



Introduction

Pourquoi se raconter ? Pourquoi décider de faire un film où l'on s'incarnerait soi-même à l'écran pour raconter son histoire et, à travers elle, faire raconter aux autres l'histoire qui leur est propre ? Le film dont il sera amplement question dans cet ouvrage a été finalisé en 2018 et s'intitule *L'Oreille décollée*¹.

« Qui es-tu ? »

À l'origine, il y eut une interpellation, qui est revenue de diverses manières au cours de ma vie. J'ai toujours su que mon père m'avait adoptée. J'avais accepté la chose facilement. Je ne voyais pas en quoi j'aurais pu m'en plaindre, puisque j'aimais mon père et qu'il semblait m'aimer en retour. Pourtant, dès l'enfance, j'ai commencé à souffrir de réactions qui me laissaient perplexe. Lorsque mon interlocuteur – enfant ou adulte – apprenait que j'étais adoptée, il avait soudain l'air à la fois désolé pour moi et piqué d'une curiosité qui me mettait mal à l'aise. La première question était pratiquement toujours : « Mais

1. Le film *L'Oreille décollée* a été produit par Aurora Films, avec l'aide du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et de la région Pays de la Loire de France, ainsi que le soutien de la bourse Fresh allouée par le Fonds de la recherche scientifique (FNRS) de Belgique.

tu connais ton vrai père ? » Cela sous-entendait pour moi que mon père était un « faux » père, puisque mon géniteur était d'emblée considéré comme étant le « vrai » père. Cette distinction binaire entre le « faux » et le « vrai » m'était insupportable, car elle ne collait pas avec la relation père-fille dont je faisais l'expérience au quotidien. On appliquait un cadre sur moi qui ne correspondait pas : au détour d'une phrase, toute notre relation semblait niée.

J'avais donc décidé assez tôt dans ma vie de ne plus dire aux gens que mon père était mon père adoptif. Puisque mon père est blanc, et moi aussi, je peux passer pour sa fille naturelle contrairement à une grande majorité d'enfants adoptés à l'étranger². Ne sachant rien, chacun et chacune se contentaient de nous considérer pour ce que nous étions : un père et une fille.

Ma tactique d'évitement semblait fonctionner. Je cachais mon infime différence et ce mensonge par omission me permettait de reprendre discrètement (sans révéler que « j'en étais ») les personnes affirmant qu'« untel » était un « bâtard » ou « une telle » une adoptée, et que, naturellement, ses parents l'aimaient moins que leurs « vrais » enfants – des mots qu'il m'est arrivé d'entendre jusqu'à l'âge adulte.

Pourtant, malgré mes efforts d'auto-invisibilisation, « la réalité » (ce cadre qu'on plaquait sur moi et dans lequel je ne rentrais pas) parvenait encore à m'atteindre, car certaines personnes « savaient », et rien n'est plus difficile que de lutter contre ceux qui nous sont les plus proches. Ainsi, ma tante paternelle m'a dit un jour, au cours d'un repas de famille, que mon père n'avait « pas eu d'enfant ». J'étais abasourdie et je n'ai rien dit. Comme si le simple fait de verbaliser le caractère non conforme de mon arrivée dans la famille pouvait justifier qu'on m'en exclue. En dehors du cercle très intime de la « famille nucléaire », nous n'avions jamais parlé ouvertement du fait que j'étais adoptée, et j'avais peur de faire émerger un monstre. De même que, devant moi,

2. En France, en 2019, les 5 premiers pays d'origine des enfants adoptés à l'international étaient : le Vietnam, la Colombie, la Thaïlande, Haïti et la République du Congo. Données publiées par la Mission de l'adoption internationale, disponibles en ligne. [<https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/adopter-a-l-etranger/la-mission-de-l-adoption-internationale/les-chiffres-de-l-adoption-internationale/>] « Grandir noir en Haïti c'est appartenir à la norme, grandir noir en France, c'est devenir une minorité », rappelle la réalisatrice noire Amandine Gay, adoptée sous X. Entretien disponible en ligne. [<https://www.artistikrezo.com/cinema/rencontre-avec-amandine-gay-la-realisatrice-politique-de-demain.html>] Les enfants non blancs adoptés par des parents blancs peuvent difficilement prétendre, comme je l'ai fait, que leurs parents adoptifs sont leurs parents biologiques et doivent très tôt affronter le regard parfois indiscret, parfois inquisiteur, des autres enfants et parents dans leur pays d'adoption.

personne n'en parlait à l'exception de ces quelques remarques en creux qui suggéraient que j'avais un statut différent.

