

Université de Montréal

Réaliser un film documentaire sur la domination de genre dans la musique

Une approche matérialiste du dispositif documentaire

Par

Ruffier Alexandre

Département d'Études Cinématographiques de l'Université de Montréal,

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise

en Études Cinématographiques option Recherche-Création

Octobre 2023

© Ruffier Alexandre, 2023

Université de Montréal

Département d'Études Cinématographiques, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

Réaliser un film documentaire sur la domination de genre dans la musique

Une approche matérialiste du dispositif documentaire

Présenté par

Alexandre Ruffier

A été évalué·e par un jury composé des personnes suivantes

Frédéric Dallaire

Président-rapporteur

Isabelle Raynauld

Directrice de recherche

Sébastien Lévesque

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation explore la possibilité, pour un réalisateur/chercheur identifié socialement comme homme, de réaliser un documentaire profémaliste sur le sujet de la domination de genre dans le milieu musical. La première partie consiste en la description d'un cadre méthodologique. Théoriquement, celui-ci permet d'identifier les relations de pouvoir au cœur du dispositif documentaire à l'aide, notamment, des théories de Michel Foucault sur les dispositifs de pouvoir et des théories de Dupuis-Déri et Thiers-Vidal sur les hommes profémalistes. Pratiquement, ce cadre constitue une capacité d'agir sur ces mêmes relations de pouvoir, dans le but de les restructurer afin de documenter l'oppression sans la reproduire.

La deuxième partie, de création, décrit la mise en place et l'exécution de huit dispositifs documentaires (entre 5 et 15 minutes) en cocrédation suivant une démarche exploratoire et expérimentale d'essai/erreur. Les personnes filmées sont des musicien·ne·s abordant, sous différents angles, la domination de genre dans le milieu musical. Cette méthodologie exploratoire et située, en plus de démontrer sa pertinence dans ce type de projet, a permis d'identifier certaines structures de pouvoir inhérentes à l'entrevue documentaire. Elle a également illuminé le besoin d'explorer de nouvelles pistes de recherches, théoriques et pratiques, afin d'aboutir à une compréhension plus précise et une reconfiguration plus profonde des relations de pouvoir entre documentariste et protagonistes.

Mots-clés : Féminisme, documentaire, dispositif, pouvoir, musique, captation, matérialisme, cocrédation, expérimentale

Abstract

This master's study in research-creation explores the possibility, for a director/scientist, who socially appears as a man, to direct a feminist documentary about gender domination in musical practice. The first part of this research describes the methodological framework. Theoretically, this makes it possible to identify the power relations at the heart of the documentary system using in particular the theories of Michel Foucault on power systems and the theories of Dupuis-Déri and Thiers-Vidal on profeminist men. Practically this framework constitutes a capacity to act on these same power relations, with the aim of restructuring them in order to document oppression without reproducing it.

The second part describes the implementation and execution of eight documentary "dispositif" (between 5 and 15 minutes) in co-creation following an exploratory and experimental trial/error approach. The people filmed are musicians describing gender domination in the musical world from different angles. This exploratory and situated methodology, in addition to demonstrating its relevance in this type of project, made it possible to identify certain power structures inherent to the documentary interview. It also highlighted the need to explore new avenues of research, theoretical and practical, in order to achieve a more precise understanding and a deeper reconfiguration of the power relations between documentarist and protagonist.

Keywords: Feminism, documentary, device, power, music, capture, materialism, co-creation, experimental

Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Table des matières.....	5
Remerciements.....	8
Introduction.....	9
Première partie : Théorie.....	11
I. L'esthétique féministe au cinéma.....	11
I.1 le débat entre esthétique et féminisme.....	11
I.2 Iris Brey et le regard féminin.....	14
I.3 Les critiques du concept de Brey.....	16
I.4 Postures féministes et contradictions.....	20
II. La position d'allié homme proféministe.....	21
II.1 L'approche de Dupuis-Déri.....	22
II.2 L'approche de Thiers-Vidal, l'influence de Christine Delphy.....	24
II.3 La définition asymétrique de la violence.....	24
II.4 Pallier au déséquilibre épistémologique.....	26
III. Méthodologie, le dispositif.....	27
III. 1 Le pouvoir chez Michel Foucault.....	28
III.2 Le dispositif foucauldien.....	32
III.3 La théorie du dispositif au cinéma.....	36
IV. Conclusion.....	40
Deuxième Partie : La création des dispositifs d'entrevue documentaires.....	43

Introduction	43
I. Dispositif n°1 : Afficher une position de pouvoir	43
II. Dispositif n° 2 : Donner le contrôle du dispositif de captation.....	45
III. Entrevue n° 3 : Mettre de l'avant l'aspect construit du dispositif de captation.....	48
IV. Entrevue n° 4 : La distance documentaire.....	51
V. Entrevue n°5 : Approche du reflet en cocréation	53
VI. Bilan de mi-parcours : Les limites du dispositif de captation.....	55
VII. Entrevue n°6 : Cinéma d'observation	60
VIII. Entrevue n°7 : Aller au-delà de l'observation	61
IX. Entrevue n°8 : La visioconférence comme lieu utopique.....	64
Conclusion	65
Références bibliographiques	69
Filmographie	73
Annexes.....	74

*« On ne combat pas l'aliénation par des moyens aliénés »
dans La dialectique peut-elle casser des briques (Viénet,1973)*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma famille, ma sœur et mes parents, qui m'ont soutenu pendant toutes mes études au prix de nombreux sacrifices ; mes amis que je me suis fait en Suisse, en France et au Canada ; les membres du collectif *Je(s)* qui essayent d'apporter un peu de lumière dans une époque pas toujours claire ; mes amis et mon cousin que j'ai laissé au pied des montagnes il y a bientôt 4 ans aujourd'hui ; Ludi qui sera prochainement en tête de gondole de toutes les librairies montréalaises et à Isabelle qui a soutenu ce projet depuis le début et qui m'a fait confiance lorsque j'ai essayé d'expliquer ce que je voulais faire avec ce mémoire. J'aimerais également remercier toutes les personnes ayant accepté de participer à cette recherche. Sans votre générosité ce projet n'aurait jamais pu aboutir.

J'aimerais dédier ce projet de recherche-crédation à toutes les militantes, chercheuses, journalistes, artistes féministes femmes et non-femmes qui ont permis l'existence de ce mémoire. Sans leurs travail il serait impossible pour un petit gars comme moi qui ai grandi entouré de champs et de vaches de se rendre compte qu'il est né dans un monde où le genre est une structure de domination. Pour finir, je remercie toutes les personnes que je ne connais pas et qui m'ont accompagné et inspiré depuis de nombreuses années et sans qui le monde serait un peu plus triste et les pauses un peu plus vides. Avec vos vidéos, vos podcasts et vos émissions, vous inspirez les gens.

Introduction

La position, et l'existence même, d'homme allié ou proféministe, posent question dans de nombreux mouvements féministes. En tant qu'homme j'écris ce mémoire, avant tout, contre la masculinité hégémonique. Une masculinité hégémonique qui tue, terrorise, traumatise, structure et domine le monde. Une masculinité hégémonique dont je profite tous les jours. Cependant, ce mémoire je ne l'écris pas en tant qu'allié du féminisme. Ce n'est ni la posture épistémologique qui porte ce projet de recherche-crédation ni l'angle avec lequel j'aborde la remise en question de ma position sociale genrée. Se considérer comme allié, ou comme homme féministe, peut être une façon, en tant que dominant, de naturaliser notre apport aux luttes féministes auxquelles nous prenons part et un signe que l'on arrête de se questionner sur notre position sociale et nos actes en tant que membre de la société, artiste, chercheur, conjoint, frère, père ou ami. Comme le dit Christine Delphy, « est féministe la personne qui se désigne comme telle » (Delphy, 2013). J'utiliserais par conséquent le terme proféministe, comme le préfère Dupuis-Déri (2008, 2014). Cette précision de vocabulaire est importante, car elle structure ma posture de scientifique et d'artiste. Être un homme proféministe est un horizon d'attente et non une étiquette que l'on se colle. C'est cet horizon qui guide ce travail.

La musique n'est pas un milieu que je connais personnellement d'expérience. Il m'a cependant été donné, par de nombreuses discussions que j'ai pu avoir avec des ami-e-s et des connaissances, l'occasion de voir la prégnance d'une culture sexiste s'insinuant dans de nombreux aspects de la vie des artistes. Je ne compte désormais plus le nombre de fois où expliquant mon sujet de maîtrise on me raconte une histoire liée à la maltraitance des élèves. C'est un sujet qui touche de nombreuses personnes, peu importe leur âge ou leur genre. Cependant, c'est encore un milieu où le tabou et le silence sur ces pratiques restent très présents. Ce mémoire et le projet de création qui l'accompagne ne sont pas des œuvres théoriques sur la domination masculine et les pratiques sexistes dans le milieu de la musique. C'est un sujet vaste et complexe dont je ne saurais me porter garant. C'est

un projet sur la création documentaire qui cherche à comprendre et mettre en images ce que ma position d'homme, chercheur, documentariste, implique sur ma pensée, mes choix, ma pratique aussi bien scientifique qu'artistique. En somme, je me demande avec ce projet s'il est possible, à partir d'une position d'homme, de réaliser des documentaires proféministes.

Dans le volet théorique de ce mémoire, je reviendrai dans un premier temps sur le débat qui oppose les courants féministes du cinéma à certain·e·s adeptes des approches esthétiques. C'est sur ce terrain qu'ont principalement lieu les querelles théoriques quant à l'utilité des approches féministes en cinéma. Je m'intéresserai à ce titre à ce qui les sépare et au livre de Iris Brey : *Le regard féminin, une révolution à l'écran* (2020) qui a tenté de les réconcilier. Revenir sur l'ouvrage de Brey (2020) me permettra dans un second temps de me positionner dans ce débat et tenter d'y apporter ma modeste contribution. Il sera important à ce moment de clarifier ma position en tant qu'homme et je le ferai à partir des théories de Francis Dupuis-Déri (1999, 2004, 2008, 2009, 2014) et Léo Thiers-Vidal (Masson & Thiers-Vidal, 2002 ; 2002, 2010). Puis, je m'intéresserai aux théories du pouvoir et du dispositif de Michel Foucault (1976, 1977, 1982, 1997, 2004). Mon objectif est de comprendre comment celles-ci peuvent m'aider à construire une esthétique féministe du cinéma documentaire. Le volet création consistera quant à lui en la réalisation d'entrevues documentaires en cocréation avec des personnes ayant vécu une éducation musicale ou faisant partie du milieu de la musique amateur ou professionnel. Chaque entrevue sera l'occasion d'expérimenter un dispositif documentaire original, préalablement discuté avec l'intervenant·e. Ces dispositifs originaux, aux propositions esthétiques fortes, auront pour but de déterminer pratiquement et théoriquement dans quelle mesure il est possible de réaliser un documentaire sur l'oppression sans reproduire d'oppressions à partir d'une position masculine.

Première partie : Théorie

I. L'esthétique féministe au cinéma

De nombreux·ses auteurs et autrices ont tenté de définir l'esthétique féministe au cinéma. L'une des plus médiatisées est sans doute Iris Brey, docteure en Études cinématographiques de l'Université de New York, et son livre *Le Regard féminin, une révolution à l'écran* (2020). Cet ouvrage offre une relecture de la théorie de Laura Mulvey (1975) sur *le male gaze* pour tenter de dessiner les contours d'une esthétique féministe nouvelle, qu'elle appelle *Female Gaze* ou *Regard féminin*. Cette tentative fut accueillie avec joie par une partie du public : Brey fut invitée dans de nombreux médias pour la présenter (C L'hebdo, 2020 ; Konbini, 2021 ; Médiapart, 2022). Autant que vivement critiquée, notamment par les adeptes des postures esthétiques. On peut citer, à ce sujet, l'entretien qu'elle donna face à François Bégaudeau, cinéaste, romancier et critique de cinéma, avant la sortie de son livre (Gesbert, 2018), ou les articles publiés dans Transfuge (Ferrari & Mercier, 2020) ou les Cahiers du Cinéma (Tesse, 2020). Je reviendrai ici, dans un premier temps, sur l'opposition entre analyse esthétique et féministe, puis je présenterai la théorie de Brey (2020) qui a tenté de réconcilier ces approches, avant de finalement exposer les critiques faites à son ouvrage. Ce tour d'horizon me permettra de positionner ma pratique et ma recherche dans ces débats. Bien que, la théorie féministe ne se limite pas au *gaze* je me concentrerai uniquement sur celui-ci. Son ambition de rejoindre les théories féministes et esthétiques est une approche qui me semble pertinente dans le contexte d'un projet de recherche-crédation.

I.1 le débat entre esthétique et féminisme

Alexandre Moussa, docteur en études cinématographiques, dans son article *De la guerre entre féministe et cinéphiles en général, et d'Iris Brey en particulier* publié en 2020 sur le site *Critikat* revient, en marge de sa critique de la théorie de Brey, sur les principales oppositions entre courants esthétiques et féministes. Classiquement, les premiers se

demandent ce qui fait d'un film une œuvre d'art, qu'est-ce qui en fait sa beauté et comment il participe à révolutionner les formes. À l'inverse, les analyses féministes cherchent selon lui :

« à mettre en évidence la façon dont le cinéma construit (ou plus rarement déconstruit) par toutes sortes de codes, une vision hiérarchisée de la différence des sexes, autrement dit comment les films à la fois essentialisent les identités de sexe et les hiérarchisent » (Moussa, 2020).

Ces deux groupes, souvent présentés comme antagonistes par leurs partisan·e·s elle·ux·mêmes, ne sont pour Moussa, pourtant, pas si éloignés l'un de l'autre. C'est ce que je vais désormais détailler en revenant sur ses principaux arguments. Cela me permettra, dans un deuxième temps, de mieux comprendre l'univers théorique dans lequel s'ancre le livre de Brey.

Premièrement, ces deux courants ne s'accordent pas sur la manière de composer et utiliser un corpus. À l'inverse du courant esthétique qui préfère partir des films, les travaux féministes universitaires s'appuient habituellement « sur des corpus larges aux dépens de la prise en compte des singularités des films pris individuellement » (Moussa, 2020). Cette critique fut largement adressée au livre de Brey (2020), l'accusant « d'instrumentaliser les œuvres qui lui passent sous la main au service de son propos » (Moussa, 2020), alors que c'est une critique qui s'applique selon Moussa aussi au courant esthétique :

« Après tout, la politique des auteurs depuis l'article de Truffaut sur Ali Baba de Becker ne tend elle pas précisément à minorer les défauts d'une œuvre singulière pour la replacer dans l'ensemble plus large des œuvres du même cinéaste, susceptibles de l'éclairer autrement ? » (Moussa, 2020, p.6)

Deuxièmement, ces deux approches n'accordent pas la même importance au contexte de production et de diffusion des œuvres. Les auteur·ice·s du courant féministe reprochent notamment au courant esthétique « d'arracher les œuvres à leur contexte de production et de réception tandis que les esthéticiens reprochent à la perspective gender/culturelle de les envisager à l'inverse que dans une perspective contextuelle » (Moussa, 2020). Cette opposition théorique influence leurs appréhensions

des artistes. De façon réductrice les approches esthétiques ne considèreraient « les cinéastes que comme des génies désincarnés absouts de tout ancrage dans la société », alors que les approches féministes ne verraient l'individu que comme « une somme de déterminismes sociaux » (Moussa, 2020). Cependant, selon Moussa (2020) ces deux perspectives ne sont pas incompatibles. Prendre en compte que « notre place dans la société façonne notre expérience du monde et, en retour, contribue à façonner les mondes auxquels nous donnons forme à travers la création » ne signifie pas « réduire les individus à ces [leurs] déterminismes et nier leurs individualités et leur capacité à questionner, voire à transcender l'endroit d'où ils ou elles s'expriment à travers leur art » (Moussa, 2020).

Troisièmement, l'approche esthétique serait un regard pur sur les œuvres là où les études féministes appliqueraient des grilles de lectures forcées et inadéquates. Selon Moussa (2020) il est vrai qu'une partie des auteur·ice·s féministes et proféministes ont tendance à ne pas prendre « en compte les spécificités du médium au nom d'une opposition caricaturale entre la forme et le fond ». Cependant, supposer à l'inverse, comme le font parfois les esthéticien·ne·s, que le cinéma est hermétique aux questions de genre, c'est ne pas prendre en compte que le genre « est le produit de sa représentation, et dont le cinéma fait partie des "technologies sociales" qui contribuent à sa construction » (Moussa, 2020). Il est une nouvelle fois important de conserver une certaine complexité d'analyse : « les films sont irréductibles aux seuls enjeux de genre » et en même temps « ces œuvres d'art sont imprégnées par des conceptions du genre et de la sexualité et nourrissent en retour la société en les reconduisant ou en produisant à leur tour de nouvelles représentations qui circulent en dehors des films » (Moussa, 2020).

