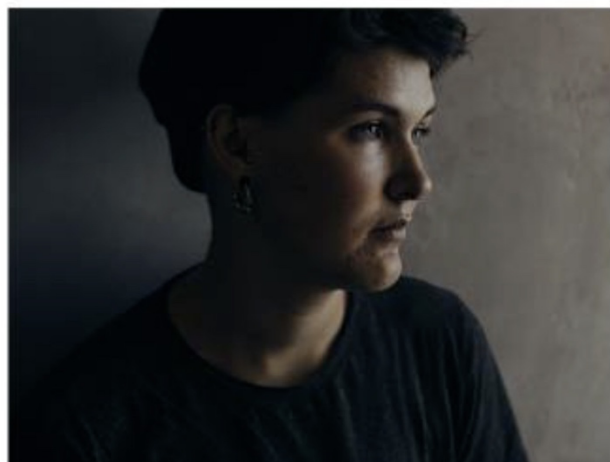
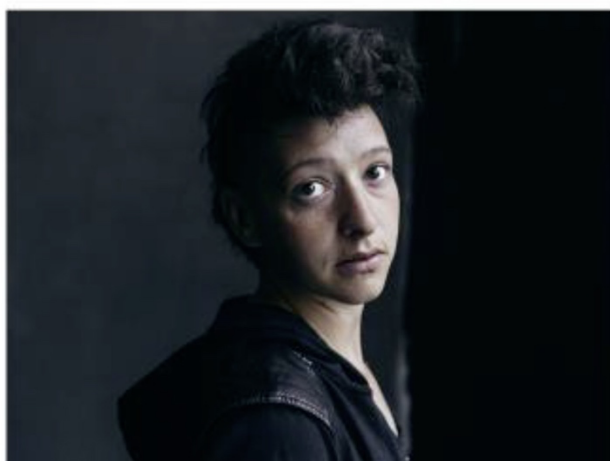




De la réalité à la fiction :  
processus de création d'un film  
ethnographique à travers  
une expérience collaborative

Mémoire de licence en ethnologie



Directeur et Directrice du mémoire

CHRISTIAN GHASARIAN  
MIREILLE BERTON

octobre 2017



## Remerciements

À Christian Ghasarian et Mireille Berton pour leur disponibilité et leurs précieux conseils.

À Marion Schulze qui m'a aiguillé sur des points essentiels à ce travail lors de sa conception.

À Bastien Mérillat qui m'a accompagnée pour chaque tournage et qui a pris en charge l'aspect technique du film. Grâce à lui, j'ai pu me concentrer sur la réalisation et le travail de recherche avec plus de sérénité.

À mon amie Andréa qui m'a embarquée dans cette aventure totalement imprévue et m'a accordé sa confiance pour réaliser ce projet.

À Lyo, Natalia-Tomasz, Maël, Sacha, Oxy, Sophie, Sarah et Diane pour m'avoir accordé leur confiance durant toute cette aventure.

À Pauline Dupraz pour avoir fait un travail graphique exceptionnel pour le film.

À Guillaume Perret d'avoir accepté de faire les photos de l'affiche ainsi que de m'avoir autorisée à utiliser ses clichés dans le film.

À Simon d'avoir participé au *mastering* des séquences musicales.

À Guy-Laurent Vaney d'avoir participé au tournage du Zelig.

À la Brasserie de Montbenon, à l'association Lilith, au Trafick Club, au Zelig, de nous avoir autorisé à filmer des lieux et des événements dans leur enceinte.

À Damien, Bastien et Audrey pour leur aide dans la relecture et la mise en page de ce travail.



# Table des matières

<b>PARTIE 1 : INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<hr/>	
1.1 INTRODUCTION	7
1.2 CHOIX DU SUJET	8
1.3 CONSTRUCTION DU TRAVAIL	8
1.5 PARTICULARITES DE LA RECHERCHE	9
<b>PARTIE 2 : THEORIE</b>	<b>11</b>
<hr/>	
2.1 INTRODUCTION	13
2.2 CADRE THEORIQUE DE LA RECHERCHE	13
2.2.1 PROBLEMATIQUE ET QUESTIONS DE RECHERCHES	13
2.2.2 CHAMP DE RECHERCHE	15
2.2.4 UN ECHANTILLONNAGE DIVERSIFIE	16
2.3 METHODOLOGIE : LE TRAVAIL DE TERRAIN	16
2.3.1 L'APPROCHE DE LA GROUNDED THEORY	16
2.3.2 UN TRAVAIL REFLEXIF DANS UNE ANTHROPOLOGIE DU PROCHE	18
2.3.3 ENTRE « CINEMA-VERITE » ET FICTION	24
2.3.4 RECOLTE DES DONNEES	26
2.3.5 DECODAGE ET <i>DERUSHAGE</i>	27
2.4 REFLEXIVITE ET ETHIQUE : UN TERRAIN SENSIBLE	29
2.4.1 UNE COLLABORATION	30
2.4.2 LE REFUS D'UNE TROP GRANDE MISE EN SCENE	33
2.4.3 LE PACTE ETHNOGRAPHIQUE	34
2.5 PRESENTATION DES RESULTATS	37
<b>PARTIE 3 : DESCRIPTION DU FILM</b>	<b>39</b>
<hr/>	
3.1 INTRODUCTION	41
3.2 EXPLICATION DE LA STRUCTURE	41
3.3 MUSIQUE	44
3.4 MONTAGE	46
3.5 CONCLUSION INTERMEDIAIRE : ET SI LA COLLABORATION AVEC LES PROTAGONISTES INTERVENAIT AUSSI SUR LE PLAN TECHNIQUE ?	46
<b>PARTIE 4 : CONCLUSION</b>	<b>49</b>
<b>PARTIE 5 : BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>53</b>
<hr/>	



# Partie 1 : Introduction



## 1.1 Introduction

Qu'est-ce qu'un documentaire<sup>1</sup> ethnographique ? À quels codes répond-il ? Comment se démarque-t-il des autres documentaires vidéo ? Alors qu'à partir des années 60 les cinéastes du réel, motivés par les avancées technologiques tant sur les caméras que sur la prise de son, préconisent l'usage du plan-séquence et la non-intervention du réalisateur dans le projet cinématographique afin que celui-ci puisse prétendre au statut de « cinéma du réel » (De Sardan 1994 : 52), aujourd'hui, il est plus communément admis que filmer le réel semble impossible quel que soit les précautions prises par le réalisateur. Ainsi, le documentaire ne se démarque pas de la fiction avec évidence ; les outils et les procédés techniques, pour l'un comme pour l'autre, sont les mêmes. Le cadrage ne présente qu'un regard limité dans la mesure où il effectue une sélection sur le paysage réel qui est limitée aux bords du cadre. Le son, quant à lui, ne représente jamais ce qui a été entendu sur le moment : un micro-cravate met au premier plan le son de la voix par rapport aux bruits environnants, un micro-perche implique que le son a été capté selon une certaine orientation qui définit une zone sonore précise. De plus, la prise de son comme la présence de la caméra modifie intensément la scène filmée. Même sans compter le malaise, la gêne ou au contraire l'attrait narcissique que les intervenants peuvent avoir face à la caméra, les contraintes techniques et esthétiques ne cessent de modifier l'espace : « *Tu peux fermer la porte ? J'entends le bruit de la machine à laver dans le casque* », « *Ce tableau est vraiment joli, ce serait dommage de ne pas l'avoir dans le cadre, on peut déplacer un peu ton canapé ?* », « *C'est mieux si tu te tiens droit parce que sinon le micro frotte contre ton col* » ou encore « *attends, tu peux répéter ce que tu as dit ? c'était très bien mais il y a un avion qui est passé au même moment et on t'entend mal.* » Et que dire de la post-production, de l'affiche du film, de la salle de cinéma dans lequel le film est projeté, de la réception critique ? Même quand le film est terminé, il échappe à son auteur qui ne peut maîtriser tous les aspects de sa réception. Alors, en gardant à l'esprit les objectifs du « cinéma-vérité », comment composer avec l'aspect fictionnel et imprévisible que toute œuvre cinématographique contient ? Ce travail se propose de présenter un film, *Unique en son genre*, qui a été créé sur plus de deux années de travail et qui tente

---

<sup>1</sup> Même si le terme « documentaire » a reçu de vives critiques par les cinéastes « du réel » à partir des années 60, il m'a semblé plus adéquat que les expressions « cinéma-vérité », « cinéma du réel » ou « cinéma direct » qui sont elles-mêmes discutables. Le terme « documentaire » est utilisé ici en synonyme de « document ethnographique » ou « film ethnographique ».

de se positionner sur certaines questions développées ici. Entre éthique, réflexivité, humanité et travail théorique, le travail d'ethnologue est toujours à réinventer et re-questionner dans ses fondements et ses objectifs.

## 1.2 Choix du sujet

Ce projet de mémoire est né d'une rencontre fortuite entre Andréa, l'une des protagonistes du documentaire et moi. Si je n'avais pas encore décidé de travailler sur des questions de genre au début de mon Master, celle qui est devenue une merveilleuse amie m'a fait comprendre que j'étais loin d'avoir saisi les enjeux de ce thème de plus en plus médiatisé aujourd'hui. Andréa m'a ouvert les yeux sur certains aspects de notre société ainsi que sur des questions liées à mon identité de genre. Ce sont mes propres incertitudes qui ont motivé mon envie d'explorer ce sujet de manière plus approfondie à travers la réalisation d'un documentaire. Travailler à travers le média filmique avait pour moi deux avantages. Premièrement, cela me permettait de me perfectionner dans un domaine qui j'espère deviendra mon métier. Deuxièmement, il participait à un objectif qui est pour moi inhérent à mes recherches anthropologiques : avoir un impact social au-delà du cadre universitaire.

## 1.3 Construction du travail

Ce texte qui accompagne le documentaire est composé de deux parties principales : un travail présentant les questions ethnologiques et un autre, la démarche de réalisation. La première partie de cet écrit propose une analyse anthropologique qui se présente sous la forme d'un retour critique et d'une explication sur l'expérience menée à travers la réalisation du documentaire. La deuxième consiste en une analyse du film, de sa structure et de mes choix éthiques ainsi qu'esthétiques. Il s'agit de réunir ces deux parties dans une conclusion commune et de tenter de trouver comment leur permettre de se rejoindre autant d'un point de vue éthique que méthodologique.

## 1.5 Particularités de la recherche

La particularité de cette étude se trouve dans le média utilisé dans le cadre de mon Master, c'est-à-dire la vidéo. Cet aspect me semble extrêmement important dans le cadre de la recherche car il implique de nombreuses différences avec un rendu écrit :

- Les récepteurs ne sont pas uniquement universitaires et je dois donc m'adapter à un public plus large.
- La réaction des individus face à la caméra – surtout en sachant qu'il s'agit d'être intégré à un film – n'est pas la même que celle face à un enregistreur.
- Les cadres théoriques et éthiques se mélangent entre deux disciplines – cinéma et ethnologie – et doivent donc être réfléchis à travers ces deux aspects. Les techniques de montage, de prise de son et l'insertion de musique sont des aspects aussi importants que l'élaboration de la grille de question et que la prise de contact avec l'intervenant.
- La restitution des données doit être particulièrement réfléchie car les intervenants seront exposés à un large public que celui du cadre universitaire.