Ces premières interpellations auraient pu être éludées si, dans le même temps, il n'y avait eu mon visage. Visage que j'avais du mal à saisir et qui m'observait dans le miroir en provoquant chez moi un sentiment d'inquiétante étrangeté. J'avais les cheveux bouclés, le nez retroussé et les pommettes saillantes. Le miroir me renvoyait une image de moi-même déséquilibrée, asymétrique. J'étais méfiante comme s'il s'agissait d'un masque apposé. Je pourrais qualifier ce sentiment de « malaise », assez sobrement défini comme « un état ou une sensation pénible », mais aussi, sur le plan moral, comme « un trouble, une gêne, que l'on éprouve dans une situation anormale ou équivoque »³. J'éprouvais ce « malaise », car les traits de ce visage faisaient barrage à un sentiment d'ipséité qui m'aurait peut-être rassurée.

Lorsqu'à l'âge adulte j'ai fait part de ce trouble à ma mère, elle m'a répondu que la cause de ce malaise lui semblait évidente. Elle en était responsable, car j'avais, comme elle, une oreille décollée. Elle m'avait transmis bien malgré elle « son » oreille et c'est l'aspect asymétrique que cette oreille donnait à mon visage qui provoquait, selon elle, ma gêne. Cela peut vous paraître absurde, mais c'est bien sur ce terrain-là que nous nous retrouvions elle et moi. Cette oreille, à peine plus décollée que l'autre, semblait un réceptacle commode pour canaliser ma dysmorphophobie⁴ naissante jusqu'au jour où ma mère m'a proposé de la faire recoller : « Je vais t'offrir une opération chirurgicale. » À ce moment précis, j'ai compris que cette histoire d'oreille prenait des proportions qui m'échappaient. J'étais confrontée à une enveloppe jugée problématique qu'on me proposait d'inciser alors qu'en y regardant de plus près, hormis cette oreille décollée que je partageais avec ma mère, il me semblait que je ne ressemblais à personne. Comme s'il s'opérait un déplacement de mon malaise vers l'oreille pour mieux faire abstraction du reste de mon corps et de mon histoire. Peut-être valait-il la peine d'interroger la nature de mon regard avant d'attaquer l'objet sur lequel il se posait. J'ai décidé d'en faire un film dans le cadre d'une recherche-crédation.

3. Malaise. (s.d.). Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [<https://www.portail-lexical.fr/definition/malaise>]

4. Angoisse immotivée liée à l'exagération d'un élément d'apparence physique considéré comme un défaut par le patient.

Feuille de route

Mon projet s'intitulait originellement : « Son propre visage en partage. *Similare* (ressembler), *simulare* (simuler), *simultas* (l'être-ensemble) ». À travers cette prospection en recherche-crédation, j'ai tenté de répondre à la question suivante : quel autre que nous-mêmes notre visage héberge-t-il en ses traits ? Il convient également d'en formuler une seconde à visée poétique qui s'articulerait à la première : qu'est-ce que se filmer soi-même comme un-e autre ? Car « [u]n film ne peut spéculer que sur les conditions d'une expérience qui a rapport avec l'expérience filmique », rappelle Jacques Aumont dans *Un film peut-il être un acte de théorie* ?⁵

Dans ce texte, pensé pour dialoguer avec le film, je développerai de manière heuristique plusieurs axes liés à ces questions. En prenant des libertés avec la structure dialectique qui sous-tend habituellement les écrits universitaires, je tenterai de restituer, comme dans le film, une pensée en mouvement oscillant entre démonstrations argumentées et césures discursives. Ces césures prendront la forme d'apartés, de brèves études de cas ou d'entretiens que j'ai pu mener avec des cinéastes pendant mes recherches. Le film *étant* le matériau de recherche, j'y ferai également référence à travers la retranscription de certains dialogues ou des captures d'images. Ces insertions du film dans le texte ne seront pas nécessairement commentées, car l'idée est bien que le film travaille certains aspects du travail de recherche-crédation *par* lui-même, dans sa forme originale.