Finalement, les deux approches s'opposent sur la place donnée à la morale. Pour schématiser : « les féministes seraient les gardiennes puritaines de la morale alors que l'esthétique n'aurait pas de comptes à lui rendre » (Moussa, 2020). Et, on le voit bien, les théories de Brey n'ont pas manqué de susciter cette critique. Lors de l'entrevue entre Bégaudeau et Brey (2018) sur *France Culture*, Bégaudeau dira qu'il est impossible de

séparer le concept de regard féminin des notions morales, et se demandera si une saisie féministe ou misogyne de l'art vaut : jugement esthétique. Il estime ainsi les deux approches comme nécessaires, mais propose de les distinguer. Cependant, pour Moussa (2020) la critique esthétique n'a jamais été étanche aux analyses morales. Le plus gênant dans une analyse morale c'est lorsque l'on souhaite « plier les films à notre propre morale plutôt que de s'interroger sur les questions morales que nous posent les films » et c'est un écueil dans lequel n'importe quel chercheur-euse peut tomber, adepte des postures esthétiques ou féministes (Moussa, 2020).

Nous comprenons désormais mieux dans quelle perspective théorique et médiatique s'inscrit le livre de Brey (2020). Son projet de dépasser le clivage entre esthétique et féminisme est également une proposition de restructuration de l'approche féministe. Le livre se voulant un manifeste d'une nouvelle esthétique féministe, Iris Brey tente de ne pas uniquement se concentrer sur les questions de représentations « et de ne pas présupposer l'existence d'un référent réel que les films devraient refléter » (Moussa, 2020). Son approche se veut attentive autant au fond qu'à la forme. Elle estime en effet que « réfléchir à la manière dont les femmes sont représentées est une démarche esthétique autant que politique » (Brey, 2020, p.65). Elle ne se limite également pas aux films réalisés par des femmes et cherche à être éclectique en termes de genres, d'époques et de registres. Bien que l'on ne puisse que saluer ce projet, son livre n'est pas exempt de défauts. Je vais dans un premier temps revenir sur la proposition de Brey (2020) avant de détailler, dans un deuxième temps, les critiques qui lui sont adressées.

I.2 Iris Brey et le regard féminin

Construit à la fois en héritage et en opposition au *Male Gaze* de Laura Mulvey, théorisé en 1975 dans son texte *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, le regard féminin, éponyme du livre de Brey (2020), est défini pour l'autrice comme « un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant au spectateur ou/et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne » (p.39). Plus que comme un miroir du male gaze, il doit selon Brey être envisagé comme « un élément de la marge, qui déstabilise l'ordre » afin

de sortir du « discours phallogentrique » dont *le Male Gaze* est la plus ostentatoire marque (Brey, 2020, p.12). Là où ce dernier filme les corps « comme des objets de désirs, le regard féminin les filme lui comme sujets de désir » (Brey, 2020, p.11). Brey (2020) s'intéresse principalement dans son livre à la façon de filmer le désir et la sexualité, ce qui s'éloigne de mon sujet. Cependant, elle met de l'avant que mieux filmer le désir féminin, grâce au *female gaze*, peut servir à souligner comment les femmes au sein des structures genrées sont désavantagées. Il est donc tout de même pertinent de s'y intéresser. Elle définit ainsi six critères à respecter, dans la mise en scène et dans le scénario pour être face à du *female gaze* :

« Il faut narrativement que :

- 1) Le personnage principal s'identifie en tant que femme
- 2) l'histoire soit racontée de son point de vue
- 3) Son histoire remet en question l'ordre patriarcal

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1) Grâce à la mise en scène, le spectateur ou la spectatrice ressent.e l'expérience féminine
- 2) Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que *le male gaze* découle de l'inconscient patriarcal)
- 3) Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur) » (Brey, 2020, p.77)

Le regard féminin s'inscrit donc dans une série de règles de mise en scène et d'écriture. Brey (2020) s'oppose notamment au morcèlement des corps par l'utilisation de gros plans quand l'objectif du ou de la cinéaste est leur objectivisation. Elle met au contraire de l'avant l'utilisation du regard caméra, de la voix off ou de la caméra subjective qui permettrait de mettre au cœur du film la sensibilité des personnages féminins ; tout comme un gros plan peut être utilisé pour partager le désir sexuel d'une héroïne. Ce regard n'implique pas le genre du ou de la cinéaste et doit avant tout être un geste conscient de sa part. Brey (2020) espère ainsi au fur et à mesure de son livre délimiter les critères esthétiques qui forment l'apparition possible du regard féminin. Un projet dont l'ambition de réconcilier les approches féministes et esthétiques est admirable. Cependant, nous allons maintenant voir que, bien que la théorie du regard féminin de

Brey (2020) apporte des éléments théoriques pertinents pour dessiner les contours de l'esthétique féministe, elle n'est pas exempte de défauts dans sa construction.

I.3 Les critiques du concept de Brey

Je présenterai ici trois critiques féministes francophones du livre de Brey : celle d'Alexandre Moussa (2020), de Emilie Notéris (2020) et de Teresa Castro (2020). J'agrègerai leurs arguments dans deux parties : une première sur le trop grand binarisme de la théorie de Brey, puis une deuxième sur son interprétation trop personnelle de la théorie de Mulvey, je conclurai finalement sur l'utilité de sa théorie dans un contexte de recherche-crédation.

I.3.a Le binarisme

En utilisant le terme féminin pour décrire son concept, Brey s'inscrit, selon Notéris (2020), Moussa (2020) et Castro (2020) dans une perspective binaire masculin/féminin. Elle sombre ainsi dans un schématisme et se dissocie d'autres facteurs d'oppressions comme la sexualité, la race ou la classe sociale, empêchant une remise en cause profonde des oppressions sexistes au cinéma. Iris Brey se défend toutefois dans son livre de tout binarisme en précisant notamment, que le *female gaze* n'est pas une théorie pensée comme un opposé au *male gaze* de Laura Mulvey.

« Il me paraît nécessaire aujourd'hui d'utiliser l'expression "regard féminin" afin de valoriser l'expérience féminine. Même si nous vivons dans une époque queer, fluide et trans, cette expérience — liée au corps féminin — reste encore à définir. Ne pas mettre de mots sur la représentation des expériences féminines, ne pas oser les analyser, c'est aussi une façon d'invisibiliser le point de vue d'une "minorité" » (Brey, 2020, p.13).

Les auteur·ice·s remarquent chez Brey une incapacité épistémologique à définir clairement les limites de ce qu'elle entend par « minorité » et une volonté d'utiliser les termes « female » ou « expérience féminine » comme expressions de la marge sans prendre en compte qu'ils charrient une vision restreinte et ostracisante de l'oppression. Castro précise notamment à ce sujet :

« Le féminin renvoie à une construction culturelle (hétéro) normative qui est, en amont, indissociable d'une conception dualiste du monde. Même si vous précisez que vous n'imaginez pas le *female gaze* comme le concept miroir du *male gaze* (ou que vous consacrez quelques pages à l'idée d'un *queer male gaze*), la rhétorique féminin/masculin opérée dans votre ouvrage occulte la multiplicité dont nous avons aujourd'hui besoin et prête à confusion » (Castro, 2020).

La théorie de Brey serait, selon Castro, à sa racine une théorie cloisonnante, empêchant la naissance d'une analyse cinématographique politico-esthétique plus large. C'est une critique partagée par Notéris (2020) qui reproche à Brey d'utiliser le terme féminin simplement parce que celui-ci lui semble adéquat. Elle regrette l'utilisation d'un terme essentialiste défini sur la masculinité. Pour Moussa (2020), Iris Brey s'intéresse « au genre du seul point de vue d'un féminin chevillé au corps des femmes » en le dissociant des sexualités, ethnicités et classes sociales. En conséquence, ce binarisme « pris pour acquis sans jamais être questionné découle en cascade toute une série d'autres binarismes articulés les uns aux autres » (Moussa, 2020). Ce binarisme trouve sa source dans la façon dont Iris Brey interprète la théorie de Mulvey. Cette dernière construit *le male gaze* à partir d'un corpus cinématographique particulier tandis que Brey l'applique et le considère comme « un concept universel et intemporel » qui concerne toutes les cinématographies à toutes les époques (Moussa, 2020). C'est une critique émise également par Castro (2020) qui questionne la possibilité de Brey de faire système à partir d'exemples très divers historiquement : « d'Alice Guy à Phœbe Waller-Bridge, en passant par Chantal Akerman, Andrea Arnold, Jane Campion, Barbare Loden, Jill Solloway, Marie-Claude Treilhou, Agnès Varda etc... ». En voulant systématiser des œuvres qui n'ont parfois que peu en commun elle schématise également sa pensée. Moussa (2020) met notamment de l'avant qu'il serait épistémologiquement plus fécond de partir des films pour comprendre individuellement comment se crée le *male* ou le *female gaze* à l'intérieur.

1.3.b Une compréhension très personnelle de la théorie de Mulvey

Pour Notéris (2020) *le male gaze* n'est pas une « technique cinématographique, une manière de filmer auxquelles il suffirait d'opposer un *female gaze* », mais « le régime

scopique capitaliste qui prédomine, inhérent au système qui simultanément l'engendre et le soutient ». Le regard ne devient pas un « *female gaze* » parce qu'il est féminin, mais parce qu'il est activement féministe. Comme elle le rappelle en citant bell hooks¹, il n'est pas utile de « retourner l'arme contre l'opresseur puisque l'ennemi du féminisme n'est pas les hommes, mais le sexisme » (Notéris, 2020). *Le male gaze* n'a pas d'envers, car il présuppose la masculinité des spectateur·ice·s et exclut tous les autres regards. Il n'y a donc pas de regard féminin, un regard « qui pourrait être pratique et exercé uniquement par les femmes et pour les femmes dans l'ignorance des hommes et qui viendrait se substituer au regard masculin » (Notéris 2020). *Le male gaze* est « une domination politique, historique et sociale au détriment des femmes » (Notéris 2020). Notéris (2020) met ainsi de l'avant qu'il aurait été plus utile de parler de regard féministe, compris comme :

« Un regard critique et sensible qui se préoccupe de la place des femmes au cinéma, mais pas uniquement, qui la questionne et le remet en jeu, qui dans un contexte et au sein d'une industrie hétéronormée, blanche et patriarcale » (Notéris, 2020).

De plus, Iris Brey ne prend pas en compte que le problème n'est pas uniquement la façon dont les hommes regardent, mais aussi comment on regarde le travail des femmes. C'est ce que Martine Delvaux (2020) appelle dans son livre *Le Boys Club*, « le male glance ». L'idée que l'on accorde beaucoup plus d'attention au travail des hommes alors que l'on passe que très rapidement sur celui des femmes. C'est notamment ce que précise Céline Sciamma, largement prise en exemple dans le livre de Brey et cité par Notéris :

« [le regard féminin] ça ne veut rien dire. En revanche, oui, disons-le, il y a des conditions qui diffèrent quand on est une femme cinéaste. Ce ne sont clairement pas les mêmes budgets. On lit nos films différemment, on nous regarde différemment. Alors là oui il y a une identité "femme" au cinéma [...] Je ne suis pas femme par la façon dont je regarde le monde, mais par la façon dont irrémédiablement on me regarde et on me renvoie à ça » (Sciamma (2019) dans Notéris, 2020).

Cette critique rejoint celle de Castro (2020) pour qui *le male gaze* n'est pas une esthétique, mais surtout « une affaire de condition de production ». Laura Mulvey n'aurait selon

¹ Écrit en minuscule selon sa volonté (hooks, 2018).

Castro (2020) pas « en tête le développement d'un quelconque *female gaze* mais une offensive contre les moyens de production capitalistes et l'idéologie hégémonique qu'ils véhiculent ».

I.3.c Inanité du concept et perspectives

Ces critiques mettent en avant la faiblesse théorique et épistémologique du livre de Brey. Elle n'arrive selon Moussa (2020) « jamais à véritablement rencontrer la critique esthétique, au sens où l'analyse ne débouche jamais vraiment sur une conception du beau à la croisée de l'éthique et des formes » et s'emmêle dans son concept :

« là où le *female gaze* devient genré, où il devient "féminin", c'est quand les spectateurs vivent ce que ressent une héroïne, un personnage de genre féminin. »
[Moment de confusion pour le lecteur : il y a donc un regard féminin féminin et un regard féminin non féminin ?] » (Moussa, 2020).

En créant son concept de « *female gaze* » en écho à celui de Mulvey, Iris Brey restreint sa vision des oppressions et ne prend pas suffisamment en compte ses aspects systémiques. Au lieu de chercher les représentations problématiques, il serait plus intéressant selon Moussa (2020) de « décortiquer la manière dont les films construisent ou déconstruisent le genre [...] on ne se pose aucune question formelle ou éthique sur la mise en scène des violences », car on n'a encore « jamais semblé considérer l'oppression des femmes comme une véritable question politique ». Il est donc nécessaire de créer des esthétiques qui questionnent la façon dont on met en scène, reproduit ses représentations et hiérarchise les genres. Ces trois auteur·ice·s s'accordent à dire qu'il est nécessaire de développer une esthétique qui prend à la fois en compte les questions de représentations, d'objectivations et les dominations structurelles et systémiques. Ces aspects doivent être pris en compte pour permettre l'émergence de véritables formes émancipatrices et participer à la création comme le dit Notéris (2020) d'« Un regard qui circule, qui rend possibles la connivence et les échanges entre femme derrière et devant l'écran. Un regard qui distribue davantage le pouvoir à l'intérieur du cadre et en hors champ ». J'aimerais m'inscrire dans la continuité de leurs conclusions en m'intéressant plus particulièrement au cas du cinéma documentaire. Réfléchir à partir des relations de pouvoirs inhérentes à

l'esthétique des entrevues documentaires tout en prenant en compte les structures de pouvoirs genrés. Pour permettre une telle réflexion j'aimerais faire appel à la théorie du dispositif et du pouvoir de Michel Foucault et me demander : comment penser esthétiquement en cocréation les dispositifs documentaires pour tenter de réaliser un film proféministe à partir d'une position sociale d'homme ? Mais avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'adresser l'apparition d'une potentielle contradiction entre ma position sociale d'homme et mes capacités d'actions au sein du développement d'une esthétique proféministe du cinéma.

I.4 Postures féministes et contradictions

Il est énoncé clairement dans les textes de Brey (2020), Notéris (2020), Castro (2020) et Moussa (2020) que le genre du ou de la cinéaste n'est pas un élément constitutif de l'esthétique féministe. De plus certaines réalisatrices ne revendiquent pas faire des films de femmes, c'est notamment le cas de Céline Sciamma citée plus haut. De la même façon, un film peut développer des options proféministes sans pour autant être réalisé par une personne qui s'en revendique. Toutefois un des points importants de la théorie de Brey (2020) concernant le regard féminin est la pleine conscience féministe du geste que nous réalisons. Je déclare toutefois en introduction ne pas me considérer comme féministe. Il y a donc une différence ontologique à clarifier.

En tant que créateur et chercheur je considère que ma posture n'est pas celle d'allié, mais qu'elle vise au contraire l'horizon proféministe. Le résultat pourra, quant à lui, être considéré ou non comme féministe. Nous avons donc plusieurs éléments à distinguer et à ne pas confondre : la posture et/ou la démarche, l'esthétique, les stratégies de diffusions et la réception. Je maintiens que la production d'un regard féministe à partir d'une position sociale d'homme est problématique. N'importe qui peut développer des effets féministes par accident, mais développer consciemment une esthétique féministe n'est pas la même chose. Pour mieux comprendre les obstacles s'opposant à la posture féministe des hommes, je vais, avant de m'intéresser à la définition du pouvoir de Foucault, revenir sur la position d'homme proféministe.

II. La position d'allié homme proféministe

Il est tout d'abord nécessaire de dire que si aujourd'hui des hommes peuvent se poser des questions, tenter de prendre part à lutte antisexiste et se rendre compte des oppressions qu'ils font subir, c'est grâce au travail et au sacrifice de milliers de féministes. Raewyn Connel (2014), sociologue australienne proche du mouvement féministe matérialiste radical, définit la masculinité hégémonique comme une situation dynamique. Ne pas y prendre part ne veut pas dire la remettre en cause ou vouloir la remettre en cause, car « nul ne peut prétendre au rôle de simple spectateur innocent dans cette arène de transformations. Nous sommes toutes et tous engagés dans la construction d'un monde de rapports de genre » (Connel, 2014). Ainsi, peu d'hommes correspondent aux caractéristiques de la masculinité hégémonique, mais la plupart d'entre nous accèdent, tout de même, à ces bénéfices par « dividende » (Connel, 2014). Dans ces conditions, il est essentiel en tant qu'homme de se poser la question : comment notre appartenance au groupe social des hommes influence notre position de chercheurs ?

Pour répondre à cette question, j'aimerais ici présenter deux perspectives inscrites dans un héritage féministe matérialiste. Celle de Francis Dupuis-Déri (1999, 2004, 2008, 2009, 2014) et celle de Léo Thiers-Vidal (Masson & Thiers-Vidal, 2002 ; 2002, 2010). M'intéresser à ces deux auteurs, dont le premier cite parfois le deuxième, me permettra d'avoir une vision précise de ce qu'il est possible de faire en tant que chercheur homme. Leurs approches sont d'autant plus pertinentes dans ce projet, car elles se basent toutes les deux sur l'action concrète afin d'éviter la reproduction d'oppressions. Comme l'écrit Thiers-Vidal « l'oppression naît de la pratique, elle se résoudra par la transformation de la pratique » (Thiers-Vidal, 2010, p.77). Comme mentionné dans l'introduction de ce mémoire j'utiliserais ici le terme « proféministe » pour désigner les hommes voulant prendre part à la lutte antisexiste. Un choix qui se fait dans la continuité de l'inspiration matérialiste de ce mémoire et des auteurs & autrices choisi-e-s.