## Partie 2 : Théorie

Edgar Morin parlant de Chronique d'un été : « *Un dernier mot : nous devons faire un film d'une durée normale avec un matériel de 25 heures de pellicule. Le temps de notre film est un temps vécu, différent de notre temps cinématographique. Réussirons-nous à faire un film de deux heures où ne se perd pas la substance même de ce qui a été tourné ? Nous l'essayons mais le montage nous pose de gros problème.* » (Graff 2014 : 97)



## 2.1 Introduction

Faire un documentaire, c'est ré-agencer le réel avec subjectivité ; le montage redéfinit un temps nouveau, un temps propre au document. De *rushs*<sup>2</sup> épars naît un discours filmique qui ne peut être imputé qu'au film lui-même. En effet, créer un film, c'est créer un espace-temps, une dimension nouvelle et unique. Doit-on alors parler de *fiction* ou de *mensonge* alors même que nous sommes dans le registre du documentaire ? Comment produire un discours scientifique alors que nous savons pertinemment que le produit final n'est qu'une vision tronquée, entachée ou sublimée de la réalité ? Il ne s'agira pas ici de répondre de manière exhaustive à toutes ces questions (d'ailleurs le pourrions-nous ?) mais de les intégrer dans la démarche et la recherche qui ont conduit la création de mon film de mémoire. Ce travail postule que c'est dans la collaboration entre le chercheur et les individus impliqués dans la recherche qu'une forme de vérité apparaît ; celle qui ne laisse plus le réalisateur seul face à son discours qui est alors également pris en charge par les acteurs sociaux eux-mêmes, autant à travers leurs prises de paroles directes dans le film que dans leurs implications sur la production du discours. Ainsi, la présentation de conditions de production et des évolutions dans les questions éthiques ainsi que réflexives tenteront de donner au lecteur une vision du *pourquoi ?* et du *comment ?* de ce film de mémoire. Il s'agira en somme de justifier, au plus près possible, les choix qui ont conduit ce film à prendre sa forme finale.

## 2.2 Cadre théorique de la recherche

### 2.2.1 Problématique et questions de recherches

Contestant les théories essentialistes qui interprètent le comportement selon des données uniquement biologiques, l'anthropologie du genre s'intéresse à la construction sociale des sexes. Ainsi, même si les institutions liées à l'état civil considèrent que ce sont les parties génitales qui définissent le sexe d'un individu, les interactions sociales, où ces parties du corps sont invisibles, « classent » les individus selon des critères différents. Goffman a écrit, en parlant des distinctions de genre que « *cette source d'auto-identification [est] l'une des plus profondes que nous propose notre société.* » (Goffman 2011 : 49). Si en effet, comme l'a montré le sociologue, cette distinction est l'une des premières qui

---

<sup>2</sup> Ensemble des prises de vues avant tout travail de montage.

s'opère lors d'une interaction sociale, elle est par conséquent intimement liée à la construction identitaire des individus.

En ethnologie, si le concept d'identité n'a pas de définition spécifique en soi, il peut être utilisé lorsqu'il se réfère à un sentiment d'appartenance à un groupe social quelconque. Dans le cas présent, nous parlerons d'identité de genre et nous verrons comment celle-ci se déploie à travers le sentiment d'appartenance au groupe « homme » ou au groupe « femme ». Cette distinction des sexes est, semble-t-il, commune à toutes les sociétés connues. Pourtant, elle comporte ses dissidents. Si les personnes transidentitaires<sup>3</sup> démontrent, par le fait même d'exister, la limite des théories essentialistes, elles permettent également, comme l'a montré Garfinkel, de pouvoir observer avec plus de clarté l'apprentissage social commun des rôles sexuels. Ce que le chercheur appelle *passing* représente bien l'apprentissage conscient de ces rôles, normalement intégrés dès la naissance. Cette socialisation du genre est si profondément ancrée qu'il peut sembler impossible, dès lors, de se définir hors de la vision binaire homme-femme. Pourtant, celle-ci tend de plus en plus à être remise en question par ceux qui refusent de *passer*. Parmi toutes les possibilités de s'identifier à un genre, qu'est-ce que les mots « femme » et « homme » signifient pour ceux qui doivent changer d'identité et par extension que signifient-ils pour chacun d'entre nous ?

Dans cette étude, j'aimerais analyser cette quête d'identité au milieu des chamboulements – hormonaux, existentiels, corporels et sociaux – d'une transition à travers le parcours de 5 personnes transgenres.

Cette problématique et les différentes questions de recherche qu'elle comporte sont trop vastes pour un travail de mémoire habituel. Si elle peut s'étendre ainsi c'est que le format du film vidéo dédié à un large spectre de spectateur a d'autres objectifs que le mémoire rendu en cadre strictement universitaire. Dans le vaste projet qui devrait accompagner tout documentaire – c'est à dire de rendre l'opinion publique plus tolérante à celui qui est Autre – les questions sont certainement plus efficaces que les réponses. Le film n'a donc pas pour postulat d'enseigner qu'est-ce que sont « les hommes » et « les femmes », ni d'arriver à une conclusion arrêtée sur la question des genres.

---

<sup>3</sup> Les termes « transidentitaires » et « transgenres » sont utilisés comme synonymes dans ce travail pour désigner les protagonistes du film.

L'objectif est, au contraire, qu'à travers celui-ci, chacun se questionne sur la problématique à l'aune de son expérience personnelle.

### 2.2.2 Champ de recherche

Il s'agit ici d'expliquer mes choix liés au cadre de la recherche, notamment l'espace géographique sur lequel l'étude se déploie et le choix des intervenants.

Le projet se déroule sur différents lieux de la Suisse Romande répartis sur 3 cantons : le Valais, Neuchâtel et Vaud. Ce choix s'est imposé surtout pour des questions pratiques ; d'un point de vue linguistique j'aurais eu de la peine à entamer une telle recherche dans une autre langue que ma langue maternelle. De plus, le nombre assez important d'intervenants a impliqué de nombreux trajets qu'il fallait assumer tant sur le plan financier que temporel. En même temps, la pluralité des lieux devait pouvoir contribuer à l'objectif du film – qui est de montrer la diversité à travers un échantillon de personnes transgenres – et permettre d'élargir les propos et points de vue.

Le choix des participants a été déterminé par le hasard. La sélection des individus, dans le cadre d'un documentaire, implique déjà une forme fictionnelle induite par l'ethnologue sur les personnages qu'il désire mettre en scène. Il ne s'agit pas de dire que le hasard évite la fiction mais qu'il limite, sur cet aspect, l'impact de l'ethnologue sur son sujet. Si cet aspect théorique est intéressant, c'est essentiellement des raisons pratiques qui sont la cause de ce choix. Un terrain comme celui-ci n'est pas simple ; le plan émotionnel est souvent sollicité et la présence d'une caméra peut être intrusive. Il n'était donc pas évident de trouver de nombreux participants. J'ai ainsi accepté chaque personne qui s'est présentée et j'ai eu la chance de pouvoir constater que leur diversité s'accommodait avec l'objectif de ma recherche. Je ne ferai pas ici une description de chaque intervenant car il me semble que le film est dans ce sens plus exhaustif mais il me semble pertinent de mentionner les points qui m'amènent à penser que l'échantillonnage d'individus participant au film est particulièrement intéressant.

## 2.2.4 Un échantillonnage diversifié

Mes premiers à priori ont commencé à tomber quand je rencontrais chacun des participants alors que j'avais associé la transidentité au monde *queer*<sup>4</sup> et aux mouvements LGBT<sup>5</sup>. Si Andréa, mon premier contact, revendique cette appartenance politique tout comme Maël qui milite également dans un cadre d'autogestion et de végétalisme, Sophie, Lyo et Natalia-Tomasz ne s'assimilent à ma connaissance à aucun mouvement politique. Lorsque j'ai appris à mieux connaître Lyo, j'ai découvert quelqu'un de solitaire et proche de la nature. En parallèle, mon amitié avec Andréa m'amenait à découvrir son monde, le « monde de la nuit », de la ville et sa vie sexuelle omniprésente. La question de la sexualité m'est alors apparue dans toute sa complexité. Alors que Maël et Lyo ont effectués la même opération (maséctomie), Maël est attiré par les hommes et Lyo par les femmes. Sophie est attirée par les hommes et Natalia-Tomasz par les femmes. Andréa est bisexuelle. Entre la ville et la campagne, dans les différences sexuelles, avec des situations familiales variées et des moyens financiers très diversifiés, les intervenants me sont apparus en premier lieu dans leurs différences. Le travail qui consistait alors à trouver une corrélation entre ces personnes afin de pouvoir créer un discours cohérent m'a donc semblé particulièrement intéressant.

## 2.3 Méthodologie : le travail de terrain

### 2.3.1 L'approche de la Grounded Theory

Dès mes premiers pas sur le terrain, je me suis retrouvée confrontée à des problèmes liés à ma problématique initiale (qui se focalisait sur les « indices de genre ») ; celle-ci cloisonnait tellement les individus dans un cadre strict qu'elle m'a rapidement semblé inadéquate. De plus, les aspects théoriques travaillés lors des cours universitaires m'apparaissaient encore trop éloignés de mon

---

<sup>4</sup> Le mouvement *queer*, dans sa définition même (qui signifie bizarre, étrange, louche), cherche à se dissocier de la normalité. Né aux Etats-Unis au début du XXème, le terme était utilisé de manière insultante pour désigner la communauté homosexuelle qui finit par se réapproprier le terme et à le revendiquer comme moyen de reconnaissance d'un groupe de culture sexuelle alternative (DORLIN 2008 : 109). Aujourd'hui, c'est une communauté nombreuse qui regroupe principalement les sexualités non classique et hétéronormée ; gays, lesbiennes, prostituées assumées, sadomasochistes, fétichistes, travestis, transgenres, etc.

<sup>5</sup> Lesbiennes-Gays-Bisexuels-Transgenres

expérience de terrain. J'essayais – je m'en suis rendu compte à posteriori – de faire correspondre les individus avec lesquels je travaillais à la théorie incomplète que j'avais comme bagage. Puis, le terrain s'est intensifié, je suis devenue une observatrice participante, une amie et une confidente. J'ai alors abandonné ma problématique initiale et mes questions de recherches. Mes entretiens principalement semi-directifs se sont alors transformés en récit de vie, j'ai mis de côté mes acquis théoriques tout en décidant de me « laisser porter » par le sujet sans tenter de lui donner une direction quelconque. Cette approche du terrain qui s'est imposée naturellement après quelques semaines de recherche s'inscrit dans la méthode de la *Grounded Theory* élaborée dans les années 60 par Glaser et Strauss. Refuser un cadre de recherche initial m'est apparu plus à même de représenter cette tentative de rapprochement au réel qu'ambitionne un documentaire. Ainsi, les imprévus ont eu leur place dans le tournage ; les changements de vie de chacun, les idées et envies qui germaient lors des entretiens et le hasard ont conduit la réalisation du film. L'étude sur le vécu de ces cinq personnes n'a donc pas été menée sur la base d'hypothèses prédéterminées et les constats qui peuvent être faits à la fin de cette recherche ont émergé du terrain lui-même. Par exemple, l'idée de travailler sur le concept d'identité de genre et du malaise que la binarité homme-femme peut provoquer est née suite à l'écoute répétée des différentes interviews et du *dérushage*<sup>6</sup> de ceux-ci (étape de réalisation pouvant s'apparenter à la méthode de codage de Strauss et Corbin comme nous le verrons au chapitre 2.3.5). J'ai découvert une constante parmi les intervenants : un rapport ambigu face à une conception binaire des sexes. Cette démarche, s'apparentant au codage qualitatif (mais à travers un travail sur image), m'a permis de redéfinir tout mon travail sur la base des similitudes entre les individus : si chacun se sentait « homme » ou « femme », une petite remarque, une question, trahissait un rapport plus complexe à cette binarité qui n'apparaissait pas à première vue. Dès lors, j'ai pu construire la première partie du film en la terminant sur cette question essentielle posée par Natalia « *Qu'est-ce que ça veut dire être un homme ou une femme ?* ». De plus, la *Grounded Theory* semblait particulièrement se prêter au travail filmique également par l'aspect intime, créatif et inventif qu'elle permet lorsqu'on l'associe à un travail réflexif important.

