

processus d'exploitation qui menacent cette égalité – passe d'une part par une remise en question de ce qui maintient l'individu en tant qu'individu (propriété privée, carrière, famille nucléaire, etc.) et d'autre part par le partage, l'élaboration de commun – d'où la *communauté* tire son existence – qui permet à la lutte de s'articuler à la vie; au blocage de durer.

1.2.2 Création et résistance

Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. Nous manquons de résistance au présent.

(Deleuze et Guattari, 1991, p.109)

Le postulat de corrélation entre création et résistance, souvent attribué à Gilles Deleuze,³ me semble loin d'être systématique. La fameuse « affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance » postulée par Deleuze lors d'une conférence à la FEMIS (1987, para. 6) apparaît non pas comme une apologie de toute forme d'art (où il suffirait de créer pour résister), mais vraisemblablement comme une mise en garde contre les glissements qui guettent la création artistique. L'étude de textes et de cours où il revient sur l'idée de résistance⁴ suggère que Deleuze pose en fait une exigence éthique envers l'acte de création : hors de la « honte d'être un

3 En 1987, invité à la FEMIS pour donner une conférence sur l'acte de création, Deleuze s'adresse aux étudiants en des termes quelque peu cryptés : « Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication? Aucun. Aucun : l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, en revanche il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Alors là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance ». (para. 6)

4 Cf notamment : *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (« R comme Résistance ») (1988), « Contrôle et devenir » (1990) et « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » (1990).

homme »⁵, dit-il, il n'y a pas d'art. Or la honte d'être un homme est loin d'habiter toutes les productions artistiques. En d'autres termes, Deleuze ne prétend pas qu'*aucune œuvre d'art n'a jamais relevé de la communication*, ni que *toutes les œuvres d'art sont des actes de résistance* : il montre que le cinéma n'a pas à être considéré comme un médium. Le construire comme objet communicationnel, dans sa fabrication ou au moment de sa réception, relève d'une posture épistémologique et éthique radicalement différente de celle qui le construit comme acte de résistance.

Dans *l'Image-temps*, par exemple, la fabulation (concept que l'auteur emprunte à Pierre Perreault) apparaît davantage comme une exigence (« l'auteur doit ») que comme un principe qui serait commun à toutes les œuvres cinématographiques :

L'auteur ne doit donc pas se faire l'ethnologue de son peuple, pas plus qu'inventer lui-même une fiction qui serait encore une histoire privée : car toute fiction personnelle, comme tout mythe impersonnel, est du côté des « maîtres ». [...] Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des « intercesseurs », c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légender », de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe personnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et *produit lui-même des énoncés collectifs*. (1985, p.289)

J'ai essayé de reconduire cette exigence dans ma recherche-crédation. Si j'ai assumé partiellement la fonction d'auteure en signant mon mémoire et en

5 Dans *L'Abécédaire*, Deleuze réfère à Primo Levi pour détailler un peu plus cette honte, un sentiment « composite », sous-tendu à la fois par l'horreur devant les gestes que des hommes, d'autres hommes que soi, ont pu commettre, et par la honte d'avoir survécu alors que d'autres sont morts (1988, « R comme Résistance »).

sélectionnant les fragments en fonction de mes critères personnels, je ne saurais prétendre en être l'unique auteure : j'ai composé un canevas⁶ à partir des mots des autres (ceux des entretiens dans un premier temps, puis ceux qui sont dits devant la caméra). Autrement dit, je me suis donné des «intercesseurs» : les interprètes, qui se sentaient proches des thèmes de ces entretiens, et qui pouvaient les jouer comme si c'était les leurs (qu'ils soient entièrement d'accord ou pas), étaient à la fois acteurs et personnages, et pourtant ni tout à fait l'un ni l'autre. À partir des mots d'autrui, mais aussi à partir de leur propre histoire, ils «fabulaient»; leur parole était définitivement *acte de parole, parole en acte* – le seul acte, d'ailleurs, dont le film est fait : aucune action autre que la parole elle-même; aucune narration extérieure ne met en contexte les propos.

Dans mon projet de mémoire, l'exigence de «résistance au présent» (Deleuze et Guattari, 1991, p.109) s'est aussi manifestée dans le choix de mes compagnons de route. Dans la mesure où je me suis intéressée à la lutte, pour reprendre les termes de Rancière, contre la *police* et pour *l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui*, il m'a semblé aller de soi que la réalisation de mon projet devait s'inscrire en résistance par rapport aux modes de production de discours et de formes qui menacent cette égalité.

Le choix de travailler avec des acteurs non professionnels, par exemple, émane de considérations politiques. Plutôt que de compter sur des acteurs dits « professionnels », c'est-à-dire à dire la très grande majorité du temps – au Québec – formés dans des écoles de théâtre et membres de l'Union des Artistes, deux instances « policières » (en ce qu'elles tracent une ligne de

⁶ Le terme «canevas», qui évoque à la fois l'esquisse et la toile, m'a semblé opportun pour désigner l'enchevêtrement de lignes narratives qui composaient le texte de travail – davantage que le mot «scénario», évoquant plus spontanément un découpage par scènes et par plans.

partage claire entre ce qui appartient à la profession-artiste et ce qui relève de l'amateurisme), j'ai préféré m'entourer de gens avec qui je partageais un minimum de bases politiques, indépendamment de leur formation ou de leur occupation principale.

Selon la même logique, j'ai fait appel à des amis pour prendre le son et l'image lors des tournages. Je dois cependant admettre que j'ai eu la chance de compter parmi ces amis une preneuse de son ayant l'expérience de tournages dits «professionnels» : je n'ai donc pas eu à choisir entre la complicité et la qualité du son (d'une importance capitale dans un film où la parole occupe une place aussi centrale). Mon directeur photo, en revanche, en était à ses premières armes au cinéma. Or, comme il avait une pratique photographique et une vive envie de «faire de la fiction», j'ai fait le pari de l'«égalité de n'importe qui avec n'importe qui» en lui confiant l'image du film. L'idée que le tournage – qui était pour moi l'occasion d'apprentissages multiples – puisse être aussi l'occasion pour d'autres de s'initier à une pratique avait plus de sens à mes yeux que de considérer en priorité les qualités esthétiques du résultat. Ce choix, quoique risqué, dans la mesure où je ne pouvais pas m'en remettre à l'expertise de quelqu'un pour concentrer mon attention ailleurs, inscrivait mon processus de création dans l'expérimentation – non seulement au niveau formel, mais avant tout dans les modes de faire.

Cette équipe, bien plus qu'une aide technique, a été une véritable équipe de création : j'ai trouvé en eux (ainsi qu'en tous les participants) d'éclairants interlocuteurs. Aussi, bien que privilégiant la première personne du singulier pour référer au processus de création et à la rédaction du mémoire, je référerai dans ces pages à *notre* film, puisque je ne l'ai pas fait seule.

1.2.3 La parole filmée

Devenir sourd – et donc se taire : tel est le choix fait depuis les années soixante-dix par un assez grand nombre de films : raréfaction des paroles, et parfois mutisme complet.

Les personnages ne disent rien, ne croient plus avoir besoin ni désir de dire. L'agir remplace le parler. Le passage à l'acte disqualifie la délibération. La pyrotechnie des déflagrations annule tout espoir de conscience politique. Muets, vous serez joués.

Jean-Louis Comolli, *L'action parlée*

Dans *L'action parlée*, article paru initialement dans les Cahiers du cinéma puis repris dans le recueil *Corps et cadre*, le cinéaste et théoricien Jean-Louis Comolli développe le concept de « parole filmée », lié de près à l'apparition – avec le direct – d'une nouvelle catégorie esthétique : le *corps-parlant-filmé*, c'est-à-dire « le corps d'un homme quelconque (et non d'un comédien de métier), filmé dans un lieu quelconque (et non en studio) alors qu'il énonce ce qu'il faut bien désigner comme sa parole (et non un dialogue écrit par un auteur) » (Comolli, 2012, p.113). À ces mots, on voit déjà que ma proposition se tient plus sur le seuil qu'à l'intérieur de cette catégorie : les gens que je filme sont à la fois « quelconques » et « acteurs » (ou ni l'un ni l'autre, selon le sens que l'on accorde à chacun de ces termes); leur parole en revanche n'est ni la leur, ni un « dialogue écrit par un auteur ». Le concept de parole filmée, pensé pour le documentaire, m'apparaît néanmoins pertinent pour réfléchir ma démarche, qui tranche avec la raréfaction de la parole qui affecte une certaine tendance du cinéma contemporain, et que Comolli attribue à une « peur du langage » (Ibid, p. 112). Le documentaire, écrit-il, (et je me permets d'inclure ici à cette catégorie les formes jouant avec les codes du documentaire et de la fiction) « provoque (et donc inscrit) un doute, une

inquiétude quant à l'adéquation ou la pertinence du corps parlant et de sa parole » (Ibid, p. 114) :

À travers le corps et la parole que je filme, c'est l'impensé, l'involontaire, l'insu de chacun qui se manifestent (sans parler des miens). Voilà pourquoi la parole filmée en documentaire a peu de chances de rester au niveau du bruit de fond : l'inconscient y travaille autant que le langage, l'énonciation et l'incarnation y sont ce qui affirme corps et sujet, et à la fois ce qui les met en crise. (Ibid)

Les corps-parlants dont je capte la parole ne sont pas filmés; les corps-parlants que je filme, quant à eux, *jouent* plus qu'ils ne *parlent*. Cela dit, à travers leur corps, c'est bien leur involontaire, leur insu, qui se manifestent. Ce trouble jeté sur l'identité des corps-parlants-filmés constitue un terrain plus que propice à la crise du sujet, à l'« *inquiétude quant à l'adéquation du corps parlant et de sa parole* ».

