

De Donner la parole à la « parole donnée ». *Depardon en sociologue de la liberté*

par Christophe Abrassart et Magali Uhl

- 168 -

« Quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, 'je maintiendrai'. »
Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, p. 149.

Donner la parole

Le visage est inquiet, peu habitué aux artifices d'un tournage, le regard intense vacille, une hésitation qui semble durer, puis la voix s'élève en toute clarté, dispense des sonorités inconnues, les yeux se lèvent enfin et fixent avec acuité l'objectif : l'image d'un ailleurs se dévoile dans les mots, le regard et les gestes de cette femme Kawésqar, native de l'île Wellington au large du Chili. Un ailleurs qui pourtant résonne.

Cette séquence ouvre le moyen-métrage, *Donner la parole*¹, réalisé en 2008 par le cinéaste Français Raymond Depardon. Le film se présente comme une succession de neuf tableaux. Chacun incarne une langue en voie de disparition (Kawésqar, Chipaya, Quechua, Mapuche, Afar, Occitan, Breton, Guarani, Yanomami,), laquelle s'enracine dans une terre (Puerto Eden, Salar de Coipasa, Tarabuco, Valdiva, Désert de Danakil, Pont-de-Montvert, Ile de Sein, São Paulo, Amazonie). Un représentant de chacun des peuples y présente son histoire personnelle, et celle des siens, face à la caméra. Pour délimiter les scènes, le nom de la langue apparaît en toutes lettres sur l'écran, puis celui du lieu où elle est encore parlée aujourd'hui ; commence alors la scansion de celle ou de celui qui va, le temps de la séquence, l'incarner. Chaque monologue dure environ trois minutes, celui qui parle, livre, dans sa langue maternelle, ce que la tradition lui a transmis, ce que l'expérience lui a enseigné : l'attachement à la terre natale, l'ancrage dans un sol et dans une langue, le respect de la parole des anciens, la fragilité de la vie, les souffrances et les difficultés quotidiennes, le rythme des saisons, les ravages de la mondialisation, l'abandon des politiciens, l'isolement des communautés au sein de la nation, mais aussi la résistance dans l'adversité, la volonté de survivre à la misère, à la famine et à l'oubli, l'affirmation de soi face à la mort qui vient, la fierté de sa langue et de sa culture. Car, par-delà leur distance géographique – d'Amérique du sud en Éthiopie, des Cévennes françaises à la forêt amazonienne, en passant par les Andes boliviennes ou les territoires maritimes chilien ou breton – ce qui rassemble ces autochtones c'est d'avoir choisi de parler, de laisser une trace, en confiant au cinéaste le soin de l'imprimer sur une pellicule. C'est donc, face à la caméra de Depardon, que chacun, entre pudeur, fragilité et détermination, délivre son message.

Ce que ces messages contiennent est assez proche. Même s'il s'agit pour les uns de survivre à la pénurie alimentaire, à la rigueur du climat ou au manque de bétail, pour les autres de ne pas se laisser coloniser par les

1 Film réalisé par Raymond Depardon et Claudine Nougaret à l'initiative de la Fondation Cartier pour l'art contemporain dans le cadre de l'exposition « Terre natale. Ailleurs commence ici », novembre 2008-mars 2009. Voir également l'ouvrage édité par la Fondation : Raymond Depardon, *Donner la parole*. Paris : Fondation Cartier, STEIDL, 2009.

orpailleurs ou intimider par les constructeurs, tous sont les laissés-pour-compte des politiques nationales et subissent de plein fouet le libéralisme économique et l'uniformisation culturelle. Face à l'inexorable, la certitude de la fin prochaine de leur culture, c'est frontalement, dans leur propre langue et depuis leur milieu de vie, qu'ils nous interpellent et affirment leur identité, leur langue, leur mode d'être et leurs coutumes, car, quand ils auront disparu, « qui va converser et qui va nommer les choses ? » (Gabriela Paterito, Kawésqar, Chili), « que vont devenir mes enfants ? » et qui « va protéger ma Forêt-mère ? » (Anita, Yanomami, Brésil), interrogent-ils. Regarder ce film conduit à une plongée radicale dans d'autres cultures, d'autres lieux. En même temps, le sentiment d'un étonnant souffle de liberté émane de ces personnes prenant la parole. Film d'exposition artistique racontant un ailleurs, il donne également, de façon tout aussi surprenante, la sensation de nous parler directement de nous-mêmes, de notre vivre ensemble, de notre condition sociale, en déclenchant chez l'auditeur l'amorce d'un détachement réflexif.

Raymond Depardon en sociologue de la liberté donc ? *Donner la parole* en dispositif d'expérience de la liberté ? Mais alors en quel sens, par quelles voies, et selon quels effets ? C'est ce que cette contribution souhaite explorer en prenant *Donner la parole* comme support à l'analyse et en discutant cette œuvre à partir des conceptions de la réflexivité de deux auteurs de référence pour les sciences sociales, Pierre Bourdieu et Paul Ricœur.

