



HAL
open science

Documenter internet : essais sur le réemploi d'internet dans le cinéma contemporain de non-fiction

Chloé Galibert-Lainé

► **To cite this version:**

Chloé Galibert-Lainé. Documenter internet : essais sur le réemploi d'internet dans le cinéma contemporain de non-fiction. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2021. Français. NNT : 2021UPSLE082 . tel-04155998

HAL Id: tel-04155998

<https://theses.hal.science/tel-04155998>

Submitted on 7 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École normale supérieure

Documenter internet

**Essais sur le réemploi d'internet dans le cinéma
contemporain de non-fiction**

Soutenue par

Chloé Galibert-Laîné

Le 29 octobre 2021

Ecole doctorale n° 540

Lettres, arts, sciences
humaines et sociales

Spécialité

Cinéma



Composition du jury :

Antonio, SOMAINI Professeur Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3	<i>Président du jury</i>
Christa, BLÜMLINGER Professeure Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis	<i>Rapporteuse</i>
Catherine, BIZERN Déléguée générale et directrice artistique Festival Cinéma du réel	<i>Examinatrice</i>
Catherine, GRANT Chercheuse honoraire (ex-professeure) Birkbeck – Université de Londres	<i>Examinatrice</i>
Alexandra, SCHNEIDER Professeure Université Johannes - Gutenberg de Mayence	<i>Examinatrice</i>
Antoine, DE BAECQUE Professeur École normale supérieure de Paris	<i>Directeur de thèse</i>
Dork, ZABUNYAN Professeur Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis	<i>Directeur de thèse</i>

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord mes directeurs Dork Zabunyan et Antoine de Baecque pour leur confiance, leur disponibilité et leurs conseils précieux pendant ces cinq années de recherche et de création. Je remercie également Christa Blümlinger et Antonio Somaini qui m'ont fait l'honneur d'accepter d'être les rapporteur·es de cette thèse, ainsi que Catherine Bizern, Catherine Grant et Alexandra Schneider qui ont bien voulu l'examiner.

Je remercie Dominique Pasquier et Barbara Turkiër qui ont accompagné mes recherches en tant que membres de mon comité de suivi, ainsi que toutes les personnes qui m'ont fait confiance au sein des institutions dont le soutien a rendu possible la production de cette thèse : le Département Arts de l'École normale supérieure de Paris, le laboratoire SACRe et PSL Université, ainsi que l'Université Johannes Gutenberg à Mayence.

Je remercie ensuite très chaleureusement les cinéastes qui m'ont donné accès à leurs films, et m'ont fait l'amitié de prendre le temps d'échanger avec moi. Je remercie tout particulièrement Kevin B. Lee, qui a été l'un de mes interlocuteurs les plus réguliers pendant le temps de cette recherche doctorale, et qui en a souvent inspiré le développement.

Je remercie les organisateurs et organisatrices des colloques, conférences, journées d'étude, master classes, table-rondes et débats publics auxquels j'ai eu la chance de pouvoir présenter des fragments de cette recherche doctorale, ainsi que les éditeurs et éditrices ayant accompagné la publication de textes s'y rapportant. Je remercie aussi toutes les personnes avec qui j'ai eu l'occasion de discuter de mes films, qui m'ont invitée à les présenter, ou qui, écrivant sur eux, m'ont aidée à mieux les comprendre : spectateurs et spectatrices, programmeurs et programmatrices, curateurs et curatrices, juré·es de festivals, journalistes et critiques, enseignant·es, collègues chercheurs et chercheuses. Je ne peux malheureusement pas nommer tout le monde ici, mais j'adresse à toutes et à tous un immense merci pour toutes les marques d'intérêt, les critiques et les encouragements que j'ai reçus pendant ces cinq années, qui m'ont beaucoup aidée à avancer dans mes recherches, et à surpasser les moments de découragement.

J'exprime également ma reconnaissance aux étudiant·es qui ont participé aux cours et ateliers que j'ai donnés ces dernières années à l'Université Paris 8, l'Académie Royale des Beaux-arts de La Haye, l'Université Johannes Gutenberg de Mayence, la Hochschule Luzern, la Merz Akademie à Stuttgart, au California Institute of the Arts et à l'École supérieure d'art et de design Marseille-Méditerranée. Leur curiosité m'a beaucoup nourrie, et leurs travaux souvent entraînée vers de nouvelles pistes de réflexion.

Je remercie tou·tes les vidéo-essayistes avec qui j'ai eu le privilège d'entretenir ces dernières années des échanges réguliers. D'avoir trouvé une place au sein d'une communauté si dynamique et inspirante m'emplit d'une immense gratitude. Je remercie également mes collègues de l'association Après les Réseaux Sociaux et de l'atelier-laboratoire « Performer la pensée » : nos recherches collectives ont beaucoup nourri ce travail individuel.

Je remercie ma famille, et les ami·es qui m'ont épaulée pendant ces cinq années. Un grand merci en particulier à celles et ceux qui m'ont aidée à relire et corriger ce manuscrit : Ariane, Antoine, Gala, Iulia, Johan, Joseph, Odile et Natacha.

Je remercie enfin Guillaume pour son enthousiasme bienveillant, son soutien quotidien et sa patience à toute épreuve.

RÉSUMÉ

Cette thèse interroge les enjeux du réemploi de médias trouvés sur internet dans le cinéma de non-fiction contemporain. Elle est composée de deux essais vidéographiques et d'un essai écrit. Ces trois essais explorent les ressources respectives pour l'analyse des formats écrits et vidéographiques, et sans que les uns visent à illustrer ou à élucider les conclusions des autres, présentent des réflexions parallèles autour d'un même questionnement.

Les deux essais vidéographiques prennent pour point de départ l'expérience spectatorielle de l'autrice face à deux films réalisés entièrement à partir de médias trouvés sur internet : *The Pain of Others* de Penny Lane (2018) et *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017). Ces deux essais, conçus comme des journaux de recherche fictionnalisés, mettent en scène une chercheuse essayant de comprendre pourquoi ces deux films l'ont particulièrement touchée. Filmés depuis l'écran d'un ordinateur, les films suivent une enquête avançant par détours et libres associations et remontent, à partir des films de Lane et Kennedy, jusqu'aux sources des médias que ceux-ci réemploient.

L'essai écrit part lui aussi d'une expérience spectatorielle. Il s'agit du malaise ressenti par l'autrice, et par de nombreux et nombreuses critiques, quant à la manière dont certains films réalisés à partir de médias trouvés sur internet négocient les différentes formes d'altérité que ces médias représentent : l'altérité esthétique, technologique, économique d'internet vis-à-vis du médium cinématographique ; l'altérité sociale, ethnique ou encore générationnelle des internautes vis-à-vis des cinéastes. Cherchant à comprendre ce que ce malaise recouvre, la thèse formule l'hypothèse selon laquelle ces films, du fait même de leur dispositif appropriationnel, courent le risque de participer à une forme d'exotisation des médias qu'ils réemploient, et des personnes qui les ont produits. La problématique de la thèse peut dès lors être formulée comme suit : quels dispositifs formels les cinéastes travaillant à partir de médias trouvés sur internet ont-ils et elles inventés pour négocier, au sein de leurs films, les différentes formes d'altérité que ces médias représentent ?

Le premier chapitre expose le cadre théorique de l'ensemble de la thèse. Il justifie notamment du recours fréquent à l'histoire de la littérature sur le cinéma ethnographique, identifié comme un pan de l'histoire du cinéma de non-fiction où a été posée de manière particulièrement insistante et productive la question de l'exotisation. Les chapitres deux et trois poursuivent la réflexion en produisant l'analyse d'un corpus de dix films de non-fiction réalisés entre 2011 et 2019. Le chapitre deux s'intéresse à cinq films recourant à une approche observationnelle des médias d'internet, reposant sur l'invisibilisation relative des cinéastes au sein de leurs films. Le chapitre trois, à l'inverse, analyse cinq films adoptant une approche « à la première personne » : les cinéastes s'y mettent eux et elles-mêmes en scène, de manière plus ou moins fictionnalisée, face à internet. Le chapitre quatre prolonge et conclut cette réflexion en faisant retour sur la production des deux essais vidéographiques constitutifs de la thèse, présentés comme deux réponses « à la première personne » adressées à des films essentiellement observationnels. Synthétisant ces différentes analyses, la thèse identifie pour finir plusieurs déterminants communs entre les dispositifs formels identifiés comme permettant, sinon d'éviter entièrement la mise en œuvre des mécaniques exotisantes précédemment décrites, du moins d'en exposer explicitement les rouages, et d'inviter les spectateurs et spectatrices à s'en rendre critiques.

Mots-clés : cinéma de non-fiction ; recherche-création ; médias en ligne ; essai vidéographique

ABSTRACT

This thesis focuses on the reuse of online media in contemporary non-fiction cinema. It is composed of two videographic essays and a written essay. These three essays explore the respective affordances of written and videographic scholarship. Rather than aiming at illustrating or elucidating the conclusions of one another, they present parallel reflections around the same research question.

The two videographic essays take as their starting point the spectatorial experience of the author in front of two films made entirely out of online media : *The Pain of Others* by Penny Lane (2018) and *Watching the Detectives* by Chris Kennedy (2017). These two essays, conceived as fictionalized research diaries, feature a researcher trying to understand why these two films particularly affected her. Staged on the screen of her computer, the films follow an investigation that moves serendipitously through detours and free associations, and traces Lane's and Kennedy's films back to the sources of the media they reuse.

The written essay also starts from a spectatorial experience. It starts from the discomfort felt by the author as well as many critics, about the way in which certain films made out of online media negotiate the different forms of otherness that these media represent: the aesthetic, technological and economic otherness of the Internet vis-à-vis the cinematographic medium; the social, racial or generational otherness of the Internet users vis-à-vis the filmmakers. In an attempt to understand what this discomfort covers, the essay formulates the hypothesis that these films, because of their appropriational nature, run the risk of participating in a form of exoticization of the media they reuse, and of the people who produced them. The research question of the essay can therefore be formulated as follows: what formal strategies have filmmakers working with online media invented to negotiate, within their films, the different forms of otherness that these media represent?

The first chapter exposes the theoretical framework of the essay. It justifies in particular the frequent recourse to the history of literature on ethnographic cinema, identified as a part of the history of non-fiction cinema where the question of exoticization has been posed in a particularly insistent and productive manner. Chapters two and three continue the reflection by analyzing a corpus of ten non-fiction films made between 2011 and 2019. Chapter two focuses on five films employing an observational approach to internet media, relying on the relative invisibilization of filmmakers within their films. Chapter three, on the other hand, analyzes five films adopting a "first person" approach: the filmmakers represent themselves, in more or less fictionalized ways, in front of the Internet. Chapter four extends and concludes this reflection by looking back at the production of the two videographic essays that are part of the thesis, presented as two "first person" responses to essentially observational films. Synthesizing these different analyses, the thesis finally identifies several common points between the formal strategies identified along the way as allowing, if not to avoid entirely the implementation of the exoticizing mechanisms, at least to expose explicitly their workings, and to invite the spectators to become critical of them.

Keywords : cinema ; research-creation ; online media ; videographic criticism

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	16
Appropriation, réemploi, exotisation.....	20
Une recherche menée « du point de vue du faire ».....	25
Négocier l'altérité, par la forme.....	29
Délimitation du corpus.....	31
Trois essais croisant les sources et les méthodes.....	36
Raconter les étapes de la recherche.....	45
Post-scriptum sur le rôle des images.....	51
PREMIER ESSAI.....	54
DEUXIÈME ESSAI.....	56
TROISIÈME ESSAI.....	58
Chapitre 1. Réemploi et exotisation.....	60
1.1. Le cinéma face aux médias : fragments d'une histoire.....	63
1.1.1. Du remontage comme art de la perception critique.....	63
1.1.2. Pratiques du réemploi transmédiatique.....	67
1.1.3. Reformulations contemporaines	75
1.2. Représenter l'autre.....	98
1.2.1. Exotisation et « goût de l'autre ».....	100
1.2.2. Les leçons du cinéma ethnographique.....	106
1.2.3. Le « paradigme du sauvetage ».....	114
1.2.4. La critique et le jugement.....	122
1.3. Conclusion du chapitre.....	126
Chapitre 2. Pratiques de l'observation.....	134
2.1. Éthique de l'observation.....	140
2.1.1. Les trois préceptes de l'éthique observationnelle.....	143
2.1.2. Cas d'étude n°1 : <i>The Pain of Others</i>	152
2.2. Le double objet de l'observation	162
2.2.1. Le « leurre de l'observation omnisciente ».....	162

2.2.2. Observer l'acte de (se) filmer.....	166
2.2.3. Cas d'étude n°2 : <i>The Uprising</i>	171
2.2.4. « Montage interdit », ou la remontée vers le lieu de l'observation.....	181
2.3. Le cinéma astronome.....	189
2.3.1. Critique de l'invisibilité des cinéastes.....	189
2.3.2. Cas d'étude n°3 : <i>of the North</i>	191
2.3.3. L'héritage colonial du regard observationnel.....	203
2.3.4. Modalités du « mal observer ».....	210
2.4. L'art du montage observationnel.....	223
2.4.1. Cas d'étude n°4 : <i>Watching the Detectives</i>	225
2.4.2. Le montage, condition de lisibilité de l'image.....	234
2.4.3. Cas d'étude n°5 : <i>A Self-Induced Hallucination</i>	256
2.4.4. Le montage comme recontextualisation, ou le continuum de l'altérité.....	267
2.5. Conclusion du chapitre.....	277

Chapitre 3. Mises en scène du regard.....286

3.1. Situer le regard, nommer la distance.....	290
3.1.1. Cas d'étude n°6 : <i>The Comic Sans Video</i>	292
3.1.2. Irruption du « je ».....	298
3.1.3. Le tournant réflexif	309
3.1.4. Penser les savoirs situés.....	323
3.2. Exhiber les interfaces.....	332
3.2.1. Cas d'étude n°7 : <i>Transformers the Premake</i>	333
3.2.2. Cartographie et « esthétique du réseau ».....	339
3.2.3. L'émergence d'un narrateur.....	354
3.2.4. Le cinéaste, le documentariste et le fan.....	361
3.3. Un rapt attentionnel ?.....	376
3.3.1. Cas d'étude n°8 : <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i>	376
3.3.2. Le monde entre guillemets.....	384
3.3.3. (Re)cadrer la violence.....	403
3.3.4. Une subjectivité décontextualisée.....	412
3.4. Décentrer le regard.....	423
3.4.1. Cas d'étude n°9 : <i>fragments d'une révolution</i>	427
3.4.2. Subjectivités plurielles.....	439
3.4.3. Cas d'étude n°10 : <i>Les Survivants</i>	452
3.4.4. Un narrateur sans qualités.....	464
3.4.5. Documenter des fictions.....	473
3.5. Conclusion du chapitre.....	479

Chapitre 4. Expérimentations vidéographiques.....	486
4.1. L'essai vidéo, et quelques formes avoisinantes.....	492
4.1.1. L'essai vidéo : éléments de définition.....	494
4.1.2. Le remake expérimental.....	500
4.1.3. Les émissions pédagogiques sur le cinéma.....	506
4.1.4. Les « vidéos de réaction ».....	511
4.2. De la première à la deuxième personne.....	517
4.2.1. L'approche autoethnographique.....	521
4.2.2. Le « je » comme instance spectatorielle.....	527
4.3. <i>Watching the Pain of Others</i>	532
4.3.1. Le corps narrateur.....	533
4.3.2. La narration comme performance	539
4.3.3. Trois raisons d'apparaître à l'écran.....	544
4.4. <i>Forensickness</i>	551
4.4.1. Images trouvées, images produites.....	552
4.4.2. Une enquêteuse parmi d'autres.....	557
4.4.3. Matérialité, valeur, aura.....	562
4.4.4. Les fictions de l'analyse.....	572
4.5. Conclusion du chapitre.....	587
 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	 594
 ANNEXES.....	 610
Annexe 1. Note sur le choix de l'anglais pour les titres des films <i>Watching the Pain of Others</i> et <i>Forensickness</i>	612
Annexe 2. Script de <i>Watching the Pain of Others</i>	614
Annexe 3. Script de <i>Forensickness</i>	626
 TABLE DES IMAGES.....	 640
 BIBLIOGRAPHIE.....	 646
 FILMOGRAPHIE.....	 670
Films cités documentant internet par réemploi	670
Autres films et œuvres audiovisuelles citées.....	672
Films et vidéos personnelles.....	676



*Ces gens-là
nous
donnent
une
mauvaise
réputation.*



*Comme si
on était
toutes et
tous pareil.*

Et non.

Non !

1. Séquence de A Self-Induced Hallucination (Jane Schoenbrun, 2018).

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'altérité se change en différence, chargée d'un pouvoir critique et politique, lorsqu'elle n'est pas tenue pour acquise, mais recréée.

Trinh T. Minh-ha¹

¹ TRINH T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red*, New York, Routledge, 1991, p. 71. Dans l'ensemble du manuscrit, sauf mention contraire, c'est moi qui traduis.

L'un des premiers films à avoir provoqué chez moi le sentiment de malaise qui constitue le point de départ de cette thèse a été *Eau argentée. Syrie autoportrait* (coréalisé par Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan en 2014). C'était aussi l'une des premières fois que je rencontrais la pratique cinématographique à laquelle ce travail est consacré : des vidéos trouvées sur internet se voyaient recontextualisées au sein d'un film de non-fiction, dont l'un des enjeux était de documenter les pratiques socio-médiatiques des internautes les ayant produites et diffusées. Dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, il s'agissait principalement d'opposant·es au régime de Bachar el-Assad, documentant par la vidéo les atrocités commises pendant la guerre civile syrienne. Dans d'autres films, j'allais découvrir d'autres pans de réalité, d'autres groupes d'internautes, d'autres territoires socio-numériques auxquels je n'avais jusqu'alors jamais eu accès. Des adolescent·es états-unien·nes jouant à se faire peur sur la plateforme YouTube à l'approche de la date d'une supposée fin du monde (*Hoax_canular*, Dominic Gagnon 2013) ; des femmes nord-américaines souffrant d'une maladie à l'existence contestée, échangeant conseils, anecdotes et remèdes artisanaux par vlogs interposés (*The Pain of Others*, Penny Lane 2018) ; des streamers chinois·es cherchant à arrondir leurs fins de mois en « broadcastant » leur travail en direct sur les réseaux (depuis leur poste à l'usine, ou depuis le trottoir sur lequel ils mendient, dans *Present.Perfect* de Shengze Zhu, 2019). J'ai cherché à voir autant de ces films « de seconde main »² que possible, procédant à un remontage de différents médias (images, textes, vidéos, sons, interfaces graphiques...) trouvés sur internet. Il en existe, au moment où j'écris ces mots, plusieurs centaines : des films réalisés à partir du milieu des années 2000, mais surtout depuis 2010, par des cinéastes de différentes nationalités, appartenant à différentes générations, provenant de différents horizons de la création cinématographique contemporaine³. Comme le déclarait

2 Christa BLÜMLINGER, *Le Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

3 Je remercie particulièrement les membres de l'association de recherche et de création Après les Réseaux Sociaux, et l'équipe du Cinéma Nova à Bruxelles, pour le travail de veille collective mené autour de ce corpus de films.

récemment la chercheuse Jaimie Baron, « la quantité très importante de matériau disponible en ligne, et l'accessibilité de ces médias numériques, font que [les pratiques de réemploi] se généralisent chaque jour davantage »⁴. Certains de ces films durent quelques minutes ; d'autres, plusieurs heures. Et face à beaucoup de ces œuvres, malgré leur singularité thématique et formelle, un même malaise s'est emparé de moi, qu'il m'a semblé intéressant de chercher à nommer.

En échangeant avec différentes personnes ayant vu, programmé, distribué ces films (ou refusé de les voir, programmer, distribuer), et en étudiant la littérature critique dont ils ont fait l'objet, j'ai compris que je n'étais pas la seule à ne pas savoir exactement comment me positionner vis-à-vis de, et pour ainsi dire à l'intérieur de ces films. J'évoquerais très brièvement trois exemples, pour tenter d'en extraire une problématique commune. Le cas plus évident est celui du film *of the North*, réalisé par Dominic Gagnon en 2015 à partir de vidéos trouvées sur YouTube filmées au nord du cercle arctique, notamment par des membres de la communauté inuite. Pendant la controverse bruyante qui a suivi la sortie du film, l'un des points les plus débattus concernait la manière dont le cinéaste (canadien, caucasien) offrait en spectacle à un public largement occidental (les personnes fréquentant les festivals de cinéma de non-fiction) des médias produits par et pour les membres d'une minorité ethnique dont la culture fait encore l'objet de pratiques colonisatrices, sans que les enjeux éthiques et politiques de ce geste d'appropriation ne soient thématiques dans le film⁵. Nombre de spectateurs et spectatrices, notamment parmi les personnes familières de la culture inuite, ont déclaré avoir ressenti de la difficulté à situer le point de vue de Gagnon sur ces images, et partant, à comprendre quelle perspective le cinéaste leur proposait d'adopter à leur tour, le temps de la

4 Bruno GUARANÁ, « Reuse, Misuse, Abuse: A Conversation with Jaimie Baron », *Film Quarterly*, 2020, URL : <https://filmquarterly.org/2020/12/10/reuse-misuse-abuse-a-conversation-with-jaimie-baron/?fbclid=IwAR3OLc1rOegLvWsfsktjeywJjk5iePJUX-AhuIPZn9j3iW9og8IGPwJo2g8>.

5 Pour un résumé complet et argumenté de la controverse en question, voir notamment Michelle STEWART, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty: *Of the North* », *Film Quarterly*, 70-4, 2017, p. 23-38. Je reviens en détail sur ces débats dans le deuxième chapitre de cette thèse.

projection. Ils et elles avaient l'impression d'être invité·es à occuper, pour ainsi dire par défaut, une position spectatorielle distante, face à des images trop décontextualisées pour ne pas être principalement caractérisées, au sein du dispositif cinématographique, par leur étrangeté radicale⁶. Autre exemple : le cinéaste Peter Snowdon a raconté, à propos du film *The Uprising* (2013) qu'il a réalisé à partir de vidéos filmées par des internautes dans différents pays pendant les Printemps Arabes, les difficiles projection-tests qu'il a organisés pendant qu'il travaillait au montage de son film. À Alexandrie, certaines spectatrices lui ont ainsi reproché d'avoir dénaturé les vidéos empruntées en les extrayant de leur contexte original, et d'imposer par son montage sa propre interprétation aux images de leurs luttes⁷. Les programmeurs et programmeuses du Cinéma Nova à Bruxelles m'ont aussi raconté que le film fini y avait provoqué lors de sa projection publique de vifs débats, concernant notamment la légitimité de Snowdon (britannique et caucasien) à s'être emparé de ces images, et questionnant la nature du regard qu'il invitait à poser sur celles-ci, perçu comme distant, voire romantique⁸. Enfin, lors de la première mondiale de *Roman national* de Grégoire Beil (réalisé à partir d'images enregistrées depuis l'application en ligne PÉRISCOPE) au festival Cinéma du réel à Paris en 2018, à laquelle j'ai pu assister, la question du positionnement du cinéaste vis-à-vis des images qu'il donnait à voir s'est encore une fois imposée au cœur des débats après la projection. Plusieurs spectateurs et spectatrices ont pris la parole pour exprimer l'inconfort qu'ils avaient éprouvé pendant le film, face à des images d'adolescent·es sur lesquelles le cinéaste (d'au moins quinze ans leur aîné) invitait, d'après eux, à porter un

6 Ces positions ont notamment été publiquement défendues par les cinéastes Alethea Arnaquq-Baril et André Dudemaine : Judy WOLFE, « The POV Interview: Alethea Arnaquq-Baril », *Point of View Magazine*, 2015, URL : <<http://povmagazine.com/articles/view/the-pov-interview-alethea-arnaquq-baril>> ; André DUDEMAINE, « Inventer l'Inuit pour mieux l'asservir. Le cinéma colonialiste et ses fantômes », *Hors champ*, 2016, URL : <<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article620>>. Sauf mention contraire, tous les liens cités dans la thèse ont été vérifiés le 7 août 2021.

7 Peter SNOWDON, *The Revolution will be Uploaded : Vernacular Video and Documentary Film Practice after the Arab Spring*, manuscrit de thèse, préparée à l'Université de Hasselt et l'école PXL-MAD School of the Arts, sous la direction d'Erik Moonen et Sofie Gielis, et soutenue en 2016 face à un jury composé de Leen Engelen, Wendy Morris, Samah Selim, Mohammed Barnyeh, Malcolm Le Grice, Dork Zabunyan et Rob Cuyvers, p. 271 *et seq.*

8 Échange personnel par mail avec l'équipe du Cinéma Nova en novembre 2020.

jugement critique plutôt qu'empathique. Ils se plaignaient aussi d'ignorer – car le dispositif formel du film n'élucide pas ce point – si les adolescent·es avaient consenti à participer au film de Beil, et si leur consentement, s'agissant pour beaucoup de personnes mineures, devait même être considéré comme valide et suffisant.

Différentes questions de recherche pourraient être formulées à partir de ce survol de réactions critiques. Je laisse volontairement de côté les difficultés juridiques que soulèvent ces films, car je ne suis pas qualifiée pour mener des recherches originales dans ce domaine. Ce qu'il va spécifiquement m'intéresser d'explorer dans cette thèse, c'est le fait que ces différents témoignages me semblent inviter une réflexion transversale quant à la manière dont les cinéastes travaillant à partir d'internet représentent et négocient l'altérité des médias qu'ils et elles s'approprient. Plus précisément, j'avance l'hypothèse selon laquelle ces films, du fait même de leur dispositif appropriationnel, courent le risque de participer à une forme d'*exotisation* des personnes dont ils empruntent les médias, ainsi que de leurs pratiques médiatiques. Ce sera l'un des enjeux de mon premier chapitre que de préciser le sens que prend ici le terme d'« exotisation », et d'explicitier ce que le recours à cette notion me semble pouvoir apporter aux débats dont ces films font actuellement l'objet. Cependant, il est sans doute utile d'en proposer dès maintenant une première définition, qui fera plus tard l'objet de précisions et de nuances.

Appropriation, réemploi, exotisation

De nombreux auteurs et autrices ont souligné le double sens que prend, en français, le terme d'« exotique », qui peut désigner :

à la fois le propre d'un objet (on parle de bois exotique) et d'un sujet (on parle de l'exotisme de G. Flaubert), alors que l'anglais distingue *exotism* (l'exotisme de la chose) et *exoticism* (le goût pour la chose exotique).⁹

C'est ce second sens qui m'intéresse ici. Il ne s'agit pas pour moi de désigner une qualité intrinsèque que posséderaient tous ou certains médias diffusés sur internet ; mais plutôt de décrire le processus par lequel certains de ces médias numériques peuvent être amenés à être *perçus comme exotiques* lorsqu'ils sont recontextualisés au sein d'une œuvre cinématographique. Ce phénomène a été caractérisé par le spécialiste des études post-coloniales Graham Huggan comme un « mode particulier de perception esthétique, qui présente comme étranges les personnes, les objets et les lieux tout en les domestiquant »¹⁰. La notion d'« exotisation », par rapport à celle plus fréquente d'« exotisme », est choisie pour ce qu'elle fait mieux entendre la dimension processuelle de ce phénomène, qui a été décrit par l'historien des images Pierre Mason comme nécessairement constitué de deux étapes :

D'abord, pour qu'un lieu, être humain ou objet lointain paraisse bizarre, il faut parvenir à l'aborder, à se saisir de lui et à le déconnecter du contexte local dans lequel il est parfaitement intégré et n'a rien de bizarre : il faut le décontextualiser. Pour ensuite le considérer selon notre point de vue, repérer ce qu'il y a de curieux ou d'anormal, il faut le placer dans le cadre de notre société, où on le contemple et où on voit comme il s'écarte de nos valeurs et de nos habitudes : c'est la recontextualisation. L'exotisation est un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté.¹¹

On perçoit immédiatement combien ce double mouvement de dé- puis de recontextualisation fait écho au geste d'appropriation et de réemploi que les films évoqués ci-dessus ont en partage. Cette citation indique en effet que l'exotisation est indissociable d'un mouvement de déplacement d'un objet d'un contexte culturel à un autre – ici, de médias produits pour internet

9 Jean-François STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148-1, 2008, p. 7-30, ici p. 9.

10 Graham HUGGAN, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001, p. 13.

11 J.-F. STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », art. cit., p. 13 ; l'auteur reformule une thèse exprimée dans Peter MASON, *Infelicitous: Representations of the Exotic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

vers les salles de cinéma. Elle résulte d'une forme de « goût de l'autre »¹² qui requiert que soit préservée cette altérité qui en justifie les séductions, alors même que l'objet exotisé se voit acclimaté aux codes et aux normes de l'environnement auquel il est incorporé. Or, toujours selon Graham Huggan, le terme d'exotisation

décrit une pratique politique autant qu'esthétique. [...] La rhétorique exotisante, qui mêle fétichisation et identification à l'autre, masque des relations de pouvoir inégalitaires hors desquelles ce discours ne pourrait pas fonctionner.¹³

On observe ici combien la notion d'exotisation implique de considérer ensemble les dimensions éthiques et politiques du geste appropriationnel, car elle relie intimement l'individuel et le collectif. Lorsqu'il est déplacé d'un contexte vers un autre, et même s'il est considéré dans sa singularité, l'objet exotisé est investi comme représentant métonymique de la culture dont il provient. Toute réflexion visant à considérer la manière plus ou moins respectueuse ou abusive dont un·e artiste s'approprie et décontextualise la production d'un·e internaute ne peut donc être menée qu'à partir de l'étude, à une autre échelle, des relations notamment historiques qui unissent les groupes ou communautés dont l'un·e et l'autre font partie. C'est bien sûr lorsque des cinéastes caucasien·nes s'emparent de médias produits par des internautes appartenant à des minorités ethniques, comme dans le cas déjà évoqué de *of the North*, que cette dimension politique est la plus facile à saisir. Le geste artistique du cinéaste hérite dans ce cas très directement de pratiques d'appropriation vieilles de plusieurs siècles, que la critique d'art Deborah Root a proposé de rassembler sous l'appellation de « culture cannibale » :

Alors que l'Occident cherchait à affirmer sa domination coloniale sur différents territoires, le monde en est venu à être de plus en plus souvent imaginé comme un vaste magasin d'images : les autres cultures sont devenues des signes et des

12 Benoît DE L'ESTOILE, *Le Goût des autres, de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010.

13 G. HUGGAN, *The Postcolonial Exotic, op. cit.*, p. 14.

fragments d'un monde en cours de destruction, et d'une différence et d'une authenticité qui pouvaient être esthétisées et consommées en Occident.¹⁴

C'est cette filiation qui a permis au réalisateur et animateur culturel André Dudemaine d'écrire que dans *of the North*, Gagnon

recrée sur le plan cinématographique le dispositif du zoo humain où l'indigène est réduit au rang de bête spectaculaire sous l'œil généralement jouissif, ou parfois attristé, du voyeur que le spectateur ou la spectatrice du film devient¹⁵

et à la cinéaste inuite Alethea Arnaquq-Baril de souligner combien le matériau publicitaire produit autour de *of the North* reprenait des éléments de langage aux catalogues des « expositions d'Inuits » en cage à New York et Paris¹⁶.

Mais si l'exotisation s'est longtemps manifestée, notamment dans l'histoire de la littérature, dans les représentations que donnaient des artistes occidentaux de territoires et de populations non-occidentales, plusieurs chercheurs et chercheuses ont depuis proposé d'élargir les acceptions du terme à la représentation de groupes non seulement ethniques mais aussi sociaux, culturels, générationnels, de minorités sexuelles ou de genre¹⁷. Le terme d'exotisation désigne alors tout « mode de relation à l'autre dans lequel celui-ci attire en raison de sa différence »¹⁸. En ce sens, il peut être légitime de mobiliser la notion d'exotisation lorsqu'un·e cinéaste s'empare de médias produits par des personnes de la même nationalité ou appartenant au même groupe ethnique que lui ou elle – comme Grégoire Beil dans *Roman national*, ou

14 Deborah ROOT, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, And The Commodification Of Difference*, New York, Avalon Publishing, 1996, X-XI.

15 A. DUDEMAINE, « Inventer l'Inuit pour mieux l'asservir. Le cinéma colonialiste et ses fantômes », art. cit.

16 Ezra WINTON, « Curating the North: Documentary Screening Ethics and Inuit Representation in (Festival) Cinema », *ArtThreat.net*, 2015, URL : <<http://ezrawinton.com/2015/12/22/curating-the-north-documentary-screening-ethics-and-inuit-representation-in-festival-cinema/>>.

17 La chercheuse en littérature Lise Queffélec a par exemple proposé de distinguer exotisme géographique, exotisme historique et exotisme social. Lise QUEFFÉLEC, « La Construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^{ème} siècle », in Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (dir.), *L'Exotisme, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*, Paris, Cahiers CRKH-CIRAOI, 1988, p. 353-364. Susan Herring a quant à elle parlé d'« exotisme technologique » à propos de certains discours journalistiques et scientifiques portant sur les pratiques médiatiques de la génération ayant grandi avec un accès à internet : Susan HERRING, « Questioning the Generational Divide: Technological Exoticism and Adult Constructions of Online Youth Identity », in David BUCKINGHAM (dir.), *Youth, Identity, and Digital Media*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 71-92.

18 Anaïs FLÉCHET, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 11-1, 2008, p. 15-26, ici p. 23.

Oussama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* – si tant est que ces médias font l'objet d'une mise en scène qui les décontextualise, et construit d'une manière ou d'une autre leur étrangeté.

Car en dernière instance, quelles que soient les identités respectives, imposées ou choisies, des internautes et des cinéastes, cette pratique cinématographique repose toujours, par défaut, sur une altérité irréductible : celle de tous ces « nouveaux » médias connectés qui font l'objet de l'appropriation, investis par les cinéastes comme autant de petits miroirs renvoyant de leurs propres pratiques de l'image un reflet déformé, augmenté. C'est en ce sens que la notion d'exotisation me semble pouvoir fournir un outil d'analyse transversale de l'ensemble de ce corpus de films, au-delà des discussions touchant à l'appropriation culturelle. Cette pratique cinématographique fascine précisément parce qu'elle met en scène, de façon plus ou moins ostentatoire, la rencontre entre le cinéma et d'autres pratiques de l'image. La production et l'exploration de l'altérité n'est pas un corollaire fortuit de cette pratique, elle en est le moteur principal.

Sans doute à l'avenir cette idée perdra-t-elle de sa force descriptive, à mesure que progressera la « relocalisation »¹⁹ du cinéma parmi les médias en ligne, et que continuera à s'estomper la frontière qui à une époque séparait de manière étanche ces deux univers culturels que sont le cinéma et internet²⁰. Mais à l'heure actuelle, comme je m'efforcerais de le démontrer dans mon premier chapitre, le dispositif cinématographique entretient encore vis-à-vis des images d'internet un rapport d'altérité à la fois formel, culturel, symbolique et économique. Mobiliser le concept d'exotisation, ainsi que son histoire théorique et critique, en lien avec ces films, c'est donc se donner des outils pour mieux saisir les enjeux des dispositifs

19 Francesco CASETTI, « Trajectoires de la relocalisation », in Laurent CRETON, Laurent JULLIER et Raphaëlle MOINE (dir.), « Le Cinéma en situation. Expériences et usages du film », *Théorème*, 15, 2012, p. 65-78.

20 Je renvoie notamment aux réflexions sur les pratiques de réception du cinéma sur internet présentées dans le numéro de revue dirigé par Alice LENAY et Jacopo RASMI (dir.), « Au milieu des nouveaux *media* », *La Revue Documentaires*, 30, 2019 ; ainsi que dans l'ouvrage collectif Chloé DELAPORTE (dir.), *Cinéma et Internet : représentations, circulations, réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2017.

formels qu'ils emploient en comprenant le contexte culturel qui en a informé l'invention, et pour raconter une histoire possible des reconfigurations actuelles de nos pratiques visuelles et médiatiques.

Une recherche menée « du point de vue du faire »

J'ai, dans ces dernières pages, introduit ma réflexion sur le plan théorique. Mais si cette question m'a tant intéressée depuis ma rencontre initiale avec *Eau argentée. Syrie autoportrait*, c'est que j'ai moi-même depuis 2014 développé une pratique de réalisation de films à partir de médias trouvés sur internet. J'avais, en 2014 justement, tourné un film de fiction mettant en scène un personnage d'internaute, qui se filmait et mettait en ligne des vidéos de son appartement²¹ ; j'ai réalisé depuis une quinzaine de films et vidéos de non-fiction dont la plupart ont cherché à explorer, de différentes manières, la possibilité de documenter avec les moyens du cinéma la réalité de nos expériences connectées, en travaillant le plus souvent à partir de médias trouvés²². Ce « goût de l'autre », dont j'évoquais plus haut le problème héritage historique et politique, a ainsi guidé ma pratique, autant qu'il a informé celle des cinéastes dont les films constituent le corpus de cette thèse. Étudier les origines, comprendre les enjeux de cette fascination du cinéma pour les médias d'internet,

21 *Le Terrier*, 28 minutes, URL: <<https://vimeo.com/130539298>>.

22 Par ordre anté-chronologique : *Un très long temps d'exposition*, 7 minutes, 2020, *Forensickness*, 41 minutes, 2020, *Bottled Songs: The Observer*, 19 minutes, 2020, *Re-enacting the Future*, 12 minutes, 2019, *Watching the Pain of Others*, 32 minutes, 2018, *Flânerie 2.0*, 12 minutes, 2018, *READING//BINGING//BENNING*, 11 minutes, 2018, *Bottled Songs: My Crush was a Superstar*, 13 minutes, 2017, et la série *Souvenirs de...*, dont fait partie le film *L'œil était dans la tombe et regardait Daney*, 11 minutes, 2017. À cette liste s'ajoutent plusieurs vidéos produites de manière plus circonstancielle et qui n'ont été présentées en public que ponctuellement : *Orchestrer le hasard : la fabrication de Route One USA par Robert Kramer*, 18 minutes, 2018, et l'installation vidéo *digital MEMOSCAPE*, 2017. Ces films et vidéos sont presque tous accessibles en libre-accès sur mon site internet. URL: <<https://www.chloegalibertlaine.com/>>.

c'était donc une manière de donner du sens à mes expériences de spectatrice autant que de réfléchir, de manière critique, à mes propres désirs de création.

Il serait cependant faux de prétendre que je me suis posé d'emblée dans ma pratique la question de l'exotisation dans les termes dans lesquels je l'ai formulée ci-dessus. La formulation de cette interrogation a plutôt résulté d'un double processus d'exploration théorique et d'expérimentations pratiques, ces deux aspects de mon travail s'informant continuellement, encore que parfois de manière souterraine. Ce n'est qu'après plusieurs années de recherches, tant conceptuelles que formelles, et grâce aux nombreuses discussions plus ou moins informelles que j'ai eu la chance de pouvoir mener avec des cinéastes, des programmeurs et programmatrices, des critiques, ainsi qu'avec les spectateurs et spectatrices de mes films, que je suis parvenue à formuler le questionnement que j'ai esquissé ci-dessus, et dont l'ensemble de cette thèse rend compte. Il m'importe de souligner ce point, car il informe très directement le positionnement que j'ai tâché de construire, dans les prochaines pages, vis-à-vis de mon objet de recherche. On voit en effet immédiatement combien la notion d'exotisation, telle que définie ci-dessus, invite une lecture critique de la pratique cinématographique consistant à s'appropriier des médias sur internet. Une version possible de cette thèse aurait embrassé cette approche en développant une méthode d'analyse visant à dénoncer les enjeux idéologiques sous-jacents de ces films, sans se demander si leurs créateurs et créatrices en avaient conscience. Mais s'il s'agit bien pour moi de parler des questions culturelles, autant qu'éthiques et politiques, que cette pratique cinématographique soulève, je souhaite plutôt, comme le recommandait Eugénie Zvonkine, « regarder les films du point de vue du faire »²³. C'est ce qui justifie le choix de l'infinitif dans le titre de cette thèse, qui aurait presque pu prendre la forme d'une question : comment documenter internet, concrètement, lorsque l'on est directement confronté·e aux difficultés que soulève un tel

23 Eugénie ZVONKINE, « Regarder les films du point de vue du faire », in Frédéric SOJCHER et Serge LE PÉRON, *Cinéma à l'université : le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 105-113.

projet ? Plutôt que de procéder à l'analyse rétrospective des effets de représentation produits par ces films, j'ai préféré chercher à les décrire depuis la perspective de leurs auteurs et autrices, en cherchant à saisir les raisonnements et les intuitions ayant mené à l'invention de leurs dispositifs formels.

Cette approche implique de formuler un postulat important, qu'une série d'entretiens que j'ai menés avec un différent·es réalisateurs et réalisatrices me permet cependant de soutenir. Ma recherche part de l'hypothèse selon laquelle les cinéastes travaillant à partir d'internet ne sont généralement pas aveugles aux interrogations éthiques et politiques que leurs films soulèvent. Les questionnements formulés dans le domaine des études culturelles et post-coloniales se sont en effet largement répandus depuis plusieurs décennies dans le monde du cinéma en général, et du film de non-fiction en particulier, mettant le thème de la représentation de l'altérité au cœur de nombreux débats²⁴. Plusieurs numéros de revues dédiés aux pratiques documentaires ont récemment été consacrés à des films de réemploi d'internet, qui thématisaient de manière centrale les enjeux à la fois juridiques, éthiques et politiques de l'appropriation de médias produits par des internautes : notamment le numéro 30 de la *Revue Documentaires* titré « Au milieu des nouveaux *media* », coordonné en 2019 par Alice Lenay et Jacopo Rasmi²⁵, et le numéro de mars 2021 de la revue *Images Documentaires*, intitulé « Images.net », édité par Catherine Blangonnet-Auer²⁶. Et si mon expérience personnelle a ici quelque valeur, je n'ai assisté à aucun débat public autour de l'un de ces films (dont les miens) où la question du caractère potentiellement problématique du geste appropriationnel (formulée sur le plan éthique, politique ou juridique) n'ait été soulevée. De ceci, on peut tirer deux conclusions. La première concerne la pertinence contemporaine de ces débats, que l'on

24 Trinh T. Minh-ha écrit ainsi dès 1989 que « l'histoire de l'altérité et de la marginalité est devenue centrale dans les discussions théoriques » dans le champ du cinéma de non-fiction, et que la théorisation de l'altérité « est devenue non seulement reconnue et acceptée comme un sujet de recherche légitime ; elle occupe désormais une position centrale sur le terrain renouvelé de la critique culturelle ». TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, *op. cit.*, p. 185.

25 A. LENAY et J. RASMI, « Au milieu des nouveaux *media* », *op. cit.*

26 Catherine BLANGONNET-AUER (dir.), « Images.net », *Images Documentaires*, 101-102, 2021.

aurait pu imaginer vieillir par plusieurs décennies de discussions sur la représentation de l'altérité dans le cinéma de non-fiction. Il apparaît à l'inverse que ces thématiques continuent à requérir notre attention critique ; nous devons prêter attention à ce que les pratiques contemporaines réactivent et déplacent les termes de ces discussions. D'autre part, la prégnance de ce thème dans les discours publics permet de postuler l'éveil relatif des cinéastes à la conscience de ces enjeux, notamment parmi celles et ceux qui travaillent à documenter internet.

Cette hypothèse informée m'a permis de construire un positionnement de recherche que j'ai souhaité honnête autant que généreux vis-à-vis des artistes dont le travail a inspiré ces pages. J'ai en effet craint, en formulant sur le plan théorique une critique de cette forme d'expression cinématographique dont je suis par ailleurs praticienne, de donner l'impression que je cherchais à m'accorder le rare mérite de percevoir ces enjeux, et de présenter comme exceptionnel le fait que je cherche consciemment à les mettre au travail dans mes films. J'ai plutôt fait le choix de considérer les dispositifs formels de tous les films que j'ai étudiés – y compris ceux qui m'ont initialement choquée ou mise mal à l'aise – comme constituant la meilleure réponse que leurs auteurs et autrices ont trouvé à la question formulée par Graham Huggan dans l'introduction de son ouvrage *The Postcolonial Exotic*, qui je crois se pose à tou·tes les cinéastes travaillant à partir d'internet : « Est-il possible de rendre compte de la différence culturelle sans en même temps la mystifier ? »²⁷. La production de cette recherche a ainsi constitué pour moi un exercice d'empathie intellectuelle, autant qu'un travail d'analyse et de critique. L'ensemble de la thèse rend compte de ce parcours. J'ai tâché de présenter les cinéastes qui y figurent comme mes co-chercheurs et chercheuses, toutes et tous également impliqués dans un travail collectif de compréhension, tant intellectuelle que sensible, des

27 G. HUGGAN, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. 31.

évolutions de nos pratiques de l'image et du son, et de ce que celles-ci racontent de nos capacités à dialoguer les un·es avec les autres.

Négocier l'altérité, par la forme

La question générale qui a dirigé mon travail de recherche peut donc être formulée de la façon suivante : quels procédés formels les cinéastes travaillant à partir de médias trouvés sur internet ont-ils et elles inventés pour négocier, au sein de leurs films, les différentes formes d'altérité que ces médias représentent ?

Même sans avoir de ce corpus de films une connaissance approfondie, on imagine qu'il doit exister à peu près autant de réponses à cette question que d'œuvres originales produites à partir de médias trouvés sur internet. Aussi m'a-t-il fallu assumer de proposer des regroupements, et renoncer à rendre compte de toutes les propositions singulières qui ont été faites par les artistes et cinéastes travaillant avec ce type de matériau. Après plusieurs tentatives pour faire apparaître de grandes tendances au sein de mon corpus, j'ai opté pour un regroupement qui permettait de distinguer deux approches m'apparaissant comme deux réponses opposées, également justifiables et également problématiques, à l'interrogation formulée ci-dessus. La première approche consiste, pour le ou la cinéaste, à s'efforcer de disparaître de son film, en proposant d'observer les médias appropriés en eux-mêmes, assemblés en un montage aussi peu interventionniste que possible. La deuxième approche repose à l'inverse sur la mise en scène du ou de la cinéaste à l'intérieur de son film, apparaissant à la fois comme sujet regardant et comme personnage principal d'un récit à la première personne. En examinant rétrospectivement les motivations ayant présidé à ce regroupement, il me semble avoir choisi d'explorer les deux approches qui me touchaient le

plus directement, à la fois en tant que spectatrice et praticienne : la première était celle qui me mettait le plus mal à l'aise, et la deuxième, celle qu'il me semblait spontanément juste d'adopter dans mes propres films. Me concentrer sur l'analyse de ces deux approches m'est dès lors apparu comme une manière productive d'étudier, aussi généreusement que possible, les pratiques de cinéastes travaillant de la manière qui m'est le plus étrangère ; et de considérer à l'inverse de manière critique les outils formels qui m'apparaissent comme les plus naturels. En ce sens, j'assume d'avoir mené l'ensemble de cette recherche à partir de mes intuitions formelles, mes goûts et mes réticences propres, dans l'espoir que leur analyse raisonnée mène à la production d'hypothèses généralisables, et ouvre un champ discursif où d'autres chercheurs et chercheuses, cinéastes, critiques, spectateurs et spectatrices se sentent invité·es à me répondre. Du reste, ces deux approches formelles – qui constituent les deux extrémités d'un même spectre – m'ont semblé reconfigurer de manière extrêmement intéressante un débat vivace depuis plusieurs décennies, concernant les enjeux des approches observationnelles et réflexives dans le cinéma documentaire, qui s'est historiquement joué en parallèle, encore qu'avec des enjeux un peu différents, dans le champ des sciences sociales. La profusion de textes critiques et théoriques disponibles autour de cette question, dans lesquels la notion d'exotisation était du reste souvent mobilisée, m'a convaincue de la placer au cœur de ma recherche. J'ai dès lors conçu l'espoir double de pouvoir nourrir mes analyses de ces débats historiques et contemporains, et d'y contribuer à mon tour en offrant à la communauté de chercheurs et de chercheuses intéressé·es par ces thématiques la considération d'un corpus d'œuvres pour certaines encore assez méconnues.

Partie de l'interrogation théorique générale formulée ci-dessus, l'étude des œuvres elles-mêmes m'a donc amenée à resserrer mon propos. C'est finalement la question plus spécifique de l'invisibilisation, et à l'inverse de la mise en scène du regard des cinéastes au sein de ces films réalisés à partir de médias trouvés sur internet, que cette thèse explore. Je

propose d'interpréter ces deux approches opposées comme deux manières différentes, pour les cinéastes, de négocier au sein de leurs œuvres l'altérité des médias qui en constituent la matière première. L'ensemble de la thèse a pour ambition de présenter une réflexion critique sur les enjeux respectifs de ces deux manières de faire. J'attire cependant l'attention sur le fait que je ne cherche pas à présenter cette catégorisation duale comme rendant compte de l'ensemble des possibles qui s'offrent aux cinéastes travaillant à partir d'internet. D'autres stratégies, d'autres procédés formels auraient très certainement mérité d'être également discutés, pour ce qu'ils reconfigurent encore différemment la question de l'exotisation des médias d'internet au cinéma²⁸. Considérer avec attention chacune de ces approches aurait cependant largement excédé le cadre de cette thèse. J'espère que le travail présenté ici, que j'ai voulu précis à défaut d'être exhaustif, offrira des outils théoriques et critiques permettant d'étendre cette réflexion à d'autres films, existants ou à venir.

Délimitation du corpus

Le corpus de films à partir desquels j'aurais pu travailler comprend, je le disais plus haut, plusieurs centaines d'œuvres. Souhaitant réfléchir spécifiquement à la pratique de l'appropriation, j'ai rapidement exclu de mon corpus les films mettant en scène de « faux » médias trouvés sur internet, rejoués pour les besoins de la fiction (comme *Redacted* de Brian de Palma en 2007, *Eighth Grade* de Bo Burnham, 2018, ou *We're All Going to the World's Fair* de Jane Schoenbrun, anciennement Dan Schoenbrun, 2021). Ce choix ne signifie pas que la question de l'exotisation ne puisse être utilement posée aussi, encore que de manière

28 Je pense en particulier au corpus de films dans lesquels les cinéastes modifient les qualités plastiques des médias d'internet : distorsions des images ou des sons, modifications des couleurs, de la vitesse... comme par exemple *Drug Porn* de Frédérick Maheux (2018) ou *Face à face dans la nuit* de Loïc Hobi (2019).

décalée, à propos de ces films ; ce serait l'un des prolongements possibles du présent travail de recherche.