---

<sup>6</sup> Le *dérushage* est la première étape de montage, elle consiste à pré-sélectionner et à pré-structurer ce qui a été filmé en vue de la construction du film.

### 2.3.2 Un travail réflexif dans une anthropologie du proche

#### L'intégration du chercheur dans l'étude

La recherche en sciences sociales impliquant un travail de terrain a, dans l'histoire de la discipline, fait apparaître les difficultés rencontrées par les chercheurs face à leurs implications, leurs émotions, leur sympathie (ou à l'inverse leur antipathie) vis-à-vis des individus étudiés. De nombreux « tests » mettent en avant la volonté de certains chercheurs de réduire la distance analytique, cette « neutralité scientifique » qui semble aujourd'hui, de toute évidence, illusoire lorsqu'il s'agit d'étudier l'Homme par l'Homme. Malinowski commence *Les Argonautes du Pacifique* (1993) par une biographie personnelle, Leiris tient dans son journal de bord *L'Afrique fantôme* (1981) des réflexions et propos très personnels ; Bourdieu, même si en élaborant sa théorie de la réflexivité arrive sur un terrain déjà quelque peu exploré, a eu un impact considérable sur les sciences sociales en donnant le postulat que cette démarche méthodologique est essentielle à la scientificité de la discipline :

*« L'anthropologie ne peut s'accomplir comme science qu'à condition de prendre aussi pour objet les actes et les instruments de la pratique scientifique et, plus précisément, le rapport que le chercheur entretient avec son objet »* (Bourdieu 1980 : 7).

Dès lors, l'intégration des conditions de la recherche dans une étude est pour le sociologue inévitable : *« Le progrès de la connaissance, dans le cas de la science sociale, suppose un progrès dans la connaissance des conditions de la connaissance. »* (Bourdieu 1980 : 7).

Ces questions m'ont hantées tout au long de mon parcours universitaire. L'ethnologue se présentait devant moi tel un scientifique un peu artiste qui devait trouver sa propre réponse à la question réflexive face à la multitude des possibles et évidemment, je me questionnais : comment allais-je moi-même exposer ma propre subjectivité sans m'impliquer de façon trop narcissique ? Cette partie de mon étude a été sans doute la plus difficile, celle qui me laisse encore la plus pensive et avec laquelle je peine à être satisfaite. C'est aussi la partie du film qui me dévoile le plus et c'est sans doute l'une des raisons de cette gêne. Après réflexions, j'ai décidé de poser ma voix en off pour accompagner les différentes étapes du film. Ma première intervention invite le spectateur à cerner quelque peu ma personnalité et à mettre en place un

contexte. J'ai tenté de créer une complicité, de proposer au spectateur de m'accompagner dans l'aventure que j'ai vécue. Dans la partie finale, Sarah me demande de me définir et je me prête au jeu ; cette petite mise-à-nu invite à cerner qui je suis et donc quelle pouvait être mon optique consciente comme inconsciente lorsque j'ai travaillé sur ce film. Dans la même idée, ma présence à la caméra n'est pas forcément évitée et j'apparais dans plusieurs plans (voir fig 1, 2, 3 et 4 ci-dessous).

*Fig. 1 : Soirée au Zelig. J'apparais de dos. © Ischer Solange, 2016.*



*Fig. 2 : Trajet en voiture avec Andrea. Je me trouve sur le siège passager. © Ischer Solange, 2016*



*Fig. 3 : Au « manoir », en compagnie de Lyo. © Ischer Solange, 2016.*



*Fig. 4 : Je suis visible lors de notre discussion avec Lyo. ©Ischer Solange, 2016.*



Au-delà de ma présence qui doit être assumée, j'ai également voulu mettre en avant les conditions de tournage. La présence de la caméra, des lumières et du micro ne cherche pas à être cachées mais au contraire est assumée afin de rappeler au spectateur que le film a été réalisé dans certaines conditions et que ces conditions influencent la scène qui est filmée. En voici quelques exemples :

*Fig. 5 : Un regard caméra au Zelig. © Ischer Solange, 2016.*



*Fig. 6a et 6b : Le moment où Sacha remarque que nous les filmons discrètement, ce qui déclenche un rire chez Oxy. © Ischer Solange, 2016.*



*Fig. 7 : Andréa tient l'émetteur du micro au Trafick. © Ischer Solange, 2016.*



Fig. 8 : *Ludo est ébloui lorsque Bastien met de la lumière.* © Ischer Solange, 2016.



Ces plans ont donc été choisis consciemment et tiennent une place importante dans le documentaire. Le spectateur est sans arrêt confronté aux conditions de tournages ce qui lui rappelle implicitement qu'il est loin de se confronter à la réalité et qu'il doit garder une certaine distance avec l'objet qu'il regarde.

#### Le rapport émotionnel au sujet

L'intégration de ma personne dans l'étude a été l'un des premiers problèmes qui s'est présenté à moi dans ma démarche réflexive lors de l'élaboration du film puis, avec le temps c'est l'aspect émotionnel qui en est devenu un autre. Le rapport de plus en plus intime que j'ai créé avec les intervenants m'a conduite à devenir particulièrement émotive sur mon sujet de mémoire. Dans un cadre privé, j'ai pu entendre des propos *transphobes*<sup>7</sup> qui m'ont blessé et auxquels j'ai réagi avec agressivité. Dans un projet qui initialement me touchait peu, je suis devenue de plus en plus impliquée. Ainsi, le film se construisait en parallèle à une éthique personnelle qui doit être expliquée. Dans l'article *Le chercheur et son double* (1997), Patrice Cohen expose sa réflexion sur la distanciation du chercheur par rapport à un terrain où l'objet de recherche relève de l'anthropologie du proche. Le principal argument de l'article est la remise en cause du principe de distanciation avec l'objet : comment se distancier d'un objet d'étude qui nous touche et pour lequel nous voulons apporter notre contribution ? Dans ce sens, il a été de plus en plus évident que mon travail devait contribuer à servir ceux qui acceptaient de témoigner. Je voulais rendre le quotidien, des bouts de vie et différentes identités de personnes ayant effectués ou effectuant une transition visible et

---

<sup>7</sup> Attitude de rejet et/ou de ségrégation envers les personnes transgenres.

« normale », tel que j'avais moi-même pu les ressentir. Cohen utilise le concept bourdieusien d'objectivation du lien du chercheur à son objet d'étude pour expliquer qu'il ne s'agit plus d'une distanciation par rapport à l'objet d'étude mais d'une prise de conscience de son implication personnelle dans l'étude et d'une mise à distance de cette implication. *Le chercheur et son double* renvoie ainsi au dédoublement que l'auteur propose pour dissocier deux types de positionnements, celui du chercheur et celui de l'individu en tant qu'acteur social. Au-delà d'un retour réflexif sur la personne de l'ethnologue, la réflexivité est de ce fait une méthode pour pallier aux faiblesses de la dimension subjective des sciences sociales. *Le désarroi de l'ethnologue* (Ghasarian 1997) et le recueil d'articles *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive* (Ghasarian 2002) mettent en évidence l'impossibilité de produire un regard neutre sur le sujet étudié. L'idée que le chercheur ne se tient jamais simplement à l'extérieur mais qu'il est dans une relation socialement déterminée avec ceux qu'il étudie (la fameuse « vue du dehors » n'étant en somme qu'une position qui réfère à un contexte politique global) est aujourd'hui largement admise dans le milieu académique. Dès lors, il devient nécessaire d'être attentif aux sentiments qui ont conduit le chercheur à choisir son objet d'analyse et les à priori qu'il a développés face à son terrain :

*« Sympathie ou antipathie envers les acteurs sociaux déterminent d'une certaine façon le travail de terrain et les analyses qui en résultent. C'est pourquoi elles doivent être prises en compte avec le plus grand sérieux. Si chaque enquêteur sait intimement que ce qu'il ressent sur le terrain affecte sa recherche, on ne lui apprend guère à intégrer cette dimension dans ses analyses. [...] Le manque d'attention de l'enquêteur envers ses émotions le conduit finalement à être plus influencé par celles-ci que s'il en avait pleinement conscience. »* (Ghasarian 1997 : 6)

Ainsi tout en essayant de proposer un discours utile et réfléchi sur les questions de genre, j'ai donné à certaines scènes un caractère émotionnellement engagé. La musique off au Zelig en est un exemple. J'ai également succombé à la tentation de quelques ralentis lors de la soirée avec Andréa, elle-même sur une musique off et la chanson de Diane, agrémentée d'images de nature se propose d'être une pause bucolique au milieu de l'intensité des discours. Ces scènes dont j'assume la non-neutralité sont principalement justifiées par mes émotions pour les protagonistes durant le tournage, des émotions que j'avais envie de transmettre, au mieux, au spectateur.

Dans cette idée, je ne décrirai pas mon approche comme ouvertement engagée politiquement mais, sans aucun doute, comme impliquée humainement. Au final, ce travail réflexif m'a permis de développer la structure en 3 parties du documentaire, non sur des bases temporelles mais sur un retour de ma propre expérience, ma proposition étant donc d'offrir au spectateur de m'accompagner tout au long de mon terrain, à travers ce que j'ai vécu. Dans la *Partie 1*, il est confronté aux vastes questions sur le genre qui se sont posées à moi au début de la recherche, dans la *Partie 2*, il développe avec les intervenants un rapport plus intime et finalement, la *Partie 3*, lui offre la conclusion que nous avons tous apportés au travail en faisant l'exercice difficile de se définir.