II.1 L'approche de Dupuis-Déri

Dans son article *Les hommes proféministes : compagnons de route ou faux amis ?*, Francis Dupuis-Déri (2008) se questionne sur la place que peuvent occuper les hommes voulant prendre part à la lutte antisexiste. Pour construire sa pensée il se positionne en continuité de la compréhension matérialiste du patriarcat et cite bell hooks (1981) ou Christine Delphy (2002, 2002, 2004a, 2004b) Comme n'importe quel système de domination, le patriarcat « repose sur une division clivant la société en deux classes antagonistes » (Dupuis-Déri, 2008, p.1). Les hommes font partie de la classe dominante tandis que les personnes non-hommes font partie de la classe dominée.

Les intérêts de classe des hommes sont antagonistes à ceux des femmes. Leur participation à la lutte antisexiste peut donc être désavantageuse en la ralentissant ou en l'empêchant d'aller aussi loin qu'elle pourrait aller. Par conséquent, pour certain·e·s féministes « ces transfuges du camp des hommes » devraient « se cantonner dans le rôle modeste d'auxiliaire » (Dupuis-Déri, 2008). Par exemple selon Christine Delphy les hommes « sont inaptes — de par leur position de mâle — à percevoir aussi clairement que des femmes la complexité des enjeux féministes » (Delphy, 2013 dans Dupuis-Déri, 2008, p.3). La conceptualisation de l'oppression ne peut donc selon elle venir que d'une condition sociale d'opprimée, car un homme, du simple fait qu'il soit un homme jouit d'avantages sociaux considérables et peut alors être « réfractaires à laisser les femmes développer un mouvement et une pensée féministes par et pour les femmes, par crainte de perdre de l'influence et du pouvoir » (Delphy, 2013 dans Dupuis-Déri, 2008, p.3). Les hommes voulant être féministes doivent donc se questionner et constamment considérer le pouvoir qu'ils ont sur les personnes face à eux. C'est également pour cette raison que les théories féministes matérialistes rejettent l'utilisation du terme « féministe » pour désigner les hommes souhaitant prendre part à la lutte anti-sexiste et que Dupuis-Déri préfère utiliser le terme proféministe.

Pour être un homme proféministe, il est donc nécessaire d'agir contre ses propres intérêts d'homme. Cependant, Dupuis-Déri (2008) nous met en garde. Un homme en devenant proféministe perd certes « son pouvoir avec les autres hommes », mais « il y gagne un pouvoir avec les féministes ». Il peut par conséquent se considérer proféministe pour profiter de certains avantages :

« que ce soit la construction et la justification d'une identité sexuelle en décalage avec la masculinité viriliste, une haute estime de soi en se comparant aux autres hommes, une image publique d'individu courageux et progressiste ou encore (et pour le dire de façon très crue) un accès plus aisé aux corps de féministes qui pourrait être plus enclines à tomber sous le charme d'un homme proféministe que sous celui d'un misogyne affirmé » (Dupuis-Déri, 2008, p.11).

Selon Dupuis-Déri (2008), à partir du moment où l'on a conscience de sa position dominante d'homme et que l'on veut prendre part à la lutte antisexiste notre premier objectif doit être le disempowerment, « c'est-à-dire une (auto) réduction du pouvoir individuel et collectif qu'exercent les hommes sur les femmes, et un (auto) positionnement d'auxiliaire par rapport aux féministes » (Dupuis-Déri, 2008, p.1). Un processus d'empouvoirement « débute lorsque les femmes prennent conscience par le partage d'expérience et de réflexion individuelle de l'oppression et de l'exploitation que leur font subir des hommes » (Dupuis-Déri, 2008, p.1). Un homme proféministe ne peut pas participer à un processus d'empouvoirement, car il possède déjà ce pouvoir, mais peut le faciliter en organisant en parallèle son processus de désempouvoirement. La position des hommes proféministes est donc une position complexe. Elle est à la fois souhaitable et non-souhaitable, car

« Tant que l'égalité entre les femmes et les hommes ne sera pas atteinte, l'émancipation psychologique individuelle aura, au mieux peu de signification politique et, au pire pourra servir aux hommes à confirmer leur pouvoir sur les femmes » (Dupuis-Déri, 2008).

Tout homme proféministe se trouve dans une situation compliquée où il veut faire tout en sachant qu'il ne peut pas vraiment et qu'il est potentiellement mieux qu'il ne fasse pas. Il est donc légitime de se demander comment un chercheur homme peut créer de la

connaissance sur l'oppression à partir d'une position sociale dominante. Pour répondre en partie à cette question, nous allons nous intéresser au point de vue de Léo Thiers-Vidal.

II.2 L'approche de Thiers-Vidal, l'influence de Christine Delphy

Le point de départ de la thèse de Léo Thiers-Vidal (2010) est l'analyse de la croyance, notamment partagée par Bourdieu dans *La domination masculine* (1998), que les hommes seraient contraints, par les structures qui les entourent, d'opprimer les femmes. Il critique cette position à partir des avancées féministes matérialistes en mettant de l'avant que les hommes ont une conscience pratique de la domination, ils ne sont pas obligés d'être « durs », ils le font parce qu'ils en retirent un bénéfice. Ainsi il est nécessaire pour Thiers Vidal de

« Devenir traître à notre classe de sexe, à travers une discipline d'action transformer nos identités et la société et non de sauver notre classe de sexe en montrant que les hommes ne sont pas si mauvais que ça » (Thiers-Vidal, 2010, p.54).

Cette discipline d'actions doit s'incarner dans plusieurs stratégies orientées, notamment vers la conscientisation d'un désavantage épistémologique des hommes. Je vais désormais m'intéresser à ce déséquilibre en présentant ce que Thiers-Vidal (2002) appelle l'asymétrie d'information, avant de présenter les stratégies visant à le pallier.

II.3 La définition asymétrique de la violence

Les hommes proféministes cherchant à créer de la connaissance autour du féminisme sont confrontés à une double difficulté :

« D'une part, comprendre pleinement des analyses féministes qui désignent leur existence comme source permanente d'oppression des femmes ; d'autre part, apprendre à gérer les conflits intérieurs qui en découlent de façon à leur permettre un regard productif, impliqué autant que distancié, sur leur construction et leur action oppressives » (Thiers-Vidal, 2002, p.1).

Il est essentiel lorsque l'on tient à s'ancrer dans une perspective proféministe de ne pas perdre de vue que nos analyses sont produites à partir de notre position sociale, position dont nous avons rarement conscience, ce qui participe la plupart du temps à l'invisibiliser.

Cette position d'homme produit ce que Thiers-Vidal (2002) décrit comme, dans la continuité des travaux de Delphy, des expertises asymétriques :

« Dans la mesure où les femmes accumulent des informations, sentiments, intuitions et analyses qui partent des conséquences violentes de l'oppression qu'elles subissent pour remonter vers la source de celle-ci, élaborant ainsi des connaissances sur les rapports concrets qu'elles vivent » (p.6).

Les hommes de par leurs positions d'opresseurs se construisent :

« Une expertise sur les moyens concrets de l'oppression : ils apprennent à tester la fonctionnalité et l'efficacité de certaines attitudes, comportements, paroles, absence de paroles, sentiments, dans leurs rapports avec les femmes » (Thiers-Vidal, 2002, p.6).

À l'inverse les femmes se :

« Construisent une expertise importante, consciente et relationnelle, informée par le vécu opprimé permanent, concernant la dynamique de l'oppression, tandis que les hommes construisent une expertise non relationnelle, concernant les moyens de l'oppression, centrée sur eux-mêmes et d'où le vécu des femmes est quasi absent » (Thiers-Vidal, 2002, p.7).

Il est essentiel d'avoir conscience du lien épistémologique « entre position sociale masculine et analyse des rapports sociaux de sexe » afin de permettre de nouvelles innovations dans la recherche engagée (Thiers-Vidal, 2002, p.2). Cette asymétrie est un gros désavantage épistémologique pour les hommes biaisant nos analyses, même avec une grande connaissance du sujet. Ainsi, selon Thiers Vidal (2010) une position de femme sera toujours plus pertinente que celle d'un homme lorsqu'il s'agit de parler des oppressions sexistes subies. Cela ne veut pas dire que les hommes proféministes ne peuvent pas participer. Il est cependant nécessaire de faire attention à notre arrogance et ne pas croire que nous serons innovants sur la compréhension des oppressions de genre. Pour pallier à ce déséquilibre épistémologique, il est nécessaire de mettre en place des actions que je vais désormais détailler.

II.4 Pallier au déséquilibre épistémologique

Les comptes rendus de réunion mixtes, selon Thiers-Vidal (2002), nous apprennent que ce sont des lieux propices aux hommes pour se rendre compte de la moindre valeur de leurs expertises. Cette différence ne vient pas d'un manque d'information, mais d'une asymétrie d'information : « si seules les féministes ont développé une analyse axée sur les questions de pouvoir, c'est bel et bien parce que, pour elles et en raison de leur vécu, les informations et les expériences partagées résonnaient ainsi » (Thiers-Vidal, 2002, p.4) . Le rapport à l'oppression entre homme et femme n'est pas le même. Pour une femme, dire que les hommes sont des oppresseurs est source d'émancipation et revient à une description du réel. Pour un homme cela les renvoie :

« À une réalité masculine constituée d'infliction de violences, d'exploitation, d'appropriation et de non-empathie envers les femmes. Or les hommes s'ils veulent maintenir leur qualité de vie matérielle, psychologique, sexuelle et mentale ont intérêt à se cacher à eux-mêmes le caractère oppressif de leurs rapports avec les femmes. » (Thiers-Vidal, 2002, p.4).

Les hommes se servent alors de ces réunions pour parler d'eux-mêmes et de comment le féminisme peut devenir : « un outil pour améliorer son propre sort » (Thiers-Vidal, 2002, p.5). Cet égocentrisme des hommes se manifeste selon Thiers Vidal (2002) à cause d'un refus d'empathie envers les femmes. Leurs souffrances sont soit rejetées, soit servent à évoquer la leur, soit sont mises sur le dos d'autres hommes, soit servent à se culpabiliser. Reconnaître la souffrance des femmes et donc reconnaître pleinement leur existence « reviendrait à menacer leur propre existence » (Thiers-Vidal, 2002, p.5). Cet égocentrisme exclut petit à petit le vécu des femmes pour se concentrer uniquement sur le leur. Si le féminisme ne permet pas d'améliorer leurs vies, alors ils le rejettent. Ce mécanisme de défense représente un obstacle majeur à la production de connaissance, en rejetant le vécu des femmes et en restant centré sur eux-mêmes.

La première étape doit donc être une remise en cause psychologique de ces blocages, afin de se décentrer et renoncer à l'égocentrisme. Ce processus doit se faire en deux temps : tout d'abord par une « compréhension intellectuelle des théorisations féministes » puis,

par une « participation aux dynamiques militantes féministes », pour permettre aux chercheurs hommes de « mieux comprendre la dynamique de l’oppression masculine en reliant sentiments, sensations, intuitions et pensée et d’autre part de s’investir de façon moins biaisée dans la recherche » (Thiers-Vidal, 2002, p.9). L’objectif principal est de se désolidariser de son groupe social et de ce qui le caractérise.

Nous comprenons désormais mieux les limites épistémologiques à la position de chercheurs hommes. Il est temps de nous intéresser à la définition du pouvoir selon Michel Foucault.

III. Méthodologie, le dispositif

Il m’est apparu que, bien que Michel Foucault soit un des auteurs fondateurs du concept de dispositif, ce n’est pas sa théorie qui est majoritaire dans les études cinématographiques². Nonobstant ce fait, la façon dont Foucault articule le dispositif peut permettre d’éclairer nombre de mécanismes à l’œuvre lors de la production documentaire. Dans ce chapitre, je reviendrai sur la notion foucauldienne du dispositif. Puis, je m’intéresserai à l’application de ce concept en dehors du champ d’études délimité par Foucault. Finalement, je reviendrai sur l’utilisation du concept de dispositif dans les études cinématographiques afin de comprendre en quoi une approche foucauldienne peut être utile. Cependant, si l’on veut utiliser la notion de dispositif pour analyser les relations de pouvoir sous un angle foucauldien il est essentiel de revenir sur la définition du pouvoir chez Foucault, de comprendre ce qui la compose et comment l’articuler. Ce sera donc l’objet de ce premier point.

² Je ne parle ici que des études sur le dispositif et non des autres théories de Michel Foucault, notamment sur le pouvoir, qui sont, elles, régulièrement utilisées dans le champ des études cinématographiques. Voir en particulier à ce sujet la thèse de doctorat de Sébastien Lévesque (2010).

III. 1 Le pouvoir chez Michel Foucault

Pour appréhender la notion de pouvoir chez Foucault, avant de m'intéresser plus précisément à son articulation dans le concept de dispositif, je vais revenir sur une de ses conférences : *Le sujet et le pouvoir* (1982). J'aimerais cependant, dans un premier temps, aborder la notion de pouvoir tel qu'elle est traitée dans le livre *La volonté de savoir* (Foucault, 1976).

III.1.a Le pouvoir dans *La volonté de savoir* (1976)

Dans *La volonté de savoir* (1976) Foucault cherche à démontrer que la compréhension historique du pouvoir, selon laquelle il serait uniquement juridique, déployant avant toute chose des effets d'obéissance, est erronée. Le pouvoir considéré de cette façon n'aurait selon Foucault (1976) « guère que la puissance du "non" », ne serait apte qu'à poser des limites, « serait essentiellement anti-énergie » et ne produirait rien (p.113). Au contraire, le pouvoir est selon lui avant tout « positif », producteur, et prend effet à travers de nombreux rituels, instruments, matériels et abstraits. Le pouvoir pour Foucault (1976) n'est ni « un ensemble d'institutions et d'appareils qui garantissent la sujétion des citoyens dans un État donné », ni « un mode d'assujettissement, qui par opposition à la violence, aurait la forme de la règle », ni une « domination exercée par un élément ou un groupe sur un autre, et dont les effets, par dérivations successives, traverseraient le corps social tout entier » (p.121). Le pouvoir est avant tout une « multiplicité des rapports de force » ayant lieu dans une multiplicité de point d'interactions (p.121). Il est local, instable, universel et « se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre » (p.122). Le pouvoir « vient de partout », il est « le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée » (p.123). Afin de cerner plus efficacement les limites du pouvoir, Foucault liste une série de propositions (p.122-126) :

- 1/Premièrement, le pouvoir est mobile et « s'exerce à partir de points innombrables ».
- 2/ Deuxièmement, les relations de pouvoir se créent « là où elles jouent, un rôle directement producteur ».
- 3/ Troisièmement, le pouvoir est immanent à une situation où il existe une relation de pouvoir, « c'est-à-dire qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir, et comme matrice générale, une opposition binaire et globale entre les dominateurs et les

dominés ».

4/ Ces relations de pouvoir sont « à la fois intentionnelles et non subjectives », c'est-à-dire qu'il est le résultat de « tactiques souvent fort explicites au niveau limité où elles s'inscrivent ».

5/ La résistance au pouvoir fait partie intégrante de ce dernier et « n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir[..]. Mais cela ne veut pas dire qu'elles n'en sont que le contrecoup, la marque en creux, formant par rapport à l'essentielle domination un envers finalement toujours passif, voué à l'indéfinie défaite. »⁴

6/ À ce titre, une révolution contre ce pouvoir est rendue possible par le codage stratégique de différents points de pouvoir mobiles. Si l'on prend en compte tous ces points, il est nécessaire de « déchiffrer les mécanismes de pouvoir à partir d'une stratégie immanente aux rapports de force ».

En résumé, le pouvoir n'émane pas d'une instance étatique ou de toute autre construction institutionnelle, il est mouvant et se produit dans un nombre incalculable de relations de pouvoir et là où il y a pouvoir il y a résistance à ce même pouvoir, ce sont les deux faces d'une même pièce. Pour en comprendre le fonctionnement précis, je vais désormais m'intéresser à une conférence de 1982 intitulée : *Le sujet et le pouvoir*.

III.1.c La relation de pouvoir dans *Le sujet et le pouvoir* (1982)

« La relation de pouvoir » n'est ni un rapport de consentement ni un abandon de libertés, c'est « un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre [...] éventuelle, future ou présente » (Foucault, 1982, p.10). Il ne faut ainsi pas le confondre avec une « relation de violence » qui agissant sur les corps « referme toutes les possibilités » (Foucault, 1982, p.10). La relation de pouvoir a besoin de deux choses, premièrement, que « l'autre (celui sur lequel elle s'exerce) soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action » et deuxièmement, « que s'ouvre, devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets, inventions possibles » (Foucault, 1982, p.10). Le pouvoir est donc avant tout un :

« [...] ensemble d'actions sur des actions possibles [...] il incite, il induit, il détourne, il facilite ou rend plus difficile, il élargit ou il limite, il rend plus ou moins probable ; à la

⁴ Michel Foucault a pu par la suite considérer la résistance comme « point de départ » ou comme « catalyseur » afin « de mettre en évidence les relations de pouvoir, de voir où elles s'inscrivent, de découvrir leurs points d'application et les méthodes qu'elles utilisent. » (Foucault, 1994). Avec ce renversement Foucault fait de la résistance, selon Marie-Anne Vandroy -Fraigneau « un phénomène essentiel de l'histoire des sociétés » (Vandroy-Fraigneau, 2004).

limite, il contraint ou empêche absolument », mais reste avant tout « une manière d’agir sur un ou sur des sujets agissants » (Foucault, 1982, p.10).