Mon plan s'appuiera sur les associations de sens émergeant de l'étymologie commune à *similis* qui exprime la ressemblance et *simul* qui signifie « en même temps ». Je dois à Agamben cette révélation, lui qui, dans son analyse du visage, écrit : « Ainsi, à côté de *similitudo* (ressemblance), on a *simultas*, le fait d'être ensemble (d'où aussi, "rivalité, inimitié"), et, à côté de *similare* (ressembler), on a *simulare* (copier, imiter, d'où également feindre simuler)⁶ ». Cette tension entre la ressemblance, le « faire semblant » (qui implique pour

5. Aumont 2007 : 202.

6. Agamben [1995] 2002 : 111-112. Agamben poursuit ainsi : « Le visage n'est pas simulacre, dans le sens de quelque chose qui dissimule et masque la vérité : il est la *simultas*, l'être-ensemble des multiples faces qui le constituent, sans qu'aucune d'elles soit plus vraie que les autres. » Agamben propose une lecture assez spéculative du terme *simultas*, alors même que les dictionnaires latins classiques, comme le Gaffiot ou le Glossarium de Du Cange, définissent prioritairement *simultas* comme « rivalité » ou « inimitié ». Cette inflexion demeure néanmoins féconde dans le cadre de ma réflexion : même conflictuelle, la *simultas* désigne encore une modalité relationnelle de coexistence.

moi la fiction), et l'« être ensemble » m'intéresse tout particulièrement. L'ouvrage s'organise selon cet ordre (*similare, simulare, simultas*), car c'est le cheminement qu'a pris mon analyse au fur et à mesure de mes recherches. J'ajouterai simplement *assimilare* (assimiler) à ce parcours, une étape nécessaire pour saisir la dimension politique contenue dans l'étude du semblable et du dissemblable dans les liens de filiation.

J'emprunterai ce parcours après un bref détour méthodologique sur la démarche propre à la recherche-crédation, qui lie à la fois le programme « Art et Sciences de l'art » auquel j'étais rattachée et la collection « Recherche-crédation », dans laquelle s'inscrit ce livre. Cette introduction me permettra également de préciser quelques notions importantes pour accompagner votre lecture.

Similare (ressembler)

C'est dans le sillage philosophique de Paul Ricœur et de Judith Butler que je vous inviterai à me suivre ensuite. Comment répondre à la question « Qui suis-je ? » dans le cas précis qui m'intéresse de mise en tension entre la ressemblance physique, héréditaire, et l'identité propre qui nous constitue en tant que personne ? Je reviendrai sur les notions d'identité-*idem* et d'identité-*ipse*, développées par Ricœur dans son livre *Soi-même comme un autre*⁷, qui me permettront d'éclairer la question de l'autre en moi-même selon différents degrés de lecture : philosophique, sociale ou encore biologique. Judith Butler m'offrira, quant à elle, un cadre philosophique afin de penser ces identités à la lumière de l'institution et de ses normes. Je ferai miennes certaines de ses interrogations, dans son livre *Le Récit de soi*⁸, en m'appuyant notamment sur la notion de reconnaissance qu'elle développe dans ces pages.

Pour saisir la part de symbolique, de politique et de social à l'œuvre dans l'utilisation de la ressemblance comme outil d'assignation normative, je m'inspirerai du livre *Les Aires de famille : une philosophie des affinités*⁹ du philosophe François Noudelmann. Celui-ci fut un compagnon précieux, depuis l'écriture de mon film jusqu'au tournage de *L'Oreille décollée* lors de nos discussions face à la caméra.

Progressivement, vous verrez émerger la notion de « bonne » et de « mauvaise » ressemblance : fondement de l'idéologie de l'apparement et de la classification qui en résulte. Cette distinction présuppose déjà la question du « modèle », du « moule » et du « canon », que j'observerai à travers différentes

7. Ricœur 1990.

8. Butler 2007.

9. Noudelmann 2012.

époques. Je m'appuierai, entre autres, sur les travaux de l'historien médiéviste Didier Lett et sur les enquêtes contemporaines des anthropologues Bernard Vernier et Corinne Fortier. Chacun dans leurs domaines de recherche travaille sur la persistance des croyances liées à la ressemblance physique et sur l'organisation sociale qui en découle, que ce soit à l'échelle d'une famille ou d'une société. À travers cette enquête, le riche travail du paléontologue américain Stephen Jay Gould, notamment son livre *La Mal-mesure de l'homme*¹⁰, me portera méthodologiquement dans mon désir de comprendre la résurgence d'idées pourtant nées de contextes historiques bien précis. Je verrai avec lui la portée des thèses physiognomoniques et leurs liens étroits avec le paradigme de l'apparement. Enfin, l'historien de l'art Martial Guédron, qui s'intéresse lui aussi à ces thèses, m'aidera à montrer comment toute idéologie fabrique ses propres représentations et annoncera le passage au chapitre suivant où il sera plus spécifiquement question d'image et, bien sûr, de cinéma.

