

**Ce que la fiction fait à la restitution du récit documentaire.
Réflexion autour d'une expérience de retour de pièce sonore.¹**

Ma pratique artistique consiste à enregistrer des personnes qui acceptent de me prêter leurs paroles, pour créer à partir de ces voix un récit second, que j'appelle documentaire sonore ou radiophonique. Je conçois le documentaire comme une production culturelle qui partage avec les sciences sociales des objets d'investigation, des gestes méthodologiques et des enjeux déontologiques. Dans mon travail de recherche, je tente de cerner la spécificité de ce qui se joue dans les situations d'enregistrement documentaires, de la production des matériaux du « texte » radiophonique au montage, et de comprendre quelles éthiques se définissent pour les auteur·ices². Je souhaiterais aujourd'hui évoquer le moment de la restitution du documentaire aux enquêté·es. Par « restitution », j'entends le moment où les personnes qui ont été enregistrées prennent connaissance de l'oeuvre montée et peuvent faire des retours d'écoute à le·a documentariste. Dans l'article « Répondre de sa recherche. L'anthropologue face à ses "autres" » publié dans l'ouvrage collectif « politiques de l'enquête » en 2008, Didier Fassin écrit :

« la réflexion épistémologique, mais aussi éthique, sur l'enquête s'était longtemps concentrée sur les conditions de production de la connaissance anthropologique et sociologique. Elle doit aujourd'hui prendre en compte les conditions de sa co-production, de sa réception et des médiations multiples qui s'opèrent entre les différents moments.³»

Cela me semble vrai aussi pour les documentaristes : bien qu'ils n'appartiennent pas à une discipline commune, avec une déontologie explicite comme les anthropologues, dans la pratique chacun est amené à se définir une éthique de l'enregistrement qui a tout intérêt à tenir compte de ce qui se joue dans la co-production et la réception du récit documentaire – en gardant en tête que celui-ci a pour spécificité de s'écrire avec et par les voix des autres, qui en sont le matériau. Ainsi, je voudrais proposer l'idée que la restitution est une interaction particulière qui fait partie du projet documentaire : un moment critique, dans lequel le point de vue des enquêtés influence la perception que le documentariste a de son travail, et peut modifier également son rapport à l'oeuvre qu'il vient de terminer, ses choix de réalisation futurs. En somme, la restitution est une forme d'interaction entre enquêtrice et enquêtés, où des savoirs et des affects s'échangent.

Avant de commencer cet exposé, je voudrais faire une remarque sur l'emploi du terme « restitution ». Comme le souligne l'anthropologue Carolina Kobelinsky, le terme de « restitution » au sens courant fait référence à un vol précédemment commis. Or, « ce que nous collectons ne sont

1 Texte révisé le 11 janvier 2022 à partir de la communication présentée le 17 décembre 2020, lors de la journée d'étude du laboratoire PRISM, « Méthodes collaboratives en recherche et création » organisée par Pascal Césaro et Ivan Magrin-Chagnolleau, à Aix Marseille Université, CNRS, PRISM, Marseille.

2 Je choisis ici d'adopter une écriture inclusive.

3 D. FASSIN, « 15 : Répondre de sa recherche. L'anthropologue face à ses "autres" », dans *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2008, p. 301

pas des objets mais des mots, des images du quotidien observés au cours du terrain [ou en l'occurrence dans mon cas des sons enregistrés]. Certes, quelque chose a été pris, quelque chose peut donc être rendu, restitué. Pourtant, il ne s'agit pas d'une restitution dans le sens courant du terme⁴ ». Elle préfère donc le mot de « retour, » qui englobe aussi selon elle la « réception des résultats de la recherche⁵ ». J'emploierai les deux termes au fil de cet exposé, en prenant en compte ce sens élargi du mot « restitution », et en ajoutant que ce terme engage peut-être aussi, au-delà d'un retour, un contre-don du ou de la documentariste aux protagonistes.

À partir d'un cas particulier, tiré d'une situation vécue et des interactions qu'elle a suscité, je réfléchirai sur les *conditions de félicité* de la restitution du documentaire et sur la vertu heuristique de ce moment pour une démarche documentaire. J'emprunte cette notion de « félicité » à la théorie de la performativité des énoncés linguistiques chez Austin⁶ – pour souligner que sous certaines conditions, les récits documentaires peuvent produire des effets bien réels, sur les protagonistes et sur l'auteur·ice.

