

*Spectres documentaires
et voix d'archives:
Le fantôme de l'opératrice
Entretien avec Caroline Martel*

Propos recueillis par Éric Legendre



Le fantôme de l'opératrice (réal : Caroline Martel, 2004)
© Les Productions Artifect

Oeuvre de montage intégralement construite à partir de films industriels et de gestion scientifique produits entre 1903 et 1989, *Le fantôme de l'opératrice* (2004) de Caroline Martel dresse le portrait d'une main-d'œuvre invisible, celle des téléphonistes. Il s'agit assurément de l'un des films canadiens les plus singuliers à apparaître sur nos écrans depuis plusieurs années. Il a à ce titre obtenu une reconnaissance internationale presque inédite ici. *Le fantôme* est un film qui s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'histoire du cinéma documentaire canadien, tout en prolongeant le genre par son approche novatrice du montage et son intégration du métrage d'archives. La solidité et la cohérence du travail de Martel reposent également sur l'attention méticuleuse donnée au traitement de ces images et à l'utilisation de leur valeur mémorielle, mais aussi et surtout sur l'habileté de la cinéaste à en dégager un projet radicalement personnel. C'est également un film politique et féministe qui révèle certains aspects méconnus de l'impact de l'évolution technologique sur notre société. Répondant avec enthousiasme à notre invitation,

Caroline Martel s'entretient ici de la gestation de son film, du travail en salle de montage et des rencontres faites en chemin.

É. L. : Ton film est une oeuvre forte à plusieurs niveaux. C'est un documentaire résolument atypique : son montage est fait à partir de films corporatifs réalisés tout au cours du 20^{ème} siècle. Pourquoi avoir fait ce film ?

CAROLINE MARTEL : Je ressentais fortement que la contribution des téléphonistes à la réalité et à l'imaginaire du 20^e siècle devrait être connue et reconnue. Elles ont été à la base de la constitution du monde réseauté et mondialisé dans lequel nous vivons aujourd'hui – le « progrès technologique » ne s'est pas produit sans elles ! J'ai donc d'abord voulu faire un film pour donner une visibilité à leur histoire. Je trouvais également que les films « éphémères » devaient être vus par des audiences d'aujourd'hui. J'aime l'idée de l'archiviste et artiste Rick Prelinger (<http://www.prelinger.com/>), qui a veillé à titre de parrain sur le projet, et qui proposait que ces films appartiennent au côté obscur du rêve américain. Je crois qu'il est important que ces productions circulent à nouveau car d'une certaine manière notre civilisation médiatique vient de là. Enfin, j'ai réalisé *Le fantôme* parce qu'il exigeait tout de moi. Il fallait que je me dépasse pour arriver à trouver la manière de faire un film que personne n'avait fait auparavant. Tombée en amour avec ces vieilles productions corporatives et avec les téléphonistes que j'avais rencontrées, je n'ai pas vu que le projet était, fondamentalement, quasi irréalisable.

É. L. : Sachant que c'est un projet qui t'a occupée pendant presque dix ans, pourrais-tu relater les grandes étapes de sa réalisation ?

CAROLINE MARTEL : Le projet initial, *Voix d'extinction : une histoire de la téléphoniste*, a été développé à partir de l'automne 1995 alors que je finissais mon bac en communications à l'Université Concordia. *Le fantôme de l'opératrice* a connu sa première mondiale au Festival international du film de Toronto de 2004. Au cours de cette période, de multiples conceptions du film ont été développées : court métrage de 21 minutes avec scènes fictives et témoignages d'anciennes téléphonistes, film ironique mêlant archives et animations, documentaire à la deuxième personne, récit narré tel une légende, etc. Néanmoins, j'ai toujours eu une vision forte et précise du film – même si sa forme et son approche se métamorphosaient continuellement.

En entrant pour la première fois en salle de montage en 2000, j'avais même en main le scénario du premier acte, écrit aux fins d'une bourse de production. Les extraits de la première série de 45 films étaient méthodiquement retranscrits et intégrés dans un

paper edit avec narration. La monteuse d'alors était une finissante en cinéma aussi talentueuse qu'efficace, et qui avait plusieurs années d'expériences de montage pour la télévision. Son premier réflexe était de tenter d'exécuter le scénario, de faire cadrer les images sur/sous la narration et les musiques. Or, il est vite apparu qu'il fallait jeter le scénario par la fenêtre, d'autant plus que je rêvais de construire le film sans aucune voix hors champ.