1.3 Objectifs

1.3.1 Documenter des paroles politiques

Pour poursuivre avec les moyens du cinéma une démarche qui a commencé pour moi avec l'écriture dramatique⁷, j'ai voulu prendre comme matériau des paroles témoignant de vies en lutte (pour «l'égalité» et contre la «police»). Heureuse que des traces des résistances d'autres temps existent, il me semblait crucial de poursuivre ce travail de « contre-archive » en documentant des paroles en rupture avec les discours qui saturent l'espace

7 Durant mon baccalauréat en études théâtrales, j'ai eu l'occasion de participer à deux projets de théâtre documentaire qui m'ont donné envie d'explorer la parole réelle comme matériau d'écriture : le choix de mots, les structures de phrase, toutes les marques d'oralité provenant du réel me semblaient plus aptes à dire le monde que le langage tiré de mon imaginaire – aussi « réaliste » tendait-il à se faire.

culturel et médiatique. Or, pour les raisons que j'ai énoncées en introduction, il m'apparaissait difficile de les enregistrer. D'où le choix de recourir à la médiation fictionnelle : le film conserverait une démarche et un aspect documentaire, mais le texte serait joué; l'entretien serait reconstitué. Les entretiens originaux prendraient dès lors une atmosphère plus détendue; l'enregistreuse arriverait davantage à se faire oublier. La parole serait plus libre que si une caméra la captait directement. Bien qu'il eût pu être intéressant de garder une trace visuelle des entretiens, puisque l'oralité déborde le vocal (on parle aussi avec ses regards, ses gestes), l'aisance de mes interlocuteurs au moment de l'entretien m'importait davantage que l'optimisation du nombre de signes saisis par l'enregistrement. Le côté informel des entretiens me permettrait aussi d'être plus présente, d'être *affectée*, au sens où l'anthropologue Jeanne Favret-Saada emploie ce terme :

Si je suis capable d'oublier que je suis sur le terrain, en train de travailler, si je suis capable d'oublier que j'ai mon stock de questions à poser, si je suis capable de me dire que de la communication (...) est précisément en train de s'opérer, là, de cette façon insupportable et incompréhensible, alors je suis branchée sur une variété particulière d'expérience humaine (...) parce que j'en suis affectée. (2009, p. 158)

Il n'y a pas d'«observation participante», dit-elle. Il y a participation, puis observation, mais on ne peut à la fois participer et observer : les deux termes s'excluent mutuellement (Ibid.). De façon similaire, au moment des entretiens, ne pas avoir à me concentrer sur la lumière, les sons ambiants, le volume d'entrée du micro, me permettrait d'être dans de meilleures dispositions pour participer à la discussion. Le moment de l'«observation» viendrait plus tard : à partir de la retranscription des entretiens.

1.3.2. Dépersonnaliser la parole

En introduction à un débat entre documentaristes autour de la question du droit à l'image, le cinéaste François Caillat observait :

[Le droit à l'image] met en position d'affrontement deux logiques qui ne s'apparentent pas : une logique de l'information, une logique de la création. En d'autres termes, la vérité et le sens, ou encore la communication et la culture. [...] Pourtant, les uns et les autres devraient savoir qu'ils ne construisent pas le même monde. (Goldbronn et al, 2002, p.8)

À cette liste de tensions binaires qui tiraillent la pratique documentaire s'ajoute au moins un autre «couple maudit»: le rapport personne/personnage. Il y a toujours, dans le documentaire, un écart entre la *personne* filmée et le *personnage* que cette personne « devient » à l'écran. Frédéric Goldbronn, cinéaste et initiateur de la rencontre, résume ainsi le problème: « C'est bien cela qui caractérise le documentaire : la personne, étant filmée, devient personnage; et personne et personnage sont alors liés de façon indissoluble, mais parfois conflictuelle. C'est l'éternelle question du couple : deux ne font qu'un, mais lequel? » (Goldbronn et al., 2002, p.32). Dans le film que j'ai réalisé, cette tension est accentuée par le passage à la fiction: les propos que tient le personnage ne sont pas ceux de la personne filmée, mais ceux d'autrui. Et cet autrui est pluriel : chaque personnage porte les propos de plusieurs personnes; et inversement les propos de chaque entretien sont diffractés en une pluralité de personnages.

Ce choix visait à contrer une lecture « biographisante » des récits partagés : chaque fragment ne serait ni explicable par un autre fragment joué par le même acteur, ni à prendre comme un fragment complètement autonome. Du

sens circulerait entre les fragments, mais le canevas serait moins le lieu d'un affrontement entre différents points de vue que la trace d'une réflexion à plusieurs têtes, élaborée en plusieurs temps, dans plusieurs lieux. La parole émise durant les entretiens serait interindividuelle (une discussion entre deux ou trois individus), mais la parole jouée se voulait transindividuelle : elle traverserait les individualités, en redistribuant des paroles émises dans des contextes différents, mais liées par des idées, des sensibilités communes.

Ce qui se passe dans le documentaire, quand une personne filmée devient personnage de film, s'apparente à ce que Foucault observe dans l'attribution de la fonction « auteur » à un texte :

Ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique (1969, p.801).

Ce que l'on sait de la vie d'une personne qui écrit ou qui parle influence forcément la réception que l'on fait de son discours. Or les rapprochements entre vie et œuvre – presque inévitables – sont trompeurs : pas plus que la personne n'est le personnage, « l'auteur n'est pas l'écrivain réel » (Ibid, p.803). La construction de l'auteur tend à produire une lecture « cohérente » des œuvres, où les contradictions apparaissent comme des imperfections gênantes qu'il faudrait résoudre :

L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire (Ibid, p.802).

À l'inverse, l'anonymat permet de déjouer une lecture linéaire et individualisante des discours. Dans mon projet, l'anonymat se déploie en deux gestes : le jeu, qui substitue à la situation d'énonciation initiale une nouvelle présence, un nouveau visage, un nouveau souffle; mais aussi la transformation de la parole elle-même par l'interprète, qui modifie légèrement les propos en citant de mémoire plutôt que par cœur. Il en résulte que non seulement on ne sait plus qui parle, mais on ne sait plus ce qui, dans ce qui est dit, provient de l'énonciation initiale et ce qui est un ajout de l'interprète.

Tout comme la construction du film comme objet médiatique participe d'une construction de monde radicalement différente de celle qui le construit comme œuvre d'art, une approche qui chercherait l'auteur dans l'écrivain réel ou la personne dans le personnage ne *construit pas le même monde* que celle qui admet la distance infranchissable qui les sépare. Nous opterons ici pour la seconde.

CHAPITRE II REPÈRES CULTURELS ET COMMUNICATIONNELS

Nous avons précisé, plus haut, avec Deleuze, que construire le film comme œuvre d'art n'équivalait pas à dire que *toutes les œuvres d'art sont des actes de résistance*, ni qu'*aucune œuvre d'art n'a jamais relevé de la communication*. Nous approfondirons ici le parti pris d'approcher le film comme œuvre, tout en cherchant à voir comment sa création contient des actes de communication. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à trois œuvres cinématographiques qui emploient un procédé de médiation de la parole semblable à celui que j'ai utilisé, et verrons comment elles peuvent être appréhendées comme actes de résistance. Dans un second temps, nous considérerons la dimension communicationnelle de notre film, non pas cependant à l'aide du langage des sciences de l'information et des communications, mais à l'aide d'outils empruntés surtout aux études littéraires et à l'anthropologie.

2.1. Corpus d'œuvres

Parmi l'important corpus d'œuvres cinématographiques explorant l'hybridation (ou la mince frontière) entre documentaire et fiction, j'ai choisi d'étudier plus attentivement trois long-métrages réalisés au cours de la dernière décennie, et qui ont en commun l'entretien comme matière principale : *Les Bureaux de Dieu* (France, 2008), *The Arbor* (Royaume-Uni, 2010), *24 city* (Chine, 2011). Après un survol des œuvres et de leurs apports à

mon projet, nous dirons quelques mots de leur rapport à l'historicité, et en quoi celui-ci peut être considéré comme résistant.

2.1.1. *Les Bureaux de Dieu*

Pour écrire *Les Bureaux de Dieu* (2008), Claire Simon a enregistré, sur sept ans, des entrevues et des conversations dans plusieurs centres du Planning familial. Avec deux co-scénaristes, elle a écrit un scénario essentiellement composé de ces matériaux, en conservant sinon l'intégralité du contenu, du moins la langue propre à chaque personne interviewée.

Afin de « montrer comment on écoute », la réalisatrice, consciente que « ce jeu-là, l'écoute, était très difficile à réussir » (Lorenzi, 2008, p.7), a confié l'interprétation des rôles d'intervenantes à des actrices d'expérience. Les femmes qui consultent, en revanche, sont jouées par des inconnues, des actrices dites «non professionnelles».