J'en viens maintenant à l'exposé de la situation qui m'inspire cette réflexion. Quand j'étais en apprentissage de la pratique documentaire⁷, il m'est arrivé de devoir créer une fiction⁸ radiophonique à partir d'un documentaire⁹ que j'avais réalisé au préalable. Mon documentaire dressait le portrait d'un homme, qui se nommait lui-même « le désensableur », car il passait sa vie depuis 15 ans à désensabler inlassablement les blockhaus du mur de l'Atlantique. Dans ce projet, je m'étais intéressée à l'image du bunker comme métaphore de la mémoire, lieu à la fois d'enfouissement et de résurgence des souvenirs et des traumatismes de la grande et de la petite histoire. La difficulté majeure a été d'obtenir de mon protagoniste une parole personnelle, et non un discours sur le devoir de mémoire, ou une visite touristique des bunkers, car au fil des tournages, je me rendais compte qu'il me répétait parfois les mêmes phrases au mot près. Avec le temps, les couches de discours ont fini par laisser filtrer des pages de l'histoire familiale : la liaison de sa mère avec un officier allemand sous l'occupation, le rôle de son père travailleur au STO et la perte de sa jeune sœur, dans une explosion. Lors du tournage, l'espace du bunker avait véritablement une fonction de un catalyseur : les paroles vraies venaient plus facilement dans la pénombre et l'acoustique réverbérante et étouffée de ce lieu. Le documentaire était de ceux que Laurent Demanze appelle « investigations biographiques » et qu'il qualifie d'« exercices d'empathie » qui investiguent autour de « l'énigme d'un individu » souvent à la recherche « réparation symbolique¹⁰ ».

Une fois ce travail fini, l'équipe pédagogique du master dans lequel j'étais, nous a proposé de réaliser des « fictions documentaires » à partir de nos travaux. L'exercice consistait à transformer notre matière sonore en script et à la donner à interpréter à des comédiens (avec qui nous formions

4 C. KOBELINSKY, « 9 : Les situations de retour. Restituer sa recherche à ses enquêtés. », dans *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2008, p. 186

5 *Ibid.*, p. 187

6 J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, G. Lane (trad.), Paris, Le Seuil, 1970

7 Dans le master CREADOC à Angoulême entre 2016 et 2018.

8 F. DUJARDIN, *Le désensableur – pièce sonore*, Créadoc, Angoulême, juin 2017, <https://soundcloud.com/fannydujardin/le-desensableur-piece-sonore>.

9 F. DUJARDIN, *Le désensableur*, Créadoc, Angoulême, mars 2017, <https://soundcloud.com/fannydujardin/le-desensableur>.

10 L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, p. 23

des binômes de réalisation). Mon binôme, Nathan Jousni et moi, avons choisi de rejouer une interprétation très fidèle au texte initial, reproduisant les dialogues mot pour mot, et modifiant légèrement la structure globale. Les différences majeures étaient que, le comédien était âgé de 25 ans, et que nous avions les conditions de tournage de la fiction : des décors étaient choisis pour leur qualité sonore, et nous pouvions enregistrer les scènes plusieurs fois, étirer certaines phrases, pour les faire « sonner autrement ». À l'issue de l'exercice, je n'étais pas tout à fait convaincue de la pertinence d'avoir « rejoué » ce témoignage. Nous perdions dans cette deuxième version le grain de la voix du personnage, son accent du sud-ouest, son timbre vieilli par les années, cette matière vocale singulière qui faisait tout l'intérêt du récit documentaire. Cependant, après avoir entendu la fiction, que je lui avais remis sous forme de CD, lors d'une visite une fois le montage fini, le protagoniste du récit m'a contacté pour me dire qu'il avait été plus ému par cette fiction qu'à l'écoute du documentaire. Il m'a confié avoir été touché aux larmes comme s'il entendait son histoire pour la première fois. Son épouse insistait elle aussi sur l'effet inédit que le récit avait eu sur son mari, et tous les deux me remercièrent chaleureusement d'avoir réalisé ce travail.