Avec le premier, en montrant à la fois la contingence historique des individus agissant en société et des méthodes d'enquête et de mise en récit, nous verrons que la connaissance des mécanismes du social permet d'acquérir une plus grande réflexivité et un surplus de liberté. Cette réflexion confrontera *Donner la parole* à un ouvrage collectif dirigé par Bourdieu, *La misère du monde*, afin de proposer une première approche de la liberté en sociologie. Or, nous le verrons, cette première approche s'interrompt à mi-chemin : d'un agent devenu un peu plus acteur par une conquête réflexive, que peut dire, de plus, la sociologie ? Par-delà la mise en garde méthodologique contre l'illusion de la liberté, peut-on envisager une sociologie positive de l'action libre ? Sur quel modèle de réflexivité cette sociologie serait-elle alors fondée ?

Avec le second, Paul Ricœur, nous essaierons de voir comment *Donner la parole* de Depardon illustre ce que pourrait être cette sociologie positive de la liberté. En effet, si l'on accepte de suivre le geste de Ricœur, l'artiste en sociologue invite d'abord ses interlocuteurs à se reconnaître et à se projeter comme personnages éthiques d'un récit, autrement dit, à se raconter dans une *identité narrative*. Nous tenterons alors de montrer que l'œuvre *Donner la parole* fonctionne, toujours dans les termes de Ricœur, comme un dispositif d'« hospitalité narrative » par lequel les protagonistes du film s'adressent directement à nous sans devoir se détacher de leurs engagements familiaux. C'est ainsi que Depardon nous plonge dans une expérience de l'*ipse* comme aventure de l'autre, dessinant un espace de renaissance entre individus mettant en mouvement leur liberté.

- 169 -

I. La liberté par la connaissance sociologique : une conquête réflexive

I.1. La connaissance sociologique entre déterminisme et liberté

Donner la parole peut être rapproché de *La misère du monde*, ouvrage de Pierre Bourdieu qui restitue le discours d'individus affrontant les difficultés de la vie : barrières sociales, contraintes du marché du travail ou du logement, verdicts de la compétition scolaire, obstacles professionnels, détresses familiales ou sociales. En post-scriptum, Bourdieu, dans une tentative de dépassement du déterminisme, y annonce une possibilité de liberté par la

connaissance sociologique :

Porter à la conscience des mécanismes qui rendent la vie douloureuse, voire invivable, ce n'est pas les neutraliser ; porter au jour les contradictions, ce n'est pas les résoudre. Mais, pour si sceptique que l'on puisse être sur l'efficacité du message sociologique, on ne peut tenir pour nul l'effet qu'il peut exercer en permettant à ceux qui souffrent de découvrir la possibilité d'imputer leur souffrance à des causes sociales et de se sentir ainsi disculpés ; et en faisant connaître largement l'origine sociale, collectivement occultée, du malheur sous toutes ses formes, y compris les plus intimes et les plus secrètes. Constat qui, malgré les apparences, n'a rien de désespérant : ce que le monde social a fait, le monde social peut, armé de ce savoir, le défaire.²

Alors que la sociologie semble orientée vers la recherche des déterminismes socio-historiques qui guident la conduite des individus, la question de la liberté apparaît en même temps comme la ligne d'horizon des travaux de nombreux sociologues pour qui les figures du soi, du sujet, de l'acteur, de l'agent ou de l'auteur ne sont pas données immédiatement aux individus en société, mais constituent plutôt l'aboutissement d'une conquête réflexive. C'est notamment le cas de Pierre Bourdieu pour qui l'agent n'est que partiellement le sujet de ses pratiques, mais a la possibilité, grâce à la connaissance sociologique, de parvenir à une plus grande réflexivité : connaître le social et ses effets, c'est se donner les moyens de déjouer les pièges, se départir des illusions, reconnaître les contingences historiques et, partant, devenir plus libre.³ Ainsi sans renier l'héritage sociologique classique et le poids des structures sociales sur l'action des individus, Bourdieu présente à plusieurs reprises dans son œuvre ce thème d'une liberté par la connaissance⁴ :

Contrairement aux apparences, c'est en élevant le degré de nécessité perçue et en donnant une meilleure connaissance des lois du monde social, que la science sociale donne plus de liberté. Tout progrès dans la connaissance de la nécessité est un progrès dans la liberté possible. [...] Une loi ignorée est une nature, un destin [...] ; une loi connue apparaît comme la possibilité d'une liberté.⁵

2 Pierre Bourdieu (dir.) (1993), *La misère du monde*. Paris : Seuil, 1998, pp. 1453-1454. Dans cet ouvrage, Bourdieu et ses collaborateurs présentent de nombreux portraits de personnes, des récits de vie descriptifs rédigés par des sociologues accompagnés d'extraits d'entretiens.

3 L'auteur thématise également une liberté plus locale et pratique de l'agent en société, réglée par son *habitus* (ses dispositions) et les contraintes du champ dans lequel il est plongé (ses positions), en la comparant à celle d'un joueur engagé dans un jeu auquel il adhère sous l'effet d'une *illusio*, ou à celle d'un musicien improvisant selon un système de composition normé. A propos de cette liberté réglée et située dans un champ, Bourdieu déclare ainsi : « Rien n'est plus libre ni plus contraint que l'action d'un bon joueur » (*Choses dites*. Paris : Éd. de Minuit, 1987, p. 80). Voir Christiane Chauviré et Stéphane Chevallier, « Illusio » et « Liberté », in *Dictionnaire Bourdieu*. Paris : Ellipses, 2010. Voir aussi, dans cette perspective d'une liberté réglée au sein d'un champ, l'ouvrage de Bourdieu, *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992.