L'un des enjeux de mon travail étant de penser ce que ces films racontent des reconfigurations actuelles des pratiques identifiées comme cinématographiques, j'ai également exclu les vidéos réalisées à partir de médias trouvés sur internet, mais destinées à être exposées en galerie plutôt que projetées au cinéma (comme le travail des collectifs Leo Gabin et Thomson & Craighead, ou des artistes Akram Zaatari, Cory Arcangel, Nathalie Bookchin, Arthur Jafa...). Comme l'ont souligné plusieurs auteurs et autrices, la distinction entre cinéma expérimental et vidéo d'art est de plus en plus difficile à défendre, à mesure que les deux marchés se mêlent dans la réalité des pratiques de distribution²⁹. Beaucoup d'œuvres audiovisuelles réalisées à partir d'internet ont été présentées à la fois sous forme d'installation et au cinéma : c'est par exemple le cas de *Roman national* de Grégoire Beil (2018) ou de *Dear Hacker* d'Alice Lenay (2021), tous deux sélectionnés au festival Cinéma du Réel, qui ont par ailleurs été exposés respectivement au Palais de Tokyo et au Centre Pompidou. J'ai moi-même eu l'occasion de présenter certains de mes films, originellement conçus pour le grand écran, en contexte d'exposition³⁰. Et l'épidémie de COVID-19, qui a accompagné le temps de rédaction de cette thèse, a d'autant plus contribué à brouiller cette frontière, obligeant les cinémas comme les galeries à investir l'espace d'internet comme lieu de présentation des œuvres au public. Aussi ai-je conscience de mobiliser ici des catégories mouvantes. Cependant, les discussions que j'ai menées avec divers artistes, programmeurs et distributrices, curatrices et critiques m'ont donné l'impression que s'agissant de la fusion complète du cinéma avec le monde de l'art contemporain, comme le suggérait Jacques Aumont en 2013, « on n'en est pas

29 Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970 ; Raymond BELLOUR, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012 ; Philippe-Alain MICHAUD, *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016.

30 Le projet *Bottled Songs*, cosigné avec Kevin B. Lee, a ainsi fait l'objet d'expositions dans différents festivals d'art média (Ars Electronica festival, IMPAKT festival...) et dans les sélections « exposées » de festivals de cinéma (comme au True/False Film Fest). Le film *Forensickness* a également fait l'objet d'un projet d'exposition que j'évoque brièvement dans le quatrième chapitre de cet essai.

encore là »³¹. On verra combien la question de l'exotisation invite à considérer la renégociation de la valeur (symbolique, esthétique, mais aussi économique) accordée aux médias lorsque ceux-ci sont recontextualisés au cinéma : or justement, comme l'a récemment observé la chercheuse et curatrice Erika Balsom, les marchés économiques du cinéma expérimental et de l'art contemporain continuent à obéir à des logiques fondamentalement différentes³². La saisie de ces enjeux au cinéma risquerait ainsi d'être brouillée par la considération conjointe de leurs configurations spécifiques dans le monde de l'art. Du reste, la littérature théorique que j'ai choisi de mobiliser de manière centrale dans mon argumentaire concerne l'histoire du cinéma, et non pas l'histoire – parallèle, mais distincte – de l'art vidéo. Il m'a de ce fait semblé pertinent de me concentrer sur l'étude d'œuvres présentées, par les cinéastes et par les différentes institutions impliquées dans leur distribution (maisons de production, festivals, réseaux d'exploitants), comme héritant directement de cette même histoire. Ce même argument justifie aussi l'exclusion de mon corpus d'œuvres audiovisuelles réemployant des médias trouvés sur internet, mais produites pour la télévision plutôt que pour le cinéma. Par exemple, j'ai exclu des documentaires comme *Marathon : The Patriots Day Bombing* (Ricki Stern et Anne Sundberg, 2016) ou *_beware the Slenderman* (Irene Taylor Brodsky, 2017), tous deux produits pour la chaîne de télévision HBO, même s'ils réemployaient des médias trouvés sur internet (pour ne citer que deux exemples thématiquement reliés à des films de mon corpus).

S'est ensuite posée la question de la catégorisation du genre de films considérés. La distinction entre cinéma de fiction et cinéma documentaire ne s'est pas avérée très opératoire s'agissant de classer les films pouvant entrer dans mon corpus. Le film *Fraud* (Dean

31 Quatrième de couverture de Jacques AUMONT, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2013. Sur les reconfigurations actuelles des champs de l'art contemporain et du cinéma, voir aussi Dominique CHATEAU et José MOURE, *Post-cinema : Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

32 Erika BALSOM, *After Uniqueness: a History of Film and Video Art in Circulation*, New York, Columbia University Press, 2017.

Fleischer-Camp, 2016) qui raconte à partir d'images trouvées sur YouTube un récit à suspense entièrement inventé par le réalisateur, a été sélectionné dans de nombreux festivals de cinéma documentaire, comme si l'origine des images « frappait le film du sceau de la vérité, à la manière de ces œuvres réalisées "d'après une histoire vraie" »³³. Et on pourrait affirmer que les médias d'internet, et notamment les vidéos d'internautes mises en ligne sur YouTube, comprennent fréquemment une dimension de fictionnalisation et « stylisation de soi »³⁴ de la part de leurs auteurs et autrices, ce qui déstabilise toute définition reposant sur l'assomption de leur « valeur documentaire »³⁵. Finalement, c'est la catégorie de « cinéma de non-fiction » qui m'a semblé correspondre le mieux aux pratiques auxquelles je souhaitais réfléchir. Cette catégorie, si elle exige que l'on accepte « un flottement du sens qui est constitutif du champ »³⁶, présente l'avantage de s'inscrire selon Alain Boillat dans un continuum allant des approches les moins aux plus fictionnelles³⁷ ; une définition que reprennent Alison James et Christophe Reig en écrivant que

la définition par la négative (*non-fiction*) a [...] le mérite d'instaurer une dialectique possible entre les deux pôles, de rendre visible la présence de degrés de fictionalité (*sic*) dans les œuvres, et d'analyser les procédés de *mise en fiction* du réel.³⁸

Cette appellation présente donc l'avantage de ne pas exiger, comme prélude à la réflexion, d'estimer le degré de réalité ou d'indexicalité des images considérées. Elle rassemble néanmoins des films qui se donnent pour projet de donner à voir le réel – quelle que soit la manière dont celui-ci est défini, et quels que soient les procédés employés pour le représenter.

33 Jean-Sébastien CHAUVIN, « *Fraud* : l'avis de Tënk », *Tënk*, 2020, URL : <<https://on-tenk.com/fr/documentaires/net-found-footage/fraud>>.

34 Laurence ALLARD, « Partages créatifs : stylisation de soi et expérimentation artistique », *Communication langages*, N° 194-4, 2017, p. 29-39.

35 Sylvie LINDEPERG, « La Voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 24-2-3, 2014, p. 41-68.

36 Olivier LUGON, « L'Anonymat d'auteur », in COLLECTIF, *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, vol.3, Paris, Éditions Jeu de Paume, 2006, p. 6-14, ici p. 6.

37 Alain BOILLAT, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 17.

38 Alison JAMES et Christophe REIG, *Frontières de la non-fiction: Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 8. Ce sont James et Reig qui soulignent.

Je souhaitais en effet travailler sur des films qui cherchent à donner à voir et le cas échéant à entendre, à partir d'un travail de réemploi de médias trouvés sur internet, les pratiques socio-médiatiques de véritables groupes d'internautes – quitte à mobiliser pour ce faire des stratégies narratives fictionnalisantes. C'est cette tension que j'ai cherché à capter dans le titre et le sous-titre de cette thèse. Le verbe « documenter », dans le titre, désigne davantage un projet esthétique général qu'une approche formelle spécifique, ou une catégorisation excluante ; la référence dans le sous-titre au « cinéma de non-fiction » a vocation à ouvrir le champ de mon étude à des œuvres qui, dans leur manière de représenter le réel d'internet, ne s'interdisent pas le recours à des procédés formels se situant sur le spectre du plus au moins fictionnel.

Ne me restaient donc que des œuvres cinématographiques de non-fiction s'attachant à représenter, et le cas échéant à produire un discours sur les pratiques socio-médiatiques d'un groupe d'internautes telles qu'observées en ligne par le ou la cinéaste. J'ai recensé une cinquantaine de ces films, dont l'étude conjointe a informé ma recherche. La variété des dispositifs techniques dont ces films procèdent m'a fait adopter une définition large du terme de « réemploi », dont j'ai considéré qu'il pouvait désigner les pratiques consistant à télécharger des médias depuis internet, à capturer l'écran d'ordinateurs ou de téléphones à l'aide de techniques de « *screenrecording* », à filmer ces écrans avec une caméra... Mais quant à la partie analytique de mon travail, il fallait réduire encore ce corpus, de sorte à pouvoir consacrer suffisamment de temps à la description des choix formels et narratifs de chaque cinéaste. Comme je l'expliquais plus haut, mes tentatives de classification m'ont amenée à distinguer deux approches opposées de la pratique cinématographique que je souhaitais étudier. J'ai ainsi finalement constitué un corpus principal de dix films divisés en deux groupes, comprenant chacun cinq représentants de chaque approche. Il m'a semblé important d'inclure dans chaque groupe un film ayant fait l'objet de critiques négatives concernant la

manière dont il met en scène l'altérité des médias appropriés : se sont imposés deux films déjà évoqués ci-dessus, *of the North* de Dominic Gagnon et *Eau argentée. Syrie autoportrait* de Oussama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan. Pour le reste, j'assume une part de subjectivité dans le choix des œuvres : ce sont celles qui m'ont le plus donné à réfléchir. Je justifie avec plus de précision l'inclusion de chaque film dans mon corpus lorsque vient le moment de son apparition dans mon argumentaire.

Trois essais croisant les sources et les méthodes

La thèse est constituée de trois essais, qui répondent ensemble à ce corpus de dix films, et que j'invite les lecteurs et lectrices à découvrir dans l'ordre chronologique de leur fabrication. Les deux premiers essais adoptent une forme vidéographique : le film *Watching the Pain of Others*, d'une durée de 32 minutes, que j'ai terminé en novembre 2018 ; et *Forensickness*, 40 minutes, fini en mars 2020. Le troisième essai est un manuscrit émaillé d'images fixes, dont la rédaction s'est terminée pendant l'été 2021.

Tout d'abord, quelques mots sur l'emploi que je fais ici du terme d'« essai ». C'était important pour moi d'employer le même mot pour désigner les trois éléments constitutifs de cette thèse, même s'ils se présentent respectivement sous forme audiovisuelle et textuelle. C'est en effet le même travail de réflexion qui se poursuit du début du premier film jusqu'à la fin du manuscrit écrit. Sans que les uns visent à illustrer ou à élucider les conclusions des autres, ces trois essais présentent des interrogations parallèles autour d'un même questionnement, et explorent les ressources respectives pour la recherche des formats écrits et

vidéographiques. Suivant une recommandation formulée par Antoine de Baecque, j'ai cherché à ce que les essais vidéographiques

s'articule[nt] à l'écriture pour proposer un double vecteur de savoir sur le sujet de la recherche, moins liées par un commentaire de l'une par l'autre que par une épistémologie commune : comment approcher la compréhension et la connaissance d'un même objet par deux moyens différents, sa voie théorique (plus savante, plus argumentée, plus problématisée) et sa voie pratique (plus intuitive, plus formelle, plus sensible).³⁹

Concrètement, les deux essais vidéographiques qui ouvrent cette thèse se présentent comme des journaux intimes de recherche, prenant pour point de départ mon expérience spectatorielle face à deux autres films, respectivement réalisés par Penny Lane et Chris Kennedy à partir de médias trouvés sur les plateformes en ligne YouTube et Reddit.com (*The Pain of Others*, 2018 et *Watching the Detectives*, 2017). Je tente d'y assumer vis-à-vis de ces deux films le rôle qu'attribue Catherine Bizern aux spectateurs et spectatrices de cinéma de non-fiction : « le tiers qui entre le filmeur et le filmé, entre le cinéaste et son terrain construit sa propre compréhension de ce qui est agi »⁴⁰. Ces essais vidéographiques gardent la trace de mes premières tentatives pour approcher ces films réalisés à partir d'internet, et pour formuler à partir d'eux le questionnement à la fois pratique et théorique que la rédaction du troisième essai allait ensuite me permettre d'approfondir. C'est donc la première motivation pour désigner ces trois objets de ce même terme d'« essai », que de souligner la cohérence à la fois thématique et formelle que j'ai tâché de construire entre eux.

Ensuite, quant au choix du terme, c'est un lieu commun de la littérature critique sur la forme de l'essai, tant littéraire que cinématographique, que de souligner combien il est

39 Antoine DE BAECQUE, « La "Recherche création" en cinéma, état des lieux », in Jean CARRIVE, Géraldine POELS et Barbara TURQUIER (dir.), « Cinéma, audiovisuel, son », *Culture et Recherche*, 141, 2020, p. 73-74, ici p. 74.

40 Catherine BIZERN (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2020, p. 6.

difficile d'en proposer une définition précise. Roland Barthes en parlait comme d'un « genre ambigu »⁴¹ ; Raymond Bellour évoquait la

relative impossibilité de formuler une quelconque caractérisation précise de l'essai [...] même si en pratique il est facile et souvent productif de mobiliser cette catégorie de manière intuitive.⁴²

Aussi mon emploi du terme d'essai ne s'appuie-t-il pas sur une définition unique et définitive, mais plutôt sur le fait que la littérature existante sur la forme de l'essai me semble s'accorder pour lui attribuer certaines caractéristiques, qui se retrouvent dans mes films et dans le présent manuscrit. Tout d'abord, les trois essais sont plus explicitement personnels, même lorsque je n'y parle pas de ma pratique de création, que ce que l'on attend généralement d'une thèse en études cinématographiques. À ce sujet, le projet qui a animé la production de la thèse peut être formulé à partir d'une remarque du critique Philip Lopate :

L'essai offre des vues personnelles. Ceci ne signifie pas qu'il est toujours écrit à la première personne ou présente des éléments autobiographiques, mais qu'il suit les pensées d'une personne à mesure qu'elle essaie de dénouer un nœud mental, quel qu'il soit. Écrire un essai, c'est essayer de comprendre ce que l'on pense de quelque chose.⁴³

C'était mon objectif premier que de chercher à « dénouer » dans cette thèse certaines des difficultés que j'ai rencontrées en développant ma propre pratique de réemploi d'internet. C'est donc avec mes questionnements et mes intuitions de praticienne que j'ai mené les investigations théoriques et les analyses filmiques dont la thèse rend compte. Il en découle que l'ensemble de la thèse, comme beaucoup d'essais, « relève d'une écriture réflexive, à la fois discours et réflexion sur ce discours »⁴⁴. Ceci justifie aussi la prégnance, dans la thèse, de

41 Roland BARTHES, « Leçon », in Roland BARTHES, *Œuvres complètes. Tome 5*, Paris, Seuil, 2002, p. 429-446, ici p. 429.

42 Raymond BELLOUR, « The Cinema and the Essay as a Way of Thinking », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 227-239, ici p. 230.

43 Phillip LOPATE, « In Search of the Centaur: the Essay-Film », in N. ALTER et T. CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film, op. cit.*, p. 109-133, ici p. 110.

44 José MOURE, « Essai de définition de l'essai au cinéma », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES et Murielle GAGNEBIN (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 25-40.

la première personne du singulier – même si j'ai bien sûr travaillé dans l'espoir que ces interrogations personnelles aident d'autres personnes, notamment les théoricien·nes et praticien·nes du réemploi d'internet, à démêler certains de leurs propres « nœuds mentaux ».

Les trois essais présentés ici ont également en commun de développer leurs raisonnements de manière plus volontiers circulaire que linéaire. Les mêmes auteurs et autrices cité·es reviennent de page en page, ainsi que les films analysés, chaque nouvelle référence venant enrichir la boîte à outils théorique et pratique dans laquelle la suite du travail viendra ensuite puiser. Cette organisation délibérément plus rhapsodique⁴⁵ que systématique de la pensée me semble correspondre à une idée développée par Jean-Pierre Gorin, qui écrivait que l'essai

se sent parfaitement à l'aise avec la citation, pillant, piratant, réordonnant ce qui est déjà là et disposé à servir son propre but. Et il n'éprouve aucune gêne à le refaire deux, trois fois, pour faire passer les mêmes éléments dans de nouvelles configurations.⁴⁶

Ceci a aussi pour effet que certains films de mon corpus se verront accorder davantage d'espace que d'autres au sein de la thèse. Cet apparent déséquilibre est souvent moins justifié par la durée des œuvres que par la complexité de leurs dispositifs formels respectifs ; il provient aussi de ce que certains films m'ont davantage résisté, et que j'ai dû m'y reprendre à plusieurs fois pour « comprendre ce que j'en pensais ». Convaincue que le chemin parcouru par la pensée est souvent plus utile à documenter que son seul point d'arrivée, j'ai fait le choix de rendre compte dans l'écriture du fait que reparcourir mes propres pas m'a souvent permis de préciser une idée, ou de compliquer utilement une première impression.

45 C'est Emmanuel Kant qui reprochait à Aristote son approche « rhapsodique » de la notion de catégorie : Michel BOURDEAU, « La Notion classique de catégorie », in Louis QUÉRÉ, Bernard FRADIN et Jean WIDMER (dir.), *L'Enquête sur les catégories : De Durkheim à Sacks*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020, p. 77-104.

46 Jean-Pierre GORIN, « Invitation à la bagarre », in Bertrand BACQUÉ, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN et Véronique TERRIER HERMANN (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève, Éditions de la Head, 2015, p. 143-150, ici p. 147.

Enfin, j'assume l'importance du rôle qu'a joué, dans la production de cette thèse, ce que Theodor W. Adorno appelait le « principe de plaisir de la pensée »⁴⁷, et dont Murielle Gagnebin écrit qu'il est l'un des moteurs de l'écriture essayistique : notamment le plaisir « de l'essayage, du libre mouvement qui anime toute structure ouverte, le plaisir donc d'une répétition variée au cœur de la représentation »⁴⁸. Ce plaisir s'est notamment manifesté lorsqu'il s'est agi pour moi de produire des rapprochements et juxtapositions entre des textes et des images, tant dans l'écriture que dans le montage de mes films, quitte à ce que certains de ces rapprochements impliquent des ellipses et des trous dans la manière dont je rends compte de l'histoire intellectuelle au sein de laquelle ont été produits ces textes et ces images. C'est l'un des enjeux de la thèse que de réfléchir à ce que le remontage de médias préexistants peut produire en termes d'effets de sens ; j'assume donc d'avoir laissé le plaisir que je prenais à produire certains gestes de montage guider en partie l'avancée de mon argumentaire. J'espère réussir à communiquer un peu de ce plaisir aux lecteurs et lectrices.

Si ces trois essais diffèrent donc par le format, vidéographique et textuel, leur fabrication a reposé sur l'articulation entre plusieurs méthodes communes. Je propose ici d'en distinguer quatre, et précise la manière dont elles ont informé la production de chaque essai.

D'une part, il s'est agi de mener une recherche théorique et conceptuelle autour de la question de la production artistique de l'altérité, visant à en retracer l'histoire autant qu'à en déplier les enjeux contemporains dans le cinéma de non-fiction. Ceci a nécessité le rapprochement de textes empruntés à différentes traditions critiques et à différents champs académiques ; dans le domaine des études cinématographiques, il a fallu croiser des textes s'intéressant à l'histoire et la théorie du cinéma de réemploi, du cinéma documentaire, et de

47 Theodor W. ADORNO, « L'Essai comme forme », in Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

48 Murielle GAGNEBIN, « L'Inconscient à l'essai », in S. LIANDRAT-GUIGUES et M. GAGNEBIN (dir.), *L'Essai et le cinéma, op. cit.*, p. 13-24, ici p. 17.

l'essai filmique. Ainsi que j'aurai largement l'occasion de le justifier dans la suite de ce manuscrit, un champ s'est imposé comme le plus riche d'enseignements pour mon travail : il s'agit de la littérature critique sur l'histoire du cinéma ethnographique. Plusieurs raisons justifient ce choix. Comme je l'évoquais plus haut, ce sont les procédés formels inventés par les cinéastes pour négocier l'altérité des médias d'internet qui m'intéressent en premier lieu. Or la représentation de personnes « là-bas » (« *out there* » : les personnes apparaissant à l'écran, objets des regards) par des personnes « ici » (« *in here* » : les cinéastes et leur public, sujets regardants), pour emprunter une formulation proposée par la cinéaste et anthropologue Trinh T. Minh ha à laquelle je reviendrai⁴⁹, a en effet été au cœur des débats concernant la pratique du film ethnographique depuis les débuts du XX^{ème} siècle. C'est ce qui a permis à Catherine Russell d'écrire en 1999 que « l'histoire du film ethnographique est une histoire de la production de l'Altérité⁵⁰ ». En avançant dans mes recherches, il m'est apparu que cette littérature critique n'avait pas encore été mobilisée de façon systématique à propos des films contemporains qui font l'objet de cette thèse. En outre, le cinéma ethnographique constitue le pan du cinéma de non-fiction où a été posée de manière la plus insistante et réfléchie la question de la capacité du cinéma à produire des savoirs. Ayant moi-même beaucoup réfléchi à cette question pendant la production de cette thèse à la fois écrite et vidéographique, j'ai été particulièrement intéressée de constater qu'elle avait été discutée par des anthropologues et ethnographes, bien avant que ne s'institutionnalise la pratique de la « recherche-crédation » en études cinématographiques⁵¹. Pour toutes ces raisons, j'ai choisi de faire de la littérature sur le cinéma ethnographique la source principale de mon travail de recherche théorique, sans m'interdire cependant de puiser aussi des ressources conceptuelles dans des textes consacrés à d'autres traditions cinématographiques et d'autres champs disciplinaires. Considérant la thèse

49 TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, *op. cit.*, p. 35. J'explicite les enjeux de cette distinction plus en détail dans le premier chapitre du troisième essai.

50 Catherine RUSSELL, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 34.

51 C'est un point que souligne Antoine de Baecque dans son historique des pratiques de recherche-crédation en cinéma : A. DE BAECQUE, « La "Recherche création" en cinéma, état des lieux », art. cit.

dans son ensemble, ce travail bibliographique est naturellement beaucoup plus représenté dans l'essai écrit que dans les deux essais vidéographiques, la forme filmique étant moins propice que l'écriture à l'examen critique de longues citations textuelles. Il a néanmoins directement informé la production des deux films, ainsi qu'en témoignent les références littéraires et philosophiques qui en scandent ponctuellement la narration ; je reviens par ailleurs, dans le dernier chapitre de ce manuscrit, sur les considérations théoriques qui ont nourri ce travail vidéographique, dont toutes n'ont pas trouvé leur place à l'intérieur même des films.

La deuxième méthode que j'ai mise en œuvre pour produire cette thèse a été l'analyse filmique. Cette méthode s'est imposée dès la production des essais vidéographiques *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, qui avaient d'emblée pour projet explicite de procéder à l'analyse minutieuse des films de Penny Lane et Chris Kennedy qu'ils prennent pour point de départ. Tout en assumant une approche résolument subjective de leur objet d'étude, ces essais vidéographiques produisent ainsi une analyse « performative » des différentes œuvres auxquelles ils font réponse :

[La recherche est performative lorsqu'elle] est produite dans le même médium ou mode que le sujet de la recherche, c'est-à-dire – dans le cas d'études portant sur le cinéma, la télévision, des œuvres audiovisuelles ou des vidéos internet – *audiovisuellement*.⁵²

Après avoir produit ces deux essais vidéographiques, je me suis attelée à la rédaction du troisième essai, où l'analyse filmique a de nouveau joué un rôle prépondérant. S'agissant d'étudier les procédés formels (narratifs et discursifs, visuels et sonores...) développés par différents cinéastes pour éviter d'exotiser les médias qu'ils et elles s'approprient, je ne pouvais en effet me contenter d'un travail conceptuel. Il fallait aller y voir de plus près, et considérer dans leur singularité, comme je l'évoquais plus haut, un corpus réduit de films.

52 Catherine GRANT, « The Audiovisual Essay as Performative Research », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2016, URL : <<https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>. C'est Grant qui souligne.

C'est du reste la méthode développée par Catherine Russell que je citais à l'instant, et dont l'ouvrage *Experimental Ethnography* a beaucoup informé ma recherche. Elle y proposait d'analyser un corpus de films expérimentaux en mettant au jour leurs « aspects ethnographiques », écrivant que :

L'ethnographie fournit un cadre critique permettant de déplacer notre attention : ne plus seulement voir les aspects formels des œuvres, mais [aussi] reconnaître l'investissement et le positionnement culturel des cinéastes d'avant-garde.⁵³

Et d'ajouter plus loin, de manière plus synthétique encore :

L'un des effets cruciaux du rapprochement de l'ethnographie et du cinéma d'avant-garde, c'est la possibilité de joindre la critique culturelle et l'appréciation esthétique.⁵⁴

Je rejoins l'autrice dans ce projet. Il ne s'agit pas d'abandonner toute considération esthétique pour ne considérer les films du corpus qu'à la lumière des enjeux politiques et des représentations culturelles qu'ils véhiculent ; mais au contraire, d'observer la manière dont les questions culturelles que ces films soulèvent ont informé, et sont déplacées par les choix formels opérés par leurs auteurs et autrices. De penser le culturel, pour le dire en d'autres termes, à partir d'une analyse minutieuse et sensible de l'esthétique. De même que l'ouvrage de Russell, le corps de mon manuscrit est ainsi nourri de descriptions et de micro-analyses de séquences filmiques, issues des dix œuvres qui constituent le corpus principal de la thèse. Je les ai pensées non pas comme illustrant l'argumentaire théorique, mais comme constituant le corps même de ma recherche, que les développements théoriques visent à enrichir et à contextualiser.

J'expliquais plus haut que j'avais cherché à approcher les films de mon corpus « du point de vue du faire » ; il a donc été indispensable pour moi de recueillir la parole des cinéastes dont j'étudiais le travail, et d'étudier la manière dont ils et elles expliquent leurs

53 C. RUSSELL, *Experimental Ethnography*, op. cit., p. 17.

54 *Ibid.*, p. 18.

choix formels. Cette nécessité est là encore apparue dès la production de *Watching the Pain of Others*, pendant laquelle j'ai ressenti le besoin d'échanger directement avec la cinéaste Penny Lane, puis, pendant l'écriture de *Forensickness*, avec Chris Kennedy. Mes essais vidéographiques gardent, comme on verra, la trace de ces échanges. Convaincue par cette double expérience de l'importance de recueillir la parole des cinéastes pour mieux comprendre leur démarche, j'ai ensuite conduit des entretiens approfondis avec sept autres cinéastes ayant réalisé un ou plusieurs films de non-fiction à partir de médias trouvés sur internet, et discuté avec beaucoup d'autres de façon plus informelle, à l'occasion de rencontres ou de table-rondes⁵⁵. Ces paroles de cinéastes, auxquelles s'est ajoutée la lecture de beaucoup d'entretiens déjà existants avec d'autres artistes, et parfois des textes écrits directement par les cinéastes, constituent donc la troisième source de mon travail de recherche. On sait cependant qu'il entre toujours dans ces échanges une dimension de reconstitution rétrospective ; il serait naïf de croire qu'ils rendent toujours fidèlement compte du processus réel de création des œuvres. Aussi ces témoignages ne sont pas considérés, dans mes analyses, pour ce qu'ils donneraient un accès immédiat aux intuitions et aux choix opérés par les cinéastes. Ils témoignent en revanche, et c'est ce qui m'a intéressée, du positionnement que chaque artiste a choisi d'adopter pour défendre ses choix formels, lorsqu'il ou elle se trouvait contraint·e d'évoquer publiquement les enjeux éthiques et politiques de ses pratiques d'appropriation.

Enfin, la quatrième source que j'ai eu besoin de mobiliser pour mener cette recherche est constituée des paratextes (synopsis rédigés par les producteurs et productrices, catalogues de festivals...), et surtout des écrits critiques qui ont entouré les films de mon corpus au moment de leur sortie. Ce matériau était inégalement disponible concernant les différents

55 Entretiens réalisés entre 2017 et 2020 avec, par ordre alphabétique, Graeme Arnfield, Roger Beebe, Dominic Gagnon, Kevin B. Lee, Michaela Metzger (membre du collectif NEOZOON), Jane Schoenbrun, Shengze Zhu. J'ai également eu des échanges informels avec d'autres cinéastes travaillant à partir de médias trouvés sur internet, dont Ra'Anan Alexandrowicz, Florencia Aliberti, Nicolas Bailleul, Tiyana Baker, Grégoire Beil, Jean-Marc Chapoulie, Ismaël Joffroy Chandoutis, Nicolas Gourault, Guillaume Lillo, Loïc Hobi, Suneil Sanzgiri, Charlie Shackleton, Gabrielle Stemmer et Eléonore Weber.

films qui composent mon corpus, car certains ont beaucoup circulé et suscité énormément de réactions critiques, tandis que d'autres sont passés relativement inaperçus. Mais malgré cette disparité, il m'a semblé indispensable de considérer ce matériau lorsqu'il existait, car il rend compte du milieu culturel, social et économique pour lequel ces films ont été produits, et de la réception dont ceux-ci ont effectivement fait l'objet. Mes entretiens avec les cinéastes m'ont fait comprendre combien leurs processus créatifs étaient informés par leur compréhension des attentes du public pour lequel ils et elles travaillent, quelle que soit la manière dont chacun·e définit ce public. Je devais de la même manière, pour comprendre leurs choix formels, prendre en compte ces attentes, et la manière dont ces films ont été reçus dans différents contextes. Prêter attention à la réception de ces films a aussi été pour moi une manière de ne pas m'appuyer exclusivement sur mes propres ressentis de spectatrice, et de rendre compte des débats dont ceux-ci ont déjà fait l'objet. Cela m'a permis d'appuyer mes analyses sur des hypothèses déjà avancées non seulement par d'autres chercheurs et chercheuses, mais aussi par les critiques, qui jouent un rôle déterminant dans notre compréhension collective des pratiques artistiques contemporaines. Quelques allusions ponctuelles dans la narration de *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* témoignent de ce que l'étude de la réception critique des films de Penny Lane et Chris Kennedy a également informé mon travail sur ces deux essais vidéographiques. Mais surtout, on peut considérer que le projet même de ces essais vidéographiques s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la réception dont *The Pain of Others* et *Watching the Detectives* ont fait l'objet : partant de mon propre vécu face à ces films, il s'est agi pour moi de réfléchir aux expériences spectatorielles que ceux-ci rendent possibles. En ce sens, les trois essais qui constituent la thèse travaillent tous à chercher, chacun à leur manière, une articulation productive entre l'analyse des formes, et l'exploration des expériences spectatorielles que ces formes invitent.

Raconter les étapes de la recherche

Cette thèse est composée, outre cette introduction, de deux essais vidéographiques, d'un essai écrit comportant quatre chapitres, et d'une conclusion générale. Cette organisation correspond à la chronologie réelle de sa fabrication : j'ai d'abord réalisé les deux films, puis rédigé l'essai écrit dans l'ordre dans lequel il est présenté, avant de faire finalement retour, par l'écriture, sur le processus de fabrication des deux films. En cela, la thèse rend compte de mes tentatives successives pour circonscrire l'objet de ma recherche et pour stabiliser mon argumentaire.

Ainsi que le manuscrit l'indique explicitement, les lecteurs et lectrices sont donc invité·es, dès la fin de l'introduction générale, à visionner les deux essais vidéographiques *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*. Chacun·e jugera de l'opportunité de regarder les deux à la suite, ou de s'accorder entre les deux visionnages un temps de répit.

Je présente ensuite le troisième essai, de forme écrite, qui est découpé en quatre chapitres. Le premier chapitre expose le cadre théorique de ma recherche. J'y défends plus en détail la problématisation esquissée ci-dessus, et tâche d'en déplier les enjeux théoriques autant que méthodologiques. Le recours privilégié à la littérature théorique sur l'histoire du cinéma ethnographique est également justifié, et illustré par le déploiement d'une notion qui me semble éclairer de manière particulièrement productive la pratique cinématographique contemporaine dont cette thèse cherche à penser les enjeux : l'expression de « paradigme du sauvetage », originellement décrite par l'anthropologue James Clifford à propos de l'histoire de l'ethnographie littéraire. Entretenant une ambition plus panoramique que les suivants, ce chapitre considère un corpus élargi d'une cinquantaine de films réemployant internet. J'ai tâché d'y esquisser une réflexion transversale qui, si elle a vocation dans le déroulé de la thèse à s'incarner dans l'analyse détaillée des dix œuvres composant mon corpus principal, invite

également à être ultérieurement complétée et élargie par l'étude d'autres œuvres, existantes et à venir.

Les deuxième et troisième chapitres mettent ensuite en œuvre la méthode analytique qui découle du cadre théorique présenté dans le premier chapitre. J'expliquais plus haut qu'il m'avait semblé utile de distinguer, au sein des films de mon corpus, deux approches opposées : j'ai consacré un chapitre à chaque approche. Le deuxième chapitre cherche donc, à partir de micro-analyses de séquences tirées de cinq films, à démêler le paradoxe suivant. Le dispositif observationnel, reposant sur l'invisibilisation des cinéastes au sein de leurs œuvres appropriationnelles, peut être décrit comme respectant autant que faire se peut l'intégrité des images et des sons empruntés. C'est l'approche qui impose le moins possible le regard des cinéastes, donc de leur culture propre, sur le matériau médiatique qu'ils et elles recontextualisent dans leurs œuvres. En ce sens, on pourrait penser que cette approche contourne le problème de l'exotisation : aucun discours, aucune autre image ne vient définir, au sein de ces films observationnels, une norme ou un centre à partir duquel ces médias empruntés se verraient construits comme étranges ou « exotiques ». Cependant, l'absence de thématization explicite du lieu à partir duquel ces médias sont observés n'implique pas que leur observation ne soit pas, malgré tout, située⁵⁶. Parce qu'ils ne se donnent aucun outil, ni pour décrire le lieu (tant géographique que social, culturel, générationnel...) depuis lequel ces médias sont observés, ni pour thématiser les enjeux de leur « devenir cinéma »⁵⁷, ces films ont pu être perçus comme se dédouanant d'une indispensable prise en considération des enjeux éthiques et politiques du geste appropriationnel dont ils découlent. En l'absence d'un positionnement réflexif de la part du ou de la cinéaste au sein du film, la nature du regard posé sur les médias d'internet reste indéterminée, laissée à la libre interprétation des spectateurs et

56 Comme je l'expose plus amplement au chapitre 3, j'emprunte le terme de « situation » à Donna HARAWAY, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14-3, 1988, p. 575-599.

57 Je détourne ici l'expression de « devenir art » employée par Chris Marker, Alains Renais et Ghislain Cloquet dans *Les Statues meurent aussi* (1953).

spectatrices. Or celles et ceux-ci découvrent toujours le film dans un contexte socio-culturel très déterminé, qu'il s'agisse de festivals de cinéma expérimental, de salles de cinéma d'art et essai, de plateformes de streaming spécialisées... ; et de se voir par défaut invité·es à observer comme à distance les pratiques de ces internautes « *out there* », perçus comme étrangers au groupe des cinéphiles « *in here* » (pour reprendre la formulation, déjà citée, de Trinh T. Minh-ha). Analysant successivement cinq de ces films observationnels, ainsi que les discours dont ils ont fait l'objet, j'essaie de comprendre l'attraction que ce dispositif exerce visiblement sur les cinéastes travaillant à partir d'internet – car la grande majorité des films que j'ai pu voir, au-delà des seuls dix qui composent le corpus principal de cette thèse, relèvent de cette approche. Tâchant d'adopter, comme je l'évoquais plus haut, un positionnement à la fois critique et empathique vis-à-vis des cinéastes travaillant de cette façon, je construis au fil du chapitre une hypothèse quant aux conditions sous lesquelles certains de ces films observationnels me semblent parvenir à échapper à cette tendance exotisante dont ils ont pu être accusés. Les films dont l'analyse soutient cette partie de mon argumentaire sont les suivants, par ordre d'apparition : *The Pain of Others* de Penny Lane (2018), *The Uprising* de Peter Snowdon (2013), *of the North* de Dominic Gagnon (2015), *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017) et *A Self-Induced Hallucination* de Jane Schoenbrun (2018).

Le troisième chapitre s'intéresse à l'approche inverse : celle qui voit les cinéastes évoquer explicitement au sein de leurs films, à l'aide de techniques narratives, visuelles, sonores variées, la nature du regard qu'ils et elles posent sur les médias d'internet. Ces films documentent donc autant les médias produits par les internautes, qu'ils produisent des « enquêtes sur le regard »⁵⁸ que portent sur ceux-ci les cinéastes. Ce sont des films à la première personne au sens défini par la théoricienne et cinéaste Alisa Lebow :

58 Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Pahn*, Paris, Hermann, 2011, p. 101.

Le film à la première personne n'est pas principalement, et certainement pas toujours explicitement autobiographique [...]. L'appellation de « film à la première personne » concerne avant tout un mode d'adresse : ces films « parlent » depuis le point de vue du ou de la cinéaste, qui reconnaît clairement son positionnement subjectif.⁵⁹

M'appuyant sur la littérature théorique existante sur l'histoire des pratiques réflexives dans le champ du cinéma documentaire et ethnographique, ainsi que sur l'histoire de l'essai filmique, je réfléchis dans ce chapitre au fait que le paradoxe formulé dans le chapitre précédent se trouve ici comme inversé. Dans ces films, la voix des cinéastes, l'image de leurs corps ou leurs mots inscrits à l'écran viennent situer plus ou moins explicitement, de manière plus ou moins fictionnalisée, le regard dont les médias appropriés font l'objet au sein du dispositif filmique. Cela peut être interprété comme une manière pour elles et eux de mettre au travail de manière critique et réflexive la distance qui les sépare des internautes, et de sonder les mécaniques sous-tendant la fascination qu'ils et elles ressentent pour ces médias non-cinématographiques. En présentant leurs points de vue comme subjectifs et singuliers, les cinéastes pourraient ainsi détourner les codes de l'esthétique exotisante qui repose, on le verra, sur la confrontation entre une norme supposée universelle et non questionnée, et un corpus d'objets construits comme s'écartant de cette norme. Néanmoins, cette approche reste celle qui prend le plus évidemment le risque d'imposer au matériau originel une perspective qui lui est étrangère ; d'autant que celle-ci tend à être produite depuis une position de privilège que le fait de nommer ne suffit pas toujours à déconstruire (ne serait-ce que le privilège de la distance, tant spatiale que temporelle, qui permet au cinéaste d'adopter un recul critique que les personnes à l'origine du matériau emprunté n'avaient pas toujours, sur le moment, le luxe d'exercer). L'enjeu de ce chapitre est de construire progressivement une compréhension nuancée des enjeux de cette approche, et d'observer, au cas par cas, les modalités de sa mise en œuvre. Les films qu'analyse ce troisième chapitre sont les suivants : *The Comic Sans Video*

59 Alisa LEBOW (dir.), *The Cinema of Me: the Self and Subjectivity in First Person Documentary*, New York, Wallflower Press, 2012, p. 18.

de Roger Beebe (2020), *Transformers: the Premake* de Kevin B. Lee (2014), *Eau argentée. Syrie Autoportrait* de Oussama Mohamed et Wiam Simav Bedirxan (2014), *fragments d'une révolution* (anonyme, 2012) et *Les Survivants* de Nicolas Bailleul (2019).

Enfin, le quatrième et dernier chapitre de l'essai a pour objectif de faire retour sur la production des deux essais vidéographiques faisant partie de la thèse, *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, et d'en expliciter les liens avec l'argumentaire développé dans l'essai écrit. Cette organisation est inspirée de celle choisie par Peter Snowden pour la rédaction de sa thèse de doctorat déjà citée. Sa première partie était consacrée à l'analyse théorique d'un corpus de vidéos trouvées sur internet, qu'il n'avait pas contribué à produire ; et la deuxième se présentait comme un journal de bord réfléchissant rétrospectivement à la production et distribution de son film *The Uprising*, réalisé à partir d'un travail d'appropriation et de remontage de ces mêmes vidéos d'internet. Toutefois, la thèse de Snowden faisait état de deux démarches de recherche et de création fondamentalement indépendantes l'une de l'autre, bien que l'auteur ait justifié de leur complémentarité dans sa préface. Ici la démarcation n'est pas si marquée, car mes essais vidéographiques s'inscrivent explicitement dans le projet théorique et analytique mis en œuvre dans le reste de la thèse. Le quatrième chapitre de l'essai écrit travaille donc à expliciter cette inscription, en tissant des liens entre ces différents aspects de ma démarche de recherche, et en explicitant ce que chacune m'a appris. J'y assume le fait de ne pas chercher à rendre compte de chaque décision d'écriture, de mise en scène et de montage, dans la production de *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* ; et de ne pas proposer de réponse définitive aux interrogations que chacun des films soulève. Il ne s'agit pas dans ce dernier chapitre d'épuiser les essais vidéographiques par l'écriture, ni de pratiquer une forme d'« auto-poïèse » dont le chercheur et cinéaste Paul Lacoste dénonçait la tendance à « expliciter, justifier, "problématiser" » à outrance les œuvres de recherche-crédation,

« empêchant ainsi [leur] autonomie »⁶⁰ et limitant leur capacité à produire du sens. Je ne me concentre à l'inverse que sur certains aspects précis, certaines séquences en particulier des deux essais vidéographiques, qui me semblent résonner le plus directement avec l'argumentaire développé dans la partie écrite de la thèse. De cette manière, ce quatrième chapitre a aussi vocation à éclairer l'origine des questionnements formulés dans ceux qui le précèdent, et à « situer » rétrospectivement (pour utiliser volontairement un terme très important dans mon argumentaire) les analyses proposées des films de mon corpus.

Post-scriptum sur le rôle des images

Cette recherche s'est produite en images en même temps qu'en mots ; des images trouvées sur internet, par moi-même ou par d'autres, et des images de films recontextualisant celles-ci, parfois en les préservant à l'identique, parfois en les modifiant jusqu'à les rendre méconnaissables. Au fil de mon travail, j'ai appris de ces images en essayant, par l'écriture, de les décrire, et de saisir les effets qu'elles produisaient sur moi ; mais aussi en les montant, en les assemblant en différentes constellations⁶¹ plus ou moins évidentes ou arbitraires, et en observant ce que ces rapprochements produisaient d'effets de sens. J'ai tâché que l'ensemble de la thèse rende compte de ce double travail. C'est bien sûr dans les essais vidéographiques que ce travail de pensée par le montage est le mieux représenté ; on verra que l'écriture y est néanmoins très présente. À l'inverse, c'est le travail d'écriture qui a primé dans la production du troisième essai. Mais là aussi, j'ai tâché que mon texte soit nourri d'images. Elles ne serviront souvent que de référents aux analyses, en particulier lorsque je m'intéresserai à des films peu diffusés, que les lecteurs et lectrices n'auront pas toujours vus ; mais les images

60 Paul LACOSTE, « Vive la Création Recherche, mais pas en même temps ! », in F. SOJCHER et S. LE PÉRON, *Cinéma à l'université, op. cit.*, p. 336-343, ici p. 337-338.

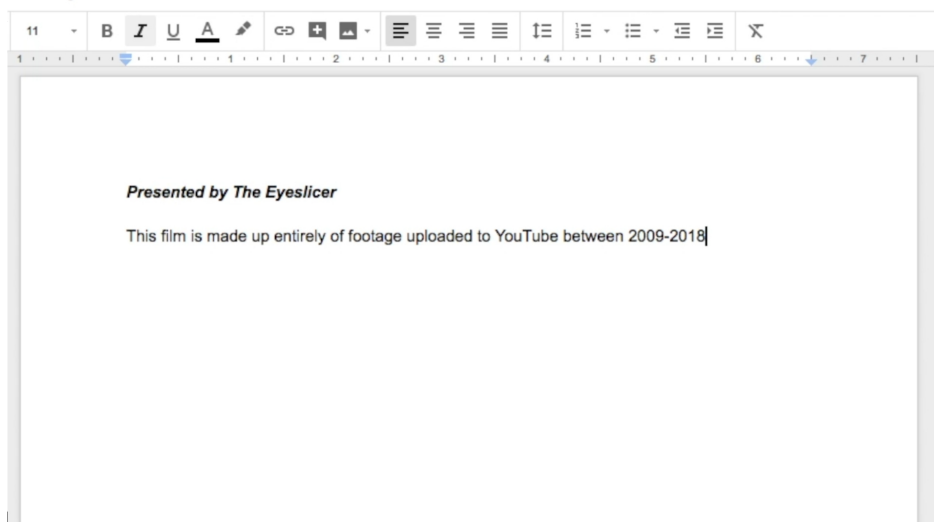
61 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 480.

seront parfois aussi investies d'un rôle sensible, argumentatif ou ludique dans ma démonstration, ouvrant un nouveau champ de réflexion ou laissant apercevoir des niveaux de sens plus complexes que ceux que mon texte aura cherché à démêler. Lorsque j'aurai besoin de rendre compte du mouvement d'une séquence entière, une succession d'images fixes sera présentée sur une même page. J'ai travaillé à insérer des légendes aussi précises que possible afin que le lecteur ou la lectrice sache toujours d'où proviennent les images ; et surtout, qu'il soit toujours possible de déterminer si ces images ont fait l'objet de modifications, et par qui. Cependant, j'ai conscience de présenter ici un travail visuel très modeste sur le plan technique, tandis que d'autres thèses en recherche-création se présentent comme de véritables objets d'art⁶². Il y a deux raisons à cela. D'abord, je reconnais ne pas être capable de grandes prouesses techniques en matière d'édition ou de design graphique. Mais par ailleurs, on verra apparaître en filigrane dans la thèse, et en particulier dans *Forensickness*, que m'intéresse beaucoup la question du rôle de la maîtrise technique dans la production esthétique de l'autorité, notamment scientifique. J'espère donc qu'on accordera à mon manuscrit, faute d'être particulièrement séduisant dans sa mise en page, le mérite d'être, dans sa modestie formelle, en cohérence avec le propos que j'ai cherché à y développer.

Enfin, j'ai écrit plus haut que ma recherche s'est produite en images ; elle s'est aussi, bien sûr, nourrie de sons. Avec le même écart, et la même frustration que lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une image en mouvement en une succession de plans fixes, j'ai parfois recours dans mon manuscrit à la transcription de voix et de divers bruitages. Par convention, ces extraits sonores sont présentés en italiques lorsqu'il s'agit de voix, en romain lorsqu'il s'agit de descriptions d'autres sons, et apparaissent à côté des images qu'ils accompagnent.

62 La thèse de Peter Snowdon peut encore servir d'exemple ici ; ou celles réalisées par plusieurs docteurs du laboratoire SACRe, comme Jean-François Leroy, Pierre Michelin, Lara Hirzel, Elizaveta Konovalova...

Les vidéos que vous allez voir
ont été postées en ligne entre 2012 et 2018.



MACHINE + CINEMA = MACHINIMA

A film made with footage material
recorded from a computer desktop screen.

**Filme feito com material gravado
da tela do computador.**

2. Introductions des films *Coming Out* (Denis Parrot, 2018), *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018) et *Positive Youtubers* (Leandro Coddinho Nery Gomes, 2017).

Traduction : « Ce film est entièrement composé de vidéos publiées sur YouTube entre 2009 et 2018 ».

« MACHINIMA = un film réalisé à partir d'images enregistrées depuis l'écran d'un ordinateur ».

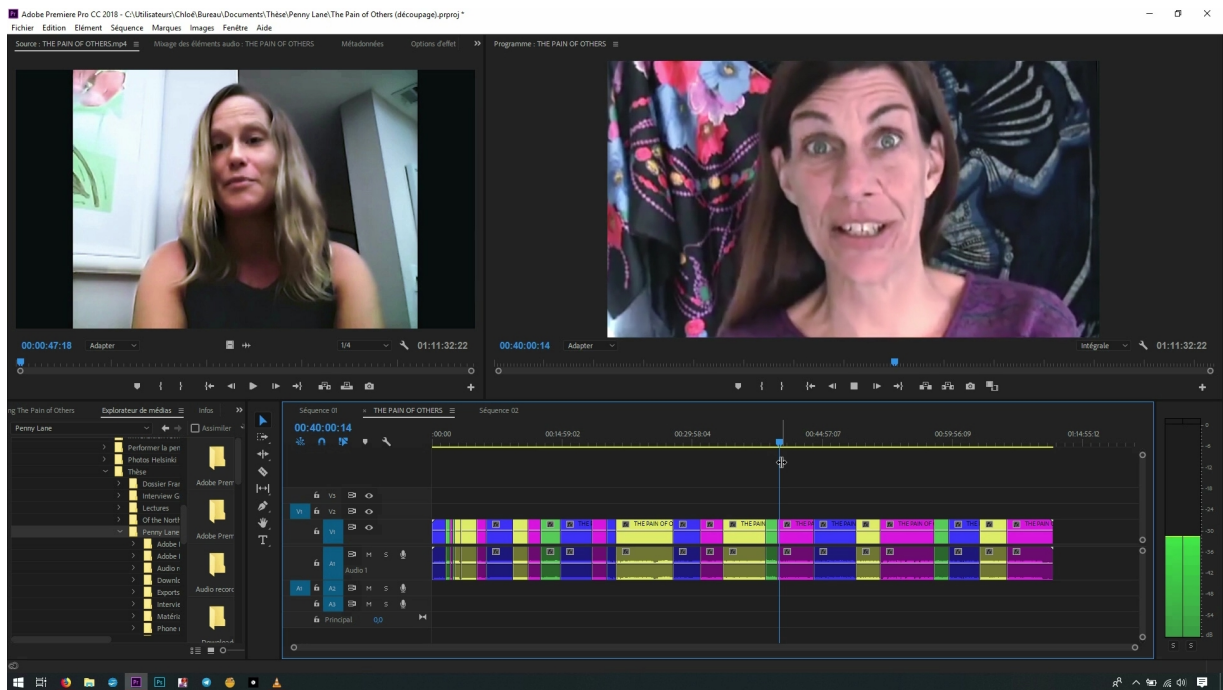
PREMIER ESSAI

Je prie les lecteurs et lectrices de bien vouloir visionner le premier essai vidéographique composant cette thèse, avant de poursuivre la lecture.

Il est disponible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/298425068>. On peut aussi le trouver en cherchant son titre, « Watching the Pain of Others », dans le moteur de recherche internet de son choix. Des sous-titres français et anglais sont accessibles grâce au bouton CC en bas à droite du lecteur.

Je présente en annexe de cette thèse le script du film. Celui-ci n'a pas vocation à substituer à l'expérience de visionnage une expérience de lecture, mais plutôt à affirmer l'inscription de cet essai vidéographique au sein de la thèse, et à permettre aux lecteurs et lectrices de s'y reporter au fil de leur lecture.

Se trouve aussi en annexe une note expliquant le choix de conserver, pour cet essai vidéographique et pour le suivant, des titres en langue anglaise.