J'ai été très frappée par leur retour et je me suis longtemps questionnée sur le pourquoi de leur réaction, alors que moi même j'éprouvais une certaine frustration vis à vis de ce travail. J'en ai déduit que la question de la réussite d'un documentaire ne se posait pas dans les mêmes termes pour l'autrice et pour les protagonistes de celui-ci. À ce moment là, j'aurais personnellement défini sa réussite par sa « portée », c'est-à-dire, sa capacité à parler au plus grand nombre, en raison de la portée universelle d'une histoire singulière – incarnée ici par la triple dimension biographique, historique et mythique de son geste. Mais je ne m'étais pas posée la question de l'utilité de mon travail *pour* le personnage, au-delà des bienfaits que j'avais constaté sur le terrain de l'écoute attentive qu'est l'écoute de preneuse de son. Car, le dialogue en situation documentaire est souvent un moment privilégié, et, comme l'écrit Stéphane Beaud à propos de l'entretien sociologique, « une situation somme toute inédite de la vie sociale [...] [qui] a de fortes de chances de rester unique (pour les enquêtés)¹¹ », encore intensifiée dans mon cas par les appareils d'enregistrement. Ce que me révélait cette situation de retour, c'était que la fiction-documentaire que nous avions réalisée agissait d'une manière intime sur la personne ayant confié sa parole, et pouvait procurer une forme de réparation, de revalorisation de soi, et de réappropriation de son histoire. Pour que cela ait lieu, il avait donc fallu certaines conditions de félicité en vertu desquelles « ça marchait », la fiction faisait effet, un contre-don s'était produit. En l'occurrence, c'est toute une chaîne de transmission du récit qui avait permis ces effets bénéfiques : la collaboration initiale du protagoniste à la situation d'enregistrement avait donné lieu à un premier récit. Puis une nouvelle collaboration avec un comédien qui lui n'avait jamais rencontré ce personnage, mais qui interprétait sa parole donnait lieu à un récit second qui, une fois « rendu » au protagoniste initial, suscitait de nouveaux effets que nous n'avions pas anticipés.

Voici quelques hypothèses sur les raisons de cette félicité à l'issue de cette chaîne de collaboration impliquant le protagoniste, le comédien et l'autrice du documentaire. Tout d'abord, ce a touché le désensableur, c'est d'entendre un récit de vie, qui lui appartenait mais dans la bouche d'un autre. D'un point de vue psychologique, on pourrait supposer que le fait d'entendre un récit

11 S. BEAUD, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique » », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 9, n° 35, 1996, p. 249

réincarné une autre voix que la sienne permet d'entendre vraiment le contenu de ce qui est dit, tandis que lorsqu'on entend sa propre voix, on peut-être obnubilé par le fait de s'entendre soi-même. Par ailleurs, ayant maintes fois été répété, le discours du protagoniste tendait peut-être à recouvrir en quelque sorte le souvenir, en certains endroits du récit, et à se déréaliser, ou à se dépersonnaliser, si l'on peut dire, une désincarnation que le jeu du comédien permet d'inverser. De plus, peut-être le truchement du comédien permettait de protéger l'intimité de celui qui m'avait confié sa voix. En écoutant ses mots, livrés sous une autre identité, il se sentirait moins vulnérable vis à vis de l'écoute d'autrui et pourrait plus facilement réentendre sa propre histoire pour lui-même. Mais par-delà ces paramètres subjectifs qui font qu'on peut s'émouvoir d'un récit, il y a des paramètres objectifs qui peuvent expliquer les effets de cette restitution.