4 Pour faire référence au titre du colloque organisé au Collège de France sur Pierre Bourdieu en 2003 : *La liberté par la connaissance. Pierre Bourdieu (1930-2002)*. On peut souligner que cette approche de la liberté par une réflexivité conquise grâce à la connaissance sociologique rejoint la conception spinoziste de la liberté qui passe par la constitution d'idées adéquates sur le monde. Robert Misrahi indique ainsi que pour Spinoza, « la lutte pour la liberté n'est pas l'affirmation du libre arbitre, mais la *construction* de la liberté par la connaissance ». Voir Robert Misrahi, *Spinoza et le spinozisme*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 51

5 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*. Paris : Éd. de Minuit, 1980, p. 45.

Et dans un autre ouvrage, la connaissance sociologique « offre un moyen, peut-être le seul, de contribuer, ne fût-ce par la conscience des déterminismes, à la construction, autrement abandonnée aux forces du monde, de quelque chose comme un sujet »⁶. Le rapprochement établi ici entre *La misère du monde* et *Donner la parole* conduit à une première figure de sociologue de la liberté : les discours de résistance très réflexifs de certains des protagonistes que Depardon met en scène, nous permettent de comprendre avec une grande acuité les effets d'une mondialisation culturelle non maîtrisée. Connaître ces effets, c'est pouvoir envisager une action plus réflexive, qu'elle soit politique ou associative, c'est faire jouer sa liberté de sujet même à l'intérieur d'un système de contrainte.

1.2. Éviter l'illusion biographique

La misère du monde comme *Donner la parole* présentent des récits de vies. Or, faire le récit d'une vie en tentant de démêler la liberté du déterminisme, signifie aussi rendre compte d'une « histoire vécue », autrement dit, restituer, par une construction narrative, une connaissance sociale. Sur ce point encore, le savoir sociologique permet pour Bourdieu de déjouer les illusions de liberté pouvant apparaître à l'insu du chercheur en sciences sociales, précisément à travers la restitution des données recueillies.

Ainsi dans son texte « L'illusion biographique »⁷, Bourdieu met en garde le chercheur-enquêteur, contre le risque d'une rationalisation spontanée et non réflexive de ces récits de vie : dans le cas d'une biographie, où « l'enquête » « se livre » à un « enquêteur », le récit « propose des événements qui [...] tendent ou prétendent à s'organiser en séquences ordonnées selon des relations intelligibles », et l'enquêteur et l'enquêté ont ainsi le « même intérêt à accepter le postulat du sens de l'existence racontée », afin de « rendre raison, de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective » dans la perspective d'un « développement nécessaire »⁸, écrit-il. Cette tendance, Bourdieu l'analyse comme une « inclination à se faire l'idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains événements significatifs et en établissant entre eux des connexions propres à leur donner cohérence »⁹.

La misère du monde évite justement cet écueil¹⁰ en présentant une alternance organisée entre deux discours aux statuts différents : les récits *travaillés* des sociologues et des extraits littéraires des entretiens à la source de ces récits. Pour Bourdieu, ce « travail d'écriture », « est indispensable pour concilier des objectifs doublement contradictoires : livrer tous les éléments nécessaires à l'analyse objective de la position de la personne interrogée et à la compréhension de ses prises de position, sans instaurer avec elle la distance objectivante qui la réduirait à l'état

6 Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*. Paris : Éd. de Minuit, 1980, p. 41.

7 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol 62-63, juin 1986, pp. 62-72.

8 *Ibid.*, p. 70.

9 *Ibid.*

10 Un courant de la sociologie nord-américaine contemporaine peut illustrer cet écueil. Pour contrer le déterminisme des méthodologies classiques et leur oubli du caractère subjectif des pratiques sociales, les tenants de la *grounded theory* opèrent le contrepoint des mises en garde bourdieusiennes, en octroyant aux acteurs sociaux une grande latitude de parole et d'interprétation de leur propre discours. Nul besoin d'experts sociologues puisque le sens se donne directement, sans recul ni médiation, l'acteur devenant le socle sur lequel repose le savoir pratique. Voir le texte inaugural de ce courant : B.G. Glaser et A.L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory : Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine, IL, 1967.



de curiosité entomologique ; adopter un point de vue aussi proche que possible du sien, sans pour autant se projeter indûment dans cet *alter ego*, qui reste toujours, qu'on le veuille ou non, un objet, pour se faire abusivement le sujet de sa vision du monde »¹¹.

Le film *Donner la parole* ne présente que des séquences d'individus parlant, mais cette parole n'est pas immédiate, vierge. Le cinéaste intervient lui aussi par un travail d'écriture, des cadrages, une mise en scène et un montage particulier de ses plans-séquences. Autre dimension de ce travail d'écriture : les personnes interviewées savent qu'elles prennent une parole publique devant la caméra, et certaines tiennent un discours de résistance très réflexif sur leur condition culturelle, ce qui suggère que leur déclaration, bien que « spontanée », semble avoir débuté, en amont, dans une conversation avec le cinéaste.¹² Enfin *Donner la parole*, comme certains récits de la *Misère du monde*, montre plus des tensions discordantes, un questionnement ouvert sur le sens de l'existence, le passé et le présent, une indétermination inquiète sur le futur, qu'une parfaite harmonie dans le cours des événements.