Le pouvoir est moins de l’ordre de l’affrontement entre deux parties que de la gouvernance de l’une sur l’autre. Une gouvernance au sens de « structurer le champ d’action éventuel des autres » (Foucault, 1982, p.11). Entre deux sujets d’une relation de pouvoir il n’existe donc pas d’antagonisme, mais un « agonisme », c’est-à-dire, « un rapport qui est à la fois d’incitation réciproque et de lutte, moins d’une opposition terme à terme qui les bloque l’un en face de l’autre que d’une provocation permanente » (Foucault, 1982, p.11).

La théorie de Foucault s’applique à l’analyse des relations de pouvoir d’une institution dont l’existence est toujours inverse à celle d’une relation de pouvoir qui a été institutionnalisée. Il est donc essentiel de partir de la relation de pouvoir et non de l’institution elle-même afin de ne pas expliquer le pouvoir par le pouvoir. Pour ce faire, Foucault établit dans son texte cinq points nécessaires à toute analyse des relations de pouvoir, que je vais ici transposer à l’entrevue documentaire.

III.1.d Comment analyser les relations de pouvoir

Premièrement, il est nécessaire d’identifier « les systèmes de différenciations qui permettent d’agir sur l’action des autres » (Foucault, 1982, p.12). Dans le cadre d’une entrevue documentaire, il y a originalement une situation asymétrique. Le documentariste cherche à créer un document à partir d’un autre, l’intervenant·e, lors d’une entrevue. Le·a documentariste est généralement à l’origine de l’entrevue, iel est responsable de celle-ci et en choisit l’esthétique, le cadre et le son. Iel a fait des recherches sur le sujet et s’est renseigné·e sur la personne qu’iel interroge. C’est ellui qui apporte son matériel de tournage parfois avec une équipe, pose les questions et structure l’entrevue. De son côté, l’intervenant·e est libre de répondre aux questions comme iel l’entend ou d’arrêter l’entrevue. qu’iel peut parfois donner son avis sur certains choix de réalisation et influencer le lieu de réalisation, mais cela reste en général limité.

Deuxièmement, il s'agit d'identifier « le type d'objectifs poursuivis par ceux qui agissent sur l'action des autres » (Foucault, 1982, p.12). L'objectif d'un documentariste est originalement de recueillir l'information que ce soit par une entrevue, en captant une situation ou une interaction. Cela se fait par l'intermédiaire d'une relation de communication avec un ou plusieurs autres individus à l'aide d'un appareil technique recueillant une image et/ou le son. Il est possible que le dispositif soit plus ou moins élaboré, composé d'autres éléments ou pratiques. L'objectif d'un-e protagoniste est en général de délivrer une information sous une ou plusieurs formes. Cela peut être simplement la captation d'une activité.

Troisièmement, il faut prendre en compte « les modalités instrumentales selon lesquels le pouvoir est exercé [...] par la menace des armes, par les effets de la parole, à travers des disparités économiques [...] etc » (Foucault, 1982, p.12). Le pouvoir dans un documentaire est multiple et est exercé par exemple à travers la parole, les différences de statuts des personnes impliquées, le matériel de tournage utilisé ou comme nous le verrons ensuite par les choix de mise en scène. J'aimerais également ici prendre en compte le genre du ou de la documentariste comme « une modalité instrumentale » au sens où les relations de pouvoir générées ne sont pas hermétiques à la situation documentaire.

Quatrièmement, « les formes d'institutionnalisation ». Celles-ci peuvent prendre « des dispositions traditionnelles, des structures juridiques, des phénomènes d'habitudes ou de mode » (Foucault, 1982, p.12). Le documentaire peut prendre des formes multiples. Il y a cependant certaines traditions et pratiques qui institutionnalisent les relations de pouvoir au sein du documentaire. Premièrement, il y a dans le cadre d'un projet de mémoire à l'Université de Montréal la nécessité de développer et faire signer un accord éthique et un droit à l'image. Deuxièmement, il y a des traditions esthétiques. Ces traditions peuvent être reconfigurées, car rien ne force le documentariste à les mettre en place ou les utiliser. Je préfère les voir comme des dispositifs de pouvoir que le documentariste décide ou non

de mettre en place. C'est pour cette raison qu'il est pertinent d'utiliser les théories de Foucault dans le cadre de l'entrevue documentaire.

Finalement, il est nécessaire de déterminer « le degré de rationalisation » : « L'exercice du pouvoir n'est pas un fait brut, une donnée institutionnelle, ni une structure qui se maintient ou se brise : il s'élabore, se transforme, s'organise, se dote de procédures plus ou moins ajustées » (Foucault, 1982, p.13). Il est difficile d'établir un degré unique de rationalisation de l'institution documentaire. D'un côté, une œuvre cinématographique peut prendre la forme qu'elle désire. Chaque documentariste a la liberté de réaliser l'entrevue comme il le souhaite. D'un autre côté, il y a des formats et des règles strictes à respecter si un-e documentariste veut se faire produire et diffuser son film sur certaines plateformes. Dans le cas d'un mémoire en recherche-crédation, la rationalisation est faible, car les contraintes sur la création sont faibles. Le-a chercheur·euse·créateur·ice, dans les limites de ce que le contexte universitaire permet, agit comme iel l'entend sur son projet.

Nous voyons avec ces cinq points que le pouvoir dans le cadre d'une entrevue documentaire ne se limite pas à une relation entre deux personnes. Il fait appel à d'autres instruments et objets technologiques. Pour prendre en compte leurs rôles, il est nécessaire d'aborder un deuxième aspect de la théorie du pouvoir chez Michel Foucault : le dispositif de pouvoir.

III.2 Le dispositif foucauldien

Judith Revel dans *Dictionnaire Foucault* (2002) ne donne pas de date précise pour l'émergence du concept de dispositif chez Foucault elle se contente d'un vague « dans les années 1970 ». Elle nous apprend cependant que l'origine du terme est liée à son utilisation par Deleuze et Guattari dans *L'anti-Œdipe* (1972). Une filiation que Foucault exprime dans la préface américaine de *La volonté de savoir* en 1977. C'est d'ailleurs dans ce dernier que l'on recense selon elle la première itération du terme dispositif. Le dispositif est un concept central dans l'œuvre de Foucault, tellement central qu'il proposa dans des séminaires donnés au Collège de France en 1978 de « lire toute son œuvre [...]

comme différents essais visant à dévoiler et à exprimer une série de dispositifs fondamentaux formés par l'histoire » (Foucault, 2004). La définition communément admise comme la plus précise et définitive du dispositif est celle qu'il donna lors d'un entretien intitulé *Le jeu de Michel Foucault* en 1977. Cependant, pour rendre le concept opérationnel dans le contexte de ce mémoire en recherche-crédation je repartirais de la lecture qu'en fait Agamben, dans son texte : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2014), avant de m'intéresser à son application en dehors du champ d'études délimité par Foucault à travers les textes de Olivesi (2004) et Lafleur (2015). Finalement, je reviendrai sur l'utilisation du dispositif dans les études cinématographiques.

III.2.a Qu'est-ce qu'un dispositif ?

Pour Agamben (2007) le concept de dispositif apparaît pour la première fois dans *l'Archéologie du savoir* (1969) derrière le terme « positivité ». Cette expression issue de *l'Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* (Hyppolite, 1968) « trouve son lieu propre dans l'opposition entre « religion naturelle » et « religion positive » (Agamben, 2007, p.13). La première désigne « la relation immédiate et générale de la raison humaine avec le divin » tandis que la deuxième « comprend l'ensemble des croyances, des règles et des rites qui se trouvent imposés de l'extérieur aux individus dans une société donnée à un moment donné de son histoire » (Agamben, 2007, p.13-14). Cependant, à l'inverse d'Hegel, Foucault ne propose pas de réconcilier positivité et naturel, mais « d'enquêter sur les modes concrets par lesquelles les positifs (ou les dispositifs) agissent à l'intérieur des relations, dans les mécanismes et les jeux de pouvoir » (Agamben, 2007, p.16). Par conséquent, le dispositif est chez Foucault un terme général qui ne renvoie pas à une technologie de pouvoir spécifique, mais au « réseau qui existe entre ces éléments [de pouvoir] » (Agamben, 2007, p.18).

Agamben (2007) dégage de la définition de Foucault donné en 1976 dans *La volonté de savoir* trois points essentiels. Premièrement « il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose qu'elle soit discursive ou non » ; deuxièmement « le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de

pouvoir » ; finalement « comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir » (Agamben, 2007, p.10-11). Ainsi Agamben considère comme dispositif :

« Tout ce qui a d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ». Il n'y a aujourd'hui plus « un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé, ou contrôlé par un dispositif » (Agamben, 2007)⁵.

Ce qu'apporte Agamben (2007) à la théorie des dispositifs c'est son omniprésence et son élargissement. Pour Agamben (2007), quasiment tout peut être dispositif, du crayon au téléphone portable, en passant par des dispositifs plus abstraits comme ceux que décrit Foucault. Grâce à ces précisions, nous comprenons mieux ce qu'il y a derrière le terme dispositif. Cependant, bien que les champs de Agamben (2007) soient plus larges que celui de la sexualité dans *La volonté de savoir* (1976), ils ne parlent pas de cinéma. De plus, bien que la notion de dispositif soit commune au cinéma elle est rarement utilisée dans le cadre de l'analyse des tournages. Pour comprendre comment appliquer les théories de Foucault et traduire le concept de dispositif à l'étude de l'entrevue documentaire, je vais désormais m'intéresser à deux textes de Olivesi (2004) et Lafleur (2015), deux chercheurs en communication qui se sont efforcés de transposer les théories de Foucault dans leurs domaines.

III.2.d Adapter le concept de dispositif à d'autres champs de recherche

Foucault conçoit ses travaux comme des boîtes à outils. Lors d'un entretien avec Jacques Rancière (1977) ce dernier lui demande ce qu'il entend par cette expression :

« Il s'agit de construire non un système, mais un instrument : une logique propre aux rapports de pouvoir et aux luttes qui s'engagent autour d'eux ; que cette recherche ne peut se faire que de proche en proche, à partir d'une réflexion (nécessairement historique dans certaines de ses dimensions) sur des situations données" (Foucault, 1977, p.7)

⁵ Agamben précise également que : « les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet. » (Agamben, 2007, p.27). Cette dimension de la théorie du dispositif est pertinente dans ce cas, mais n'aurait pu être ici, compte tenu du format mémoire, adressé de façon conséquente. Cela constitue une des limites de ce travail. Elle devra par conséquent faire l'objet d'une recherche ultérieure.

Selon Olivesi (2004), Foucault développe une posture « consistant à déjouer par anticipation toute réduction à une position ou à une thèse précise » (Olivesi, 2004, p.1). Par conséquent les chercheur·euse·s cherchant à « instrumentaliser des concepts, à transposer des schèmes d'analyse pour les appliquer mécaniquement à un objet » se trompent, car Foucault crée sur mesure ses théories par rapport à son objet d'étude. Si l'on veut utiliser les théories foucaaldiennes dans d'autres champs de recherches, que ce soit la communication ou le cinéma, il ne faut pas :

« Prétendre faire valoir une sorte de vérité du foucauldisme ou d'orthodoxie herméneutique qui serait de facto une véritable hérésie, mais essayer de dégager les usages possibles, de repérer ce qu'il y a de fécond dans cette œuvre et, surtout, écarter ou neutraliser un certain type de mésusage » (Olivesi, 2004, p.1).

L'objectif n'est, selon Olivesi (2004), pas d'avoir un usage fidèle à Foucault, mais d'heuristiquement fécond. L'objectif de Foucault n'est pas de proposer une théorie positive du pouvoir, mais de problématiser « certaines réalités disparates que l'on range sous cette catégorie » (Olivesi, 2004). Si l'on reprend l'idée foucauldienne que le pouvoir n'existe pas en tant qu'objet, il est nécessaire d'« accéder à l'intelligibilité du pouvoir dans son exercice et dans ses modalités pratiques » (Olivesi, 2004). Olivesi (2004) nous éclaire ainsi sur la façon dont il faut lire Foucault pour pouvoir ensuite l'appliquer à d'autres champs de recherche. Cependant, il n'entre pas dans les détails concrets d'une adaptation de ses concepts. Pour cela je vais dès à présent m'intéresser à un texte de Sylvain Lafleur (2015), lui aussi chercheur en communication.

Dans son article : *Foucault, la communication et les dispositifs* Lafleur (2015) explore dans quelle mesure les théories du dispositif et du pouvoir sont applicables au champ de la communication, que Foucault aborde, mais jamais frontalement. Il décide alors de partir de l'extrait de *Surveiller et punir* (1975) de « la substitution de la chaîne des forçats pour le fourgon cellulaire » pour détailler « comment des objets techniques, technologiques, discursifs et métaphysiques jouent sur la limitation des comportements et l'infléchissement de la pensée des personnes inscrites dans ce pouvoir disciplinaire » (Lafleur, 2015). Lafleur (2015) cherche ici à revenir à l'essence même de l'étude des

dispositifs foucauldien, c'est-à-dire, découvrir les fonctions du dispositif par la description afin de « dégager une logique jouant comme matrice d'un dispositif singulier ». Finalement Lafleur évoque un cours énoncé par Foucault (1997) au Collège de France dans lequel il énonce les précautions méthodologiques à prendre lors de l'analyse des dispositifs de pouvoir :

« Porter l'analyse du pouvoir du côté des « opérateurs matériels, du côté des formes d'assujettissement, du côté des connexions et utilisations des systèmes locaux de cet assujettissement et du côté, enfin des dispositifs de savoir » (Foucault, 1997 dans Lafleur, 2015).

L'examen des « opérateurs matériels » n'empêche aucunement de substituer les objets d'analyses de Foucault par des objets technologiques contemporains. La communication, tout comme l'entrevue documentaire sont donc des objets théoriques sur lequel il est possible d'appliquer une analyse des relations de pouvoir à partir d'une description des dispositifs. Maintenant que nous avons pu délimiter les limites du dispositif et prouver sa capacité à être appliqué dans un contexte autre que ceux dessinés par Foucault, je vais désormais revenir sur la notion de dispositif telle qu'elle est habituellement comprise au cinéma.

III.3 La théorie du dispositif au cinéma

Foucault est rarement cité lorsqu'il est question de dispositif dans les études cinématographiques. On lui préfère les théories de Christian Metz ou de Jean-Louis Baudry. Ce dernier est le premier à avoir parlé de dispositif au cinéma dans deux articles édités sous le nom *L'Effet cinéma* en 1977. En 2011 l'ouvrage collectif *Ciné-dispositif* propose une recension du concept de dispositif au cinéma et veut « « faire le point » sur la problématique des dispositifs de vision et d'audition ». Bien que cette collection de texte aborde des sujets aussi larges que le théâtre, le cirque ou la télé-réalité et bien que Foucault soit cité, le concept de dispositif est une nouvelle fois exclusivement cantonné à l'analyse de la réception et de la diffusion des œuvres cinématographiques. Cet ouvrage a toutefois la vertu de montrer la polysémie que le terme a développée au cours du temps ainsi que les nombreuses applications qu'il peut avoir qu'elle soit héritée de Baudry, Metz,

Foucault ou de toute autre conception du dispositif. Un rapide retour sur la notion de dispositif au cinéma semble donc nécessaire. Je reviendrai dans un premier temps sur un article de Frank Kessler (2004) dans lequel il tente d'en proposer une généalogie. Puis je m'intéresserai plus précisément au documentaire de dispositif grâce à une lecture d'un texte de Consuelo Lins (2011) croisé avec une entrevue de Jean-Louis Comolli (2006).

III.3.a Généalogie du terme

Frank Kessler (2004) dans son article : *La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire*, prend comme point de départ un texte de André Gaudreault et Philippe Marion (2001). Dans ce dernier, les auteurs mettent de l'avant que le terme dispositif renvoie à deux choses différentes : d'un côté « à la technologie cinématographique, c'est-à-dire à la capacité de la machine de capter et de restituer le mouvement » et de l'autre « elle désigne la dimension socioculturelle du média » (Gaudreault & Marion, 2001 dans Kessler, 2004). Jacques Aumont et Michel Marie définissent quant à eux le dispositif dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (2004) comme « la manière dont sont disposés les pièces et les organes d'un appareil, et par là, le mécanisme lui-même » (Aumont & Marie, 2001 dans Kessler, 2004). Kessler (2004) détermine ainsi par synthèse que le dispositif propose « une description du fonctionnement de l'institution cinématographique » en trois points :

« premièrement, une technologie matérielle produisant des conditions favorables à : deuxièmement, un certain positionnement du spectateur fondé sur des désirs inconscients auxquels correspond : troisièmement, une forme filmique institutionnalisée (le cinéma classique, pour aller vite) dont le mode d'adresse vise à garantir le maintien optimal de cette position sectorielle, qualifiée le plus souvent de « voyeurisme » (Kessler, 2004, p.4).