Simulare (simuler)

Simuler, avec ou sans l'idée de tromperie, n'est-ce pas en partie le rôle de la fiction ? Et par fiction j'entends, *lato sensu*, un « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité¹¹ » et qui englobe avec lui le cinéma, même documentaire. Mes choix de mise en scène pour *L'Oreille décollée*, comme ceux mis en place dans les films sur lesquels je me pencherai, tendent effectivement vers un cinéma documentaire qui assume d'être aussi un produit de l'imagination. Certes, ces formes documentaires sont bien des « assertions sérieuses consenties », pour reprendre les mots de Jean-Luc Lioult. Elles le sont, car « les auteurs affirment quelque chose, "déclarent que quelque chose existe, s'est produit" et attendent des spectateurs qu'ils "reçoivent leur déclaration comme sincère et véritable sur un état du monde"¹² ». Mais, contrairement à la distinction que Lioult établit entre le documentaire et la fiction, mon film ne s'éloigne pas entièrement de la « feintise ludique partagée »¹³ caractéristique de la fiction. En assumant une forme documentaire, aussi appelée cinéma du réel, lorgnant parfois vers la fiction ou le simulacre, comment donner corps aux questions qui me préoccupent dans cette recherche-crédation ? Comment

10. Gould [1981] 1996.

11. Fiction. (s.d.). Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. [<https://www.portail-lexical.fr/definition/fiction>]

12. Lioult 2010. [<https://www.canal-u.tv/chaines/tele-amu/theorie-du-film-documentaire-penser-le-cinema-documentaire-lecon-3>]

13. Un concept développé par Jean-Louis Schaeffer dans son livre *Pourquoi la fiction ?* sur lequel j'aurai l'occasion de revenir. Schaeffer 1999.

incarner la relation équivoque entre soi et l'autre (soi-même comme un autre) au sein du cadre cinématographique ?

Parmi les propositions possibles, j'explorerai plus particulièrement le choix de l'autofilmage comme élément de mise en scène. J'entends « autofilmage » au sens large, puisqu'il y a autofilmage dès lors que le ou la cinéaste est présent·e à l'écran dans son propre film. Qu'il s'agisse d'une pratique autobiographique ou non, qu'elle soit le fait d'une caméra tenue par l'auteur·e ou confiée à un·e opérateur·rice. Autrement dit, lorsque le cinéaste et la personne filmée ne font qu'un. M'intéresser à l'autofilmage sera l'occasion d'observer plus particulièrement ce qu'un visage « autofilmé » peut apporter à un film.

Le visage (de *videre* : ce qui est vu) me hante et me fascine. Qu'il s'agisse de celui des autres me faisant face – dans la vie réelle ou dans la vie médiée par le cinéma –, qu'il s'agisse du mien, le visage reste central dans mon appréhension du lien à l'autre. Peut-être est-ce parce que « [l]e visage offert au monde est un compromis entre les orientations collectives et la manière personnelle dont chaque acteur s'en arrange¹⁴ », comme le suggère David Le Breton ? Quoi qu'il en soit, cette partie du livre me permettra de travailler sur le choix de l'autofilmage en resserrant ma focale sur cette partie du corps. Elle me permettra d'observer ce que d'autres ont pu faire en se filmant eux-mêmes. La signification qu'a pu prendre leur visage ainsi exposé. Enfin, je tenterai de comprendre *a posteriori* quels furent mes propres choix, dans *L'Oreille décollée*.

***Simultas* (l'être-ensemble)**

Finalement, après m'être principalement intéressée à la relation entre le film (l'image des cinéastes autofilmé·e·s) et les spectateurs, mon attention se portera plus particulièrement sur la relation entre les cinéastes (bien vivants et tangibles) et les autres acteurs du film au moment du tournage. Que se passe-t-il lorsque nous sommes ensemble – *Simultas* (l'être-ensemble) – assis face à une caméra ? J'observerai le cadre que l'autofilmage peut offrir à cette relation. Il me semble, en effet, que faire le choix de « filmer à portée de main » engage différemment les protagonistes d'un film. Quels stratagèmes les cinéastes autofilmé·e·s mettent-ils en place pour faire advenir une parole ? Comment ce cadre, vecteur d'une proximité, peut-il inventer une autre manière de *faire* ensemble ? En poursuivant la problématique qui est la mienne, je me demanderai : qu'est-ce que se filmer soi-même avec un·e autre ? Je verrai de la sorte si une reconnaissance mutuelle peut naître, non pas selon le registre d'identités

14. Le Breton 2003 : 11.

attribuées *a priori* par un en-dehors normatif, mais « hors de soi » (Butler), à travers l'interaction et la dépendance aux autres, le temps d'un tournage.