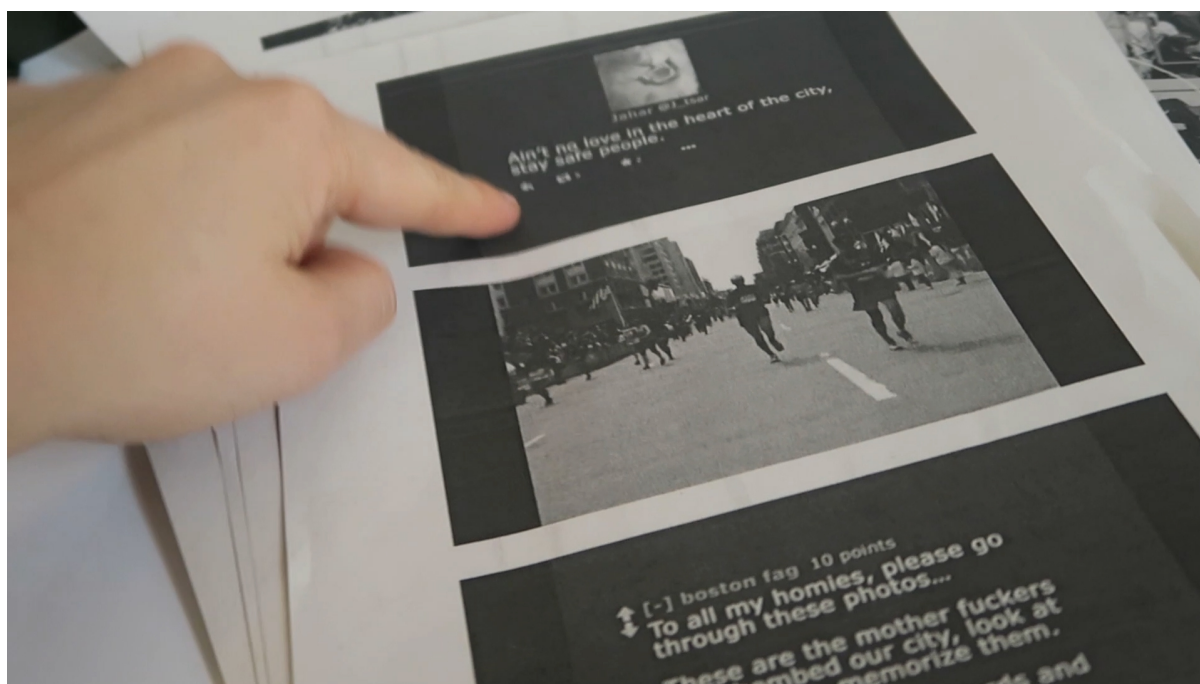


3. Invitation à visionner le film *Watching the Pain of Others* (2018).

DEUXIÈME ESSAI

Je prie désormais les lecteurs et lectrices de bien vouloir visionner le deuxième essai vidéographique composant cette thèse. Il est disponible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/382626787>. On peut aussi le trouver en cherchant son titre, « Forensickness », dans le moteur de recherche internet de son choix. Des sous-titres français et anglais sont accessibles grâce au bouton CC en bas à droite du lecteur.

Le script de ce film est également présenté en annexe.



4. Invitation à visionner le film *Forensickness* (2020).

TROISIÈME ESSAI

Je remercie les lecteurs et lectrices pour l'attention portée aux deux premiers essais constituant cette thèse. Le troisième essai débute à la prochaine page.

CHAPITRE 1. RÉEMPLOI ET EXOTISATION

Le montage d'images trouvées ne soulève pas automatiquement de questionnement politique sur l'origine des images, et sur leurs significations dans leurs contextes originels de diffusion. Tout dépend de la méthodologie employée, et des contextes conditionnant la réception de l'œuvre.

William C. Wees¹

¹ William Charles WEES, *Recycled Images: the Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993, p. 34.

L'enjeu du premier chapitre de cet essai est d'exposer le cadre théorique qui structure l'ensemble de la thèse, et d'amorcer l'argumentaire que les analyses filmiques présentées dans les chapitres suivants viendront préciser et approfondir. Partant du constat que le réemploi au cinéma de médias non-cinématographiques n'est pas une pratique nouvelle², je commence par évoquer brièvement quelques moments choisis de cette histoire, adoptant délibérément une approche fragmentaire plutôt que totalisante. Cette approche par fragments caractérisera du reste l'ensemble de la thèse, en particulier lorsqu'il sera question de restituer des moments particuliers de l'histoire du cinéma, et de la pensée de celui-ci. C'est que je n'ai pas ici l'ambition de proposer une interprétation originale de cette histoire, qui rendrait compte de toutes ses évolutions ; je propose plus modestement d'y puiser ponctuellement des outils conceptuels et analytiques, qui me semblent éclairer de manière particulièrement productive les films contemporains qui composent mon corpus. En cela, j'approcherai l'histoire par coups de projecteur, plutôt qu'à chercher à l'éclairer dans son ensemble.

A partir de quelques exemples de films et de textes critiques empruntés à l'histoire du cinéma, j'expose donc dans ce chapitre ce qui m'est apparu au fil de mes recherches comme un paradigme particulièrement intéressant à partir duquel les pratiques de réemploi transmédiatique³ ont pu être pensées : le médium cinématographique serait employé pour ce qu'il permet de produire les conditions d'une expérience spectatorielle différente, plus calme, plus minutieuse, parfois plus ambiguë aussi, d'images et de sons originellement produits pour des contextes de diffusion n'invitant pas la pensée critique. J'avance ensuite l'idée selon laquelle, s'il est possible de mobiliser ce paradigme pour approcher les films qui composent mon corpus, il me semble néanmoins important de prendre en considération, dans l'analyse,

2 Jay Leyda a proposé de faire remonter cette histoire aux remontages d'actualités filmées d'Esther Chub, et à *l'Histoire de la Guerre Civile* de Dziga Vertov (1921) ; il évoque *The Life of an American Fireman* de Edwin S. Porter (1902) comme l'une des premières occurrences de réemploi d'images trouvées au cinéma. Voir Jay LEYDA, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964.

3 J'utilise le terme de réemploi « transmédiatique » pour distinguer les pratiques qui m'intéressent ici (qui font migrer des médias non-cinématographiques vers le cinéma) à une autre forme de réemploi où se voient recontextualisées des images et sons appartenant déjà à l'histoire du cinéma.

les spécificités des médias issus d'internet. Le geste appropriationnel n'a pas nécessairement le même sens, ni les mêmes implications éthiques et politiques, selon qu'il s'agit de produire une critique de médias produits par différentes industries ou institutions de pouvoir – publicitaires, militaires, industrielles, pénitentiaires... – ou des médias issus d'internautes. La suite du chapitre s'attache à préciser cette hypothèse en recourant à la notion d'« exotisation », définie à partir d'un travail de recherche bibliographique mené à l'intersection entre plusieurs champs disciplinaires. J'y explicite aussi ce que la mobilisation de cette notion me semble pouvoir apporter aux débats sur le réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction.

Une fois ces éléments définitionnels posés, je tire les conséquences de cette problématisation en défendant le recours privilégié, dans la suite de la thèse, à la littérature critique portant sur le cinéma ethnographique (sans que cela soit toutefois exclusif de textes consacrés au cinéma de réemploi et à l'essai filmique). Il m'est en effet apparu que l'histoire de l'anthropologie regorgeait de textes s'efforçant de penser les enjeux liés à l'exotisation et à la production cinématographique de l'altérité, et que ces textes n'avaient pas encore été mobilisés de manière systématique en relation avec les films de mon corpus. Je conclus le chapitre en illustrant l'efficace conceptuelle de ce rapprochement à partir d'un exposé de ce que l'expression de « paradigme du sauvetage », empruntée à l'anthropologue James Clifford, permet de saisir des enjeux tant esthétiques qu'éthiques et politiques de la pratique cinématographique à laquelle cette thèse est consacrée.

1.1. LE CINÉMA FACE AUX MÉDIAS : FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE

1.1.1. Du remontage comme art de la perception critique

Pendant l'automne 1987, alors qu'il écrivait pour *Libération*, le critique Serge Daney a développé un projet qui relevait sans doute autant d'un besoin de penser les médias de son temps, que d'un désir de mettre à l'épreuve la discipline de son propre regard et de son sens de l'écoute. Il s'agissait de regarder la télévision et écrire à son propos pendant cent jours consécutifs avec la même attention, la même exigence, la même gourmandise que s'il s'était agi de cinéma. La proposition consistait selon son expression à « appliqu[er] à la télévision des critères inadéquats : ceux du cinéma »⁴, dans l'espoir que ceux-ci permettent de mieux comprendre le fonctionnement d'un médium qui résistait activement, d'après lui, à l'exercice de la pensée critique. Le mot d'ordre, qu'il ne formula en ces termes que quelques années plus tard, invitant à « se servir du cinéma pour questionner les autres images »⁵ est esquissé dans plusieurs textes publiés pendant ces cent jours. Il écrit ainsi qu'il « faut sans doute avoir vu beaucoup, beaucoup de films *de cinéma* pour prendre à son tour la télé au sérieux »⁶ et, dans une autre chronique, qu'il « faut être cinéaste pour "analyser" calmement ce dont la télé ne propose qu'une synthèse hystérique »⁷. Que permet donc, selon Daney, l'exercice consistant à regarder la télévision en spectateur de cinéma ? Le principal enseignement que « le zappeur » (ainsi que Daney se désigne lui-même dans ces chroniques expérimentales) tire de sa formation de cinéphile semble concerner la possibilité de critiquer la télévision, non pas

4 Serge DANEY, *Le Salaire du zappeur*, P.O.L., Paris, 1988, p. 185.

5 Serge DANEY, *Cinéjournal. Tome 1*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998, p. 23.

6 S. DANEY, *Le Salaire du zappeur*, *op. cit.*, p. 184. C'est Daney qui souligne.

7 *Ibid.*, p. 57.

« globalement », mais « en détail »⁸. Appliquant au flux télévisuel les capacités d'observation et d'analyse développées grâce à la fréquentation obstinée des salles obscures, Daney interrompt les images. Il saisit par l'écriture le bref instant où le regard d'une journaliste se perd dans le vague ; où un invité tarde à apparaître et oblige spectateurs et spectatrices à fixer un peu trop longtemps un rideau immobile ou une porte close ; où un mouvement de caméra mal avisé offre à un débat politique le contre-champ peu adéquat des chaussettes du modérateur⁹. Réfléchissant à la méthode *ad hoc* développée au fil de ces cent journées de « télécritique », il écrit :

Le zapping est un *outil*. C'est le pouvoir du *montage* passé entièrement du côté du spectateur. Un montage qui, comme tout montage, « donne à voir » ce qui a besoin d'être interrompu pour être vu. Le zappeur exerce un contre-pouvoir.¹⁰

Cette méthode consiste donc à investir le *zapping* – pratique pourtant radicalement étrangère au dispositif cinématographique – comme un outil d'intervention grâce auquel le spectateur ou la spectatrice peut réintroduire, au sein de l'expérience télévisuelle, une forme de montage personnel. En interrompant la diffusion, en basculant d'une chaîne à une autre, le zappeur ou la zappeuse peut reprendre la main sur le flux continu d'images et de sons qui lui est proposé, et ainsi acquérir, toujours selon Daney, la possibilité d'exercer face à ce torrent audiovisuel une attitude critique.

Si les expériences télécritiques de Daney offrent un corpus textuel à partir duquel observer pratiquement ce en quoi peut consister l'exercice de ce « contre-pouvoir » du cinéma face aux images médiatiques, un texte de Gilles Deleuze adressé au critique fournit des outils conceptuels pour commencer à en penser les enjeux théoriques. Partant d'une analyse de sa « Lettre à Serge Daney »¹¹, Dork Zabunyan écrit en effet que

8 *Ibid.*, p. 69.

9 *Ibid.*

10 Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde. Tome 3*, P.O.L., Paris, 2012, p. 682.

11 Gilles DELEUZE, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », in Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990, p. 97-112.

Chez Deleuze, la portée critique du cinéma s'affirme [...] dans la relation que celui-ci entretient avec les autres types d'images en mouvement, comme celles de la télévision, de la vidéo, du jeu vidéo de nos jours ou des images qui circulent sur internet.¹²

Zabunyan souligne que telle qu'elle se formule dans la « Lettre à Serge Daney », cette portée critique du cinéma ne peut s'actualiser qu'au prix d'une « imprégnation, immersion, quasi empathie »¹³ avec les images médiatiques. En cela, le préfixe « contre » employé par Daney lorsqu'il évoque le « contre-pouvoir » du zappeur face à la télévision est à comprendre comme qualifiant une certaine intimité (comme dans l'expression « tout contre »), autant que comme désignant une forme d'adversité. En outre, ce texte de Deleuze met au jour une forme d'ambiguïté qu'il semble avoir en partage avec Daney. Dans ce texte, Deleuze reconnaît en effet les virtualités esthétiques de la télévision, dont il souligne qu'elle peut être le lieu d'expérimentations artistiques novatrices¹⁴. Mais en raison de ses liens avec le pouvoir qui régit ce qu'il appelle la « société de contrôle »¹⁵, la télévision est du même mouvement identifiée comme un ennemi avec lequel il s'agit pour les cinéastes d'entrer en « lutte », en « confrontation »¹⁶. Dans les télécritiques de Daney s'observe une tension similaire, encore que plus implicite. Le critique y apparaît indéniablement fasciné par les programmes qu'il découvre, et par le flux quasi-ininterrompu dans lequel ils sont insérés ; il écrit néanmoins que pour mener à bien son projet, il doit parfois se retenir de « ricaner » devant certains programmes, qu'il se force à « trouver intéressants »¹⁷. Cette dialectique de l'intimité critique

12 Dork ZABUNYAN, « Le cinéma comme "art du contrôle" : stratégies du retournement », in Anne QUERRIEN, Anne SAUVAGNARGUES et Arnaud VILLANI (dir.), *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Hermann, 2019, p. 319-330, ici p. 321.

13 *Ibid.*, p. 323.

14 Cette idée avait déjà été esquissée par Deleuze dans les conclusions de *L'Image-temps* : Gilles DELEUZE, *L'Image-temps – Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 348.

15 Deleuze désigne par cette expression le modèle de régence politique et sociale dont il annonçait en 1990 qu'il prendrait la succession des « sociétés disciplinaires » étudiées par Michel Foucault. Sans revenir sur le détail de cette analyse, c'est le rôle de l'image télévisuelle dans l'instauration de ce modèle de société qui m'intéresse ici : Deleuze écrit ainsi que « la télévision est la forme sous laquelle les nouveaux pouvoirs de contrôle deviennent immédiats et directs », notamment en ce qu'elle « récuse toute aventure de la perception ». Voir Gilles DELEUZE, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in G. DELEUZE, *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 240-247.

16 G. DELEUZE, « Lettre à Serge Daney », *art. cit.*, p. 107.

17 S. DANÉY, *Le Salaire du zappeur*, *op. cit.*, p. 187 et 137.

est peut-être idéalement décrite par le terme de « retournement » investi par Deleuze dans cette même « Lettre à Serge Daney ». De la même manière que de retourner complètement un gant suppose d'y enfiler sa main tout entière, le retournement par le cinéma du « système qui veut le contrôler »¹⁸ passe par une immersion au cœur des médias par lesquels s'exerce ce contrôle. Deleuze en appelle ainsi – l'expression est surprenante mais néanmoins suggestive – à l'invention par les cinéastes d'un « art du contrôle » :

Aller au cœur de la confrontation, ce serait presque se demander si le contrôle ne peut pas être retourné, mis au service de la fonction supplémentaire qui s'oppose au pouvoir : inventer un art du contrôle, qui serait comme la nouvelle résistance. Porter la lutte au cœur du cinéma, faire que le cinéma en fasse *son* problème au lieu de le rencontrer du dehors.¹⁹

Il apparaît dans cette citation que l'« art du contrôle » n'est pas, comme l'expression pourrait le laisser entendre, un art reposant sur l'exercice du contrôle, mais qui au contraire le subvertit, le « retourne », pour en exposer les rouages et les failles. C'est un art de réponse, et de résistance, au contrôle. À propos du terme de « retournement », Zabunyan souligne par ailleurs qu'il

se distingue très nettement des stratégies de détournement que l'on peut trouver à l'œuvre dans les approches de type situationniste ou post-situationniste, lesquelles procèdent souvent par parodie ou moquerie de ce qui est dénoncé.²⁰

Loin de toute entreprise de moquerie, « l'optimisme critique »²¹ que Deleuze observe chez Daney et qu'il appelle du même mouvement les cinéastes à exercer, suppose au contraire de prendre les médias « au sérieux », sans disqualifier ni leurs programmes, ni les personnes qui les produisent, ni les personnes qui les consomment ; de prendre le temps d'observer leur fonctionnement, de se familiariser avec leurs règles tacites, afin d'inventer de nouvelles manières d'entrer en relation avec eux. C'est à cette condition que le cinéma a pu être investi

18 G. DELEUZE, « Lettre à Serge Daney », art. cit., p. 107.

19 *Ibid.*

20 D. ZABUNYAN, « Le cinéma comme "art du contrôle" », art. cit., p. 326.

21 G. DELEUZE, « Lettre à Serge Daney », art. cit., p. 101.

par Daney comme « boussole »²² lui permettant de s'orienter dans ce qu'il appelait le « paysage télévisuel »²³. Et si cette entreprise mérite effectivement d'être qualifiée d'« optimiste », c'est qu'elle repose sur un espoir tacite, dont il est difficile de mesurer s'il est jamais vraiment réalisé : que le montage réalisé par le ou la cinéaste permette à ses spectateurs et spectatrices de percevoir ces images et ces sons empruntés comme des objets de cinéma, et grâce à ce déplacement perceptif, de développer à leur tour au sujet de ces médias leur propre réflexion critique.

1.1.2. Pratiques du réemploi transmédiatique

De nombreuses œuvres cinématographiques peuvent être investies comme s'inscrivant dans l'héritage de cet « art du contrôle » rêvé par Gilles Deleuze. Dork Zabunyan a ainsi écrit au sujet de films de fiction comme *Ginger et Fred* (*Ginger e Fred*, 1986) de Federico Fellini, ou plus récemment *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012), qu'ils « démont[ent] de l'intérieur » les formes télévisuelles auxquelles ils font réponse en se imitant leurs codes rhétoriques et visuels (respectivement « l'exercice du zapping, le phénomène de l'interruption publicitaire, le regard vide du public sur un plateau télé »²⁴ et « l'imagerie MTV »²⁵). Selon Zabunyan toujours, le potentiel critique de ces deux œuvres repose sur l'imprégnation aussi radicale que possible du langage du film par la grammaire propre à la télévision et au clip musical. Le long-métrage *Redacted* (Brian de Palma, 2007) met en œuvre une approche similaire vis-à-vis de médias trouvés sur internet. Le film reproduit sur le mode du *re-enactment* un ensemble de médias (vlogs de soldats, reportages télévisés, images mobiles

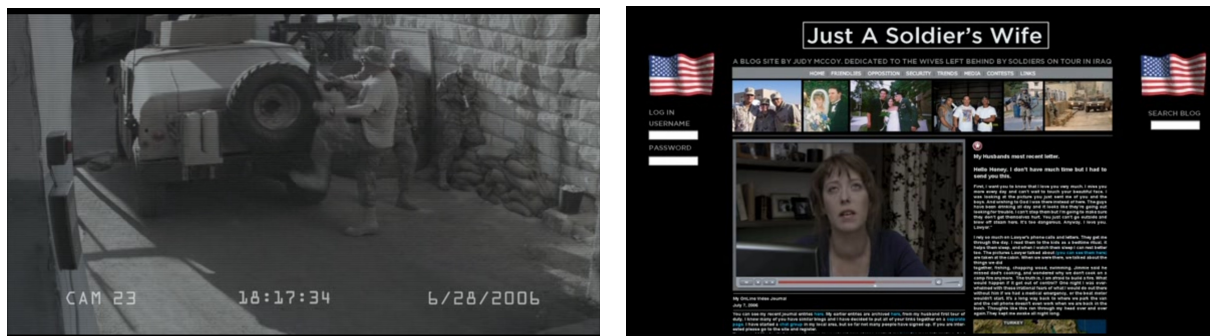
22 Gabriel BORTZMEYER, « Dork Zabunyan : dispersion des images, dissémination des luttes », *Débordements*, 2017, URL : <<https://www.debordements.fr/Dork-Zabunyan-2017>>.

23 S. DANAY, *Le Salaire du zappeur*, op. cit., p. 152.

24 Dork ZABUNYAN, « De la vulgarité », *Cahiers du cinéma*, 692, 2013, p. 74-78, ici p. 76.

25 *Ibid.*, p. 74.

produites par des journalistes embarqués, par des caméras de vidéosurveillance...) trouvés en ligne par le cinéaste pendant la guerre en Irak. Zabunyan indique que le film « interroge ce que nous saisissons, finalement, à travers ces médiations techniques, des péripéties et des horreurs de la guerre », tout en « questionn[ant] le flux quantitatif autant que les hautes vitesses dans lesquelles les images qui nous environnent sont prises et nous sollicitent »²⁶.



5. Images issues de *Redacted* de Brian de Palma (2007), imitant les codes de la vidéosurveillance et du blog.

En imitant ces médias, et en recréant jusqu'aux interfaces qui leur servent de contexte de perception, de Palma permettrait donc non seulement d'en étudier le fonctionnement rhétorique, mais aussi de prendre conscience des dispositifs perceptifs et attentionnels qui déterminent leurs modalités d'apparition. Beaucoup d'autres œuvres peuvent être rattachées à ce corpus d'œuvres cinématographiques produisant par leur forme une analyse critique des médias de leur époque. On peut penser à *La Commune* (Peter Watkins, 1999), dont le propos concerne finalement moins les événements parisiens de 1871 que la « monoforme » caractéristique des flux télévisuels de la fin du XX^{ème} siècle²⁷ ; au *Bandit de la lumière rouge* (*O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968), où l'outrance vocale des deux narrateurs offre un écho explicitement critique au populisme de la radio brésilienne de

26 Dork ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 46 et 47.

27 Peter WATKINS, *Media Crisis*, Paris, Homnisphères, 2004.

l'époque de sa production²⁸ ; à plusieurs films de Michael Haneke qui travaillent à produire, par le montage d'images adoptant les codes de différents registres médiatiques, un discours critique sur les pratiques audiovisuelles contemporaines, comme le *home movie* filmé au caméscope de *Benny's Video* (1992), les images de vidéosurveillance de *Caché* (2005), les vidéos produites au smartphone par le personnage d'Eve dans *Happy End* (2017)²⁹...

Dans tous ces films cependant, l'emprunt fait aux médias est effectué *in re*, « en esprit »³⁰. La pratique cinématographique dont cette thèse cherche à décrire les enjeux repose à l'inverse sur l'emprunt *in se*, « de la chose même »³¹. Il ne s'agit pas d'y imiter les codes ou le langage d'internet, mais de travailler à partir du remontage de médias véritablement trouvés en ligne. Or là encore, cette pratique s'inscrit dans l'héritage de nombreux et nombreuses cinéastes, dont les travaux ont jalonné l'histoire de ce que Christa Blümlinger, dans son ouvrage déjà cité, a proposé d'appeler le « cinéma de seconde main ». Même en excluant les films réemployant des images appartenant déjà à l'histoire du cinéma (puisque c'est au devenir-cinéma des médias d'internet qu'il m'intéresse de réfléchir), on constate que de très nombreuses œuvres existent qui réemploient *in se* des médias non-cinématographiques, et qui continuent aujourd'hui de susciter une littérature foisonnante. Toujours sans aucune ambition totalisante, je propose d'évoquer ici très brièvement quelques textes consacrés à deux cinéastes ayant exploré la capacité du réemploi à participer d'une « étude de l'image par les moyens de l'image même »³², et à produire les conditions d'une expérience spectatorielle critique des « signes visuels et sonores qui enveloppent du dehors », au quotidien, à la

28 Voir l'analyse qu'en propose Ismail Xavier dans Ismail XAVIER, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993.

29 Valérie CARRÉ, *Fragments du monde : retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Lormont, Le Bord de L'eau, 2012.

30 Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 13-1-2, 2002, p. 49-67, ici p. 50.

31 *Ibidem*.

32 Nicole BRENEZ, « Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique », in Kodwo ESHUN et Antje EHMANN (dir.), *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, Londres, Raven Row, 2009, p. 128.

télévision, dans la rue, mais aussi aujourd'hui sur les écrans de nos ordinateurs et de nos téléphones, « nos perceptions, nos manières d'agir et de penser »³³ : Harun Farocki et Jean-Luc Godard.

L'œuvre du cinéaste Harun Farocki regorge d'emprunts médiatiques puisant à différentes sources : journaux télévisés (*Moderatoren im Fernsehen*, 1974), images militaires (*Images du monde ou inscription de la guerre* ou *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989), clips publicitaires (*Une journée dans la vie d'un consommateur* ou *Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, 1993), images de vidéo surveillance (*Images de prison* ou *Gefängnisbilder*, 2002), de jeux vidéo (*Jeux sérieux* ou *Ernste Spiele*, 2010), etc. Quant à Jean-Luc Godard, Dominique Païni écrit que « son œuvre entier [...] est traversé par le « beau souci » de la reproduction », notamment sous la forme de collages mêlant « images de presse, publicités, photographies »³⁴, et bien sûr des fragments de l'histoire du cinéma³⁵. Autant d'images dont les deux cinéastes « étudi[ent] la matière sensible »³⁶ en les dé- et remontant à nouveau, séparément ou en les confrontant les uns aux autres, activant ainsi « par l'entremêlement de différents niveaux visuels [...] un processus réflexif à propos du médium lui-même »³⁷. Le chercheur Volker Pantenburg parle de Farocki et de Godard comme de « chercheurs en image »³⁸, et écrit que le potentiel critique de leurs pratiques polymorphes du

33 Dork ZABUNYAN, « Le Cinéma, un art impur ? », in Jérôme BARON (dir.), *D'autres continents. Mouvances du cinéma présent*, Laval, Warm, 2018, p. 89-102, ici p. 90.

34 Dominique PAÏNI, « I Want to Be a Photocopier », in Antoine DE BAECQUE et Gilles MOUËLLIC (dir.), *Godard / Machines*, Crisnée, Yellow Now, 2020, p. 223-242, ici p. 224-225.

35 Voir aussi la deuxième partie de la thèse de Sophie RAIMOND, *Les Enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard*, préparée à l'Université Côte d'Azur sous la direction de Norbert Hillaire, et défendue en 2011 devant Jean-Paul Aubert, Anne Beyaert-Geslin, Jean-Pierre Esquenazi, Marie-José Mondzain et Nicolas Péliissier ; ainsi que la thèse de Philipp STADELMAIER, *Commentaires du (post-)cinéma. Écrits critiques de Serge Daney (1962 – 1992) et les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard (1988 – 1998)*, préparée à l'Université Paris 8 et à l'Université Goethe à Francfort sous la direction de Christa Blümlinger et Vinzenz Hediger et défendue en 2020 devant Valérie Carré, Oliver Fahle, Nikolaus Müller-Schöll et Antonion Somaini.

36 Dork ZABUNYAN, « Jeu vidéo », in Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 381-383, ici p. 383.

37 Volker PANTENBURG, *Farocki – Godard. Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 23.

38 *Ibid.*, p. 15.

réemploi transmédiatique réside dans leur capacité à produire, à partir du montage d'images hétérogènes, « une nouvelle forme de pensée » résultant directement de « l'observation [des médias], l'investigation du visible »³⁹. Cette idée fait écho à un texte de 1976, dans lequel Serge Daney soulignait déjà l'attrait de Godard pour les énoncés « déjà-dits-par-d'autres », les images déjà existantes, et avançait que

la pédagogie godardienne consiste à ne cesser de revenir sur les images et les sons, les désigner, les redoubler, les commenter, les mettre en abyme, les critiquer comme autant d'énigmes insondables : ne pas les perdre de vue. les tenir à l'œil, *les garder*.⁴⁰

Cette citation est intéressante, car la pratique du réemploi s'y voit explicitement associée à l'idée d'une production de discours critique (« pédagogique ») au sujet des médias réemployés, qui travaille non pas en en aplatissant les significations, mais au contraire en « libér[ant] les images et les sons [issus de l'information médiatique] de leur subordination à un discours préalable »⁴¹, comme pour pratiquer une « politique rédemptrice de l'image »⁴² visant à ouvrir celle-ci à des interprétations multiples. Dans un article consacré aux « stratégies critiques » de Farocki, Christa Blümlinger s'attache à caractériser plus précisément le mode opératoire spécifique de ce type de réemploi. Quelles formes de critique, quels modalités perceptives face aux médias cette pratique rend-elle possible, et sous quelles conditions ? L'autrice s'y appuie sur la distinction opérée par Daney entre le « visuel » (compris comme « la vérification optique d'un fonctionnement purement technique » auquel « il ne manque rien ») et « l'image » (qui « a toujours lieu à la frontière de deux champs de force » et à laquelle il

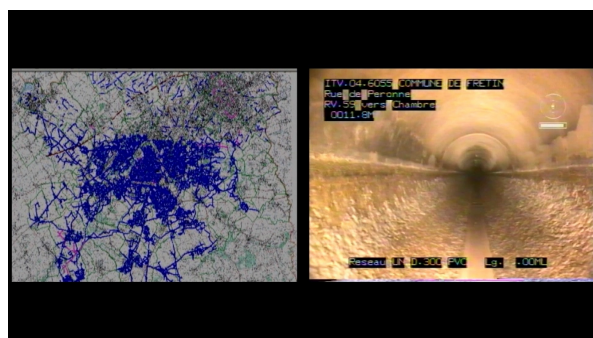
39 *Ibid.*, p. 23 et 26.

40 Serge DANEY, « Le Thérorisé (pédagogie godardienne) », in Serge DANEY, *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 85-95, ici p. 92. C'est Daney qui souligne.

41 Christa BLÜMLINGER, « L'Attrait de plans retrouvés », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 24-2-3, 2014, p. 69-96, ici p. 74.

42 André HABIB, « Cinéma et intertemporalité : la médiation de "l'autre" dans quelques *found footage* contemporains », in Michèle GARNEAU, Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Walter MOSER (dir.), *Enjeux interculturels des médias. Altérités, transferts et violences*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 215-230, ici p. 216.

« manque toujours quelque chose »⁴³). Elle avance que le réemploi au cinéma d'images médiatiques a pour effet de « confronter » des fragments de visuel avec « la possibilité de l'image »⁴⁴. Il s'agirait dans ces films de complexifier les effets de sens et les affects produits par les médias faisant l'objet du réemploi, en leur restituant une part de manque, d'ambiguïté ; en travaillant par le montage à déconstruire l'illusion, qu'ils produisaient dans leurs contextes originels de diffusion, de pouvoir se suffire à eux-mêmes.



6. *Irruptions transmédiatiques dans Contre-chant et Interface de Harun Farocki (2004 et 1995), Notre musique et Le Livre d'images de Jean-Luc Godard (2004 et 2018).*

Une même idée se retrouve chez Georges Didi-Huberman, formulée différemment : la pratique du réemploi transmédiatique, telle que pratiquée notamment par Farocki et Godard, y

43 Serge DANEY, *Devant la recrudescence des sacs à mains » : cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Lyon, Aléas, 1997, p. 163.

44 Christa BLUMLINGER, « Harun Farocki: Critical Strategies », in Thomas ELSAESSER (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 315-322, ici p. 315.

est décrite comme consistant à « juxtapos[er] différents paradigmes de lisibilité »⁴⁵, ce qui rend possible de révéler « ce qu'il y a d'aveugle dans [les images], [de] polariser l'opaque, libérer les forces qui y sont latentes »⁴⁶.

Plusieurs pistes de réflexion apparaissent à l'intersection de ces différents textes. Le réemploi d'images médiatiques permettrait, d'une part, de plonger dans leur « matière sensible », d'en ralentir le flux, et d'en observer le détail. Ce faisant, il s'agirait aussi de restaurer aux images et aux sons leur capacité à produire les significations excédentaires et ambiguës qu'elles contiennent toujours en germe, mais que leur inclusion dans les flux médiatiques empêchait d'éclorre. Cela aurait enfin pour effet d'inviter une réponse critique et « théorique » (pour reprendre le terme de Pantenburg) de la part des spectateurs et spectatrices, quant aux dispositifs médiatiques même que la pratique du réemploi met en contact, et sur leur participation à différents « systèmes de visibilité »⁴⁷. On note enfin que le fait Godard comme Farocki aient tous deux exercé leur art au cinéma autant qu'à la télévision et en contexte muséal, au gré des rencontres et des opportunités de financement, interdit de théoriser cette fonction critique du réemploi comme reposant sur une spécificité du médium cinématographique. Il convient donc, pour rendre compte de la perspective théorique qui émerge de ces différents textes, d'élargir l'analyse de Daney, qui semblait attribuer aux seuls cinéastes le privilège d'exercer et d'inviter sur les médias un regard critique. C'est dans le réemploi lui-même, dans la pratique du remontage d'images et de sons préexistants, qu'il faut comprendre que réside en germe cette capacité à produire les conditions d'une perception critique de médias échappant habituellement à cette modalité spectatorielle. Cependant, ceci ne revient en aucun cas à affirmer que les enjeux de ce réemploi sont identiques au cinéma, à

45 Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire*, 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 98.

46 *Ibid.* L'auteur cite Theodor W. ADORNO, « L'Essai comme forme », in Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 28.

47 Christa BLÜMLINGER, « La Question de la visibilité selon Harun Farocki », in Patrick NARDIN, Catherine PERRET, Soko PHAY et Anna SEIDERER (dir.), *Archives au présent*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 29-45, ici p. 35.

la télévision, ou en contexte muséal ; c'est la raison pour laquelle, ainsi que je l'expliquais déjà en introduction, la suite de mon argumentaire va se concentrer sur le cas spécifique du réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction.

Il y a bien sûr quelque chose de très partiel dans ce survol d'à peine quelques textes prélevés à l'abondante littérature critique dont a fait l'objet le travail de Harun Farocki et Jean-Luc Godard. Et beaucoup d'autres cinéastes devraient être évoqué·es ici qui ont exploré, chacun·e à leur manière, la pratique du réemploi au cinéma d'images médiatiques. Il n'est pas si facile d'en trouver une liste, aussi cité-je ici les noms que j'ai croisés au fil de mes recherches, à destination des éventuel·les lecteurs ou lectrices intéressé·es à explorer ce corpus d'œuvres plus avant que je ne le fais ici. Leurs films réemploient des images d'actualités (John Akomfrah, Santiago Alvarez, Pierre Carles, Jack Chambers, Bruce Conner, Adam Curtis, Octavio Getino et Fernando Solanas, Ken Jacobs, Alexander Kluge, Arthur Lipsett, Chris Marker, Errol Morris, Artavazd Pelechian, David Rimmer), des clips publicitaires (Craig Baldwin, Edgardo Cozatinisky, Guy Debord, Miles McKane, Judith Williamson), des médias pornographiques (Peggy Ahwesh, Dietmar Brehm, Lawrence F. Brose, Thomas Draschan et Stella Friedrichs, Paolo Gioli, Barbara Hammer, Yves-Marie Mahé, Mara Mattuschka), des archives personnelles et *home movies* (Werner Herzog, Henri-François Imbert, Malcolm Le Grice, Mike Hoolboom, Vivian Ostrovsky, Lynne Sachs, Peter Tscherkassky), des films de propagande (Gustav Deutsch, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Vincent Monnikendam, Andrei Ujică, Kirk Tougas), des médias militants (Jean-Gabriel Périot, Hervé Le Roux), des films éducatifs ou scientifiques (Stan Brakhage, Abigail Child, Standish Lawder, Jay Rosenblatt, Paul Sharits), des archives militaires (Stewart Cooper, Isidore Isou et Maurice Lemaître, Bill Morrison, Clemens von Wedemeyer, Eléonore Weber) ; sans même parler des films réemployant par le montage des images fixes,

photographies, dessins, peintures, qui peuvent également être identifiés comme procédant à une forme de réemploi transmédiatique...

Mais ce n'est pas l'objet de ce chapitre que de retracer l'histoire que les œuvres de ces cinéastes dessinent, ni de cartographier les écrits critiques dont elles ont fait l'objet. S'il m'a semblé utile de commencer ce chapitre par l'évocation de quelques fragments choisis de cette histoire, c'était pour m'aider à formuler l'intuition théorique qui me semble avoir informé beaucoup des textes produits jusqu'à aujourd'hui autour de la pratique du réemploi transmédiatique, et qui défend sa capacité à inviter des médias appropriés une perception critique. Or cette perspective me semble particulièrement productive à investir à propos des films contemporains qui composent mon corpus. Plus précisément, elle me semble permettre, en l'approfondissant, de saisir la spécificité de ces œuvres produites à partir d'internet au sein de ce large corpus des films de réemploi ; et de comprendre pourquoi le geste consistant à remonter des médias produits par des internautes peut parfois donner lieu à des expériences spectatorielles radicalement différentes de celles que produit le réemploi d'autres images médiatiques (imagerie militaire ou de propagande, reportages d'actualité, clips publicitaires...).

1.1.3. Reformulations contemporaines

De prime abord, on peut avoir l'impression que la défense explicitée ci-dessus de la pratique du réemploi transmédiatique, telle que pensée à partir des « télécritiques » de Serge Daney et des expérimentations cinématographiques de Harun Farocki et Jean-Luc Godard, constitue un bon point de départ pour approcher les films contemporains qui m'intéressent ici.

Eux aussi procèdent du remontage d'images « qui ont besoin d'être interrompues pour être vues »⁴⁸. Les cinéastes de mon corpus sont eux et elles-mêmes, à l'origine, des zappeurs et zappeuses d'internet. Naviguant d'une plateforme à une autre, ils et elles font valoir, à l'instar de Daney, leur « droits de spectateurs-témoins gênants »⁴⁹, et leurs films témoignent de l'acuité et de l'exigence critique avec laquelle ils et elles regardent et écoutent les nouveaux médias. En téléchargeant des images et des sons, en enregistrant l'écran de leurs ordinateurs, ils et elles procèdent à un échantillonnage parmi la masse d'images et de sons disponibles en ligne. Ils et elles reproduisent ainsi le geste de Daney qui, regrettant déjà de n'être pas capable de regarder simultanément les six chaînes de télévision disponibles en France en 1987, prélevait par un *zapping* souvent arbitraire des bribes de programmes auxquelles il dédiait ensuite son entière attention critique. Dans un cas comme dans l'autre, comme dans les films de Harun Farocki, Jean-Luc Godard et beaucoup d'autres cinéastes dont je n'ai fait que citer le nom ci-dessus, il s'agit d'investir le réemploi comme l'exercice d'un « contre-feu filmique »⁵⁰ face aux images médiatiques.

Cette idée apparaît d'ailleurs de manière plus ou moins explicite dans les discours de nombreux et nombreuses cinéastes travaillant à partir d'internet. Le cinéaste Graeme Arnfield, qui a réalisé plusieurs films de réemploi d'internet, déclare par exemple chercher à exercer un « œil critique » sur les images qu'il réemploie, et à « mettre au jour [eurs] soubassements politiques »⁵¹. Chris Kennedy, évoquant son film *Watching the Detectives* réalisé à partir du forum en ligne Reddit.com, déclare qu'il s'agissait pour lui d'explorer ce que ce matériau « révèle des différentes manières dont nous approchons les images et l'information, à une

48 S. DANEY, *La Maison cinéma et le monde. Tome 3, op. cit.*, p. 682.

49 S. DANEY, *Le Salaire du zappeur, op. cit.*, p. 139.

50 Dork ZABUNYAN, *Fictions de Trump. Puissances des images et exercices du pouvoir*, Cherbourg, Point du Jour Editeur, 2020, p. 97.

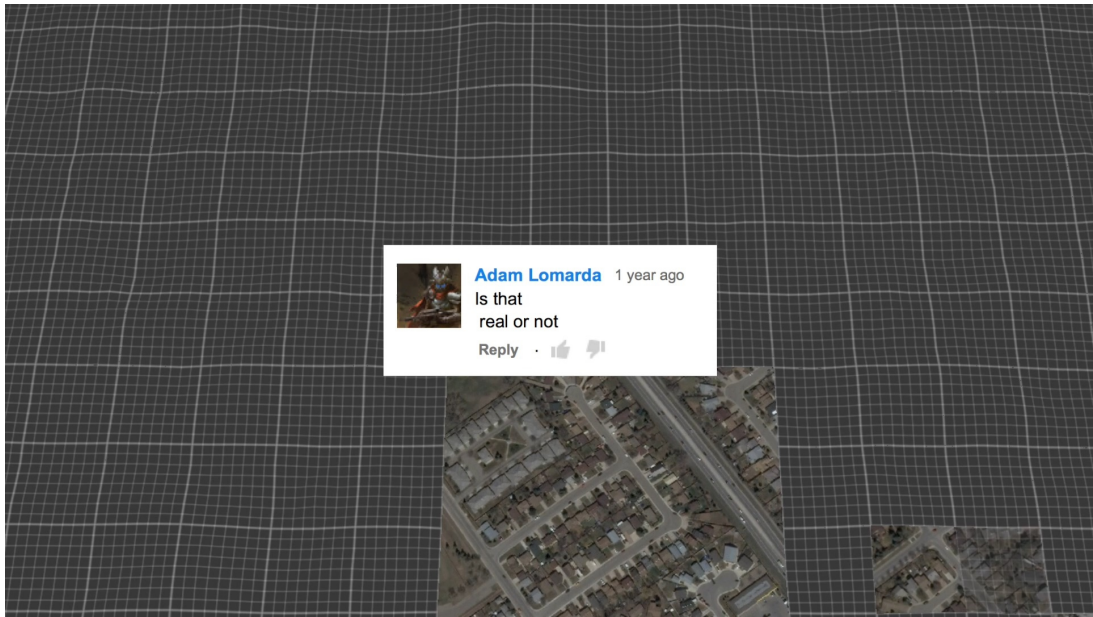
51 Leo GOLDSMITH, « Graeme Arnfield - *Sitting in Darkness* », *Vdrome*, 2017, URL : <<https://www.vdrome.org/graeme-arnfield-sitting-in-darkness/>>.

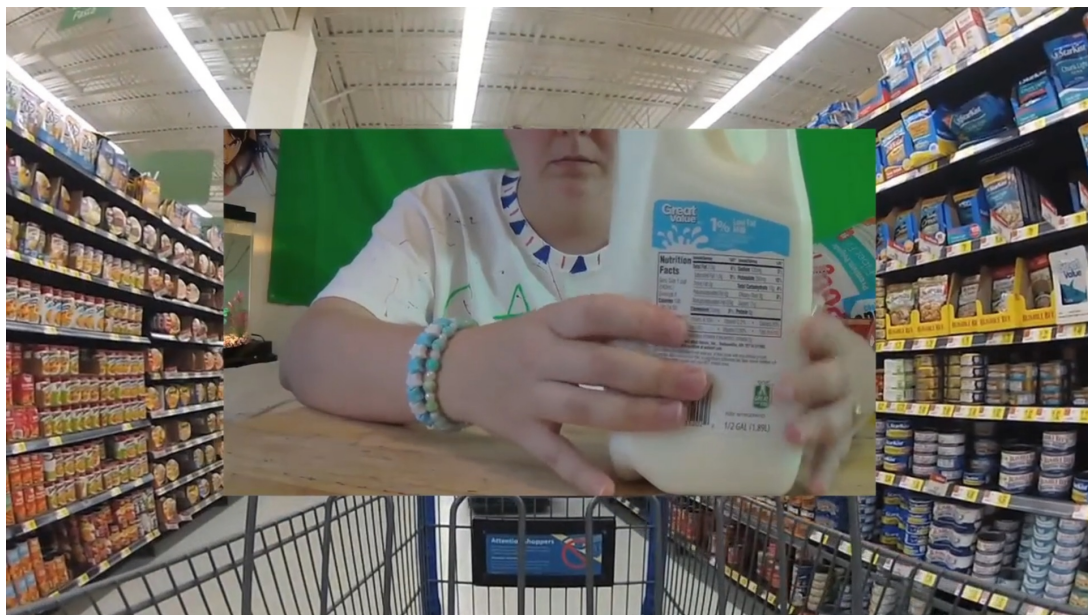
époque où règnent la saturation et l'humiliation »⁵². Le collectif de cinéastes NEOZOON explique que lorsqu'elles réemploient des médias trouvés sur internet, elles cherchent à « explorer le langage visuel des espaces numériques », tout en dénonçant ce que ces médias « révèlent de tout ce qu'il y a de problématique dans la manière dont nous vivons », notamment « le consumérisme débridé et l'exploitation court-termiste et capitaliste des ressources de la planète »⁵³. Formulant de manière encore plus explicite l'articulation entre recontextualisation et perception critique, Gwenola Wagon, à propos d'un travail de réemploi d'internet mené avec Stéphane Degoutin, déclare avoir cherché à « remettre en circulation les images [dans un autre contexte] de manière à ce que le public puisse en débattre »⁵⁴. Au-delà de la diversité des thématiques abordées dans tous ces films, le projet intellectuel qui les soutient me semble donc présenter des similarités avec celui qui animait Daney dans ses « télécritiques », et avec cet « art du contrôle » dont rêvait Deleuze : exercer par le réemploi un déplacement perceptif, qui permette une réception critique des médias réemployés.

52 Mike HOOLBOOM, « Phantom Windows: an Interview with Chris Kennedy », *mikehoolboom.com*, 2017, URL : <<http://mikehoolboom.com/?p=18853>>.

53 Mathieu JANSSEN, « Interview with NEOZOON about their Online Fascinations », *Go Short*, 2020, URL : <<https://www.goshort.nl/en/nieuws-en/interview-with-neozoon-about-their-online-fascinations/>>.

54 Laure JAUMOILLÉ, « Gwenola Wagon », *Zérodeux*, 2021, URL: <<https://www.zerodeux.fr/interviews/gwenola-wagon/>>.





7. Réemploi d'internet dans *Sitting in Darkness* (Graeme Arnfield, 2015), *Dance Party in Iraq* (Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin, 2012-2013), *The Viewing Booth* (Ra'anana Alexandrowicz, 2019), *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017) et *Love Goes Through the Stomach* (NEOZOON, 2019).

J'avance cependant que cette seule perspective est insuffisante pour rendre compte des enjeux du réemploi cinématographique lorsqu'il est exercé à partir de médias trouvés sur internet. Plus précisément, elle ne me semble pas permettre la saisie de ce qui est en jeu dans le malaise spectatorial dont l'évocation a ouvert cette thèse. Pourquoi certains films de réemploi sont-ils reçus comme exerçant une indispensable critique des médias qu'ils s'approprient, tandis que d'autres, adoptant apparemment le même procédé, suscitent une forme d'inconfort dans la perception qu'ils invitent d'autres médias ? Pour répondre à cette question, il est indispensable de considérer la spécificité des modes de production et de circulation dont font l'objet les médias sur internet, par rapport aux autres institutions médiatiques auxquelles l'histoire du cinéma de réemploi s'est jusqu'ici attachée. Cela nécessite aussi de procéder à des distinctions entre différents types de médias également disponibles en ligne, dont le réemploi au cinéma soulève des enjeux différents.

L'expression de « réemploi d'internet » peut renvoyer à beaucoup de choses. Tout d'abord, il est entendu que, puisque cette étude porte sur le réemploi d'internet *au cinéma*, ce sont les manifestations audiovisuelles d'internet qui m'intéressent ici. Cela exclut par principe tous les aspects de la réalité que désigne le terme d'« internet » qui excèdent le seul régime médiatique : les serveurs et *datacenters*, les câbles sous-marins que dissimule l'idée de connexion « sans fil », les systèmes algorithmiques dont les opérations ne se manifestent visuellement que lorsqu'il s'agit de permettre l'interaction humain-machine... La question de la représentation dans le cinéma de non-fiction de ces aspects d'internet est certainement passionnante, mais excède entièrement le cadre de la présente étude. Ce qui m'intéresse ici, ce sont les manifestations d'internet telles qu'on les perçoit depuis l'écran d'un ordinateur sous la forme d'un assemblage d'images et de sons, comprenant des images filmées et des sons enregistrés, mais aussi des textes, des icônes, des interfaces graphiques, des « notifications sonores »... c'est-à-dire, tout ce qui est disponible à la préhension d'un·e cinéaste travaillant

selon la modalité du réemploi. Or parmi ces images et ces sons disponibles sur internet, beaucoup ne résultent pas d'une production visant explicitement le web ; toutes les chaînes de télévision, de radio, les grands journaux imprimés... diffusent en ligne des médias produits pour d'autres canaux de diffusion. C'est ce que soulignait André Gunthert en écrivant que si, vers le milieu des années 2000, l'avènement du web participatif avait pu alimenter l'idée d'un « sacre des amateurs »⁵⁵, il était rapidement devenu

clair que les services d'hébergement vidéo sont majoritairement utilisés pour rediffuser des copies de programmes télévisés ou de DVD plutôt que pour partager des productions originales. Guidée par la promotion automatique des séquences les plus fréquentées, la réponse du moteur de recherche aux requêtes des usagers accentue la valorisation des contenus *mainstream*.⁵⁶

C'est ce phénomène d'une grande complexité qu'a décrit Henry Jenkins sous l'appellation de « culture de la convergence »⁵⁷. En ce qui concerne la présente étude, cela a pour effet que des films de réemploi comme *Ne croyez surtout pas que je hurle* (Frank Beauvais, 2019) ou *Il n'y aura plus de nuit* (Eléonore Weber, 2020), qui retravaillent respectivement des images et des sons empruntés à l'histoire du cinéma et à des archives militaires, sont de fait aussi des films de réemploi d'internet, car les images qui les composent ont pour beaucoup été téléchargées en ligne. Je les ai néanmoins exclus de mon corpus, car leur rapport à internet est instrumental plutôt que thématique. Ils ne visent pas de façon centrale, pour reprendre la formulation de mon titre, à *documenter internet*.