La médiation fictionnelle permet ici, comme dans mon projet, de donner accès à des paroles confidentielles, quoique les raisons de cette confidentialité soient différentes. Or, davantage qu'une impression de voyeurisme (ce qui aurait pu être le cas vu le sujet traité), c'est une grande empathie qui est partagée au public du film. L'interprétation et la mise en scène sont très sobres et pourtant très touchantes. Si je me suis finalement risquée à inclure moi aussi des dialogues (plutôt que me limiter aux monologues, comme je prévoyais le faire au départ), je n'ai pas mis l'accent sur la mise en scène de l'écoute, ne désirant pas tant attirer l'attention sur la psychologie des personnages que de voir comment faire passer la transindividualité de la parole à l'écran.

2.1.2 *The Arbor*

The Arbor (2010), de la Britannique Clio Barnard, documente les dernières années d'une jeune dramaturge, Andrea Dunbar, devenue célèbre dans le monde du théâtre à l'âge de quinze ans et morte à vingt-neuf ans d'une hémorragie cérébrale. Le film comporte trois composantes : des images d'archives; des extraits d'une de ses pièces, jouée *in situ* dans le quartier ouvrier où elle a vécu; et finalement, des entretiens avec la famille de Dunbar. Le son de ces entretiens est préservé, mais à l'image, ils sont rendus par des acteurs. Autrement dit, les interprètes font du *lipsync* sur la captation audio des entretiens. Ce procédé – que la cinéaste a déjà expérimenté en 2002 avec un court-métrage télévisuel, *Random acts of intimacy* (James, p.25) – rappelle le travail de plusieurs compagnies de théâtre et danse documentaire⁸.

En entrevue, Barnard fait remarquer que si, au théâtre, la synchronisation labiale produit une augmentation de l'effet de réel, à l'écran, le procédé accentue plutôt le décalage par rapport au réalisme généralement attendu au cinéma. En effet, au théâtre, il est beaucoup moins courant qu'au cinéma d'entendre des voix qui semblent « réelles ». Le corps qui parle avec une voix enregistrée semble donc plus vrai, dans une certaine mesure, que celui qui projette sa voix bien posée – d'autant plus que la distance qui sépare la scène du public rend plus difficile de percevoir l'écart entre les lèvres et la voix. En revanche, au cinéma, comme il est habituel d'entendre des « voix non professionnelles », l'attention est plus encline à se porter sur l'inhabituel : ici, la légère distance entre le corps et la voix. En d'autres termes, le *lipsync* « documentarise » le théâtre et théâtralise le cinéma documentaire. Dans *The Arbor*, cet énoncé se confirme d'autant plus que les interprètes s'adressent

8 Notamment Force majeure (Australie), DV8 et Recorded Delivery (Royaume-Uni)

directement à la caméra, rappelant la distanciation produite par l'aparté, au théâtre.

Ce procédé présente l'avantage de ne pas nécessiter la médiation par l'écriture : les paroles transmises au public conservent leur rythme, leur timbre, bref, toutes les marques sonores de leur énonciation initiale. Après avoir fait des essais en ce sens dans le séminaire de création sonore, j'ai toutefois préféré opter pour une forme de jeu moins complexe : d'une part, le *lipsync* exige beaucoup de travail de répétition et une grande habileté technique, que j'ai préféré ne pas exiger des interprètes; d'autre part, cette médiation ne permettait pas l'anonymat complet des personnes interviewées, dont on aurait reconnu la voix.

2.1.3 24 City

Des trois œuvres étudiées, le *24 city* (2011) de Jia Zangke est celle dont la forme s'apparente le plus à un « vrai » documentaire. Pourtant, c'est aussi celle où l'écriture fictionnelle va le plus loin : plutôt que de faire passer des interviews à travers la médiation fictionnelle, Jia Zangke juxtapose deux sortes d'entrevues : des entrevues réelles (non fictionnalisées) et des entrevues écrites par l'auteur (mais inspirées de vrais récits) et jouées par des interprètes professionnels (Austin, 2014, p.258). Pour un public qui ne connaît pas lesdits interprètes, l'illusion est absolument trompeuse : il est à peu près impossible, jusqu'au moment du générique, de distinguer les vraies entrevues des fausses.

Alors que, dans *Les bureaux de Dieu*, les personnages sont filmés comme dans une fiction et que dans *The Arbor*, ils s'adressent le plus souvent à la caméra, dans *24 city*, ils sont cadrés, comme dans un documentaire « classique », en

plan moyen et s'adressent à l'intervieweur, invisible mais que l'on devine à côté de la caméra. Celui-ci intervient à l'occasion pour poser des questions, mais on ne le voit pas. Le film, principalement composé de ces deux formes d'entrevues entremêlées, montre également des images de la démolition d'une usine d'armements autour de laquelle gravitent tous les récits : les personnages y ont eux-mêmes travaillé ou sont enfants d'ouvriers.

2.1.4 Histoire et contrôle des récits

Au-delà de sa forme, *24 city* recoupe aussi mes intentions en ce qu'il préserve une mémoire de ce qui est menacé de disparaître : « I really fear if I don't do something right now to document the change right now in China we're going to have... years of Chinese history that just disappear from the face of the earth in terms of individual, not official governmental histories », s'inquiète le cinéaste (Austin, 2014, p. 258). Si les gouvernements chinois de l'histoire récente sont particulièrement reconnus pour le contrôle qu'ils opèrent sur la circulation de l'information, la diversité des récits dans les pays dits démocratiques n'en est pas moins souffrante⁹.

La fonction « contre-archivistique » du cinéma, Jean-Louis Comolli la nomme éloquentement « usage [du cinéma] comme notaire de la destruction d'un monde » (Comolli, 2012, p.135). J'ajouterais qu'il ne s'agit pas seulement de garder des traces de ce qui est en voie d'être détruit, mais de montrer qu'il y a lutte entre des formes d'existence : celles qui opèrent ces destructions et celles qui tentent de leur nuire – et non pas disparition naturelle, inévitable d'un monde au profit d'un autre.

⁹ Au point où Michel Foucault (*L'ordre du discours*) et Noam Chomsky (*Médias, propagande, démocratie*), pourtant peu enclins à s'entendre, arrivent à se rejoindre sur ce point.

Dans un dialogue avec Claire Simon autour des *Bureaux de Dieux*, Christian Salomon, auteur du livre *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les récits*, convoque la fonction fabulatrice pour souligner l'importance politique de récits minoritaires tels que ceux dont le film de Simon est composé, et en quoi ils participent justement d'un combat :

À quelles conditions un récit est encore possible lorsque toutes les instances du contrôle social, du pouvoir disciplinaire, se sont transformées en instances de production de récits utiles et de fictions efficaces. À quelles conditions un film est encore possible, que reste-t-il au cinéma (à la narration) quand le règne politique se fait « régie » ? C'est un conflit entre le récit comme « modèle » qui cherche à communiquer une vérité préétablie, un programme de vie ou une procédure d'exécution, un système social dont il est le discours de légitimation. Et une force aveugle qui cherche à défaire ses systèmes de vérité pour retrouver ce que Bergson et Deleuze appelaient la « fonction fabulatrice ». Ce qui s'oppose aux « histoires » du pouvoir ce n'est pas la vérité ni le réel, c'est la fonction fabulatrice des exclus de l'histoire. (Salomon, 2008, p. 190)

Et dans cette lutte, qui est aussi une « guerre dans les formes [...] de parole, d'écoute, de transmission et de représentation de la parole et de la parole » (Comolli, 2012, p.513), le cinéma est une arme qui, selon les mains entre lesquelles elle se trouve, tantôt se fait « un des opérateurs majeurs de la domination en général et de celle du spectacle sur les autres formes de représentation en particulier » (Ibid), tantôt lutte contre la tyrannie de l'Histoire des vainqueurs¹⁰.

The Arbor, à sa manière, résiste aussi aux « récits utiles et aux fictions efficaces ». Andrea Dunbar et sa fille Lorraine, figures autour desquelles s'articulent les récits, sont loin d'avoir des profils de « vainqueurs ». Dans le

10 W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*.

langage de la «police», elles trouveraient leur place parmi les «mères irresponsables» ou des «tristes victimes de la toxicomanie». Cependant le film n'en fait ni des coupables, ni des victimes : il raconte leur histoire troublante, ancrée dans la violence de la précarité, et dit surtout le refus d'individualiser la responsabilité des drames auxquels elles font face. Leur fable n'est ni «fiction personnelle» ni «mythe impersonnel». Le film donne à entendre la fabulation de Lorraine et de ses proches, et non une «fiction inspirée de faits vécus».