L'organisation de cette dernière partie sera plus libre, sous forme de notes autonomes. Je vous invite à me lire comme vous liriez un texte où se rencontrent la rigueur de la recherche universitaire et le foisonnement d'un carnet de réalisatrice.

« Recherche-création »

Sans m'aventurer dans une définition de ce qu'est la « recherche-création », j'aimerais néanmoins revenir sur certains outils théoriques et méthodologiques qui m'ont servi pour mener à bien ce projet. Je retiendrai notamment trois notions inhérentes à ma manière d'envisager la recherche-création : la technique, le potentiel critique d'un savoir « situé » et la forme performative.

Erin Manning et Brian Massumi sont connus comme artistes et chercheurs œuvrant au Canada, notamment à Montréal, et comme créateurs du « laboratoire pour la pensée en mouvement » le SenseLab¹⁵. Ainsi reviennent-ils sur ce qui constitue, à leurs yeux, l'origine de l'union entre recherche et création :

Et si nous repartions du début ? À ce stade, « faire » serait déjà « penser-en-action » et la « conceptualisation » une pratique à part entière. Les deux, suggérons-nous, se rejoindraient dans la technique, comprise comme façon d'invertir les modalités d'expression qu'une pratique s'invente pour elle-même. [...] [C]ette rencontre dans la technique, pour être véritablement créatrice, devrait être constitutivement ouverte. Le type de résultats ciblés ne serait pas préprogrammé. Ils seraient les effets expérimentaux émergents d'un processus continu¹⁶.

Ce qu'ils appellent les « concepts-en-train-de-se-faire » sont « mobiles au niveau des techniques qu'ils continuent d'inventer. Ce mouvement est tout aussi spéculatif (tourné vers l'événement à venir) que pragmatique (en tant que pratique ancrée dans la technique¹⁷) ». Dans la forme qu'a pris le cheminement menant à sa conception, comme dans sa forme cinématographique *in fine* observable, mon film *L'Oreille décollée* peut revendiquer d'être un « concept-en-train-de-se-faire » au sens où l'entendent Manning et Massumi. Partant d'une intuition, il m'a fallu « penser-en-action » et conceptualiser ma pratique dans une perspective ouverte afin de donner non pas des réponses,

15. Voir le site du SenseLab, « laboratoire pour la pensée en mouvement » fondé par Erin Manning et Brian Massumi. [<https://senselab.ca/wp2/>]

16. Manning et Massumi 2018 : 36.

17. Manning et Massumi 2018 : 37.

mais de formuler de nouvelles questions à mes questionnements initiaux. Je reviendrai dans cet ouvrage sur certains éléments de mise en scène qui montrent explicitement cette conceptualisation en acte.

Le deuxième aspect que je développerai un peu plus longuement est le potentiel critique qui peut émerger d'un savoir situé. Dans leur article « Research-Creation : Intervention, Analysis and “Family Resemblances” », Owen B. Chapman et Kim Sawchuk analysent dans un premier temps les difficultés que rencontre l'institution universitaire à évaluer les travaux en recherche-création et, dans un second temps, les raisons pour lesquelles nous devrions cesser de chercher un barème de validation en fonction du « régime de vérité » de l'université (Foucault 1980) afin de le transformer de l'intérieur. La recherche-création ne se définirait alors plus par contraste avec ce paradigme académique, historiquement dominant, plus enclin aux méthodes mesurables de production de savoir. Chapman et Sawchuk insistent sur le fait que les paradigmes ne sont pas immuables et peuvent se transformer notamment « lorsque les technologies alternatives, les pratiques et les découvertes anormales s'accumulent au point que de nouveaux fondements épistémologiques et ontologiques se manifestent comme des éclairs de lucidité¹⁸ ». Par la recherche-création pourraient ainsi s'élaborer de nouveaux paradigmes de production et de diffusion de savoir pour le monde académique dans son ensemble, tous domaines de recherche confondus. C'est dans cette optique que les chercheurs évoquent le travail d'Estelle Barrett (Barrett, 2010) lorsqu'elle mentionne le potentiel critique de la recherche axée sur la pratique (*practice-based research*) :

pour générer des “*savoirs situés personnels*”, de nouvelles façons de modeler et de matérialiser ces connaissances, “tout en révélant des contextes philosophiques, sociaux et culturels favorables à l'intervention critique et l'application des résultats de connaissance”¹⁹.