L'article de Kessler (2004) a essentiellement une visée historique. Il analyse les caractéristiques de l'appareil cinématographique, sa relation avec le contenu et le contexte de visionnage afin d'établir l'émergence de différents dispositifs. Il nous apprend que bien que la notion de dispositif de Baudry et Metz fut largement majoritaire et a profondément influencé la façon de percevoir le-a spectateur-ice, elle n'est pas le.a seul.e. Il existe une multitude d'approches qui prennent en compte une multitude d'éléments.

Kessler (2004) abandonne l'idée qu'il n'y aurait qu'un seul dispositif unique du cinéma, hérité de la caverne de Platon, comme le mettait en avant Baudry (1976). Il apparaît que d'un point de vue historique « la productivité théorique de la notion du dispositif repose surtout sur la manière dont elle cherche à articuler le fonctionnement de la technologie, le positionnement du spectateur et la forme filmique » (Kessler, 2004, p.11). Il est donc tout à fait possible à partir de ce constat de développer une nouvelle approche du dispositif cinématographique en s'inspirant cette fois de Michel Foucault et du *documentaire de dispositif* sur lequel je vais maintenant revenir afin de dessiner les contours de ce que j'appelle le *dispositif de captation*.

III.3.b Le cinéma de dispositif

D'après Consuelo Lins (2011) le courant du cinéma documentaire de dispositif est principalement alimenté par des réalisateur·ice·s brésilien·ne·s comme Eduardo Coutinho, Joao Moreira Salles, Cao Guimaraes, Sandra Kogut et Kiko Goifman. Même si ces réalisateur·ice·s font partie du même groupe leurs œuvres se distinguent par « des conceptions diverses du cinéma, des manières singulières de filmer, des relations particulières avec le monde et avec les personnages » (Lins, 2011, p.1). Il est cependant possible de rassembler ces cinéastes sous une pratique commune :

« Leurs films font peu de cas du scénario et font la part belle à certaines stratégies de tournage dont la fonction n'est plus de refléter une réalité préexistante ni de respecter un thème imposé et construit avant le tournage » (Lins, 2011, p.1).

Ce cinéma se caractérise par la création de dispositifs singuliers en vue de filmer le monde tout en « signalant au spectateur, par la même occasion, les circonstances dans lesquelles les films ont été conçus » (Lins, 2011, p.2). Ici le terme dispositif est employé pour désigner tous les éléments antérieurs à la projection du film. Cette approche s'inscrit selon Lins dans la continuité du travail de Jean-Louis Comolli qui face à une « scénarisation grandissante des rapports sociaux et des relations intersubjectives » voit dans le dispositif documentaire la possibilité d'extraire « de la précarité même, de l'incertitude et du risque de ne pas se réaliser, leurs vitalités et leurs conditions d'invention » (Lins, 2011, p.3). Par exemple. Cao Guimaraes dans *Rua de Mao Dupla* (2004) :

« Invite six personnes issues de la classe moyenne de la population de Belo Horizonte à participer à une expérience inédite : répartis deux par deux, ils échangent leurs maisons pour 24 heures et, munis d'une petite caméra numérique, ils filment ce que bon leur semble dans le domicile d'autrui » (Lins, 2011, p.6).

Compte tenu de la place donnée à la proposition esthétique du dispositif, ces films-dispositifs sont considérés comme un genre à part. Cependant, tout film documentaire est constitué de dispositifs. Lins (2011) met notamment de l'avant que les films du cinéma de dispositifs « sont les fruits d'une « machination », d'une logique, d'une pensée, instituant des conditions, des règles, des limites pour que le film advienne ». Mais on peut étendre cette idée, car toute pratique documentaire est une machine, le fait de filmer est déjà un dispositif et filmer avec une esthétique, par exemple, de tête parlante reste un choix esthétique et par conséquent un dispositif documentaire. Comme le dit Comolli (2006), tous les documentaires sont avant tout une organisation du visible, car ils « fabriquent un objet qui n'était pas donné au départ » (J. — L. Comolli, 2006, p.7). Ce que ces films proposent de différent en revanche ce sont des propositions esthétiques fortes qui changent par leurs applications la façon même de concevoir le documentaire. Pour reprendre l'exemple de *Rua de Mao Dupla* « il y a là une sorte de machination impliquant l'absence de contrôle du metteur en scène sur le matériau filmé, dans un espace de « retrait esthétique » » (Lins, 2011, p.6). En choisissant de donner la caméra aux personnages pour qu'ils filment les maisons d'autres personnes, on force les participant-e-s à s'intéresser « à autrui et à non plus à eux-mêmes » et c'est ensuite par leurs façons d'entrer en rapport avec les autres qu'on finit par les découvrir elle-ux (Lins, 2011). D'autres exemples existent, comme celui d'*Un vivant qui passe* (Lanzmann, 1997), cité par Comolli (2006) dans lequel le réalisateur ne se montre jamais en parlant, offrant alors une « violence de la rétention » (Lins, 2011). Chaque dispositif documentaire créant « de nouvelles façons de voir pouvant mener le spectateur à éprouver d'autres sensations, à connaître d'autres récits, d'autres espaces et d'autres temporalités ». Rejoignant ainsi l'idée de Comolli que le cinéma sert à nous faire « voir qu'on ne voit pas vraiment » on y va « pour entendre qu'on n'entend pas, et alors peut être pouvoir peut-être enfin voir et entendre mieux » (J. — L. Comolli, 2006, p.10).

À la lumière des théories de Foucault, de l'utilisation du terme dispositif dans le cadre des études cinématographiques et de la pratique dit du « cinéma de dispositif », j'appellerais dispositif de captation tout élément discursif, institutionnel, architectural, moral, technique, technologique, « bref : du dit, aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1976), mis en place dans le but d'obtenir la captation d'une réalité, discursive ou matérielle, dans le cadre d'un projet documentaire cinématographique. Son principe n'est pas de créer une nouvelle pratique, mais d'inscrire une réflexion déjà existante dans une théorie permettant l'analyse des relations de pouvoir au sein d'une entrevue documentaire.

IV. Conclusion

Le choix de réaliser une série d'entrevues documentaires n'est pas anodin. Il synthétise au contraire ce projet de recherche-création dans une ambition cohérente. La forme documentaire est tout d'abord un moyen de prendre en compte ma position épistémologique d'homme et de me placer, comme le préconise Thiers-Vidal (2010, 2002), dans une posture d'écoute par rapport aux expériences et aux ressentis. Dans la continuité des réflexions sur le rôle que peuvent jouer les hommes dans la recherche féministe, le documentaire est une façon de combler, par la pratique, l'asymétrie d'information. L'écoute n'est cependant pas, comme le précisent Dupuis-Déri (2008) et Thiers-Vidal (2002, 2010), suffisante, il est nécessaire de devenir « traître à sa classe » en agissant matériellement sur les conditions de l'oppression.

Dans ce contexte, une façon de le faire est de passer par la mise en place d'une esthétique féministe de l'entrevue documentaire. Filmer des corps, une parole, faire exister à l'écran des protagonistes n'est pas quelque chose que l'on peut faire avec neutralité sans avoir conscience des structures du réel. Le cinéma est, comme le montre Brey (2020), Notéris (2020), Castro (2020) et Moussa (2020), un lieu d'affrontement et un point de rencontre de la domination patriarcale. Il est donc nécessaire de réfléchir à de nouvelles façons de

filmer afin de créer, comme le recommande Notéris (2020), ce « regard qui distribue davantage le pouvoir à l'intérieur du cadre et en hors champ ». Créer ce nouveau regard, que Notéris (2020) appelle féministe, nécessite de comprendre ce qui le sous-tend et comprendre la relation qui lie un ou une documentariste et un ou une protagoniste.

La réalisation d'entrevue peut être pensée, comme tout le social dans les théories de Foucault, autour de relations de pouvoir. Cette relation est inscrite par des dispositifs de pouvoir qui la structurent et l'alimentent. Les rapports entre documentariste et protagoniste sont médiés par tout un tas de dispositifs matériels et relationnels, mais surtout par un dispositif de captation. C'est-à-dire les appareils techniques et technologiques utilisés pour la captation de l'entrevue. La mise en scène documentaire peut décider d'invisibiliser cette structure du pouvoir ou au contraire tenter de la rendre visible pour ensuite essayer de la briser et de la reconfigurer différemment. Par la pratique en cocréation que je propose, j'aimerais permettre aux protagonistes de trouver une nouvelle forme d'agentivité tout en pratiquant consciemment sur moi-même, à partir de proposition matérielle, un désempouvoirement de ma position de documentariste. Une position inévitablement structurée par les relations de genre. La conception du pouvoir de Foucault est une bonne théorie pour répondre à cette exigence en aidant autant à comprendre les relations de pouvoir au cœur de l'entrevue documentaire qu'à nous donner des clés pour les restructurer. Les théories de Foucault, à l'inverse de Marx par exemple, ne sont pas connues pour guider l'action. Cependant, par les outils qu'elles nous donnent, elles permettent de comprendre nos actions et leurs répercussions pour ensuite essayer de les changer afin d'en analyser de nouveau les effets. C'est cette méthodologie expérimentale basée sur l'essai erreur que je mettrai ici en place.

Je m'intéresserai dans les entrevues au sujet particulier de la domination genrée dans la musique. Un choix qui permet de restreindre mon champ d'études à un contexte particulier. C'est aussi un milieu lié à celui de la captation que ce soit sonore ou visuelle. Ce n'est de plus pas un sujet que je connais personnellement et c'est donc une manière

de me positionner déjà en infériorité par rapport aux protagonistes. Je fais ce projet pour écouter, comprendre et mettre de l'avant leurs récits, leurs envies et me mettre au service de leurs émancipations.

Pour la bonne compréhension de la partie suivante, il est nécessaire de regarder les entrevues en amont.

Deuxième Partie : La création des dispositifs d'entrevue documentaires

Introduction

Tout comme Foucault (1977) qui construit ses théories en donnant une place centrale à la description, et pour m'inscrire en continuité des préconisations de Lafleur (2015), cette deuxième partie détaille la création des huit dispositifs d'entrevue mis en place pour ce mémoire. Il est important de préciser que les différentes parties de ce projet en recherche-création, sont interdépendantes, c'est-à-dire : le développement théorique, les entrevues documentaires filmées et ce retour analytique. Je détaillerai ici, pour chaque dispositif, les raisonnements qui ont mené à leur idéation, leurs mises en place et les conclusions qu'il est possible d'en tirer. Ce processus est expérimental et incrémental, chaque dispositif est pensé comme une expérience de cocréation. Il est donc tout à fait possible qu'une idée n'aboutisse pas ou produise des effets inattendus. Le plus important est de mettre en place un dispositif pour ensuite être en mesure d'analyser ce qui fonctionne ou non. Je tiens également à préciser qu'avant chaque tournage les questions et tous les documents utiles ont été envoyés aux protagonistes.

I. Dispositif n°1 : Afficher une position de pouvoir

I.1 Présentation de la démarche

La protagoniste de cette première entrevue est une musicienne et conceptrice sonore qui a voulu me raconter les maltraitances qu'elle a subies de la part de son premier professeur de musique lorsqu'elle était enfant. Nous avons filmé dans le studio d'enregistrement de l'Université de Montréal dans lequel elle



avait l'habitude de travailler. Je voulais, avec ce premier dispositif, rendre tangible par l'image, la relation de pouvoir asymétrique qu'il peut exister entre documentariste et protagoniste.

I.2 Description du dispositif

Le dispositif est d'abord constitué d'un espace, celui du studio de musique. En accord avec la protagoniste nous avons respecté la division habituelle des musicien·e·s et des technicien·ne·s : le documentariste et les caméras du côté de la console de contrôle, la protagoniste dans le local d'enregistrement. La vitre située au centre de la pièce et qui nous sépare physiquement donne corps à l'opposition ontologique entre protagoniste et documentariste. Le surcadrage, associé à mon invisibilisation, crée une relative sensation de voyeurisme et convoque des univers comme celui des interrogatoires de police. Cette séparation physique nous oblige à utiliser le système de microphone construit entre les deux pièces. Ce mode de communication asymétrique laisse beaucoup de place à la protagoniste pour parler. Elle peut développer un sujet en ressentant moins de pression de ma part et créer un rythme qui lui est propre. Je suis de mon côté, par le système de bouton à activer, empêché de la relancer un peu trop rapidement. Elle est de plus habituée à cet environnement qu'elle connaît. Elle maîtrise l'utilisation de la console, c'est elle-même qui a installé le micro et programmé son enregistrement, elle a donc eu une certaine agentivité sur la construction du dispositif.

I.3 Montage

Le montage respecte dans les grandes lignes ce qui est attendu d'une entrevue. Les plans s'enchaînent de façon à créer un discours fluide et cohérent. Un zoom progressif est ajouté en postproduction afin d'accentuer le sentiment d'enfermement provoqué par la vitre et le mur. Ma position de documentariste est, par les inserts sur le micro, mise en parallèle, visuellement, avec celle d'un gardien autoritaire.

I.4 Conclusion

Filmé de cette façon le studio exacerbe les relations de pouvoir présentes au sein du documentaire en leur donnant corps dans l'espace réel. L'unilatéralité de la caméra ne nous permet pas d'accéder à la subjectivité de la protagoniste, créant, pour les spectateur-ice-s, une distance qu'ils ne peuvent parcourir que grâce à l'empathie. Cet appareillage autoritaire est cependant contrebalancé par le ton amical de la discussion et par les rires spontanés de la protagoniste, qui nous rassure quant au côté désagréable de la situation. Il y a ainsi un paradoxe entre le confort matériel offert par le dispositif et ce qu'il véhicule à l'image. Tout est pensé, en premier lieu, pour mettre à l'aise la personne face à moi, une prérogative que je conserverai tout au long de ce processus de recherche-création.

En cherchant à illustrer les relations de pouvoir, nous les avons indirectement modifiées, par le lieu et la façon dont les caméras sont positionnées. Le fait que la protagoniste connaisse le studio et s'y sente à l'aise, la séparation physique, la distance créée par la vitre, notre communication médiée par le réseau de microphone, tout cela change notre façon d'interagir. Il est néanmoins, pour la suite, nécessaire de ne plus se limiter à l'illustration. Il est temps d'agir directement et consciemment sur les relations de pouvoir asymétrique avec l'ambition de créer des effets bien précis.

II. Dispositif n° 2 : Donner le contrôle du dispositif de captation

II.1 Présentation de la démarche

Si le premier dispositif montre à l'écran ma présence et l'asymétrie des relations, avec ce



deuxième j'essaie de m'extraire du dispositif. J'ai proposé à deux musiciennes de participer à une discussion filmée, centrée autour de leurs expériences du sexisme dans la musique. En m'inspirant des théories féministes de

l'empouvoirement et du désempouvoirement, je leur ai donné à chacune une caméra pour qu'elles se filment mutuellement sans intervention de ma part. Mon objectif est d'observer la configuration des relations de pouvoir lorsque le documentariste absente sa présence et son contrôle sur le dispositif de captation.

Pour créer un lien de continuité entre les deux premières entrevues, pensé en opposition l'une par rapport à l'autre, j'ai proposé à la protagoniste du premier dispositif de participer de nouveau. Je l'appellerai ici Agnès pour des raisons de clarté.

II.2 Description du dispositif.

Avant le début du tournage, Agnès m'a demandé de lui fournir une série de questions et de thématiques que j'aurais aimé qu'elle aborde. J'étais dans un premier temps réticent à cette idée. Mon objectif était de créer une discussion entre deux personnes et non de faire de l'une d'elles un avatar. Il m'était cependant impossible de faire peser tout le poids de cette discussion sur Agnès, c'est avant tout mon projet et non le sien. J'ai par conséquent accédé à sa demande et lui ait fourni une série de questions dont elle pourra se servir. Cet aspect que j'ai négligé sur le moment sera à prendre en compte lors de la construction des prochains dispositifs.

II.3 Montage

La méthode qui m'apparut la plus efficace pour rendre compte du dispositif de captation utilisé fut l'écran partagé. Lorsqu'un plan bouge, nous voyons en même temps le geste appliqué sur la caméra. Pour signaler les quelques coupes restantes, notamment celles entre les différentes parties de l'entrevue, j'ai inséré un écran noir. Elles deviennent ainsi visibles alertant le spectateur sur la présence d'une manipulation.