Dans le sillon de Claire Simon, en somme, j'expérimente la direction d'actrices et d'acteurs non professionnels à partir de propos extraits d'entretiens réels; la façon dont les personnages sont présentés à l'écran s'approche plus de la mise en scène de Clio Barnard ou de Jia Zangke; à la différence de celui-ci, cependant, je ne réécris pas les dialogues; et à la différence de Barnard, je ne conserve pas les voix originales. La principale nouveauté de mon projet par rapport aux trois œuvres citées est peut-être la voie «auto-ethnographique» que j'emprunte: plutôt que d'enquêter sur un terrain qui me serait étranger (les centres du Planning familial, l'entourage d'une jeune dramaturge défunte, ou une usine en cours de démolition), j'ai choisi un objet de recherche et des sujets qui m'étaient proches. Si je comprends le choix d'aller vers des objets moins familiers, je ne me serais pas sentie légitime de demander à des inconnus, comme le fait Clio Barnard, de me confier des récits très intimes. Bien que la cinéaste fasse preuve d'une certaine pudeur, la façon dont *The Arbor* creuse la vie privée des personnes à l'origine des personnages du film pose d'importantes questions d'éthique. Le fait de s'entretenir avec des gens que l'on connaît n'évacue évidemment pas l'exigence éthique, mais la déplace. Nous reviendrons plus loin sur cette

notion. Examinons d'abord ce que mes choix formels produisent en termes communicationnels.

2.2. Repères communicationnels

2.2.1 Oralité, médiation et transmission

Si j'ai voulu ancrer ma recherche sur le terrain des communications, et plus précisément sur celui de la création en média expérimental (plutôt qu'en sciences sociales, par exemple), c'est parce que ma démarche s'oriente avant tout vers l'expérimentation d'un procédé de médiation de la parole. En effet, la fabrication d'un objet audiovisuel permet de donner à voir et à entendre l'oralité des discours. Celle-ci a l'avantage, comme le relève Paul Zumthor, de permettre une réception collective (Zumthor, 1990, p.60). J'aimerais que l'œuvre produite puisse susciter des discussions collectives; que les questions soulevées lors des entretiens soient relayées – et non résolues – par le film. Au-delà de ses possibilités de réception, l'oralité est également plus à même de rendre certaines subtilités de l'expression que l'écrit est inapte à préserver : les hésitations, les rires, les différences d'intonations sont d'une importance singulière lorsqu'il est question d'affects.

Mais l'oralité à laquelle je donnerai accès ne sera pas la parole « pure » d'un interlocuteur en présence du récepteur. Toujours selon Zumthor, « La performance livre à l'auditeur-spectateur une situation d'énonciation. L'écriture tend à la dissimuler, mais, dans la mesure de son plaisir, le lecteur travaille à la restituer » (Zumthor, 1990, p. 77). Or la situation d'énonciation ne serait ici ni livrée, ni dissimulée, mais *simulée*. Ou, plus exactement, elle est dans un premier temps dissimulée par l'écriture (du canevas), mais restituée

par les lecteurs-interprètes, qui jouent un rôle de *médiateur* (ou d'*intermédiaire*) entre la performance et sa réception en créant une nouvelle oralité à partir de la première. La médiation opérée sur le discours original constitue une forme de transmission orale : les termes sont à peu près les mêmes, mais l'interprète transforme le discours en se l'«appropriant», en le livrant avec ses propres mots, son accent, son rythme, sa voix. Pour analyser le dialogisme en littérature, dans son *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine, observe la circulation des paroles d'autrui dans la vie courante:

Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié. Plus la vie sociale de la collectivité qui parle est intense, différenciée et élevée, plus la parole, l'énoncé d'autrui, comme objet de transmission intéressée, réfutation, d'un soutien, d'un développement a une part plus grande dans tous les objets de discours. (Bakhtine, 1987, p.157)

Sans qu'il soit vraiment possible – ni même intéressant – de vérifier l'exactitude absolue des propos de Bakhtine (qu'il généralise sans trop d'embarras à « tous les domaines de la vie »), force est de reconnaître qu'ils conservent aujourd'hui une grande pertinence. D'autant plus que, dans un monde où *partager un lien* signifie désormais inclure un hyperlien dans une publication Facebook, les formes de citation de discours se sont multipliées : aux « il a dit », « elle pensait que », s'ajoutent désormais les « elle a commenté », « il m'a texté » et autres « réactions » langagières médiatisées par l'écriture.

Or, poursuit Bakhtine, « la parole d'autrui comprise dans son contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens » (Ibid, p.159). L'expérimentation que je compte mener prend ce déplacement inévitable de la parole comme point de départ et terrain de jeu:

s'il n'y a pas de transmission – comme il n'y a pas de traduction – sans perte, on peut tout de même essayer de rendre les propos d'autrui au meilleur de sa compréhension et de sa mémoire. La forme (choix des mots, hésitations, intonations) des propos extraits des entretiens sera nécessairement transformée, sans pour autant que le contenu en soit dénaturé.

Le choix de recourir au médium filmique, plutôt qu'aux arts vivants, quant à lui, est motivé par la volonté de fabriquer un objet dont la diffusion puisse m'échapper, me survivre. Comme l'observe Marion Froger,

l'écoute d'un film présente l'avantage de produire une communauté entre des individus qui n'ont pas accès à la coprésence : ceux qui manquent à l'appel, les générations à venir ou les morts. La communion de l'expérience filmique s'instaure entre deux présents différés : celui des personnes filmées et celui des spectateurs. Le film est l'occasion de cette communion, au moment même de sa transmission. (Froger, 2009, p. 151)

Le film permet ainsi de voyager dans le temps, mais aussi dans l'espace : projeter un film dans un autre pays n'implique pas le même déploiement d'énergie que faire tourner une pièce de théâtre ou une performance. Les projections de films, du reste, peuvent s'inscrire facilement dans des rencontres politiques organisées autour de certaines thématiques proches de celles soulevées dans notre film : elles permettent d'aborder par un angle artistique des questions qui font plus souvent l'objet de textes et discussions théoriques.

2.2.2 L'entretien compréhensif

La façon dont j'ai appréhendé la conduite d'entretiens est très proche de l'entretien compréhensif, tel que théorisé par Jean-Claude Kaufmann, « où

l'enquêteur s'engage activement dans les questions, pour provoquer l'engagement de l'enquêté; lors de l'analyse de contenu l'interprétation du matériau n'est pas évitée, mais constitue au contraire l'élément décisif » (Kaufmann, 2011, p.17). J'hésiterais cependant à parler « d'analyse de contenu » : il ne s'agit pas d'analyser, mais de recueillir, puis de faire entrer en résonance des paroles. Je ne cherche pas à « produire des données », mais à « mettre en écoute » les paroles, pour reprendre les termes de Comolli (2012, p.111). D'ailleurs, Kaufmann problématise le terme « analyse de contenu » :

Tout entretien est d'une richesse sans fond et d'une complexité infinie, dont il est strictement impensable de pouvoir rendre compte totalement. Quelle que soit la technique, l'analyse de contenu est une réduction et une interprétation du contenu et une restitution de son intégralité ou de sa vérité cachée. (Kaufmann, 2011, p.18)

Il observe par ailleurs qu'en raison de la part « d'empirisme irréductible » qu'il renferme, l'entretien compréhensif ne saurait prétendre au même degré de validité que les méthodologies plus formelles. Or il estime que « ce serait une erreur de le pousser dans le sens du formalisme, car sa productivité inventive en serait diminuée » (Ibid, p.26). Là où je me retrouve moins dans la méthodologie défendue par Kaufmann, c'est dans le jeu que l'enquêteur est censé jouer en face des enquêtés : il doit *prétendre* être complice, intéressé, etc. Étant proche de mon « terrain », je n'ai pas senti qu'il était pertinent d'adopter des stratégies à l'égard de mes interlocuteurs pour faire advenir la parole souhaitée. Ma complicité, mon intérêt étaient bien réels. Il m'a dès lors fallu trouver une méthode de conduire les entretiens – et le reste de ma démarche – qui prenne en compte la singularité de ma posture de recherche.

CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE

Voyons maintenant comment les idées évoquées jusqu'ici se sont concrétisées dans la réalisation de l'œuvre. Nous parcourons mon processus de création chronologiquement, de la conduite des entretiens jusqu'au montage. Je m'en tiendrai pour le moment à décrire le processus et expliquer brièvement les choix qui l'ont guidé, réservant l'analyse pour le chapitre suivant.

3.1. Entretiens

La réalisation d'un prototype de mon projet, à l'été 2014, m'a encouragée à réaliser uniquement des entretiens en duo. En effet, pour mon prototype, j'avais exploré deux options : des entrevues individuelles et des entrevues en binôme. Les secondes se sont avérées préférables aux premières, pour plusieurs raisons. Premièrement, le dialogue apportait plus de dynamisme à la conversation : les interlocuteurs se relançaient mutuellement, et je n'intervenais que lorsque la conversation retombait ou lorsqu'elle me semblait s'éloigner un peu trop des enjeux que je souhaitais explorer. Deuxièmement, j'ai remarqué un relâchement, une détente, plus rapide chez la personne interviewée lorsque celle-ci n'était pas seule en face de moi. L'enregistreuse se faisait plus oublier lorsque l'entrevue prenait la forme d'un dialogue.