### 2.3.3 Entre « cinéma-vérité » et fiction

*« Les réalisateurs, y compris un grand nombre de réalisateurs de films ethnographiques, dont le travail se fonde sur une rhétorique empirique, sont pris dans une contradiction : d'un côté, ils semblent présenter les images qu'ils ont tournées comme une preuve, de l'autre, ils manipulent ces images – au moins leur chronologie – pour les rendre cohérentes et compréhensibles. » (Henley 2011 : 5)*

Concernant l'approche cinématographique, ce sont les techniques du cinéma-vérité, totalement conciliables avec la *grounded theory* qui ont retenu mon attention. Le cinéma-vérité est apparu dans les années 60, lorsque des caméras plus légères ont fait leur apparition ; son objectif étant de « capter le réel », l'influence d'un matériel plus facile à déplacer et transporter est notable. L'objectif commun aux réalisateurs de ce genre cinématographique est de refuser « *les artifices du scénario, de l'interprétation professionnelle, de la mise en scène, des truquages, du travail en studio.* » (Senécal, 1963 : 2) Car, il ne faut pas oublier que même si le désir de représenter le réel motive le chercheur, comme le dit Henley, « *un réalisateur ethnographe ne peut en aucun cas éviter d'être impliqué dans une démarche d'auteur qui consiste à reporter une structure narrative sur les événements filmés.* » (Henley 2011 : 6) Refuser les artifices du scénario et les truquages n'implique pas pour autant de ne pas assumer l'aspect fictionnel dont toute œuvre cinématographique – même dans le cas d'un documentaire tentant de se rapprocher du réel – est pourvue car il s'agit bien de faire vivre au récepteur de

l'étude ethnologique – que celui-ci soit lecteur, auditeur ou spectateur – une vision construite du sujet :

*« Le sentiment qu'éprouve le lecteur de vivre l'expérience du terrain est, en fait, le résultat d'une fiction, car l'ethnographe transforme les ambiguïtés des situations de recherche et la diversité des significations en un portrait parfaitement intégré. La dimension fictionnelle est ainsi intrinsèque au travail de l'ethnographe. » (Colley 2005 : 8)*

Décrire c'est raconter. Dans ce sens, aucune œuvre n'échappe à la fiction ; celle-ci n'est ainsi pas opposée aux techniques du cinéma-vérité qui ne nie en aucune façon l'aspect narratif que toute œuvre crée. Sans narration et développement argumentatif, le film proposerait des scènes et des séquences sans logique entre elles et il n'y aurait donc pas de sujet, d'hypothèse ou de démonstration. Il fallait donc créer une intrigue dans l'énonciation et celle-ci intervient à la fin de la partie introductive représentée par la *Partie 1*, lorsque Natalia dit « *Qu'est-ce que ça veut dire être un homme ou une femme ?* ». Cette question permet au film de se développer sur une base qui ne cherche pas à définir le « vrai » du « faux » mais de s'articuler sur des concepts symboliques et métaphoriques propres à chacun et compris en lien avec une relation à la société donnée. Après un développement dans la *Partie 2*, le film se conclut sur la phrase « *Je suis un être humain avant d'être un sexe* ». Ces paroles s'insèrent alors dans la structure en conclusion ouverte. Dans ce cas, la fiction a été créée à partir de discours « réels ». Les dernières paroles de Lyo sont sorties de leur contexte et ne représentent pas le moment vécu ; je les ai utilisées pour créer un discours qui m'arrangeait dans le développement narratif. Comme le dit Colley, créer de la fiction à partir du réel n'a rien d'une tromperie :

*« Lorsque je crée une fiction, je ne veux pas tromper le destinataire de mon message : c'est en connaissance de cause que je l'invite à partager une histoire que nous savons n'être pas vraie et dont la spécificité est de ne pas relever du régime des croyances ni du binôme vrai ou faux. La fiction suppose la non-pertinence du jugement en termes de véridicité. » (Colley 2005 : 22)*

La « vérité » et la fiction doivent alors trouver un équilibre autant à travers les choix éthiques du réalisateur que dans les choix techniques. À ces deux éléments intrinsèques à la création d'un film, se rajoute une autre donnée, elle-

même inhérente à la subjectivité du réalisateur : l'aspect artistique et créatif. Dès lors le travail de l'ethnologue ne devrait-il pas être motivé par un esprit créatif afin de rendre compte avec diversité de la diversité elle-même ?

C'est, à mon avis, à travers un travail réflexif conséquent, une recherche dans l'implication personnelle assumée à l'image et une certaine fantaisie qu'un documentaire ethnographique peut trouver l'équilibre entre la « vérité » et l'« art » ; la démarche artistique n'empêchant pas un travail ethnologique sérieux.

#### 2.3.4 Récolte des données

Pour la récolte des données, j'ai pris le parti de faire des observations participantes ainsi que des entretiens combinant un aspect narratif et des questions plus spécifiques dans des entretiens semi-directifs (que l'on retrouve principalement dans la *Partie 1*), puis, dans un second temps, j'ai opté principalement pour des récits de vie. Cette manière de récolter des données se retrouve, en quelque sorte, dans la construction du film qui oscille entre « moments vécus » et interviews.

##### Observation participante

L'observation participante s'est imposée à moi en raison de mon amitié avec les intervenants, en premier lieu avec Andréa. Sur cette base, la plupart des interviews ont pris des allures plutôt légères – lors d'un apéritif, devant un repas ponctué d'anecdotes hors-sujet – car même si nous avons parfois voulu recréer un cadre formel, les discours ont vite été réinvestis de la spontanéité liée à notre relation. Andréa m'a emmenée à différentes reprises dans des espaces qu'elle affectionne. J'ai ainsi été à des réunions de TGNS (Transgender Network Switzerland) et de VoGay (Association vaudoise de personnes concernées par l'homosexualité) ; j'ai passé une soirée au Trafick sexclub ; nous nous sommes rendues à de nombreuses soirées LOL (Lot Of Lesbians) où nous avons parfois croisé Lyo ; elle m'a présenté à certains de ses clients et amis. Avant même d'avoir décidé de réaliser mon travail de mémoire sur le sujet de la transidentité, Andréa m'avait déjà fait partager une partie de son univers. J'ai par la suite vécu une situation presque identique avec les autres participants, jusqu'à ce que les tournages soient terminés et que nos relations continuent à se développer en dehors du contexte de l'étude.

## Types d'entretiens

J'ai commencé mon travail par des entretiens semi-directifs ; ceux-ci avaient pour objectif d'amener la personne interviewée à me parler plus précisément de son *passing* et de son usage des indices de genre. Ces premiers entretiens ont servi à la construction de la première partie du film. Puis ma problématique ayant été abandonnée, j'ai décidé de passer à une autre méthode d'entretien en recherche qualitative : les récits de vie. Mes questions sont devenues plus vagues et ne cherchaient parfois qu'à relancer le discours. Le témoignage de Natalia-Tomasz (qui clôt la *Partie 2* du film) est le plus emblématique dans ce sens. Même si, au final, je restais détentricice de l'interprétation à retenir sur le récit qui allait m'être conté, la méthode du récit de vie m'a paru convenir pour plusieurs raisons. Premièrement, les personnes qui se livraient avaient le choix d'aborder de vastes sujets et, en choisissant l'un d'eux en particulier, ils mettaient l'accent sur leurs propres inquiétudes, recherches et problématiques au lieu de se conformer aux miennes. Deuxièmement, cette démarche offre plus de possibilités à l'acteur social de produire un regard critique sur lui-même – d'une fois à l'autre, les récits changeaient et les intervenants souhaitaient ré-aborder des points avec la réflexion qu'ils avaient produite entre-temps – et ainsi de collaborer à la recherche. Si je n'en avais pas conscience au début de mon mémoire, il me paraît maintenant évident que ce type d'entretien est plus à même de produire un film documentaire qui tente, au mieux, de se rapprocher du réel dans la mesure où il ne cloisonne pas l'individu dans un discours recherché par le spécialiste mais lui laisse le libre-arbitre d'aborder les sujets qu'il affectionne.

### 2.3.5 Décodage et *dérushage*

La *grounded theory*, si elle ne part pas de théories préétablies pour faire émerger des concepts trouve ses matériaux théoriques directement du terrain lui-même. Pour cela, la technique de codage permet de faire surgir des concepts puis une théorie. Mais, comment adapter une telle méthode à un travail filmique ? C'est au moment du *dérushage* que la technique du codage apparaît pertinente et prête à s'adapter au média. La première étape consiste à effectuer ce que Strauss et Corbin ont nommés *l'open-coding* (Flick 2006 : 308). Cette technique permet de conceptualiser les données des entretiens et de commencer à dégager un sens du travail de terrain. Il s'agit, en quelque sorte, de morceler l'interview en morceaux faisant référence à une idée ou un concept.

Dans mon cas, j'ai en premier lieu enlevé de ma *timeline*<sup>8</sup> tout ce qui me paraissait hors propos : mise en place du micro, arrêt durant l'interview pour des raisons pratiques, etc. Je me suis ensuite retrouvée avec une interview que j'ai morcelée en parties selon leur place dans la discussion (idée/concept/émotions). Alors que j'aurais dû les nommer à cette étape, il était techniquement difficile de le faire sur une *timeline* de montage. Mais ce premier morcellement du discours permettait déjà de faire un « tri » important. En second lieu, j'ai décidé de travailler selon le modèle de Flick du codage thématique. Concrètement j'ai donné une couleur à chaque extrait d'interview qui était ressortie de *l'open-coding*. Les différents concepts, thèmes et idées apparaissaient alors de manière visible pour chacun des intervenants. Dans l'exemple ci-dessous, l'interview a été fragmentée en plusieurs concepts/idées exprimés dans l'extrait plus bas.

Fig. 9 : Déconpage et mise en couleurs de chaque scène du film dans la timeline. La mise en couleurs m'a permis de visualiser les différents thèmes abordés. © Ischer Solange, 2016.



---

<sup>8</sup> La *timeline* est l'espace de travail permettant de monter les différentes couches vidéo et sons.

Fig. 10 : Légende de mes découpages de séquences. © Ischer Solange, 2016.

Lyo interview 2/extérieur :
Violet – Meilleurs moments
Rose – clichés garçon/fille, hommes/femmes
Lavande – conceptualisation de la femme
Cyruléen – Conceptualisation de l'homme
Iris – le corps et son habillage
Caraïbes – Regard des autres / interactions sociales
Mangue – Qui suis-je ? biographie
Vert – Tempérance sur précédents interviews et contradictions

Chaque cas était ainsi traité de manière individuelle puis, en deuxième instance, les extraits ont pu être regroupés par couleur et donc par thème, de manière à faire une analyse comparative entre les intervenants ; les personnages se sont mis alors « à discuter entre eux » de sujets thématiquement identiques. Sur la base de cette nouvelle construction, j'ai essayé de trouver ce qui pouvait relier ces parties entre-elles. Comme le dit Flick dans son ouvrage *An introduction to qualitative research*, le codage sélectif permet de faire émerger un thème précis : « *In any case, the results should be one central category and one central phenomenon.* » (Flick 2006 : 312) Dans mon cas, il m'est apparu intéressant que les extraits verts (représentant des remises en question ainsi que des contradictions) étaient récurrents dans les interviews et pour chacun des intervenants. De plus, ces extraits étaient souvent en opposition avec les interviews précédentes ; la contradiction et la remise en question devenaient ainsi la plus grande constante que je trouvais parmi les intervenants. C'est en poursuivant cette piste qu'il m'est apparu qu'un malaise relatif à la binarité des genres affectait chaque protagoniste et que le thème de l'identité de genre devait constituer le thème central de mon étude. Lorsque j'ai proposé ce sujet comme fil conducteur principal du film, chaque personne a montré un enthousiasme certain, me confirmant ainsi qu'il s'agissait bien de la voie à suivre.

## 2.4 Réflexivité et éthique : un terrain sensible

La notion de « terrain sensible » m'est apparue lors de mon premier terrain ethnologique. J'avais travaillé pendant six mois comme barmaid dans un cabaret qui cachait en fait « une maison de passe » : ce qui était alors tout à fait

illicite, la prostitution ayant été interdite dans les cabarets suisses par le gouvernement. En raison de ces pratiques illégales, j'avais instinctivement opté pour une position « cachée » ce qui m'avait, par la suite posé de nombreux ennuis éthiques et méthodologiques. Lors de ce terrain j'avais saisi la difficulté de travailler dans des situations violentes émotionnellement avec des personnes marquées par la souffrance et la marginalisation. Les nombreuses erreurs que j'avais commises m'avaient affectées et j'avais poursuivi mon cursus universitaire en choisissant de mettre l'accent, dans mes recherches, sur les positions éthiques et réflexives. Lors de l'élaboration de mon travail de mémoire, j'ai particulièrement réfléchi à cet aspect du terrain : comment rendre un travail éthique ? Le sujet de la transidentité posant des problèmes avoisinant ceux de mon premier terrain, – la marginalisation presque inéluctable des personnes concernées, les situations douloureuses sur le plan social, psychologique et physique ainsi que ma propre implication émotionnelle – je devais réussir à trouver une méthodologie propre au terrain et non soumettre le terrain à une méthodologie. J'ai alors, après quelques essais de montage vidéo infructueux, décidé de travailler dans une optique collaborative.