II.4 Conclusion

Cette entrevue nous montre que donner le contrôle du dispositif de captation permet d'étendre l'agentivité des protagonistes. Cependant, bien qu'elles agissent sur la caméra et soient seules à l'écran, celle-ci est limitée. Pour cause, la réalisation de l'entrevue reste

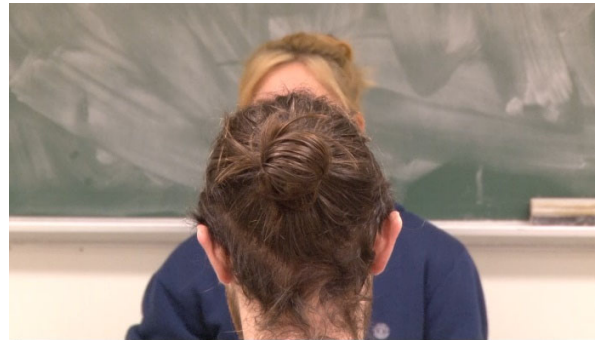
malgré tout prise dans un processus universitaire plus large menant à l'obtention d'un grade, qui lui-même offre un capital culturel et social dont je serai seul à bénéficier, ce qui, in fine, déséquilibre ma relation avec les protagonistes. En sus, l'obligation de signer un contrat de cession de droits à l'image et le formulaire d'éthique de l'Université de Montréal inscrit juridiquement le pouvoir que j'ai sur elles. Ces deux points, non exhaustifs, constituent des modalités matérielles puissantes m'empêchant de les désigner, sans hypocrisie, comme codocumentaristes. Il est en revanche possible de les appeler coréalisatrices, compte tenu de l'agentivité qu'elles ont sur l'image. Elles occupent d'ailleurs cette position avec beaucoup de sérieux. Agnès fait des plans, des panoramiques et des zooms et semble trouver du plaisir à s'emparer du dispositif. La deuxième protagoniste est un peu moins à l'aise avec le matériel et ne prend pas autant de liberté quant à son utilisation, mais a tout de même choisi son plan et tient la caméra. Elle porte avant tout son attention sur les questions, les réponses et la bonne tenue de l'entrevue. Toutefois, malgré ma volonté de m'absenter du dispositif je suis toujours présent, que ce soit par le montage ou par le fait qu'au final cette entrevue serve mon projet.

Le filmage crée donc une invisibilisation de ma présence et non une annihilation. S'extraire du dispositif (comme exprimé en conclusion du premier), dans les conditions de ce projet de mémoire, est donc impossible. Il devient par conséquent, nécessaire de perdre le contrôle sur le dispositif de captation tout en affichant ma présence à l'écran. Ce que je vais désormais essayer de faire.

III. Entrevue n° 3 : Mettre de l'avant l'aspect construit du dispositif de captation

III.1 Présentation de la démarche

Afin de répondre aux enjeux soulevés par les conclusions précédentes, cette troisième entrevue s'attèle à montrer l'aspect construit du dispositif de captation tout en explorant le récit de vie d'un nouveau protagoniste. Cette



personne tenait à me raconter l'expérience qu'elle a eue pendant son enfance lorsqu'un professeur de musique du primaire a outrepassé la limite pédagogique en essayant d'instaurer une relation qui la mettait mal à l'aise. Cette personne est non-binaire, comme convenu avec ellui, j'utiliserai en alternance les pronoms iel et il.

Prenant la mesure des problèmes rencontrés dus à mon absence relative dans le deuxième dispositif, je cherche ici à créer, par la mise en scène, un questionnement sur la place du documentariste à un niveau théorique, pratique et spatial. Inspiré par une séquence du film de Jean-Luc Godard *Ici et ailleurs* (1976) j'espère montrer par des moyens esthétiques les limites du projet que j'essaye de mener. Pour réduire ma présence objective, que ce soit au moment du tournage ou du montage, il me semblait nécessaire de passer par un dispositif de scénarisation plus vaste qu'auparavant. Celui-ci s'articule autour de quatre idées : prévoir de filmer plusieurs plans ; disposer le dispositif de captation dans le plan ; filmer des manipulations de caméra et interroger la personne sur son ressenti pendant l'entrevue.

III.2 Mise en place du dispositif

La scénarisation passa par la création d'un scénarimage (Annexe 1). Dans celui-ci chaque plan représente un dispositif à part entière, suivant l'idée qu'une captation différente est

une circulation différente du pouvoir. Mettre la caméra hors du champ de vision et être enregistré de dos n'est pas la même chose que filmer en gros plans. Le scénarimage est ici à considérer comme un dispositif à part entière. Il peut d'un côté sembler être un objet fermé, contrôlé et contrôlant, affirmant mon pouvoir sur l'entrevue. D'un autre côté il permet au protagoniste de comprendre plus précisément comment va se dérouler l'entrevue et lui permet par conséquent de plus facilement s'y opposer. Il me semble préférable, afin de ne pas faire peser tout le poids de la discussion sur le protagoniste, de proposer une ou plusieurs options qui pourront ensuite être discutées ou refusées. Dans ce cas-ci le-a protagoniste a accepté l'idée tout en émettant deux objections :

1. Premièrement iel n'était pas à l'aise de filmer un gros plan d'ellui. Nous avons discuté de l'origine de ce malaise et iel a proposé-e de filmer le gros plan en échange de mon apparition face à la caméra. Pour ellui le gros plan était synonyme de vulnérabilité et l'idée lui plaisait que moi aussi je sois en situation de vulnérabilité.
2. Deuxièmement, iel a demandé s'il était possible que lui aussi filme des plans pour proposer son approche de l'entrevue documentaire.

Ces deux commentaires ont permis d'emmener le processus plus loin et de me mettre dans une position plus instable que celle initialement anticipée. Nous voyons ici que penser en termes de dispositif permet de s'insérer dans des processus qui transforment nos positions de manière inattendue.⁶ Avoir mis en place le scénarimage et la rencontre préliminaire a permis d'accentuer le processus de cocréation. Le protagoniste s'est senti plus à l'aise de proposer des alternatives et la méthodologie mise en place a permis d'intégrer facilement ses remarques. L'étape suivante fut l'élaboration d'un nouveau scénarimage respectant les volontés du protagoniste et sa validation auprès d'ellui, ce

⁶ Une analyse des processus de subjectivation serait pertinente afin de comprendre de quelle façon le dispositif restructure les relations de pouvoirs entre documentariste et intervenant.e. On comprend notamment ici qu'iel acquiert un statut différent par l'influence qu'iel a eue sur le dispositif.

qu'il fut fait. Vient ensuite le tournage qui respecta dans les grandes lignes ce qui fut décidé à l'avance.

III.3 Montage

Le scénarimage était guidé par une voix over, inspiré du film de Godard (1976), qui entrecoupait chaque plan. Il m'est apparu que ce procédé était surnuméraire par rapport à ma position de réalisateur et n'apportait finalement rien. Pour la remplacer, j'ai décidé d'écrire plusieurs versions d'une phrase de Serge Daney (1994, p.38) parlant de Godard : « il ne faut jamais se mettre là où on n'est pas, ni parler à la place des autres » . Différentes couleurs ont été utilisées pour écrire les lettres. Ces couleurs créent à l'intérieur de la phrase d'autres phrases. L'objectif n'est pas de créer un sous-texte, mais d'appeler à la réflexion et souligner les changements. Si les spectateur·ice·s font des liens entre le texte et l'entrevue, ce seront les leurs.

III.4 Conclusion

Nos places se sont échangées, de devant à derrière la caméra, donnant l'occasion à chacun·e d'expérimenter le rôle de l'autre. Cette pratique ne permet cependant pas une inversion totale des rôles. Nos statuts ne changent pas, je suis toujours le documentariste et le protagoniste. Malgré les tentatives de déconstruction du pouvoir et d'horizontalisation de ma pratique le cadre reste mon cadre et cette scène une production utile à mon projet. Je n'offre ici que des possibilités d'agentivité cadrées et limitées. La liberté du protagoniste est finalement ma volonté et a servi mon objectif. Je fais ce que je voulais qu'il fasse : participer en cocréation à produire une entrevue qui met de l'avant son caractère co-construit.

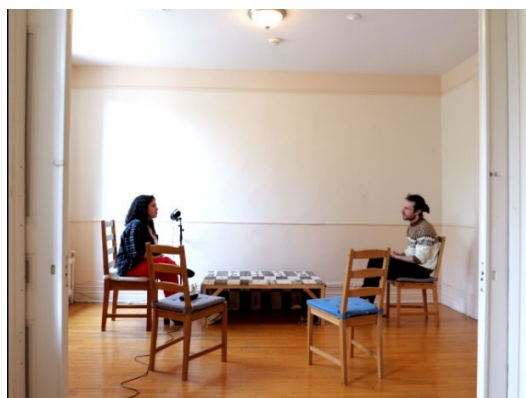
Nous assistons donc ici à ce que Foucault décrit lorsqu'il parle de réagencement du pouvoir face à la résistance : « toute action de pouvoir appelle, suscite, voire programme l'action qui est susceptible de lui résister. Tout flux de pouvoir appelle ce ressac qui est une action de résistance » (Foucault, 1976 dans Brossat, 2004). En mettant ensemble en place des actes de libertés : choisir le cadre, toucher la caméra, me filmer, être ensemble

devant la caméra ; la résistance est effective, mais le pouvoir continue de circuler et d'influencer les comportements, que ce soit les miens ou ceux du protagoniste. Nous nous heurtons à une des limites de ce projet : le pouvoir que j'ai en tant que documentariste se reconfigurera, face aux actes de résistances, pour garder le contrôle sur l'entrevue. Il est donc nécessaire de prendre une autre direction et réfléchir plus précisément à l'agentivité des personnes présentes devant la caméra.

IV. Entrevue n° 4 : La distance documentaire

IV.1 Présentation de la démarche

Prenant une nouvelle fois le contrepied du dispositif précédent je veux désormais expérimenter l'idée de la distance documentaire. La caméra est ici placée le plus loin possible et nous sommes face à face, à égale distance de celle-ci, chacun·e d'un côté du cadre. Plus de manipulation ni de



proximité, je travaille ici avec l'idée que le documentaire peut observer de loin un réel que l'on n'a pas l'impression de déranger. C'est une façon de mettre de l'avant les gestes, les corps et leurs dispositions dans l'espace. La personne qui a accepté de participer à cette entrevue est professeure de musique traditionnelle québécoise et étudiante en cinéma. Elle tenait à me partager sa pratique et l'héritage misogyne, mais aussi progressiste, de cette culture musicale.

IV.2 Mise en place

Les chaises sont placées en cercle de manière à rappeler la convivialité du chant et le lieu de tournage est celui où la protagoniste pratique en général la musique traditionnelle. Elle a proposé de chanter ce que j'ai naturellement accepté. C'était une opportunité d'agir sur notre relation de pouvoir au moyen du sujet même de l'entrevue. Cependant, comme dans tout bon documentaire le réel nous a rattrapé et suite à un problème technique cette

entrevue n'a pas été enregistrée. Nous l'avons par conséquent répétée une deuxième fois quelques mois plus tard. Ce premier essai n'a pour autant pas été vide d'intérêts.

Pendant l'entrevue le son de cloche d'une église voisine se mit à sonner. La protagoniste et moi-même sachant que cette partie de l'entrevue ne pourrait être utilisée au montage avons quitté la formalité du documentaire pour entamer une discussion sur nos ressentis et sur ce que l'on pensait du déroulé de l'entrevue. Une fois la cloche arrêtée nous sommes retourné·e·s au précédent mode de communication. Les corps se sont raidis, une pression nous saisit et nous sommes immédiatement redevenu·e·s sérieux·ses. Même si la caméra était positionnée loin, nous la devinions toujours du coin de l'œil et la pression que tout enregistre comme il faut (ce qui n'était pas le cas) m'occupait l'esprit. Ce moment est capital, car il nous montre qu'il est nécessaire de préciser le rôle du dispositif de captation⁷. Un point que je développerai dans le bilan de mi-parcours.

IV.3 Deuxième entrevue

Cette première entrevue rendue inutilisable, il était désormais nécessaire d'en réaliser une deuxième version. Un projet délicat sachant qu'elle devait s'inscrire à rebours dans mon processus de réflexion. Je me suis donc contenté de légères modifications et adaptations pour analyser ce qui n'a pu être enregistré. L'effet de surprise disparut, la protagoniste a en grande partie répété ses propos de la première entrevue. Elle semblait d'avance savoir ce qu'elle voulait dire et je n'ai quasiment pas eu besoin de poser des questions. Nous avons toutefois commencé par un exercice de respiration et par une chanson, ce qui n'était pas le cas auparavant, démystifiant d'autant plus le processus documentaire. Le fond est donc le même, mais la forme perd en spontanéité.

IV.4 Conclusion

L'évènement de la cloche, que j'appellerai à partir de maintenant décrochage, a permis de mettre en lumière un élément capital pour la suite de mon projet. Lors du décrochage

⁷ Une nouvelle fois une analyse plus poussée des processus de subjectivation pourrait être ici pertinente afin de saisir ce qui constitue l'individu dans une entrevue en tant que sujet. Il serait également ici envisageable d'établir une dénomination spécifique des rôles endossés par chacun·e lors de l'entrevue.

il n'est plus nécessaire d'occuper un rôle, car la caméra semble neutralisée par le son de la cloche. Nous avons également tous(tes) deux consciences, par notre expérience en cinéma, que le son serait inutilisable au montage. J'ai pu à ce moment observer une reconfiguration de la circulation du pouvoir. Lors de cet instant, nous n'étions plus documentaristes et protagonistes, mais deux individus attendant la même chose : que la cloche s'arrête. Un sujet qui sera plus précisément abordé dans le bilan de mi-parcours.

V. Entrevue n°5 : Approche du reflet en cocréation

V.1 Description de la démarche



La protagoniste de cette entrevue est une chanteuse classique professionnelle. Elle voulait principalement aborder le sujet du sexisme dans la culture du chant classique et notamment les dictats de l'apparence et des codes vestimentaires. Nous avons donc réfléchi à mettre le dispositif documentaire entièrement au service de son propos en utilisant des miroirs afin de jouer entre la triple relation : image, reflet, film. Nous avons donc créé chaque plan en cocréation et en lien avec les sujets abordés dans le but de créer une progression cohérente vers un objectif final : l'enregistrement d'une performance vocale et la révélation de son identité. J'ai également proposé au protagoniste de l'entrevue n°3 de venir nous assister, je l'appellerai ici Claude pour des raisons de clarté. Je l'ai également encouragé à poser des questions durant l'entrevue.

V.2 Description du dispositif

L'entrevue a été réalisée dans une église où la protagoniste a l'habitude de chanter. Celle-ci propose un environnement accueillant à l'acoustique propice pour le chant. L'utilisation de miroirs offre une possibilité d'agentivité supplémentaire.

V.3 Montage

Le montage a demandé un arbitrage sur la place à donner aux questions et aux aspects pratiques de l'entrevue. Bien que le sujet du mémoire soit le dispositif documentaire, l'entrevue porte, elle, sur le sexisme dans la musique et il était important de trouver un équilibre entre les deux. Les quatre dispositifs méritent un temps d'écran équivalent, tout comme les deux séquences de chants. Le choix fut donc pris de faire des jump-cuts pour raccourcir certains passages. Cela dynamise le montage et permet de raccourcir l'entrevue, mais travestit quelque peu le rythme. Certaines coupes sont faites notamment entre deux phrases, on ne respecte alors pas tout à fait le débit de parole, singulier, de l'intervenante. C'est un mal que j'estime cependant nécessaire pour rendre compte de la totalité des propositions esthétiques exprimées pendant l'entrevue. Les jump-cuts ont l'avantage supplémentaire de pousser à la distanciation en rappelant aux spectateurs.ices l'artificialité du montage.

V.4 Conclusion

Le contrôle offert par les miroirs et la relation de co-création, permet une plus grande agentivité de la protagoniste, mais reste toutefois relatif, tout comme dans le deuxième et troisième dispositif. Cette entrevue reste importante, car on y observe un nouveau cas de décrochage. Au milieu du deuxième dispositif, le cadre doit-être modifié suite à un changement de position de la part de la protagoniste. Pendant ce moment de pause où je m'occupe de la caméra, Claude pose une question, car le sujet l'interpelle. Deux effets se conjuguent ici. Premièrement, la caméra continue de filmer, mais semble neutralisée par mes manipulations. Deuxièmement, la question est d'ordre personnel et émane d'une personne qui n'est pas forcément identifiée comme documentariste ni genrée homme. Il est donc difficile d'établir réellement les raisons objectives de ce décrochage trop de paramètres rentrent en jeu : le genre, la situation matérielle, le moment de la question, la question en elle-même, etc... Il est toutefois remarquable que ce soit ici la deuxième fois qu'un cas de décrochage est corrélé à une « neutralisation » de l'appareil de captation que j'appellerais désormais « un innocentement » défini comme : tout évènement

extérieur ou manipulation qui rend inactive, aux yeux des protagonistes, la caméra, alors qu'elle continue d'enregistrer.

Lorsque la caméra est manipulée, comme dans cette entrevue, le protagoniste peut penser que cette partie ne sera pas utilisée au montage ; la même chose si un bruit parasite contamine la bande-son, comme dans l'entrevue précédente. Il serait donc possible de travailler sur des dispositifs documentaires dont la stratégie est l'innocentement du dispositif de captation. Ce n'est cependant pas souhaitable. Les innocentements observés jusqu'ici sont liés à des imprévus et des évènements aléatoires survenant au moment de la captation. Ce sont des innocentements temporaires vécus comme tels par les protagonistes. Si l'on veut travailler avec ce phénomène, cela implique donc de faire croire aux protagonistes que l'innocentement est temporaire, alors qu'en réalité il fait partie du dispositif. Il y aurait ici manipulation, asymétrie d'informations et donc un rapport de pouvoir déséquilibré entre documentariste et protagoniste. Ce n'est pas ce que je cherche à faire. À l'inverse si l'on prévient à l'avance de l'innocentement de la caméra celui-ci n'en est plus un et devient un dispositif de captation, donc nous revenons au problème initial.