D'un point de vue sociologique, on peut avancer que l'interprétation par le comédien a eu pour effet de transformer la parole d'un locuteur socialement dominé (il me répétait souvent qu'il n'avait pas fait d'études, qu'il avait travaillé très jeune, et qu'il était « autodidacte ») en un autre style de parole plus légitime¹² : celui d'un texte digne d'être interprété, et qui était joué par une voix ayant l'accent du français réputé officiel. Cela a donc pu produire une relégitimation de son propre discours de « locuteur "imparfait"¹³ » pour reprendre les mots de Stéphane Beaud. Celui-ci note que les locuteurs d'origine sociale modeste ont tendance à se considérer ainsi, notamment à cause de leur expérience scolaire. C'était le cas avec cette personne, qui avait d'ailleurs commencé une pratique intensive de la lecture (ouvrages d'histoire locale ou documentation sur les bunkers), et l'acquisition de compétences intellectuelles en parallèle de son entreprise de désensablage (travaillant lors de sa vie active dans l'hôtellerie, il était devenu guide touristique), dans un effort pour devenir un « bon locuteur ». C'est aussi ce désir que j'entendais dans ses paroles lorsqu'il mentionnait son « devoir de mémoire », selon les mots d'un discours national qu'il s'appropriait. Entendre son histoire dans la voix du comédien, a donc pu être reçu comme une sanction positive et une rétribution symbolique de ses efforts, validant le fait qu'il ait légitimement « quelque chose à dire ». Une autre hypothèse qui pourrait expliquer la « félicité » de cette situation de retour, serait celle de l'affinité entre le goût des enquêtés (retraités, de classe moyenne) en terme de consommations culturelles et l'objet que j'étais en train de produire. On peut supposer¹⁴ que les récits de genre fictionnel leur sont plus familiers que ceux de type documentaire « de création » et ce, bien qu'il soit féru de lectures historiographiques sur l'histoire locale et sur le sujet des bunkers). Ainsi, l'histoire qui était la sienne était peut-être plus audible pour lui dans les codes de la fiction que dans ceux du documentaire.

Il y a donc des conditions – tenant à la forme du discours restitué autant qu'à la position sociale des acteurs – dans laquelle la restitution peut produire des effets vertueux. Je dois tout de même préciser que dans ma pratique – telle que je l'aurais définie à cette époque – visait à donner à comprendre les motivations des personnages, et à faire entendre une parole qui les valorise, dans leur singularité. Ce principe empathique à l'origine de mes gestes documentaire semble aussi augmenter les chances de félicité de la restitution, en comparaison d'un travail journalistique plus contradictoire envers les propos des enregistré-es. Pour aller plus loin sur les enjeux de ces

12 voir P. BOURDIEU, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982

13 S. BEAUD, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique » », *op. cit.*, p. 240

14 Il manque ici un travail de vérification statistique pour étayer ces hypothèses à l'aide d'ACM par exemple.

interactions au moment du « retour », il faudrait comparer la situation dont je vous ai parlé avec d'autres situations, potentiellement moins heureuses. Dans son articles sur les situations de retour en tant qu'anthropologue, Carolina Kobelinsky souligne plusieurs impasses qu'elle a vécues lors de son terrain dans les centres d'accueil pour demandeurs d'asile (CADA). Elle parle notamment du risque de froisser les susceptibilités des acteurs et de l'instrumentalisation de la recherche de l'anthropologue par les enquêtés en vue d'agir sur leur environnement professionnel. Elle conclut son article en disant que le « comment » de la restitution pose essentiellement la question du « pourquoi » - et donc de l'utilité sociale de l'enquêtrice (à la fois pour les travailleurs et les résidents des CADA). Elle formule cet aveu d'échec : « honnêtement, je ne sais pas ce qui pourrait constituer aux demandeurs d'asiles une forme de restitution qui leur soit "utile"¹⁵. » Cette question de l'utilité de l'enquête aux enquêtés et, par suite, de sa restitution, mérite d'être posée, notamment dans le cadre du documentaire. Elle rejoint la problématique de la responsabilité de celle ou celui qui écrit avec les voix des autres, a fortiori quand ces « autres » sont en situation de précarité. Je ne peux pas y répondre ici dans le temps qui m'est imparti mais je compte développer une réflexion sur ce thème dans ma thèse. Je citerai simplement les mots de Marie Cosnay, autrice de *Des îles*, « volume d'observations de ce que font à nous-mêmes, au monde, aux liens, à nos liens, les empêchements de circuler¹⁶ » :

« je n'ai écrit, à propos de quelqu'un, que dans les cas où je tentais de l'accompagner dans les méandres du dédale administratif qui était le sien à ce moment-là. Que ce soit avec succès ou pas. Je ne fais pas de cette méthode une règle éthique générale, mais c'est ce qui m'a permis de ne pas me sentir en dette ou prédatrice d'histoires¹⁷ ».