#### 2.4.1 Une collaboration

*C'est comme si tous les deux, le client et moi, nous nous laissions glisser, souvent avec crainte, dans un courant de devenir, un courant de processus qui nous entraîne. (Rogers 1966 : 156)*

Durant les différentes étapes de ce mémoire, je me suis questionnée sur la manière de rendre un travail à la fois réflexif et éthique. Il s'agissait pour moi de trouver une méthode qui me permettrait de limiter au maximum mon influence afin de laisser la parole aux personnes filmées. Je me suis rapidement aperçue, lors de mes premiers montages, que mon influence était de taille ; je pouvais faire rire les spectateurs ou les rendre compatissants. Il n'y a ici rien d'extraordinaire ; comme nous l'avons vu précédemment, le travail de montage, entre autres, se caractérise par l'impossibilité de rendre la réalité. Parmi les multiples possibilités d'approche dans la réalisation d'un documentaire, j'ai choisi, à la vue des problèmes énoncés ci-dessus, de tester une manière de travailler basée sur la collaboration avec les protagonistes en tentant de trouver un équilibre entre la recherche scientifique et la relation sincère et empathique. Le premier exemple de travail de type collaboratif m'ayant convaincu m'est

venu de la psychologie et non de la sociologie ; je me rappelais les travaux de Carl R. Rogers sur le développement de la personne et son approche thérapeutique humaniste basée sur la collaboration et l'empathie. Dans son article *Personne ou science ? une question philosophique* (Rogers 1966) Rogers exprime ses craintes au sujet d'une approche thérapeute-client à travers laquelle primerait la science sur la personne :

*« Tout ceci ne prouve-t-il pas que l'éthique est une considération plus fondamentale que la science ? Je vois clairement la valeur de la science comme outil [...] mais à moins d'être l'outil de personnes morales avec tout ce qu'implique le terme « personnes », son poids ne risque-t-il pas de devenir écrasant ? ». (Rogers 1966 ; 166)*

Rogers suppose qu'en considérant son sujet comme un objet d'étude, celui-ci aura tendance à devenir l'objet recherché par le spécialiste. Sur la base de ce constat, il développe une pratique humaniste collaborative : *« plus le thérapeute regarde le client comme une personne, plus l'auto-acceptation du client s'accroît. »* (Rogers 1966 ; 161) Je pense que le même constat peut être fait en ethnologie ; en privilégiant la relation de personne à personne, l'individu tendra plus à se révéler dans sa communication avec le chercheur alors qu'à l'inverse, abordé comme un « cas » ou un « objet » d'étude, l'individu se confortera à être ce qu'on attend de lui. La collaboration permet de travailler dans un cadre de confiance où l'acteur social, accompagné du chercheur, porte un regard sur lui-même qui peut se développer, changer et évoluer. En d'autres mots, il participe à l'analyse de sa personne en devenant son propre objet d'étude.

L'exemple de Jean Rouch, que j'ai découvert à posteriori de mon étude, rejoint cette approche. Ce dernier avait pris le parti, après avoir reçu de mauvaises critiques de certains intellectuels africains pour *Les maîtres fous*, de donner les moyens aux personnes qu'il filmait de produire un discours sur eux-mêmes. (Colley, 2005). C'est-à-dire, qu'en plus d'assumer la présence des moyens de production filmique sur le terrain, il effectuait le montage en collaboration avec ceux qu'il avait filmé. Cette technique que Carmen Diop décrit comme *« une éthique de la rencontre avec l'autre »* (Diop 2007) m'apparaît particulièrement efficace et propre à s'inscrire dans cette recherche du réel. Finalement, qui est plus apte à énoncer un discours sur un sujet que les personnes concernées elles-mêmes ?

Dans cette optique, j'ai d'abord décidé que chaque séquence me paraissant intéressante serait discutée, avec la personne filmée. « *Es-tu à l'aise avec cette image de toi ?* », « *As-tu l'impression que cela corresponde à tes idées ?* », « *le montage te paraît-il refléter ton discours ?* » Selon les réponses je retravaillais ou non la section concernée. Dans un second temps, j'ai voulu aller plus loin dans cette démarche. J'ai alors présenté les séquences des autres participants à chaque personne pour les questionner : « *qu'est-ce que tu penses du discours de tel ?* », « *cela te paraît-il pertinent pour le documentaire ?* » etc.

Cette méthode comportait quelques risques, le premier notamment étant que les personnes changent leur manière d'être et leurs discours par comparaison avec les autres. J'ai eu, dans ce sens, de nombreux cas représentatifs lors du terrain : Natalia ayant été impressionnée par la prestance d'Andréa en regardant la première interview devant la cheminée) m'a dit qu'elle voulait se montrer plus élégante lors du prochain tournage ; Maël également avait une grande admiration pour Andréa et je sais qu'il avait envie de « lui plaire » ; Sophie s'est intéressée aux « techniques » de Natalia pour adapter sa voix ; certains qui ne connaissaient pas le concept de *passing* ont voulu découvrir ce dont il s'agissait après avoir écouté Andréa et Natalia en parler. D'un autre côté je pense que l'influence mutuelle que les individus ont entre eux dépasse le cadre du documentaire et ne peut pas être maîtrisée. Nous pourrions même aller plus loin en supposant que de laisser les intervenants s'influencer mutuellement et évoluer ensemble ne met pas une barrière au réalisme du film ; au contraire il s'agit d'assumer l'impact que le tournage a sur la vie des intervenants.

Le deuxième inconvénient que j'ai imaginé est la possibilité que je devienne un instrument manipulé par les intervenants afin d'atteindre certains buts, notamment politique. Par exemple, Andréa qui est très impliquée dans diverses associations me demandait souvent de traiter un sujet ou un autre qui lui paraissait essentiel. Cette crainte s'est vite estompée lorsque j'ai compris que les protagonistes étaient trop différents et éloignés les uns des autres pour pouvoir exercer une influence commune.

Cette méthode s'est finalement révélée particulièrement productive et positive, au-delà même de mes attentes. Alors que les relations entre réalisateur et participants à un documentaire prennent, dans de nombreux cas, des teintes conflictuelles – Andréa notamment a déjà eu l'occasion de participer à des reportages pour lesquelles elle s'est sentie abusée et mal représentée – j'ai

constaté que ma relation avec les intervenants n'allait qu'en s'améliorant. De plus, la réflexion que chacun avait eu sur soi-même en participant à la construction de son discours a été riche en enseignement. L'exemple le plus frappant était peut-être Andréa qui s'est confrontée à la difficulté de se définir. En recommençant de nombreuses fois cette dernière étape, elle s'est rendue compte qu'elle n'y arrivait pas et nous en avons cherché la raison. Lyo également, après s'être confronté à ses premiers discours, s'est senti « un peu con » ; sa manière de considérer les femmes n'était pas vraiment représentative de sa pensée, il nous a alors offert une réflexion bien plus complexe que la première en allant puiser dans son histoire personnelle des expériences vécues à travers un prisme plus « féminin ». En règle générale, chacun a énoncé son point de vue sur le discours qui était en train de se construire. Sophie et Maël, par exemple, m'ont fait remarquer l'importance d'une phrase de Lyo que je n'avais pas saisie et m'ont proposé de la mettre en exergue. Andréa, par ses mimiques et exclamation en regardant la scène de Maël, m'a permis de noter les moments importants de la scène.

Nous avons projeté le film entier pour la première fois en présence de presque tous les participants et la réaction a été unanimement enthousiaste ; ce sentiment positif que chacun avait face au film représentait pour moi une première réussite.

#### 2.4.2 Le refus d'une trop grande mise en scène

J'ai eu la chance de pouvoir dernièrement participer au tournage d'un petit reportage TSR où la réalisatrice devait filmer une étudiante accumulant différents travaux. Le film a été tourné sur quelques heures dans plusieurs lieux à Neuchâtel. Nous nous sommes rendues au MEN pour quelques prises de vues. La réalisatrice m'a demandé d'entrer par la porte principale, elle a ensuite pris un nouvel angle de vue et m'a demandé de faire le même trajet de la même manière une seconde, puis une troisième fois. La même situation s'est produite dans les escaliers que j'ai dû monter et descendre à plusieurs reprises avec une expression similaire. Puis, arrivée à la bibliothèque, j'ai dû prendre quelques livres au hasard et faire semblant d'étudier pour 3 prises de vues. Ce que cherchait la réalisatrice c'était de créer une illusion de continuité pour que le spectateur qui, ne remarquant pas que la caméra s'est miraculeusement téléportée d'un endroit à un autre, puisse croire au naturel de mon parcours. Les prises de vues se sont succédées et je me suis alors mise à jouer mon propre rôle durant toute cette journée. Cette technique de réalisation se prête au

reportage télé par le dynamisme qu'elle crée. Par contre, pour un documentaire, elle est, à mon avis, à éviter ; moins l'individu est confronté à « devoir jouer » son propre rôle, plus il peut s'exprimer avec sincérité. Afin d'éviter la mise en scène, je n'ai jamais demandé à l'une des personnes de « refaire une action » ; nous avons filmé avec deux caméras, permettant ainsi d'obtenir parfois une certaine continuité dans les mouvements ; les tournages multiples ont permis aux personnes de se sentir plus à l'aise avec la caméra au fil du temps. Le choix du refus de la mise en scène se remarque par le peu d'actions et la prépondérance des discours ponctuant le film ; la prise de parole devant la caméra m'est souvent apparue plus franche que le mouvement d'un corps qui sait qu'il est filmé. Lors de la séquence au Trafick Club, par exemple, Andréa a, en quelque sorte, sur-joué son propre rôle par ce qu'elle était gênée ; la séquence a pu être récupérée grâce à une nouvelle interview où Andréa, plus à l'aise, exprimait calmement son rapport à la sexualité. Le choix d'éviter la mise en scène porte sans aucun doute préjudice au dynamisme du film qui se confond dans de nombreux discours et peut être parfois un peu épuisant pour le spectateur. D'un autre côté ce choix a permis de construire un documentaire certainement moins factice qu'un reportage ce qui, pour le spectateur, participe à un pacte de sincérité propre au documentaire.

### 2.4.3 Le pacte ethnographique

*« Si le cinéma n'est qu'une illusion, l'auteur vous garantit que cette illusion est " vraie " ». (De Sardan, Pacte ethnographique et film documentaire)*

On se souvient de Philippe Lejeune et de son travail sur le pacte autobiographique. Le chercheur a démontré que, concrètement, en littérature, aucune technique narrative, effet de style ou recherche grammaticale ne pouvait différencier l'autobiographie de la fiction (De Sardan 1994 : 54). La différence qui les caractérise tient dans le lien que le lecteur crée avec l'auteur. La biographie met en scène la vie de celui-ci et conclut un pacte inconscient et indirect avec le lecteur : « je vous dis la vérité, je vous dis ma vérité. » Si une affaire quelconque venait à ressurgir et à réfuter une partie de l'œuvre, le pacte serait rompu et le lecteur éprouverait un sentiment de trahison. Un documentaire ethnographique répond aux mêmes besoins et implique un même pacte.