Quant au choix des interlocuteurs (et de la composition de chacune des paires), il s'est fait assez spontanément, tantôt à partir de l'intérêt à l'égard de mon projet préalablement exprimé par les personnes rencontrées, tantôt à partir de ma propre curiosité d'entendre telle et telle personne discuter entre elles des enjeux au cœur de ma recherche. J'ai veillé à former des binômes d'amis qui, d'une part, se connaissaient très bien, mais qui, d'autre part, avaient l'habitude de confronter leurs idées. Je cherchais ainsi à éviter à la fois la complaisance (deux interlocuteurs qui auraient été d'accord sur tout) et la gêne occasionnée par l'incompréhension mutuelle. Il était important pour moi que les interlocuteurs partagent a minima un langage qui leur permette de ne pas systématiquement avoir à définir l'usage des termes qu'ils emploieraient.

Les entrevues ont pris chaque fois place au lieu de résidence de l'une des deux personnes. Pour briser la glace, je leur demandais d'entrée de jeu de m'expliquer ce qu'ils comprenaient de mon projet. Je voulais par là prendre le pouls de leur compréhension des enjeux dont il serait question dans l'entrevue, et du même coup trouver la porte d'entrée la plus adéquate pour lancer la conversation. Partir de ce dont mes interlocuteurs avaient envie de discuter, plutôt de ce qu'ils supposaient que j'avais envie d'entendre¹¹. J'intervenais essentiellement pour demander de développer certains aspects, de m'expliquer ce qu'elles entendaient par tel mot, telle expression. Parfois,

11 Par exemple, une amie à qui j'avais probablement déjà trop parlé de mon mémoire a répondu d'emblée, quand je lui ai demandé ce dont nous allions parler : « ben... l'affectif et le politique ». Plutôt que de poser la question à nouveau en précisant ce que j'entendais par ces deux termes, je leur ai demandé ce que ça évoquait pour eux, « l'affectif et le politique ». Dans une autre entrevue, la première réponse a été : « l'adéquation entre idées sur la vie et vie réellement vécue ». Étonnée par ce choix de formulation, j'ai demandé à celle qui l'avait employée ce qu'elle entendait par là. Sa réponse a lancé la conversation, puis son interlocutrice a rebondi, et les questions sont apparues au fur et à mesure, sans que j'aie besoin de les formuler.

aussi, je posais une question plus formellement, mais toujours quand le contexte m'y amenait.

Les questions posées variaient dès lors d'un entretien à l'autre, notamment parce qu'en écoutant chaque enregistrement avant de conduire l'entrevue suivante, de nouvelles pistes apparaissaient; je découvrais des manques ou des nouvelles façons de poser les problèmes. Deux questions ont cependant traversé tous les entretiens : « Avez-vous l'impression d'appartenir à une communauté politique? (et si oui, comment la définiriez-vous?) » et « Comment penser le soin (affectif) politiquement? ». Ces deux questions pouvaient facilement occuper à elles seules au moins la moitié de l'entrevue, qui prenait fin lorsque l'un ou l'autre des interlocuteurs exprimait l'envie d'arrêter, ou lorsque je sentais l'entrain ou la concentration décliner, généralement au bout d'une heure et demie, plus ou moins. Après quatre entretiens, j'ai estimé (en me basant encore une fois sur la réalisation du prototype) avoir assez de matériel (plus de 6h d'enregistrements) pour réaliser un court-métrage de 30 à 45 minutes. Cette durée me semblait «honnête» compte tenu de mon expérience et des disponibilités des membres de mon équipe.

3.2. Canevas et distribution

La composition du canevas du film s'est faite parallèlement à la distribution des rôles. Plutôt que de composer le texte dans un premier temps pour le distribuer dans un second temps, il me semblait plus facile de déterminer le nombre de personnages et les répliques attribuées à chacun d'eux en ayant en

tête une distribution. Je veillais cependant à garder un certain écart entre le personnage et son interprète : l'idée n'était pas tant d'écrire un personnage qui « ressemblerait » à son interprète (du point de vue des idées exprimées), que de distribuer à chacun des répliques qu'ils pourraient facilement se mettre en bouche, en fonction du rythme d'élocution, du vocabulaire et de l'attitude expressive que je leur connaissais.

J'en suis arrivée à sept personnages, répartis en trois monologues et deux dialogues. L'idée d'intégrer des scènes à deux personnages, que j'avais déjà envisagée, mais qui m'effrayait à cause du défi que ce choix amène en termes de direction d'acteurs, s'est finalement imposée à moi. D'une part, comme me le faisait remarquer mon directeur photo lors d'une réunion de production, il aurait été quelque peu décevant qu'un film qui fait de la communauté politique son point de départ néglige de mettre en scène des dialogues. D'autre part, certaines parties d'entrevues m'apparaissaient plus faciles à intégrer en conservant le fil de la discussion originale qu'en les morcelant systématiquement en monologues. Cependant, tout comme chacun des monologues est composé à partir d'une pluralité de personnes, les dialogues sont aussi des montages : deux répliques qui se répondent dans le film peuvent être issues de deux entretiens différents.

Je n'ai opéré aucune modification dans la formulation des phrases et le choix de mots, hormis des changements de prénoms pour un pronom personnel, ainsi que des légères coupes, par exemple lorsque la personne interviewée référait à une partie antérieure de l'entrevue qui ne se retrouvait pas dans le collage, ou ouvrait une parenthèse qui, prise hors de son contexte, risquait d'être source de confusion pour les spectateurs. Pour organiser les fragments, j'ai fait une première relecture de la retranscription des quatre entretiens, en

surlignant les passages qui me semblaient les plus intéressants, soit par la pertinence de leur propos ou leur originalité. Puis j'ai regroupé ces fragments en quatre « chapitres », qui correspondent à quatre questions :

- 1– Vous sentez-vous appartenir à une communauté? (laquelle)
- 2– Comment penser les frontières de cette communauté?
- 3– Comment penser le soin affectif collectivement (ou politiquement)?
- 4– À quoi tenez-vous?

J'ai ensuite distribué les fragments de façon à ce qu'on entende au moins une fois chaque personnage – locuteur dans chaque chapitre. Il ne m'importait pas que chaque personnage soit entièrement « cohérent » : au contraire, une certaine dose de contradictions internes me semblait souhaitable, dans la mesure où celles-ci inquiètent l'unité du sujet individuel. Toutefois, la distribution des répliques ne s'est pas pour autant faite de façon aléatoire : le fait d'avoir en tête, comme mentionné plus haut, les interprètes qui incarneraient les rôles m'aidait à construire des personnages avec lesquels ils seraient à l'aise – mais pas forcément d'accord.

Quant au titre de l'œuvre, *Comme un village que Google map aurait pas englouti*, il réfère d'une part à la récurrence, dans plus d'un entretien, de l'image du village – celui, imaginaire, auquel on peut comparer notre communauté, cette « espèce de drôle de village... »; et celui, réel, où vivent des « irréductibles campagnards » – et, d'autre part, au désir de garder une mémoire de ce qui résiste au quadrillage des sociétés de contrôle (dont la cartographie toujours plus précise de tous les chemins terrestres n'est qu'un des symptômes les plus flagrants).

3.3. Préparation et tournage

Ayant confiance que le texte serait facile à jouer pour les interprètes à qui je faisais appel, je leur ai spécifié, en leur envoyant le scénario, de ne pas apprendre leurs répliques par cœur. Me fiant à mon expérience du jeu et de la mise en scène au théâtre, je présumais que le travail de mémorisation risquerait de figer l'interprétation dans des rythmes et des intonations difficiles à défiger au moment du tournage. Je leur ai simplement demandé d'en prendre connaissance, de me faire part de leurs questions s'ils en avaient, et je leur demanderais de redire le texte dans leurs mots au moment du tournage.

Or, bien que le contenu du texte était effectivement bien intelligible pour eux, la perspective de jouer, en revanche, était source d'insécurité. Les trois premières interprètes avec qui nous devions tourner ont manifesté l'envie prendre rendez-vous avec moi pour parcourir le texte en amont du tournage. Ces rencontres m'ont fait prendre conscience des lacunes considérables dans l'expression de mes attentes. En sollicitant les interprètes, j'avais employé sans m'en rendre compte des termes qui portaient à confusion, notamment « reformuler » et « s'appropriier » le texte. Pour moi, cela signifiait redire le texte sans en changer le sens, mais dans ses propres mots, afin que le jeu soit le plus naturel possible. Or, certains ont compris – avec raison, étant donnée la polysémie de ces termes – qu'il fallait redire les répliques non seulement dans ses mots, mais dans son propre régime de sens ou de valeurs, afin d'être d'accord avec ce qu'on dit. En tentant d'être plus claire dans mes indications, j'ai réalisé que le terme qui convenait le mieux pour définir le processus que j'attendais était non pas « s'appropriier », mais « traduire » (depuis le langage

de la personne interviewée vers celui de l'interprète). Comme toute traduction, le travail que je demandais aux interprètes amènerait forcément un léger déplacement du sens, mais il m'importait que celui-ci demeure minimal.