Bourdieu souligne par ailleurs l'influence de formes instituées comme le nom propre, « formidable abstraction », « indifférente aux particularités circonstancielles » et à contre-pied du sujet fractionné présenté par la littérature, à travers lequel se construit une identité sociale : « Tout permet de supposer que le récit de vie tend à se rapprocher d'autant plus du modèle officiel de la présentation officielle de soi, carte d'identité, fiche d'état civil, *curriculum vitae*, biographie officielle [...] que l'on s'approche davantage des interrogatoires officiels des enquêtes officielles – dont la limite est l'enquête judiciaire ou policière – s'éloignant du même coup des échanges intimes entre familiers et de la logique de la *confidence* qui a cours sur ces marchés protégés. »¹³ Or, sur ce point, *La misère du monde* comme *Donner la parole* sont bien dans la logique de l'échange intime et de la *confidence* qui permet l'émergence d'un récit de vie plus réel avec ses fractures, ses doutes, ses perspectives multiples et ses failles. C'est ce dont témoigne le rapprochement entre les récits de paysans dans les deux œuvres. Dans « Ceux qui restent », texte extrait de *La misère du monde*, Rosine Christin raconte aussi l'apparition d'un espace propice aux confidences avec un couple de paysans retraités de l'Aveyron :

L'entretien a été réalisé un après-midi très froid du mois de novembre 1990 (et suivi par plusieurs autres portant sur différents aspects de la vie des C., l'histoire de leur maison, les héritages, la vie de leurs parents ou de leurs enfants). Ce jour-là, Juliette avait allumé un petit feu dans la cheminée et fait du café. Émile travaillait dans son jardin. Elle est restée longtemps seule avec moi, et une certaine intimité s'est installée entre nous. Elle s'est laissée aller à évoquer, avec nostalgie, sa vie de paysanne sans héritier « pour reptendre », « sans bêtes » [...], sans terre cultivées : elle aussi, comme les autres aurait bien aimé partir, mais elle se souvient des craintes d'Émile [...], « peut-être », peur de l'inconnu.¹⁴

- 173 -

De la même manière, on peut découvrir dans le film *La vie moderne* (2008) l'étendue de la relation de confiance

11 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 11.

12 D'autres films de Depardon sur certaines des personnes présentées dans *Donner la parole* (notamment les paysans des Cévennes dans le film *La vie moderne* en 2008, ou les Yanomamis d'Amazonie dans le film *Chasseurs et chamans* en 2002) témoignent de la connivence du cinéaste avec ses « sujets » au moment de réaliser ses films.

13 Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *op. cit.*, p. 71.

14 Pierre Bourdieu dir. (1993), *La misère du monde*, *op. cit.*, pp. 1364-1365.

et d'amitié que Raymond Depardon a construite au fil des années avec le paysan cévenol Raymond Privat. Le vieil homme illumine *Donner la parole* de sa déclaration, pleine d'allégresse, en langue occitane.

La dimension fractionnée des points de vue est aussi obtenue dans les deux œuvres par une organisation spécifique des récits. Dans le chapitre introductif de *La misère du monde* intitulé « L'espace des points de vue », Bourdieu indique que le principe qui a présidé au regroupement des récits était celui du lieu physique où les personnes co-existaient, afin de montrer la multiplicité des points de vue pouvant s'y confronter, comme « les gardiens de HLM et les habitants, adultes ou adolescents, ouvriers, artisans ou commerçants de ce genre de résidence »¹⁵. Cette logique de perspectivisme que Bourdieu rattache à la littérature (il cite notamment Faulkner, Joyce et Woolf), pourrait aussi être associée à la série des neufs portraits de Depardon, chaque séquence montrant en effet une variation sur le même thème, la disparition en cours d'une culture d'un côté, l'effritement du lien social et des formes de solidarité, de l'autre.

Enfin, Bourdieu formule une critique de la pertinence même de l'objet « histoire de vie », entendue comme une chronologie d'événements centrés sur le sujet et son nom propre, sans aucune référence à l'espace social dans lequel elle se déploie. L'auteur propose à la place la notion de « trajectoire », pour laquelle au contraire, « les événements biographiques se définissent comme autant de *placements* et de *déplacements* dans l'espace social [...]. C'est dire qu'on ne peut comprendre une trajectoire qu'à condition d'avoir préalablement construit les états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée, donc l'ensemble des relations objectives qui ont uni l'agent considéré [...] à l'ensemble des autres agents engagés dans le même champ et affrontés au même espace des possibles »¹⁶. Ce sont précisément ces « trajectoires » que Bourdieu restitue dans *La misère du monde*, où il présente les aspirations des individus se heurtant à des contraintes scolaires, du marché du travail ou du logement comme des dynamiques de positions dans le champ social. Depardon fait aussi référence à l'espace social, à travers la langue parlée, le vêtement porté, un cadrage qui rend visible le lieu depuis lequel parle chaque personne rencontrée. Mais montrer l'espace social peut être ici interprété autrement, en témoignant comment chaque prise de parole constitue aussi un engagement en rupture avec son espace de provenance. En se départant des conditions sociales de production du discours, cette perspective ouvre la possibilité d'une autre approche de la liberté en sociologie.