Les questions éthiques liées au pacte qui s'établit avec le spectateur dans le documentaire va être développé sous 2 axes : celui des personnes interviewées et celui des spectateurs.

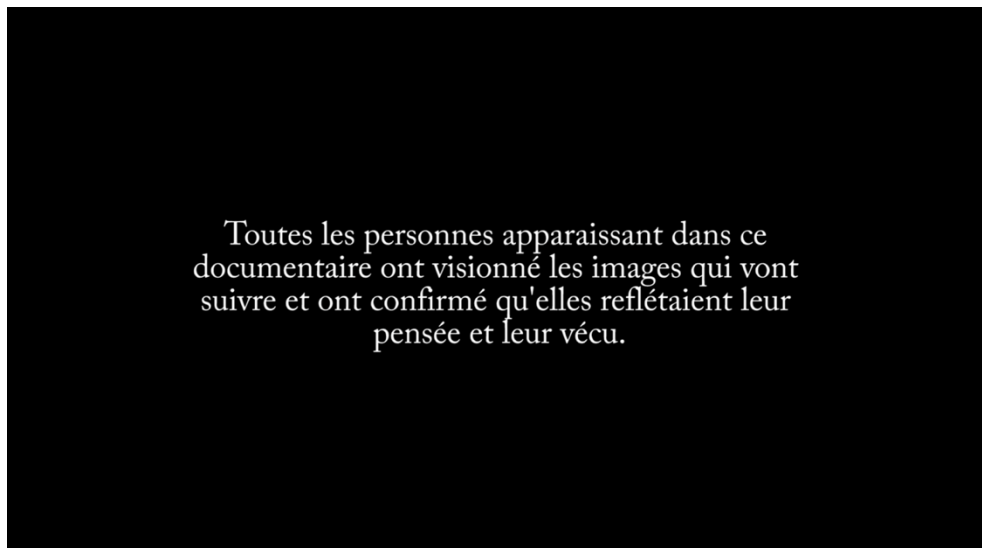
### Les personnes interviewées

Nous l'avons compris, l'un des points essentiels dans la démarche éthique de mon travail est l'aspect collaboratif de celui-ci. À aucun moment, les intervenants n'apparaissent à l'écran contre leur gré. Pour ce faire, je leur ai promis un accès au film tout au long de sa création et que toute gêne ou impression de ne pas être respectés dans leurs discours impliquerait un nouveau montage. D'un autre côté, j'ai été attentive à partir de mes secondes interviews (les premières révèlent mon inexpérience au cadrage) à ce que l'image permette un regard sur soi positif : avant de filmer, j'ai essayé de trouver des éclairages et des cadrages avantageux. Les participants ont pu voir ces cadrages, se voir à l'écran et les valider. Cet aspect m'est apparu important lors de la phase de l'analyse des données qui m'a montré à quel point la transition est perturbante par rapport à l'image de soi. Le premier pacte qui s'établit avec les intervenants et qui touchera également les spectateurs pourrait se décrire ainsi : « Ce film a été créé dans des conditions respectueuses envers les individus filmés. »

### Les spectateurs

La première chose qui m'est apparue importante était de définir comment j'allais intégrer ma propre personne au documentaire. L'éthique face au spectateur se situe, selon moi, dans ce point précis. Je ne filme pas la réalité mais une vision du monde qui m'est propre et dans laquelle j'essaie d'être le plus « juste » possible. Je vais donc assumer ma subjectivité et renseigner le spectateur sur les conditions de montage avec un texte introductif (voir Fig. 11 ci-dessous) au documentaire spécifiant l'aspect collaboratif du film et le respect du discours des personnes filmées.

Fig. 11 : Texte introductif du film. © Ischer Solange, 2016.



Le spectateur commence le visionnage du film sur la base d'une confiance qu'il fait à ce premier titre. Cet élément que j'ai voulu ajouter au film s'inscrit dans ce que De Sardan définit comme le « pacte réaliste ». La promesse qui est faite au spectateur est celle-ci : « *Ce documentaire que vous voyez, rend compte de la vérité, et les images que je vous montre sont des produits du réel et non les effets d'une fiction.* » (De Sardan 1994, 54). La promesse est délicate dans la mesure où elle ne peut jamais être vraiment respectée. Nous pourrions dire alors que le spectateur, relativement conscient des impacts du montage accepte de se faire manipuler tout en ayant confiance dans le fait que cette manipulation a été réduite à son strict nécessaire.

## 2.5 Présentation des résultats

Les nombreux entretiens qui m'ont été donnés de faire dans le cadre de ce documentaire m'ont d'abord paru être très différents les uns des autres, à tel point que j'ai d'abord eu du mal à trouver un cadre de recherche pouvant amener à des données concrètes qui induiraient une systématique intéressante à observer parmi les participants. À chaque interview, j'avais l'impression que la personne invalidait systématiquement les données qui m'avaient paru faire sens lors de l'interview précédente. Les individus se contredisant, je pouvais faire jaillir des discours et des montages très contradictoires. La sensation de ce pouvoir sur la représentation de la pensée des autres m'ayant mise mal à l'aise, j'ai décidé de travailler sur la contradiction elle-même. Aucun des intervenants n'avait une idée précise de ce qu'était « un homme » ou « une femme » et ceci malgré leur désir de changer de genre. Cette constante dans tous les discours est alors apparue clairement et le montage s'est dès lors développé, à l'image de mes interlocuteurs, autour de questions et non de réponses. D'un côté les notions d'« homme » et de « femme » sont bien réelles pour les personnes transidentitaires avec lesquelles j'ai travaillé ; chacune ayant subi, à sa manière, des problèmes liés au genre. Mais, au-delà de la réalité de ces concepts, ce qui apparaît comme particulièrement intéressant, c'est que chacun semblait manquer de « choix ». Maël m'a expliqué qu'il se sentait plus « il » que « elle » tout en admettant que « il » n'était pas propre à représenter vraiment ce qu'il était. Tomasz-Natalia dit se sentir parfois « *un homme et parfois une femme mais qu'elle pense que c'est aussi le cas pour les femmes [cisgenres<sup>9</sup>]* ». Sophie n'imagine pas un jour pouvoir être « vraiment une femme ». Pour Andréa, il m'a fallu plus de temps pour confirmer ce discours ; c'est lorsque je lui ai montré les autres interviews, notamment celui de Maël, que j'ai compris que ses sensations approchaient fortement celles des autres interlocuteurs. Alors qu'elle écoutait son discours, elle n'arrêtait pas de me répéter : « *oui c'est vrai ce qu'il dit ! c'est exactement ça ! c'est bien que tu l'aies pris pour le documentaire car il dit des choses vraiment justes.* » Le visionnement des *rushs* de Maël (qui est l'intervenant le plus impliqué dans la remise en cause de la binarité des genres) nous a conduits à avoir une longue discussion où Andréa m'a expliqué que même si elle se sentait être une femme car elle se sentait à l'aise dans cette catégorie, « femme » pour elle restait bien une catégorie sociale et non une réalité. Elle m'a également dit qu'elle espérait que la société se remette un jour en question sur sa vision binaire des

---

<sup>9</sup> Personne née dans le genre auquel elle s'identifie.

genres. C'est finalement l'annonce de Natalia sur son désir d'arrêter sa transition qui m'a confortée dans l'idée que j'avais bien trouvé l'objet de ma recherche. Sur le plan identitaire, il était en effet difficile pour elle de se construire dans un genre qui posait certains problèmes sur le plan social. Premièrement, la confrontation directe au sexisme notamment lors d'entretiens d'embauche qui prenaient une allure très différente d'un sexe à l'autre et la différence du regard des hommes l'a profondément choquée. Deuxièmement, elle subissait avec beaucoup de peine la marginalisation de son état ; si Andréa, Sophie Maël et Lyo (dans la mesure où il vit quelque peu retiré du monde) évoluent globalement en retrait des « autres », il était difficile pour Natalia de faire de même. Son travail dans le monde de la finance ainsi que sa personnalité lui permettaient difficilement de trouver un écho à son vécu dans son quotidien. Elle était l'intervenante la plus ancrée dans la société sexuelle classique dominante et son choix de « retour en arrière » représentait avec évidence un malaise dans le genre montrant ainsi la pertinence des questions sur la validité du classement binaire homme/femme.

## Partie 3 : Description du film



### 3.1 Introduction

Ce film a été tourné sur presque deux ans et présente 5 protagonistes principaux. Je l'ai réalisé en collaboration avec mon compagnon, Bastien. Celui-ci a pris en charge la plupart des aspects techniques du film. J'ai ainsi pu consacrer l'essentiel de mon temps au travail de recherche et la réalisation du film.

Le texte explicatif suivant n'est pas axé sur une théorie du cinéma mais sur une explication détaillée des choix effectués durant le tournage et le montage.

### 3.2 Explication de la structure

L'idée de la structure présentée dans ce chapitre m'est venue lorsque je me suis rendu compte qu'en gardant ma problématique initiale, j'aurais été obligée de limiter la parole des personnes à un cadre trop rigoureux. J'ai alors décidé de repenser tout le film, de manière à laisser une place aux imprévus. La partie 2 se présente à la fois sous la forme d'un *road-movie* et d'une structure par épisodes. Les liens entre les séquences ne se rattachent pas à une linéarité chronologique mais thématique, c'est-à-dire que les séquences présentent des variantes d'un même thème – celui de l'identité de genre – plutôt qu'un suivi temporel d'une histoire que vivraient les personnages.

La structure du film se base ainsi sur la temporalité de ma propre expérience. Les 3 parties représentent 3 étapes cruciales de mon travail :

1. La découverte de personnes très différentes les unes des autres et posant des questions dans lesquelles j'avais du mal à me retrouver.
2. La proximité liée aux nombreuses rencontres qui a amené une compréhension plus grande de l'individualité de chacun et de sa manière de concevoir son genre.
3. Un rapprochement très intime et personnel permettant une conclusion de chacun d'entre nous sur les questions que nous nous sommes posées.

#### Le titre

Le premier titre présent à l'écran est un panneau noir sur lequel est inscrit le texte suivant : « *Toutes les personnes apparaissant dans ce documentaire ont visionné les images qui vont suivre et ont confirmé qu'elles reflètent leur pensée et leur vécu.* » Ce premier

titre invite le spectateur à se représenter le pacte éthique que j'ai établi avec les intervenants du film. Le rapport de confiance qui s'est établi entre nous durant le tournage est ainsi posé : les images ont été visionnées et acceptées par tous.

L'introduction amenant le titre présente des *slows motions*<sup>10</sup> mettant en scène de la peau et des objets ; les personnes ne sont volontairement pas identifiables, leur visage est toujours caché. L'objectif de cette introduction est d'intriguer le spectateur, de le pousser à tenter d'identifier les personnes qu'il entraperçoit et éventuellement à postuler du sexe de celles-ci.

Pour cette scène, j'ai proposé à chacun des intervenants de poser avec un objet qu'il affectionne particulièrement. Ces cinq personnes représentent cinq destins qui s'entrecroisent dans leurs manières de vivre leur genre et dans leur quête d'identité. Le titre *Unique en son genre* annonce deux choses qui m'apparaissent comme particulièrement importantes pour décrire mon projet. Premièrement, le thème est « le genre » et non « la transidentité » permettant ainsi d'englober une plus grande partie de la population dans le propos. En second lieu, « Unique » sous-entend déjà que nous allons découvrir des personnes différentes les unes des autres en évitant un discours trop globalisant.