Ce travail de préparation s'est avéré très utile : les interprètes sont arrivés plus confiants au tournage qu'à la rencontre précédente, et même si l'interdiction d'apprendre le texte par cœur était toujours en vigueur, elles et ils avaient suffisamment décortiqué chacun des fragments pour le traduire dans leurs mots. Il y avait forcément des fragments (généralement un ou deux par tournage) plus difficiles à rendre naturels, à traduire sans perte de sens... Nous passions alors à un fragment ultérieur, et y revenions plus tard – ou, exceptionnellement, lorsque je n'étais pas spécialement attachée à une réplique qui posait sérieusement problème, il est arrivé de l'abandonner pour se concentrer sur les autres (je m'étais préservé une certaine marge, considérant d'emblée certaines répliques comme « facultatives »). Mais la plupart du temps nous arrivions, après deux ou trois prises pour chaque réplique, à obtenir un résultat très satisfaisant.

Les scènes dialoguées ont demandé plus de prises que les scènes monologuées, d'une part parce que la quantité de texte à jouer dans chaque plan était plus grande, mais aussi parce que les transitions d'une réplique à l'autre (quand un interprète rebondissait sur la réplique de son partenaire) étaient plus difficile à rendre naturelles.

Les lieux et les moments de tournage, quant à eux, ont été choisis selon des critères variables. Pour le tournage avec une actrice en fin de grossesse, j'ai simplement priorisé son confort et la proximité avec son lieu résidence en tournant dans un appartement, de jour. Pour les autres tournages, je prévoyais deux alternatives : une à l'extérieure et une à l'intérieur, en cas de pluie. Un dialogue que j'imaginai initialement dans un terrain vague a ainsi été tourné dans une librairie indépendante - qui est par ailleurs un lieu de rencontres politiques et artistiques. Le terrain vague a servi de décor à un tournage ultérieur. L'idée de tourner à l'intérieur d'une voiture, était au départ une alternative à un tournage dans un boisé près du cimetière. Finalement, même si le ciel était ensoleillé le jour de ce tournage, j'ai préféré tourner au cimetière, étant finalement attachée à l'idée d'un contrepoint sémantique entre le plan au cimetière et celui avec l'amie enceinte : comme une réflexion sur la transmission des luttes entre les générations traverse le film en filigrane, les tombes et le ventre rond (signes par ailleurs discrets à l'écran) pouvaient soutenir cette évocation en suggérant des vies révolues ou à venir. Le seul tournage que j'ai tenu à faire à l'extérieure, coûte que coûte, était par ailleurs le plus risqué techniquement : profitant du fait que l'un des acteurs était portier dans un bar, j'ai voulu le filmer pendant qu'il travaillait, c'est-à-dire la nuit, à l'entrée d'un bar plutôt bruyant (et dont la clientèle n'apparaissait pas spécialement faire l'expérience de la transindividualité). Le contraste entre les propos qu'il tenait et le lieu où il les tenait m'apparaissait à même de mettre en images le sentiment d'étrangeté au monde, ou, pour le dire autrement, l'écart perçu entre les codes de la communauté politique et ceux de son dehors, ressenti par certaines personnes interviewées.

3.4. Montage

L'étape du montage a peut-être été la plus expérimentale, dans la mesure où j'ai avancé à tâtons, en suivant dans un premier temps mon plan de montage, pour m'en éloigner à mesure que je prenais confiance. J'ai mis à l'épreuve différentes idées qui m'étaient venues en tête lors de l'écriture et du tournage : faire entendre des paroles sur fond noir, inclure des sons extra-diégétiques, reprendre deux prises d'un même extrait... C'est aussi à cette étape que j'ai ajouté une prise de vue tournée dans une voiture : durant le tournage, nous avons enregistré des sons et des images lors de nos déplacements en voiture, mais les images étaient très instables; j'ai donc tourné des plans fixes sur un trajet de voiture sur une route hors de la ville, mais j'ai choisi de garder le son de voiture en milieu urbain. L'écart entre la ville - lieu des tournages - et le village que l'on ne voit pas mais dont on parle, est ainsi présent, mais reste presque imperceptible - à moins d'être attentif à l'adéquation entre l'image et le son d'ambiance. Les paroles superposées à ces images donnent l'impression que des personnages issues de scènes distinctes se retrouvent tout à coup dans le même lieu, à discuter dans la voiture. La parole, en plus de traverser les individus, traverse dès lors aussi les lieux et les temporalités.

L'envie de donner à voir les ficelles de la médiation fictionnelle a été particulièrement complexe à réaliser: cette idée, issue de commentaires reçus suite à différentes projections de mon prototype (celui-ci ne contenait aucune trace volontaire de la médiation fictionnelle), m'a dans un premier temps laissée perplexe : j'avais peur de tomber dans la démonstration abusive de mon procédé ou de produire un effet *bloopers* (amusant pour les membres de

l'équipe, mais ennuyeux pour les spectateurs). Néanmoins, il me semblait que laisser avec modération des traces du procédé permettrait d'éviter d'avoir à introduire ou conclure le film par une note explicative, afin de m'assurer que le film ne soit perçu comme un documentaire.

À la suggestion d'une amie à qui j'ai montré une première version du montage, j'ai tenté d'introduire une légère gradation dans les indices trahissant la médiation fictionnelle : le premier consiste en une superposition sonore de deux prises d'un même extrait : tandis que l'on voit et que l'on entend deux actrices discuter, des fragments sonores d'une autre prise du même extrait viennent composer un court canon imparfait : une même idée est dite deux fois par la même personne à quelques secondes de décalage, mais pas tout à fait avec les mêmes mots (14'08 -14'55). Ce léger écart entre le texte des deux prises est à peine perceptible. Le résultat donne plutôt l'impression d'entendre penser les personnages. Dans un second temps, j'ai fait un montage alterné avec deux prises d'un même extrait : le discours du personnage est segmenté, et entre chaque segment, elle redit ce qu'elle vient de dire, mais avec des mots légèrement différents, puisqu'issu d'une autre prise (23'43 - 25'45). Cette fois, la reprise est plus perceptible, mais le doute est toujours permis : on peut facilement croire que la narratrice est confuse ou se répète beaucoup. Dans un troisième temps, je me suis finalement résolue à introduire une marque sans équivoque de la fiction : on voit une interprète commencer une réplique, s'interrompre, recevoir mes indications de jeu puis reprendre la prise (28'40 - 30'50).

J'ai préféré ne pas pousser la gradation au-delà de ces trois moments de dévoilement du jeu, par souci de maintenir l'attention sur le contenu des

propos : la révélation du subterfuge, inattendue, détourne inévitablement l'attention de ce qui est dit. Cela dit, cet amusement m'apparaît tout de même souhaitable : il peut renouveler l'attention en semant le doute et la curiosité, et plus largement, reconduire une certaine méfiance à l'égard de toutes les images qui sont présentées comme « vraies ».

CHAPITRE IV RETOUR SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION

4.1 « Schizo-ethnographie »

J'ai dit plus haut que ma démarche comportait une dimension auto-ethnographique, dans la mesure où je prenais comme objet de recherche une communauté dont je me sentais faire partie. Or il apparaît, au terme de la réalisation de mon projet, que cette ethnographie ressemble aussi beaucoup à celle que décrit Jeanne Favret Saada dans le texte cité au chapitre 2 de ce mémoire. Elle identifie quatre caractéristiques d'une ethnographie fondée sur l'*expérience* – plutôt que la *connaissance* – des « intensités spécifiques » (ou *affects*) d'autrui (Favret-Saada, 2009, p.156). Je citerai ici seulement les deux plus pertinentes à l'analyse de ma démarche:

- Elle « suppose que le chercheur tolère de vivre dans une sorte de schize. Selon les moments, il fait droit à ce qui, en lui, est affecté, malléable, modifié par l'expérience de terrain; ou bien à ce qui, en lui, veut enregistrer cette expérience afin de la comprendre, et d'en faire un objet de science » (Ibid, p. 160)
- « Les opérations de connaissance sont étalées dans le temps et disjointes les unes des autres : dans le moment où on est le plus affecté, on ne peut pas rapporter l'expérience; dans le moment où on la rapporte, on ne peut pas la comprendre. Le temps de l'analyse viendra plus tard ». (Ibid)

Ce que l'auteure nomme « connaissance » et « expérience », François Caillat, plus haut, le nommait « vérité » et « sens ». Quel que soient les noms, le constat demeure : ces deux dimensions de la recherche, qui viennent avec leur posture de chercheuse respective, ne construisent pas le même monde.

Dans mon projet, on pourrait croire que l'opposition binaire prédominante serait à trouver dans le tiraillement entre «recherche» et «création». Or, en y réfléchissant attentivement, il me semble que le «schize» que j'ai ressenti le plus fortement se situe plutôt entre l'«exigence éthique» et une autre exigence, celle de créer un objet artistique - nommons-la «exigence esthétique». Le fait de différer dans le temps les moments correspondant à chacune de ces postures m'a cependant permis de trouver une certaine aisance dans l'une comme dans l'autre. En revenant brièvement sur trois moments du processus (les entretiens, la direction d'acteurs et le montage), nous observerons comment ce que je nommerai «l'exigence éthique» et «l'exigence esthétique» ont respectivement façonné mon expérience.