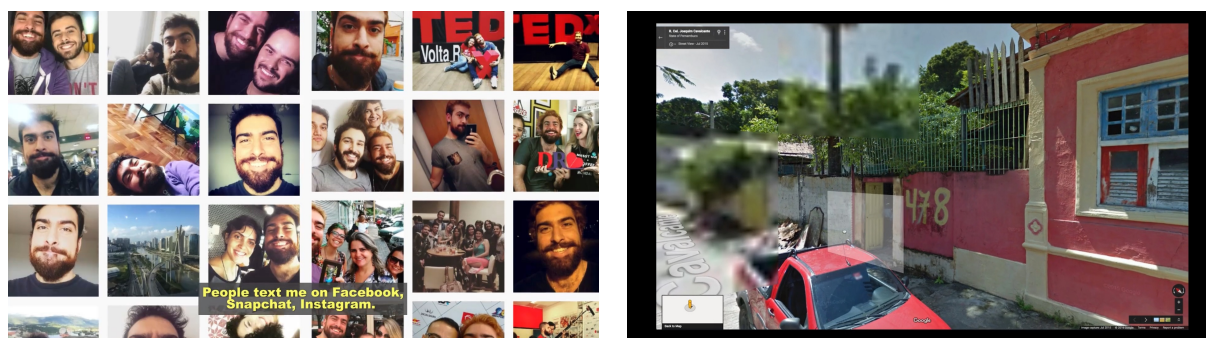
Si je souligne la grande diversité de ce qui peut être qualifié de « média issu d'internet », c'est en partie pour clarifier l'objet de cette étude, et les choix qui ont présidé à la constitution de mon corpus ; mais c'est surtout parce qu'il me semble essentiel, pour analyser les enjeux de la pratique du réemploi, de considérer les sources des médias réemployés, au-

55 Patrice FLICHY, *Le Sacre de l'amateur: sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

56 André GUNTHERT, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, 2, 2011, p. 135-147, ici p. 136.

57 Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

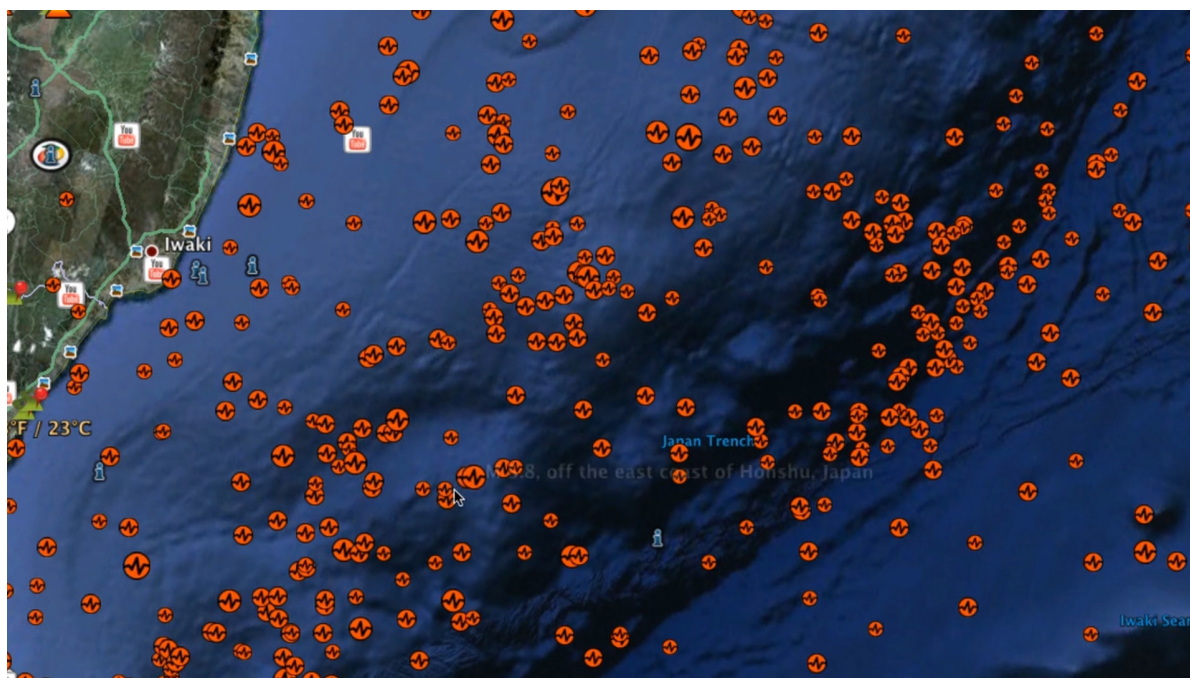
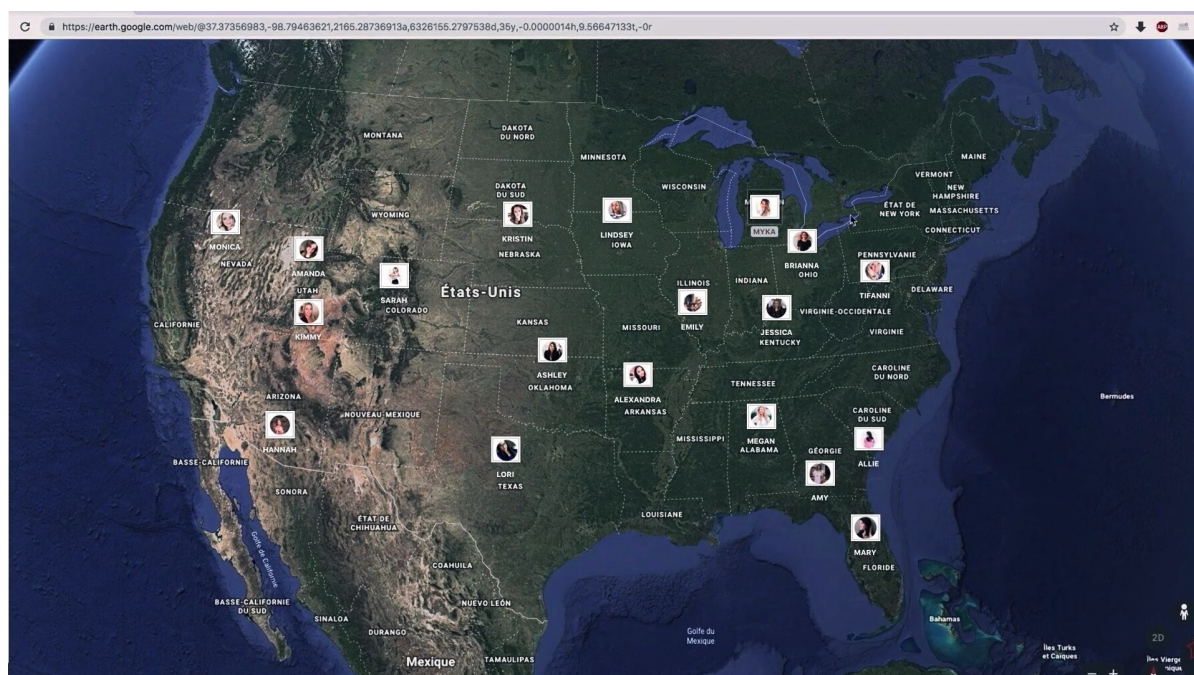
delà du seul fait qu'ils proviennent tous d'internet. En théorie donc, toutes les manifestations d'internet qu'il est possible d'observer depuis l'écran d'un ordinateur pourraient faire l'objet d'un réemploi cinématographique. En pratique, certains aspects d'internet ont beaucoup plus intéressé les cinéastes que d'autres. Pour schématiser volontairement le paysage que composent tous les films que j'ai eu la chance de voir ces dernières années et qui visent explicitement à documenter internet, il me semble que deux grandes tendances se dégagent. La première tendance, très largement majoritaire, repose sur le réemploi de « contenus générés par les utilisateurs et utilisatrices », que la littérature désigne alternativement par l'acronyme CGU, ou par les adjectifs « amateurs » ou « vernaculaires »⁵⁸, et que je propose de désigner ici par l'expression plus neutre de « médias produits par des internautes ». La deuxième tendance regroupe de plus rares films réalisés à l'intérieur des différentes plateformes cartographiques appartenant à l'entreprise Google (Maps, Street View, Earth...).



8. Réemploi de médias produits respectivement par des internautes et par Google dans deux films de non-fiction brésiliens : *Positive YouTubers* (Leandro Goddinho Nery Gomes, 2017) et *Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016).

58 Pour une recension historique et critique des usages du terme « vernaculaire » en lien avec le cinéma d'appropriation, voir Gala HERNÁNDEZ LÓPEZ, « Du vernaculaire comme genre cinématographique », *Interfaces*, 44, 2020, p. 125-144.

Certains films mêlent les deux approches, en cartographiant à l'intérieur des plateformes de Google les lieux de fabrication de médias produits par des internautes, comme *Globodrome* (Gwenola Wagon, 2012), *Clean with Me (After Dark)* de Gabrielle Stemmer (2019), ou encore *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014), dont le recours à la cartographie fait l'objet d'une analyse détaillée dans le troisième chapitre de cet essai.



9. Localisations cartographiques de médias produits par des internautes dans *Globodrome* (Gwenola Wagon, 2012) et *Clean with Me (After Dark)* de Gabrielle Stemmer (2019).

J'atteins ici le cœur de l'argument que ces pages ont vocation à développer. Il me semble que le réemploi d'images cartographiques volées à la multinationale Google ne soulève pas les mêmes enjeux, notamment sur les plans politiques et économiques, que le réemploi de médias produits par des internautes – même lorsque ces médias sont diffusés sur la plateforme YouTube, qui elle-même appartient à Google. Cette idée se nourrit du constat que le malaise spectatorial décrit dans les premières pages de cet essai, et dont l'ensemble de ce manuscrit cherche à saisir les enjeux, s'est toujours manifesté chez moi, et pour autant que j'ai pu en juger chez d'autres aussi, face à des films réemployant des médias produits par des internautes. Comme si s'appliquaient là des règles spécifiques, qui ne concernent pas la pratique du réemploi lorsqu'elle prend pour objet des images émanant d'autres instances médiatiques. Pour réfléchir à cette spécificité apparente des médias produits par des internautes, je propose de repartir d'un célèbre essai de l'artiste et théoricienne Hito Steyerl qui, s'il date de plus de dix ans, me semble néanmoins poser des bases très utiles pour poursuivre la présente discussion.

Dans son manifeste « *In Defense of the Poor Image* », Steyerl décrit de manière volontairement provocatrice la position des médias produits par les internautes dans ce que l'autrice appelle la « société de classes des images ». S'intéressant spécifiquement aux images de basse résolution distribuées sur différentes plateformes numériques et de plus en plus compressées et pixelisées à mesure qu'elles sont partagées, téléchargées et téléversées à nouveau, elle décrit l'image « pauvre » d'internet comme

un lumpenprolétaire dans la société de classe des apparences, dont la valeur est estimée et classée selon sa résolution. [...] Les images pauvres sont les Damnés de l'Écran de notre époque, les débris de la production audiovisuelle, les déchets qui s'échouent sur les rives des économies numériques. Elles témoignent de la violence des dislocations, des transferts et des déplacements d'images – de leur accélération et de leur circulation dans les cercles vicieux du capitalisme audiovisuel.⁵⁹

59 Hito STEYERL, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal*, 10-11, 2009, URL : <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>.

Cette lecture très politique des rapports de pouvoir entre les différents types d'images est d'autant plus pertinente à mobiliser ici que l'autrice formule sa définition de l'image « pauvre » à partir d'une évocation de la « richesse » de l'image cinématographique. Elle dénonce ainsi le fait que selon elle, l'institution cinématographique a trop longtemps entretenu une idéologie conservatrice reposant sur le culte de la pellicule, garante à la fois de l'originalité de l'œuvre, de sa « pureté », et par conséquent de sa valeur (à la fois esthétique et économique). Elle condamne les pratiques consistant à refuser de montrer des films appartenant à l'histoire du cinéma, sous prétexte que les conditions optimales de visionnage ne seraient pas réunies ; et défend à l'inverse la circulation illicite de copies numérisées, pixelisées et sous-titrées par des fans, quitte à ce que ces versions « dégradées » rendent possibles des pratiques sociales dont les cinéastes n'avaient jamais imaginé que leurs films puissent faire l'objet. Cette lecture des rapports entre le cinéma et internet repose donc sur une réflexion sur l'articulation entre la valeur esthétique, symbolique et économique des images, telle qu'elle se négocie dans différents contextes de visionnage. On note que le geste d'appropriation que les films de mon corpus ont en commun apparaît comme l'exact inverse du mouvement que décrit Steyerl. Elle parle du glissement des images « riches » du cinéma vers les eaux troubles et pixelisées d'internet ; les cinéastes étudiés ici recueillent à l'inverse des images « pauvres » issues d'internet et les ramènent, plus ou moins transformées, au sein de l'institution cinématographique. Une remarque dans ce même texte me semble indiquer très clairement le type d'analyse que ce texte suggère d'adopter vis-à-vis de tels films :

Dans la société de classe des images, le cinéma joue le rôle d'un magasin phare. Dans les magasins phares, les produits sont commercialisés dans un environnement luxueux.⁶⁰

Une analyse « steyerlienne » de ces films viserait donc à explorer les réévaluations, économiques autant que symboliques, dont font l'objet les médias produits par les internautes

60 *Ibid.*

à partir du moment où ils acquièrent, par le réemploi, le statut d'images cinématographiques. C'est-à-dire de considérer, comme le proposaient Birgit Mersmann et Alexandra Schneider dans l'introduction de leur ouvrage *Transmission Image*, que « la transmission d'images [d'un contexte culturel à un autre] implique un transfert de pouvoir »⁶¹ ; et d'analyser les « déplacements culturels, distorsions, transformations, superpositions et amalgames » que produisent ces films de réemploi au sein du paysage « iconomique »⁶² dans lequel ils circulent.

Mais si la perspective adoptée dans le texte de Steyerl n'a rien perdu de sa pertinence, il n'en date pas moins de plus de dix ans. Entre temps, les médias produits par les internautes se sont « enrichis », d'au moins deux manières. D'une part, la démocratisation des outils professionnels de production audiovisuelle a permis à de nombreux internautes de s'équiper d'excellentes caméras et micros, et de produire des médias dont la résolution n'a rien à envier à celle de la plupart des films diffusés aujourd'hui en salle de cinéma. D'autre part l'économie du web s'est développée de sorte à ce que de nombreux internautes vivent désormais de leurs productions, rendant définitivement obsolète la catégorie de « l'amateur » (au demeurant déjà discutable il y a dix ans, et que Steyerl se gardait d'utiliser). Mais cette double évolution ne signale pourtant pas l'aplatissement définitif des hiérarchies décrites par Steyerl comme constitutives du « capitalisme audiovisuel ». Ainsi que l'ont écrit Francesco Casetti et Antonio Somaini, même produits avec des outils techniques de très bonne qualité, les médias produits par les internautes restent majoritairement

des images quotidiennes, indistinctes, dans le sens où elles ne sont pas caractérisées par une quelconque qualité particulière ; en d'autres termes, elles ne présentent aucune différence qualitative (ce qui les oppose à la haute définition, qui repose sur la logique de la distinction).⁶³

61 Birgit MERSMANN et Alexandra SCHNEIDER, *Transmission Image: Visual Translation and Cultural Agency*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 1.

62 *Ibid.*, p. 3.

63 Francesco CASSETTI et Antonio SOMAINI, « The Conflict Between High Definition and Low Definition in Contemporary Cinema », *Convergence: The International Journal of Research into New Media*

Tel que je le comprends, l'argument des deux auteurs ne contient ici aucun jugement, mais propose un déplacement de l'opposition entre haute et basse définition. Il s'agit de redéfinir la basse définition à partir non seulement du nombre de pixels qui détermine *stricto sensu* la résolution des images, mais aussi de l'inscription de celles-ci au sein de systèmes de production et de circulation qui supposent leur interchangeabilité. Toute image, même produite avec une caméra de qualité professionnelle, et même si sa « monétisation » génère des revenus, pourrait ainsi être soumise aux logiques qui régissent le paradigme de la basse définition, si le modèle de distribution dans lequel elle s'insère ne repose pas sur la défense de son caractère distinctif. Somaini généralise cette même idée dans un autre article, en écrivant que

la distinction entre haute et basse définition n'est pas seulement une question de technologies de prise de vue [...] mais aussi une question de valeurs, expressives, cognitives, économiques et politiques associées aux images mêmes.⁶⁴

Ce déplacement définitionnel permet à mon sens d'actualiser la proposition formulée par Steyerl, en étendant sa notion d'image « pauvre » à des médias apparemment de haute résolution. Indépendamment du nombre de pixels qu'ils contiennent, et de leur capacité éventuelle à générer des revenus pour leurs producteurs et productrices, les médias produits par des internautes seraient « pauvres » parce que les qualités « expressives, cognitives, économiques et politiques » qu'on leur associe collectivement seraient moindres que celles que l'on continue à attribuer, par exemple, aux images cinématographiques. Et les images cartographiques produites par Google se situeraient à l'extrême opposé de ce spectre, car leur valeur découle de ce qu'elles portent le sceau d'une entreprise qui se trouve aujourd'hui au deuxième rang (après Apple) du classement des entreprises disposant des plus grandes

Technologies, 4-19, 2013, p. 415-422, ici p. 420.

64 Antonio SOMAINI, « Le Blockbuster, entre haute et basse définition », in Laura ODELLO (dir.), *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 61-78, ici p. 67.

capitalisations boursières, et dont de très nombreux essais critiques ont décrit l'extension du pouvoir politique⁶⁵.

On pourrait ici avancer l'argument selon lequel, puisque les médias produits par les internautes sont dans leur très grande majorité diffusés sur des plateformes appartenant aux « géants du web », ils participent également à la production de leur richesse, et la valeur (notamment économique et politique) qu'on leur associe devrait être équivalente à n'importe quel autre média émanant de ces entreprises privées. Mais un deuxième élément est essentiel à prendre en considération. Indépendamment des processus économiques auxquels ils participent, les médias produits par des internautes consistent toujours en premier lieu en l'expression personnelle d'une individualité singulière. Une image capturée depuis Google Street View appartient à Google, et elle est signée par Google ; elle ne contient aucune trace des personnes ayant participé à sa production (les développeurs et développeuses de l'algorithme cartographique, les conducteurs et conductrices de la « Google Car »... même les personnes qui y apparaissent sont floutées). À l'inverse, une vidéo postée sur la plateforme YouTube par un·e internaute appartient, en dernière instance, à Google, mais sa participation à la production de richesses de l'entreprise n'est pas inscrite à l'image ; l'auctorialité immédiatement perceptible est celle de l'internaute qui l'a produite et diffusée. Cela est particulièrement évident lorsque l'internaute se filme lui ou elle-même.

Dans un article consacré à l'histoire de la forme photographique du selfie, André Gunthert a souligné « à quel point la diffusion des camphones, outils légers, automatiques et faciles à manipuler, [a] contribu[é] à encourager l'autophotographie⁶⁶ ». Le même phénomène s'est observé dans les pratiques de l'image en mouvement, sous la forme notamment du vlog,

65 Voir notamment Barbara CASSIN, *Google-moi: la deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel, 2007 ; Randall E. STROSS, *Planète Google: faut-il avoir peur du géant du Web ?*, Paris, Pearson, 2009 ; Jean-Noël JEANNENEY, *Quand Google défie l'Europe : plaidoyer pour un sursaut*, Paris, Mille et une nuits, 2010.

66 André GUNTHER, « La Consécration du selfie. Une histoire culturelle », *Études photographiques*, 32, 2015, URL : <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>>.

qui voit généralement un·e internaute se filmer en plan rapproché et s'adresser directement à ses spectateurs et spectatrices via l'ocilleton de sa webcam ou de son téléphone portable. L'internaute est alors à la fois devant et derrière la caméra. Plus exactement, la technologie même de la webcam, et le déplacement de l'objectif photographique sur l'avant des téléphones portables, permettent de saisir le fait que ces technologies travaillent à fusionner les deux positions, niant l'idée même d'un « arrière » de l'image. Dépassant l'analyse attendue dénonçant le narcissisme de ces pratiques⁶⁷, Gunthert souligne qu'elles participent de nouvelles logiques conversationnelles, sociales et narratives, qu'il approche notamment à partir des travaux de Michel de Certeau sur les pratiques culturelles de communication⁶⁸. Toujours selon Gunthert, dans ces pratiques « l'image devient un message visuel » qui, même lorsqu'elle est produite et diffusée dans un cadre parfaitement public (il fait notamment référence aux selfies de stars), demeure selon l'auteur « marquée du sceau de l'espace privé »⁶⁹. Le vlog est à comprendre comme un énoncé personnel et signé, s'inscrivant dans une situation de communication plus ou moins publique. Or si ces images évidemment très personnalisées (puisque la même personne y est investie du double rôle de modèle et de cadreur ou de cadreuse) jouent un rôle communicationnel lorsqu'elles sont diffusées sur internet, l'inverse est vrai aussi : dans toute communication en ligne, même sans que les internautes postent des images d'eux et elles-mêmes, existe une dimension importante de représentation de soi.

Cet aspect des échanges en ligne a énormément été commenté dans la littérature scientifique portant sur les pratiques d'internet, notamment dans le champ de la sociologie et des sciences de la communication. Les chercheurs en communication Alexandre Coutant et Thomas Stenger écrivent ainsi que la mise en scène de soi, souvent conceptualisée à partir des

67 On pense par exemple à la couverture du magazine *Time* du 20 mai 2013, qui présentait le dessin d'une adolescente en train de se photographier et titrait « La Génération Moi Moi Moi » (« *The Me Me Me Generation* »).

68 Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

69 A. GUNTHERT, « La Consécration du selfie. Une histoire culturelle », art. cit.

écrits d'Erving Goffman⁷⁰, « constitue l'un des thèmes majeurs » des recherches portant sur les pratiques d'internet :

[ce thème a été abordé notamment] sous l'angle de la mise en visibilité de soi, de l'affichage des goûts, de l'ostentation de son capital social, de l'inclusion sociale, ou de l'expression et l'entretien d'une culture commune.⁷¹

Laurence Allard parle quant à elle, à propos des médias produits par les internautes (images comme textes), de « productions personnelles » relevant d'une forme de « stylisation de soi »⁷². Celles-ci participent selon l'autrice d'une « culture expressive » dans lesquelles elle écrit, rejoignant sur ce point Gunthert cité plus haut, que « s'expérimentent des processus de subjectivation toujours adressés à autrui et en quête de réception »⁷³. Les productions des internautes, qu'ils et elles apparaissent ou non à l'image, sont donc toujours à comprendre comme résultant d'une forme d'expression personnelle, qui imprègne autant le contenu des messages que leurs formes. En plus d'avoir été produites comme des messages inscrits dans des logiques communicationnelles spécifiques, ces images « transmettent aussi des composantes essentielles des identités culturelles, sociales et nationales » des internautes les ayant produites. C'est ce qui implique que leur décontextualisation et réemploi au cinéma soit « soumis à des enjeux de pouvoir politique, soulevant la question du droit des individus à se représenter eux et elles-mêmes » (« *representational sovereignty* »)⁷⁴.

70 Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : La Présentation de soi*, Paris, Éditions de minuit, 1973.

71 Alexandre COUTANT et Thomas STENGER, « Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux socionumériques », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1, 2010, p. 45-64, ici p.47.

72 Laurence ALLARD, « Partages créatifs : stylisation de soi et expérimentation artistique », *Communication langages*, N° 194-4, 2017, p. 29-39.

73 Laurence ALLARD, « Émergence des cultures expressives, d'internet au mobile », *MédiaMorphoses*, 21, 2007, p. 19-25, ici p. 20.

74 B. MERSMANN et A. SCHNEIDER, *Transmission Image, op. cit.*, p. 1 et 3.



10. Vlogs et streams d'internautes, réemployés par Dominic Gagnon (*Big Kiss Goodnight*, 2012), Ismaël Joffroy Chandoutis (*Swatted*, 2018), Oleg Mavromatti (*No Place for Fools*, 2015), et Romain Champalaune (*Vie et mort d'Oscar Pérez*, 2018).

Ceci m'apparaît comme une différence essentielle entre les médias produits par des internautes, et pour reprendre l'exemple choisi ci-dessus, les images cartographiques produites par l'entreprise Google. Même lorsqu'elles montrent des lieux reconnaissables, les images produites par Google ne sont pas signées par des individus ; ce sont les manifestations médiatiques d'un pouvoir anonyme. Mais face à un média produit par un internaute, il est impossible d'ignorer qu'on est face à la production d'une personne singulière, à l'identité de laquelle on a rarement accès, mais dont la personnalité, même mise en scène de façon extrêmement fictionnalisée ou dissimulée derrière un avatar, imprègne l'image de manière indélébile. La distinction que j'opère ici me semble défendable sur le plan théorique, mais on comprendra que ce sont principalement ses effets qui m'intéressent : il s'agit de souligner une différence entre la manière dont les différents médias en question sont perçus. Cela rejoint du reste la perspective développée ci-dessus par Antonio Somaini : il s'agit de penser les images non pas seulement à partir de leurs qualités intrinsèques (leur nombre de pixels), mais aussi et surtout en fonction des différentes formes de valeur qu'on leur associe, c'est-à-dire de la perception qu'elles invitent.

Or j'avance que c'est le caractère extrêmement personnel de ces médias produits par des internautes qui justifie la spécificité des enjeux de leur réemploi au cinéma. La plupart des œuvres historiques de réemploi transmédiatique se sont en effet intéressées à critiquer des médias émanant d'institutions détentrices d'une forme de pouvoir économique, politique ou culturel⁷⁵. Je citais plus haut des exemples de films procédant à l'analyse critique d'images militaires, publicitaires, de propagande, etc. Dans toutes ces œuvres, l'objet de la critique ne vise pas les individus ayant produit ces images, ni ceux qui y apparaissent. La capacité critique de ces films réside justement dans leur capacité à ne pas arrêter leur analyse aux

75 Une exception ici concerne les films réemployant des *home movies*, comme, pour n'en citer qu'un, *Sur la plage de Belfast* de Henri-François Imbert (1996). Mais il me semble que dans ce cas, le projet de réemploi a davantage vocation à permettre le développement d'une enquête intime, plutôt qu'à critiquer la pratique même du film de famille, tandis que les films de mon corpus visent explicitement à formuler un discours critique sur les pratiques audiovisuelles sur internet.

seules images qu'ils réemploient, mais à pointer vers les institutions qui ont rendu possible leur production et leur diffusion. C'est peut-être Blümlinger qui exprime cette idée de la façon la plus explicite :

Le remontage [...] représente, certes, une opération pour penser les images. [...] Mais] si ces remontages semblent tout d'abord présenter une dimension critique, en exposant ce que Roland Barthes a appelé la « rhétorique » des images, ils cernent dans le même temps quelque chose qui dépasse la signification de celles-ci et vise les systèmes qui les constituent.⁷⁶

L'autrice donne plus loin dans ce même texte deux exemples de ce que la pratique du réemploi chez Farocki permet de produire une analyse de différents « systèmes de visibilité »⁷⁷ : par exemple lorsque le cinéaste enquête sur « la fonction de tel ou tel médium dans la transmission des représentations des guerres et des violences », ou sur « l'agencement biopolitique que l[a] production [d'armes "intelligentes"] implique »⁷⁸. La stratégie commune à ces films serait donc de procéder à une remontée de la critique des médias vers une analyse des « systèmes de visibilité » qui conditionnent leur existence. La même hypothèse était déjà esquissée chez William C. Wees, dans son ouvrage sur les images recyclées :

En nous rappelant que nous voyons des images produites et disséminées par les grands médias, les films de *found footage* rendent possible un examen critique des méthodes et des motivations qui sous-tendent la manière dont ces médias utilisent les images. [...] Ainsi ces films] promeuvent activement une attitude analytique et critique visant non seulement les images, mais aussi leurs usages par les institutions médiatiques.⁷⁹

Et on la retrouve également chez Didi-Huberman, qui écrivait que dans son film *Images de prison*, Farocki

nous mène par la main, nous amène à nous ressaisir aussitôt et à nous faire réfléchir, par-delà toute répulsion émotive, non seulement à ce que nous venons de voir, mais encore aux conditions – factuelles, institutionnelles, techniques, politiques – qui ont rendu possible un tel événement.⁸⁰

76 C. BLÜMLINGER, « La Question de la visibilité selon Harun Farocki », art. cit., p. 29-30.

77 *Ibid.*, p. 35.

78 *Ibid.*, p. 31 et 43.

79 W. C. WEES, *Recycled Images*, op. cit., p. 32 et 47.

80 G. DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi.*, op. cit., p. 149.

Or il me semble que dans ces exemples, l'anonymat relatif des médias réemployés favorise cette remontée vers les « conditions qui ont rendu possible » leur production. Le dispositif de vidéosurveillance décrit dans *Images de prison* en est un parfait exemple. Ce sont des images par définition sans filmeur ni filmeuse, qui enregistrent l'image d'individus qui n'ont pas choisi d'être filmés ; la responsabilité quant à la forme, le contenu, et quant à l'existence même de ces images incombe à l'institution pénitentiaire, qui devient donc la cible unique de l'attention critique du cinéaste.



11. Images de vidéosurveillance réemployées par Harun Farocki dans *Images de prison* (2002).

Le réemploi par Farocki de ces images, ou de ce qu'il a appelé ailleurs des « images opérationnelles » (destinées à des machines plutôt qu'à l'œil humain), peut dès lors être compris comme participant d'une forme de résistance, modeste et individuelle, à l'oppression dont ces images participent, par l'élaboration d'une pratique de la « sousveillance »⁸¹

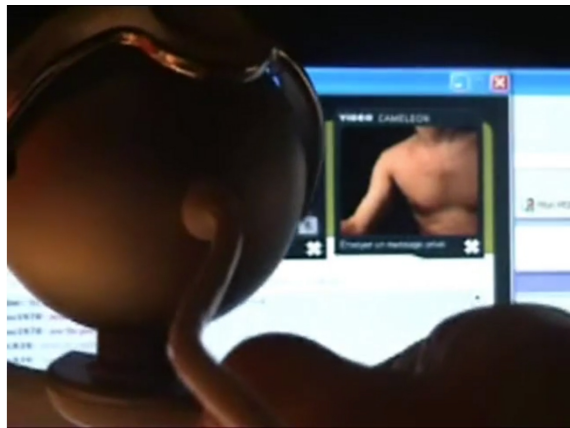
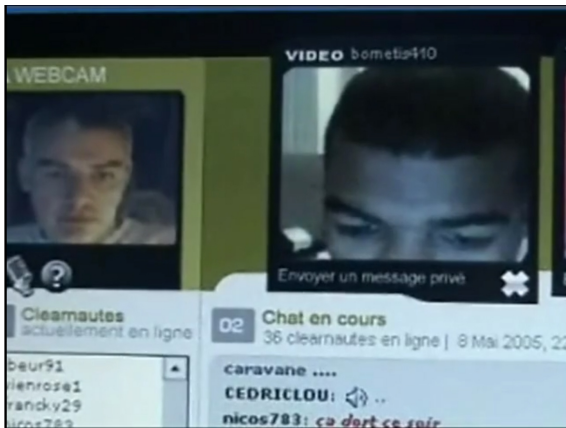
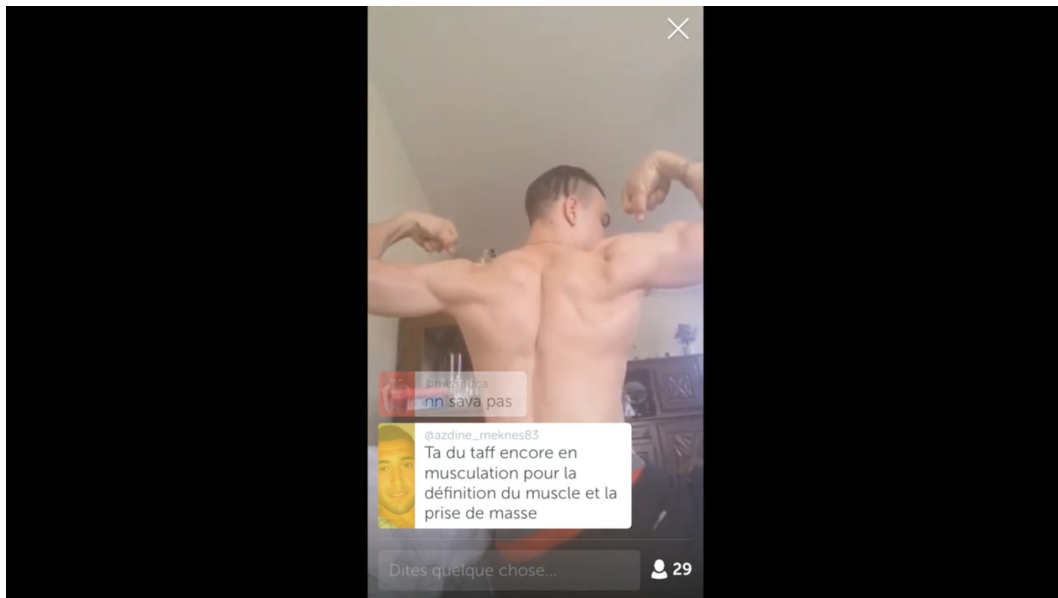
81 Steve MANN, « "Reflectionism" and "Diffusionism": New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway », *Leonardo*, 31-2, 1998, p. 93-102.

citoyenne qui « retourne » (je reprends le terme de Deleuze cité plus haut) contre eux-mêmes les outils du pouvoir.

Mais comme ces dernières pages ont tâché de l'exposer, les médias produits par les internautes occupent au sein du « capitalisme audiovisuel » décrit par Steyerl une place beaucoup plus ambiguë que ces images de surveillance pénitentiaire. Leur diffusion dépend d'infrastructures technologiques et algorithmiques gérées par des grandes entreprises à l'encontre desquelles il devrait être possible de formuler des critiques. Mais ils résultent aussi de l'expression personnelle d'individus, de citoyen·nes, vis-à-vis desquel·les les cinéastes, détenteurs et détentrices en tant qu'artistes d'un fort capital social et symbolique, se trouvent dans une position beaucoup plus équivoque que Farocki ne l'était face à l'institution pénitentiaire. Ici encore, la grande diversité des médias produits par les internautes, et le fait que certain·es soient célèbres et tirent de leurs productions des revenus importants alors que beaucoup d'autres ne reçoivent aucune gratification financière, complique l'analyse. Indéniablement, certain·es YouTubeurs et YouTubeuses gagnent mieux leur vie que n'importe quel·le cinéaste travaillant à partir d'internet ; sur le plan du capital symbolique, on peut débattre de l'influence respective qu'exercent des films expérimentaux bénéficiant d'un fort prestige culturel, mais jouissant d'une distribution limitée, vis-à-vis de médias n'aspirant souvent pas à être identifiés comme de l'art, mais atteignant des millions de spectateurs et spectatrices. On sent ici la nécessité de considérer ces questions au cas par cas, en observant la manière dont s'articulent dans chaque film les relations entre les cinéastes et les internautes dont ils et elles réemploient les médias. Les prochains chapitres, qui s'intéresseront à dix films en particulier, permettront d'atteindre ce niveau de détail dans l'analyse. Mais un constat simple permet dès maintenant de sortir de cette apparente impasse. Parmi tous ceux que j'ai pu voir, très rares sont les films qui réemploient des médias produits par des internautes-stars. *Positive YouTubers*, *Clean with Me (After Dark)* que je citais plus haut, ou encore *Going*

South (Dominic Gagnon, 2018) constituent en cela des exceptions. La plupart des films réemploient à l'inverse des médias produits par des internautes que l'on hésite à qualifier d'« anonymes », car leurs visages apparaissent parfois à l'écran, mais qui sont inconnues du grand public. Dans ces cas, les cinéastes exercent un droit de regard et de commentaire sur les productions d'individus jouissant d'un moindre capital, sinon financier, du moins culturel et symbolique, qu'eux et elles-mêmes ; plutôt que de travailler par en-dessous (ce que suppose l'expression de « sousveillance » mobilisée plus haut), ils et elles se retrouvent à travailler depuis une position de privilège, de surplomb.

C'est ici qu'il me semble nécessaire d'effectuer un changement de paradigme. Jusqu'ici, j'ai tâché d'approcher la pratique qui fait l'objet de cette thèse à partir de textes critiques consacrés à d'autres films de réemploi transmédiatique, qui défendaient la capacité du réemploi à produire les conditions d'une perception critique vis-à-vis de médias échappant en temps normal à cette modalité spectatorielle. Mais lorsqu'il vise à documenter non plus les opérations audiovisuelles menées par des institutions anonymes, détentrices d'un important pouvoir économique, politique et symbolique, mais les pratiques socio-médiatiques d'individus singuliers, le réemploi est investi en surcroît d'autres enjeux, liés à la représentation que ces films produisent des personnes et des communautés dont ils documentent les pratiques en ligne. Pour décrire ces enjeux, il est nécessaire de convoquer dans la discussion un autre corpus de textes, consacrés à une autre histoire du cinéma : le cinéma documentaire, et plus précisément, le pan de cette histoire qui s'est le plus directement intéressé à explorer les enjeux esthétiques, politiques et éthiques de la production cinématographique de l'altérité.



**GOAL WAS BRAD PITT
FIGHT CLUB PHYSIQUE**

How'd i do brehs

Jlauterborn
Age: 22
Location: CA
05-20-2014, 10:56 AM

12. Échanges entre internautes réemployés dans Roman National (Grégoire Beil, 2018), www.webcam de Lionel Soukaz (2005) et Hard As You Can (Tiyana Baker, 2019).

Traduction : « L'objectif c'était le corps de Brad Pitt dans Fight Club. Vous en pensez quoi les mecs ».

1.2. REPRÉSENTER L'AUTRE

Dans l'article « *The Totalizing Quest for Meaning* », publié dans le recueil *When the Moon Waxes Red*, la cinéaste et anthropologue Trinh T. Minh-Ha dénonce la tendance historique du cinéma documentaire à reposer sur une distinction trop peu questionnée entre les personnes « *out there* » (celles qui ont été filmées et apparaissent à l'écran) et les personnes « *in here* » (celles qui regardent les premières, à commencer par le ou la cinéaste, puis l'ensemble du public invité à partager ce regard depuis le confort de la salle de cinéma)⁸². La formulation de cette distinction en anglais est particulièrement parlante, en ce qu'elle fait entendre combien celle-ci est toujours pensée à partir d'un « ici » qui est celui du monde social pour lequel le film est produit, et pour lequel le monde social documenté constitue toujours un « ailleurs ». Cette rhétorique du « nous » et du « elles et eux » est d'autant plus critiquable, toujours selon Trinh, lorsque regardant·es et regardé·es appartiennent effectivement à deux groupes sociaux ou ethniques distincts et entre lesquels existent, hors du dispositif filmique, des enjeux de domination.

Or en tant qu'artistes, comme je l'écrivais plus haut, les cinéastes appartiennent majoritairement à un groupe social jouissant d'un fort patrimoine culturel et symbolique, ce qui tend à n'être pas le cas des internautes dont ils et elles documentent les pratiques socio-médiatiques. Leurs films donnent à voir des réseaux socio-numériques qu'eux et elles-mêmes, de leur propre aveu, n'utilisent souvent pas dans leur vie quotidienne : Chris Kennedy m'a confirmé en entretien ne pas lire habituellement le forum *reddit.com* dont il a tiré son film *Watching the Detectives*, Penny Lane ne jamais flâner sur YouTube (hormis à des fins de recherche documentaire, comme pour la production de *The Pain of Others*), Dominic Gagnon déclare ne jamais utiliser internet à son domicile... Ces films exposent donc des échanges

82 TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, New York, Routledge, 1991, p. 35.

interpersonnels se tenant à l'intérieur de groupes auxquels les cinéastes n'appartiennent pas, qu'ils et elles observent de l'extérieur. Pour cette raison, ils courent le risque de répliquer le positionnement dénoncé par Trinh, et de creuser plutôt que de pallier la distance entre les personnes « *in here* » (celles qui comprennent et apprécient les codes du cinéma de non-fiction : cinéastes, festivaliers, spectateurs et spectatrices assistant aux rares projections de ces films « de niche » en salles de cinéma) et les personnes « *out there* » (les internautes dont les pratiques médiatiques constituent l'objet du film, et auxquels dans la grande majorité des cas les cinéastes ne donnent pas droit de regard sur le montage final). Trinh décrit ailleurs ce danger d'une autre manière, qui me semble directement applicable à la pratique du réemploi d'internet :

Sans un certain travail de déplacement, « parler à propos » (« *speaking about* ») ne fait que participer à la conservation de systèmes d'opposition binaire (sujet/objet ; moi/cela ; nous/eux) dont dépend la connaissance territorialisée. Cela place une distance sémantique entre soi-même et son œuvre ; soi-même (celle qui fait) et celle qui reçoit ; soi-même et l'autre. Cela sécurise le locuteur ou la locutrice dans une position de maîtrise ; je suis au milieu d'un processus de connaissance, acquérant, déployant le mot – je m'approprie, je possède, je démarque mon territoire souverain à mesure que j'avance – tandis que l'« autre » reste dans la sphère d'acquisition.⁸³

Traduite dans les termes de la présente étude, la démarche que critique Trinh peut être décrite comme suit : produire des films « à propos » des internautes dont ils et elles empruntent des médias, plutôt que des films réalisés « avec » ces internautes. On peut noter que le vocabulaire de l'« appropriation » et de l'« acquisition », employé par Trinh de manière métaphorique, prend ici un sens tout à fait concret. Cette citation suggère que parce qu'ils reposent entièrement sur des médias produits par d'autres, ces films relégueraient par défaut les personnes ayant filmé et apparaissant dans ces images à une « sphère d'acquisition » vis-à-vis de laquelle, par ce geste même d'appropriation et de montage, les cinéastes déploient leur maîtrise. C'est ce mécanisme dont il me semble possible d'explorer plus avant les enjeux

83 *Ibid.*, p. 12.

en recourant à la notion d'« exotisation ». Pour introduire cette idée de manière aussi concrète que possible, et avant d'étudier de quelle manière elle se manifeste dans la forme même de certains films, je propose d'observer ce qu'une forme de rhétorique exotisante se révèle dans les discours de certain·es cinéastes, lorsqu'ils et elles sont invité·es à expliciter ce qui les intéresse dans les médias qu'ils et elles réemploient. Je précise d'emblée que mon objectif, dans cette brève recension, n'est en aucun cas de formuler une critique visant certain·es cinéastes en particulier ; mais plutôt, comme l'écrivait Graham Huggan, d'« insister pour replacer [les œuvres] dans le contexte matériel qui l[es] conditionne »⁸⁴, en interrogeant les présupposés communs qui sous-tendent leurs discours et leurs pratiques.

1.2.1. Exotisation et « goût de l'autre »

La cinéaste Shengze Zhu déclare, à propos des streamers dont elle a récupéré des images pour son film *Present.Perfect* :

Ils n'ont pas été formés comme cinéastes ou comme directeurs ou directrices de la photographie. [La manière dont ils filment] est basée sur leur instinct, d'une certaine façon. Ils n'avaient aucune idée de ce que c'est que l'ouverture, ou comment composer ou cadrer une image. [...] Et parce qu'ils ne connaissent pas les règles, ils peuvent être très créatifs. Parfois le résultat est étonnamment impressionnant.⁸⁵

On observe ici que c'est l'ignorance technique – supposée ou réelle – des internautes qui est investie comme objet de fascination : les images des internautes attirent la cinéaste professionnelle pour ce qu'elles manifestent de fraîcheur, et de spontanéité, dans la manière

84 Graham HUGGAN, « L'Exotisme postcolonial. Salman Rushdie et le "Booker des Bookers" », cité et traduit par Claire Ducournau dans COLLECTIF WRITE BACK, *Postcolonial Studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 290.

85 Daniel EAGAN, « "Shows of Women Who Eat Bananas Seductively are Banned": Shengze Zhu on *Present.Perfect* », *Filmmaker Magazine*, 2019, URL : <<https://filmmakermagazine.com/107526-shows-of-women-who-eat-bananas-seductively-are-banned-shengze-zhu-on-present-perfect/>>.

dont elles ont été produites. Il est important de noter qu'immédiatement, les caractéristiques formelles de l'image (luminosité, instabilité du cadre...) sont associées à des qualités que la cinéaste attribue aux personnes ayant produit cette image (perçues comme ignorantes, mais créatives). Quant au contenu de cette déclaration, il me semble possible d'effectuer un rapprochement avec une citation d'André Gide, souvent mobilisée dans la littérature théorique sur l'exotisme, extraite de son journal :

Ce qui fait le charme et l'attrait de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exoti[que], ce n'est point tant que la nature y soit plus belle, mais que tout nous y paraît neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité.⁸⁶

De la même manière, le cinéaste Jon Rafman déclare, avec un sens de la provocation certainement calculé, au sujet des images recueillies sur le forum *reddit.com* qui constituent la matière première de plusieurs de ses films (notamment *Still Life (Betamale)*, 2013 ; *Mainsqueeze*, 2014 et *Erysiichthon*, 2015) :

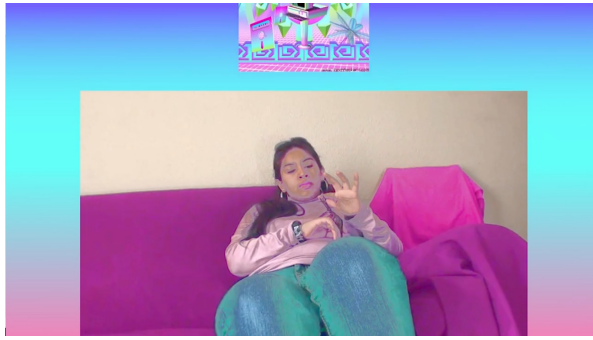
Je ne vois pas de différence entre ce que je fais, et ce que ferait un compositeur classique qui se promènerait sur un marché, entendrait un mendiant fredonner une chanson folklorique, et l'incorporerait ensuite dans un mouvement orchestral. C'est beau, à sa manière.⁸⁷

On observe ici à nouveau le trope de la rencontre de l'artiste avec un objet étranger au monde de l'art légitime⁸⁸, dont il perçoit la beauté inattendue (Gide disait « le charme »), et dont il s'empare.

86 André GIDE, *Journal. 1889-1939*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951, p. 1236, cité dans Leonid HELLER, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2-3, 2009, p. 317-348, ici p. 325.

87 Murray WHYTE, « Jon Rafman: Internet Explorer », *Canadianart*, 2015, URL : <<https://canadianart.ca/features/jon-rafman-internet-explorer/>>.

88 Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.



13. Réemploi de vidéos d'internautes dans *Mainsqueeze* de Jon Rafman (2014) et *Present.Perfect* de Shengze Zhu (2019).

Il semble possible de voir dans cette déclaration de Rafman une reformulation de ce que Victor Segalen, dans son *Essai sur l'exotisme*, avait déjà décrit aux débuts du XX^{ème} siècle sous l'appellation d'« esthétique du divers »⁸⁹, et qui désigne l'attrait pour l'altérité comme le moteur d'un désir de création. Cette fascination pour l'objet nouveau, excitant du fait de son étrangeté même, me semble également observable dans un entretien croisé entre les cinéastes Dominic Gagnon et Gwenola Wagon daté de 2012, dans lequel on lit :

Dominic Gagnon : YouTube comme plateforme devient moins intéressante, parce qu'elle pousse les gens à devenir plus professionnels. Il y a des conventions où on leur montre comment faire plus de vues en améliorant le cadrage, le maquillage...

Gwenola Wagon : Désormais, ils s'occupent même de la postprod, en proposant de stabiliser l'image. Bientôt, ils proposeront de supprimer les flous, corriger les expositions. Ils sont en train de tout formater. Et tout qui nous intéressait, le fait que ce soit personnel, subjectif, sincère, risque de disparaître.⁹⁰

Il faut noter que les pratiques de ces deux cinéastes ont évolué depuis 2012, et qu'ils ne tiendraient sans doute pas aujourd'hui ces mêmes propos⁹¹. Cependant, cet extrait d'entretien me semble offrir un éclairage intéressant sur les premiers temps du réemploi d'internet au cinéma, et dont on retrouve, par exemple dans l'entretien déjà cité avec Shengze Zhu, des

89 Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 2009.

90 Marie LECHNER, « Interview croisée de Dominic Gagnon et Gwenola Wagon », *Libération*, 2012, URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2012/12/04/meme-tenir-une-camera-me-parait-depasse_865101>.

91 Dominic Gagnon a notamment démontré dans *Going South* (2018) son intérêt pour les formes audiovisuelles de facture plus « professionnelle » produites désormais par certains YouTubeurs et certaines YouTubeuses.

échos très contemporains. Il apparaît de ces quelques extraits d'entretien que c'est l'altérité des médias produits par les internautes qui attire ces cinéastes vers la pratique du réemploi d'internet ; cette altérité étant plus ou moins explicitement mesurée à partir de la norme définie par leurs propres pratiques audiovisuelles. Comme l'écrivait Tzvetan Todorov dans *Nous et les autres* : « l'exotisme [d']une culture [est toujours] défini[e] exclusivement par [son] rapport avec l'observateur »⁹².

Mais cette altérité n'est jamais pensée comme radicale. Si les pratiques médiatiques des internautes fascinent les cinéastes, c'est en raison de l'écart qui les sépare de la manière dont eux et elles-mêmes ont appris à manier les images et les sons ; or l'idée même d'« écart » indique que ces différentes pratiques audiovisuelles existent sur un même spectre. En d'autres termes, les médias d'internet attirent les cinéastes non pas parce qu'ils n'auraient *rien à voir* avec le médium cinématographique et son langage, mais plutôt parce qu'ils en renvoient un reflet déformé, donc intrigant. La cinéaste Birgit Hein déclare ainsi, au sujet de son court-métrage *Abstrakter Film* (2013) réalisé à partir d'images filmées par des manifestant·es en Lybie et en Syrie :

Les premiers plans de manifestations nocturnes à Tripoli, aux couleurs détraquées, vert, orange, bleu, floues, brouillées, m'ont complètement fascinée, car ils me rappelaient l'esthétique des vieux films expérimentaux.⁹³

Dans cette citation on voit la cinéaste expérimentale découvrir, émerveillée, des images d'une forme nouvelle, qu'elle associe, à la faveur d'une forme de primitivisme paradoxal, à la naissance de l'art qu'elle-même pratique. De même, Dominic Gagnon déclarait, à propos de son travail de défrichage de médias produits par des internautes :

J'essaie de retrouver ces petits moments où je sens des idées de cinéma. De vraies idées de cinéma, des trucs qui font référence au cinéma d'avant-garde, au cinéma

92 Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 301.

93 Florian KRAUTKRÄMER, « Birgit Hein », *Daumenkino*, 2014, URL : <<http://dkritik.de/interview/birgit-hein/>>.

classique, au cinéma populaire... Je travaille avec une mémoire de ce qu'a déjà été le cinéma, pour le recréer, mais avec des matériaux complètement nouveaux.⁹⁴

Et l'on retrouve un projet similaire chez Oussama Mohamed, cette fois à l'intérieur même de son film déjà cité *Eau argentée. Syrie autoportrait*, coréalisé avec Wiam Simav Bedirxan. Sur une image filmée par un internaute, Mohamed déclare en voix off : « *Un homme m'a volé la caméra... et le cinéma fut* ». Ici encore, le réemploi semble donc avoir pour moteur le désir du cinéaste de réfléchir au jeu de miroir déformant qu'il observe entre les pratiques médiatiques des internautes, et l'histoire de sa propre pratique de l'image. Or cette tendance à maintenir l'objet approprié à une subtile distance de soi, suffisamment proche pour que la comparaison soit possible, mais suffisamment loin pour pouvoir maintenir une forme de distinction, a été identifiée par différents auteurs et autrices comme un élément essentiel de la logique de l'exotisation. L'historienne Anaïs Fléchet écrit par exemple, à partir du travail de la sociologue Faustine Régnier sur l'exotisme culinaire, que :

Pour être exotique, un [objet] doit être mis à une « juste distance » entre altérité et ipséité ; suffisamment différent pour susciter l'intérêt, mais pas trop différent sous peine de devenir incompréhensible. L'exotisme procède non d'une altérité radicale, mais d'un va-et-vient entre l'étranger et le familier.⁹⁵

L'ethnologue Arnauld Chandivert et le chercheur en littérature Maxime Del Fiol ont reformulé cette même idée, en écrivant que les « logiques relationnelles » qui animent l'exotisme

combinent proximité et distance, découverte en l'autre du comparable et, inversement, de l'étrangeté en soi, jeux de miroir entre similitude et différence maintenant néanmoins cette altérité et cette étrangeté dans leur irréductibilité.⁹⁶

On atteint ici une description assez précise de la manière dont fonctionne la logique exotisante, qui rejoint du reste la définition proposée par Pierre Mason que j'ai citée en introduction de cette thèse. L'attrait pour l'objet approprié y est justifié par sa capacité à

94 Johan LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », *Débordements*, 2018, URL : <<https://debordements.fr/Dominic-Gagnon>>.