Pour ma part, cette expérience de retour m'a amenée à reconsidérer la notion d'utilité que j'attache à ma pratique du documentaire. Auparavant j'aurais considéré que cette utilité était d'ordre poétique : fabriquer quelque chose de beau, donner à entendre des sensibilités singulières, et suggérer que tous les « anonymes » ont quelque chose à raconter. Désormais, je me rendais compte que le documentaire pouvait aussi servir (à) celui ou celle qui y livrait sa parole, que ce soit en vertu d'une forme de ressaisie d'un récit de soit, ou parce que le documentaire fabriqué tend un miroir réflexif à des acteurs engagés dans une action à portée politique, comme ce fut le cas quelques années après, quand je réalisais un documentaire sur un squat, ouvert par des militants pour y faire un centre social autogéré¹⁸. Lors de ce projet, nous avons organisé une séance d'écoute publique sur place pour restituer le documentaire. Je fus remerciée par les personnes engagées dans le squat d'avoir contribué au projet militant, en livrant une représentation jugée fidèle à leur expérience (représentation qu'ils réutilisèrent par la suite pour se présenter auprès de nouveaux publics), mais aussi d'avoir fourni à cette occasion un temps de parole sur leur expérience collective, temps trop rare dans la vie quotidienne. Dans ce cas là cependant, une partie des enregistré·es, les interlocuteur·ices allophones, personnes réfugié·es ou en situation de grande précarité, n'avaient pas eu accès autant que les francophones au résultat du documentaire auquel ils avaient participé (en raison de la langue de la restitution, et parce qu'ils étaient plus hésitant·es à participer à cette séance d'écoute). Cette réserve nous ramène donc à l'« aporie » évoquée dans la conclusion de

15 C. KOBELINSKY, « Les politiques de l'enquête », *op. cit.*, p. 202

16 M. COSNAY, *Des îles. Lesbos 2020 - Canaries 2021*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2021, p. 13

17 *Ibid.*, p. 15

18 F. DUJARDIN, *La Grande Ourse*, 2019, autoproduction, <https://soundcloud.com/fannydujardin/la-grande-ourse>

Carolina Kobelinsky. C'est un aspect qu'il me tient à coeur de travailler dans mes recherches et réalisations futures, car je reste persuadée qu'il y a une vertu propre au récit documentaire : celle de la mise à disposition d'une représentation de soi qui peut permettre à l'individu de ressaisir quelque chose de sa propre histoire. Je crois également qu'un·e documentariste peut viser une double adresse à la fois à un large auditoire et à la personne qui a livré son témoignage. Pour le moment, j'espère néanmoins avoir montré que la restitution est un moment d'interaction fondamental qui permet à l'autrice de réajuster son « écriture » par rapport à cette visée, car c'est souvent dans un second temps que l'on comprend ce que le documentaire a apporté à ses protagonistes.

Bibliographie

Documentaires

F. DUJARDIN,

Le désensableur, Créadoc, Angoulême, mars 2017, <https://soundcloud.com/fannydujardin/le-desensableur>.

Le désensableur – pièce sonore, Créadoc, Angoulême, juin 2017, <https://soundcloud.com/fannydujardin/le-desensableur-piece-sonore>.

La Grande Ourse, 2019, autoproduction, <https://soundcloud.com/fannydujardin/la-grande-ourse>

Ouvrages

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane (trad.), Paris, Le Seuil, coll. « Point Essais », 1970. Introduction de Gilles Lane. Postface de François Récati.

BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique » », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 9, n° 35, 1996, p. 226-257.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

COSNAY Marie, *Des îles. Lesbos 2020 - Canaries 2021*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2021.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2019.

FASSIN Didier, « 15 : Répondre de sa recherche. L'anthropologue face à ses "autres" », dans *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, coll. « Recherche » dirigée par Alban Bensa et Didier Fassin, 2008, p. 299-320.

KOBELINSKY Carolina, « 9 : Les situations de retour. Restituer sa recherche à ses enquêtés. », dans *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte, coll. « Recherche » dirigée par Didier Fassin et Alban Bensa, 2008, p. 185-204.