É. L. : À ce point, après autant de recherches de matériel de toutes sortes, et malgré que ton désir était de faire un film que personne n'avait fait auparavant, y avait-il chez toi des références cinématographiques qui te guidaient dans ta démarche ?

CAROLINE MARTEL : J'ai profité de mes études universitaires pour explorer le champ du recyclage et de l'appropriation d'images au cinéma, et j'ai eu le plaisir d'avoir Jean-Claude Bustros sur mon comité de maîtrise. Avec François Miron, qui fait clairement dans le film psychédélique, Jean-Claude est parmi les rares Québécois à travailler avec les films dits d'archives et j'aime beaucoup son œuvre : *La queue tigrée comme un pendentif de pare-brise* (1989), *Zéro gravité* (1990), etc.

Sinon, j'étais familière avec le travail de Craig Baldwin, artiste généreux et génial, et j'avais lu des textes sur plusieurs films de *found footage* comme ceux d'Abigail Child, mais sans jamais avoir eu la chance de les voir.

D'autres inspirations cinématographiques, en particulier pour la narration, sont venues du travail d'Esther Valiquette (*Le Singe bleu*, 1992) et d'Anne Claire Poirier (*Les Filles du roi*, 1974). Ah oui, et de Chris Marker ! Mais Bernard Émond, qui m'avait rencontrée pour sa prochaine fiction qui mettra en scène une téléphoniste comme héroïne, m'avait dit que le pire que l'on peut faire quand on travaille sur l'écriture de la voix de nos films est de lire le recueil des narrations de Chris Marker !

Atomic Café (Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty, 1982) a été le seul véritable modèle pour moi. Je l'admirais comme rare documentaire d'archives utilisant des extraits de films pour qu'ils parlent d'eux-mêmes : par eux-mêmes (à travers le discours du montage, sans narration externe) mais également sur eux-mêmes, « malgré » eux, réflexivement en tant qu'images et sons trahissant leurs origines. C'est l'espèce d'idéal que je cherchais à atteindre.

Es-tu familier Éric avec la typologie de films d'archives de William C. Wees ? (*Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York: Anthology Film Archives, 1993) ?

É. L. : Oui, bien sûr.

CAROLINE MARTEL : Il différencie les films de compilation des films de collage, des films d'appropriation, signalant que les méthodologies d'utilisation du matériel filmique proviennent d'implications épistémologiques, de théories culturelles et de paradigmes artistiques distincts. Je trouve que les propositions qu'il fait, même si on peut leur trouver mille exceptions, sont fort utiles.

Les films de compilation suivent souvent une linéarité et un développement précis ; l'œuvre d'Émile de Antonio ou les films d'archives sur lesquels Jay Leyda a écrit dans son célèbre ouvrage *Films Beget Films : A Study of the Compilation Film* (1964) en sont des exemples classiques. Ce sont des documentaires et ils ont leurs partis pris esthétiques et pointent vers la Réalité et l'Histoire. Ils peuvent réinterpréter les images extraites de films et d'archives télévisuelles, mais rarement confrontent-ils la représentation qu'ils véhiculent et la nature même de ces images.

À l'autre extrémité de ce spectre de pratiques cinématographiques reposant uniquement sur l'utilisation de films dits d'archives, les films d'appropriation faits par des artistes citent souvent les médias eux-mêmes, le « simulacre » postmoderniste plutôt que les images dans leur contexte historique. Affiliés à cette approche sont le scratch vidéo/télé, les vidéoclips et le Vjing.

Enfin, logé entre ces deux tendances, on retrouve les films de collage. Ces derniers utilisent les images d'une manière plus dialectique et tendent à provoquer un regard critique et réflexif sur la représentation cinématographique. C'est là où je situerais *Atomic Café*. Je verrais par ailleurs *Le fantôme* quelque part entre le collage et la compilation, parce qu'il s'intéresse beaucoup à la représentation, utilisant les images à partir de leur contexte historique, mais partageant le sens historique, voire même chronologique, propre aux films de compilation.