95 Anaïs FLÉCHET, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 11-1, 2008, p. 15-26, p. 25.

96 Arnauld CHANDIVERT et Maxime DEL FIOL, « L'Ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature », *Komodo 21*, 11, 2019, URL : <<http://komodo21.fr/visions-du-monde-pouvoirs-devocation-exotisme-et-pittoresque-en-litterature-et-en-anthropologie/>>.

renvoyer l'artiste à ses propres pratiques, et en particulier aux origines (historiques ou mythiques) de celles-ci. Il découle de ce projet que l'objet approprié n'est observé que depuis le point de vue de la culture et des pratiques de l'artiste, ce qui tend à induire une perte des significations qu'il endossait dans son contexte originel. L'objet se voit alors présenté comme fascinant autant que mystérieux :

L'objet perd de son exotisme si on en explique l'usage et le fonctionnement, si on le replace dans son lieu où il est finalement bien normal et compréhensible. Pour rester bizarre, l'objet exotique doit être opaque.⁹⁷

Ou, pour reprendre une formule particulièrement synthétique de Graham Huggan : l'œuvre exotisante « fabrique l'altérité, même lorsqu'elle prétend céder à son mystère immanent »⁹⁸.



14. Vidéos de manifestation trouvées sur internet, réemployées par Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan dans *Eau argentée*. Syrie autoportrait (2014) et Birgit Hein dans *Abstrakter Film* (2013).

97 Jean-François STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148-1, 2008, p. 7-30, ici p. 14.

98 Graham HUGGAN, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001, p. 13.

Ces définitions rendent évidente la nécessité d'analyser concrètement dans quelle mesure la tendance exotisante que j'observe ici dans les déclarations programmatiques de certains cinéastes se retrouve effectivement dans les dispositifs formels de leurs films, selon que ceux-ci travaillent à préserver les significations propres des médias réemployés, ou produisent plutôt autour d'eux une forme d'« opacité » ou de « mystère immanent ». Il est donc important de s'équiper, pour mener ce travail d'analyse, d'outils descriptifs et conceptuels aptes à mesurer la tendance de certains procédés filmiques à reproduire, ou à l'inverse leur capacité à déconstruire la logique exotisante dont je viens de décrire les soubassements. C'est ici que la problématisation que je viens d'exposer s'incarne dans une proposition méthodologique : puiser dans l'histoire du cinéma ethnographique et de sa critique, des outils pour procéder à l'analyse des procédés formels qu'inventent les cinéastes travaillant à documenter internet pour négocier l'altérité des médias qu'ils et elles s'approprient.

1.2.2. Les leçons du cinéma ethnographique

Que l'on date son origine aux premières expérimentations du début du vingtième siècle⁹⁹ ou à son institutionnalisation au sein du monde académique après la Seconde Guerre mondiale¹⁰⁰, le film ethnographique tend historiquement à reposer sur un dispositif de production où la personne filmant et les personnes filmées appartiennent à des groupes ethniques et sociaux différents. Non seulement ces films existent à l'interface de plusieurs univers culturels ; mais ils prennent collectivement la différence culturelle comme objet de réflexion. Catherine Russell suggère ainsi que « l'ethnographie peut être comprise comme une

99 Alison GRIFFITHS, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002.

100 Jay RUBY et Banks MARCUS, « Introduction », in Jay RUBY et Banks MARCUS (dir.), *Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 1-18.

manière d'expérimenter avec la différence culturelle et l'expérience transculturelle »¹⁰¹. Offrant dans la première partie de son ouvrage *Experimental Ethnography* une contextualisation historique et politique de la pratique de l'ethnographie, elle écrit :

Dans un film ethnographique idéal, l'observation sociale serait présentée comme une forme de connaissance culturelle ; mais étant donné le contexte colonial dans lequel ont été développées l'anthropologie et sa composante ethnographique, cette « connaissance » est rattachée aux hiérarchies de race, d'ethnicité et de domination implicites qui caractérisent la culture coloniale.¹⁰²

Cette idée rejoint une remarque formulée par Michel Leiris dès 1950, qui soulignait que « l'ethnographie apparaît étroitement liée au fait colonial », et invitait les ethnographes à assumer la responsabilité de ce que leurs travaux peuvent avoir de conséquences politiques sur la vie des groupes sociaux qu'ils et elles étudient¹⁰³. Catherine Russell ajoute ensuite qu'en raison de cette intrication entre la pratique de l'ethnographie et le « fait colonial », « l'histoire du film ethnographique est une histoire de la production de l'Altérité »¹⁰⁴. Or documenter par le réemploi les pratiques socio-médiatiques de groupes d'internautes nécessite aussi de négocier, au sein du dispositif filmique, différentes formes d'altérité. Comme dans n'importe quelle forme de réemploi transmédiatique, il y a l'altérité formelle, technologique, symbolique qu'entretiennent les médias eux-mêmes vis-à-vis du médium cinématographique, occupant diverses positions au sein de ce que Hito Steyerl appelait plus haut le « capitalisme audiovisuel » ; mais aussi l'altérité sociale, culturelle, générationnelle ou ethnique des cinéastes vis-à-vis des internautes ayant produit ces médias. Ce sont les enjeux de ces négociations avec l'altérité que la littérature théorique et critique qui a été produite autour de l'histoire du cinéma ethnographique permet d'éclairer. Spécifiquement, un rapide survol de l'histoire des formes filmiques inventées par les ethnographes à mesure qu'évoluait leur

101 Catherine RUSSELL, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 18.

102 *Ibid.*, p. 34.

103 Michel LEIRIS, « L'Ethnologue devant le colonialisme », *Les Temps modernes*, 58, 1950, p. 357-374, ici p. 357.

104 C. RUSSELL, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, p. 34.

conscience des dynamiques de domination informant leurs dispositifs de production, offre un éclairage tout à fait intéressant sur les films dont il est question ici.

Dans son travail sur l'histoire des formes documentaires, Bill Nichols a décrit combien les normes du réalisme ont varié au fil des décennies :

Les modes dominants de discours d'exposition changent ; l'arène de contestation idéologique évolue. Le réalisme confortablement accepté par une génération apparaît comme artificiel aux yeux de la suivante. De nouvelles stratégies doivent constamment être inventées pour représenter « les choses comme elles sont », ainsi que pour contester cette représentation même.¹⁰⁵

Sans entrer dans le détail de la périodisation qu'il propose – qui a elle-même évolué au fil de ses écrits – on peut emprunter à Nichols le constat largement partagé selon lequel au cours du XX^{ème} siècle, le film documentaire en général et ethnographique en particulier a été amené à questionner de plus en plus frontalement le régime de vérité au sein duquel il opère.

L'anthropologue Jay Ruby écrit quant à lui, de manière volontairement schématique, que

Tant qu'une version popularisée du positivisme et un empirisme naïf dominaient la manière dont les Occidentaux comprenaient le monde, il était entendu que les cinéastes étaient capables de découvrir et de représenter la vérité à propos d'autres peuples. Les documentaires étaient perçus comme des affirmations factuelles non contestées, présentant une version officielle de ce qu'est la réalité pour une autre personne. Les personnes représentées étaient considérées comme incapables de s'exprimer elles-mêmes.¹⁰⁶

Selon l'auteur, c'est à partir des années 1950, en particulier grâce aux interventions cruciales de Jean Rouch, que « certains documentaristes ont questionné leur capacité à "parler pour" qui que ce soit, et ont commencé à chercher des manières de "parler à propos" ou de "parler avec" »¹⁰⁷ (on note le parallélisme de ces formulations avec celles de Trinh, citées plus haut). Ruby explique cette évolution du dispositif ethnographique à la fois par un changement dans les mentalités politiques de l'époque (lié à ce qu'il appelle « la fin de l'ère coloniale ») et par le développement de technologies filmiques plus maniables, notamment l'essor des technologies

105 Bill NICHOLS, « The Voice of Documentary », *Film Quarterly*, 36-3, 1983, p. 17-30, ici p. 17.

106 Jay RUBY, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: an Anthropological and Documentary Dilemma », *Journal of Film and Video*, 44-1/2, 1992, p. 42-66, ici p. 46.

107 *Ibid.*, p. 47.

d'enregistrement de son synchrone. Quelle que soit l'explication retenue, à partir du milieu du siècle, beaucoup de cinéastes ethnographes ont commencé à rechercher des dispositifs formels permettant d'inclure dans leurs films la perspective et à la parole des personnes filmées. Dans la suite de cet article publié en 1992, Ruby relate diverses expériences menées par des ethnographes ayant tâché d'impliquer les protagonistes de leurs films dans leur processus créatif. Il évoque ainsi notamment les expérimentations de Colin Low auprès des habitants et habitantes de l'île Fogo (dans le cadre du projet « *Challenge for Change* » initié par le gouvernement canadien à la fin des années soixante), qui invitait les personnes filmées à participer au choix des lieux de tournage, à la manipulation des caméras, au cadrage des images et au montage du film. Dans un texte consacré à ce même projet « *Challenge for Change* », l'artiste et théoricien Sol Worth souligne cependant que si louable qu'ait pu être cette velléité de collaboration artistique avec les personnes filmées, qu'il a lui-même manifestée dans ses propres expérimentations filmiques, le dispositif consistant à enseigner la pratique du cinéma à une communauté qui n'en a pas déjà l'usage n'est pas sans défaut :

Enseigner à d'autres comment faire du cinéma revient pour l'essentiel à leur enseigner des valeurs propres à une certaine classe moyenne blanche, selon lesquelles le film documentaire permettrait le progrès vers la démocratie.¹⁰⁸

Ce serait donc selon Worth à la seule condition que les communautés développent leurs propres pratiques de production d'images en mouvement, que pourrait s'envisager la fabrication de films ethnographiques véritablement collaboratifs.

108 *Ibid.*, p. 43. Jay Ruby cite Sol WORTH, « Review of *You Are On Indian Land* », *American Anthropologist*, 74-4, 1972, p. 1029-1031.



15. Images issues de la série *Navajos Film Themselves* (Sol Worth, John Adair, Richard Chalfen et leurs étudiant-es, 1966) et *O Mestre et o Divino* (Tiago Campos Torres, 2013).

Dès 1974, Jean Rouch rêvait à un futur où la manipulation de caméras serait devenue si naturelle à tous les peuples que l'ethnographe n'aurait plus à endosser aucune forme d'autorité artistique ni scientifique :

Et demain ? Demain, ce sera l'heure des portapacks en couleurs, du montage vidéo et du visionnage instantané. Les rêves de Vertov et de Flaherty seront combinés dans un « ciné-œil-oreille » mécanique : une caméra si facile à utiliser qu'elle tombera naturellement entre les mains de celles et ceux qui ont toujours été face à l'objectif. À ce moment-là, les anthropologues ne contrôleront plus le monopole de l'observation.¹⁰⁹

A la même période, Sol Worth formulait une prédiction similaire, articulée cependant de manière moins univoquement optimiste que celle de Rouch :

Imaginez un monde dans lequel les formes symboliques créées par une personne seraient instantanément disponibles au reste du monde ; un endroit où [nous nous connaîtrions les un·es les autres] à travers les images que nous produirions toutes et tous à propos de nous-mêmes et de notre monde, tel que nous le voyons, tel que nous le ressentons et tel que nous choisissons de le partager via un réseau de communication global aliénant et avide d'images dont nourrir ses câbles coaxiaux.

Imaginez cet endroit [...] où les formes symboliques ne seraient plus la propriété d'une élite culturelle, technologique ou économique, mais seraient plutôt omniprésentes et se multiplieraient comme un cancer géant (ou, à l'inverse, comme une énorme et magnifique orchidée), disponibles à chaque instant dans le monde entier.

109 Jean ROUCH, « La Caméra et les hommes », in Claudine DE FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Éditions Mouton, 1979, p. 53-71, p. 43 ; je retraduis depuis la citation anglaise dans Jay RUBY, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside », art. cit., p. 53.

Imaginez un endroit dans lequel chaque culture [...] serait accessible à toutes les autres ; un endroit où presque tout le monde [...] pourrait produire des images verbales et visuelles, où les individus et les groupes pourraient monter, arranger et réarranger les visualisations de leurs mondes intérieurs et extérieurs, et un endroit où ces films, ces programmes télévisés [...] seraient instantanément accessibles à quiconque choisit de les regarder.¹¹⁰

Il est difficile, en lisant ces mots aujourd'hui, de ne pas songer que les cinquante années qui nous séparent de l'époque à laquelle ils ont été écrits ont vu l'établissement progressif du monde qu'ils prophétisent. L'essor des technologies numériques, puis plus récemment du web participatif, a favorisé l'adoption de l'usage de caméras par diverses communautés, et vu le développement de nouvelles pratiques de production et de diffusion d'images en mouvement permettant aux individus et aux groupes de documenter leurs propres vies. Les nouveaux usages communicationnels de l'image sur internet, que décrivait plus haut André Gunthert, ont permis à un nombre croissant de groupes et de communautés d'exercer un contrôle toujours plus précis sur les médias dans lesquelles ils et elles apparaissent. Dans le champ du cinéma ethnographique, ce phénomène a notamment été étudié par Faye Ginsburg dans ses travaux sur ce qu'elle appelle les « médias indigènes », qui voient les membres d'une communauté s'emparer eux et elles-mêmes des moyens de production d'images, pour contrer les discours produits par des cinéastes ou journalistes étrangers à leur communauté¹¹¹. Ces évolutions semblent aller dans le sens du futur anticipé par Rouch et Worth : un monde où chacun et chacune prendrait la responsabilité de sa propre image, aurait la possibilité de documenter sa vision du monde, et où l'accès facilité aux technologies de capture d'image et à des réseaux toujours plus globaux de distribution s'accompagnerait d'une démocratisation des pratiques de production de discours et de savoirs. On peut imaginer avec Rouch que dans un tel monde, il n'y aurait simplement plus de cinéastes ethnographes, car les communautés documenteraient

110 Sol WORTH, « Toward an Anthropological Politics of Symbolic Form », in Dell HYMES, *Reinventing Anthropology*, New York, Pantheon, 1972, p. 335-364, cité par Jay RUBY, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside », art. cit., p. 57-58.

111 Voir par exemple Faye GINSBURG, « The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film », *Visual Anthropology Review*, 11-2, 1995, p. 64-76.

elles-mêmes leurs pratiques culturelles ; il n'y aurait que des « autoethnographes », tournant leurs regards vers leurs propres communautés d'appartenance.

Mais si toutefois certains cinéastes persistaient dans leur désir de représenter d'autres cultures que la leur, ne développeraient-ils et elles pas précisément la pratique qui fait l'objet de la présente étude : produire des films à partir d'un travail de réemploi des médias produits spontanément par les membres du groupe dont il s'agit de documenter les pratiques ? En ce sens, la pratique du réemploi de médias produits par des internautes peut apparaître comme l'aboutissement des promesses formulées par l'histoire du cinéma ethnographique. En ce qu'ils ne contraignent les personnes représentées à l'écran à aucun dispositif de mise en scène (pas d'entretiens, pas de scènes rejouées pour la caméra...), en ce qu'ils ne leur imposent pas même la présence d'une caméra étrangère dans leur espace de vie, ces films sont parmi les moins intrusifs de l'histoire du cinéma de non-fiction. Ce sont des films ethnographiques idéaux, du moins si l'on considère l'évolution historique que les paragraphes précédents ont évoquée : ils accomplissent le rêve des ethnographes qui imaginaient des communautés tellement versées dans l'usage de caméras qu'ils n'auraient à enseigner à leurs membres aucune technique de prise de vue, et pourraient ainsi leur déléguer l'entièreté de leur responsabilité auctoriale. Ces films laissent leurs protagonistes s'exprimer sans contrainte et leur offrent ainsi une chance inégalable « d'être eux et elles-mêmes » à l'écran. Le péril ethnographique, celui de l'imposition par la personne filmant des codes de sa culture aux personnes filmées, se verrait ainsi déconstruit. Donnant à voir la manière dont les internautes (se) voient, ces films semblent poursuivre ce que Bronislaw Malinowski décrivait dès 1922 comme l'objectif de l'ethnographie : saisir « le point de vue de l'autochtone »¹¹², ou en l'occurrence, de l'internaute.

112 Bronislaw MALINOWSKI, *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, Paris, Gallimard, 1963.



16. Réemploi de « vidéos de réaction » dans *A Certain Amount of Clarity* (Emmanuel Van der Auwera, 2014), *Lost Episode* (Christopher Radcliff, 2019) et *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018).

Mais s'il est productif de mobiliser l'histoire du cinéma ethnographique pour approcher ces films réemployant internet, ce n'est pas seulement parce que leurs dispositifs peuvent sembler exaucer les vœux et promesses des ethnographes du siècle dernier. C'est aussi et surtout parce qu'on y retrouve également les limites de leurs méthodes, qui ont beaucoup été critiquées au cours des dernières décennies précisément pour leurs tendances à exotiser les personnes dont il s'agissait d'étudier la culture. Pour démontrer cette idée, et afin d'illustrer par un premier exemple concret les effets de sens que le rapprochement que je propose ici entre histoire de l'ethnographie et pratiques contemporaines de réemploi d'internet me semble produire, je propose de mobiliser un texte très célèbre de l'histoire de l'anthropologie : « *On Ethnographic Allegory* » de James Clifford.

1.2.3. Le « paradigme du sauvetage »

Dans cet article daté de 1986, l'historien de l'anthropologie Clifford prend pour point de départ les travaux de l'anthropologue Michelle Rosaldo, qui dénonçait déjà la manière qu'ont certain·es ethnographes de n'accorder de la valeur aux observations ethnographiques que dans la mesure où celles-ci semblent permettre d'éclairer l'origine des civilisations occidentales¹¹³. Clifford reprend cette critique en dénonçant à son tour la tendance de certain·es ethnographes à se laisser fasciner par le caractère supposément « primitif » des pratiques sociales et culturelles des peuples qu'ils et elles étudient. Il leur reproche aussi de s'investir vis-à-vis de ces cultures, et cette idée m'intéresse particulièrement ici, d'un rôle de « sauveur ». Dans ce système de pensée que Clifford désigne par l'expression de « pastorale ethnographique », la pratique de l'ethnographie se justifie par le fait que les cultures

113 Michelle ROSALDO, « The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding », *Signs*, 5-3, 1980, p. 389-417.

identifiées comme « primitives » seraient en train de disparaître. Jouant sur l'ambiguïté phonique du terme de « sauvetage », qui permet en anglais (« *salvage* ») encore plus qu'en français d'entendre résonner l'écho du mot « sauvage » (« *savage* »), Clifford écrit :

L'objet de l'ethnographie, qui est toujours un objet en train de disparaître, est de manière significative une construction rhétorique visant à légitimer une pratique de représentation : une ethnographie du « sauvetage », dans tous les sens du terme. L'autre est perdu dans un espace-temps en voie de désintégration, mais sauvé dans le texte.¹¹⁴

Dans ce paradigme, le texte ethnographique est donc investi d'une fonction d'archivage, qui justifie rétrospectivement sa production : il s'agit pour l'ethnographe de « sauver » pour la postérité des fragments de cultures plus ou moins « sauvages » en train de disparaître, dont il ou elle capterait, par l'écriture, les derniers rayons. Nuançant sa critique, il précise ensuite :

De telles attitudes, bien qu'elles persistent, sont de plus en plus rares. Peu d'anthropologues embrasseraient aujourd'hui la logique de l'ethnographie dans les termes utilisés à l'époque de Franz Boas, comme une opération de secours de la dernière chance. Mais l'allégorie du sauvetage est profondément enracinée. J'argue en effet qu'elle fait partie intégrante de la conception et de la pratique de l'ethnographie, entendue comme un processus d'écriture, et spécifiquement, de textualisation. Toute description ou interprétation qui se conçoit comme « amenant une culture vers une forme écrite », déplaçant une expérience orale-discursive (celle de l'autochtone et celle du chercheur sur le terrain) vers une version écrite de cette expérience (le texte ethnographique), adopte la structure du « sauvetage ».¹¹⁵

Cette précision est importante : il ne s'agit pas d'affirmer que le « paradigme du sauvetage » serait explicitement formulé et défendu par toutes les ethnographes, mais plutôt de défendre l'idée selon laquelle celui-ci serait encodé implicitement dans la pratique même de l'ethnographie.

Or on retrouve cette rhétorique du sauvetage dans les discours de certaines cinéastes travaillant à partir d'internet. Il n'est bien sûr plus question de sauver des cultures dites « primitives » des limbes où dépérissent les cultures orales, victimes de l'arrivée de la

114 James CLIFFORD, « On Ethnographic Allegory », in James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 98-121, ici p. 112.

115 *Ibid.*, p. 113.

modernité, puisque les médias d'internet sont, par définition, les produits de technologies modernes – plus modernes que le cinéma même. Mais la même idée est reformulée sur un autre terrain : il s'agit d'employer le médium cinématographique pour sauver des médias autrement condamnés à se voir engloutir dans la masse infinie des données massives, le *big data*, voire supprimés par les plateformes. Dominic Gagnon qualifie ainsi ses films, non pas de films de *found footage*, mais de « *saved footage* », littéralement de « médias sauvés ». Sa trilogie *RIP in pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011) et *Hoax_canular* (2013) est entièrement construite à partir d'images censurées par la plateforme YouTube, qu'il a téléchargées avant que celles-ci ne soient définitivement supprimées. Il décrit ce projet dans les termes suivants :

Je regardais des vidéos sur internet et j'ai remarqué que certaines de ces séquences étaient progressivement supprimées en raison de leur contenu contestataire. Comme elles disparaissaient, j'ai commencé à les récupérer pour les sauver de l'oubli et en faire un montage.¹¹⁶

Lorsque les images qu'il emprunte ne sont pas directement menacées par la censure des plateformes, celles-ci sont néanmoins considérées comme déjà perdues dans les flux massifs de données qui sont produites et traitées chaque jour par les plateformes internet : « les vidéos sont souvent perdues à cause de la censure, mais aussi de l'accumulation. Il y en a tellement... »¹¹⁷. On retrouve donc ici l'idée d'une culture en voie de disparition – que Clifford décrivait comme l'objet même de la « pastorale ethnographique » – qu'il s'agit, en l'inscrivant dans un médium plus pérenne que son support originel, de préserver pour les générations futures. De même, Jane Schoenbrun a déclaré, à propos de son film de réemploi d'internet *A Self-Induced Hallucination* :

Dans quinze ans, ce film représentera notre époque comme aucun autre. C'était une motivation importante pour moi, quand je m'interrogeais sur les enjeux

116 Cité par la notice « Dominic Gagnon » du catalogue en ligne de la série VISIONS. URL: <<http://www.visionsmtl.com/dominic-gagnon.html>>.

117 J. LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », art. cit.

éthiques de mon projet, et que je me demandais pourquoi je voulais faire exister ce film. Je pensais à ce que ce film deviendrait dans quinze, vingt ans, quand toutes ces vidéos auront été supprimées d'internet, et que YouTube n'existera peut-être plus. Je voulais créer un document qui puisse préserver, sauver ce qui s'est passé.¹¹⁸

Et Peter Snowdon, à propos de son film *The Uprising* :

Si je ne devais évoquer qu'une seule motivation pour faire ce film, c'est ma peur que ces vidéos disparaissent, qu'elles soient avalées pour toujours par YouTube – ou qu'il devienne impossible de comprendre ce qu'elles étaient.¹¹⁹

C'est également un motif récurrent des textes critiques consacrés aux films réalisés à partir d'internet. Becca Voelcker souligne ainsi que « beaucoup des protagonistes [du film *Present.Perfect* de Shengze Zhu] et de leurs médias, ont disparu depuis le moment de la fabrication du film »¹²⁰ ; Erika Balsom écrit du film *Watching the Detectives* de Chris Kennedy qu'il « confère à des énoncés éphémères la stabilité archivistique du film sur pellicule »¹²¹... Aussi n'est-il pas nécessaire de désigner tel ou telle cinéaste en particulier pour établir le constat selon lequel une forme de « paradigme du sauvetage » semble bien informer notre compréhension collective de la pratique du réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction.

En dernière instance, si la notion d'exotisation me semble intéressante à mobiliser ici, c'est qu'elle permet de restituer la complexité de la relation que la pratique du réemploi suppose, et contribue à produire, entre le médium cinématographique et les médias produits par les internautes. La rhétorique exotisante est en effet toujours le produit de « relations de pouvoir inégalitaires »¹²² ; mais l'oppression qu'elle exerce sur les objets qu'elle s'approprie et recontextualise en son sein s'articule en même temps avec un discours célébrant les qualités

118 Entretien personnel non publié avec la cinéaste, conduit à Rotterdam en janvier 2019.

119 Pamela COHN, « Peter Snowdon », *Bomb Magazine*, 2014, URL : <<https://bombmagazine.org/articles/peter-snowdon/>>.

120 Becca VOELCKER, « Interview: Shengze Zhu », *Film Comment*, 2019, URL : <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-shengze-zhu/>>.

121 Erika BALSOM, « Crowd Source », *Art Forum*, 2018, URL : <<https://www.artforum.com/print/201809/erika-balsom-on-chris-kennedy-s-watching-the-detectives-77263>>.

122 G. HUGGAN, *The Postcolonial Exotic, op. cit.*, p. 14.

intrinsèques de ces objets, au prix souvent d'une forme de dévalorisation de la culture au sein de laquelle ces objets se voient recontextualisés. Comme l'écrit Deborah Root :

Les cultures dont proviennent les [objets] esthétiques ou cérémoniaux [faisant l'objet de l'appropriation] sont généralement estimés plus intéressants, [...] plus authentiques [...] par ceux et celles qui opèrent l'appropriation, qui sont généralement issues des sociétés dominantes.¹²³

Anaïs Fléchet formule quant à elle cette tension entre valorisation et domination de la façon suivante :

L'exotisme est un mode de relation à l'autre dans lequel celui-ci attire en raison de sa différence. [...] Les productions [exotisantes] sont néanmoins porteuses d'une même ambiguïté en ce que, en attribuant des valeurs positives à l'autre, elles restent sous-tendues par une conception hiérarchique des relations entre groupes humains qui oppose un Nous, porteur de civilisation, à des Autres aux contours flous que le Nous se charge de mettre en scène.¹²⁴

Cette « ambiguïté » me semble correspondre à une composante importante de la pratique du réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction. Les fragments d'entretiens cités plus haut ont permis d'établir que les médias d'internet tendent à attirer les cinéastes en raison de leur altérité vis-à-vis du médium cinématographique : une altérité qui renvoie les cinéastes à leurs propres pratiques de l'image et du son, par une forme de projection identificatoire qui tend à valoriser paradoxalement les médias d'internet (leur « spontanéité », leur « beauté ») tout en tendant à rendre inintelligibles leurs significations propres. À partir de là, les pratiques de réemploi peuvent être interprétées de deux manières opposées, que la notion d'exotisation, dans son ambiguïté même, me semble permettre de penser ensemble. D'une part, on peut avancer que le réemploi témoigne de la confiance investie par les cinéastes dans la capacité du cinéma à inviter une perception critique de médias non-cinématographiques – c'est l'approche décrite plus haut à partir des exemples de Farocki et Godard – et à « sauver » des médias autrement condamnés à l'oubli. Mais la valorisation même dont font l'objet ces médias de la

123 Deborah ROOT, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, And The Commodification Of Difference*, New York, Avalon Publishing, 1996, p. 70.

124 A. FLÉCHET, « L'Exotisme comme objet d'histoire », art. cit., p. 15-26.

part des cinéastes travaillant à partir d'internet invite également une autre lecture, qui verrait dans la pratique du réemploi le signe d'une inquiétude quant à la perte de pertinence du cinéma dans le paysage médiatique contemporain, menacé par ces nouvelles pratiques médiatiques, plus populaires, plus accessibles, plus interactives, plus ludiques¹²⁵ – on pense par exemple à Dominic Gagnon qui déclare volontiers que « tenir une caméra [lui] paraît dépassé »¹²⁶. Selon cette perspective, le réemploi aurait pour double fonction d'exploiter les qualités propres de ces médias, tout les empêchant de condamner complètement le cinéma à l'obsolescence :

« L'esthétique du divers », qui définit l'exotisme selon [Victor] Segalen, est alors mobilisée pour canaliser la différence à des endroits bien précis où elle peut être commercialisée de manière attrayante, tout en étant maintenue sous contrôle.¹²⁷

C'est ici que l'opération de « sauvetage » des médias, que la référence à Clifford permet d'identifier dans les discours de certain·es cinéastes, semble se doubler d'une tentative de sauver le cinéma lui-même, en lui inventant un rôle de médiation, de critique et d'archivage vis-à-vis de pratiques audiovisuelles qui menacent par ailleurs son statut de « médium visuel dominant »¹²⁸. Ceci rejoint, il me semble, un questionnement exprimé par l'anthropologue Francis Affergan dans *Exotisme et altérité*, reformulé par Anaïs Fléchet dans les termes suivants :

Quelles fonctions la rhétorique de l'altérité, les images et les mythes qui en procèdent jouent-ils dans le groupe qui les produit ? Peut-on esquisser un lien entre des moments exotiques et des moments de crise identitaire ?¹²⁹

125 Shane DENSON et Julia LEYDA (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016, p. 1.

126 M. LECHNER, « Interview croisée de Dominic Gagnon et Gwenola Wagon », art. cit.

127 G. HUGGAN, *The Postcolonial Exotic*, op. cit., p. 24.

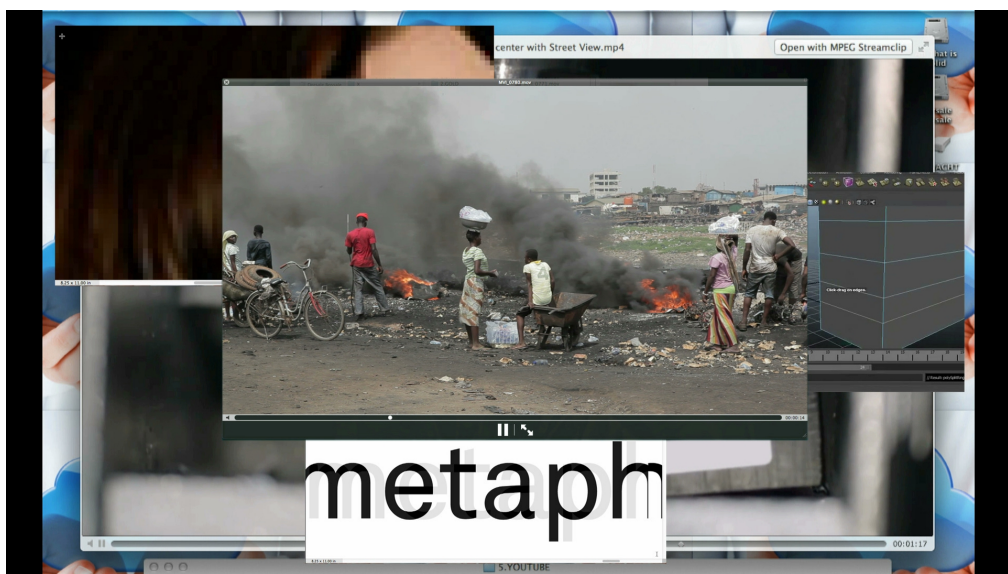
128 Christa BLÜMLINGER, *Le Cinéma de seconde main : esthétique du réemploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 14.

129 A. FLÉCHET, « L'Exotisme comme objet d'histoire », art. cit., p. 25 ; l'autrice fait référence à Francis AFFERGAN, *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 43.

Ici, cette question revient à suggérer que l'émergence des pratiques de réemploi d'internet pourrait répondre à un moment de crise du cinéma, mis au défi de répondre aux pratiques émergentes de l'image numérique au fur et à mesure qu'elles apparaissent et périssent, faute de se voir condamné à rester un art du XX^{ème} siècle¹³⁰.

On comprend donc qu'il ne s'agit pas ici de tenir pour acquise et définitive la domination du médium cinématographique vis-à-vis des médias d'internautes au sein de ce que Steyerl appelait le « capitalisme audiovisuel » contemporain, et de justifier ainsi le recours pour l'analyse de ces films à la notion d'exotisation. Mon argumentaire fonctionne à rebours de cette idée. J'avance que cette notion, précisément parce qu'elle a historiquement été mobilisée pour décrire des situations où s'exerçait une forme de domination entre deux cultures, permet de problématiser les rapports entre cinéma et internet, sans préjuger *a priori* de leurs configurations dans différents contextes spécifiques. En d'autres termes, j'argue que ces films de réemploi constituent un corpus privilégié pour étudier la manière dont nous négocions collectivement la valeur que nous associons aux différentes pratiques contemporaines audiovisuelles, selon le contexte culturel, social, technologique où nous les rencontrons. C'est à cette étude que l'ensemble de cette thèse entend contribuer, à partir de l'analyse des dispositifs inventés par différents cinéastes pour mettre ces questions au travail dans la forme même de leurs films.

130 Sur cette question qui a fait couler beaucoup d'encre, voir notamment André GAUDREULT et Philippe MARION, *La Fin du cinéma : un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2019..



17. Images issues de *The Migrating Image* (Stefan Kruse, 2018), *Maat Means Land* (Fox Maxy, 2020) et *All that is solid* (Louis Henderson, 2014).

1.2.4. La critique et le jugement

On aura remarqué que ces dernières pages ont opéré un glissement argumentatif. Justifiant de l'introduction de la notion d'exotisation à partir de certaines remarques de cinéastes visant les internautes en tant qu'individus, et dans lesquelles j'ai proposé de discerner une forme de primitivisme involontaire (ils et elles ne connaîtraient pas les règles, s'exprimeraient de manière nécessairement authentique, filmeraient intuitivement...), j'ai progressivement cherché à étendre mon argumentaire jusqu'à formuler des remarques plus générales quant aux positions respectives des médias d'internautes et du médium cinématographique au sein du « capitalisme audiovisuel » contemporain. C'est que l'exotisation me semble pouvoir jouer dans ces films de réemploi à deux niveaux. Au niveau des personnes impliquées par le réemploi, tout d'abord, où elle met en jeu l'altérité (sociale, culturelle, ethnique, générationnelle, genrée, etc.) des internautes par rapport aux cinéastes. Ce niveau est important à considérer dans l'analyse, car il apparaît que c'est souvent lorsqu'il existe un écart évident entre les identités des cinéastes et celles des internautes que les films de réemploi d'internet suscitent le malaise spectatorial évoqué au début de cette thèse. Mais on pourrait craindre qu'une telle perspective ait pour effet de circonscrire l'analyse de ces films à la seule question des identités sociales des personnes concernées. Dénoncer l'exotisation des internautes par les cinéastes reviendrait dans ce cas à se contenter de produire une description des rapports de force et de domination existant entre les un·es et les autres, à partir de

la supposition selon laquelle, si l'artiste n'est pas perçu·e comme appartenant à la minorité qu'il ou elle représente dans son œuvre, il ou elle n'a qu'un accès limité à

l'altérité de celle-ci ; tandis qu'un·e artiste faisant partie de la communauté en question y aurait un accès automatique.¹³¹

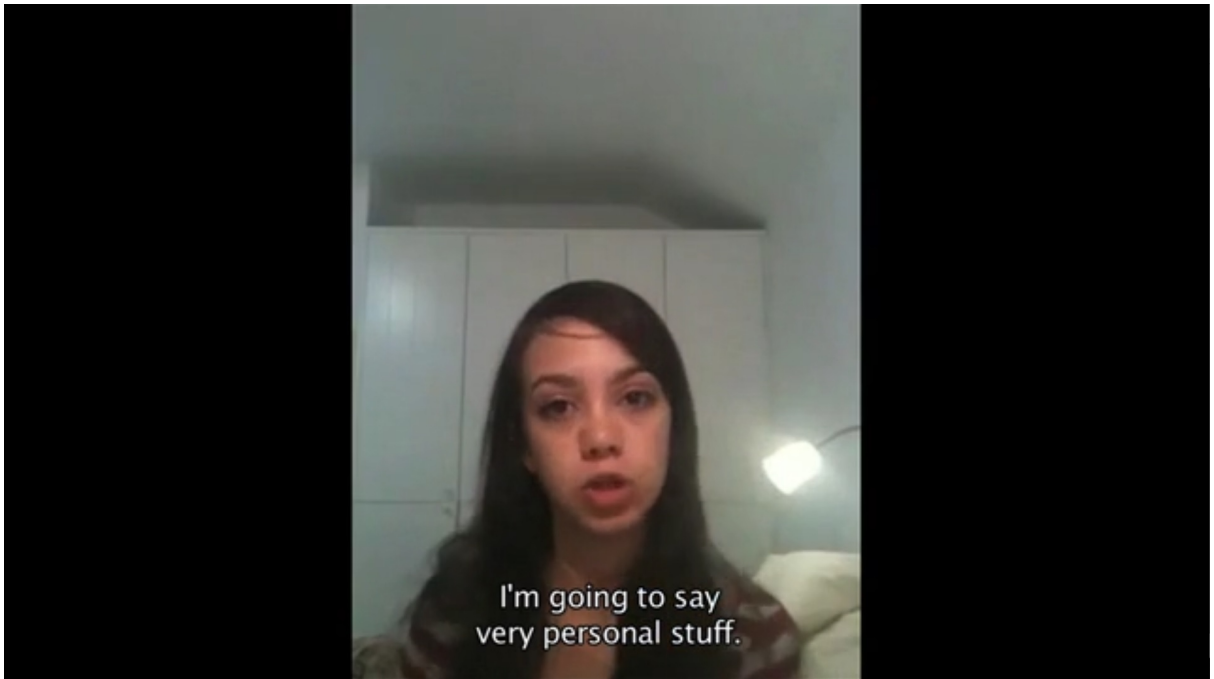
Or la réalité de la réception des films existants est plus complexe que cela : certains films produits par des cinéastes observant à distance un groupe d'internautes auquel ils ou elles n'appartenaient pas ont été bien reçus, tandis que le film déjà cité *Eau argentée. Syrie autoportrait*, par exemple, a pu être critiqué pour sa rhétorique exotisante alors même que l'auteur et l'autrice sont lui et elle-même syrien·nes. D'où l'importance de dépasser la seule analyse des discours de cinéastes, et d'observer ce que William C. Wees appelait leur « méthodologie »¹³², c'est-à-dire les procédés qu'ils et elles inventent pour négocier, au sein de la forme même des films, l'inévitable altérité des médias d'internet (que celle-ci soit signalée par le format de l'image, sa résolution, la technologie employée...) vis-à-vis du médium cinématographique. C'est le second niveau auquel l'exotisation peut s'exercer, ou être déconstruite : au niveau des formes médiatiques que le réemploi met en contact. On pourrait penser que ce second niveau est plus abstrait, ou moins directement politique dans ses implications que le premier niveau. Mais mes recherches m'ont appris que s'il est important de prendre conscience que ces deux niveaux coexistent, et que les enjeux de part et d'autres ne sont pas nécessairement identiques, dans l'analyse, il est impossible de dissocier les deux. Pour une raison évoquée plus haut : le caractère immanquablement *personnel* des médias produits par les internautes. Parce que les échanges sur internet comprennent une grande part de « représentation de soi », les médias que produisent les internautes (qu'il s'agisse de vidéos, de photographies, de textes, de dessins, etc.) portent toujours la signature d'une individualité, même si celle-ci est anonyme ou cachée sous un avatar. Il découle de ce constat qu'il est difficile de produire un discours sur ces médias qui ne soit pas perçu en même temps comme

131 Hal FOSTER, « The Artist as Ethnographer? », in George E. MARCUS et Fred R. MYERS (dir.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 302-309, ici p. 302.

132 W. C. WEES, *Recycled Images*, op. cit., p. 34.

un discours sur les personnes les ayant produits ; et le travail esthétique de se doubler alors d'enjeux éthiques, dont la résolution appelle une réflexion spécifique. Ceci rejoint du reste un constat formulé par la sociologue Dominique Pasquier, qui écrivait que l'essor des études portant sur les activités sociales et médiatiques des internautes « a contribué à montrer la nécessité de jeter un regard neuf sur les questions d'éthique », en particulier lorsque les recherches sont « menées à l'insu des personnes observées »¹³³. En dernière instance, il me semble que la confrontation plus ou moins conflictuelle entre le cinéma et internet, lorsqu'elle a lieu au sein d'un film de réemploi, ne peut pas ne pas être perçue de prime abord comme la négociation d'une relation interpersonnelle entre le ou la cinéaste, dont la signature atteste du statut artistique du film, et les internautes, désigné·es en tant qu'individus par la personnalisation de leurs médias. Tout projet consistant à « documenter internet » à partir du réemploi de médias d'internautes, et à inviter face à ces médias une attitude spectatorielle critique, me semble dès lors devoir résoudre la tension suivante : comment inviter une perception critique de productions médiatiques si évidemment personnelles, sans que cette critique n'invite en même temps un jugement porté sur les personnes les ayant produites ?

133 Dominique PASQUIER, « Préface », in Mélanie MILLETTE, Florence MILLERAND, David MYLES et Guillaume LATZKO-TOTH (dir.), *Méthodes de recherche en contexte numérique: une orientation qualitative*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 7-11, ici 9-10.



18. Réemploi de médias d'internautes adolescent-es dans *Coming Out* de Denis Parrot (2018) et *True Colors* (Ayelet Albenda, 2014).

Traduction : « Je vais raconter des trucs très personnels ».

1.3. CONCLUSION DU CHAPITRE

Cette question me ramène enfin vers le projet évoqué dès l'introduction générale de cette thèse, et dont l'ensemble de ce chapitre a tâché de déplier les motivations et les enjeux. J'ai d'abord proposé d'approcher la pratique du réemploi d'internet à partir de l'idée, héritée d'une tradition critique développée notamment en lien avec les travaux de Harun Farocki et Jean-Luc Godard, selon laquelle le réemploi au cinéma d'images médiatiques permettrait d'inviter face à celles-ci une perception critique. Mais la spécificité des médias produits par les internautes, et en particulier leur caractère inmanquablement personnel, rend ce paradigme théorique insuffisant, car il ne permet pas de rendre compte des enjeux politiques et éthiques liés à la représentation dans ces films d'individus et de groupes sociaux auxquels les cinéastes n'appartiennent généralement pas, et dont leurs films, du fait même de leur projet critique, peuvent parfois sembler produire un portrait peu flatteur, stéréotypique ou empreint de jugement. J'ai proposé de saisir ce mécanisme à l'aide de la notion d'« exotisation », définie à l'aide d'un recoupement de textes empruntés à plusieurs champs académiques. Pour analyser concrètement les manières dont la logique exotisante ainsi décrite peut être incarnée ou déconstruite dans la forme même de certains films, j'ai proposé d'aller chercher des outils descriptifs et conceptuels dans l'histoire du cinéma ethnographique, identifiée notamment par Catherine Russell comme recouvrant une « histoire de la production de l'Altérité ». Sans prétendre que ces films seraient des œuvres ethnographiques à part entière, ni leurs auteurs et autrices des anthropologues qui s'ignorent, j'ai tâché d'illustrer la pertinence de ce rapprochement en évoquant une première notion issue de cette histoire, qui me semble particulièrement productive à mobiliser pour réfléchir aux films auxquels est consacrée cette thèse : le « paradigme du sauvetage » tel que défini par James Clifford. Spécifier les deux

niveaux auxquels des processus d'exotisation peuvent jouer dans les pratiques de réemploi d'internet m'a finalement permis de formuler la question que le reste de cet essai va tâcher d'explorer : comment inviter une perception critique de médias produits par des internautes, sans que cette critique puisse être reçue comme une attaque personnelle contre ceux et celles-ci ?

Plutôt que de poursuivre cette discussion sur le seul plan théorique, je propose pour la suite de cet essai d'envisager l'interrogation ci-dessus « du point de vue du faire », c'est-à-dire depuis la perspective d'une praticienne amenée à trouver, dans la forme même de ses films, des manières de mettre ces questions au travail. Ce projet justifie l'adoption, dès le prochain chapitre, d'une méthodologie tournée, beaucoup plus que celui-ci, vers l'analyse de séquences. Il va s'agir d'examiner comment dix cinéastes, travaillant dans des contextes spécifiques et à partir de différents types de médias, se sont efforcé·es d'inviter leurs spectateurs et spectatrices à regarder internet de façon critique, tout en négociant les enjeux à la fois politiques et éthiques liés à la représentation à l'écran des internautes ayant produits ces médias. Aborder cette question d'un point de vue de praticienne m'a aussi amenée à ne pas concentrer ces analyses sur un corpus de films dont il se serait uniquement agi de dénoncer les représentations exotisantes. Je partage à ce propos la position de Trinh T. Minh-ha (elle-même praticienne en même temps que théoricienne) lorsqu'elle écrit que

le désir de rendre visibles les abus [...] et de dénoncer les stéréotypes [...] tend à dominer le champ de l'analyse filmique. [...] La réhabilitation des images de l'Autre, lorsqu'elle ne s'intéresse qu'à la dénonciation de stéréotypes, est devenue trop auto-suffisante, trop prévisible pour continuer à représenter un espace productif pour l'analyse.¹³⁴

Plutôt que de ne chercher que des objets à critiquer, j'ai donc surtout cherché des exemples positifs ; non pas pour les présenter comme des modèles à reproduire, mais pour tenter d'observer entre eux des motifs ou des procédés communs dont l'analyse serait susceptible

134 T. TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p. 189-190.

d'inspirer de futures créations originales, et de contribuer aux débats actuels sur la production de l'altérité dans le cinéma de non-fiction.

Ce premier chapitre a aussi démontré que les thématiques évoquées ici ne sont pas neuves. Comme l'écrivait encore une fois Trinh T. Minh-ha :

Poser la question de la représentation de l'Autre revient à soulever à nouveau, éternellement, le problème de la science et de l'art ; du documentaire et de la fiction ; de l'universel et du personnel ; de l'objectivité et de la subjectivité ; du masculin et du féminin ; de l'extérieur et de l'intérieur.¹³⁵

J'ai donc pleinement conscience d'inscrire ici ce travail de recherche dans l'héritage de discussions anciennes ; c'est l'un des points de départ de cette thèse que de ne pas considérer les pratiques de réemploi d'internet à partir d'une pensée de la rupture postulant la nouveauté radicale de ces formes, mais de considérer plutôt leur inscription dans la continuité et l'héritage de plusieurs histoires du cinéma. En l'occurrence, l'analyse des débats suscités par les films de mon corpus m'a convaincue que ces questions « éternelles » étaient indispensables à prendre en considération pour comprendre les enjeux de ces pratiques contemporaines. Plus encore, l'ancienneté des débats autour de ces thématiques m'apparaît comme une chance : cela permet d'historiciser certains questionnements et procédés formels, et d'observer avec précision là où se situent les spécificités du réemploi d'internet, par rapport à d'autres pratiques historiques et contemporaines s'inscrivant dans le champ du cinéma de non-fiction.

Comme je le signalais en introduction, la considération des œuvres existantes, et de certaines récurrences dans leurs formes, m'a portée à concentrer mon étude sur un aspect formel en particulier des films de mon corpus. Il correspond à un choix qui se présente à tout·e cinéaste travaillant par réemploi : attirer ou non l'attention, par la forme même de son film, sur le fait que celui-ci procède d'un regard singulier et subjectif porté sur internet. À

135 *Ibid.*, p. 65.

cette alternative correspondent deux stratégies formelles et narratives très différentes, pouvant s'appuyer sur divers procédés visuels et sonores, et que l'on peut schématiser comme suit : s'effacer derrière les médias produits par les internautes, en s'efforçant de les donner à voir tels qu'en eux-mêmes ; ou à l'inverse se représenter soi-même, à la première personne, en tant que sujet du regard que le film porte sur ces médias. À ces deux approches correspondent deux manières très différentes de négocier, dans la forme même des films, l'altérité des médias réemployés. La première approche peut apparaître comme correspondant à un désir de ne pas imposer aux médias un discours qui leur serait exogène, et risquerait de ce fait de les exotiser en substituant à leurs significations propres celles que le ou la cinéaste décide de leur attribuer. La deuxième approche peut être défendue pour ce qu'elle travaille à l'inverse à désigner explicitement le référent à partir duquel est mesurée l'altérité des médias réemployés, dont se voit ainsi souligné le caractère relatif ; elle se donne aussi des outils pour inviter les spectateurs et spectatrices à réfléchir aux différents types d'écarts que le film contribue à creuser entre les différentes personnes impliquées par le réemploi, et entre leurs pratiques médiatiques.