II. Vers une sociologie positive de la liberté : l'ipse comme aventure de l'autre

Cette première approche de la liberté par la connaissance du social et de ses contingences, s'interrompt toutefois à mi-chemin : que peut dire en effet la sociologie de cet agent devenu davantage acteur par sa conquête réflexive, commençant un engagement, une résistance originale ou une exploration créative ? Au-delà d'une liberté par la connaissance sociologique permettant d'éviter l'illusion, peut-on envisager une sociologie positive de l'action libre ? Sur quel modèle de réflexivité serait-elle alors fondée ?

En suivant la pensée de Paul Ricœur, nous allons voir comment *Donner la parole* de Depardon illustre ce que pourrait être cette sociologie positive de la liberté, au sens où l'artiste cinéaste amène ses interlocuteurs à

15 *Ibid.*, pp. 13-14.

16 *Ibid.*, pp. 71-72.

se reconnaître et à se projeter comme personnages éthiques d'un récit de résistance culturelle, c'est-à-dire à « se raconter » dans une *identité narrative*. L'œuvre *Donner la parole* se présente alors comme un dispositif d'« hospitalité narrative » permettant une rencontre particulière entre les protagonistes et les spectateurs.

II.1. Donner la parole : un cas limite de perte d'identité

Le point de départ de cette seconde approche de la liberté en sociologie s'ancre dans la question de l'identité théorisée par Paul Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*¹⁷. Pour le philosophe, la question de l'identité est celle de la permanence dans le temps. L'identité-mêmeté (*idem*) désigne les traits de permanence comme la physionomie, la voix, la démarche, les habitudes stables ou les compétences. Mais, l'*idem* est toujours menacé de variabilité, d'instabilité, pour un personnage de roman comme pour individu en société. Toutefois cette dimension particulière de l'identité qu'est l'*idem* ne permet pas de caractériser à elle seule toute l'identité personnelle : autre chose s'y joue. Il faut, dit Ricœur, ajouter à l'identité-*idem* une seconde composante, l'identité-*ipseité* (*ipse*), qui introduit un autre modèle de permanence dans le temps, « une forme de permanence qui se laisse rattacher à la question du *qui ?* en tant qu'irréductible à toute question du *quoi ?* Une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question 'qui suis-je ?' »¹⁸.

Ricœur montre ainsi que le modèle temporel de l'*ipse* peut se définir du point de vue de l'engagement éthique de la « parole tenue » : « L'ipseité ne disparaîtrait totalement que si le personnage échappait à toute problématique d'identité éthique, au sens de la capacité à se tenir comptable de ses actes. L'ipseité trouve à ce niveau, dans la capacité de promettre, le critère de sa différence ultime avec l'identité mêmeté. »¹⁹ C'est à partir de ce modèle de l'*ipse*, dans son articulation et ses écarts possibles à l'*idem* (qui renvoie en sociologie aux régularités des attributs sociaux), que nous thématiserons cette seconde approche de la liberté. De ces deux modèles de permanence dans le temps (*ipse* et *idem*) résulte en effet pour Ricœur une double polarité entre lesquelles oscille l'identité²⁰ : d'un côté *le caractère*, qui exprime le recouvrement de l'*ipse* par l'*idem* (c'est le pôle de l'expérience ordinaire), de l'autre celui de *la parole tenue* (« la fidélité à soi dans le maintien de la parole donnée »), qui répond à la question du *qui ?* et renvoie aux contextes de vie « mettant à nu l'ipseité du soi sans le support de la mêmeté », comme par exemple la « nuit de l'identité personnelle »²¹ à l'occasion d'une conversion.

Pour illustrer cette parole donnée et tenue, Ricœur évoque la constance de l'amitié : « Une chose est la persévérance du caractère ; une autre, la persévérance de la fidélité à la parole donnée. Une chose est la continuation du caractère, une autre la constance dans l'amitié. »²² Cette promesse de la parole tenue constitue en effet un défi au temps. Ainsi : « Quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination : 'je

- 175 -

17 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*. Paris : Éd. du Seuil (rééd. « Points Essais »), 1990, en particulier dans les 5^e et 6^e études, pp. 137-166 et 167-198.

18 *Ibid.*, p. 143.

19 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Éd. Stock (rééd. « Folio Essais »), 2004, p. 168.

20 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 143-150.

21 *Ibid.*, p. 197.

22 *Ibid.*, p. 148.



- 176 - maintiendrai'. »²³ Or, il apparaît que les protagonistes dans *Donner la parole* vivent une crise de l'*idem* provoquant une crise du *caractère*, et basculent ainsi dans une situation limite de la *parole donnée* : leur culture, et en particulier leur langue risquant de disparaître très prochainement avec eux, ils ne peuvent plus tenir une promesse ancienne : « Les Kawesqar disparaissent, aujourd'hui ils sont très peu nombreux ici à Puerto Eden, nous ne sommes que dix. Je suis la seule femme. Que se passera-t-il quand les Kawesqar mourront tous ? Qui va converser et qui va nommer les choses quand je mourrai ? » (Gabriela Paterito, Kawesqar, Puerto Eden, Chili.) Tout comme formuler une promesse à leurs enfants : « Moi je suis très attristée. Si les Blancs apparaissent ici, que vont devenir mes enfants ? On parle beaucoup d'exploitation minière et cela m'effraie. Qu'allons nous devenir ? Serai-je capable de protéger ma terre-forêt ? Ce sont là mes inquiétudes. [...] J'élève mes enfants et je ne veux pas que leurs yeux affamés me fassent peine. C'est pourquoi je veux protéger ma terre-forêt. » (Anita, Yanomami, Amazonie, Brésil.)