É. L. : Je pense également aux stratégies de « détournement » chères aux situationnistes et aux films de Debord surtout. Mais revenons à ton film. J'imagine beaucoup ton travail constitué d'allers et retours constants entre la version d'une séquence plutôt qu'une autre et d'ajouts de petits clips stockés sur des disques durs, que l'outil informatique te permet d'explorer avec précision. Comment as-tu commencé à voir le film apparaître ?

CAROLINE MARTEL : Une nuit, après un mois en salle de montage – nous utilisons les ressources techniques du Programme d'aide au cinéma indépendant de l'Office national du film du Canada (ACIC) le soir – quelque chose de révolutionnaire s'est produit : en visionnant un nouvel arrivage de cinq films

provenant de la Prelinger Archives aux États-Unis, nous avons vu apparaître exactement les images qui nous manquaient : des scènes géniales que nous ne nous étions pas même permis d'envisager... Regarder d'autres types de films corporatifs – comme ceux très américains avec des comédiens en studio, par exemple celui avec la jeune Helen et les hommes pendant la Seconde Guerre mondiale – nous permettait, fondamentalement, d'entrevoir de nouvelles voies pour le film. Nous délirions totalement, des frissons nous traversant le corps pendant plus d'une heure ! C'était exactement comme si on avait eu la chance d'aller tourner de nouvelles images d'archives et qu'en les « dérushant » on découvrait qu'elles amenaient le film à un autre niveau. C'est alors qu'un sentiment m'a gagnée : celui de ne pas tant travailler avec du matériel « trouvé » (le supposé *found footage*), mais d'être plutôt la réalisatrice « trouvée » de tous ces films...

Il devint évident que si je voulais aller au bout de ces nouvelles intentions possibles, il faudrait aller chercher plus de matériel. Je suis donc retournée en mode de fouilles de films dits d'archives, principalement aux Archives nationales du Canada et aux Prelinger Archives, et j'ai repris mon travail de détective et de secrétaire pour les demandes de permission pour utilisation. Cette période en salle de montage en avait été une finalement plus de recherche et développement (R&D), car j'allais plus tard recommander le film à zéro, l'Office national du film (ONF) ayant par mégarde effacé le projet de ses disques durs... *Deus ex machina ! Ghost in the machine !* Mais le film avait commencé à apparaître.

Entre-temps, j'ai terminé à l'ONF mon film *Dernier appel* (2001), portant sur la lutte des téléphonistes de Bell Canada en réaction à l'annonce de la disparition de leur service en 1999. Cette expérience fut essentielle pour me permettre d'éventuellement repartir à neuf et du bon pied sur *Le fantôme*, car j'ai alors eu la chance de travailler avec une véritable experte du processus créateur : France Pilon, une monteuse avec derrière elle 30 ans de métier. La sagesse de la méthodologie de montage documentaire traditionnel – celui de l'alchimie de l'étape par étape faisant passer d'abord par une période d'assemblage du matériel – fut une révélation totale pour moi. Elle a dédramatisé le fait que les possibilités de jeux avec clips stockés sur disques durs étaient infinies, comme tu peux te l'imaginer.

Il m'est alors apparu évident qu'en tant que réalisatrice d'un film de montage, je devais vraiment m'appropriier les outils de montage et passer du temps seule avec le matériel pour l'encoder de mon regard comme si je l'avais tourné moi-même. Lentement, mais sûrement, pendant quelque huit semaines sur une période de trois mois, j'ai catalogué près de 80 nouveaux films pour ensuite les numériser. J'ai développé un système

sophistiqué – à la fois maniaque et fantaisiste – de classification avec de multiples colonnes, catégories et chutiers (*bins*). J'ai rédigé des notes pour 1500 extraits, sélectionnant un photogramme pour chacun afin de pouvoir réfléchir au montage par associations visuelles.

Après plusieurs semaines en compagnie des quelque 125 films industriels, scientifiques, publicitaires et d'entraînement amassés sur les téléphonistes et le système Bell, mon attitude envers le matériel se transforma. En regardant tous ces films, je me demandais : où sont les « vraies » téléphonistes ? Elles étaient certainement fantomatiques dans ces représentations factices de compagnies. J'ai dû me raviser quant à mon objectif initial de réaliser un film sur leur histoire sociale, car cela n'aurait été possible qu'avec une narration du début à la fin, et par une utilisation des images comme simples illustrations séparées de leurs contextes historiques de production.