Distinguer ces deux approches, que l'on peut du reste considérer comme les extrêmes opposés d'un même spectre, revient là encore à réactiver des discussions qui n'ont rien de nouvelles, notamment dans le domaine du cinéma ethnographique, concernant les vertus et les limites respectives de dispositifs filmiques « observationnels » et « réflexifs ». Cette histoire critique est utile à mobiliser, car elle fournit des descriptions précises des enjeux de ces deux approches, telles qu'elles ont été pensées et repensées au gré des évolutions des débats concernant les enjeux politiques et éthiques liés à la production de savoirs et à la représentation de l'altérité dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Revisiter cette histoire invite à réfléchir aux déplacements conceptuels nécessaires pour réactiver ces textes à l'époque contemporaine, et pour penser une pratique cinématographique qui ne pourrait être

plus aux prises avec les reconfigurations actuelles des pratiques audiovisuelles. Plusieurs écueils seront à éviter dans l'évocation de cette histoire critique, que je décrirai en détail à mesure que je les rencontrerai dans mon argumentaire, mais que je peux déjà évoquer brièvement. Quant à l'approche « observationnelle », il s'agira de ne pas considérer que l'absence d'évocation explicite dans le film de la subjectivité du ou de la cinéaste empêche que cette subjectivité s'exprime néanmoins, et que soit produit un discours singulier sur ces médias, notamment dans les choix de montage. Aussi m'intéresserai-je moins, dans l'analyse des cinq films que j'ai choisis pour réfléchir à cette approche, à évaluer le degré de subjectivité ayant informé chaque choix de montage, qu'à réfléchir aux effets produits par le choix de ne pas attirer l'attention des spectateurs et spectatrices sur ce que ces choix peuvent, précisément, avoir de subjectif. Quant à l'approche « à la première personne », un écueil consisterait à considérer toute prise de parole du ou de la cinéaste au sein de son film comme une marque de réflexivité ; ou à penser, comme le dénonçait l'anthropologue Philip Carl Salzman, que

la réflexivité, c'est-à-dire la pratique consistant à se situer soi-même et à rendre compte de ses propres biais de pensée [...] suppose que tous les paramètres personnels et critiques qui informent nos perceptions sont accessibles à notre conscience.¹³⁶

Le dépassement de cette conception nécessitera, là aussi, de situer l'analyse moins au niveau d'une ontologie des formes, qu'à celui d'une méditation sur leurs effets. La question de la capacité des cinéastes à rendre compte de manière honnête et exhaustive de tout ce qui informe leurs perceptions d'internet, me semble exactement aussi peu productive que le projet visant à évaluer le degré d'authenticité ou de fictionnalisation des « représentations de soi » que produisent les internautes. Il s'agira plutôt pour moi de réfléchir aux expériences spectatorielles qu'invite la personnalisation du réemploi autour de la figure du ou de la cinéaste, en particulier lorsque celle-ci fait écho à la personnalisation, déjà évoquée, des

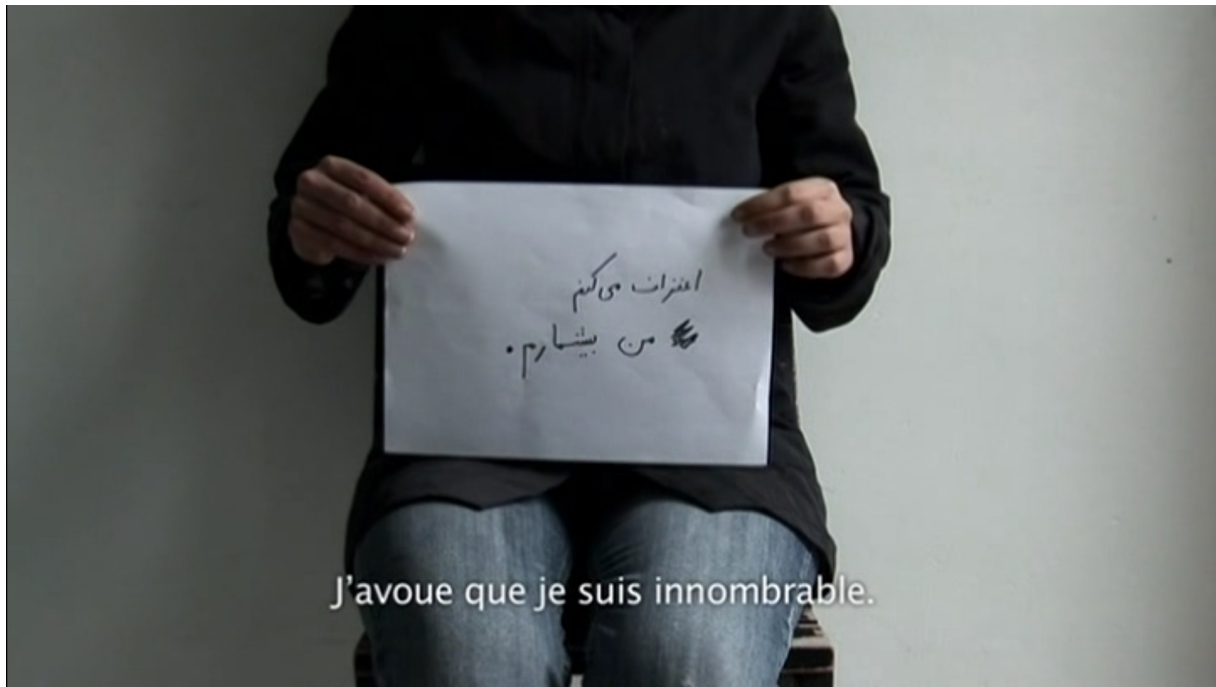
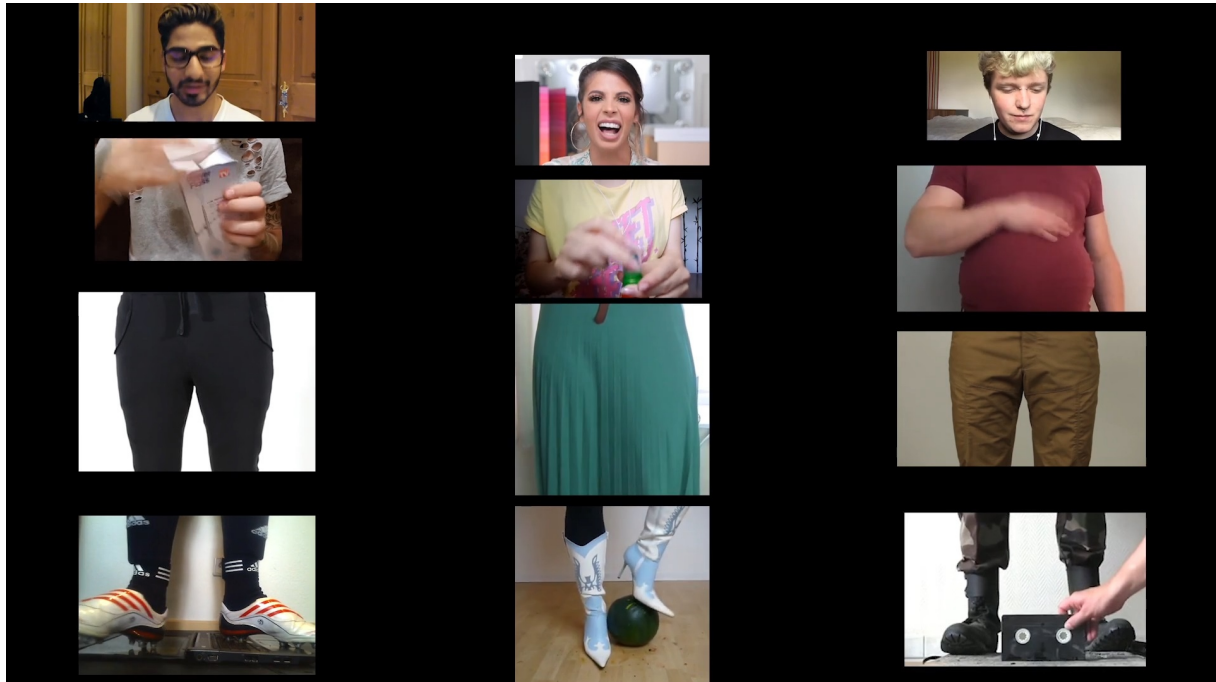
¹³⁶ Philip Carl SALZMAN, « On Reflexivity », *American Anthropologist*, 104-3, 2002, p. 805-812.

médias réemployés. L'histoire de la littérature sur l'essai filmique me sera ici d'un grand recours, notamment pour approcher des films où l'emploi de la première personne renvoie à un sujet complexe, multiple ou instable : des films qui « problématisent l'autorité »¹³⁷ de leur narrateur ou de leur narratrice, « multiplient les points de vue »¹³⁸ à partir desquels leur subjectivité s'exerce, et inscrivent ainsi l'idée même de sujet perceptif au sein d'une « réalité hétérogène et transculturelle, [qui] reste multiple du fait même de son caractère composite » (« *remains multiple in its hyphenation* »)¹³⁹.

137 Laura RASCAROLI, « The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments », in Nora M. ALTER et Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, op. cit., p. 183-196, ici p. 193.

138 Caterina PASQUALINO et Arnd SCHNEIDER, *Experimental Film and Anthropology*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014, p. 2.

139 TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p. 107.



19. Images issues de FragMANts (NEOZOOM, 2019) et fragments d'une révolution (anonyme, 2012).

CHAPITRE 2. PRATIQUES DE L'OBSERVATION

Je n'ai rien à dire. Je crois que l'événement vaut mieux que n'importe quelle idée que je pourrais avoir à son sujet.

Garry Winogrand¹

¹ Cité par Roger SANDALL, « Observation and Identity », originellement publié dans *Sight and Sound Magazine* en 1972, consulté en ligne, URL : <<https://www.rogersandall.com/observation-and-identity/>>.



Salut tout le monde ! Quelle belle journée dans le Colorado. Hé, regardez cette tasse, je viens de remarquer que j'étais en train de boire dans... Pikes Peak. Ça vous dit l'altitude. C'est là qu'il y a ces donuts connus dans le monde entier ! Vous pouvez y aller et les acheter. Vous n'avez même pas besoin de marcher jusqu'en haut. Marcher vingt kilomètres pour acheter un donut ? [Rires] Enfin, bref. Hé, j'ai trouvé un petit coin tranquille ici pour vous parler en privé.



Bon, je vais vous dire des choses, et je vais les dire comme si je m'y connaissais, mais en réalité, je ne sais pas grand chose. Je vais juste vous raconter ce que je pense, mettre mon opinion sur la table. Vous pouvez récupérer mes idées, ou les balancer si vous voulez, okay ? Euh... Clifford Carnicom et Gwenn Scott, j'ai posté leurs vidéos il y a quelques jours, disent que nous avons tous Morgellons. Hein ? Et je crois qu'ils ont raison.



[Deux minutes plus tard :]



Hé, merci de m'avoir laissée vloguer pendant un moment. J'essaie de sortir quelques trucs de moi-même aujourd'hui.

La séquence dure approximativement deux minutes et trente secondes. On y voit celle qu'à ce stade du film, nous avons appris à identifier comme Carrie, mère de famille du Colorado et créatrice de la chaîne YouTube *4eyes2sea*. Carrie s'assoit dans l'herbe dans un coin de son jardin, tasse de thé à la main, et partage son opinion à propos du sujet qui est à la fois au cœur de sa chaîne YouTube, et du film de réemploi dont cette séquence audiovisuelle est issue : la maladie de Morgellons. Il s'agit, selon les personnes qui déclarent en souffrir, d'une maladie de la peau caractérisée par de nombreux symptômes, dont l'apparition sur le corps d'étranges filaments blancs ou argentés ; mais cette même maladie n'a jamais été reconnue par la médecine officielle, qui l'identifie comme un trouble psychotique. En réponse à ce déni par les médecins de la réalité de leurs symptômes physiques, plusieurs patient·es ont entrepris de créer des chaînes YouTube pour documenter leur maladie, partager leurs expériences, s'offrir les un·es aux autres du soutien émotionnel, et recommander des remèdes artisanaux. C'est à partir de trois de ces chaînes YouTube, dont deux sont encore régulièrement alimentées aujourd'hui, que la cinéaste Penny Lane a réalisé son film *The Pain of Others*, sorti en 2018. Le film dure une heure et onze minutes, et se présente comme un montage de vidéos trouvées sur les chaînes de trois femmes, Carrie, Marcia et Tasha, entrecoupées à de rares occasions par des extraits de reportages télévisés où se font entendre plusieurs médecins. La plupart des séquences du film se présentent comme des vlogs, équivalent vidéo d'un article sur un blog personnel, où les YouTubeuses s'adressent à la caméra et s'expriment de manière improvisée autour du sujet qu'elles ont ce jour-là choisi d'évoquer. Ces vidéos ne sont typiquement pas montées par leurs créatrices, qui les mettent en ligne, telles quelles, aussitôt après les avoir enregistrées.

Pendant les deux minutes et demi que dure dans *The Pain of Others* la séquence qui ouvre ce chapitre, on compte seulement quatre coupes opérées par Lane à l'intérieur du vlog produit par la YouTubeuse. La cinéaste a choisi de conserver l'introduction de la vidéo, où l'on

voit Carrie s'installer et présenter sa tasse de thé à la caméra, ainsi que sa conclusion, qui la voit remercier son auditoire et se lever pour éteindre la caméra. Une rapide recherche sur YouTube permet de se rendre compte que le vlog durait à l'origine sept minutes², ce qui signifie que Lane a préservé plus du tiers de sa durée totale ; et la chronologie du vlog est également respectée, les cinq segments du discours de Carrie étant montés dans l'ordre où ils ont été prononcés. Lane n'a effectué aucune autre intervention sensible sur le matériau audiovisuel emprunté, que ces quatre coupes franches ; et lorsque ce vlog se termine, le film se poursuit avec une autre vidéo, cette fois réalisée par Marcia, et elle-même remontée de manière extrêmement minimaliste (neuf coupes pour une séquence de cinq minutes, là encore remontée en conservant le début et la fin du vlog, et en respectant la chronologie de la vidéo d'origine). Ce minimalisme du montage fait de *The Pain of Others* l'un des représentants de la première des deux approches formelles que je propose de distinguer à l'intérieur des films de mon corpus, qui est aussi la plus fréquemment adoptée par les cinéastes qui réemploient internet : remonter les médias trouvés sur internet de la manière la moins interventionniste possible, en ne les modifiant que pour en réduire légèrement la durée, et ce, en prenant garde que ces coupes ne changent pas le sens des discours prononcés. En un mot : pratiquer un montage que l'on peut qualifier d'*observationnel*.

J'ai déjà esquissé, dans mon introduction générale, le paradoxe que ce chapitre a l'ambition de formuler plus précisément et de discuter. Au regard de la problématique d'ensemble de cette thèse, qui s'intéresse aux procédés formels inventés par les cinéastes pour inviter une perception critique d'internet qui ne soit pas exotisante, la décision consistant à donner à voir le matériau audiovisuel emprunté en le modifiant le moins possible présente en effet une contradiction apparente. D'une part, en laissant les internautes parler en leur propre

2 La vidéo de Carrie est disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=yN7VHtGom9k>.

nom, en altérant aussi peu que possible l'intégrité de leurs médias, cette approche du réemploi est sans doute celle qui impose le moins le regard du ou de la cinéaste sur les médias empruntés. Contrairement aux stratégies formelles plus interventionnistes qui seront discutées dans la suite de ce travail (où l'on verra par exemple des voix off très narratives et personnelles, soumettant complètement les images et les sons appropriés au récit exogène du ou de la cinéaste), le montage observationnel cherche à permettre à ses spectateurs et spectatrices de faire une expérience directe et immédiate des médias trouvés sur internet. Sans affirmer que cet objectif puisse jamais être complètement atteint – car le ou la cinéaste est toujours responsable ne serait-ce que du choix des séquences et de leur ordonnancement, et détermine par là les effets de sens que produit le montage – il est important de saisir que la spécificité de cette approche, que je propose d'appeler observationnelle, est principalement caractérisée par l'effacement du ou de la cinéaste derrière les images et les sons produits par les internautes. Mais en même temps qu'elle apparaît comme la plus respectueuse du matériau emprunté, cette approche est aussi la moins propice au développement, à l'intérieur du film, d'un positionnement réflexif de la part du ou de la cinéaste. Le refus d'intervenir sur les médias empruntés peut être perçu comme un refus de situer et de signaler son propre lieu d'observation, et par là, de questionner la norme implicite à partir de laquelle est mesurée l'altérité de ces médias. Je souligne que l'enjeu n'est pas ici de déterminer si la genèse de ces films observationnels a inclus un temps de travail réflexif et autocritique de la part des cinéastes. Comme l'écrivait Jay Ruby :

Un film peut être réfléchi sans être réflexif. [...] Seulement lorsque [le ou la cinéaste] décide de rendre publique la conscience qu'il ou elle a de lui ou elle-même, et de partager ce savoir avec ses spectateurs et spectatrices, on peut considérer [son film] comme réflexif.³

3 Jay RUBY, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 155.

Il s'agit donc plutôt de réfléchir à la décision prise par les cinéastes observationnels de ne pas intégrer cette réflexion au dispositif formel de leurs films ; de ne matérialiser ni à l'image ni dans la bande-son leur propre activité perceptive, en permettant aux spectateurs et spectatrices de caresser l'illusion d'être en train de découvrir un groupe d'internautes non pas tel qu'un·e artiste a choisi de la représenter, mais telle qu'elle se donne elle-même à voir.

Je m'appuierai dans ce chapitre sur l'analyse de cinq long-métrages observationnels : *The Pain of Others* de Penny Lane, dont est extraite la séquence commentée ci-dessus ; *The Uprising* de Peter Snowdon, *of the North* de Dominic Gagnon,, *Watching the Detectives* de Chris Kennedy et *A Self-Induced Hallucination* de Jane Schoenbrun. Pour rendre compte de la singularité de ces différentes œuvres et de leurs contextes de production, je propose de les évoquer l'une après l'autre, à mesure que la micro-analyse de certaines séquences en particulier permettra de faire progresser l'analyse du dispositif général qu'elles ont en commun. Par ailleurs, ces œuvres étant inégalement connues du public, il m'a semblé utile de consacrer quelques pages à décrire chacune à destination des lecteurs et lectrices qui ne les auraient pas vues. Je justifierai de l'inclusion de chacune dans mon corpus à mesure qu'elles feront leur apparition dans mon argumentaire.

Mettant en œuvre la méthodologie exposée dans mon premier chapitre, je propose pour penser les enjeux de cette approche spécifique du réemploi – qui laisse les spectateurs et spectatrices faire aussi directement que possible l'expérience des médias empruntés, sans leur imposer une interprétation potentiellement réductrice – de puiser des outils d'analyse dans l'histoire de la littérature sur le cinéma de non-fiction. Plus précisément, j'affirme qu'il est utile de revisiter à propos de ces films contemporains la littérature critique portant sur un courant apparu à la fin des années 1960 dans le champ du cinéma ethnographique, et qui a aussitôt fait l'objet de vives critiques : celle du cinéma observationnel, ou cinéma d'observation (« *observational cinema* »). Après avoir constaté combien cette approche du cinéma

ethnographique résonne avec la pratique contemporaine qui est au cœur de ce chapitre, il faudra interroger ce qui peut justifier la séduction nouvelle que semble exercer cette méthode, décrite dès les années 1970, et dans laquelle des cinéastes contemporains semblent cependant trouver des éléments de réponse aux difficultés spécifiques que soulève la pratique du réemploi d'internet. Je propose donc de rappeler, tout d'abord, les principaux éléments de caractérisation de la méthode observationnelle, telle qu'elle a été décrite à l'époque. Puis je mettrai au travail les outils d'analyse que ces textes critiques fournissent pour tâcher de saisir, aussi minutieusement que possible, les enjeux esthétiques, éthiques et culturels de l'adoption d'une telle méthode par les cinq cinéastes dont les films composent le corpus de ce chapitre. De l'analyse croisée de ces cinq œuvres, qui ont été produites dans des contextes très différents, émergeront plusieurs éléments de réponse à la question formulée à la fin du précédent chapitre, qui concernait la possibilité d'articuler ensemble perception critique des médias et représentation respectueuse des personnes les ayant produits.

2.1. ÉTHIQUE DE L'OBSERVATION

Le cinéma ethnographique observationnel, qui a reçu cette appellation en 1972 sous la plume de l'essayiste Roger Sandall, est apparenté dans ses pratiques et dans sa sensibilité esthétique à d'autres courants mieux connus de l'histoire du cinéma : le néoréalisme, le cinéma-vérité et le cinéma direct. Comme ces autres pratiques, le cinéma observationnel s'est développé à la faveur de l'apparition de nouvelles caméra légères et de microphones faciles à manier permettant l'enregistrement de sons synchrones. On peut considérer que dans l'histoire du cinéma de non-fiction, et de la pensée de celui-ci, le cinéma observationnel est la manière spécifique dont ont été formulés les préceptes du cinéma direct dans le champ de

l'anthropologie scientifique, telle qu'elle a dès la fin de la Seconde Guerre mondiale commencé à s'institutionnaliser⁴.

Historiquement, la pratique du cinéma observationnel s'est développée à la faveur du rejet par les cinéastes et les anthropologues, après la Seconde Guerre mondiale, de ce que Bill Nichols appelle « le style par adresse directe de la tradition griersonnienne », et qu'il définit de manière très critique par l'emploi d'une « narration en voix off supposément autoritaire – bien qu'en réalité elle ne soit souvent que présomptueuse »⁵. Que le nom de John Grierson soit associé à cette tradition du documentaire didactique peut apparaître comme légèrement injuste, car cette voix off autoritaire que Nichols décrie était justement absente des deux films les plus personnels du cinéaste, *Drifters* (1929) et *Granton Trawler* (1934). C'est Grierson lui-même qui déclarait cette anecdote mettant en scène le scénariste néoréaliste Cesare Zavattini :

Zavattini fit un jour un discours amusant, dans lequel il racontait qu'il trouverait merveilleux que tous les villageois·es en Italie soient équipés de caméras, de sorte à pouvoir réaliser leurs propres films et s'envoyer des lettres filmées les un·es aux autres – c'était censé être une plaisanterie. Moi, je n'ai pas ri, parce que je pense vraiment que la prochaine étape [...], ce serait que les gens produisent effectivement des films localement pour s'exprimer et faire entendre leurs perspectives politiques.⁶

Cette déclaration fait très directement écho à celles, citées au chapitre précédent, de Jean Rouch et Sol Worth, qui rêvaient eux aussi à une démocratisation généralisée des technologies de production d'images et de sons. Elle permet aussi de se rendre compte que la pensée du documentaire par Grierson et l'écriture de fiction néoréaliste que pratiquait Zavattini participaient d'un même imaginaire de l'avenir du cinéma. Toujours est-il qu'à l'approche didactique du documentaire ethnographique, que Nichols associe à tort ou à raison à John

4 Anna GRIMSHAW et Amanda RAVETZ, « Rethinking Observational Cinema », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15-3, 2009, p. 538-556.

5 Bill NICHOLS, « The Voice of Documentary », *Film Quarterly*, 36-3, 1983, p. 17-30, ici p. 17.

6 Elizabeth SUSSEX, « Grierson on Documentary: The Last Interview », *Film Quarterly*, 26-1, 1972, p. 24-30, ici p. 30.

Grierson, a succédé une autre, qui fut rapidement baptisée « cinéma observationnel ». Nichols souligne la proximité de cette approche avec le cinéma vérité, notamment en ce que :

succédant [à la tradition griersonnienne], le cinéma vérité a promis davantage d'« effet de réel », grâce à son caractère direct, son immédiateté, et l'impression qu'il produit de capturer des événements purs, prélevés sans retouches dans la vie quotidienne d'individus singuliers.⁷

Comme on va le voir dans les prochaines pages, c'est justement cette aspiration à donner à voir sans filtre ni interprétation exogène les pratiques sociales des communautés filmées, qui caractérise le cinéma ethnographique observationnel ; et c'est justement ce qui justifie la mobilisation de ce corpus en vue de l'analyse d'un film comme *The Pain of Others*, qui cherche à produire l'illusion de donner à voir les images d'internet telles qu'en elles-mêmes.

Quelles caractéristiques définissent le cinéma observationnel ? Deux textes canoniques sont invariablement évoqués comme offrant la première conceptualisation de ce courant au sein de l'histoire du cinéma ethnographique : l'essai de Sandall déjà cité, intitulé « *Observation and Identity* », et un article de 1975 signé de Colin Young, qui a passé les décennies suivantes à enseigner la pratique du cinéma observationnel à plusieurs générations d'apprenti·es cinéastes. La lecture croisée de ces deux textes permet de dégager, encore que de manière schématique, trois préceptes généraux caractérisant la méthode observationnelle. Je propose de les décrire brièvement, avant de montrer en quoi cette littérature, datée d'un demi-siècle, me semble éclairer l'analyse d'une séquence comme celle du vlog remonté par Penny Lane qui ouvre ce chapitre.

7 B. NICHOLS, « The Voice of Documentary », art. cit., p. 17.

2.1.1. Les trois préceptes de l'éthique observationnelle

De manière générale, la méthode observationnelle se formule chez Sandall et Young à partir d'une prise de position indissociablement éthique et épistémologique, qui se traduit par un ensemble de choix esthétiques, et dont le principal enjeu est le respect des personnes qui font l'objet de l'observation ethnographique. Les trois recommandations qu'ils énoncent concernent respectivement le choix des événements qu'il s'agit de filmer ; la durée des plans, et conséquemment le rythme du montage ; et le refus de « l'interprétation » de l'événement filmé par le ou la cinéaste (interprétation qui, comme on va le voir, peut prendre différentes formes, qui se voient également rejetées par les deux auteurs).

Concernant le choix des événements à filmer, Sandall comme Young soulignent que le cinéma observationnel a pour fonction première de documenter la vie quotidienne des personnes filmées. Ils encouragent donc les cinéastes à s'intéresser à des micro-événements en apparence anodins, ancrés dans les habitudes des individus, plutôt que de viser à la représentation d'événements exceptionnels. Rappelant que selon le cinéaste David Hancock le véritable sujet du film ethnographique n'est pas la personne filmée mais le « déroulement de sa vie » (« *the process of their lives* »)⁸, Young défend la nécessité de résister, dans un film observationnel, à la tentation de structurer son récit autour d'événements spectaculaires susceptibles de créer de la tension narrative :

Dans nos films, ce sont les détails qui doivent remplacer la tension dramatique, et leur authenticité doit remplacer l'excitation artificielle [habituellement générée par un récit fictionnel]. Ceci n'exclut pas la possibilité que les événements filmés puissent avoir le poids d'une métaphore généralisable, mais ils produiront avant tout du sens dans leur contexte propre.⁹

8 Colin YOUNG, « Observational Cinema », in Paul HOCKINGS (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, La Hague, De Gruyter Mouton, 1975, p. 99-114, ici p. 105.

9 *Ibid.*, p. 109.

On voit ici combien le recours au dispositif observationnel, révélant sans doute une certaine préférence esthétique, est également informé par une prise de position épistémologique : il repose sur la conviction que ce n'est pas dans l'étude de l'événement exceptionnel que se donne le mieux à voir le tissu social de la communauté observée, mais plutôt dans la représentation minutieuse de scènes ordinaires. L'anthropologue Paul Henley, travaillant à partir du texte de Young, formule cette même idée comme suit :

Au cœur de l'approche [observationnelle], il y a l'idée selon laquelle l'observation rigoureuse du détail des événements sociaux et des interactions permet de produire de la connaissance, non seulement au sujet des motivations personnelles et idiosyncratiques des sujets à l'écran, mais aussi concernant les réalités sociales et culturelles du monde dans lequel ils évoluent.¹⁰

L'événement ordinaire, filmé dans ses moindres détails, est à la fois valorisé pour son caractère spécifique, et pour ce qu'il révèle du monde dans lequel les personnes filmées évoluent. L'approche observationnelle favorise donc l'attention portée aux détails d'apparence anodine, et la représentation d'événements ordinaires et quotidiens.

La deuxième caractéristique de la méthode observationnelle concerne la durée des plans. Le mot d'ordre que Sandall et Young formulent à ce propos est simple à résumer, mais riche d'implications pratiques et théoriques : le rythme d'une séquence observationnelle doit épouser au plus près celui de l'événement filmé, ce qui suppose le plus souvent de recourir à des plans longs suivant les personnages dans leurs déplacements, en minimisant autant que possible le nombre de coupes au montage. On voit combien ces recommandations héritent de la pensée d'André Bazin, à laquelle Sandall fait du reste explicitement référence dans son essai. Au début de son texte, Sandall rappelle ainsi que chez Bazin, la défense du plan long s'articule à un désir de voir le cinéma « ne pas trahir l'essence des choses, les laisser d'abord exister pour elles-mêmes librement, les aimer dans leur singularité particulière »¹¹ :

10 Paul HENLEY, « Putting Film to Work. Observational Cinema as Practical Ethnography », in Sarah PINK, Laszlo KÜRTI et Ana Isabel AFONSO (dir.), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, Londres, Routledge, 2004, p. 101-119, ici p. 102.

11 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 319.

Pour Bazin, l'engagement en faveur de l'identité [des choses] implique un engagement en faveur de leur temporalité propre. Quand il s'émerveille devant la lenteur de la scène d'*Umberto D.* où la jeune servante se réveille, se lave et prépare le café, c'est cette durée inédite qui provoque une étincelle dans son esprit. Selon ses mots : « la caméra se contente de la regarder alors qu'elle vaque à ses petites occupations ».¹²

Cette citation articule l'attrait pour la représentation d'événements quotidiens (se lever, prendre un café), et la faveur accordée aux plans longs, qui respectent la lenteur desdits événements. On retrouve une formulation très proche chez Young, qui écrit avec enthousiasme, à propos du film observationnel *Bitter Melons* de John Marshall (1971) :

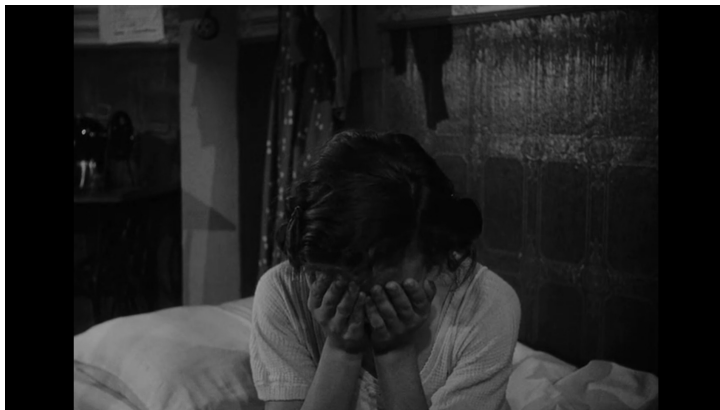
Marshall se contente d'allumer sa caméra et de nous laisser regarder ce qu'il a vu. À part recharger et rembobiner l'appareil, il ne fait rien, sinon qu'il observe. Nous aussi, nous observons [...]. Il nous est permis de sentir [l'événement] sans interférence.¹³

Encore une fois, il est frappant de noter combien l'esthétique néoréaliste a pu influencer ce courant de l'histoire du cinéma de non-fiction, offrant des exemples de ce que permettent d'exprimer des plans longs et patients, et des relations qu'ils permettent d'établir entre les personnes filmées et les cinéastes qui les observent. Cesare Zavattini célébrait ainsi dès 1952 la capacité du cinéma à « montr[er] les choses dans leur "quotidienneté", c'est-à-dire dans leur durée la plus longue et la plus vraie [...] », et ajoutait que « le cinéma est moral seulement quand il affronte de cette manière la réalité »¹⁴. De la même manière, on observe que dans les deux citations de Sandall et Young ci-dessus s'articulent le recours à cette forme en apparence modeste qu'est le plan long, qui restitue aux événements leur temporalité propre, et le respect de la personne filmée, présenté par les deux auteurs comme l'objectif premier de l'ethnographie filmique.

12 R. SANDALL, « Observation and Identity », art. cit.

13 C. YOUNG, « Observational Cinema », art. cit, p. 103.

14 Cesare ZAVATTINI, « Quelques idées sur le cinéma », in Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011, p. 385-391, ici p. 389.



21. Séquence observationnelle dans *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952).

- Dépêche-toi avec le nœud.

- Qui est-ce qui va tenir la gourde ?

- Losike, viens la tenir !



- Lounga est parti ?



- Tiens-lui l'oreille, Lolina.



22. Séquence observationnelle dans *To Live With Herds* (David et Judith MacDougall, 1972).

On peut aussi noter que dans les deux citations ci-dessus, la méthode recommandée pour filmer sur le terrain ethnographique est formulée par la négative : il s'agit de « ne rien faire », c'est-à-dire de faire avec la caméra

ce que seule la caméra peut faire, ce que le plus rapide des écrivains ou des sténographes ne saurait saisir sur le terrain : enregistrer la réalité dans une forme qui, lorsqu'elle est rejouée, permet à un public, ailleurs, d'avoir l'impression de faire l'expérience de l'événement.¹⁵

Comme chez Bazin, dont cette dernière citation de Young rappelle très explicitement les considérations sur l'ontologie de l'image photographique, la durée des plans est perçue comme déterminant la possibilité, pour les spectateurs et spectatrices, de faire l'expérience de l'événement filmé de la manière la plus authentique possible. Cette idée se retrouve dans d'autres textes portant sur l'approche observationnelle. À propos du film *Wedding Camels* de David et Judith MacDougall (1974), Bill Nichols observe par exemple que la longue durée des séquences

déplace notre attention du [contenu des conversations filmées] vers les sensations et la texture des discussions elles-mêmes : le langage corporel, les jeux de regards, les intonations et tonalités des voix, les pauses et les temps morts, tout ce qui donne à la rencontre filmée les caractéristiques de la réalité concrète et vécue.¹⁶

L'enjeu du temps long est donc avant tout expérientiel. Il s'agit, en construisant le film « à partir d'événements intacts et substantiels, et d'unités cohérentes de conversation »¹⁷, de donner aux spectateurs et spectatrices la possibilité d'avoir l'impression de participer à la scène filmée. C'est peut-être sous la plume de David MacDougall lui-même, l'un des auteurs du film *Wedding Camels* évoqué par Nichols, que les enjeux éthiques et politiques de ce choix esthétique sont formulés de la manière la plus frappante :

Pour la plus grande partie de leur histoire, [les films ethnographiques] ont défini les représentant·es des cultures non-occidentales par leurs rôles ou leurs occupations, en les considérant comme les acteurs et actrices anonymes de

15 *Ibid.*, p. 104.

16 Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 176.

17 R. SANDALL, « Observation and Identity », art. cit.

mécanismes sociaux exotiques. [...] Recourir au plan-séquence avec son synchrone, et sous-titrer les dialogues, permet de reconfigurer la relation entre la personne à l'écran et le spectateur ou la spectatrice. Plus efficaces que de raconter un récit, ou que d'autres stratégies humanisantes, ce sont ces observations ininterrompues des comportements (« *these uninterrupted passages of behavior* ») qui, en dépit des différences culturelles, fournissent les indices indispensables à la découverte, au-delà de l'acteur social indigène, d'une personne singulière.¹⁸

Cette remarque est particulièrement intéressante dans le contexte de la présente étude, qui s'intéresse aux procédés formels inventés par les cinéastes pour éviter d'exotiser les personnes dont ils et elles font le portrait : pour MacDougall, une solution possible est le recours au plan long, et la pratique d'un montage minimal, qui préserve l'intégrité des *rushes* plutôt que d'imposer aux images un rythme qui leur serait exogène.

Enfin, le troisième précepte du cinéma observationnel, qui apparaît en filigrane dans les extraits déjà cités, concerne l'invitation adressée aux cinéastes à ne pas imposer dans leur film d'interprétation aux événements filmés. Cette mise en garde contre une approche trop interventionniste est formulée à plusieurs niveaux, dont tous ne sont pas pertinents dans le contexte de cette étude. Sandall insiste par exemple sur les dangers d'un « style visuel autoritaire »¹⁹, caractérisé notamment par le recours à des mouvements de caméras complexes qui attirent l'attention sur la *maestria* du filmeur ou de la filmeuse plutôt que sur la vie des personnes filmées, et imposent la vision du ou de la cinéaste au « déroulement de la vie » des protagonistes. Cette indication n'est pas pertinente dans le contexte des films qui font l'objet de cette étude, où ce ne sont pas les cinéastes qui sont responsables de la fabrication des images qui composent leurs films. À un autre niveau, Young, au sujet du film *The Nuer* de Hilary Harris, George Breidenbach et Robert Gardner (1971), condamne un montage trop « fragmenté » qui a également pour effet de « suggérer une analyse particulière des événements filmés, plutôt que de laisser les spectateurs et spectatrices [...] produire leur

18 David MACDOUGALL, *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 219.

19 R. SANDALL, « Observation and Identity », art. cit.

propre analyse »²⁰. Mais c'est en particulier autour de la question de la voix off que se cristallisent leurs réflexions. Sandall écrit ainsi que l'approche observationnelle prend le contre-pied des films ethnographiques didactiques (historiquement majoritaires) dans lesquels la voix du ou de la cinéaste, enregistrée longtemps après le moment du tournage, tend à se substituer à la parole des personnes à l'écran. Il prend notamment pour exemple de cette tendance *Song of Ceylon* de Basil Wright (1934), *The River* (Pare Lorentz, 1938) ; et peut être de manière plus surprenante pour le spectateur ou la spectatrice contemporaine, *Dead Birds* de Robert Gardner (1963), dont une scène montre l'un des protagonistes du film marchant en silence alors que le narrateur en voix off décrit ses pensées – une information invérifiable qui disqualifie selon Sandall la prétention du cinéaste à produire une représentation fidèle de la vie des personnes qu'il filme. Les anthropologues Anna Grimshaw et Amenda Ravetz ont récemment reformulé cette idée de la façon suivante :

L'observation, selon Sandall, implique d'assister au spectacle du monde (« *attending to the world* ») – activement, passionnément, concrètement – tout en renonçant au désir de le contrôler, le circonscrire, ou se l'approprier.²¹

Ces mots, qui rappellent les formulations de Trinh T. Minh-Ha citées dans le chapitre précédent, signalent encore une fois une prise de position à la fois éthique et épistémologique, qui concerne à la fois la relation du ou de la cinéaste aux protagonistes de son film, et le rapport des spectateurs et spectatrices à l'événement filmé. Ce qui se joue dans le refus de la voix off, c'est la possibilité pour les membres du public d'inventer leur propre interprétation des images qui leur sont présentées. Toujours selon les mots de Grimshaw et Ravetz, il s'agit de valoriser une approche qui « présente des possibilités expérientielles et interprétatives, plutôt que des assertions explicatives et définitives »²². On retrouve très fréquemment dans la littérature critique sur le cinéma observationnel cette idée selon laquelle le rejet de la voix off,

20 C. YOUNG, « Observational Cinema », art. cit., p. 103-104.

21 A. GRIMSHAW et A. RAVETZ, « Rethinking Observational Cinema », art. cit., p. 540.

22 *Ibid.*

qui dominait jusqu'aux années 1960 la pratique du film ethnographique, inviterait spectateurs et spectatrices à adopter une position plus active face aux images. Bill Nichols par exemple, dans son ouvrage de référence *Introduction to Documentary*, note que

lorsque le ou la cinéaste se retire dans une position d'observation, le spectateur ou la spectatrice est invité·e à endosser un rôle actif dans la détermination de la signification de ce qui est dit et fait.²³

De même, dans leur manuel sur la pratique du cinéma ethnographique, Ilisa Barbash et Lucien Castaing-Taylor suggèrent que « les films observationnels [...] forcent les spectateurs et spectatrices à trouver pour eux-mêmes le sens des images »²⁴. La formulation la plus complète et précise de cette idée se trouve peut-être chez Paul Henley :

De manière générale, [les cinéastes observationnels] devraient résister à la tentation, selon les mots de Young, de jouer au professeur [...], c'est-à-dire de soumettre leurs images à programme intellectuel [...] tel que les membres du public ne puissent plus tirer leurs propres conclusions au sujet de ce qu'ils voient. À partir de là, les longs commentaires explicatifs en voix off, la musique « extradiégétique (c'est-à-dire n'appartenant pas à l'action du film) et les effets spéciaux dramatiques sont exclus, car ils sont considérés non seulement comme extérieurs au matériau d'origine, et par conséquent stylistiquement inappropriés, mais ils déterminent aussi de manière trop spécifique la réaction des spectateurs et spectatrices.²⁵

Au terme de ce rapide survol des caractéristiques définitives de l'approche observationnelle, il est facile de voir comment ces différentes recommandations formulées par Sandall, Young et leurs commentateurs et commentatrices s'emboîtent les unes dans les autres pour former une méthode cohérente et singulière. Il s'agit pour les cinéastes de rendre compte, avec un dispositif formel aussi modeste que possible et en favorisant l'attention portée aux détails en apparence anodins, d'événements ordinaires appartenant au quotidien de la communauté filmée ; tout en laissant à leurs spectateurs et spectatrices le plus de liberté

23 B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 174.

24 Ilisa BARBASH et Lucien CASTAING-TAYLOR, *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 377.

25 P. HENLEY, « Putting Film to Work », art. cit., p. 107.

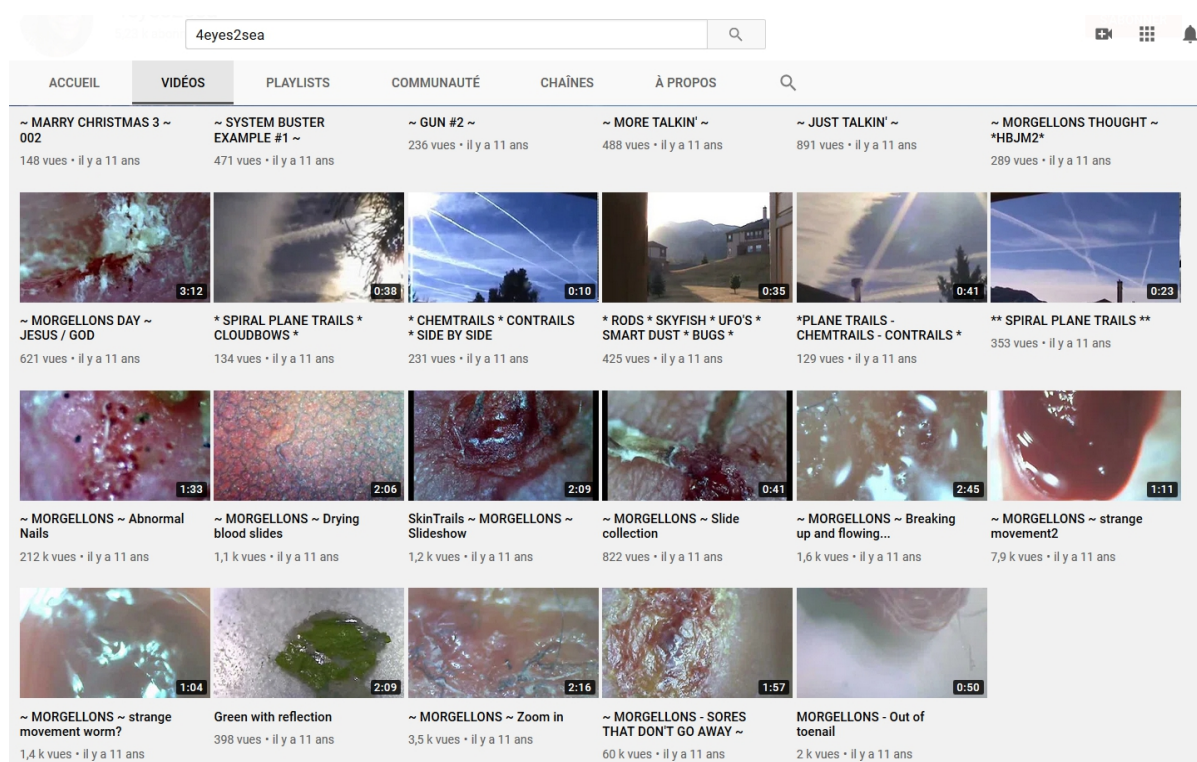
possible pour apprécier la durée réelle des événements filmés, et pour interpréter leur signification – interprétation rendue possible par le fait que le film leur permet de se familiariser progressivement avec le contexte socio-culturel spécifique dans lequel évoluent les personnes filmées.

Or, il me semble que la stratégie formelle adoptée par Penny Lane dans son film *The Pain of Others* hérite assez directement de cette méthode observationnelle, tant dans ses décisions créatives que dans les prémices éthiques et épistémologiques qui ont, selon les dires de la cinéaste, motivé ces choix.

2.1.2. Cas d'étude n°1 : The Pain of Others

Dans la séquence qui ouvre ce chapitre – qui voit la YouTubeuse Carrie s'asseoir dans un coin de son jardin pour « vloguer » à propos de la maladie de Morgellons – la décision de Penny Lane de conserver dans son montage les commentaires de sa protagoniste au sujet du motif qui orne sa tasse (un souvenir du mont « *Pikes Peak* » et de son magasin de donuts) signale une volonté d'ancrer le discours de cette femme dans la réalité de son existence quotidienne. Le détail de cette tasse n'apporte en effet aucun éclairage indispensable à la compréhension du discours de Carrie ; ses commentaires à ce propos sont inclus non parce qu'ils feraient avancer la narration ou l'argumentaire du film, mais pour ce qu'ils révèlent de l'environnement matériel, de l'imaginaire culturel et du contexte social dans lequel la protagoniste évolue. Ici comme dans les films ethnographiques observationnels évoqués plus haut, prime est donnée au détail. Au-delà de cette seule séquence, on peut noter que de manière générale, Lane favorise dans son montage les séquences où se donne à voir le quotidien de ses protagonistes, qu'il s'agisse de démontrer leurs routines de soins, d'évoquer

leurs régimes alimentaires, ou simplement de partager les soucis qui les occupent au jour le jour. Cette valorisation par la cinéaste de séquences très anodines est d'autant plus signifiante que les chaînes YouTube de Carrie, Marcia et Tasha comportent également des vidéos autrement plus spectaculaires, montrant avec une grande crudité les effets supposés de la maladie de Morgellons sur la peau des personnes qui en souffrent. Mais Lane a choisi de ne pas intégrer dans son film ces images plus dérangeantes. Elle a privilégié la parole des YouTubeuses, ancrée dans la réalité de leurs vies quotidiennes, au détriment du spectacle plus sensationnaliste de leurs plaies et blessures.

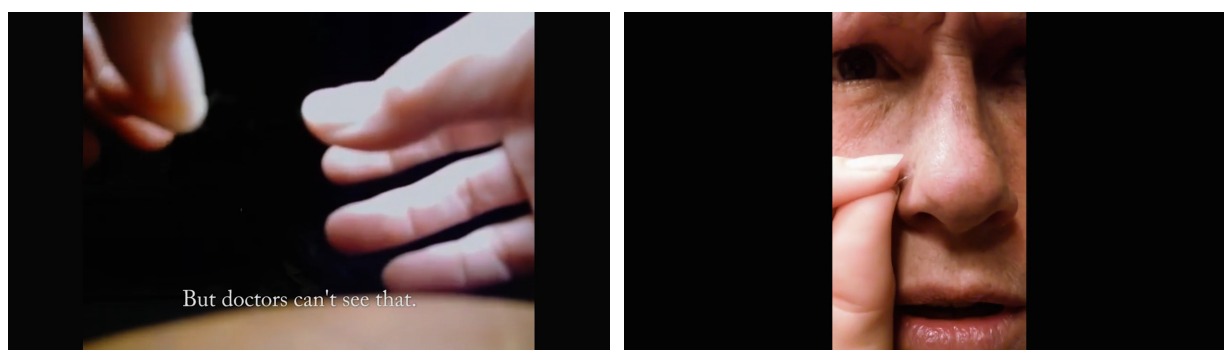


23. Capture d'écran des plus anciennes vidéos encore en ligne aujourd'hui sur la chaîne YouTube de Carrie.

Capture réalisée le 3 mars 2021.

Lorsque dans *The Pain of Others* la maladie s'exhibe, c'est au contraire de manière fort peu spectaculaire ; comme dans cette scène où Marcia, filmant ses doigts, se plaint que « les docteurs » refusent de voir les filaments argentés qui en sortent. Ou, plus loin dans le film,

lorsque Tasha exhibe à la caméra de son téléphone ce qu'elle identifie comme un filament de Morgellons sortant de son nez. Aucune de ces deux images n'est particulièrement choquante pour le spectateur ou la spectatrice, car toutes deux montrent des manifestations physiques en apparence parfaitement ordinaires (un cheveu blanc, une petite peau morte) ; et la manière dont les protagonistes s'expriment signale combien elles-mêmes sont familières de ces symptômes, qui appartiennent à leur vie de tous les jours.



24. Deux protagonistes de *The Pain of Others* examinent leur peau (*Penny Lane*, 2018).

Traduction : « Les docteurs n'arrivent pas à voir ça ».

Il semble donc possible d'avancer que par sa préférence accordée aux micro-événements appartenant au quotidien des personnes filmées, et au refus du spectaculaire, l'approche de Lane respecte la première des recommandations formulées par les penseurs et penseuses du cinéma ethnographique observationnel.

La deuxième composante de la méthode observationnelle concernait, on s'en souvient, la durée des plans et le minimalisme du montage ; c'est également quelque chose que l'on retrouve dans le film de Lane. Si l'on excepte la séquence d'ouverture du film, qui expose le thème du film à l'aide d'un montage très rythmé d'extraits de vidéos YouTube et de reportages télévisés, ainsi que les trois brefs intermèdes intervenant au long du film et procédant d'un remontage plus cadencé d'extraits d'émissions de télévisions sur le « phénomène

Morgellons », le film est composé de dix-neuf séquences de vlog, durant chacune en moyenne 3 minutes et 15 secondes. Subjectivement, ces séquences font l'effet d'être très lentes dans leur progression ; et le caractère très anodin de ces prises de parole, déjà évoqué, participe de l'impression de durée qu'elles produisent. Séquence après séquence, on assiste au déploiement de paroles hésitantes, qui souvent se répètent et cherchent à se reformuler. Tous les vlogs qui constituent la matière première du film de Penny Lane sont improvisés : la réalisatrice justifie d'ailleurs la remarquable lenteur de son film par sa fascination pour le spectacle de « personnes en train de penser »²⁶. Le plus souvent, comme dans la scène avec laquelle j'ai choisi d'ouvrir ce chapitre, les séquences montées par Lane conservent le début et la fin du vlog : la YouTubeuse installe sa caméra, se positionne dans le cadre et salue son public (« *Hey guys !* »), et pour conclure, remercie généralement son auditoire pour son attention, l'invite parfois à souscrire à sa chaîne, et éteint la caméra. Comme je l'ai indiqué, l'étude comparée des séquences telles que montées par Lane d'une part, et des vlogs originaux postés par les YouTubeuses d'autre part, permet d'apprécier le fait que les coupes franches réalisées par la cinéaste ont pour l'essentiel vocation à condenser les propos, en dénaturant le moins possible autant le contenu que la texture (la tonalité, le rythme) des prises de parole originelles. En ce sens, la technique de montage développée par Lane peut être rapprochée de la méthode dite de l'« événement-séquence » définie par les cinéastes ethnographes observationnels John Marshall et Timothy Asch. Cette méthode, décrite par Paul Henley dans le quatrième chapitre de son ouvrage *Beyond observation*, consistait à produire des enregistrements « d'événements ponctuels », en respectant au maximum leur déroulement dans le temps²⁷. Il s'agissait de conserver toujours la trace filmique du début et de la fin de l'événement, sans pour autant « produire une copie intégrale de l'événement, car il était permis de couper dans l'action pour

26 Conversation personnelle avec la cinéaste, réalisée par visioconférence à l'été 2018.

27 Paul HENLEY, *Beyond Observation*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 138.

éliminer les redondances ou les moments non-pertinents »²⁸. Cette technique devait, selon Henley, permettre à la dramaturgie de la séquence filmique d'être aussi proche que possible de celle de l'événement originel. Dans le cas du film de Lane, il s'agit de retranscrire l'arc tant argumentatif qu'émotionnel des vlogs qu'elle s'approprie.