La question du point de vue, via le partage de ces « savoirs situés personnels », m'intéresse pour la charge politique qu'elle charrie depuis son émergence dans les années 1980 au sein des débats épistémologiques menés par les théoriciennes féministes.

La conscientisation (*consciousness raising*) est fondée sur l'idée que chacune peut devenir un sujet connaissant de sa propre oppression, à partir de ses propres expériences, en les passant au crible d'une réinterprétation politique,

18. Chapman et Sawchuk 2012 : 24. Ma traduction.

19. Chapman et Sawchuk 2012 : 11. C'est moi qui souligne. Ma traduction.

dans un cadre collectif. Leur conférer une dimension structurelle permet aux membres des groupes de conscience, ou de tout autre collectif, de considérer ces expériences comme une source de savoir – les faits ainsi révélés dévoilant davantage de facettes de la réalité que les visions hégémoniques. Dans le même ordre d’idée, la théorie du positionnement affirme que le savoir produit dans les marges et formulé de façon collective est potentiellement plus fiable et susceptible d’accroître l’objectivité du savoir traditionnel²⁰.

Ces questionnements, d’abord issus, dans les années 1970, des groupes de parole de femmes qui avançaient pour la première fois que « le personnel est politique²¹ », ont plus largement permis de faire la critique d’une production hégémonique du savoir – majoritairement blanche et masculine – dans tous les domaines de la science. Des questionnements revalorisant, par la même occasion, ce que François Laplantine appelle « les moindres savoirs », incarnés par le récit (notamment les contes, les mythes et les légendes) après avoir été longtemps renvoyés vers les rives « d’une mentalité sauvage, primitive, infantile, féminine »²². Abordant ce livre avec la double casquette de chercheuse et de sujet de ma propre enquête en tant que personne adoptée, l’expérience et sa divulgation à travers un récit émanant d’un point de vue situé se sont retrouvées au cœur de mes préoccupations théoriques et pratiques. J’ai tenté de faire miens les adjectifs de primitif et d’infantile pour que la forme de mon récit, parfois symbolique, parfois fantasque, voire humblement fantastique, produise du savoir de façon presque chimique au contact du « sérieux » des autres composés. Violaine Houdart-Merot propose une suite pertinente de trois dispositions propres à la recherche-crédation : « [e]xpérimentation, dimension exploratoire et incertitude²³ ». Une dynamique de recherche que je pourrais associer aux mots de la poétesse et essayiste Maggie Nelson, lorsqu’elle écrit :

D’un côté, le besoin aristotélicien, presque évolutionniste, de tout placer dans des catégories – prédateur, déclin, comestible –, et de l’autre, le besoin de rendre hommage au transitif, à la fuite, au grand bordel dans lequel on vit concrètement²⁴.

En ce sens, je m’inscris aussi très certainement dans le courant de l’autothéorie, lequel a donné naissance à des œuvres « qui intègrent l’autobiographie et d’autres modes d’expression explicitement subjectifs et incarnés aux discours de

20. Bracke et Puig de la Bellacasa 2013 : 48.

21. Flores Espínola : 2012 : 99-120.

22. Laplantine 2015 : 17.

23. Houdart-Merot 2024 : 78.

24. Nelson 2022 [2015] : 84.

la philosophie et de la théorie²⁵ », comme l’a souligné Lauren Fournier. Marta Sábado Novau, chercheuse en littérature, retrace la généalogie de l’autothéorie en rappelant notamment la notion d’« autohistoria-teoría » développée par la poétesse *chicana* Gloria Anzaldúa qui invente une théorisation de soi par l’autoconnaissance²⁶. Cette approche entre aussi en résonance avec le concept de « savoir situé » de Donna Haraway (1988), que j’ai déjà mentionné et, plus récemment, avec Paul B. Preciado lorsqu’il qualifie son livre *Testo Junkie* (2008) d’« autothéorie » en la distinguant de l’« autofiction »²⁷. « Malgré ce flou terminologique, ces trois entreprises partagent, entre autres éléments, de ne plus faire abstraction ni du sujet qui produit une connaissance, ni de son corps qui est pensé en situation et à travers son vécu²⁸ », conclut Sábado Novau.