4.1.1 Un bon prétexte

À la fin de l'un des entretiens, spontanément, sans que j'oriente la discussion en ce sens, mes interlocutrices ont partagé leurs impressions sur l'expérience qui venait d'avoir lieu :

- A On dirait que [l'enregistrement] ça fait - ça rajoute du sérieux; tsé t'as pas le choix de faire un effort, de pousser au bout ta réflexion... si y avait pas eu ça, j'aurais peut-être décroché de la conversation; j'aurais mis une distance avant.
- B Ouais, on serait allées faire autre chose...
- A ... ou j'aurais peut-être pas répondu à certaines questions, parce que j'aurais pas vu le point, de régler ça *maintenant* alors que là y a ça...
- B Moi je suis en train d'assumer que je suis pas en train de faire ce que j'ai à faire, parce que je suis en train de faire quelque chose,

c'est-à-dire discuter avec vous, avec la présence de cette enregistreuse qui me fait vivre un mini power trip de « peut-être que mes paroles seront conservées pour une fois » (rires)... ou être confrontées à des paroles auxquelles elles seraient pas confrontées dans la réalité...

- A C'est fou, quand même... C'est tout le truc du prétexte qu'on disait tantôt aussi : c'est un estie de bon prétexte à ... j'ai l'impression de vivre quelque chose de plus « plein » que si 'y avait pas eu ça, parce que j'aurais pensé à mille autre affaires pis j'aurais... là je focus là-dessus parce que ça y met de l'importance.
- B Moi je fais jamais ça, prendre le temps de me dire : on va réfléchir à ce sujet-là, tsé. Je participe jamais à des discussions formelles sur un sujet... Ça me fait comprendre ce trip là, en fait. Tsé de se dire : on va se réunir pour discuter de ça.
- A Mais ça fait du bien quand même... Ça fait progresser la réflexion. Au lieu d'en parler toujours sur un coin de table, vingt minutes...

L'exigence esthétique (la nécessité de faire un film, matérialisée par la présence de l'enregistreuse) a donc eu un effet que je n'avais pas prévu : non seulement elle permet de garder des traces de discussions, mais elle modifie la teneur et la durée de ces discussions. Elle formalise donc l'expérience, non pas tant en amenant un ton ou un langage plus soutenu, mais en devenant l'occasion d'approfondir la réflexion, de se donner le temps de mener une idée à son aboutissement, au lieu de rebondir sans cesse sur un nouveau sujet ou de se laisser interrompre par le téléphone qui sonne, l'ami qui passe par là, les tâches qui attendent...

L'exigence éthique, quant à elle, a permis une grande latitude dans le contenu des entretiens : ayant choisi d'être dans une disposition d'écoute, davantage que d'analyse, durant les entretiens, j'ai mis au second plan l'impératif de

poser chaque fois les mêmes questions. Ce choix ne s'est pas fait sans déceptions : en retranscrivant les entretiens, il m'est arrivé de regretter de n'avoir pas creusé plus profondément certaines pistes. Je prenais alors ces insatisfactions en note et tentait de poser les « questions oubliées » dans l'entretien suivant. Le dernier entretien a donc peut-être été le plus « abouti », en terme de contenu, mais cet aboutissement a été rendu possible grâce aux entretiens précédents, qui ont modulé la progression des idées soulevées.

4.1.2 S'accorder

Bien que le travail de direction d'acteurs soit moins proche, comparativement à la conduite d'entretiens, de la pratique ethnographique, le «schize» entre considérations éthiques et esthétiques s'est ressenti aussi à l'étape du tournage. En effet, en dirigeant les interprètes, j'étais tirillée par deux souhaits qui entraient parfois en confrontation : d'une part, je voulais que le résultat à l'écran soit crédible; d'autre part, je voulais que le tournage soit respectueux et agréable pour tous les membres de l'équipe. Cette seconde volonté se ramifiait encore en deux soucis parfois opposés : être respectueuse, cela voulait dire, entre autres, ne pas éterniser les tournages; cependant il m'importait que les interprètes ne se sentent pas sous pression – et pour cela qu'il soit possible de reprendre les prises aussi souvent que nécessaire.

Je crois avoir trouvé un certain équilibre en priorisant l'attention au réalisme du jeu – plutôt que, par exemple, l'exactitude des mots dits, la « propreté » de l'ambiance sonore et lumineuse ou la recherche du cadrage parfait. Sans balayer ces dernières considérations du revers de la main, j'ai veillé à ne pas les faire primer sur l'ambiance générale du tournage.

4.1.3 L'épreuve du personnage

En salle de montage, j'ai dû « payer le prix » de ces choix : le fait, par exemple, d'avoir sacrifié certaines répliques plus difficiles à rendre, au profit d'autres que nous avons pris le temps de peaufiner, réduisait le champ des possibles en termes d'agencements de paroles. Cela dit, m'étant ménagé, comme mentionné précédemment, une certaine marge de manœuvre à cet effet, cette limitation du nombre de fragments m'a peut-être aidée à construire un agencement plus solide qu'exhaustif.

J'étais par ailleurs prévenue que le montage serait le moment de concrétisation d'un autre «schize» : celui entre personne et personnage. Lorsque les personnes filmées sont des amis, cet écart peut être source de questionnements coupables: Ai-je conservé assez d'extraits de tel ou tel tournage? Semble-t-elle trop confuse? Ont-ils l'air trop coincés?... Si j'admettais, en théorie, le passage de la personne au personnage, ce n'est qu'en salle de montage que je l'ai réellement *éprouvé*. Même si ce n'était pas leurs propres pensées que les interprètes énonçaient, c'était bien leur corps, leur « insu, leur involontaire » que l'on voyait à l'écran. Finalement, même si je trouvais regrettable d'avoir insisté auprès des interprètes pour qu'ils reprennent plusieurs fois des répliques qui ne se retrouveraient pas au montage final, j'ai préféré la recherche d'un rythme et d'un jeu de résonance entre les fragments à un montage exhaustif - qui aurait finalement moins bien servi la singularité de chaque extrait.

4.2 Limites et pistes à creuser

Avec un peu de recul, je constate que mes intuitions de départ se sont avérées concluantes : j'estime avoir réussi à obtenir un résultat crédible en faisant jouer des interprètes non professionnels, avec une équipe et un équipement limités, et à l'intérieur de délais assez brefs. Cependant, je m'aperçois aussi que sans trahir ces intuitions, j'aurais pu faire certains choix différemment et arriver à des résultats tout aussi probants.

Le premier exemple qui me vient à l'esprit est le fait de ne pas faire apprendre le texte par cœur. Il me semble, après coup, que ce choix n'a pas significativement allégé la tâche des interprètes. Si l'apprentissage du texte représente plus de travail en amont, il peut rendre le tournage moins stressant pour toute l'équipe. Mon inquiétude quant à l'aspect « mécanique » du texte appris par cœur aurait pu être apaisée par un travail de préparation plus important : les interprètes auraient pu, par exemple, apprendre le texte en ma présence, à force de le répéter avec moi (en amont du tournage). J'aurais alors pu déjouer les mauvais plis et rassurer les interprètes, qui seraient arrivés au tournage en connaissant mieux mes attentes.

Une autre approche possible du jeu, qui aurait cependant demandé une plus grande charge de travail, aurait été de faire entendre les extraits d'entrevues aux interprètes plutôt que de leur en faire lire la retranscription : ils auraient pu, comme les interprètes dirigés par la metteure en scène britannique Alecky Blythe, jouer en écoutant l'extrait original dans une oreillette (Taylor, 2013, p.370). Ce choix aurait limité l'anonymat des personnes interviewées – qui seraient restées anonymes pour le public, mais pas pour les acteurs –, mais aurait permis, en revanche de préserver plus de signes de l'énonciation

initiale. L'effet de réel ne s'en serait pas forcément trouvé augmenté : au contraire, le fait de reprendre les marques de l'oralité de quelqu'un d'autre peut accentuer l'étrangeté du jeu. Mais cette étrangeté aurait pu être intéressante.

En effet, la volonté de rendre le jeu le plus vraisemblable possible, qui a guidé mes choix tout au long de mon processus, aurait pu être moins rigide : en faisant voir le film à quelques spectateurs, j'ai réalisé que les failles dans le réalisme de certains passages pouvaient passer inaperçues. Mon attachement à la crédibilité du jeu me semble surtout avoir servi à me rassurer quant à ma capacité à tourner une « vraie » fiction. Les apprentissages que j'ai faits dans le cadre de cette recherche-crédation pourront me servir dans un prochain tournage de fiction, que celui-ci comporte une partie documentaire ou non. Cela dit, même dans une « vraie fiction », le réalisme du jeu est un parti pris qui demande à être questionné et non une évidence.

CONCLUSION

La mise en pratique de mes intentions de départ a été le moment de multiples mises en jeu : celle des personnes interviewées et des interprètes, qui ont accepté de se prêter au jeu; celle des paroles, littéralement *mises en jeu* par la médiation fictionnelle; et enfin, évidemment, il a fallu pour cela que j'accepte de me laisser prendre à mon propre jeu, dont certaines règles ne sont apparues qu'en cours de route. Me prendre au jeu, cela impliquait entre autres de quitter un moment des yeux les intentions de départ et les balises théoriques, quitte à me tromper, quitte à oublier le but ou les tactiques prévues.