Poursuivant l'idéal documentariste, voire féministe, de « laisser les sujets parler pour eux-mêmes », j'ai tenté de voir ces films comme les acteurs de l'histoire véritable à révéler. Je ne devais pas les assujettir à un récit que j'aurais composé d'avance, mais plutôt les laisser raconter l'histoire propre qu'ils recelaient : celle du *making-of* des téléphonistes à travers différents courants de gestion du travail et de jeux avec leur image publique. Notre récit devrait exposer comment les travailleuses en étaient venues à refléter tellement parfaitement l'image de la voix qui sourit que leur image viendrait éventuellement prendre le dessus sur leur réalité, jusqu'à les simuler à mort... à l'instar de leur image vocale imitée par la voix électronique. Le mystère du *Fantôme de l'opératrice* s'est alors révélé porter sur « l'imagineering » – imagination + ingénierie – des femmes du téléphone, pour reprendre une expression magnifique, essentielle à notre temps, « trademarkée » par Walt Disney. Un renversement de situation s'est produit en salle de montage et j'ai commencé à imaginer comment tous ces films étaient devenus en fait producteurs de réalité en se joignant aux mécanismes de représentations-prescriptions de l'opératrice idéale. Le processus en devint un de dialogue et de projection entre le matériel et mes nombreuses intentions – un feedback perpétuel – ,et c'est pourquoi *Le fantôme* a pris tant de temps à s'échafauder.

É. L. : Comment la monteuse Annie Jean a-t-elle été impliquée ?

CAROLINE MARTEL : Incroyablement rigoureuse, à la fois drôle et intellectuelle, Annie s'est montrée très ouverte à l'expérimentation sur un type de film que personne n'avait tenté de faire auparavant. Quand elle m'a retrouvée en salle de montage, nous avons regardé ensemble mes dix heures d'assemblage, puis tous les films originaux. Nous avons longuement discuté et placé des fiches sur nos babillards par

thèmes, sous-thèmes, séquences potentielles, moments historiques, types d'opératrices et de technologies, métaphores. Des cartons nous servaient aussi à nous rappeler des repères fondamentaux, tels que : « Ce ne sont pas les faits, mais les intentions derrière la fabrication des films de compagnie qui comptent », « Comment montrer qu'on voit ? », « C'est une histoire d'amour perverse entre les opératrices et la compagnie », « Restons fidèles à la promesse de notre film ». Et notre préférée, qu'on a accrochée à la porte de la salle de montage dès que notre séjour a commencé à se prolonger : « C'est incroyable, c'est fantastique, c'est impossible, et nous le ferons ! » – qui est devenu bien sûr un moment célèbre du *Fantôme!*

É. L. : Comme les *Oblique Strategies* de Brian Eno et Peter Schmidt ! Tu connais? Ils ont justement créé en 1975 un jeu d'une centaine de petites cartes qu'ils pigeaient l'un l'autre pour les aider dans leur long travail en studio comme musiciens.

CAROLINE MARTEL : Oui, ces techniques deviennent souvent fort salutaires quand on est dans un processus créateur très ouvert ! Or, une autre de nos astuces, celle-là essentielle : assujettir notre *work in progress* à des visionnements avec des spectateurs cobayes savamment sélectionnés. Les sept visionnements que nous avons faits sur une période d'une année furent aussi cruciaux que décourageants. Aux premiers montages, qui n'avaient aucune narration, les gens répondaient avec frustration et demandaient : où est le point de vue ? Ils se sentaient abandonnés devant les extraits d'archives, en particulier devant ceux avec des grosses voix hors champ aux accents de propagande, difficiles à « briser », à s'approprier. Ensuite nous avons essayé quelques narrations écrites pour des voix différentes – incluant la mienne et celle d'une véritable téléphoniste, l'une des héroïnes de *Dernier appel*. Le film a même eu pendant sept titres de chapitres, tentatives pour donner du répit au flot des archives ; la version finale du film a d'ailleurs conservé de cette division en chapitres quelques fondus au noir.