Il m’a semblé cohérent d’épouser la forme de mon sujet qui est celle de la vie, pour me demander : comment penser à partir de la vie ? Pour Bracke et Bellacasa :

Cela revient, tout d’abord, à s’interroger sur la légitimité de l’expérience à fonder un savoir. Dans un essai où elle met en question le rôle de l’expérience dans la pensée féministe, Joan Scott (1992) attire l’attention sur le fait que l’expérience ne peut être considérée comme un matériau brut sur lequel les chercheur-e-s pourraient travailler directement : *les expériences sont toujours médiatisées et font donc l’objet d’interprétations*. L’expérience et le savoir ne sont pas des choses équivalentes : Scott définit le savoir comme une construction qui s’efforce d’expliquer et de comprendre l’expérience²⁹.

25. Fournier 2018. Livret de la programmation *Autotheory and Artists’s Video : Performing Theory, Philosophy, and Art Criticism in Canadian and Indigenous Video Art, 1968-2018* édité par Vtape, organisme canadien spécialisé dans la diffusion de la vidéo d’art contemporaine et expérimentale (ma traduction). [<https://www.vtape.org/wp-content/uploads/2018/11/Autotheory-by-Lauren-Fournier.pdf>]. Voir aussi Fournier, 2022.

26. Je l’ai citée ailleurs pour décrire ce qui m’avait amenée à étudier l’origine du « malaise » dont je parlais plus haut : « Mon visage (vecteur d’un “malaise”), ainsi révélé à l’écran, devient ce “point de jonction” décrit par la théoricienne et poétesse *chicana* Gloria Anzaldúa. Comme une tentative d’incarner physiquement cet “endroit où les phénomènes tendent à entrer en collision” dans l’espoir de pouvoir “montrer charnellement et à travers les images” comment la dualité peut être transcendée (Anzaldúa 2011 : 4). » Szechter 2020.

27. « Ce livre n’est pas une autofiction. [...] Une fiction, c’est certain. S’il fallait pousser les choses à l’extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie. » Preciado 2021 [2008] : 13.

28. Sábado Novau 2025.

29. Bracke et Puig de la Bellacasa : 53. C’est moi qui souligne.

Dans mon cas, j'ai choisi de médiatiser l'expérience *par* le cinéma et de transmettre, au sein d'un même film, à la fois cette expérience – celle issue des problématiques liées à la ressemblance, à l'hérédité et à l'adoption – et une grande partie de son interprétation. Ce qui n'a pas pu être présent dans le film se prolonge ici dans ces pages. Mon travail de recherche n'est donc pas structuré par une scission entre la documentation d'une expérience et le récit interprétatif que je pourrais en faire *a posteriori* dans une partie discursive et argumentative. Ce ne fut pas un exercice simple, mais il était fondamental pour moi que le film soit déjà la production d'un savoir ainsi qu'un objet de connaissance. Je reprends ici la distinction que Foucault applique aux deux termes, car il me semble que la tentative que j'ai pu mener à travers la réalisation de mon film tend à les réunir :

J'emploie le mot « savoir » en établissant une distinction avec « connaissance ». Je vise dans « savoir » un processus par lequel le sujet subit une modification par cela même qu'il connaît, ou plutôt lors du travail qu'il effectue pour connaître. C'est ce qui permet à la fois de modifier le sujet et de construire l'objet. Est connaissance le travail qui permet de multiplier les objets connaissables, de développer leur intelligibilité, de comprendre leur rationalité, mais en maintenant la fixité du sujet qui enquête³⁰.

Ce projet en recherche-crédation, interroge les enjeux de la ressemblance dans et au moyen de la pratique de l'autofilmage. Or, cette double réalité mentionnée par Foucault entre un sujet – moi-même dans le cas de cette démarche autoréflexive – modifié par le travail qu'il effectue pour (se) connaître et un sujet « fixe » qui enquête pour développer l'intelligibilité des objets qu'il met en lumière sera centrale dans mon analyse du dispositif d'autofilmage. La double teneur entre « savoir » et « connaissance » s'incarne ici assez littéralement entre un moi sujet-filmé et un moi sujet-filmant. Enfin, et pour éclaircir dès maintenant les notions principales dont je ferai usage dans ce texte, je donne au mot « dispositif », employé à l'instant, le sens spécifique qu'attribue Aline Caillet aux *dispositifs critiques* :