L'idée selon laquelle il y aurait quelque chose d'« observationnel » dans le type de montage adopté par Penny Lane dans *The Pain of Others* se retrouve d'ailleurs dans plusieurs textes au sujet du film, par exemple sous la plume du critique Richard Brody, qui écrit que :

Du fait même de son montage observationnel, Lane, loin de se contenter de collecter, de compiler et de partager ces vidéos, les regarde et en fait l'expérience comme en temps réel, avec ses spectateurs et spectatrices.²⁹

La notion de « montage observationnel » est mobilisée ici sans que Brody ne spécifie son référent ni n'explique l'allusion à l'héritage du cinéma ethnographique, mais il est intéressant de relever que pour lui aussi, l'idée d'observation est intimement liée à la durée préservée des vidéos empruntées (diffusées « comme en temps réel »). Lane a ensuite déclaré, à propos de cet emploi par Brody de l'adjectif « observationnel » pour qualifier son approche du montage :

Ces plans longs, c'est une manière très spécifique de monter des archives. [...] J'aime bien que [Brody] se soit approprié le mot d'« observationnel » et qu'il l'ait appliqué à ma manière de regarder les archives dans ce film, parce que c'est effectivement ce dont il s'agit.³⁰

Plus loin dans le même entretien, Lane explique de manière plus détaillée les considérations qui ont informé cette méthode de montage qu'elle a fini par adopter pour son film, après avoir considéré plusieurs autres dispositifs formels :

28 *Ibid.*, p. 139.

29 Richard BRODY, « Highlights from the 2018 Maryland Film Festival », *The New Yorker*, 2018, URL : <<https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/highlights-from-the-2018-maryland-film-festival>>.

30 Stephen SAITO, « Interview: Penny Lane on Keeping Up Appearances with *The Pain of Others* », *The Moveable Fest*, 2018, URL : <<https://moveablefest.com/penny-lane-pain-of-others/>>.

Au début, je pensais que ça allait être un court-métrage [...] puis je me suis rendu compte que ça n'allait jamais marcher. Ça ne fonctionne pas du tout sans une certaine durée.

Et elle ajoute :

Si vous réfléchissez aux différentes manières de faire un film de *found footage* : je n'ai pas fait un collage ingénieux. Je n'ai pas juxtaposé deux vidéos pour créer de nouveaux effets de sens, et je n'ai pas non plus fait un *supercut* des éléments de langage qui reviennent dans toutes les vidéos à propos de Morgellons. Je n'ai rien fait de tout cela, et c'était très conscient de ma part, parce que j'essayais de me maintenir sur le fil de ce qui me semblait approprié sur le plan éthique, et ça me semblait très important de représenter fidèlement le contenu de ces vidéos, donc je voulais que mon montage soit aussi non-interventionniste (« *unobstrusive* ») que possible.³¹

Ce qui m'intéresse particulièrement dans cette citation, c'est le lien qu'établit Lane entre le fait de respecter la durée des vidéos appropriées, et le désir de respecter certains impératifs éthiques vis-à-vis des personnes apparaissant à l'écran. Cela rejoint la remarque citée précédemment de David MacDougall, qui faisait de l'emploi de plans longs laissant à la parole aux « sujets » ethnographiques la condition pour que ces sujets existent dans le film comme personnes singulières, et non seulement comme « acteurs sociaux indigènes ». Ici aussi, c'est le désir de respecter la parole des YouTubeuses, de laisser patiemment à leur pensée la possibilité de se déployer, et de contextualiser leurs propos dans un environnement social décrit par divers détails apparemment non signifiants (la tasse de Pikes Peak), qui a déterminé le dispositif esthétique qu'allait adopter Lane. Car si son film ne s'intéresse pas à un groupe de personnes racisées (les personnages principaux de son film sont trois femmes caucasiennes originaires des États-Unis et du Canada), Lane démontre néanmoins en entretien sa très vive conscience de ce que les patient·es de Morgellons représentent une minorité dont il est facile de se moquer, ou d'assigner à ses membres la qualité de « folles » ou « psychotiques »³². Pour cette raison, le projet esthétique de *The Pain of Others* semble

31 *Ibid.*

32 Voir par exemple Sonia SHECHET EPSTEIN, « Penny Lane On *The Pain Of Others* », *Science & Film*, 2018, URL : <<http://www.scienceandfilm.org/articles/3121/penny-lane-on-the-pain-of-others>>.

construit autour du danger que Trinh T. Minh-Ha a souligné à partir de la distinction, déjà évoquée, entre les personnes « *in here* » (le ou la cinéaste et son public) et les personnes « *out there* » (les protagonistes du film). Le titre même du film de Lane invite ce rapprochement, en promettant le spectacle d'une souffrance étrangère, mise à distance, la souffrance d'*autrui*. Mais il me semble au contraire que tout le film, prenant son propre titre en défaut, est construit de sorte à construire la possibilité d'une identification et d'une empathie (au sens étymologique) pour les protagonistes de la part des spectateurs et spectatrices – notamment grâce à la décision de respecter autant que possible la durée et la structure de leurs prises de parole.

La durée longue des séquences n'est cependant pas le seul outil mis en œuvre par Lane pour éviter l'exotisation de ses protagonistes. J'ai dit que les séquences de vlog étaient entrecoupées de brèves séquences télévisuelles, faisant entendre les voix de médecins plus ou moins sceptiques quant à l'existence de la maladie de Morgellons ; il est particulièrement intéressant d'observer la manière dont ces séquences sont agencées. Les séquences de vlog sont ordonnées de sorte à ce que les spectateurs et spectatrices aient d'abord envie de faire confiance à la parole des YouTubeuses et de croire en l'existence de la maladie de Morgellons. Puis leurs discours deviennent progressivement moins rationnels, moins convaincants, et les remèdes qu'elles proposent sont de plus en plus farfelus. L'une d'entre elle vante ainsi les mérites d'une thérapie consistant à boire sa propre urine à longueur de journée. Leurs hypothèses quant à l'origine de la maladie révèlent progressivement le peu de crédibilité de leurs propos. Le lien proposé par Marcia avec les « *chemtrails* » fait ainsi l'effet d'une révélation : la maladie de Morgellons est, en réalité, une théorie du complot, intimement emboîtée dans les discours des YouTubeuses avec d'autres croyances contre-factuelles, comme la théorie de la Terre plate, de l'existence des « reptiliens »³³, etc. Mais à l'inverse, les

33 Sur la toxicité fantasmée des « *chemtrails* » (les traînées blanches laissées par les avions dans le ciel) et les théories liées à l'existence des « reptiliens », voir notamment Laurent CORDONIER, « Le succès des théories

séquences télévisuelles qui scandent le film sont ordonnées de la plus critique (la première montre un médecin qui se qualifie de « scientifique à l'ancienne », et qui mène une croisade contre le « mythe » de Morgellons) à la plus empathique. Le dernier reportage concerne un laboratoire de recherche aux États-Unis menant des travaux, apparemment tout aussi sérieux et institutionnalisés que ceux du premier médecin, dont les résultats tendent plutôt à prouver l'existence de la maladie. Grâce à ce montage croisé, Lane donne de la profondeur aux propos de ses protagonistes, en empêchant ses spectateurs et spectatrices de rejeter par principe leurs témoignages. Plus précisément, il me semble qu'elle respecte ainsi la troisième et dernière recommandation formulée par Sandall et Young dans leur conceptualisation du cinéma observationnel : elle se retient de formuler une « interprétation » impérieuse et définitive des faits, et des médias, qu'elle observe.

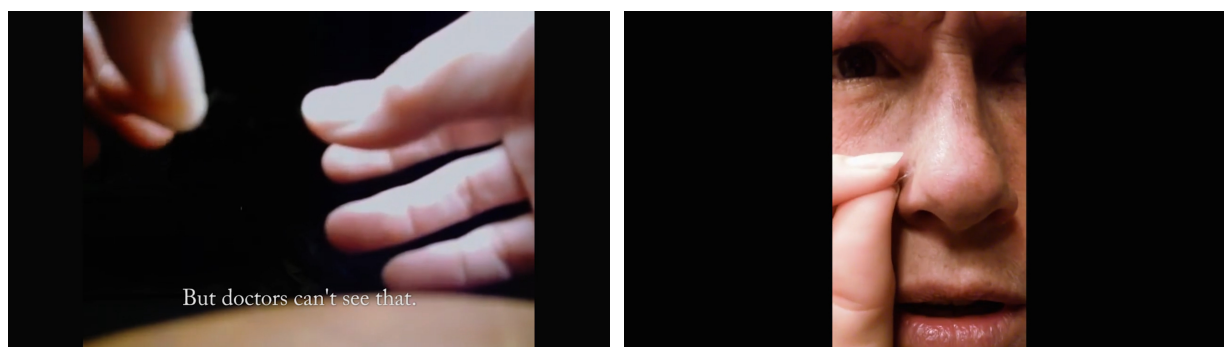
On s'en souvient, cette recommandation était particulièrement articulée, dans ces deux textes de références, à partir d'un rejet des formes de documentaires ethnographiques où la parole du ou de la cinéaste, en voix off, guidait la pensée des spectateurs et spectatrices et leur imposait un point de vue univoque sur les images filmées. Or Lane a elle aussi refusé cette possibilité, et a choisi de laisser les YouTubeuses parler en leur propre nom ; en entretien, elle déclare du reste que « l'absence de commentaire, c'était tout à fait intentionnel de [s]a part », et qu'elle « a essayé de rester hors de son propre film »³⁴. Mais l'analyse proposée ci-dessus de l'ordonnancement parallèle des séquences de vlogs et des séquences télévisuelles, invite à comprendre que ce refus de proposer une interprétation définitive des images va au-delà du seul rejet de la voix off : tout le film est construit de sorte à maintenir l'ambiguïté quant à la réalité des symptômes physiques dont déclarent souffrir les protagonistes. Le dispositif formel du film ne rejette pas seulement l'autorité de la parole de la cinéaste ; le montage croisé

du complot. Flambée d'irrationalité ou symptôme d'une crise de confiance? », in Jean BAECHELER et Gérard BRONNER, *L'irrationnel aujourd'hui*, Paris, Hermann, 2021, p. 243-262.

34 S. SHECHET EPSTEIN, « Penny Lane On *The Pain Of Others* », art. cit.

donnant tour à tour la parole aux différents protagonistes déconstruit l'autorité de toutes les paroles qui s'expriment, laissant spectateurs et spectatrices absolument seul·es – et assez démuni·es – face aux images qu'ils et elles doivent déchiffrer.

J'évoquais plus haut la décision de Lane de montrer de préférence des images quotidiennes, apparemment anodines, plutôt que les symptômes les plus visuellement choquants, et prenais pour exemple de ce choix deux scènes où Marcia et Lane exhibent à la caméra leurs filaments sortant, pour l'une de ses doigts, pour l'autre, de son nez. À ce stade de mon analyse, ces deux mêmes scènes peuvent être ré-interprétées comme deux invitations adressées aux spectateurs et spectatrices à faire face à ces images dont la signification est contestée au sein même du dispositif du film, et à tenter de se faire leur propre idée de ce qui y est réellement montré.



25. Deux protagonistes de *The Pain of Others* examinent leur peau (*Penny Lane*, 2018).

Là encore, comme le soulignaient Bill Nichols, Ilisa Barbash et Lucien Castaing-Taylor, ainsi que Paul Henley, le dispositif observationnel construit, pour les spectateurs et spectatrices, la possibilité d'une relation active des spectateurs et spectatrices aux images. Ce que Lane formulait elle-même en entretien de la façon suivante :

Tout, dans la forme du film, est censé souligner que celui-ci ne propose aucune espèce d'affirmation définitive sur son sujet. Tout est censé donner envie au spectateur ou à la spectatrice de rentrer chez elle et d'aller sur internet pour en apprendre davantage.³⁵

Il est évidemment intéressant, dans le contexte de cette étude sur le réemploi d'internet, de voir que la cinéaste articule la possibilité d'un positionnement actif et critique des spectateurs et spectatrices face à son film, au fait d'aller « sur internet » pour poursuivre ses recherches après la fin de la projection. C'est comme si elle invitait son public, non pas seulement à se montrer attentif et critique pendant le visionnage du film, et éventuellement à continuer à y réfléchir après la séance, mais à littéralement prendre sa place de zappeuse d'internet, et à poursuivre l'exploration du « phénomène Morgellons » en ligne, là où elle-même s'est arrêtée.

Cette remarque souligne aussi un autre aspect de *The Pain of Others*, absolument fondamental à discuter dans le contexte de cette étude, et que j'ai volontairement laissé de côté jusqu'ici. C'est qu'il ne s'agit pas seulement d'un film sur la maladie de Morgellons, qui puiserait son matériau sur internet par commodité, ou par manque d'autres ressources. Il s'agit d'un film *sur* internet, dépeint comme le véhicule privilégié de la maladie de Morgellons. Puisque c'est en regardant des vidéos de « Morgies » que les protagonistes du film se sont convaincues qu'elles-mêmes étaient atteintes du même mal, c'est que la maladie de Morgellons se transmet, littéralement, par internet. Il faut donc entendre la remarque suivante de Lane dans toutes ses implications pratiques et théoriques, que les paragraphes ci-dessous vont s'attacher à déplier : « en réalité, *The Pain of Others* n'est qu'un documentaire observationnel, où ce que l'on observe, c'est YouTube »³⁶.

35 Penny LANE et Jane SCHOENBRUN, « YouTube Filmmaking: Penny Lane and Dan Schoenbrun Discuss Making Archival Films From Footage They Found Online », *IndieWire*, 2018, URL : <<https://www.indiewire.com/2018/06/youtube-movies-penny-lane-dan-schoenbrun-morgellons-disease-slenderman-archival-documentaries-1201978727/>>.

36 Lauren WISSOT, « YouTube Body Horror: Penny Lane on Her Morgellons Disease Doc, *The Pain of Others* », *Filmmaker Magazine*, 2018, <<https://filmmakermagazine.com/105512-youtube-body-horror-penny-lane-on-her-morgellons-disease-doc-the-pain-of-others/>>.

2.2. LE DOUBLE OBJET DE L'OBSERVATION

J'ai jusqu'ici tenté de démontrer combien l'approche adoptée par Penny Lane pour réaliser *The Pain of Others*, tant dans ses choix esthétiques que dans les prémices éthiques et épistémologiques qui les ont informés, est proche des dispositifs développés par les cinéastes ethnographes partisans de l'approche observationnelle. Mais il est bien sûr une différence essentielle entre le dispositif d'un film comme *To Live with Herds* (Judith et David MacDougall, 1972), pour citer un exemple choisi par Sandall et Young comme représentatif de cette approche, et celui de *The Pain of Others*. Dans un cas, les images ont été filmées par les cinéastes, sur le terrain ; dans *The Pain of Others*, comme dans tous les autres films de réemploi adoptant un dispositif observationnel, les images sont filmées par les protagonistes. Les paragraphes qui suivent ont vocation à déplier les enjeux de cette différence fondamentale entre les deux dispositifs que j'ai jusqu'ici cherché à rapprocher, et qui me semble permettre de comprendre pourquoi l'approche observationnelle, pourtant très décriée dès les années 1970, est aujourd'hui un modèle privilégié par la majorité des cinéastes qui documentent internet par réemploi. Je propose donc de rappeler brièvement ici les arguments qui ont, à l'époque, invité un dépassement de l'approche observationnelle, avant de revenir aux enjeux spécifiques liés à la pratique de l'observation dans un contexte de réemploi d'internet.

2.2.1. Le « leurre de l'observation omnisciente »

J'ai rappelé dans mon premier chapitre combien l'histoire formelle du cinéma ethnographique était liée à l'histoire des différents modèles épistémologiques qui ont successivement régi le champ de l'anthropologie scientifique. On a vu que l'apparition du

cinéma observationnel était liée au désamour croissant des anthropologues pour les formes filmiques où la signification des images était fixée par la voix off du ou de la cinéaste, dont on commençait à remettre en cause la légitimité à énoncer la « vérité » au sujet des événements filmés. Or la tombée en disgrâce de l'approche observationnelle a également été motivée par une remise en question du régime de vérité au sein duquel celle-ci opérait.

L'une des critiques les plus précoces adressées au cinéma observationnel a été formulée par le cinéaste David MacDougall, dont j'ai rappelé combien les films (pour la plupart coréalisés avec Judith MacDougall) avaient pourtant servi de modèles à Roger Sandall et Colin Young dans leur conceptualisation de la méthode observationnelle. MacDougall a exposé ses réserves au sujet de l'approche observationnelle dans l'essai « *Beyond Observational Cinema* », publié dès 1975 dans le même recueil dirigé par Paul Hockings où avait été publié l'article de Colin Young abondamment cité plus haut – les deux articles se suivent d'ailleurs au sommaire. Bien que soulignant combien l'approche observationnelle représentait une avancée bénéfique par rapport aux formes qui l'avaient précédées, MacDougall reproche à la méthode observationnelle sa trop grande confiance dans la capacité de la caméra à enregistrer le « réel » sans lui imposer d'interprétation. Écrivant, non sans une certaine ironie, que le cinéma observationnel a permis aux spectateurs et spectatrices d'éprouver à nouveau

l'émerveillement produit par le fait d'être témoin de la spontanéité de la vie, comme dans les premiers jours du cinéma, quand ils voyaient un train arriver à la Gare de la Ciotat,³⁷

MacDougall condamne comme naïve l'idée selon laquelle la caméra pourrait être utilisée, comme le suggérait Margaret Mead dans son introduction au même ouvrage, comme un « instrument » permettant de « préserver » pour la postérité une trace objective des rites et

37 David MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », in P. HOCKINGS (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, op. cit., p. 115-132, ici p. 115.

coutumes des communautés étudiées³⁸. Pour MacDougall, le cinéma ne saurait jamais être qu'un médium expressif ; et la caméra révélerait toujours davantage les croyances et la sensibilité du ou de la cinéaste, que la « vérité » de l'événement qu'elle filme. À propos des films observationnels de John Marshall et Timothy Asch, il écrit ainsi que :

Ces films sont « observationnels » dans la manière dont ils sont filmés, en ce qu'ils placent leur spectateur ou leur spectatrice dans un rôle d'observateur, de témoin des événements. Ils sont révélateurs plus qu'ils ne sont illustratifs, car ils explorent la substance plutôt que la théorie. Ils sont, néanmoins, le reflet de ce qui est important aux yeux du ou de la cinéaste.³⁹

Écrivant que cette « tendance au déni de soi » des cinéastes observationnels entretient « une affinité évidente avec certaines notions classiques de la méthode scientifique », MacDougall reproche aux défenseurs de cette méthode de faire preuve de positivisme dans leur rapport aux technologies d'enregistrement. Citant l'anthropologue Walter Goldschmidt, selon qui l'enjeu du cinéma ethnographique serait d'exposer

le comportement des membres d'une culture aux membres d'une autre culture, à partir d'images montrant ces personnes faisant précisément ce qu'elles auraient fait si la caméra n'avait pas été là,⁴⁰

MacDougall commente :

Invisibilité et omniscience. À partir de ce désir, il n'y a qu'un pas jusqu'à commencer à voir dans la caméra une arme secrète à la poursuite de la connaissance. L'auto-effacement du cinéaste commence à effacer les limites de sa propre physicalité. Lui et sa caméra sont imperceptiblement investis du pouvoir d'assister à la TOTALITE d'un événement. Et c'est ce que l'on attend d'eux. Omniscience et omnipotence.⁴¹

Anna Grimshaw et Amanda Ravetz ont récemment proposé de rapprocher cette critique, de celle formulée dix ans plus tard par Johannes Fabian dans son ouvrage *Time and the Other*, qui allait avoir une influence très importante sur le champ de l'anthropologie. Fabian y

38 Margaret MEAD, « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in P. Hockings (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, op. cit., p. 3-12.

39 D. MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », art. cit., p. 116.

40 *Ibid.*, p. 120.

41 *Ibid.* Les majuscules sont de MacDougall.

dénonce le « visualisme » qui a longtemps prédominé dans le champ de l'anthropologie scientifique, qu'il définit comme « le biais culturel et idéologique qui établit [dans la culture occidentale] la vision comme le "sens le plus noble" »⁴², et comme un moyen d'accès privilégié à la connaissance. Ce qui est décrié ici, c'est le présupposé – dont on perçoit encore une fois l'héritage bazinien – selon lequel la caméra, du fait de sa capacité inédite à capter le réel, pourrait accroître par sa seule action le champ du savoir humain. Toujours selon Grimshaw et Ravetz, cette critique a été largement adoptée par les anthropologues dans les années 1980 et 1990, et a ainsi « coupé l'herbe sous le pied [des cinéastes observationnels], et rendu leur position virtuellement intenable »⁴³, contribuant au développement d'autres pratiques, plus explicitement participatives et réflexives, de l'ethnographie filmique.

J'aurai l'occasion de revenir, dans le prochain chapitre, sur les formes alternatives que MacDougall a proposé de développer pour échapper aux pièges de ce qu'il appelait « le leurre de l'observation omnisciente »⁴⁴. Pour le moment, ce résumé succinct devrait suffire à caractériser ce en quoi l'approche adoptée par Penny Lane, si elle présente une évidente parenté avec cette méthode observationnelle, échappe néanmoins aux critiques qui ont mené à son abandon relatif dans les années 1980. Pour cela, je propose de décrire une séquence particulièrement intéressante de *The Pain of Others*, la plus longue du film ; et de la rapprocher d'une séquence empruntée au deuxième film de mon corpus, que j'aimerais à cette occasion introduire formellement : *The Uprising*, de Peter Snowdon.

42 Johannes FABIAN, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 106.

43 A. GRIMSHAW et A. RAVETZ, « Rethinking Observational Cinema », art. cit., p. 541.

44 D. MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », art. cit., p. 123.

2.2.2. Observer l'acte de (se) filmer



Voici une machine à Morgellons ! Vous n'allez pas y croire. Il a une petite particule au bout, et il bouge. Regardez-moi ça ! Grossissement 60 fois. Je vais voir si je peux le régler un peu mieux. Ça provient de cet échantillon, ici.



Vous avez vu ce mouvement ? Est-ce que vous avez vu ce mouvement ? Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Regardez cette chose ! Oh mon Dieu. Il est fort ! Il est très fort. Oh mon dieu. Il y a une énergie bizarre autour de lui. C'est un peu comme s'il était capté par la... par la caméra. Je ne sais pas si c'est important ou non, mais... C'est juste un tas de petits trucs qui proviennent de l'échantillon, ça vient de mon bras. D'accord ? Des trucs bizarres. Mon dieu.



Bon, regardons le filament pendant un petit moment. Pour voir s'il bouge à nouveau. Voyons si on lui parle. Wow, d'où est-ce que ça vient ce truc ? Est-ce que ça vient de germer ? Excusez-moi mais, vous avez vu ça ? On aurait dit que ça sortait de là. Ça a sauté de là, et s'est accroché à l'autre filament. Mais qu'est-ce qui se passe ? C'est vraiment bizarre. C'est sorti tout seul, j'en suis sûre. Vous avez vu ça, n'est-ce pas ? Mon Dieu, il y en a un autre, un autre morceau de filament. Qu'est-ce qui se passe ici ? Voyons voir. Il s'est juste détaché de là, oh mon Dieu, il bouge, oh mon Dieu ! C'est tellement étrange. On dirait une plante, non ? Pour moi, ça ressemble à une plante.





C'est tellement... oh mon dieu, ça bouge, le petit soulève le grand ! Oh mon dieu ! Oh mon dieu. Le petit est sous le grand et il... Est-ce qu'il le



soulève ? Regardez ça. Quand il commence à bouger, quelle puissance, quelle force, quelle énergie ! Où trouve-t-il sa nourriture ? Il est très fort. D'accord ? Il est très fort. Alors, tu vas continuer à bouger, tu vas continuer à bouger ? Ouh ouh !



A... Oh mon dieu, il a bougé quand j'ai dit la lettre A ! T'as vu ça ? Oh mon dieu. A... non, il ne réagit pas à ça. Ou bien si ? Oh mon dieu. Maintenant... oh mon dieu... C'est un grossissement de 60 fois, j'utilise un microscope Celestron Amoeba. Et cet échantillon de Morgellons vient de la zone de mon menton. Donc vous avez ces petites machines... et j'aimerais vraiment savoir d'où elles tirent leur énergie. J'aimerais vraiment le savoir.



E... ça l'a fait bouger aussi, la lettre E. F... F... F... O... O... U... A... E... Wow ! E... E... Mon Dieu ! I... I... I... O... O... O... O... U... U... U... Y... Y... Nom de Dieu, vous avez vu ça ?

C'est juste de la folie, de regarder cette machine fonctionner, elle fonctionne ! Elle marche ! Il s'incruste dans les choses, il se connecte, et maintenant il s'incruste à l'autre bout du petit ver...



C'est comme, connecté à l'autre échantillon... Et tout ce que j'avais à faire c'était de dire : Y⁴⁵ ! Y ? Y ! Pourquoi tu réagis à la lettre Y ? Pourquoi es-tu dans mon corps ? Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi, pourquoi, pourquoi ? Je ne sais pas. C'est juste les mots, ou...

26. Observation d'un filament au microscope par Marcia (The Pain of Others, Penny Lane, 2018).

Cette séquence, dont j'ai retranscrit ici l'intégralité des dialogues (ou plus exactement du monologue) dure dans le film six minutes et quarante secondes, et elle donne l'impression d'être encore plus longue, tant l'action y est réduite à son plus strict minimum. On y entend Marcia, l'une des YouTubeuses que le film suit, qui contemple grâce à un microscope amateur un échantillon de sa propre peau dont elle affirme qu'il contient un filament de Morgellons. La faible résolution de l'image, et les sautes fréquentes engendrées par les ajustements que réalise Marcia en modifiant les paramètres du microscope, rendent difficile l'estimation du nombre de coupes réalisées au montage par Penny Lane ; et je n'ai pas pu, pour cette vidéo-ci, retrouver l'originale sur la chaîne YouTube de Marcia, et ainsi comparer les deux versions. Je ne sais donc pas exactement dans quelle mesure la séquence est remontée et condensée par rapport au vlog d'origine mais, et c'est sans doute le plus important ici, aucune coupe n'est véritablement sensible dans la séquence du film, qui fait l'effet d'un plan-séquence. Cette séquence est intéressante, car elle pousse en un sens à l'extrême les caractéristiques déjà décrites au sujet de l'ensemble du film : l'attention y est portée à un détail apparemment anodin et véritablement

45 La lettre Y se prononce en anglais comme le mot « why » (« pourquoi ») ; Marcia joue ici avec cette homophonie, demandant « *Why do you move to the letter Y ?* ».

microscopique, dont la signification n'est pas élucidée par la cinéaste, et la scène se déploie sur un temps très long, laissant libre court à une parole improvisée dont il nous est donné d'apprécier les tics de langage (les « *Mon Dieu !* » répétés) ainsi que l'imaginaire de référence (l'analogie proposée avec une plante).

Mais ce qui est plus particulièrement remarquable dans cette séquence, et la raison pour laquelle je propose de m'y arrêter, c'est qu'elle illustre de manière très sensible un aspect du film que je n'ai pour l'instant pas commenté, et qui informe pourtant directement l'adoption par Lane d'une approche observationnelle : le vlog approprié est déjà, en lui-même, une séquence d'observation. Grâce à son microscope, Marcia observe longuement un détail de son échantillon de peau : et plus encore que le filament lui-même, c'est la manière dont Marcia l'étudie et le commente, que Lane nous invite à observer. L'observation exercée par la cinéaste a donc ici un objet *double*. Parce que le matériau approprié procède déjà d'un désir d'observation, la séquence filmique invite les spectateurs et spectatrices à exercer une perception dédoublée : on partage le regard de Marcia, en observant avec elle les intrigants mouvements du filament qu'elle filme, tout en observant également la manière dont celle-ci le filme, et commente ces mêmes mouvements.

Or j'avance que ce mécanisme de dédoublement perceptif n'est pas propre à cette seule séquence. C'est sans doute dans celle-ci qu'il est le plus facile à saisir, car il y a si peu à voir dans l'image elle-même que l'attention se déporte automatiquement vers l'image en tant qu'image, et vers la bande-son qui en offre un commentaire ; mais une fois ce mécanisme identifié, il est possible de le retrouver dans beaucoup d'autres séquences du film, qui voient les protagonistes examiner, qui un filament sortant de son nez, qui la texture de ses lèvres, qui la couleur des cheveux sur ses tempes. Ces séquences invitent ainsi à la fois à observer les femmes apparaissant à l'écran, et à observer la manière dont elles-mêmes s'observent et se mettent en scène à l'image. Même dans le cas de séquences comme celle qui ouvre ce

chapitre, qui voit Carrie vloguer dans son jardin sans observer son propre corps ni l'exhiber particulièrement à la caméra, on peut considérer que ce même mécanisme est à l'œuvre, encore que de manière plus implicite. Parce que Carrie se filme elle-même, elle est à la fois l'autrice des « gestes filmés », que du « geste filmique »⁴⁶ dont la vidéo procède. Ce que nous voyons d'elle est toujours déjà médiatisé par le regard qu'elle porte sur sa propre image, et c'est ce regard que Lane nous propose d'observer. À mesure que le film se déploie dans le temps, et que des séquences comme celle que je viens de décrire (qui voit Marcia étudier un filament au microscope) nous éduquent explicitement à observer les images elles-mêmes autant que ce qu'elles montrent, nous sommes invité·es à exercer cette double observation face aux autres moments du film. Il n'est pas question de nier qu'il s'agisse aussi de prêter attention aux personnes et aux événements filmés – en l'occurrence, ces femmes et leurs symptômes. Mais l'observation exercée par Lane, que le dispositif du film invite les spectateurs et spectatrices à répliquer, porte tout à la fois sur ce que les images montrent, et sur la manière dont celles-ci sont produites.

Cette remarque fait écho à plusieurs éléments évoqués dans le chapitre précédent. J'y évoquais, on s'en souvient, la personnalisation des médias produits par des internautes, et proposais de distinguer deux niveaux auxquels peuvent s'exercer des mécanismes exotisants dans un film de réemploi (le niveau des personnes, et celui des médias). Ici, on observe à nouveau combien ces deux niveaux sont indissociables dans l'analyse, puisqu'il est évident que la manière que Carrie ou Marcia ont de (se) filmer fait partie de ce qu'il nous est donné d'apprécier de leur manière d'être. En observant l'image en tant qu'image, lorsque celle-ci est si intimement personnelle, c'est toujours la personne filmée, en tant que productrice de cette image, que l'on observe. Par ailleurs, l'idée selon laquelle l'approche observationnelle permettrait d'inviter une perception critique non seulement de ce que les images montrent,

46 Christa BLÜMLINGER et Mathias LAVIN (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018, p. 14 *et seq.*

mais de la manière dont elles le montrent, fait signe vers le paradigme décrit au début du chapitre précédent à partir de textes consacrés aux pratiques de réemploi de Harun Farocki et Jean-Luc Godard. C'est le mécanisme que décrivait Christa Blümlinger lorsqu'elle écrivait que le réemploi transmédiatique permettait de prendre conscience des « systèmes de visibilité » dans lesquels les images et les sons opèrent. Mais on se souvient que mon interrogation, telle que formulée à la fin de ce premier chapitre, ne concernait pas seulement la mise en œuvre de cette perception critique vis-à-vis des systèmes médiatiques, mais aussi les conditions pour qu'une telle perception critique puisse être exercée sans produire en même temps une représentation négative des internautes ayant produit ces médias. Il m'importe donc ici à la fois de conceptualiser plus avant les enjeux de cette remontée de l'observation critique, de l'image singulière jusqu'au « système de visibilité » dont elle participe ; et de prendre conscience de ce qu'engendre le fait que cette perception soit non pas présentée comme le privilège de la cinéaste et de son public, mais partagée avec les internautes elles-mêmes, montrées en train d'observer elles-mêmes leurs propres corps. Pour avancer plus loin dans l'exploration de cette piste, je propose d'analyser un autre film mettant en œuvre des procédés formels proches de ceux développés par Penny Lane dans *The Pain of Others : The Uprising*, réalisé en 2013 par Peter Snowdon.

2.2.3. Cas d'étude n°2 : The Uprising

The Uprising a été réalisé dans le contexte de la thèse déjà citée de Peter Snowdon, intitulée *The Revolution will be uploaded : Vernacular video and documentary film practice after the Arab Spring* et soutenue en 2016. Cette thèse, dont j'ai décrit combien elle avait informé l'organisation de ma propre étude, comporte deux parties distinctes. La première se

présente comme un essai théorique portant sur un corpus de vidéos distribuées sur internet pendant les Printemps Arabes ; la seconde partie est un journal de création racontant dans le détail les différents épisodes qui ont mené à la production du film *The Uprising*. Afin de contextualiser le film pour les lecteurs et lectrices qui ne l'auraient pas vu, je propose ici un résumé extrêmement succinct et sélectif de ce récit génétique, mais invite les personnes intéressées à se reporter au texte de Snowden pour un aperçu plus complet de son processus de création. *The Uprising* est un film d'une heure dix-neuf minutes, qui retrace jour après jour l'histoire d'une insurrection fictionnelle, à partir d'un remontage de vidéos d'internautes filmées en Tunisie, Égypte, Bahreïn, Syrie, Yemen et Libye pendant les Printemps Arabes, en 2011. Ces vidéos ont toutes été trouvées sur internet. Elles gardent ainsi la trace, non seulement des événements filmés, mais de la manière dont ces événements ont été documentés et mis en récit, aussitôt après les faits, par leurs protagonistes, à destination du public international de la plateforme YouTube. Dans les mots de Snowden :

Grâce à ces canaux virtuels, la dimension vécue, quotidienne de ces révolutions a pu se répandre au-delà des confins immédiats de la rue ou de la place, échapper à la censure et/ou aux déformations idéologiques des médias *mainstream* et officiels, et ainsi devenir visible, non seulement au Caire, à Sanaa, à Redeyef ou à Deraa, mais partout où il y avait une connexion internet et un écran.⁴⁷

Le film produit un remontage d'images produites par les participant·es à ces mouvements révolutionnaires, et interroge les effets sur l'essor de ces mouvements de la circulation en ligne des médias produits par les manifestant·es ; il correspond donc au projet que les différents films de mon corpus ont en partage, qui vise à « documenter internet » par le réemploi de médias produits par des internautes.

47 Peter Snowden, *The Revolution Will be Uploaded : Vernacular Video and Documentary Film Practice after the Arab Spring*, manuscrit de thèse, préparée à l'Université de Hasselt et l'école PXL-MAD School of the Arts, sous la direction d'Erik Moonen et Sofie Gielis, et soutenue en 2016 face à un jury composé de Leen Engelen, Wendy Morris, Samah Selim, Mohammed Barnyeh, Malcolm Le Grice, Dork Zabunyan et Rob Cuyvers, p. 22.

Or il me semble possible d'affirmer qu'à l'instar de *The Pain of Others*, *The Uprising* présente un montage fondamentalement observationnel. Je propose de reprendre brièvement les trois éléments formels exposés ci-dessus (l'attention portée au quotidien, la durée des séquences et le retrait du cinéaste hors du dispositif narratif de son film) afin de préciser la manière dont ils se reconfigurent et se justifient dans le dispositif spécifique de *The Uprising*.

S'il n'exclut pas les images les plus violentes (une décision dont Snowden se défend longuement dans sa thèse, justement à partir d'une réflexion sur la quotidienneté de la violence dans la vie des manifestant·es), le choix des séquences montées dans le film signale une attention prêtée à la quotidienneté des mouvements révolutionnaires, et à l'inscription de l'insurrection dans la vie réelle des manifestant·es. Le film inclut par exemple un vlog où un homme se plaint, avec beaucoup d'humour, que son salon ait été détruit par un bombardement : « *Qu'est-ce que mon pauvre tapis avait fait de mal ? Quel crime avaient commis mes coussins ?* » ; une autre séquence montre un groupe d'enfants se servant d'un bazooka trouvé dans la rue pour lancer dans l'air pommes de terres et oignons, l'un d'entre eux rigolant : « *Ma mère va me tuer ! J'ai ruiné le dîner de ce soir...* ». À propos du choix d'inclure ces scènes quotidiennes dans son film, Snowden écrit qu'il était lié au fait qu'à un moment de son travail

J'avais cessé de voir la révolution comme un *événement* au sens fort du terme – quelque chose de si unique, que tout ce qui allait s'ensuivre serait modifié ; je commençai à la percevoir plutôt comme un répertoire (« *repository* ») de l'ordinaire, du prédictible, et du reproductible.⁴⁸

On voit ici combien le dispositif formel développé par Snowden au cours des années qu'il a passées à travailler sur ce film a été informé par sa compréhension évolutive du sujet et du projet politique de son film. C'est parce qu'il souhaitait faire non pas un documentaire sur une révolution passée, mais un film de fiction sur une révolution « à venir » (selon ses propres

48 *Ibid.*, p. 276. C'est Snowden qui souligne.

mots) que Snowden a finalement choisi de mettre en avant des vidéos documentant des gestes et des pratiques ordinaires et imitables. Plutôt que d'insister sur leur qualité de documents historiques, le montage s'attache à révéler un futur possible que ces images contiendraient en germe. Mais ce qui m'intéresse le plus ici, c'est que cette inscription par Snowden du mouvement insurrectionnel dans le « processus de la vie »⁴⁹ des citoyen·nes qui y participent, résonne avec les recommandations formulées par Colin Young à destination des ethnographes observationnels. Pour l'un comme pour l'autre, c'est dans le détail des interactions ordinaires qui la fédèrent que peut se comprendre le fonctionnement, ou en l'occurrence, les conditions d'émergence, d'une communauté (ou pour utiliser le terme favorisé par Snowden dans ses écrits, d'un « peuple »).

La deuxième composante de la méthode observationnelle concerne la durée des séquences : or Snowden et son monteur et coauteur Bruno Tracq, très proches en cela de Penny Lane, ont également choisi de laisser aux vidéos appropriées le temps de se déployer. Ce choix est d'autant plus significatif dans le cas de *The Uprising* que, contrairement au matériau à partir duquel a été fabriqué *The Pain of Others*, certaines vidéos réemployées par Snowden ont énormément circulé sur internet. Dork Zabunyan a commenté le devenir-icône de ces images, dont Snowden propose « une version longue de séquences que nous croyions connaître, et que nous découvrons ici dans leur durée presque intégrale »⁵⁰. Une séquence voit ainsi deux jeunes filles crier, accompagnant la clameur de la foule qui les entoure : « *Changement ! Liberté ! Justice sociale !* ». Dans un documentaire de forme plus conventionnelle, ou dans un reportage d'actualités, la scène pourrait ne durer que quelques secondes et se limiter à cette seule image d'Épinal, figurant deux « héroïnes » anonymes

49 C. YOUNG, « Observational Cinema », art. cit., p. 105.

50 Dork ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 95.

rétrospectivement devenues l'incarnation de l'un des motifs les plus stéréotypés des mouvements révolutionnaires⁵¹.



27. Deux manifestantes dans *The Uprising* (Peter Snowdon, 2013).

Dans le film de Snowdon cependant, la vidéo continue sans couper. Les jeunes filles interrompent leur chant, regardent autour d'elles, gênées ou hésitantes ; un mouvement latéral révèle des bousculades juste derrière elles, et apparaissent finalement à l'écran plusieurs représentants des forces de l'ordre, dont la présence recontextualise rétrospectivement les chants des jeunes filles, ainsi que leur interruption.

51 *Ibid.*, p. 83 et seq.



28. Suite de la séquence montrant les deux manifestantes dans *The Uprising* (Peter Snowdon, 2013).

Traduction : « - Ils ne peuvent pas nous toucher ! - Si, ils peuvent... ».

La décision par Snowden et Tracq de ne pas couper ce plan, de laisser le mouvement de caméra révéler l'arrière menaçant du décor enthousiasmant qu'est la manifestation, rappelle à nouveau la célèbre « interdiction » du montage formulée par André Bazin. À l'occasion d'une analyse d'une scène de *Louisiana Story* de Robert Flaherty, 1948 (d'ailleurs identifié par beaucoup comme un pionnier du cinéma ethnographique, et sur le travail duquel j'aurai l'occasion de revenir dans les pages qui viennent), Bazin écrivait ainsi qu'il

faut seulement que l'unité spatiale de l'événement soit respectée au moment où sa rupture transformerait la réalité en sa simple représentation imaginaire.⁵²

Ainsi, une scène de pêche « visiblement réalisée au montage », est décrite comme une « faiblesse du film » de Flaherty, alors que le plan-séquence montrant un crocodile attrapant un héron, « filmé en un seul panoramique, est simplement admirable »⁵³. Dans une perspective bazinienne, il est donc fondamental que les policiers apparaissent dans le même plan que les jeunes manifestantes, car c'est leur coexistence dans l'espace de la rue qui détermine le sens de l'événement filmé. Ce respect de la durée et du mouvement original des vidéos empruntées s'observe du début à la fin de *The Uprising*, proche en cela du film de Penny Lane commenté plus haut. Les séquences du film de Snowden se succèdent les unes aux autres à un rythme légèrement plus rapide que celles de *The Pain of Others* ; mais cela tient plus aux caractéristiques du matériau original qu'à un choix du cinéaste (les vlogs des patientes de Morgellons durent facilement dix à vingt minutes, tandis que les vidéos de manifestations, filmées dans des circonstances beaucoup plus chaotiques, tendent à ne pas excéder quelques minutes).

Il est utile de rappeler ici que *The Uprising* trouve son origine dans une séance de projection sur grand écran de vidéos trouvées sur internet, programmée par Snowden.

52 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2008, p. 59.

53 *Ibid.*, p. 59-60.

Toujours dans le journal de création qui constitue la deuxième partie de sa thèse, Snowdon raconte qu'il avait été invité au printemps 2011 par Laurence Rebouillon, alors présidente du Collectif Jeune Cinéma, à programmer une soirée de projection autour des Printemps Arabes au cinéma La Clef à Paris. L'événement, qui s'est tenu le 19 mai 2011, a vu la projection de trois court-métrages expérimentaux réalisés par des artistes avant le début des Printemps Arabes (Julia Meltzer et David Thorne, Namir Abdel-Messeeh et Akram Zaatari), et d'une sélection de vidéos anonymes plus récentes trouvées par Snowdon sur internet. Apparemment, le public s'est après la séance monté plutôt moins intrigué par les œuvres artistiques, que par les vidéos issues d'internet, que nombre de spectateurs et spectatrices n'avaient encore jamais vues. Snowdon raconte cette expérience de la façon suivante :

[Cette projection] a démontré que le simple acte de projeter des vidéos YouTube sur grand écran, sans aucune intervention ou traitement particulier, était en soi suffisant pour générer [une] force plastique. Il n'était pas nécessaire de recourir à la magie de la post-production. [...] Je n'ai plus jamais douté qu'extraire ces vidéos de l'écosystème d'Internet, où elles sont généralement vues sur petits écrans par une ou deux personnes à la fois, et les projeter sur un grand écran, ce qui permet d'en proposer une expérience véritablement *collective*, puisse être, en soi, un acte *politique*.⁵⁴

Toujours selon Snowdon, « l'arc fondamental de ce qui allait deux ans plus tard devenir *The Uprising* était déjà présent dans cet acte initial de curation »⁵⁵. La suite de son journal de création raconte avec minutie combien le processus de fabrication du film a nécessité de compromis, par rapport à ce désir initial de préserver les vidéos exactement telles qu'elles avaient été filmées et diffusées sur YouTube : il a notamment fallu recadrer certaines images pour uniformiser leur format, et ajouter au mixage divers sons naturels et synthétiques, de manière à mieux couvrir le spectre des fréquences audibles. Néanmoins, par la manière dont il respecte la durée des vidéos qui le composent, le film conserve indéniablement le désir de *monstration* qui en a constitué la genèse. C'est important, car il me semble que cette

54 P. SNOWDON, *The Revolution Will be uploaded*, op. cit., p. 249. C'est Snowdon qui souligne.

55 *Ibid.*, p. 247.

impulsion se trouve à l'origine de nombreux films de réemploi d'internet adoptant un dispositif observationnels⁵⁶. Avant même de vouloir construire à propos des pratiques des internautes un discours ou un récit, beaucoup de cinéastes tendent à se penser comme des curateurs et curatrices, dont le désir initial pourrait se formuler en reprenant une déclaration du cinéaste Jean-Gabriel Périot, lui-même praticien du réemploi : « D'une certaine manière, le montage est une traduction du regard que j'ai pu avoir⁵⁷ ».

Cette remarque amène naturellement l'évocation du troisième aspect de *The Uprising* qui justifie l'identification de son dispositif comme « observationnel » : Peter Snowden, à l'instar de Penny Lane, s'abstient d'introduire dans son film un commentaire verbal qui risquerait d'imposer aux images une signification exogène. Il justifie ce choix, dans sa thèse, par l'évocation de deux films fabriqués à partir d'images préexistantes : *Vidéogramme d'une révolution* (Andrei Ujică et Harun Farocki, 1992) et *fragments d'une révolution* (anonyme, 2011). *fragments d'une révolution* est un essai filmique entièrement articulé autour d'une narration à la première personne, qui raconte un itinéraire de recherche à travers des images trouvées sur internet ; à l'inverse, *Vidéogramme d'une révolution* comporte des passages sans aucun commentaire verbal, pendant lesquels les cinéastes permettent aux images qu'ils retravaillent de se déployer et de signifier par elles-mêmes. J'aurai l'occasion de revenir en détail sur *fragments d'une révolution* dans le troisième chapitre de cette étude ; je laisse donc pour le moment de côté les remarques de Snowden à son propos. Mais ce qu'il écrit du film de Ujică et Farocki est intéressant à mobiliser ici. Il explique notamment que lors qu'Ujică est

56 Ce point peut être illustré par l'omniprésence, dans les récits que font les cinéastes travaillant à partir d'internet de la genèse de leurs projets, du motif récurrent de « la première rencontre » avec le matériau médiatique qu'ils et elles allaient ensuite retravailler dans leur film : voir par exemple Jane SCHOENBRUN, « Why I Spent Months Making An Archival Documentary about The Slenderman », *Filmmaker Magazine*, 2018, URL : <<https://filmmakermagazine.com/105519-why-i-spent-months-making-an-archival-documentary-about-the-slenderman/>> ; ou Becca VOELCKER, « Interview: Shengze Zhu », *Film Comment*, 2019, URL : <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-shengze-zhu/>>.

57 « Jean-Gabriel Périot : « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance » », *Revue Ballast*, 2018, URL : <<https://www.revue-ballast.fr/jean-gabriel-periot-cest-tres-petit-bourgeois-de-lier-art-resistance/>> (entretien non signé).

venu présenter le film dans le cadre du festival Cinéma du réel en 2011, celui-ci a raconté qu'au fur et à mesure qu'ils avançaient dans le montage,

Farocki et lui avaient progressivement cessé de sentir la nécessité d'un commentaire en voix off, et avaient compris qu'ils pouvaient au contraire laisser les images faire avancer le récit, et raconter leur propre histoire.⁵⁸

Dans le récit que fait Snowdon de la production de son propre film, c'est la séance de projection au cinéma La Clef qui lui a appris combien les images d'internautes filmées pendant les Printemps Arabes pouvaient elles aussi « raconter leur propre histoire ». Il écrit qu'à l'inverse, « étouffer ces vidéos vernaculaires avec une voix off [lui aurait semblé] une forme de trahison »⁵⁹. Le choix de ne pas imposer sa propre présence dans le dispositif de son film, et de laisser les images « parler par elles-mêmes », est donc encore une fois motivé, comme chez Penny Lane – et comme chez les ethnographes observationnels des années 1970 – par des considérations éthiques. Dans un entretien avec Ulrike Lune Riboni et Catherine Ermakoff, Snowdon formule à ce propos une position sans ambages :

Je crois que le geste artistique est un geste de dépersonnalisation [...]. Moi, ça ne m'intéresse pas d'avoir un point de vue ; ce qui m'intéresse, c'est de disparaître derrière le point de vue des autres.⁶⁰

Encore une fois, se formule ici le désir de « ne pas trahir l'essence des choses »⁶¹, et de saisir « le point de vue de l'autochtone » (selon que l'on adopte le vocabulaire de Bazin ou de Malinowski), dont on perçoit désormais combien il est caractéristique de l'approche observationnelle. Or, ce désir est exemplairement illustré par la séquence dont j'aimerais maintenant proposer une analyse plus précise, car elle me semble permettre de préciser le questionnement formulé ci-dessus, quant aux enjeux du partage du privilège de l'observation entre le cinéaste et leur public, et les internautes.

58 P. SNOWDON, *The Revolution Will be Uploaded*, op. cit., p. 238.

59 *Ibid.*

60 Catherine ERMAKOFF et Ulrike Lune RIBONI, « Entretien avec Peter Snowdon Filmer pour agir sur le présent — à propos de *The Uprising* », *Vertigo*, 48, 2015, p. 17-30, ici p. 29.

61 A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 319.

2.2.4. « Montage interdit », ou la remontée vers le lieu de l'observation

Apparaissant aux deux tiers de *The Uprising*, cette séquence montre un homme qui célèbre dans la rue, dans la nuit du 14 janvier, le départ de Ben Ali pour l'Arabie Saoudite. Dork Zabunyan souligne combien il s'agit là aussi d'une image devenue célèbre à force d'être tronquée et remontée dans des reportages télévisés sur la révolution tunisienne⁶² ; mais Snowden laisse dans son film la séquence se dérouler pendant deux minutes trente, et n'effectue dans la vidéo originale que trois coupes sensibles. Je retranscris à la page suivante l'intégralité des paroles prononcées pendant cette séquence. Les phrases soulignées figurent les paroles prononcées par différentes femmes hors-champ.



Personne ne nous a aidé ! On s'est libérés tout seuls ! Le peuple tunisien a fabriqué sa propre liberté ! Longue vie aux hommes libres de Tunisie ! Longue vie à la Tunisie libre ! Longue vie à la grande Tunisie ! Ô hommes libres de Tunisie, vous êtes libres ! Il n'y a plus de criminel appelé Ben Ali ! Le criminel Ben Ali s'est enfui ! Il a fui le peuple tunisien ! Ben Ali le voleur ! Ben Ali le chien ! N'ayez pas peur, relevez vos têtes ! N'ayez peur de personne ! Nous sommes libres ! Le peuple tunisien est libre ! Le peuple tunisien ne mourra jamais ! Ô grand peuple de Tunisie ! Longue vie à la Tunisie libre ! Gloire à nos martyrs ! Liberté pour les Tunisiens !

62 D. ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes*, op. cit., p. 95.



– Combien de personnes sont mortes pour que ce jour arrive...

Vous, Tunisiens, vous avez été exclus ! Vous, Tunisiens, dans les prisons ! Vous, Tunisiens, que l'on a fait se sentir inférieurs ! Vous, Tunisiens, qui étiez opprimés ! Vous, Tunisiens, qui étiez ravagés ! Vous, Tunisiens, dont les biens ont été volés ! Respirez l'air de la liberté ! Le peuple tunisien nous a donné cette liberté !



– Allô ? Écoute ! Il y a trois types dehors, sur l'avenue Bourguiba...

– Les voici ! Trois d'entre eux sont là-bas !

– On peut entendre sa voix d'ici, ça nous donne la chair de poule.