Cela nous aura pris sept tours de garde en salle de montage ponctués d'arrêts, plus six mois de montage sonore à temps partiel pour arriver à quelque chose qui se tienne. Heureusement, c'est seulement à l'étape du montage son que j'ai réalisé que *Le fantôme de l'opératrice* était foncièrement un film impossible à faire. Jamais je n'aurais pu concevoir passer 50 semaines en salle de montage sur une période de plus de quatre ans pour le réaliser !

É. L. : Films d'archives, films éphémères, films industriels inédits, *found footage*... Tu utilises également l'expression « films de série C ». Peux-tu nous dresser en quelque sorte une typologie de ces termes pour toi ?

CAROLINE MARTEL : D'abord, j'aimerais me permettre une distinction qui me semble importante de faire concernant *Le fantôme*, à savoir que je n'ai pas utilisé des archives au sens de plans d'archives, de *stock footage* déjà digéré dans des bases de données et vendu à la pièce. Plutôt, on a eu recours à des vieux films archivés. Aussi, la notion de *found footage* ne colle pas au *Fantôme*, car il s'agit de matériel qui a été sciemment recherché. Je parlais de cela avec la cinéaste allemande Ulrike Ottinger, et elle m'a proposé le terme « *highly researched... and finally found footage* ! » que j'aime bien. Or, malgré la prégnance des bases de données d'archives aujourd'hui, le *found footage* n'est pas révolu ; depuis la disparition des chutes de films et des bobines abandonnées dans les corridors, les cassettes et maintenant les disques d'images en mouvement traînent et ne demandent qu'à être recyclés !

Concernant mon recours au terme de « films de série C », je l'ai développé lors d'une réflexion sur le corpus des films sur lesquels Rick Prelinger se penche depuis une vingtaine d'années, soit les films institutionnels, corporatifs, industriels et agricoles, éducatifs, publicitaires, de recrutement, d'entraînement, de sécurité et amateurs, qu'il a baptisés « ephemeral films » – terme qui a ensuite été adopté par la Library of Congress. L'idée derrière le concept de films éphémères est principalement que ces films n'étaient pas destinés à être préservés, qu'ils étaient produits pour des usages spécifiques dont les interventions étaient circonscrites dans le temps. L'idée de « films de série C » met davantage l'accent sur le fait que ces productions sont restées en marge de l'histoire du cinéma, mais ont aussi, à l'instar des films de série B, des univers imaginaires forts et une importance sociologique manifeste, et ont aussi leurs fans et leurs experts. Enfin, il y a le terme de films orphelins, applicable en fait à tous ces films abandonnés, sans parents (lire détenteurs de droits reconnus), anonymes, mal conservés – ce qui est le cas même de plusieurs films pornographiques !

Notre entretien aurait pu porter uniquement sur ces questions de typologie et de terminologie reliée aux films dits d'archives, car ce champ de recherches et de pratiques cinématographiques est foisonnant et en est certainement un d'avenir. Un recueil attendu paraîtra à l'automne 2006 pour tenter de commencer à combler les lacunes autour de la connaissance et de l'appréciation du genre : *Industrial and Institutional Films: A Field Guide*, une publication que Rick Prelinger a colligée avec une équipe d'universitaires et d'archivistes. Une table ronde autour de ce projet soutenu par la National Film Preservation Foundation a soulevé des échanges fort passionnés au dernier symposium *Orphan Film* – événement des plus exceptionnels pour tous les amoureux du cinéma... de série C !

É. L. : Tout ton travail formel et structurel sur le *Fantôme* enfanta en bout de ligne un documentaire expérimental. Ton film est également une oeuvre humaniste et il porte en lui une charge sociale très forte, auquel les traditions documentaires canadienne et québécoise nous ont habitués.