Protocoles mis en place par les artistes dans leurs projets pour donner naissance et accès à d'autres modes de réalité et produire chez l'ensemble des protagonistes des expériences créatrices, à même de nourrir un projet critique. Le dispositif permet ainsi d'appréhender les techniques de capture du réel, les protocoles mis en œuvre dans la production de l'œuvre, ainsi que les éléments contextuels comme *des éléments constitutifs* de l'œuvre elle-même, et non,

30. Foucault 1994 : 57.

comme c'est l'usage dans une perspective strictement poétique, comme des moyens qui *font* l'œuvre et disparaissent dans le produit fini. Il établit ainsi sur le plan esthétique une *unité performative*, au sens où, d'une part, ce qu'il produit n'est pas dissociable de la manière dont il le produit, et d'autre part, ce qu'il produit n'existerait pas sans lui. Ainsi, en tant qu'il est une stratégie de prise, il ne peut pas être considéré comme capturant une réalité existante, c'est d'ailleurs la force que lui attribue Foucault : il produit la réalité qu'il capture³¹.

À ce titre, mon film se compose de deux types de dispositifs. Le premier est le protocole général mis en place à travers la forme de l'enquête, qui induit une certaine manière d'aller vers les gens, de capturer l'évolution de réflexions intérieures, de vérifier des hypothèses, etc. Le second dispositif est contenu dans le premier, il s'agit des « mises en scène » fictionnelles. Qu'il s'agisse d'un simple plan fixe apparenté au portrait peint ou photographique – avec François Noudelmann, Catherine Bourgain et, bien sûr, avec certains membres de ma famille – ou de brèves reconstitutions dans la réalité de notions abstraites ou insaisissables autrement. Il existe donc une première « unité performative » sur le plan esthétique qui produit elle-même des modules³² qui pourraient pratiquement être autonomes – comme le moulage de l'oreille ou la danse mimétique avec mon père – mais sont nécessaires à l'unité performative générale du film, c'est-à-dire à l'enquête.

La notion de dispositif m'intéresse dans le sens où celui-ci produit et capture dans un même temps les liens entre l'ensemble des éléments qui constituent le film (choix du cadre, des décors, etc.) et l'ensemble des individus qui font le film. Ces individus étant le ou la réalisatrice, les personnes filmées (que j'appellerai « personnages ») et les spectateurs. Je suppose en effet ici que le spectateur, lui aussi, *fait* le film au sens où Duchamp disait que « c'est le regardeur qui fait l'œuvre³³ ». Une observation socio-esthétique du dispositif de *L'Oreille décollée* et des films de mon corpus me permettra d'estimer les enjeux d'une « anthropologie partagée en train de se faire³⁴ » à la fois entre la personne qui filme, celle qui est filmée et le spectateur qui reçoit ces images. Cette approche socio-esthétique rejoint notamment celle entreprise par Camille Bui pour qui « [l]es approches immanentistes, qu'elles soient d'inspiration narratologique ou esthétique » tendent à penser le sujet des films comme des représentations « sans rapport déterminé avec la réalité sociologique, historique et politique

31. Caillet 2014 : 18.

32. J'utilise le mot « module » car il induit l'idée d'éléments nécessaires à l'assemblage d'une structure plus vaste comme cela peut être le cas en architecture ou en ameublement.

33. Duchamp 1965.

34. Boukala 2009 : 71.

des espaces que nous habitons »³⁵. À l'inverse, les approches socio-anthropologiques n'abordent souvent qu'en surface la poétique spécifique au cinéma et perdent l'intérêt esthétique des films analysés. Pour y remédier, Bui propose d'en passer par une hybridation des sciences sociales et de l'esthétique. La chercheuse Marion Froger, précurseure dans l'analyse de la relation triangulaire liant cinéaste, personnes filmées et spectateurs dans le cinéma documentaire, parle également d'« expérience esthétique ». Elle écrit:

La production de lien social est ici envisagée comme un thème ou une finalité des œuvres », écrit-elle, « nous devons être attentif au rôle de l'expérience esthétique dans la sensibilisation aux pratiques de liens qui touche autant les filmeurs que les personnes filmées et les spectateurs³⁶.

Suivant ce modèle, je verrai comment des documentaristes – moi-même en premier lieu – s'engagent dans l'espace physique et social de la famille – au sens strict et au sens de « famille nationale » – *par* le cinéma et la pratique de l'autofilimage.

35. Bui 2018 : 6.

36. Froger 2009 : 8.