Ou encore se projeter dans la langue devient incertain : « Ici dans notre région, on parle comme ça. C'est quelque chose qui nous appartient si on peut dire. [...] On se régale de parler patois. Quand des amis viennent de Nîmes ou d'Alès, qui parlent tous patois, je me régale de parler avec eux. [...] Cette langue, c'est un peu notre vie, nos racines. Je ne suis pas pessimiste, mais il faut quand même être réaliste, examiner la réalité en face. Je ne voudrais pas revenir à la brouette, loin de là, il y a des choses qui vont bien, mais d'autres, je me demande... » (Raymond Privat, Occitan, Pont-de-Monvert, France.) Et pour certains, la situation semble déjà compromise : « Aujourd'hui on manque de tout. Les Blancs ont pris la terre. Nous n'avons plus la forêt pour être libres. Je suis née dans le village du Barrage qui s'appelle aujourd'hui Tenondé Porã. Mes grands-parents y sont nés puis décédés. Les villes sont en train de nous encercler. Elles sont déjà autour de nos villages. Nous ne savons plus où fuir. Nous essayons de faire confiance aux Blancs pour qu'ils nous aident à trouver une autre terre avec une forêt, avec de l'eau. » (femme Guarani, Santa Parã, favelas en banlieue de Sao Paulo, Brésil.)

On se rapproche ici des cas limites de perte d'identité-mêmeté où l'*ipse* ne peut plus compter sur le support de l'*idem*²⁴ : l'environnement familial comme la « terre-forêt », et surtout la langue parlée. Que signifie en effet « se maintenir » quand la langue familière est en train de disparaître ?²⁵

Depardon semble suggérer qu'une autre voie est encore possible pour l'*ipse*, celle de l'engagement public, de la prise de parole à l'extérieur de leur culture. C'est ainsi que Davi Kopenawa, chef du village Yanomami, déclare dans le film :

23 *Ibid.*, p. 149.

24 Paul Ricœur illustre cette situation en faisant référence aux fictions de la perte d'identité où le soi est « confronté à l'hypothèse de son propre néant », et en particulier au roman de Musil *L'homme sans qualité* : « La phrase 'Je ne suis rien', doit garder sa forme paradoxale : « rien » ne signifierait plus rien, si « rien » n'était en effet attribué à un « je ». Mais qui est encore *je* quand le sujet dit qu'il n'est rien ? Un soi privé du secours de la mêmeté. » Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 177 et p. 196.

25 Marc Breviglieri analyse une situation similaire dans son article « L'horizon du *ne plus habiter* et l'absence de maintien de soi en public », in Daniel Cefai et Isaac Joseph (dir.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*. La Tour d'Aigues : Éd. De l'Aube, 2002, pp. 319-336. Dans cet article, l'auteur montre notamment l'inégalité de condition des sans-domicile dans l'espace public à travers leur difficulté à y tenir l'*ipse*, – par exemple formuler à autrui une promesse d'hospitalité et d'accueil – sans le support de l'*idem*, en l'occurrence l'existence d'un « chez soi » : « Se maintenir dans les lieux publics renvoie à la présence différée d'un chez-soi [...]. Se maintenir face à l'autre dans la promesse [d'accueil] met en résonance tout ce qui demeure durablement attaché à la personne et résiste aux inattendus, voire aux bouleversements qui affectent l'existence. » (p. 325)

Vous, les Blancs, vous devez nous écouter maintenant. Vous ne nous connaissez pas, mais écoutez. Je suis fils de Yanomami. Mes grands-parents et mes oncles qui m'ont élevé sont morts. Mais j'ai d'autres oncles, d'autres beaux-frères. Ils habitent encore avec moi. C'est pour cela que je protège cette terre-forêt. [...] La nourriture, ce que nous cultivons, les plantations que nous faisons, ce que nous chassons, les enfants que nous élevons, les femmes que nous nourrissons, tout ça c'est la terre-forêt. C'est pour cette raison que nous la protégeons. Les Blancs, les chercheurs d'or, les pêcheurs, les constructeurs de route et les autres personnes qui s'occupent du projet d'activités minières, nous ne voulons pas les voir arriver dans notre terre-forêt.

II.2. Une exposition poétique et picturale de l'identité narrative pour dire la liberté

Comment dire alors cet engagement, exprimer cette résistance sans trahir ses attaches, sa langue et son milieu ?²⁶ De quelle manière restituer, dans un même souffle et sans les séparer, l'intensité de son *ipse* – la prise de parole – et la profondeur de son *idem* – le caractère transcendant et familier de cette « terre-forêt » ? Les séparer serait tragique : ne dire que l'*idem* conduirait ces personnes à confier leur destin à des porte-paroles, au risque d'une muséification ; ne dire que l'*ipse* reviendrait à aller porter des arguments sur la scène publique dans une autre langue, au risque de se transformer au point de ne plus être reconnu par les siens.²⁷ Or, pouvoir dire à la fois : « C'est bien de moi qu'il s'agit, à la fois Yanomami dans mon milieu de vie, auprès des miens, et acteur dans un combat en prenant la parole devant vous, les Blancs », c'est pour Ricœur relier l'*idem* et l'*ipse* pour mettre en intrigue un personnage et raconter une *identité narrative*. Pour le philosophe l'*identité narrative* du personnage (dans un roman) ou de soi (dans la vie), résulte d'une opération de médiation entre les deux pôles du *caractère* et de la *parole tenue*.²⁸

L'identité narrative des personnages de *Donner la parole* combinerait ainsi leur caractère, leur culture et leur langue, avec un événement discordant dans leur existence, leur entrée en résistance culturelle sur la scène publique. Alors que dans un récit ces événements se succèdent dans la durée, le film de Depardon – à l'image d'un poème ou d'une peinture où des éléments éloignés se trouvent rapprochés sur la page ou la toile –, présente ces deux dimensions de manière superposée et simultanée dans le même plan filmé : celle de l'engagement en train de se faire par la prise de parole, et celle, sédimentée dans le temps, des attributs du caractère (langue, milieu, habits, gestes familiers...).