CAROLINE MARTEL : Oui, je crois que *Le fantôme* confronte les conventions du documentaire pour les spectateurs, les programmeurs de festivals et l'industrie. Mais bien qu'il puisse toujours être mis en relation avec les pratiques du cinéma d'avant-garde et/ou de l'art vidéo, je m'inscris personnellement en tant que cinéaste en rapport à la bonne vieille tradition documentaire. Par ailleurs, bien que j'aie une grande affection pour le documentaire dit « du réel », plus courant au Québec, j'ai une inclination particulière pour le travail de documentaristes expérimentaux canadiens tels que Peter Mettler et Velcrow Ripper. Ce sont des cinéastes pleinement engagés envers les sujets qu'ils traitent, et ce, jusque dans la forme. Mais plus que tout, *Le fantôme* est un film de montage – un film d'archives – ce qui implique par défaut et par définition des expérimentations de toutes sortes. Après tout, la méthode expérimentale « consiste dans l'observation, la classification, l'hypothèse et la vérification par des expériences appropriées » [Petit Larousse], ce qui est exactement ce que nous avons fait en salle de montage ! L'interface entre la voix hors champ et l'assemblage de sons et d'images d'archives résulte en une forme de dialecte propre au film, au sens où *Le fantôme de l'opératrice* parle un langage qui est une variante du langage cinématographique plus commun.

É. L. : Au delà du montage *stricto sensu*, certaines de ces expérimentations visuelles résident dans un travail discret plus profond, voire même imperceptible pour le spectateur, à l'intérieur même des images. Comment concilier ta liberté comme artiste et un certain rapport éthique avec le matériel afin de ne pas dénaturer le contexte original de production et de représentation ?

CAROLINE MARTEL : A priori, je voulais éviter de transformer ou de créer des distorsions quant à l'originalité du matériel, et ce, d'autant plus que j'avais des visées documentaires face aux films d'archives. Comme c'est pratique courante dans l'industrie, les services techniques de l'ONF s'imaginaient au départ avoir à retravailler chaque image pour en restaurer l'aspect originel par étalonnage de couleurs. Or, la distance temporelle inscrite dans les tons affadis des extraits choisis était partie prenante de notre récit. Il n'était donc pas question de tout étalonner ! Toutefois, on s'est permis quelques interventions subtiles pour renforcer des liens que nous voulions faire, telles que l'ajout de la grille scientifique sur l'image de *La Revue filmée du téléphone*. Il faut dire qu'on s'est rapidement mis nous-mêmes à confondre ce qui venait de nous de ce qui venait des films intégraux; je

m'imaginai qu'Annie avait changé des choses, fait des coupes à certains endroits... pour réaliser que c'était tel quel dans les films originaux, sur lesquels on a finalement cessé de se sentir coupables d'imposer nos propres intrusions qui souvent passaient inaperçues ou faisaient mieux paraître les films!

É. L. : Par exemple, y a-t-il eu des conversions des plans en couleurs vers le noir et blanc, ou des ralentissements de la vitesse de certains plans ?

CAROLINE MARTEL : Aucune conversion de couleurs vers le noir et blanc, car cela aurait bouleversé l'âge des plans. Mais j'avoue que nous avons joué lors du montage en ligne avec les teintes de vieillissement de la pellicule (les jaunes, verts, rouges, roses, mauves) pour faciliter le flot visuel de certaines séquences. Et oui, nous avons fait plusieurs changements de vitesse !

É. L. : La narration (magnifique Pascale Montpetit !) est une composante importante de ton film. Grâce à un travail d'écriture remarquable, et de réécritures complexes, la narration n'est en rien ici un banal accompagnement des images, ni la parole dite d'un personnage unique. Il s'agit plutôt d'une réelle « voix » qui nous parle, beaucoup plus qu'une narration qu'on entend, et cette voix semble être la somme conceptuelle de beaucoup d'opératrices silencieuses à travers le temps. Le fantôme, c'est un peu elles ?

CAROLINE MARTEL : J'aimerais commenter sur le rôle de la voix dans *Le fantôme* parce qu'effectivement ce n'est pas une « narratrice » à proprement parler ; je préfère plutôt la voir (ou l'entendre) comme une voix hors champ. Le plus souvent, il me semble qu'une narratrice commente positivement ce qui est à l'écran, donnant à la rigueur des explications. La voix de la fantôme essaie plutôt d'opérer en dialogue, en dialectique, en une forme de danse avec les images. Sa vision omnisciente tente d'inclure une allusion à ce qu'elles ne peuvent montrer – à suggérer le négatif des images, au propre comme au figuré. Je voulais que cette voix tissée en contrepoint aux films de compagnies puisse nous faire questionner la validité de leur représentation, ou leur relation à une réalité cachée. Une « réalité » que cette voix aurait traversée en tant qu'esprit composite de l'expérience des téléphonistes sur une période de plus d'un siècle – en tant que voix de synthèse elle-même ! Mais elle a aussi ses ambivalences, elle a du caractère et, enfin, elle a une mémoire imparfaite.