VI. Bilan de mi-parcours : Les limites du dispositif de captation

Ces cinq premiers dispositifs nous ont montré que l'appareil de captation structure et agence les corps, les regards, les postures et semble bel et bien agir sur les relations de pouvoir. Cependant, les deux phénomènes inattendus de « décrochage », survenus lors des quatrième et cinquième entrevues relativisent l'importance du dispositif de captation dans la constitution des relations de pouvoir. Il ne semble pas tant empreint d'un rôle créateur des rapports de pouvoir que de cristallisation de ces derniers. Lors des décrochages, nous ne cessons pas d'être documentaristes et protagonistes, ces rôles sont en dormance, comme la caméra. Celle-ci n'est donc que le point relai d'un réseau de pouvoirs plus vaste. Réfléchir à l'utilisation de l'appareil de captation n'est cependant ni inutile, ni à négliger, ce n'est simplement pas le lieu essentiel des relations de pouvoir de

l'entrevue documentaire, et ce même lorsque l'on donne la caméra aux protagonistes, comme nous le prouve la deuxième entrevue.

Les reconfigurations perpétuelles du pouvoir face aux stratégies de résistance : que l'on observe dans les cinq premières entrevues sont la preuve de l'existence et de l'interdépendance avec le dispositif de captation, d'un deuxième dispositif sous-jacent que j'appellerai ici « dispositif de distribution », défini comme : l'ensemble des attentes et des rôles déjà distribués au moment où l'appareil de captation entre en fonction. Le terme distribution est polysémique. Foucault l'utilise à de nombreuses reprises dans *La volonté de savoir* (1976) pour adresser différents agencements issus du pouvoir : « c'est là que fut établi, en première instance, le dispositif de sexualité, comme distribution nouvelle des plaisirs, des discours, des vérités et des pouvoirs. » (p .152). C'est un terme également utilisé en cinéma comme traduction française de « casting » et dans un contexte plus général il désigne une « distribution à des personnes ». Il est de plus admis que certains dispositifs de pouvoir créent des personnages, identifient des corps, c'est ce que Foucault appelle l'assujettissement :

« le dispositif singularise, extrait les corps en fraude de la masse indistincte des "usagers" en les forçant à quelque mouvement aisément repérable [...] Ainsi le dispositif fait exister le prédicat "fraudeur", c'est-à-dire qu'il fait exister un corps déterminé en tant que fraudeur » (Lafleur, 2015).

Le dispositif de distribution produit, dans le cadre du cinéma, un corps documentariste et un corps protagoniste, saisi ensuite par le dispositif de captation. J'appellerai le résultat du dispositif de distribution le « déjà-là distribué ». Ce dernier se constitue comme puissance lorsqu'il est saisi par le dispositif de captation, mais existe préalablement à sa présence. Le dispositif de captation n'est utile, dans une entrevue documentaire, que s'il y a distribution des rôles. La distribution des rôles n'est efficiente que s'il y a un dispositif de captation pour le cristalliser. Il y a donc adossement des deux dispositifs. Cela pose une nouvelle question : « comment détourner le dispositif de captation pour modifier le dispositif de distribution et/ou inversement ? ».

Pour réellement saisir et définir ce dispositif de distribution, il serait nécessaire d'en faire, à la manière de Foucault, une « analyse archéologique », notamment au travers des processus d'assujettissement induits par les dispositifs⁸. Un travail qui m'est impossible de réaliser dans le cadre de ce projet de recherche-crédation. Je peux cependant prendre acte de cette nouvelle prénotion du rôle des dispositifs et tenter de réorienter mon approche dans le but de mettre en lumière d'autres facettes du dispositif de distribution et de sa relation avec le dispositif de captation. En parallèle il devient nécessaire d'agir directement sur le dispositif de distribution. Uniquement se concentrer sur le dispositif de captation ne permettra qu'une transformation partielle des relations de pouvoir. Ce ne sera toutefois pas suffisant, de la même façon qu'il n'est pas suffisant d'agir uniquement autour du dispositif de captation. Nous avons en effet identifié qu'il semble exister une relation d'interdépendance entre dispositif de captation et dispositif de distribution. Une relation qui, comme celle qui lie dans la théorie de Foucault pouvoir et résistance, est double, se renforçant continuellement l'une et l'autre. Pour que mes tentatives de reconfiguration soient effectives, elles doivent contraindre ce mouvement perpétuel. Le dispositif de captation doit venir capter les reconfigurations du dispositif de distribution permettant une nouvelle fois de le réagencer, réagencement qui sera à son tour lui-même capté. C'est ce que j'appelle l'« esthétique émancipée », en hommage à Jacques Rancière.

VI.1 L'esthétique émancipée

Le documentaire doit, s'il veut agir concrètement sur les relations de pouvoir en son sein, construire un mouvement confondu à celui qu'alimente mutuellement le dispositif de captation et de distribution. C'est-à-dire modifier, en accord et complicité avec les protagonistes, sa relation au réel tout en captant cette nouvelle relation. C'est-à-dire empêcher toute reconfiguration du pouvoir en créant un effondrement constant du dispositif de captation dans le dispositif de distribution et inversement. Le mouvement inverse est ici très important, car il ne doit pas être circulaire. La réaction circulaire est

⁸ Il apparaît une nouvelle fois ici évident qu'une analyse des processus d'assujettissement lors d'une entrevue est pertinente pour en comprendre les mécanismes profonds. Compte tenu des limitations induites par un format mémoire cette étude ne pourra ici être faite. Toutefois ce sujet devra être abordé dans des recherches ultérieures.

celle, dans la théorie de Foucault, du pouvoir qui réagit. L'émancipation doit être révolutionnaire et dialectique. C'est ce mouvement que j'appelle esthétique émancipée.

Cette esthétique émancipée s'inscrit dans l'héritage du cinéma matérialiste dialectique marxiste. Gérard Leblanc définit le cinéma matérialiste comme « (un cinéma) qui ne donne pas du réel des reflets illusoire, qui ne donne pas de reflets du tout, mais partant de sa propre matérialité et de celle du monde, les donne à voir dans un même mouvement » (Galbete, 2012, p.2). Pour adapter cette réflexion matérialiste et dialectique à ma recherche, l'esthétique émancipée doit s'inscrire dans deux perspectives.

VI.2 la mise en danger des relations de pouvoir

L'esthétique émancipée, si elle veut pouvoir agir sur le dispositif de distribution, doit permettre la mise en danger du rôle du documentariste. Lors d'une entrevue classique, la personne interrogée semble avoir une place plus grande que celle du documentariste, tout en lui abandonnant son agentivité en ce qui concerne sa représentation. Il est donc nécessaire de renverser cet équilibre. La première étape pour y arriver est, comme je l'ai fait, de changer, en accord et complicité avec la protagoniste, la façon dont on la filme. Il est désormais nécessaire d'y ajouter un réagencement des rôles devant et derrière la caméra. Jean-Louis Comolli dans *Une certaine tendance du cinéma documentaire* (2021) écrit à ce propos :

« Filmer en documentaire ces autres (êtres parlants) que sont les gens ordinaires, proches ou lointains, c'est ouvrir chez eux une brèche de contradiction : un pied dans la réalité de leur vie, de leurs relations, de leur métier, de leur monde... et l'autre, sur ce qui devient dès qu'on filme un "plateau" de cinéma. Entre les deux "je", celui du sujet social et celui du sujet filmé, un écart apparaît. Le cinéma documentaire a pour raison d'être de révéler cet écart, de le rendre sensible et d'en faire un outil pour comprendre notre propre altérité. C'est dire que dans ce cinéma se joue constamment la question accentuée par notre présent pandémique : celle de notre rapport à l'autre, de notre rapport aux "autres" ». (p.10)

Le cinéma documentaire doit être un cinéma dialectique mettant au jour les relations et les contradictions qu'il existe entre un « être social » et un « être film », mais également entre un-e documentariste et un-e protagoniste. Le dernier film de Comolli : *Nicolas*

Philibert, hasard et nécessité (2022) est un manifeste de cette pratique « centré sur la place essentielle dans le cinéma documentaire de la parole filmée » (Comolli, 2021). *Une certaine tendance du cinéma documentaire* (2021) qu'il écrit peu de temps avant sa mort peut d'ailleurs être lu tout entier comme un commentaire de ce manifeste, donnant une direction aux cinéastes futures afin de retourner à l'humain, à la parole et au « plaisir de passer du temps ensemble [...] filmer un dialogue et non pas une série de questions-réponses, un entretien et non une interview » (Comolli, 2021, p.24). Une entrevue, comme le mentionne Comolli, doit devenir la captation de la relation que le·a documentariste entretient avec la ou les personnes présentes. L'esthétique émancipée ne doit donc pas se limiter à la façon de filmer, mais doit aussi prendre en compte, le lieu de tournage, le nombre de protagonistes, les questions posées, le contexte dans lequel elles sont posées, leurs formes et la présence même de questions.

VI.3 Assumer notre rôle de configuration du réel.

Pour assurer l'esthétique émancipée, le documentaire doit assumer le rôle qu'il porte sur le réel. C'est en ayant conscience d'activement agir sur son sujet, par sa présence, que le·a documentariste peut accueillir l'instabilité du réel qu'il filme et participer à la réorganisation du dispositif de distribution par le dispositif de captation. En retour, le dispositif de captation doit être capable de capter cette déstabilisation. Alice Diop dans *La mort de Danton* (2011) en choisissant de faire de Steve Tientcheu, à l'époque jeune acteur de théâtre, le protagoniste principal de son documentaire assume d'influencer son destin. Lorsqu'il hésite à abandonner ses cours de théâtre, elle le pousse, en voix-over depuis le derrière de la caméra, à continuer. C'est à la fois par sa relation avec Alice Diop, où elle va agir « sur » lui, mais également en tant que protagoniste de documentaire agit par le dispositif qu'il va continuer et finalement avoir la carrière qu'on lui connaît aujourd'hui. Il est impossible de quantifier les conséquences réelles du documentaire sur ces événements; tout ce que l'on peut constater, c'est leur présence.

VII. Entrevue n°6 : Cinéma d'observation

VII.1 Description du dispositif



Guy Gauthier, critique et penseur du documentaire, parle du cinéma direct en ces termes : « Le direct au cinéma : le corps et la caméra se confondent le temps de la prise de vue, tant qu'on est en phase avec l'imprévisible qu'on a

soi-même déclenché » (Gauthier, 2015, p.173). Cette méthode qui fut révolutionnaire en son temps inspira de nombreux·ses cinéastes à travers les époques. Il me semblait important dans ce projet d'itérer, sans se prévaloir du terme « Cinéma direct » ou « Cinéma Vérité », autour d'une approche observatrice du documentaire. L'occasion s'est présentée lorsqu'une musicienne, que j'appellerais Sophie, m'a proposé de venir filmer l'atelier d'improvisation qu'elle animait. Elle m'a fait part, avant le tournage, de certaines dynamiques, selon elle liées aux relations de genre, qui la mettaient parfois mal à l'aise. Le fait de filmer l'atelier lui permettrait de les observer d'un œil extérieur. Une relation de réciprocité a donc pu s'installer. Elle me permettait de filmer son atelier et en retour elle aurait accès aux rushes. Cet accord est une façon de toucher au dispositif de distribution avant même le début du tournage et d'assumer, comme je le préconisais plus haut, mon rôle dans la constitution du réel. Il était également prévu dès nos premières discussions de réaliser une entrevue à une date ultérieure à l'atelier.

VII.2 Dispositif

L'espace de l'atelier est mis à profit pour me permettre de prendre avec un plan large et fixe le plus de distance possible avec le groupe. La caméra mobile se concentre quant à elle sur les visages et les gestes illustrant une certaine subjectivité. Mon objectif est de filmer les interactions entre les corps et la nature des relations évoluant au fur et à mesure.

VII.3 Montage

Cet atelier est un espace complexe lors duquel il peut se produire des événements potentiellement agressifs pour certaines personnes tout en permettant aux participant·e·s de s'exprimer, s'amuser et jouer ensemble. Afin de trouver un équilibre dans la représentation et capter la réalité de l'évènement composé de moments positifs et négatifs, le choix fut fait de ne pas montrer cet atelier seul et d'y ajouter, en parallèle, le point de vue de Sophie.

VII.4 Conclusion

La distance prise grâce à ce dispositif permet de déplacer le point de vue vers celui du ou de la spectateur·ice·, le premier d'entre eux étant, le documentariste. Distribution et captation se confondent, car mon rôle devient contingenté à ma position de spectateur filmant. Je ne peux capter mon sujet que parce que j'essaie de m'en extraire. Le résultat est cependant à nuancer. Ma subjectivité est certes prégnante par les cadres, mais reste insuffisante. D'un autre côté, la position d'observateur diminue mon pouvoir de documentariste, car je suis dépendant d'un sujet mouvant et imprévisible, je reste cependant dans un rapport de prédation à mon sujet sans réelle réflexion sur le fait de filmer pour mon compte cet atelier. Le direct est une perspective pertinente qui mériterait d'être explorée plus en profondeur, mais qui ne pourra être adressée ici.

VIII. Entrevue n°7 : Aller au-delà de l'observation

VIII.1 Idéalisations du dispositif

Pour résoudre les contradictions amenées par ma position d'observateur j'ai décidé de réinscrire ces images dans un contexte d'entrevue afin de les faire dialoguer avec des mots

qui n'occupent pas le même espace-temps. J'ai alors proposé à Sophie de visionner l'atelier ensemble. Mon objectif n'est pas d'obtenir un commentaire, mais d'offrir la possibilité à la protagoniste de revenir sur son expérience afin qu'elle lui soit bénéfique. Nous conservons ainsi



l'échange proportionné que nous avons mis en place dès le départ de cette collaboration et j'assume le rôle que j'ai joué sur le réel et modifiant potentiellement sa perception de son atelier.

VIII.2 Dispositif

L'objectif est de créer un dispositif documentaire qui permet d'avoir une réelle discussion, tout en donnant l'espace nécessaire à Sophie pour se questionner sur son propre atelier. Nous nous sommes installées côte à côte à son bureau et avons placé la caméra derrière nous. Nous occupons donc une place égale dans le champ et nous pouvons discuter sans nous soucier de la caméra. En nous plaçant côte à côte face à la restitution d'un évènement que nous avons vécu tous les deux d'une manière différente, nous endossons, par-dessus les rôles de documentariste ou protagoniste, celui de commentateur. En médiant notre discussion par un objet cinématographique, extérieur par certains aspects, mais tout de même commun, un changement dans le dispositif semble s'opérer, duquel découle incidemment une restructuration des rapports de pouvoir. Notre relation n'est plus entièrement cadrée par la nécessité de filmer une entrevue, mais par l'échange de nos points de vue, ce que l'on appelle assez communément : une discussion. Une perspective intéressante qu'il serait nécessaire d'approfondir dans une recherche ultérieure.

VIII.3 Montage

Le premier montage alternait les extraits de l'atelier avec les propos de la coordinatrice. En fonctionnant de cette façon je cherchais à éviter l'interprétation de l'un par l'autre. Ce

fut l'effet contraire. La succession des propos et des extraits de l'atelier incitait les spectateur·ice·s à identifier les origines de la parole dans les images. Pour l'éviter, j'ai préféré emprunter une voie expérimentale en travaillant la confrontation visuelle et sonore des deux captations. Les différentes couches visuelles ou sonores sont alors considérées comme les épreuves de subjectivités différentes qui sont ensuite superposées, augmentées ou détruites. De cette façon, chaque point de vue, qu'il soit transporté par une image ou un son, se place à un niveau équivalent aux autres. Permettant, dans un deuxième temps, d'être au service de la restitution : du ressenti de la protagoniste, de l'atelier capté et de leurs aspects pluriels et parfois contradictoires.

VIII.4 Conclusion

Si elles peuvent paraître, au premier abord, opposées, ces deux captations mettent toutes deux de l'avant une perspective esthétique consistant à assumer l'importance du « point de vue ». Ce que ces expérimentations nous montrent, conformément aux prérogatives de Comolli, c'est l'importance de créer des dispositifs documentaires comme des espaces pouvant être capable d'accueillir la multiplicité des subjectivités, « un entretien et non une interview » (Comolli, 2021). Penser au dispositif de distribution c'est penser la place accordée à chacun·e dans le dispositif documentaire, le « partage du sensible » pour reprendre une nouvelle fois un terme de Rancière (2000). Le dispositif de distribution organise ainsi politiquement l'entrevue en distribuant l'espace, mais aussi la matière visuelle et sonore accordée aux différents rôles. C'est une nouvelle fois une perspective qu'il sera nécessaire d'approfondir, notamment à travers les théories de Rancière sur le lien entre esthétique, politique et démocratie.