Ainsi, chaque prise de parole est sous-titrée en français, mais les sous-titres, dans le dispositif du cinéaste, ne traduisent qu'une partie du message : le regard, la mélodie de la langue, son rythme, le vêtement porté, les gestes corporels, le milieu de vie, la nature environnante, c'est-à-dire les éléments du *caractère*, que Depardon prend soin de cadrer et de transmettre avant, pendant et après l'interview, font aussi partie du récit. En particulier, la bande

- 177 -

26 Ou, dans les termes de Laurent Thévenot, comment ces protagonistes peuvent s'engager publiquement en justification sans devoir se transformer au détriment de leurs attachements dans le proche, et en s'appuyant au contraire sur ces engagements en familiarité ? Comment « faire entendre une voix » en évitant les risques de réduction et d'exclusion de personnes qui sont peu préparées au débat public ? Voir Laurent Thévenot, *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*. Paris : Éditions La Découverte, 2006, chapitre 9.

27 Paul Ricœur illustre ce thème du risque de non-reconnaissance de celui qui est parti, à travers l'histoire du retour d'Ulysse à Ithaque, dans son ouvrage *Parcours de la reconnaissance*, *op. cit.* pp. 125-130.

28 « L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi. » Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 195-196.



son du film ne comporte aucune musique ajoutée après-coup de l'extérieur, mais seulement des sons recueillis sur les lieux mêmes du tournage. Cette présentation, dans le même plan, du *caractère* et de la *parole tenue* provoque alors une tension d'une grande intensité poétique et humaine qui apparaît comme un cas limite d'identité narrative, celui d'une narration suspendue, plus proche du poème que du roman. En effet, plus qu'un récit diachronique allant du caractère à la parole tenue, Depardon saisit l'écart entre *ipse* et *idem*, et donc la liberté en action de ses personnages, de manière synchronique : l'interlocuteur est bien dans la parole tenue, mais tout raconte au même moment et dans le même plan filmé son caractère, jusqu'à la langue qu'il emploie pour prendre la parole.

- 178 - En quoi se raconter dans une *identité narrative* permet-il alors une réflexivité accrue des interlocuteurs de Depardon ouvrant un chemin de liberté ? L'identité narrative constitue à la fois un moyen d'interprétation de soi et de prospective de soi par variations imaginatives²⁹ : « Apprendre à se raconter, c'est aussi apprendre à se raconter autrement »³⁰, dit Ricœur, et ainsi, en questionnant son propre caractère, devenir, à chaque fois, un peu plus sujet de sa vie. Mais pour que cette mise en intrigue permette à ces personnes plongées dans le pôle du caractère selon un engagement exclusivement familial³¹ de se reconnaître comme personnage éthique de leur récit, il fallait que cette prise de parole ait lieu dans leur milieu familial, ce que fait très justement l'auteur du film.³² Ces personnes deviennent-elles pour autant auteurs de ce récit, ce qui irait dans le sens d'un sujet pleinement libre ? Sur ce point Ricœur souligne l'« équivocité de la notion d'auteur » : « Quand je m'interprète dans les termes d'un récit de vie, suis-je à la fois les trois (auteur, narrateur et personnage), comme dans le récit autobiographique ? Narrateur et personnage, sans doute, mais d'une vie dont, à la différence des êtres de fiction, je ne suis pas l'auteur, mais au plus, selon le mot d'Aristote, le coauteur. »³³ Et Ricœur de préciser : « Coauteur quant à son sens »³⁴, autrement dit en donnant un sens réflexif aux récits qu'on reçoit et interprète. Dès lors, dans *Donner la parole*, les personnages deviennent co-auteurs dans la « mise en intrigue » des récits des anciens, mais ils peuvent aussi être dits co-auteurs d'une autre manière, par la co-interprétation de soi et les co-projections qu'ils effectuent dans le dialogue avec le cinéaste. Depardon apparaît en effet comme un interlocuteur actif dans cette interprétation de soi, à la manière des maîtres de conscience de l'Antiquité gréco-romaine étudiés par Michel Foucault dans ses derniers travaux sur l'herméneutique du sujet.³⁵

29 Paul Ricœur remarque par ailleurs une différence entre la fiction et la vie : « Sur le parcours connu de ma vie, je peux tracer plusieurs itinéraires, tramer plusieurs intrigues, bref raconter plusieurs histoires, dans la mesure où manque le critère de conclusion, ce « sense of an ending » » (*Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 190). Ce point présente un écho avec l'argument de Bourdieu dans *L'illusion biographique*, *op. cit.* : la pluralité des récits possibles s'oppose en effet au projet de se faire l'idéologue de sa propre vie sur la base d'un récit unique.