L'une des fonctions primaires de la voix dans le film est de faire en sorte que le spectateur ne se perde pas ni se sente isolé face aux films d'archives – spécialement ceux avec des « voix de Dieu » prescriptives. En fait, elle agit à l'instar d'une téléphoniste en donnant une touche humaine à une mécanique de

communication complexe et composite qui est celle de ce film de montage. Les gens qui écoutent la voix pour décoder mon point de vue d'auteur – comme c'est courant en particulier chez les Français – peuvent trouver que la fantôme ne dit pas grand chose, mais cela est faire fausse piste, car la perspective du film se loge d'abord dans son montage. Même à partir du moment où le rôle de la voix fut réduit au minimum (après plus d'une cinquantaine de versions de la narration, l'équivalent de deux bottins téléphoniques !), j'en suis arrivée au point de l'envisager simplement comme une musique, comme une longueur d'onde avec ses leitmotiv et ses « tempéramentalités », qui ferait partie intégrante de la bande sonore.

Ce qui est drôle, enfin, c'est qu'en tant que voix off, le personnage est précisément celui d'une voix, une ex-Voix qui sourit désormais, mature et atemporelle, qui a été mise hors tension, à *off*, déconnectée, tue, tuée. C'est une voix éteinte qui revient pour nous hanter avec son récit légendaire. Mais de ce fait, son état de disparue est immédiatement contredit puisqu'on l'entend, puisqu'elle est *on*. J'aime ce paradoxe qui est précisément celui d'une fantôme, une présence qui pointe vers une absence.

É. L. : Ainsi, le titre du film est un clin d'oeil évident au *Fantôme de l'Opéra* (Gaston Leroux, 1910), surtout l'adaptation « muette » avec Lon Chaney (Rupert Julian, 1925). Le personnage de Lon Chaney, Erik, est justement cette présence qui hante le théâtre afin de mieux révéler son absence !

CAROLINE MARTEL : Ah ah ! Non, je n'ai toujours pas trouvé de lien à faire et je n'ai encore vu aucun des films – seulement l'opéra à Her Majesty's Theatre à Londres. En fait, la petite histoire du titre du film est sans doute plus intéressante que cela. L'idée vient de la période où j'étais à la recherche du titre anglais de *Dernier appel*. Dans une série d'échanges électroniques avec des amis, nul autre que Vuk Cosic a proposé le titre *The Phantom of the Operator*. C'est alors que j'ai cliqué que c'était en fait le titre parfait pour mon projet indépendant, dont le titre *Voix d'extinction* ne reflétait plus le virage qu'il était en train de prendre... On a opté pour *Hold the Line* pour mon documentaire avec les téléphonistes en grève, puis *Le fantôme de l'opératrice* s'est mis à se manifester à travers les images d'archives. Je trouve beau que le titre vienne d'un des pionniers de l'art réseau, à qui on attribue d'ailleurs la paternité du terme *Net Art*.

É. L. : Dans le numéro 20 (été 2002) du périodique français *Vacarme*, un « chantier » est consacré aux fantômes sous diverses formes et significations. L'auteur Philippe Mangeot mentionne dans son texte que si le fantôme « reste pris dans la glu du temps, s'il persiste au-delà de son existence, c'est parce que la mort fut un scandale, qu'elle a interrompu un processus

avant l'heure – qu'elle ait été violente, injuste, prématurée, anonyme, intolérable pour les vivants qui ne savent pas laisser les cadavres en paix, inadmissible pour le défunt qui fait effraction dans le présent pour demander des comptes. La tristesse du fantôme est dans cette mort sans repos – une mort interminablement à l'œuvre. » [1]. Pourquoi cette présence fantomatique « persiste au-delà de son existence » ? Sa « mort » fut-elle un scandale ?