## Partie 1 – Des questions sans réponses

Le début du film est introduit par ma présentation du projet en voix *off*. Cette introduction permet à la fois de me présenter et d'introduire les conditions de tournage ainsi que Bastien et les intervenants. Passé cette introduction, le film commence *in medias res*. Le spectateur est plongé brutalement dans le discours sans savoir exactement qui sont les personnes qui s'expriment (« tel individu est-il un homme ou une femme ? » était la question que les « spectateurs-tests » me posaient le plus souvent). Seul le prénom des individus est révélé en dessous de leurs premières apparitions sans plus de précisions sur leur genre.

Comme chacune des parties, la première évoque mon parcours dans cette aventure. La rencontre un peu brusque d'inconnus/es, une première captation vidéo avec une interview amenant à de nombreuses questions nouvelles sont représentative de mon parcours. Les premières phrases « *Maman, c'est un*

---

<sup>10</sup> Film dans lequel les images sont ralenties

*Monsieur ou c'est une dame ?* » et la dernière question « *Qu'est-ce que ça veut dire être un homme ou une femme ?* » sont annonciatrices du thème du film.

## Partie 2 – L'individu arrive à la surface

La deuxième partie, la plus longue se présente comme un road trip, les paysages filmés depuis la voiture ponctuent des moments de vie des personnages principaux et secondaires (qui rejoignent le documentaire à ce moment) Plus nous avançons, plus les personnages s'individualisent. Si le discours sur l'identité de genre est toujours présent, il est abordé à travers le quotidien avec une approche plus intime ; nous glissons peu à peu du global à l'individuel et les intervenants s'humanisent. Des changements dans la vie de David apparaissent ; il devient Sophie. Des personnages secondaires apparaissent. Sarah (qui n'est pas transgenre) exprime sa vision de la femme : « *une personne qui peut se battre et faire face à un homme* », Maël que l'on a déjà vu dans l'introduction réapparaît. Puis nous partons à la rencontre des autres personnages. À chaque fois c'est une nouvelle manière de filmer ou d'interviewer selon la personnalité et les envies de chacun. Diane nous reçoit en musique ; Maël, Sacha et Oxy nous invitent pour un repas végétalien ; Andréa nous emmène dans un club gay, puis à une soirée LOL ; avec Lyo nous passons la journée à jouer avec ses animaux ; et avec Natalia-Tomasz nous partageons une bouteille de vin rouge en abordant des sujets complexes et douloureux. Chacune de ces scènes reste ancrée dans le thème de l'identité de genre tout en permettant à chaque personne de nous présenter ce qu'il veut de son univers. L'intérêt que j'espérais susciter dans cette partie est évoqué par Oxy lors de la discussion dans l'herbe : « *On montre pas les autres, [...] regardez, eux : les trans. Non c'est plutôt, voilà, regardez ces gens, ces gens c'est peut-être vous, vos voisins, vos amis, votre famille.* » La diversité des personnalités se déploie avec une diversité de façons « d'être ».

## Partie 3 - La fin – Qui suis-je / Qui sommes-nous ?

Cette dernière partie présente différents intervenants à qui j'ai demandé de me donner une définition d'eux-mêmes. Pourquoi avoir inversé le principe de la présentation ? Le thème du film étant lié à l'identité (et l'identité de genre plus particulièrement), j'ai pensé que présenter les personnages au début du film répondrait en quelque sorte immédiatement, et donc trop rapidement, à la question que celui-ci soulève. Cette fin exprime une pensée qui m'est chère en mettant en avant l'individualité de chacun et en évitant la possibilité de tenir un discours trop globalisant. Cet objectif a été motivé par deux raisons principales.

Premièrement, durant mon travail j'ai été, à de nombreuses reprises, amenée à entendre des personnes s'exprimer sur ce sujet en utilisant des généralités – « les *trans\** sont... » – ce qui me mettait particulièrement mal à l'aise. De plus, lorsque Maël exprime au début du documentaire sa sensation de ne pas être un « bon » *trans\** – « *ce que j'ai à dire n'intéressera jamais personne* » – j'ai eu la sensation qu'il répondait à un besoin plus général des personnes effectuant une transition qui était de pouvoir se reconnaître dans cette diversité en abandonnant l'image de ce que « devrait » être une personne *trans\** « normale ».

Donc, d'une première partie ayant le rôle d'introduction qui se clôture sur la question : « *Qu'est-ce que cela veut dire d'être un homme ou une femme ?* », la dernière intervention de Lyo apparaît comme une conclusion : « *Je suis un être humain avant d'être un sexe.* » De plus, la phrase qu'il donne juste avant – « *J'ai parfois de la peine à penser que je fais partie de la race humaine* » peut s'apparenter à une technique propre à la méthodologie argumentative qui est d'ouvrir le débat sur une nouvelle question : « comment définir l'être humain ? ».

### Titres de fin

Contrairement à l'introduction qui proposait une entrée dynamique (montage rapide, musique, effets sur les titres), les titres de fin arrivent dans le silence. Pour reprendre la structure du film – nous partons du large à l'individuel, du dynamique au calme, du global au personnel – la fin se présente alors dans le silence. Celui-ci permet un espace de réflexion ; si le spectateur est tout d'abord embarqué dans les questions de genre, il est invité à la fin à réfléchir à la question qui est amenée par le film : « Comment je me situe dans ces questions de genre ? ».

## 3.3 Musique

Il y a quatre moments musicaux dans le film qui ont reçu un traitement particulier : l'introduction, le *coming-out* au Zelig, la soirée LOL et la chanson de Diane. Intégrer de la musique dans un documentaire est particulièrement discutable dans la mesure où celle-ci a un impact émotionnel important sur le spectateur. Dans le cas présent, voici comment je justifie ces séquences musicales :

### L'introduction

L'introduction présentant des *slows-motions* contient de la musique principalement pour des raisons d'harmonie et d'esthétisme. Le choix de

travailler sur la peau, sa texture et des objets a été expliqué ci-dessus et cette séquence sans musique aurait créé un effet non immersif qui n'était pas recherché. En opposition avec la fin silencieuse, sur fond noir, créant ainsi un espace de réflexion et de « retour à la réalité », l'introduction est volontairement immersive et inclusive. Le spectateur doit être invité à se projeter dans le début du film et non l'inverse.

### Le Zelig

Durant la séquence du Zelig, la musique du concert se transforme en musique off, puis en musique presque *over*<sup>11</sup> lors de l'interview des membres de l'association et de certaines prises de vues de la soirée. L'effet de cette intégration musicale est immersif et émotionnel. J'ai hésité longuement avant de prendre ce parti qui n'a aucune neutralité et ne cherche pas à en donner l'aspect. Lors de la soirée du Zelig, j'ai été sincèrement touchée et enthousiaste face à la nouvelle identité de Sophie et la joie qui se dégageait autant de sa personne que des invités. De plus, les nombreux déguisements et la musique entraînante m'ont donné une impression de joyeuse irréalité. Le montage de cette séquence en musique est ainsi fidèle à ma perception immédiate du moment.

### Soirée LOL

La musique présente lors de la LOL a été réutilisée et retravaillée afin de donner un résultat harmonieux ; j'ai choisi un seul morceau sur les enregistrements de la soirée sur lequel des scènes qui n'ont pas été tournées au même moment sont juxtaposées. Il s'agit donc d'un traitement ouvertement faussé de la réalité qui a d'ailleurs été amplifié par un ralenti sur Andréa. Comme pour Sophie, ces choix sont discutables et véhiculent de la subjectivité et de l'émotionnel ; il s'agit encore d'une incartade que je me suis permise dans la mesure où elle correspondait à ma propre subjectivité lors de la soirée.

### Diane

Intégrer l'un des morceaux les plus connus de la chanteuse parlant de la transidentité m'a semblé aller de soi. Cette chanson est une composition originale de Diane et je voulais la représenter à travers son univers musical. Elle

---

<sup>11</sup> Ce terme emprunté à Alain Boillat, professeur à l'Université de Lausanne, dans sa thèse « *Les voix du cinéma : boniment, voix synchrone, déliaison et voix-over* » définit une musique qui transcende l'espace diégétique.

a d'ailleurs elle-même choisi d'interpréter ce morceau quand je lui ai demandé son avis. Cette séquence a pour but de créer un repos dans la narration, un espace plus contemplatif que réflexif ; le film étant parcouru par de nombreux discours, il m'est apparu comme bienvenu de créer cette pause.

### 3.4 Montage

J'ai toujours préféré les films ethnographiques qui utilisaient principalement des plans-séquences<sup>12</sup> au sein de leur montage. Cette méthode me paraît laisser plus de place à l'individu et à l'espace qui l'entoure pour exprimer le moment vécu. C'est malheureusement une technique que je n'ai pas pu utiliser pour *Unique en son genre*. La raison principale en est que, plutôt que de tenter de représenter le réel et des moments de vécus quotidiens, le film se base sur l'élaboration d'un discours sur le genre. Sur un film d'environ une heure, je devais limiter l'intervention des différents personnages à une dizaine de minutes au total ; il fallait alors se concentrer sur l'essentiel. Ainsi, le montage est très élaboré – les séquences se superposent, la musique est utilisée en *off* et ne respecte pas la temporalité du moment, les discours sont régulièrement coupés et remaniés, il y a des ajouts de photographies sur des séquences en voix *off*, etc. – et laissent peu de place « à la réalité » du moment. Contrairement à des films, comme ceux de Depardon<sup>13</sup>, qui se centrent sur l'homme plutôt que sur le discours, *Unique en son genre* fait passer le discours avant les individus ou, en d'autres termes, c'est à travers le discours que les individus sont représentés plus qu'à travers leurs moments de vie. C'était la contrainte liée à la multiplicité des personnes filmées.

### 3.5 Conclusion intermédiaire : et si la collaboration avec les protagonistes intervenait aussi sur le plan technique ?

Tous les choix techniques et esthétiques discutés dans ces chapitres sont liés à ma présence sur le terrain – et donc à ma subjectivité – et non à celle des personnes filmées. Le choix de travailler en collaboration sur certains de ces aspects était déjà, pour moi, un premier pas vers un résultat permettant de trouver un accord entre mes ressentis et le vécu de chacun. Pourtant ce genre

---

<sup>12</sup> Un plan-séquence est un plan long qui durant lequel se déroule toute une scène.

<sup>13</sup> Depardon est un réalisateur de documentaires réputé pour le traitement photographique de ses plans séquences.

d'expérience documentaire me paraît encore trop axée sur les besoins et les attentes du chercheur. Dans ce sens, il me semble que l'expérience collaborative pourrait encore être améliorée.

La technologie actuelle nous permet de développer un nouveau cinéma, plus accessible ; les moyens de production se sont démocratisés et la vente de caméras bon marché se multiplie. Mettre à profit cet essor en l'associant à un travail collaboratif me paraît être une prochaine étape à franchir, notamment en supprimant la présence du chercheur sur le lieu de tournage en donnant la caméra aux acteurs sociaux. Internet, aujourd'hui, regorge de « tutos », de « selfies », de « journaux de bord », etc. De nombreux individus se mettent en scène pour de multiples raisons ; des déclarations politiques aux conseils maquillages, en passant par des témoignages de vie, ils proposent de partager leur intimité avec un public inconnu. Cette tendance peut être utilisée par le chercheur. Si nous donnons aux acteurs sociaux les moyens de se filmer et de filmer leurs univers, ils le feront à leur rythme et avec leur sensibilité. En supprimant le chercheur du lieu de tournage nous enlevons sa subjectivité ; ce n'est plus lui qui décide des cadrages, des sujets et de la prise de son. L'expérience a été faite récemment dans un documentaire de 20 minutes, *Escape from Syria*, par le réalisateur Anders Hammer. Ce dernier s'est rendu en Syrie où il fait la rencontre de Rania, qui accepte la petite caméra, le micro et la perche à selfie qu'il lui propose pour filmer son périple jusqu'en Autriche. Hammer effectue quelques plans d'introductions alors qu'il filme Rania dans les décombres de Kobane, puis il disparaît, laissant à la jeune femme la liberté de raconter son histoire. Le film est saisissant, le montage proposé par le réalisateur oscille entre moments de vie simple (malgré les circonstances) et situations tragiques. Aucune musique, ni voix *off*, n'est ajoutée au film ; seulement quelques rares titres permettent au spectateur de se repérer géographiquement. La proximité qui s'établit entre le spectateur et Rania est alors impressionnante.