IX. Entrevue n°8 : La visioconférence comme lieu utopique

IX.1 Dispositif

La protagoniste de cette entrevue étant domicilié à l'étranger nous avons saisi cette opportunité pour proposer une entrevue en visioconférence. Elle a lors de celle-ci abordé son cursus en comédie musicale au conservatoire et certains comportements



dont elle a pu être témoin. Une entrevue dans un lieu matériel peut se dérouler sans captation. C'est impossible avec la visioconférence. On parle à travers un dispositif, devenu lieu de rencontre et potentialité même de l'entrevue. Ma voix et mon image sont médiées à travers un dispositif technologique qui permet l'interaction avec une autre personne à son tour médiée par le même appareil technologique. Je n'interagis pas directement avec l'humain, mais avec une reconstruction technologique d'empreinte matérielle d'un réel médié, un fantôme technologique.

IX.2 Description du dispositif

Dans une visioconférence chacun·e est responsable de son cadre, choisit son environnement, décide de sa façon d'être filmé·e et peut couper sa caméra ou son micro à tout instant. En ne nous trouvant plus au même endroit, l'espace documentaire devient d'autant plus visible. La visioconférence met de l'avant non plus l'entrevue, mais la nécessité de se rejoindre pour pouvoir échanger et donc la nécessité du dispositif de distribution. Le dispositif de captation n'est plus dans le champ, mais constitutif de l'espace dans lequel nous nous trouvons. En opérant la confusion entre lieu et dispositif de captation, la visioconférence réduit l'entrevue à sa plus simple incarnation : la relation entre deux personnes. Elle apparaît avant tout comme l'agencement dans le plan d'éléments destinés à faire advenir un capté, c'est-à-dire le « déjà-là distribué ».

IX.3 Montage

Dans une visioconférence on voit toujours l'autre et nous en même temps. En absentant un des plans on efface un élément qui était là pendant la captation ; en les mettant côte à côte, on va au contraire matérialiser le lieu de tournage et le rendre cohérent. Dispositif de captation et individus sont ici confondus et deviennent donc une matière cinématographique comme une autre. Pour que la visioconférence ne reste pas au rang de simulacre il est nécessaire de mettre en place un va-et-vient constant entre images cinéma et image plastique, entre l'image et l'image transformée par sa relation avec l'autre. Le montage fait donc ici le choix de la manipulation. Il découpe la matière, la tord, la colle, la superpose, la transforme. Il exacerbe la fiction de l'entrevue et en fait un lieu autre, une utopie, permettant dans les interstices de ces manipulations de recréer un lieu réel.

IX.4 Conclusion

Cette entrevue permet de prendre la mesure des capacités de l'utilisation d'autres formes d'enregistrement et de la façon dont elles peuvent être utilisées dans le cadre du documentaire. Il n'est pas nécessaire d'essayer de camoufler la nature de ces dispositifs, il faut au contraire s'en emparer pour créer un nouveau rapport au réel et un espace de liberté.

Conclusion

Ce projet de mémoire en recherche-crédation a pu rendre compte de l'efficacité des théories de Michel Foucault dans le cadre d'une réflexion pratique sur les dispositifs documentaires. Considérer les dispositifs documentaires comme des dispositifs de pouvoir a permis de comprendre certaines dynamiques à l'œuvre lors d'une entrevue tout en offrant des perspectives pour tenter de les réorganiser. D'un point de vue féministe, cette recherche donne de la crédibilité à une pratique exploratoire et située. Prendre conscience des asymétries au cœur d'une production artistique n'est pas seulement un

objectif théorique, mais permet de repenser nos façons de filmer et de créer. La méthodologie expérimentale et co-créative mise en place a autant mis de l'avant la matière des relations de pouvoir à l'œuvre dans une entrevue documentaire qu'une multitude de nouvelles problématiques à explorer. L'existence d'un dispositif secondaire, adossé au dispositif de captation, appelé pour l'instant dispositif de distribution a notamment pu être esquissée. Celui-ci semble être responsable de l'organisation, à l'intérieur du dispositif documentaire, de la distribution des rôles et de l'arrangement des corps entre documentariste et protagonistes. Des recherches ultérieures pourraient se concentrer sur un dévoilement plus important de ce dispositif et sur une compréhension archéologique de celui-ci à travers un retour historique sur le documentaire épaulé par le concept de subjectivation.

Les différents dispositifs déployés dans cette recherche ont soulevé un nombre conséquent d'interrogations qui n'ont pu être traités ici. Parmi elles se trouvent :

- **La question de l'apprentissage dans le documentaire** : Il est nécessaire si l'on veut aller plus loin dans la compréhension des rapports de pouvoir entre documentariste et protagoniste de se poser la question de « l'apprendre ». Apprendre quelque chose de quelqu'un pour ensuite l'insérer dans un film est l'un des éléments constitutifs de la relation de pouvoir entre documentariste et protagoniste, renforçant la subordination et l'asymétrie des rôles. Le documentaire doit être *émancipé*, pour reprendre les termes de Jacques Rancière dans *Le maître ignorant* (Rancière, 1987). Il est cependant difficile de sortir de ce cadre de l'apprentissage en tant que documentariste. On a souvent peur de « manquer » quelque chose, de ne pas avoir suffisamment de matière ou le plan parfait. Cette peur peut nous pousser à vouloir prolonger une entrevue, à couvrir le plus d'angles possible et nous empêcher de pleinement avoir conscience de la relation que nous sommes en train de bâtir.
- **Revenir sur la notion de « donner la parole »** : Lorsque Carole Roussopoulos (2012) parle de sa pratique, elle utilise souvent l'expression, « donner la parole ».

Cela semble être une évidence lorsque l'on veut faire du documentaire : « je veux donner la parole ». C'est-à-dire utiliser mon savoir, ma position sociale, économique et mon capital culturel pour le mettre au service de quelque chose d'autre. C'est une idée qui a alimenté nombre de pratiques, de gestes politiques et artistiques. Cette expression est aujourd'hui critiquée, car signe d'une relation de subordination. En donnant la parole, les documentaristes feraient don de quelque chose qu'iel possède. Cependant, ce n'est pas en refusant de dire : « je donne la parole », qu'on évacue toute possibilité d'existence d'une dysmétrie dans la relation entre les deux personnes. Avoir conscience de sa position de documentariste possédant un pouvoir différent permet au contraire d'y réfléchir plus efficacement. Lorsque Carole Roussopoulos dit qu'elle donne la parole, elle ne parle pas de façon élitiste de faire descendre un privilège en sa possession sur des personnes de plus basses conditions. Elle parle de ses connaissances techniques en vidéo et sa capacité à capter la parole, la rendre intelligible et la transmettre. Lorsqu'elle donne la parole, c'est, à son époque, en opposition à la télévision qui ne diffuse jamais d'image des luttes féministes. C'est une formulation de résistance face à l'ordre établi. Lorsque Carole Roussopoulos « donne la parole », elle donne les moyens aux gens de récolter leurs paroles et d'en prendre possession. Elle leur donne la parole que le système médiatique leur refuse et leur offre un espace public et politique qu'il est souvent difficile d'obtenir. Il serait cependant possible d'y voir un autre ordre établi qui serait celui du ou de la documentariste. On ne ferait alors que substituer un ordre par un autre. Ce n'est pas à négliger et c'est d'ailleurs tout le propos de ce mémoire.

- **La paternité des images** : Carole Roussopoulos (2012), encore, dans sa pratique considérait que les images qu'elle filmait ne lui appartenaient pas et restaient propriété des protagonistes. Elle montrait systématiquement les images et les supprimait si celles-ci ne convenaient pas à la personne interrogée. Elle créait ainsi un rapport particulier à l'image et à la création qui devenait un élément essentiel de sa pratique et de son esthétique. Cette question de la paternité de l'image est

une réflexion qu'a aussi eue Jean-Luc Godard sur le tournage de *For Ever Mozart* (1996) lorsqu'il voulut reproduire une photographie de Delahaye. Au lieu de demander la permission au photographe, il la demanda à Biljana Vhrovac, le sujet de la photographie « et à personne d'autre » (Raimond, 2013). C'est un des éléments problématiques que j'ai esquissés en abordant le sujet de l'éthique et du droit à l'image. La question du droit de propriété de l'image est un sujet nécessaire à explorer si l'on veut aller plus loin dans la déconstruction des rapports de pouvoir.

J'aimerais finalement conclure ce projet de mémoire sur le sujet de fond des entrevues et la question du féminisme. La multiplicité et la richesse des témoignages recueillis ici permet de mettre en lumière avec quelle profondeur la domination de genre s'ancre dans la pratique de la musique. Celle-ci ne se limite pas aux comportements violents, mais relève d'un système de domination agissant sur les identités, les comportements, les façons de s'habiller et même de pratiquer la musique. Ce n'est malheureusement pas une surprise et fait écho au formidable travail réalisé depuis de nombreuses années par les militantes féministes auquel je rends ici un dernier hommage. Quant à la portée féministe de ce projet, plus particulièrement au niveau des relations de pouvoirs et d'échanges entre documentariste et protagonistes, je n'ai pas la capacité de l'évaluer. Il est cependant clair que les résultats obtenus font grâce à l'utilité des approches individualisées en cocréation et à la fécondité théorique et pratique des théories de Foucault dans un cadre d'analyse des relations de pouvoir dans une approche en recherche-création. C'est une voie dont les limites n'ont pu être atteintes à ce jour, mais qui pourra être explorée dans des recherches futures.

Références bibliographiques

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif* (Payot&Rivages).
- Aumont, J., & Marie, M. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Nathan).
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine* (Seuil).
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin, Une révolution à l'écran* (Editions de l'Olivier).
- Brossat, A. (2004). Résistance(s) et pouvoir(s) chez Michel Foucauld. In *Résistances et transferts* (p. 115-119). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.cheml.2004.01.0115>
- C L'heβδο (Réalisateur). (2020). *Le female gaze expliqué par Iris Brey*. <https://www.youtube.com/watch?v=4nrIGE5rWVk>
- Castro, T. (2020). *Cinéma : Féminin masculin, les pièges du regard*. 6.
- Comolli, J.-L. (2021). *Une certaine tendance du cinéma documentaire*. Verdier.
- Comolli, J.-L. (2006). *La pensée dans la machine* (F. Roussel) [Communication personnelle].
- Connel, R. (2014). *Masculinités Enjeux sociaux de l'Hégémonie* (Editions Amsterdam).
- Daney, S. (1994). *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana* (P.O.L).
- Delphy, C. (2002). « Pour un féminisme matérialisme ». In *L'ennemi principal, t. I : « Économie politique du patriarcat »*.
- Delphy, C. (2004a). Pour une théorie générale de l'exploitation : Deuxième partie—Repartir du bon pied. *Mouvements*, 31, 97-106.
- Delphy, C. (2013). *L'ennemi principal tome 1 : Économie politique du patriarcat*.
- Delphy, C. (2004b). Retrouver l'élan du féminisme. *Le Monde diplomatique*.
- Delveaux, M. (2020). *Le Boys Club* (Editions du remue méninge).
- Dupuis-Déri, F. (1999). Le féminisme au masculin. *Conjonctures*, 29.

- Dupuis-Déri, F. (2004). Féminisme au masculin et contre-attaque « masculiniste » au Québec. *Mouvements*, 31, 30.
- Dupuis-Déri, F. (2008). *Les hommes proféministes : Compagnons de route ou faux amis?* 22.
- Dupuis-Déri, F. (2009). *Le « masculinisme » : Une histoire politique du mot (en anglais et en français)*. 28.
- Dupuis-Déri, F. (2014). Petit guide de «disempowerment» pour hommes proféministes. *Possibles*.
- Ferrari, J.-C., & Mercier, F. (2020, février). Le female gaze n'est pas un concept mais un slogan. *Transfuge*.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité Tome I La volonté de savoir*. Gallimard.
- Foucault, M. (1977). Pouvoirs et stratégies. In *Dits Ecrits Tome III*.
- Foucault, M. (1994). Le sujet et le pouvoir. In *Dits et écrits tome IV*. Gallimard.
- Foucault, M. (1997). Il faut défendre la société. In *Cours au Collège de France, 1976* (Gallimard).
- Foucault, M. (2004). *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France, 1977-1978* (Gallimard).
- Galbete, M. R. (2012). « Cinéma : Série Z » : *Les premiers thrillers politiques en France et l'avant-garde critique des années 1970*. 12.
- Gaudreault, A., & Marion, P. (2001). Le cinéma naissant et ses dispositions narratives. *Cinéma & Cie*.
- Gauthier, G. (2015). *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création: Vol. 5e éd.* Armand Colin; Cairn.info. <https://www.cairn.info/le-documentaire-un-autre-cinema--9782200601652.htm>
- Gesbert, O. (Réalisateur). (2018). *Le désir à l'écran : Il est libre, Kechiche !*
- hooks, bell. (1981). *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism* (South End Press).

- hooks, bell. (2018). *How Do You Practice Intersectionalism? An Interview with bell hooks* [Entretien]. <https://blackrosefed.org/intersectionalism-bell-hooks-interview/>
- Kessler, F. (2004a). La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire 1. *Cinémas*, 14(1), 21-34. <https://doi.org/10.7202/008956ar>
- Konbini (Réalisateur). (2021). Iris Brey nous explique les différences entre le male et le female gaze. In *Vidéo club*.
- Lafleur, S. (2015). Foucault, la communication et les dispositifs. *Communication*, 33, 15.
- Lévesque, S. (2010). *Généalogie des résistances cinématographiques : Le cas de trois machines autopoïétiques (Eisenstein, Syberberg, Welles)*. Université de Montréal.
- Lins, C. (2011). *Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain*. 12.
- Masson, S., & Thiers-Vidal, L. (2002). Pour un regard féministe matérialiste sur le queer. *La Découverte*, 20.
- Médiapart (Réalisateur). (2022). « L'inceste est partout ». In *A l'air Libre*. <https://www.youtube.com/watch?v=eAlpZ6Zx258>
- Moussa, A. (2020). *De la guerre entre féministes et cinéphiles en général et d'Iris Brey en particulier*.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Notéris, E. (2020). *Pour un regard féministe*. Débordement.
- Olivesi, S. (2004). Sur les logiques d'appropriation de Michel Foucault par les sciences de la communication. *Les enjeux de l'information et de la communication*, 10.
- Raimond, S. (2013). *Sarajevo, entre traces matérielles, mémoire collective et construction d'un regard singulier : Trois films-documents de Jean-Luc Godard*. 12.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant* (Fayard).

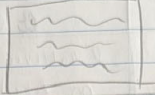
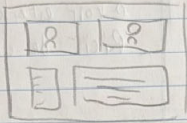
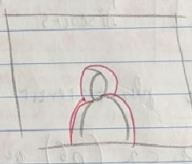
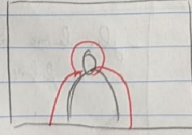
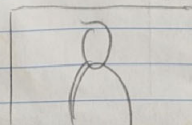
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres.
- Roussopoulos, C. (2012). *Caméra militante : Lutttes de libération des années 1970* (Metis Presses).
- Tesse, J.-P. (2020, avril). Un drôle de regard. *Cahiers du cinéma*, 765, 31-32.
- Thiers-Vidal, L. (2002). De la masculinité à l'anti-masculinisme : Penser les rapports sociaux de sexe à partir d'une position sociale oppressive. *Nouvelles Questions Féministes*, 21.
- Thiers-Vidal, L. (2010). *De « L'Ennemi Principal » aux principaux ennemis. Position vécue, subjectivité et conscience masculines de domination*. L'Harmattan.
- Vandroy-Fraigneau, M.-A. (2004). Les résistances à l'autorité. *Hypothèses*, 7(1), 201-213. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/hyp.031.0201>

Filmographie

- Diop, A. (Réalisateur). (2011). La mort de Danton.
- Eustache, J. (Réalisateur). (1968). La rosière de Pessac.
- Eustache, J. (Réalisateur). (1980). Les photos d'Alix.
- Godard, J.-L. (Réalisateur). (1968). One+One.
- Godard, J.-L. (Réalisateur). (1976). Ici et ailleurs.
- Godard, J.-L. (Réalisateur). (1996) For Ever Mozart
- Greenaway, P. (Réalisateur). (1976). Dear Phone.
- Guimarães, C. (Réalisateur). (2004). Rua de Mão Dupla.
- Lanzmann, C. (Réalisateur). (1997). Un vivant qui passe.
- Ricard, D. B. (Réalisateur). (2022). David contre Goliath.
- Roussopoulos, C. (Réalisateur). (1971). Y'a qu'à pas baiser.
- Rovner, L. (Réalisateur). (2020). Sisters with Transistors.
- Varda, A. (Réalisateur). (2017). Visages Villages.

Annexes

Annexe 1 : Une page du scénarimage ayant servi à la construction du dispositif de la troisième entrevue.

pln 6		- plan de script
pln 7		- plan de banc de montage
voix off 4	Le documentariste choisit de monter ce film son visage. Il met en place une disposition matérielle et choisit de filmer comme ça (p1) ou comme ça (p2) et ce choix influence la réception de l'œuvre	
pln 8		- On il peut être intéressé d'être le plus de vivre sa vie - ce n'est pas de faire et d'aller que le choix de se regarder quand le refilm
voix off 5	il choisit de monter ça comme ça (p9) ou comme ça (p10)	
pln 9		- l'acteur est remis
pln 10		pas plus mais cette fois le discours est dans le bon ordre