CAROLINE MARTEL : On pourrait suivre le fil de cette question au premier degré en évoquant l'histoire de l'usurpation des téléphonistes que *Le fantôme de l'opératrice* raconte en faisant la mise en scène et la démonstration dans son remontage de films de compagnie. Une mort scandaleuse peut être effectivement vue dans la mutation hypocrite que « les voix qui sourient » ont subie, littéralement manipulées au moyen de diverses technologies autant de production que de gestion, dont le cinéma a été partie prenante – en tant que machine à projection, représentation et formation. La disparition de ces femmes dans les réseaux, par la refonte de leurs voix déjà standardisées en une voix de synthèse, serait le « scandale » motivant le « spectre des travailleuses invisibles » « à remonter l'espace et le temps pour se rendre jusqu'à nous » (telle que nous l'annonce elle-même la voix d'entrée de jeu)... et ainsi, oui, comme tu le proposes en citant ce texte sur l'écologie des fantômes, à « persister au-delà de son existence ».

Or, quand j'entends cette question, je ne peux m'empêcher de la projeter, de l'appliquer au processus de constitution de toute l'œuvre du *Fantôme* – à tout son « chantier ».

D'abord parce qu'elle me rappelle une superbe citation du romancier et essayiste allemand Ernst Jünger qu'un copain, qui a agi à titre de réviseur de la narration justement, m'avait filé pour m'aider, je crois, à faire le deuil du processus de création du *Fantôme* : « L'œuvre doit atteindre un point où elle devient superflue – où l'éternité transparait. Dans la mesure où elle approche de la plus haute beauté, de la plus profonde vérité, elle gagne en invisible supériorité, et nous souffrons de moins en moins à penser qu'elle périra en tant qu'œuvre d'art, dans ses symboles fugitifs. Il en est de même avec la vie en général. Nous devons parvenir en elle à un point où elle puisse passer de l'autre côté aisément, osmotiquement, à un niveau où elle mérite la mort. »

Pour moi, il est clair que comme « œuvre », *Le fantôme* est autant un film-produit qu'un projet-processus... interminablement à l'œuvre, précisément. En fait, je dis souvent que mon film n'est pas « fini », mais qu'il se finit autant de fois qu'il est expérimenté, interprété, qu'il résonne avec des sensibilités, que ses hyperliens multiples sont explorés. Son ouverture comme œuvre persiste

au-delà de sa finitude comme récit – comme récit imparfait d'ailleurs. Je ne veux pas faire dans la rectitude ou le relativisme artistique quand je dis que cette œuvre n'est complétée que dans les lectures qu'en feront (ou non) les spectateurs ; ceci est au cœur du *Fantôme*, c'est sa force et sa faiblesse. Ou peut-être est-ce que la mort du processus du *Fantôme* me scandalise moi-même et que je devrais me dire qu'il mérite bien maintenant la mort ?

É. L. : À la lumière de ton propre cheminement à la réalisation de ce film et ce que tu en as appris, comment imagines-tu ce que les gens devraient voir et retenir de ce film ?

CAROLINE MARTEL : Ce que j'ai appris de fondamental en faisant ce film est de me laisser expérimenter avec le processus créateur : avoir la foi et lâcher prise – et entre les deux travailler énormément ! Un livre important que j'ai eu sur ma table de chevet pour m'aider en ce sens pendant le montage du *Fantôme* est *The Artist's Way* (1992) de Julia Cameron. J'imagine que c'est un peu la même chose que j'espère de la part des spectateurs : qu'ils se laissent porter dans le voyage que le film les convie à faire. Mais aussi, tel que la fantôme le suggère dans son coup de cape avant de disparaître, je souhaite qu'ils en ressortent comme on s'éveille d'un rêve en ressentant la chance qu'on a de pouvoir prendre en main nos réalités futures, sans rester hypnotisés par de grandes projections sur celles-ci.

[Caroline Martel vit et travaille à Montréal. Dernier appel (Office national du film du Canada, 2001) est sa première réalisation professionnelle et Le fantôme de l'opératrice (Productions Artifact, 2004) son premier long métrage comme cinéaste et productrice indépendante. Elle collabore également avec l'équipe du Studio XX, centre d'artiste féministe d'exploration, de création et de critique en art technologique.]

[Éric Legendre vit et travaille à Montréal. Il est archiviste depuis 1999 et il occupe actuellement un poste d'archiviste-recherchiste à La fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie.]

Notes

[1] Philippe Mangeot, « Écologie des fantômes, » *Vacarme*, no 20 (été 2002). Également disponible sur Internet : <<http://vacarme.eu.org/article359.html>>, 21 avril 2006.