30 Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 16

31 Au sens où le décrit Laurent Thévenot dans son ouvrage *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, *op. cit.*

32 Dans la lignée des travaux de Laurent Thévenot, Audrey Richard-Ferroudji présente le dispositif de la « conversation au bord de l'eau » comme une solution pour recueillir la parole des personnes attachées en familiarité à une rivière qui doit être réaménagée, Audrey Richard-Ferroudji, « Limites du modèle délibératif : composer avec différents formats de participation », *Politix*, 2011/4 n° 96, pp. 161-181.

33 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 189.

34 Les romans constituent des ressources privilégiées pour les variations imaginatives de l'identité narrative, la littérature étant pour Ricœur un « vaste laboratoire des variations imaginatives de l'identité narrative ». Voir sur ce point Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 176-177.

35 Voir Michel Foucault, « L'écriture de soi », in *Dits et Ecrits*, Tome IV. Paris : Gallimard, 1994, pp. 562-57, ainsi que Michel Foucault,

II.3. Un dispositif d'« hospitalité linguistique et narrative » mettant en mouvement la liberté

Donner la parole de Depardon illustre ce que pourrait être une sociologie positive de la liberté, au sens où cette œuvre provoque également une mise en mouvement de l'*ipse* de l'auditeur. Le cinéaste nous fait en effet vivre une expérience d'altérité étonnante, qui débute par l'écoute d'une déclaration qui nous est adressée dans une langue inconnue, agrémentée de quelques sous-titres qui ne semblent pas tout traduire, comme pour nous inciter à plonger, grâce à l'image et au son, dans l'univers familier des protagonistes. Comme si le plaisir de recevoir cette parole qui nous est intimement adressée demandait en échange un décentrement de soi pour aller vers le familier de l'autre. Ainsi, plutôt que de tout traduire dans un registre public, Depardon nous invite à faire un détour, à vivre une aventure de l'autre, pour nous mener vers son *caractère* familier, et saisir, en contraste, le mouvement de liberté qui anime sa prise de parole.

Pour l'auditeur, cette rencontre avec l'identité narrative d'autrui constitue ainsi un événement discordant qui remet en mouvement sa propre liberté au contact de la liberté de l'autre. Dans cette perspective, on peut dire que le film de Depardon fonctionne, toujours dans les termes de Ricœur, comme un dispositif d'« hospitalité linguistique et narrative »³⁶ provoquant une rencontre particulière entre les protagonistes du film et ceux qui le regardent. Dispositif qui force à la fois l'auditeur à « habiter chez l'autre »³⁷ et ouvre à l'expérience d'un « enchevêtrement » des mémoires sur le modèle de l'identification aux personnages de fiction, provoquant ainsi une mise en mouvement de son identité narrative. Par ce procédé, *Depardon* suscite ce que Ricœur nomme « le modèle de l'échange des mémoires », « consistant à assumer en imagination et en sympathie, l'histoire de l'autre à travers les récits de vie le concernant »³⁸ en se situant « dans un processus ininterrompu de réinterprétation »³⁹.

Avec son film *Donner la parole*, Depardon suscite en définitive une expérience de rencontre des *ipses* dans laquelle se joue une aventure de l'autre : les *ipses*, engagés, des protagonistes du film, et les nôtres, spectateurs arrachés par le film au régime du caractère.

La parole donnée

A la question liminaire des sociologues : « Qu'est-ce qui fait tenir une société d'individus ensemble ? », on pourrait donc répondre : un exercice particulier de leur liberté. Dans le sillon tracé par Pierre Bourdieu, cet exercice passerait par une conquête réflexive contre l'illusion, celle d'une connaissance du social montrant toute la contingence de ses règles de fonctionnement.

Dans la perspective ouverte par Paul Ricœur, on pourrait ajouter que cet exercice de la liberté est plus pragmatique et se trouve médiatisé par des dispositifs « d'hospitalité narrative » qui activent positivement et conjointement la cohésion des groupes et la liberté des individus. Des dispositifs comme le roman d'auto-fiction

- 179 -

L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982. Paris : Gallimard Seuil, 2001.

36 Paul Ricœur, « Quel éthos nouveau pour l'Europe ? », in P. Koslowski, *Imaginer l'Europe*. Paris : Éditions du Cerf, 1992, pp. 107-116.

37 *Ibid.*, p. 109

38 *Ibid.*, p. 110.

39 *Ibid.*, p. 112



ou le film documentaire proposés par des artistes sociologues à l'image de Depardon, et non exclusivement par des sociologues de métier. Des dispositifs donc d'« hospitalité narrative » pour une société d'*ipses*, d'individus libres s'interprétant sans cesse par les récits des autres, et pour s'écarter d'une société de *caractères* risquant le repli sur soi par le truchement d'une mémoire trop exclusive, dans laquelle « la clôture du récit est mise au service de la clôture identitaire de la communauté »⁴⁰. En donnant de cette manière la parole, à travers ce dispositif d'hospitalité narrative, Depardon ouvre ainsi sur une société de la rencontre des *ipses*, c'est-à-dire une société de la « parole donnée ».

- 180 -



Michèle Joffrion, *Bourrasque*. Manière noire.
Détail de la page 172.

40 Paul Ricœur, *La Mémoire l'Histoire l'Oubli*, op. cit., p.104.