Au terme du travail de création, alors qu'il s'agit maintenant de revenir aux intentions pour voir ce qu'elles sont devenues, je constate avec un certain soulagement que même en les perdant un peu de vue, je les aurai somme toute suivies. L'intention de dépersonnaliser la parole, certes, était difficile à oublier, puisqu'elle a guidé tous les choix formels. Cela dit, garder cette idée en tête ne garantissait pas forcément son actualisation dans l'œuvre. D'une certaine manière, le procédé fonctionne : les personnes interviewées restent anonymes. Les personnes filmées, en revanche, se prêtent tellement bien au jeu que les paroles risquent peut-être, dans une certaine mesure, d'être « repersonnalisées » (de passer d'une personne à l'autre), plus que dépersonnalisées. Si je dis « risquent d'être » plutôt qu'« ont été », c'est parce que j'estime que ce risque tient en bonne partie à la situation de réception. Une spectatrice, par exemple, arrivée un peu en retard lors d'une projection

amicale – et ayant dès lors manqué l'explication du procédé – s'est étonnée de voir à l'écran qu'une amie qu'elle connaissait bien « changeait sa façon de parler dans le film »... Quant aux trois indices de la médiation fictionnelle, il semble, par les commentaires de spectateurs recueillis jusqu'ici, que seul le dernier est systématiquement perçu. En somme, si la dépersonnalisation de la parole est effective, il n'est pas certain qu'elle soit suffisamment apparente pour être perceptible avant les cinq dernières minutes du film.

Il est par ailleurs difficile d'affirmer avec certitude avoir « atteint » l'objectif de documenter des paroles politiques. L'œuvre, certes, est faite de paroles politiques, qui reflètent certaines discussions réelles que peuvent avoir des gens qui partagent les référents de la communauté du film. Plus d'une personne m'a dit reconnaître certaines conversations qu'elle avait pu avoir ou entendre autour d'elle, ou éprouver, après la projection, l'envie de poursuivre la réflexion. Le film témoigne donc de tentatives de vivre et lutter en commun qui peuvent trouver une résonance dans le vécu de spectateurs actuels. Or la fonction de l'œuvre comme document se déploie dans la durée, et il est – heureusement – encore trop tôt pour savoir si le film nous survivra. Ce que je suis en mesure d'observer, néanmoins, c'est que la production d'archives, loin de se limiter à conserver ce qui est, fait aussi advenir des situations : notre film a été le prétexte d'un partage de réflexions qui aurait pu avoir lieu autrement, mais que le film permet d'approfondir, et surtout de partager. Aussi l'archive ne sert-elle pas qu'à documenter le passé : elle s'adresse aussi à nos contemporains.

Quant à mon entêtement initial à refuser de nommer la communauté, en fin de compte, il demeure. Dans *Comme un village*, des noms surgissent :

« gauche », « extrême-gauche », « militante »... mais aucun de ces noms n'est parvenu à faire l'unanimité parmi mes complices. Peut-être faut-il admettre qu'il y a «*de la communauté, mais pas une communauté, dont je ferais partie*», comme l'estimait une des personnes interviewées :

Je sens pas que j'appartiens à une communauté, je sens que y a *de la communauté* ou du communisme, mais je pense pas que je fais partie d'une communauté qui pourrait avoir un nom... parce que quand je pense à communauté je pense beaucoup à gang, pis j'aime pas trop comment les gang se figent dans des langage, des pratiques ... Mais c'est clair que je me tiens pas avec le premier passant, les gens avec qui on entretient des amitiés, on entretient quelque chose de plus que des affinités ou genre parler de notre fin de semaine; y a quelque chose de plus qui est comme plus fort que ça. Mais je sens pas qu'il y a Une communauté, de laquelle Je fais partie. Ça serait triste en fait si le politique se figeait dans une communauté. Si le politique devenait communauté. Faut toujours être dans le devenir...

(C'est quoi être dans le devenir?)

Pour moi c'est toujours être dans le mouvement, toujours être en train de se connecter à d'autres trucs... [...] je pourrais pas parler d'essence mais... je sais pas mais j'aurais envie de parler d'Agamben puis de son truc sur l'amitié : je sais pas mais quand tu deviens ami avec quelqu'un tu reconnais une potentialité de toi – tu te reconnais, mais pas parce que cette personne-là te ressemble, mais parce que ce qu'il évoque, c'est des choses que toi aussi tu aurais pu être. Mais que tu n'es pas.

Ce qui est en partage là où *il y a communauté* ne serait pas une condition commune, mais des devenirs, des potentialités qui se rencontrent, à travers l'amitié. Pourquoi, alors, ne pas parler d'un cercle d'amis, tout simplement? Parce que les personnes interviewées n'étaient pas forcément amies *entre elles*. Si elles ont l'amitié en commun, c'est au sens où elles partagent une certaine attitude à l'égard de l'amitié, et non pas parce qu'elles feraient partie d'une même bande, d'une même «gang». Une attitude qui lie l'affectif et le

politique, sans pour autant les confondre. Qui préfère la rivalité entre vivre et lutter – rivalité souvent douloureuse – à une vie sans lutte ou une lutte sans vie. À cette attitude, nous pourrions donner un nom. Ce nom pourrait être la transindividualité.

Mais la communauté – si elle existe – résiste à se nommer. De crainte, sans doute, qu'avec le nom ne viennent les frontières. Et, avec les frontières, la police.

APPENDICE :
DVD DE L'ŒUVRE

Titre : *Comme un village que Google map aurait pas englouti*
Format : Numérique (1920 x 1080), couleur
Durée : 35'
Année : 2015

BIBLIOGRAPHIE

Livres, chapitres et articles de périodiques

- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient*, Paris : Seuil.
- Arendt, H. (1995). *Qu'est-ce que le politique?* Paris : Seuil.
- Aspe, B. (2013). *Horizon inverse*. Caen : NOUS.
- Aspe, B. (2006). *L'instant d'après*, Paris : La fabrique.
- Association des cinéastes (2002). *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée : Addoc 1992-1996*. Crisnée : Yellow now.
- Austin, T. (2014). Indexicality and inter/textuality: 24 City 's aesthetics and the politics of memory. *Screen*, 55(2), 256-266.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Balandier, G. (2015). *Recherche du politique perdu*. Paris : Fayard.
- Balandier, G. (1967). *Anthropologie politique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Beaud, S. (1997). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte.
- Benjamin, W. (2000). Sur le concept d'histoire. [Chapitre de livre]. Dans *Œuvres III* (427-443). Paris : Gallimard.
- Bordeleau, É. (2012). *Foucault anonymat : essai*. Montréal : Le Quartanier.
- Chomsky N, et McChesney, (2006). *Propagande, médias et démocratie*. Montréal : Écosociété.

- Combes, M. (1999). *Simondon. Individu et collectivité, pour une philosophie du transindividuel*. Paris : Presses universitaires de France.
- Comolli, J-L. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Verdier.
- Comolli, J-L. (2004). *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier.
- Deleuze, G. (1990a). Contrôle et devenir. [Chapitre de livre]. Dans *Pourparlers* (229-239). Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1990b). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. [Chapitre de livre]. Dans *Pourparlers* (240-247). Paris : Minuit.
- Deleuze, G. (1987). Qu'est-ce que l'acte de création?
[Conférence prononcée à la FEMIS]. Transcription récupérée de:
www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Minuit.
- Dupuis-Déri, F. (2010). *Lacrymos : Qu'est-ce qui fait pleurer les anarchistes?* Montréal : Écosociété.
- Favret-Saada, J. (2009). Être affecté. [Chapitre de livre]. Dans *Désorceler*. Paris : Éditions de l'Olivier.
- Foucault, M. (1994). Qu'est-ce qu'un auteur? [Chapitre de livre]. *Dits et Ecrits: tome I* (789-821). Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1979) *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- Froger, M. (2009). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Golbronn, F. et al (2002). Droit à l'image, droit des auteurs. [Chapitre de

- livre]. Dans *La police des images* (18-57). Paris : L'Harmattan.
- Hemelryk Donald, S. (2014). The poetics of the real in Jia Zhangke's *24 City*. *Screen*, 55(2), 267-275.
- James, N. (2011). Clio, Andrea and Lorraine too. *Sight & Sound*, 20 (11), 25-26.
- Kaufmann, J.-C. (2011). *L'entretien compréhensif*. Paris : Colin.
- Laplantine, F. (2003). *De tout petits liens*. Paris : Mille et une nuits.
- Lorenzi, C. et Grimaud, A. (2008). *Les Bureaux de Dieu : un film de Claire Simon* [Dossier de presse officiel]. Récupéré de : www.shellac-altern.org.
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Rancière, J. (2008). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique.
- Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard.
- Salomon, C. (2008). À propos des Bureaux de Dieu, de Claire Simon : dialogue sur l'art de raconter des histoires. *Esprit*, 2008/12, 186-190.
- Schérer, R. (1998). L'impersonnel. [Chapitre de livre]. Dans *Rue Descartes : Gilles Deleuze immanence et vie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Taylor, L. (2013). Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 23 (3), 368-379.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédiatités; histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 12, 169-202.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Le Préambule.

Filmographie

Barnard, C. (2010). *The Arbor*, [DVD]. Paris : Pyramide vidéo.

Simon, C. (2008). *Les Bureaux de Dieu*, [DVD]. Marseille : Shellac sud.

Zangke, J. (2011). *24 City*, [DVD]. Paris: MK2.