Fig. 12 : Image tirée du documentaire d'Anders Hammer. Rania dévoile certains aspects de son odyssée. © Hammer Anders, *The Guardian*, 2017.



Fig. 13 : Image tirée du documentaire d'Anders Hammer. Rania filme son arrivée en Macédoine. © Hammer Anders, *The Guardian*, 2017.



Ce mode de prise de vue comporte de nombreux avantages comme le fait que la caméra paraisse peu intrusive ou voyeuriste, dans la mesure où c'est Rania qui filme des personnes dans la même situation qu'elle. De plus, son inexpérience des techniques cinématographiques permet un regard direct et simple dépourvu de recherche esthétique sur son vécu, ce qui accentue l'effet de réel.

L'expérience de Anders Hammer pourrait, à mon avis, encore être poussée plus loin si Rania avait participé au montage du film (ce qui semble peu probable dans le cas d'*Escape from Syria*). Dans une telle démarche, le chercheur deviendrait alors un médiateur entre l'expérience réelle et la création du discours sans interférer directement sur le tournage. Dans cette optique, j'espère pouvoir un jour tenter un exercice cinématographique en allant chercher les limites d'un travail collaboratif. Une telle expérience permettrait de ré-aborder les questions éthiques et réflexives de la démarche filmique d'un documentaire avec un nouvel angle d'approche.

## Partie 4 : Conclusion



Travailler à travers un média filmique m'a permis de me positionner sur une pratique de l'ethnologie se situant dans des plans éthiques et idéologiques. L'un des rôles de l'anthropologue au sein de la société a pris sens au fil de mon parcours universitaire : il doit servir à la cohésion sociale. Nous le savons, les débuts de l'anthropologie sont houleux et ont favorisé une déconsidération de l'autre au profit de propos incitant à établir des frontières entre les « cultures » (le mot lui-même prête à confusion). Aujourd'hui, la discipline se défend de ses prédécesseurs et invite ses élèves à adopter une politique « humaine ». Cette approche est une bonne initiative car si l'ethnologue peut dissocier, séparer ou éloigner les individus entre eux, il a également le pouvoir inverse : celui de rassembler par la compréhension. Dès lors, le chercheur qui va au-delà des frontières pour comprendre l'Autre, revient dans son monde avec un bagage qu'il doit transmettre à sa propre société. La question de la transmission est alors centrale et ce travail m'a permis d'approfondir différents points sur le sujet qui me paraissent essentiels.

Premièrement, à qui transmettre notre recherche ? pour ma part, rendre un master écrit au sein du cadre universitaire engendrait une certaine frustration car cette démarche impliquait un impact social minime ; j'ai assez confiance en mes professeurs pour croire qu'ils ont conscience des problèmes que le genre peut signifier pour des personnes transidentitaires. Mon mémoire, dans ce sens-là, aurait donc servi à me noter afin de valider mon statut académique et certainement à être lu par des élèves désirant travailler sur ce même sujet. Réaliser un film et tenter de le faire voyager implique une démarche qui, pour moi, est à la fois plus intéressante et aventureuse tout en donnant sens à ce que j'ai pu rechercher à travers cette formation. Le discours académique a dû être abandonné pour rendre le sujet accessible car l'exercice de vulgarisation est essentiel ; le film doit être accessible à un spectre de personne plus large. C'est dans ce sens, que le métier d'anthropologue peut prendre une dimension supplémentaire captivante. Parmi toutes les possibilités de transmissions de son sujet, outre le texte académique, il peut s'intégrer dans des démarches artistiques variées (littéraire, cinématographique, photographique, théâtrale, etc.) permettant ainsi d'aborder son expérience de façon à toucher un public hétéroclite.

Deuxièmement, que devons-nous transmettre ? Rappelons-nous que le sujet du film a été choisi avec cette volonté de favoriser la cohésion sociale. Le genre est un sujet englobant car il concerne tout le monde ; la transidentité, au contraire, est un sujet qui aurait dissocié les spectateurs de la plupart des

intervenants. L'apparition de Sara est alors devenue essentielle au projet du film, rappelant aux spectateurs que c'est le genre qui est au centre du propos, c'est-à-dire un sujet qui les concerne directement. En d'autres termes je voulais qu'en regardant les Autres, les récepteurs impliquent le plus possible leur « Moi ».

S'il est impossible d'appliquer parfaitement un idéal théorique à un travail pratique, les connaissances et les questions soulevées dans ce mémoire écrit m'ont permis de tenir une certaine ligne de conduite dans la procédure de réalisation du film. Comme je l'ai mentionné en introduction, je pense que le métier d'ethnologue est un travail qui doit constamment se réinventer sur la base des acquis théoriques existants. Les sociétés humaines étant elles-mêmes mouvantes, l'adaptation du chercheur doit s'effectuer autant dans la société étudiée que dans la société réceptrice de l'étude et c'est dans cette optique que le travail spécifique impliquant le média filmique me paraît pouvoir être amélioré en tenant compte de la technologie actuelle et ce que celle-ci permet.

## Partie 5 : Bibliographie



Ayache Magali et Dumez Hervé

2011. « Le codage dans la recherche qualitative une nouvelle perspective ? ». In *Le Libellio d'Aegis* 7 (2- Été), pp. 36-46. [En ligne], [https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/657490/filename/Pages\\_33-46\\_-\\_Ayache\\_M.\\_Dumez\\_H.\\_-2011\\_-\\_Le\\_codage\\_dans\\_la\\_recherche\\_qualitative\\_-\\_Libellio\\_vol.7\\_nA\\_2.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/657490/filename/Pages_33-46_-_Ayache_M._Dumez_H._-2011_-_Le_codage_dans_la_recherche_qualitative_-_Libellio_vol.7_nA_2.pdf).

[Page consultée le 20.01.2017]

Bacqué Bertrand

2010. *Le cinéma du réel entre éthique et esthétique, tradition et expérimentation*. Conférence à l'université Diego Portales. [En ligne], <http://www.dislocacion.cl/pdf/Conference-bacque.pdf>.

[Page consultée le 04.01.2017]

Bouillon Florence, Fresia Marion et Tallio Virginie

2006. *Terrains sensibles. Expériences actuelles de l'anthropologie*. Paris : EHESS (dossiers africains). 208 p.

Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc

1992. *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil. 267p.

Brun Patrick

2003. « Le récit de vie dans les sciences sociales ». In *Revue Quart Monde*, n° 188, [En ligne], <https://www.editionsquartmonde.org/rqm/document.php?id=2088>.

[Page consultée le 10.03.2017]

Colleyn Jean-paul

2005. « Fiction et fictions en anthropologie ». In *L'Homme*, 175-176 | juillet-septembre 2005, [En ligne], <http://lhomme.revues.org/29528 ; DOI : 10.4000/lhomme.29528>.

[Page consultée le 31 janvier 2017]

De Singly Françoise

2002. « Erving Goffman: L'arrangement des sexes ». In *Travail, genre et sociétés* (8)2, pp. 229-230.

Deffontaines Cécile

2013. « Ces hommes et femmes sans sexe déterminé ». In *Le nouvel observateur*. OBS, [En ligne], <http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20130627.OBS4967/ces-hommes-et-ces-femmes-sans-sexe-determine.html>.

[Page consultée le 01.04.2016.]

De France Claudine

1989. *Cinéma et anthropologie*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme. 400 p.

Denzin Norman

1991. « Back to Harold and Agnes ». In *Sociological Theory* 9(2), pp. 280-285.

De Sardan Jean-Pierre Olivier

1994. « Pacte ethnographique et film documentaire ». In *Xoana* 2, pp. 51-64.

Diop Carmen

2007. « Jean Rouch : l'anthropologie autrement ». In *Journal des anthropologues* 110-111 [En ligne],

<http://jda.revues.org/950>.

[Page consultée le 13.02.2017]

Flick Uwe

2006. *An introduction to qualitative research*. London : Sage, p. 306-332.

Garfinkel Harold

2009. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris : Presses universitaires de France, p. 203-294.

2002. *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge, Oxford, Malden : Polity Press, pp. 116-185.

Ghasarian Christian

1997. « Les désarrois de l'ethnologue ». In *L'Homme*. Tome 37 n°143. 11p.

2002. *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*. Paris : Armand Colin. 248 p.

Ginsberg Elaine K

1996. *Passing and the fictions of identity*. Durham : Duke University Press. 298 p.

Goffman Erving

1973. *La mise en scène de la vie quotidienne : La présentation de soi*. Paris : Minuit, 256 p.

1977. « La ritualisation de la féminité ». In *Actes de la recherche en sciences sociales* 14. p. 34-50.

2002. *L'arrangement des sexes*. Paris : La Dispute, p. 41-116.

2004. « Le déploiement du genre ». In *Terrain* 42, p. 109-128.

Guillemette F.

2006. « L'approche de la Grounded Theory : pour innover ? » in *Recherches qualitatives*, vol. 26(1), pp. 32-50.

- Kessler Suzanne J. & Wendy McKenna.  
2000. « Gender Construction In Everyday Life ». In *Feminism & Psychology* 10(1). p.11-29.
- Graff Séverine  
2014. *Le cinéma-vérité : Films et controverses*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 538 p.
- Henley Paul  
2011. « Le récit dans le film ethnographique » in *L'Homme*, 2011/2 n°198-199, p. 131-157.
- Leiris Michel  
1981. *L'Afrique fantôme*. Paris : Gallimard. 655p.
- Malinowski Bronislaw  
1993. *Les argonautes du pacifique occidental*. Paris : Gallimard. 606p.
- Pasquier Sylvain  
2003. « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences ». In *Revue du MAUSS* 2(22), pp. 388-406.  
2008. *Le corps chez Goffman. Quel statut du corps dans la réalité sociale ; quelle réalité sociale au-delà du corps?*. [En ligne], <http://www.journaldumauss.net/?Le-corps-chez-Goffman>.  
[Page consultée le 11.05.2016.]
- Rogers Carl R.  
1966. *Le développement de la personne*. Paris : Dunod. 283 p.
- Rogers Mary  
1992. « They All Were Passing : Agnes, Garfinkel and Compagny ». In *Gender & Society* 6(2), pp.169-191.
- Sénécal Henri-Paul  
1963. « Qu'est-ce que le cinéma-vérité? ». In *Séquences : la revue de cinéma*. N°43, pp. 4-9.
- TransRoadMap  
2015. *Passing*. [En ligne], <http://www.tsroadmap.com/early/passing.html>.  
[Page consultée le 01.04.16]
- West, Candace & Zimmerman H  
2009. « Faire le genre ». In *Nouvelles questions féministes*, vol. 28, n°2. 14p.