– Écoute ! Écoute ! Il y a un homme heureux qui parle dans la rue ! Tu n'as pas idée de ce que je ressens. Écoute, écoute !



[Une personne hors-champ, peut-être celle qui tient la caméra, pleure désormais de manière très audible.]

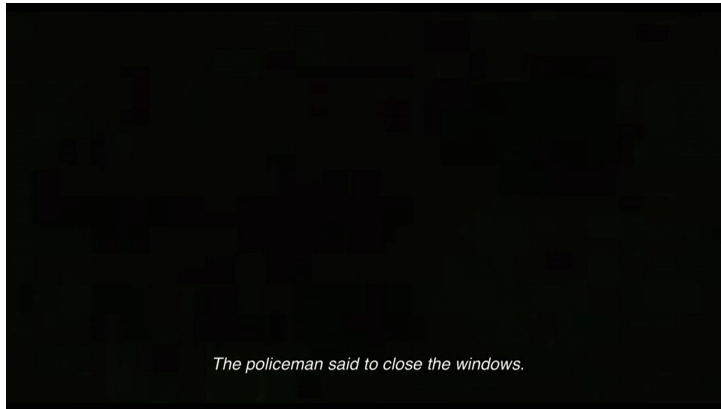
Longue vie à la liberté ! Moi, Abdelhamid, ici sur l'Avenue, je célèbre la liberté !

– La Tunisie nous appartient !



[Les femmes derrière la caméra lancent des youyous en direction des hommes dans la rue, auxquels font immédiatement échos d'autres cris, provenant d'autres balcons donnant sur l'Avenue. *Cut*: les forces de l'ordre arrivent sur les lieux.]

Fermez vos fenêtres. Fermez toutes les fenêtres !



– Le policier dit de fermer les
fenêtres. Allez, ne fais pas l'idiote,
fais ce qu'il dit. Arrête
maintenant ! Ils sont partis.
– Mais je ne filme pas ! Je fais
juste un peu de vidéo...

29. Vidéo montrant un homme crie sa joie dans la rue, observé par un groupe de femmes à la fenêtre, réemployée dans *The Uprising* (Peter Snowdon, 2013).

Pendant la première minute de la séquence, les voix des femmes derrière la caméra, et notamment de la personne qui est en train de filmer, sont absentes. À peine une respiration un peu hachée se fait-elle entendre par moments, dont on peut rétablir par la suite qu'il s'agissait de sanglots étouffés. Ainsi, comme l'indique Dork Zabunyan :

Revoir [cette vidéo] dans un temps plus étiré permet de prendre conscience des conditions où [elle] a été tournée – les hauteurs d'un immeuble de la même avenue Bourguiba déserte – et d'entrevoir l'interaction entre ce manifestant et les personnes qui se trouvent autour de la caméra, dont certaines chantent et d'autres pleurent.⁶³

C'est en laissant la séquence s'étendre dans le temps que Snowdon invite ses spectateurs et spectatrices à élargir progressivement leur perception des enjeux de la scène. Si celle-ci ne durait que quelques secondes, nous n'y verrions qu'un homme qui crie dans la rue ; mais la séquence dure, le cinéaste insiste et réclame que nous reconsidérons notre compréhension de la situation, jusqu'à comprendre qu'il nous invite en réalité autant à observer la manière dont cet homme est observé, que ses agissements. Dans une critique du film pour *The New York Times*, Jim Hoberman a écrit que

63 *Ibid.*

The Uprising exige un spectateur actif. [...] Notre conscience se déplace en permanence entre les événements filmés, et la position dans l'espace des personnes qui filment.⁶⁴

C'est ce déplacement perceptif que cette séquence, grâce à sa durée, opère de manière exemplaire. Au début de la scène, nous sommes happé·es par le spectacle de cet homme qui exulte, et invité·es à considérer les enjeux d'une telle démonstration de joie révolutionnaire dans l'espace public. À la fin, l'homme s'est éloigné ; notre attention est toute entière focalisée sur la scène qui se joue hors-champ, et c'est aux enjeux de l'acte de filmer, et de partager cette scène sur internet, que nous réfléchissons. En deux minutes trente, nous parcourons ainsi tout le spectre perceptif ouvert entre les deux pôles qu'incarnent dans l'espace urbain l'homme filmé et les femmes filmant. Comme dans la description que faisait Bazin de la scène filmée par Flaherty, qui par sa durée permet la coexistence à l'image du crocodile et de sa proie, le fait que la vidéo se déploie dans le temps permet de prendre conscience de la coexistence dans l'espace, de part et d'autre de la caméra, des deux personnes (ou groupes de personnes) dont on observe la rencontre. À mesure que la séquence progresse, nous remontons mentalement, comme à rebours, de l'événement filmé aux conditions (spatiales, technologiques, sociales, politiques) qui ont rendu possible sa documentation filmique – c'est-à-dire, pour reprendre le terme de Christa Blümlinger, aux « systèmes de visibilité » dont l'image participe.

Or il me semble que c'est justement ce mécanisme qui permet à ces films de réemploi d'internet d'échapper aux critiques qui ont, dans les années 1970, compliqué l'adoption d'une approche observationnelle dans le champ de l'anthropologie filmique. On se souvient en effet que la critique formulée par David MacDougall portait sur le positivisme qui lui semblait caractériser la relation des cinéastes observationnel·les à leurs caméras. Il dénonçait l'ambition de filmer un événement de manière transparente comme fondamentalement naïve ;

64 Jim HOBERMAN, « *The Uprising*, a Masterpiece of iPhone Cinema », *The New York Times*, 2020, URL : <<https://www.nytimes.com/2020/04/01/movies/the-uprising.html>>.

et Johannes Fabian de critiquer à son tour le « visualisme » du champ ethnographique, trop confiant dans son ensemble dans la capacité des appareils photographiques à produire de la connaissance sur ce dont ils enregistrent l'apparence. Or, il est évident que dans les deux séquences dont je viens de proposer des analyses – tant la scène de microscope de *The Pain of Others*, que celle de l'homme criant dans l'avenue Bourguiba – les cinéastes, pour aussi observationnelle que soit leur approche, ne suggèrent à aucun moment que les images qu'ils réemploient seraient transparentes, et donneraient à voir l'événement tel qu'en lui-même. Au contraire, comme on l'a vu, en laissant les vidéos originales se déployer dans la durée, Lane et Snowden invitent leurs spectateurs et spectatrices à prêter attention à l'inscription de ces images dans leurs contextes de filmage singuliers, et dans des dispositifs communicationnels spécifiques. L'accusation de positivisme est donc inopérante face à ces cinéastes. Et il est intéressant de noter que ces deux mêmes séquences déjouent également l'articulation dénoncée par Fabian entre approche observationnelle et visualisme. Car dans les deux scènes, l'information visuelle est minimale (en raison soit de l'illisibilité totale de ce qui est montré, soit de l'obscurité quasi-générale de la scène filmée). Et dans les deux scènes, c'est la bande-son qui donne leur sens aux images, qui justifie l'intérêt que leur trouvent les cinéastes, et qui devient progressivement l'objet premier de l'« observation » (qu'il faut ici entendre dans un sens élargi, incluant l'écoute attentive) des spectateurs et spectatrices.

Il est dès lors possible de décrire la manière dont l'« éthique observationnelle », dont on a vu combien elle était liée pour les ethnographes des années 1970 à la défense d'un certain paradigme épistémologique, est reformulée par les cinéastes comme Lane et Snowden, dont les méthodes semblent directement hériter. Il ne s'agit plus d'inventer des techniques de tournage si peu interventionnistes qu'elles permettraient aux cinéastes de filmer des événements tels qu'ils se seraient déroulés en leur absence. Il ne s'agit même plus d'affirmer que la caméra puisse capturer une trace objective de l'événement, quitte à admettre que celui-

ci soit nécessairement modifié, dans son déroulement, par la présence des personnes en train de filmer. Il s'agit plutôt d'inventer, à partir des trois composantes fondamentales de la méthode observationnelle, un dispositif modeste de montage permettant d'attirer progressivement l'attention des spectateurs et spectatrices sur les modalités de fabrication et de diffusion des images réemployées. Ce procédé engendre donc, par rapport aux pratiques observationnelles mises en œuvres par les cinéastes ethnographes du passé, un double déplacement. Sur le plan épistémologique, l'image n'est plus considérée comme le reflet fidèle de la réalité filmée, mais elle devient l'objet au sujet duquel il s'agit de produire de la connaissance. Sur le plan éthique, l'observation n'est plus considérée comme la prérogative des personnes « *in here* », les cinéastes et leurs spectateurs et spectatrices ; le dispositif tout entier de films comme *The Pain of Others* ou *The Uprising* repose sur la fusion aussi intime que possible des positions de regard qu'occupent les personnes filmées, les personnes qui filment, les cinéastes qui regardent ces images, et les spectateurs et spectatrices auxquels ils s'adressent.

Au terme de ces deux analyses de *The Pain of Others* et *The Uprising* semble donc apparaître une première réponse possible à la question formulée au chapitre précédent, concernant la possibilité d'inviter une perception critique des « systèmes de visibilité » qui régissent internet, sans produire des internautes y participant une représentation exotisante. On a vu que dans l'histoire du cinéma ethnographique, l'approche observationnelle a été défendue pour ce qu'elle offre comme nulle autre la possibilité aux protagonistes des films de s'exprimer librement, sans que leurs paroles ne soient imbriquées dans un discours autoritaire énoncé par le ou la cinéaste. Mais cette même approche a été attaquée pour ce qu'elle semble postuler la capacité de la caméra à capter la vie de ces protagonistes de manière objective, tandis qu'on peut arguer que tout geste de cadrage, et ultérieurement de montage, procède déjà

d'une mise en forme subjective de ce qui a été filmé. Lorsqu'elle est mobilisée en contexte de réemploi d'internet, l'approche observationnelle semble conserver ses qualités propres, mais échapper à cette critique dénonçant son soit-disant objectivisme. Le fait de choisir, parmi tous les médias disponibles en ligne au sein d'un corpus donné, certains médias procédant déjà d'un geste explicitement observationnel (comme Marcia qui examine son corps au microscope, ou les femmes filmant l'homme de l'avenue Bourguiba), et de les présenter en préservant leur durée originelle, contribue en effet à inviter les spectateurs et spectatrices non seulement à étudier ce que les images montrent, mais à réfléchir aux conditions de cette monstration. Le procédé échappe à l'accusation d'objectivisme puisque l'image n'est plus considérée pour sa capacité à capter le réel de manière transparente, mais justement pour ce qu'elle révèle de la subjectivité de l'internaute qui l'a produite. Mais l'effet ultime de ce procédé, et c'est la raison pour laquelle il m'intéresse particulièrement, c'est aussi de déconstruire la prérogative dont jouissaient les cinéastes ethnographes traditionnel·les, seul·es détenteurs et détentrices du droit d'exercer leur regard sur les corps des personnes observées. Ici, l'observation exercée par les cinéastes ne fait que redoubler le geste observationnel des internautes ayant produit les images – que ceux et celles-ci se filment eux et elles-mêmes, ou une partie de leur corps, ou qu'ils et elles tournent leurs caméras vers l'extérieur. De ce fait, ce procédé contribue à déstabiliser la distinction entre les personnes « *in here* » (celles qui regardent) et les personnes « *out there* » (celles qui sont regardées), pour reprendre encore une fois la formulation proposée par Trinh T. Minh-ha : les personnes filmées sont elles aussi investies, par le dispositif filmique, d'un droit de regard. J'expliquais dans le premier chapitre de cet essai que l'exotisation reposait notamment sur la perte d'intelligibilité des objets appropriés, une fois recontextualisés dans un autre contexte culturel. Ici, on peut comprendre le choix de préserver les commentaires de Marcia face à l'image du filament qu'elle filme sur son propre corps, ou de laisser entendre les remarques des femmes qui filment l'homme de l'avenue Bourguiba,

comme témoignant de la volonté des cinéastes de préserver les significations propres de ces médias dans leurs contextes originels de production et de diffusion. L'approche observationnelle, qui repose à la fois sur le choix de médias procédant explicitement d'un désir observationnel des internautes les ayant produits, sur la préservation de la durée desdits médias, et sur le refus des cinéastes de faire disparaître leur sens originels à la faveur d'un nouveau réseau de significations, apparaît donc comme une manière possible de concilier, au sein d'un film de réemploi d'internet, perception critique des pratiques médiatiques et représentation non-exotisante des internautes.

Il est toutefois une autre critique, formulée notamment par David MacDougall dans son article déjà cité de 1975, à laquelle les films observationnels de mon corpus semblent ne pas échapper ; cette même critique tend du reste à se retrouver, presque à l'identique, dans les débats contemporains à propos de certains de ces films de réemploi d'internet. Considérer cette critique apporte à mon argumentaire, car elle permet de considérer que l'approche observationnelle puisse, malgré tout ce que je viens d'écrire, être sous certaines conditions perçue comme exotisante. Je propose dans les prochaines pages d'explicitier la teneur de cette critique historique, et d'analyser l'enjeu de sa reformulation dans le contexte de films réemployant internet, à partir de l'exemple du film ayant sans doute provoqué jusqu'ici les débats les plus houleux de la brève histoire de cette pratique cinématographique contemporaine : *of the North* de Dominic Gagnon.

2.3. LE CINÉMA ASTRONOME

2.3.1. Critique de l'invisibilité des cinéastes

Une citation de l'article de David MacDougall déjà cité permet de saisir immédiatement cette autre critique adressée à la méthode observationnelle :

Aucun film ethnographique ne se contente jamais d'être un compte-rendu (« *a record* ») d'une autre société ; c'est toujours le compte-rendu d'une rencontre entre un·e cinéaste et cette société. Si les films ethnographiques veulent s'émanciper des limitations inhérentes à leur idéalisme actuel, ils doivent essayer de faire quelque chose de cette rencontre.⁶⁵

On retrouve, dans l'évocation de l'« idéalisme » observationnel, la critique énoncée précédemment, concernant la supposée objectivité que les cinéastes observationnels attribuaient à leurs caméras. Mais ici, la condamnation de cette approche se formule également à un autre niveau. Pour MacDougall, le refus des cinéastes observationnels de s'impliquer dans les dispositifs formels de leurs films crée entre leurs protagonistes et eux et elles-mêmes une distance dommageable, qui tend à invisibiliser les circonstances réelles de production des films en question. En niant leur propre participation à, ou du moins leur cohabitation avec la communauté dont ils et elles documentent la vie quotidienne, les cinéastes observationnel·les se condamneraient ainsi à produire des « monologues », quand la situation dans laquelle ils et elles se trouvent inviterait davantage la production de dialogues, qui garderaient la trace de leur « rencontre » avec les protagonistes de leurs films. Allant plus loin encore dans sa critique, MacDougall décrit les implications d'un tel « ascétisme méthodologique » comme suit :

65 D. MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », art. cit., p. 125.

En ne demandant rien d'autre à ses sujets que la permission de les filmer, le ou la cinéaste adopte une position intrinsèquement cachottière. Il ou elle n'a aucun besoin de s'expliquer, aucun besoin de partager avec ses sujets les idées qui organisent son travail. [...] Dans son isolement, il ou elle refuse de s'ouvrir à ses sujets, tout en leur demandant de s'ouvrir à lui ou elle pour pouvoir les filmer.

Dans son refus de donner à ses sujets un accès au film, le ou la cinéaste leur refuse l'accès à lui ou elle-même [...]. En niant ainsi une part de son humanité, il ou elle nie une part de la leur. Sinon dans son comportement personnel, du moins dans la signification de sa méthode de travail, il ou elle réaffirme inévitablement les origines coloniales de l'anthropologie.⁶⁶

Cette critique se formule donc sur le plan éthique et politique. On se souvient que Colin Young défendait l'éthique observationnelle pour ce qu'elle permet de laisser les personnes filmées s'exprimer librement et en leur propre nom, sans soumettre leurs paroles à l'interprétation surplombante d'une « voix de Dieu »⁶⁷. MacDougall s'élève à l'inverse contre cette invisibilisation du ou de la cinéaste, qui lui semble reposer sur une relation asymétrique, pendant le tournage, entre la personne qui filme et celles qui sont filmées ; et au moment de la projection, sur un mensonge adressé aux spectateurs et spectatrices quant à l'événement représenté.

Dans quelle mesure cette deuxième critique adressée par MacDougall au cinéma observationnel, concernant la distance que cette méthode creuserait entre les cinéastes et les protagonistes de leurs films, s'applique-t-elle aux films qui font l'objet de ce chapitre ? Intuitivement, on pourrait penser que cette critique est non-pertinente dans le cas d'un film réemployant internet. MacDougall reproche aux cinéastes observationnels de dissimuler leur présence dans les situations qu'ils filment ; dans les films de mon corpus, le ou la cinéaste est effectivement absent·e de la scène filmée. Le réemploi d'internet serait donc peut-être le contexte où l'approche « astronome » (comme l'appelle MacDougall en référence à Claude Lévi-Strauss, qui comparait souvent l'ethnographie à l'astronomie en ce qu'elle « voit les

66 *Ibid.*, p. 124.

67 B. NICHOLS, « The Voice of Documentary », art. cit.

sociétés humaines de loin »⁶⁸) serait justement la plus pertinente, voire la seule possible. Cependant, tout film de réemploi reste, pour paraphraser MacDougall, le compte-rendu d'une rencontre entre un·e cinéaste et des médias préexistants. Sans doute est-il donc possible d'affirmer que ces films devraient thématiser cette rencontre, plutôt que de prétendre laisser les médias parler « pour eux-mêmes », en invisibilisant le rôle du ou de la cinéaste dans l'ordonnancement des images et des sons. Pour explorer cette question de manière concrète et illustrée, j'aimerais introduire maintenant le troisième film de mon corpus : *of the North*, de Dominic Gagnon.

2.3.2. Cas d'étude n°3 : of the North



68 D. MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », art. cit., p. 126.







30. Première séquence du film *of the North* (Dominic Gagnon, 2015).

De tous les cinéastes dont il est question dans ces pages, le canadien Dominic Gagnon est sans aucun doute celui qui a consacré le plus de temps à développer sa pratique du réemploi d'internet : si Penny Lane ou Peter Snowdon ont réalisé un seul film à partir d'images et de sons trouvés sur internet, Dominic Gagnon ne travaille que de cette manière depuis près de quinze ans. Son film *of the North*, qui prend la forme d'un montage observationnel de médias produits et diffusés notamment par des membres de la communauté inuite sur YouTube et d'autres plateformes en ligne, a suscité au Canada et à l'international des débats particulièrement animés. Ces discussions ont principalement interrogé la légitimité du cinéaste caucasien à s'appropriier ces « médias indigènes » (je reprends l'expression de Faye Ginsburg évoquée plus haut) et à construire à partir d'eux une image que certain·es ont trouvée stéréotypique du « Nord », sans interroger dans son film son propre point de vue sur ces images. On voit d'emblée combien ces discussions sont indispensables à évoquer dans le cadre de la présente étude. S'il s'agit de réfléchir aux enjeux culturels, éthiques et politiques de l'adoption, en contexte de réemploi d'internet, d'un dispositif esthétique observationnel, *of the North* apparaît comme un cas d'étude incontournable. En outre, Gagnon est celui, parmi les cinéastes dont je propose une étude dans ces pages, qui déclare le plus volontiers et le plus

souvent avoir hérité de la tradition du cinéma ethnographique. Pour toutes ces raisons, il me semble pertinent d'analyser ici son film, et de donner un bref aperçu des débats que celui-ci a suscité. Sans prétendre à l'exhaustivité dans ma recension des écrits déjà parus sur son travail, je me concentrerai sur les textes faisant directement écho aux problématiques évoquées ci-dessus, liées à l'emploi d'une approche observationnelle dans un film réemployant internet.

Dès 2008, Gagnon a commencé à produire des films réalisés à partir d'images trouvées sur internet ; à l'heure où j'écris ces mots, sa filmographie compte six long-métrages réalisés de cette façon, et un septième devrait sortir dans les mois qui viennent. Ces six long-métrages se répartissent en deux ensembles. *Rip in Pieces America* (2009), *Pieces and Love All to Hell* (2011) et *Hoax_canular* (2013) composent ce que le cinéaste et les critiques désignent habituellement sous l'appellation de « trilogie américaine », à laquelle vint s'ajouter en 2012 le projet *Big Kiss Goodnight*. Ces quatre films produisent le portrait de différentes communautés marginales aux États-Unis, dont les contours ne sont pas toujours bien délimités, mais qui ont en commun de porter des discours critiques, et volontiers complotistes, à l'égard des pouvoirs en place. *Rip in Pieces America* a ainsi été réalisé pendant la campagne présidentielle états-unienne de 2008 ; il rassemble des clips qui avaient été identifiés (« *flagged* ») comme politiquement problématiques au moment où Gagnon les a découverts, et qu'il a pu télécharger avant que la plateforme YouTube ne les supprime. Les contenus « survivalistes » (produits par des personnes convaincues qu'une apocalypse ou un « effondrement » guette la civilisation occidentale, et qu'il convient de s'y préparer, en s'armant, construisant des abris, et en se préparant à survivre dans les conditions les plus rudes) y sont notamment très présents. *Pieces and Love All to Hell* reprend ce même mode opératoire, mais rassemble des vlogs produits par des femmes, là où *Rip in Pieces America* ne faisait entendre que des voix d'hommes. *Hoax_canular* rassemble quant à lui des vidéos produites par des adolescent·es jouant à se faire peur en anticipant l'arrivée à son terme de la « prophétie Maya » qui

annonçait la fin du monde pour le 12 décembre 2012. Le film *Big Kiss Goodnight* s'inscrit dans ce regroupement de films par sa thématique, mais s'en distingue légèrement par sa forme : plutôt que d'y assembler une sélection de vlogs empruntés à différentes personnes, Gagnon a fait le portrait d'un seul YouTubeur, « JoeTalk100 », qui crie sa rage et son dégoût des États-Unis contemporains au volant de sa voiture.

La deuxième série de films, s'émancipant de cet ancrage états-unien, s'intéresse à l'imaginaire occidental associé aux quatre points cardinaux. Elle se compose de *of the North* (2015), *Going South* (2018), et d'un film actuellement en préparation qui semble être intitulé *Big in China*. Quant au quatrième pôle de cette boussole filmique, qui devrait explorer l'imaginaire de l'Ouest, Gagnon a expliqué qu'il considérait que sa « trilogie américaine » avait déjà rempli cette fonction⁶⁹, même s'il a aussi confié lors d'un entretien personnel non publié songer à faire à nouveau un film sur l'Ouest⁷⁰. Après plusieurs projections en festivals internationaux, notamment à Visions du réel à Nyon (qui soutient le travail de Gagnon depuis longtemps) où il a gagné un prix, *of the North* a fait l'objet d'une controverse particulièrement bruyante et durable après sa sortie au Canada. Plusieurs membres de la communauté inuite ont déclaré trouver le film raciste, et ont mené campagne pour qu'il ne soit plus montré en festival, affirmant qu'il perpétuait un certain nombre de stéréotypes négatifs sur les communautés autochtones, et qu'il avait été réalisé sans l'accord des personnes apparaissant à l'écran⁷¹.

Durant une heure et quatorze minutes, le film se présente comme un montage librement associatif d'images et de sons explorant un certain imaginaire des régions autour du Pôle Nord, tel que pourrait se les figurer une personne qui n'aurait de ces régions aucune connaissance autre que les images qui en existent sur internet. Gagnon a délibérément exclu

69 Johan LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », *Débordements*, 2018, URL : <<https://debordements.fr/Dominic-Gagnon>>.

70 Rencontre à Paris en octobre 2019.

71 Pour une discussion critique de la réception du film au Canada, voir Michelle STEWART, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty: *Of the North* », *Film Quarterly*, 70-4, 2017, p. 23-38.

de son film toute forme d'imagerie professionnelle, reportages ou films promotionnels, pour ne s'intéresser qu'aux médias produits et diffusés sur internet par les habitant·es de ces régions. Malgré cette origine commune, les images et sons empruntés manifestent une grande diversité formelle et thématique : certain·es personnes se filment elles-mêmes, d'autres sont filmé·es par leurs proches ou collègues ; il y a des adresses explicites à la caméra, et des séquences où les protagonistes semblent ignorer sa présence et vaquer à leurs occupations.

Une analyse rapide de la première séquence du film peut aider à se représenter la manière dont le film progresse. Dans la séquence d'images fixes présentée ci-dessus, j'ai emprunté une image à chaque plan qui compose la séquence montée. Celle-ci dure trois minutes cinquante secondes. J'ai considéré que l'unité de la séquence était définie par la bande-son, composée pendant ces presque quatre minutes d'un chant de gorge traditionnel inuit ; ce chant s'interrompt lors de la dernière image présentée ci-dessus, lorsqu'une femme au sourire goguenard ouvre une porte givrée derrière laquelle semble se produire une tempête de neige, et que Gagnon réintroduit en une coupe franche le son direct de la séquence, accentuant la brutalité de bourrasque. On note la diversité des images assemblées par le cinéaste dans cette séquence, tant dans leur objet que dans le type de cadrage mobilisé. L'un des fils rouges que l'on peut y distinguer concerne la représentation d'appareils technologiques, qu'il s'agisse d'un véhicule de course, d'avions, d'armes à feu, de moniteurs d'ordinateurs, ou du complexe industriel représenté à l'avant-dernière image ; mais il est difficile d'affirmer que cet horizon commun fournit à la séquence une unité narrative ou argumentative. On pourrait imaginer que cette séquence d'ouverture a été construite de manière volontairement chorale, de sorte à introduire différents thèmes ou protagonistes auquel le film ferait ensuite retour de manière plus approfondie ; en réalité, tout le film est à l'image de cette première séquence, assemblant librement des images qui semblent au premier

abord ne pas se répondre. L'impression subjective que dégage le film est celle d'un vertige⁷², lié à la fois à la diversité de ce qui est représenté à l'écran, et au fait que le cinéaste nous laisse entièrement libre d'interpréter son choix de rapprocher ces images et ces sons dans son montage.

Malgré cette apparente déconstruction du discours filmique, que l'on associerait plus volontiers à la tradition du film de *found footage* expérimental qu'à un documentaire scientifique, la référence à la pratique de l'ethnographie est omniprésente dans les discours du cinéaste, comme dans les critiques que ses films ont suscitées. Marcel Jean décrit ainsi Gagnon comme un « ethnocinéaste de l'ère du 2.0 »⁷³ ; Michèle Garneau écrit que ses films produisent une « anthropologie de l'imaginaire contemporain »⁷⁴ ; Michèle Stewart rapproche sa méthode d'une forme d'« ethnographie de salon » (« *armchair ethnography* »)⁷⁵ ; Eric Hynes mobilise au sujet de *of the North* la référence à l'ethnographie gonzo⁷⁶, tandis que Michael Sicinski parle de sa démarche comme d'une forme d'autoethnographie⁷⁷. Pour ne citer qu'une occurrence de la référence au cinéma ethnographique de la part de Gagnon lui-même, on peut se référer à un entretien mené en 2014 par Kier-La Janisse⁷⁸. Ces évocations adoptent typiquement la forme d'une référence passagère, plutôt qu'elles ne sont mobilisées par ces différents commentateurs et commentatrices comme le fondement d'une analyse du dispositif du film, pensé à la lumière de l'histoire du cinéma ethnographique. Néanmoins, il semble

72 Pour un travail théorique très précis au sujet de l'expérience spectatorielle et physique proposée par *of the North*, voir la thèse d'Alice LENAY, *Interface-à-face, les visages de la rencontre à travers les écrans*, préparée à l'Université de Grenoble Alpes sous la direction de Yves Citton et Jean-Philippe Lachaux, défendue le 19 novembre 2020 devant un jury composé de Mauro Carbone, Laurence Allard, Serge Bouchardon, Gretchen Schiller et Gwenola Wagon.

73 Marcel JEAN, « Fragments d'une Amérique en morceaux : deux films de Dominic Gagnon / *Pieces and Love All to Hell / Big Kiss Goodnight* », *24 images*, 159, 2012, p. 46.

74 Michèle GARNEAU et Dolorès P.-RODRIGUEZ, « Un entretien avec Dominic Gagnon », *Imaginations. : Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 6-1, 2015, p. 122-140.

75 M. STEWART, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty », art. cit., p. 23.

76 Eric HYNES, « Make It Real: The Artist Is Present in the Edit », *Film Comment*, 2015, URL : <<https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-the-artist-is-present-in-the-edit/>>.

77 Michael SICINSKI, « First Look 2016: *Of the North* », *Reverse Shot*, 2016, URL : <http://reverseshot.org/features/2163/first_look_of_the_north>.

78 Kier-La JANISSE, « APOCALYPSE NOW: An Interview with video artist Dominic Gagnon », *Spectacular Optical*, 2014, URL : <<https://www.spectacularoptical.ca/2014/04/apocalypse-now-an-interview-with-video-artist-dominic-gagnon/>>.

possible d'affirmer que c'est un lieu commun des discours sur le travail de Gagnon en général et *of the North* en particulier, que d'y reconnaître une filiation avec l'histoire du cinéma ethnographique.

Ce rapprochement est encore renforcé par le titre choisi par Gagnon pour son film, qui fait explicitement référence à *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*, 1922) de Robert Flaherty, resté dans les mémoires comme un jalon de l'histoire du film documentaire en général, et ethnographique en particulier. La référence au titre de Flaherty par Gagnon peut être comprise à deux niveaux : elle souligne une parenté artistique et intellectuelle entre les deux films, tout en invitant, par comparaison, à distinguer les méthodes parfaitement antithétiques des deux cinéastes. En entretien, Gagnon a ainsi déclaré avoir voulu travailler à l'encontre de la méthode de Flaherty. Si le film de 1922 reposait largement, comme cela a été démontré ultérieurement⁷⁹, sur la mise en scène par Flaherty de situations fictionnelles, Gagnon déclare avoir voulu imposer le moins possible son regard sur la communauté qu'il s'agit de dépeindre. Le cinéaste a ainsi déclaré que si *Nanook of the North* montrait la vision qu'a pu avoir un homme occidental de la communauté inuite en 1922, son propre film montre la communauté telle qu'elle se représente elle-même, sur les réseaux socio-numériques en ligne, en 2015. Cette volonté de rétablir des vérités dissimulées par le film de Flaherty se manifeste notamment au sujet du rapport de la communauté inuite aux nouvelles technologies. Plusieurs commentateurs ont souligné combien (s'inscrivant en plein dans le « paradigme du sauvetage » décrit par James Clifford et commenté dans le premier chapitre de cette étude) Flaherty avait sciemment exclu de son film toute image suggérant que les Inuits avaient accès aux technologies modernes⁸⁰. Ce qui a fait dire à Dominic Gagnon, quelques quatre-vingt-dix ans plus tard :

79 J. RUBY, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, op. cit., p. 75 et seq.

80 P. HENLEY, *Beyond Observation*, op. cit., p. 103 et seq. ; Thierry LEFEBVRE, « In Memoriam Allakariallak. À propos de *Nanook* », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 30-1, 2000, p. 66-97.

Les stéréotypes qui devaient être cassés, c'est bien ceux à la *Nanook of the North*, c'est-à-dire que les gens pensent encore qu'ils vivent dans des igloos, qu'ils n'ont aucune technologie, etc.⁸¹

Et *of the North* de comporter, comme je le signalais ci-dessus à propos de la séquence d'ouverture, de nombreuses scènes montrant des activités industrielles prenant place dans le Nord canadien. On voit combien la méthode de Gagnon a été informée par une réflexion critique sur l'interventionnisme de la mise en scène de Flaherty. Il ne faut donc sans doute pas s'étonner qu'en cherchant à prendre le contre-pied de *Nanook of the North*, Gagnon ait développé une forme très proche de ce que Sandall et Young ont proposé de qualifier de cinéma observationnel.

Plusieurs aspects du film justifient de qualifier son approche d'observationnelle – ce sont du reste les mêmes caractéristiques déjà décrites au sujet de *The Pain of Others* et *The Uprising*. D'abord, la faveur accordée aux images du quotidien plutôt qu'à la représentation d'événements rares ou exceptionnels : on voit notamment diverses personnes dans l'exercice de leurs activités professionnelles, et des scènes tournées dans l'intimité familiale ou amicale, comme la toilette d'un bébé, ou des enfants en train de jouer dans une cuisine. Ensuite, le montage favorise les durées longues. Certains plans durent plusieurs minutes sans que le cinéaste ne coupe, comme ceux qui suivent immédiatement la séquence d'ouverture décrite ci-dessus, qui montrent un groupe de travailleurs pelletant dans la neige, de nuit et au cœur de la tempête, en combinaisons écarlates.

81 J. LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », art. cit.



31. Plan-séquence observationnel dans *of the North* (Dominic Gagnon, 2015).

Et comme Penny Lane et Peter Snowdon, Dominic Gagnon s'abstient de toute forme de commentaire au sujet des images, sinon qu'il les ordonne dans son montage. À ce propos, Gagnon a notamment déclaré dans un entretien personnel non publié, en référence aux derniers films de Jean-Luc Godard, dans lesquels la voix du cinéaste est très présente :

Moi j'arriverai jamais à faire ça. Poser ma voix, faire un commentaire par-dessus l'image, c'est une trop grande appropriation. Il faut laisser les choses être ce qu'elles sont. On peut pas plaquer sa voix comme ça... une voix off sur les images, je le ferai jamais. [...] Pour moi, l'écriture se fait au montage. [...] Je trouve que c'est beaucoup moins autoritaire, beaucoup moins paternaliste. Parler sur des images, les commenter... moi je préfère rester dans des eaux plus ambiguës.

On retrouve ici plusieurs éléments qui rappellent très directement l'« éthique observationnelle » définie plus tôt dans ce chapitre : le désir bazinien de « laisser les choses être ce qu'elles sont », et le refus d'imposer par la voix off une interprétation aux images. Dans un autre entretien, Gagnon a par ailleurs déclaré :

Je ne veux pas déformer les choses, ou écrire des commentaires par-dessus l'image en imposant ma voix. [...] Je ne tiens pas tant, après, à dire que ce sont mes films, ma propriété. Je fais plus un travail de commissariat, un peu comme quelqu'un qui ferait une exposition.⁸²

Cette affirmation rappelle très directement l'origine du film *The Uprising*, lui aussi né du désir de Peter Snowdon de montrer sur grand écran les images des Printemps arabes, en les modifiant aussi peu que possible. Pour toutes ces raisons, il semble légitime d'intégrer *of the*

82 *Ibid.*

North au corpus des films de réemploi adoptant une approche observationnelle ; ce que Gagnon lui-même a confirmé, en déclarant : « Moi je suis un observateur [d'internet]. Un peu comme un documentariste classique qui se promène et qui observe le monde autour de lui »⁸³.

Or, ce même dispositif observationnel fait justement partie des éléments qui ont été critiqués dans le contexte de la controverse qui a entouré le film lors de sa sortie, notamment au Canada. Après lecture aussi exhaustive que possible des textes critiques rédigés depuis 2015 au sujet de *of the North*, je partage l'avis formulé par André Habib, selon qui dans ces débats « le film tend à s'évaporer »⁸⁴. Plutôt que le détail des choix de montage réalisés par Gagnon, c'est plutôt l'idée même de son geste appropriationnel qui est critiqué (comme s'inscrivant dans une histoire coloniale d'appropriation de la culture autochtone, notamment inuite, par les Canadiens caucasiens) ou défendu (au nom de la liberté d'expression). Dans le contexte de cette thèse, je souhaite cependant ne pas perdre l'objet filmique de vue. Je n'ai donc prélevé dans mes lectures que les passages faisant spécifiquement référence au choix de Gagnon d'adopter pour son montage un dispositif observationnel. Les critiques à ce sujet se divisent en deux ensembles. Certaines défendent l'idée selon laquelle l'approche observationnelle serait fondamentalement inappropriée au contexte culturel spécifique de production de ce film ; d'autres, à qui l'approche observationnelle semble ne pas poser de problème *a priori*, reprochent cependant au film de la mettre en œuvre de manière dévoyée. Dans un cas comme dans l'autre, il me semble que la recension de ces critiques est utile au présent développement, en ce qu'elles permettent de spécifier, pour les premières, les contextes dans lesquels le dispositif observationnel peut être perçu comme problématique ou inapproprié, et pour les secondes, les manières dont une approche apparemment

83 *Ibid.*

84 André HABIB, « *Of the North* : POSITIONS », *Hors Champ*, 2016, URL : <<https://horschamp.qc.ca/article/positions>>.

observationnelle peut en réalité glisser vers un montage plus interventionniste (ou plus « *obstrusive* », pour reprendre le terme de Penny Lane). Je propose dans les prochaines pages une recension raisonnée de ces différentes critiques, et tâcherai ensuite de les ressaisir de manière plus synthétique, afin de mettre en lumière la manière dont elles contribuent au débat qui anime ce chapitre.

2.3.3. L'héritage colonial du regard observationnel

Le premier ensemble de critiques adressées à *of the North* qu'il me semble intéressant de commenter dans le contexte de ce chapitre concerne donc le caractère inapproprié de l'approche observationnelle dans le contexte culturel spécifique de production et de diffusion du film. Ces critiques reposent généralement sur une contextualisation du projet de Gagnon au sein de l'histoire des appropriations culturelles qu'ont subies les communautés autochtones au fil des siècles. De nombreux commentateurs et commentatrices ont ainsi souligné combien le projet esthétique de Gagnon rappelle différents dispositifs observationnels issus de la culture coloniale. Le réalisateur et animateur culturel André Dudemaine écrit que Gagnon

recrée sur le plan cinématographique le dispositif du zoo humain où l'indigène est réduit au rang de bête spectaculaire sous l'œil généralement jouissif, ou parfois attristé, du voyeur que le spectateur ou la spectatrice du film devient.⁸⁵

La cinéaste inuite Alethea Arnaquq-Baril souligne quant à elle combien le matériau publicitaire produit autour de *of the North* reprend des éléments de langage aux catalogues des « expositions d'Inuits » en cage à New York et Paris⁸⁶. On retrouve dans ces critiques la remarque de David MacDougall citée plus haut, qui condamnait le dispositif observationnel

85 André DUDEMAINE, « Inventer l'Inuit pour mieux l'asservir. Le cinéma colonialiste et ses fantômes », *Hors champ*, 2016, URL : <<https://horschamp.qc.ca/article/inventer-l8217inuit-pour-mieux-l8217asservir>>.

86 Ezra WINTON, « Curating the North: Documentary Screening Ethics and Inuit Representation in (Festival) Cinema », *ArtThreat.net*, 2015, URL : <<http://ezrawinton.com/2015/12/22/curating-the-north-documentary-screening-ethics-and-inuit-representation-in-festival-cinema/>>.

pour ce qu'il maintient les personnes observées à distance, sans explorer la possibilité d'un dialogue entre les observants et les observé·es, et ici, sans avoir obtenu le consentement des personnes apparaissant à l'image. Dans ce contexte, même la durée longue des séquences (dont on se rappelle combien elle était pourtant un élément central du dispositif observationnel tel que défendu par Sandall et Young) peut être perçue comme aggravant le dispositif mis en place par Gagnon, en particulier lorsque les images montrent une personne qui n'est pas à son avantage :

Il y a beaucoup de personnes dans ce film, qui ne sont pas seulement à l'arrière-plan, et qui n'apparaissent pas seulement dans un bref clip. Ils sont mis en évidence, à des moments de leur vie où ils touchent le fond. Et l'image continue, continue, continue... C'est sans répit. Les personnes sont clairement identifiables. [...] Je ne pense pas que ce soit éthique pour un cinéaste de montrer ça. Ça ne peut que couper des ponts, et blesser des personnes.⁸⁷

Dans ces analyses critiques du dispositif observationnel de Gagnon, les auteurs et autrices regrettent généralement que le cinéaste n'ait pas davantage cherché à établir une collaboration avec les personnes apparaissant à l'écran. Il est ainsi souvent rappelé que Gagnon, malgré l'octroi d'une bourse de plusieurs dizaines de milliers de dollars canadiens pour réaliser son film, ne s'est à aucun moment rendu dans « le Nord » pour faire lui-même l'expérience des territoires que son film dépeint, ni n'a cherché à rencontrer des personnes appartenant à la communauté inuite pour recueillir leurs témoignages, ou leurs avis sur son film⁸⁸.

Or ce reproche adressé à la méthode mise en place par Gagnon est tout particulièrement intéressant, parce qu'il permet d'éclairer un point important : pourquoi *of the North* a-t-il fait l'objet de critiques si virulentes, alors que *The Pain of Others* et *The Uprising*, pourtant tout aussi observationnels et « astronomes », en ont été relativement épargnés ?

87 Judy WOLFE, « The POV Interview: Alethea Arnaquq-Baril », *Point of View Magazine*, 2015, URL : <<http://povmagazine.com/articles/view/the-pov-interview-alethea-arnaquq-baril>>.

88 A. DUDEMAINE, « Inventer l'Inuit pour mieux l'asservir. Le cinéma colonialiste et ses fantômes », art. cit.

Le premier point, au sujet de *The Pain of Others*, me semble concerner la proximité entre l'identité civile de Lane (une femme états-unienne, caucasienne, d'âge moyen) et celles des femmes dont elle retravaille les productions médiatiques. Des études ayant du reste montré que le type de trouble étudié (identifié par les médecins comme un délire hallucinatoire) est plus fréquemment observé précisément chez cette partie de la population⁸⁹, il y a une forme de cohérence *a priori* dans l'intérêt que porte Lane à la communauté des « Morgies ». Les informations paratextuelles, mêmes minimales, que nous possédons au sujet du film lorsque commence la projection, nous permettent de supposer à la cinéaste un regard empathique. C'était déjà, du reste, une recommandation formulée par Colin Young lui-même dans son article fondateur sur le cinéma observationnel :

Une possible fragilité dans l'approche observationnelle est que pour fonctionner, elle doit être basée sur une relation intime et empathique entre le cinéaste et le sujet – pas le regard d'un observateur à distance, détaché, mais celui de quelqu'un qui observe autant que possible de l'intérieur.⁹⁰

Cela explique sans doute aussi pourquoi les films antérieurs de Dominic Gagnon, qui procédaient d'un dispositif sensiblement identique à celui de *of the North* mais s'intéressaient à des communautés de marginaux états-uniens, n'ont pas été perçus comme produisant une exotisation de ses protagonistes : parce que Gagnon est lui-même un homme occidental caucasien, le regard qu'il porte sur les survivalistes occidentaux est perçu comme globalement endogène. Le regard qu'il porte sur la communauté inuite, qui continue à subir les conséquences de la colonisation exercée précisément par le peuple dont fait partie Gagnon, est en revanche parfaitement exogène, et les dynamiques observationnelles ne peuvent que prendre dans ce contexte une signification plus problématique.

89 Alexandre GONZÁLEZ-RODRÍGUEZ, Francesc ESTRADA, José Antonio MONREAL, Diego PALAO et Javier LABAD, « Gender Differences in Delusional Disorder: a Systematic and Narrative Review », présentation dans le cadre de la conférence European Meeting on Women's Mental Health, Psychosis and Gender à Barcelone, 2017.

90 C. YOUNG, « Observational Cinema », art. cit., p. 110.

Cette explication ne permet cependant pas d'éclairer la différence de réception entre *The Uprising et of the North*. Peter Snowdon est lui-même en effet un homme caucasien originaire de Grande-Bretagne ; son intérêt pour le Moyen-Orient peut être justifié biographiquement par le fait qu'il a pendant plusieurs années vécu au Caire, mais il n'en a pas moins réalisé *The Uprising* à distance, en cinéaste astronome, empruntant les images produites par une communauté à laquelle il n'appartenait pas. Un élément de sa méthode diffère cependant de celle de Gagnon, et mérite d'être évoqué ici. Dans le journal de création qui accompagne le film au sein de sa thèse de doctorat, Snowdon raconte en effet avoir organisé trois projections-tests d'une version en cours de son film en Égypte. Il écrit :

Je voulais le faire, en partie parce que je n'étais pas retourné en Égypte depuis la révolution, et en partie parce que je voulais voir comment des personnes qui avaient vécu ces événements, et qui ne me connaissaient ni d'Eve ni d'Adam (et ne se sentiraient donc pas obligés de m'épargner leurs critiques) allaient réagir à ce que j'avais fait avec ces vidéos.⁹¹

La plus intéressante selon lui de ces trois projections s'est produite à Alexandrie, où le film a été projeté, à la faveur d'un hasard d'emploi du temps, à un public largement composé de membres de la *Nubian Women's Association of Alexandria*, qui attendaient que se libère une autre salle qu'elles-mêmes avaient réservée pour une réunion. Snowdon raconte la discussion après la projection comme suit :

Eh bien, les femmes nubiennes d'Alexandrie n'eurent pas beaucoup d'estime pour ce que j'avais fait de YouTube. Elles formulèrent deux critiques principales : la première, c'est qu'elles ne comprenaient pas l'absence d'ordre chronologique dans le montage [...]. La seconde [...], c'est que le film représentait de manière complètement trompeuse la manière dont la révolution s'était vraiment déroulée, parce qu'il donnait l'impression que les manifestant·es avaient simplement commencé à jeter des pierres et à brûler des choses sans raison. Elles étaient catégoriques quant au fait que leurs manifestations étaient pacifistes, et que c'était seulement la répression violente de ces manifestations pacifistes qui les avaient forcés à recourir à la force physique. [...] J'ai eu l'impression d'avoir fait exactement ce que je ne voulais *pas* faire : en raison de ma désinvolture, et de ma

91 P. SNOWDON, *The Revolution Will be Uploaded*, op. cit., p. 271.

propre tendance à considérer ces actions comme légitimes, j'avais trahi le sens que ces personnes ont de leur dignité, tel qu'il s'était illustré sur le terrain.⁹²

La suite du texte de Snowden explique avec minutie les modifications qu'il a effectuées dans son montage à la suite de cette expérience. Sans entrer dans le détail de ce processus, il est important de prendre note de ce que le cinéaste a jugé important, dans le cadre de la réalisation d'un film pourtant parfaitement observationnel dans son dispositif formel, de présenter son travail en cours à des personnes appartenant à la communauté que son film dépeint. Ces échanges ne sont pas explicitement présentés dans le dispositif du film. On pourrait en effet imaginer une version du film où Snowden aurait enregistré les témoignages de ces femmes ayant participé aux insurrections des Printemps Arabes, et les auraient intégrés à son montage, par exemple en voix off, les mots venant compléter l'illisibilité partielle des images pixellisées et décontextualisées. Ce n'est pas le choix qu'a effectué le cinéaste. Néanmoins, ces témoignages de femmes à la fois protagonistes des événements filmés et spectatrices du montage qu'en a réalisé Snowden, ont été intégrés dans la version finale du film, puisque le cinéaste a repris son montage en tenant compte de leurs commentaires. L'une des conséquences de ce retravail a été la recomposition du film en faveur d'une structure chronologique plus intelligible, organisant le matériau en une alternance de scènes diurnes et nocturnes, entrecoupées de panneaux signalant le passage, jour près jour, d'une semaine fictive. On peut donc avancer l'idée selon laquelle si le dispositif formel de *The Uprising* est en apparence tout aussi « astronome » que celui de *The Pain of Others* ou *of the North*, la méthode de fabrication du film en a néanmoins été plus collaborative, impliquant notamment le point de vue des personnes concernées par les événements représentés à l'écran.

Cette comparaison permet d'éclairer le fait qu'en l'absence de ce genre de collaboration, *of the North* a à l'inverse été critiqué pour son non-respect de certaines règles, formelles ou tacites, qui régissent la culture inuite, et que vraisemblablement Gagnon ignorait.

92 *Ibid.*, p. 273. C'est Snowden qui souligne.

Le journaliste Stephen Puskas a ainsi défendu l'idée selon laquelle le film violait certaines traditions morales en vigueur dans la communauté inuite, qui accorde notamment beaucoup d'importance au respect de l'intimité des personnes⁹³. Un autre aspect de la culture inuite que le film ne respecte pas, toujours d'après les membres de la communauté, concerne le fait de ne pas restituer de manière transparente là d'où chaque média emprunté provient. La décontextualisation des images, et des événements que celles-ci documentent, est ainsi condamnée comme allant à l'encontre des traditions du récit au sein de la communauté inuite.

Alathea Arnaquq-Baril explique :

Dans notre tradition d'histoire orale, nous avons des règles très strictes autour de [l'emprunt]. Même lorsque quelque chose n'est pas enregistré, quand on transmet une histoire, on est censé indiquer comment l'histoire a été apprise – citer ses sources, et transmettre l'information aussi fidèlement qu'elle nous a été transmise à l'origine. Ce sont des principes extrêmement forts dans notre tradition narrative.⁹⁴

La chercheuse Michelle Stewart a recensé dans un article très complet ces différentes critiques, et explicité la manière dont le projet esthétique de Gagnon peut être interprété du point de vue de la communauté autochtone qu'il dépeint, tout en le contextualisant au regard de la longue histoire de l'appropriation d'artefacts culturels autochtones au sein de la culture (notamment muséale) occidentale. Affirmant que la controverse autour du film a révélé un phénomène de « crise de souveraineté numérique », elle synthétise les critiques adressées à Gagnon en écrivant que

la recontextualisation de clips vidéo, sans le consentement des personnes, signifie que les Inuits apparaissant dans le film ont perdu le droit de contextualiser (« *to frame* ») leur propres images, et de raconter leur propre histoire.⁹⁵

Cette idée semble aller dans le sens d'un rejet de principe de l'approche observationnelle en contexte de réemploi d'internet. Ce que Stewart formule dans les termes suivants :

93 Exposé intitulé « Reciprocity and Decolonization: Contemporary Indigenous Creative Production » donné par Stephen Puskas lors de la CERIU Summer School for Indigenous Literature à l'Université de Montréal le 6 juillet 2016 (cité dans M. STEWART, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty », art. cit., p. 26).

94 J. WOLFE, « The POV Interview: Alethea Arnaquq-Baril », art. cit.

95 M. STEWART, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty », art. cit., p. 25.

J'avance que *of the North* a provoqué un débat particulièrement virulent précisément parce que l'approche consistant à extraire [des vidéos] et à [les] fixer hors de contexte n'est pas adaptée à la nature évolutive et dialogique des auto-représentations sur les sociaux en ligne – en particulier lorsque le film est diffusé en contexte transculturel, ou représente une minorité.⁹⁶

Je souhaite m'arrêter un moment sur cette citation, car elle constitue une prise de position très forte quant au débat qui fait l'objet de l'ensemble de ce chapitre, concernant la pertinence de recourir à un dispositif observationnel dans un film visant à documenter internet par la pratique du réemploi. Outre la remarque finale concernant le contexte transculturel de diffusion du film, à laquelle je reviendrai dans un moment, le principal argument que formule Stewart dans ce passage repose sur une opposition entre la nature des médias en ligne qu'il s'agit d'observer (qualifiés d'« évolutifs » et de « dialogiques »), et la « fixité » du médium cinématographique.

On pourrait croire que cette critique invite à invalider tout projet de cinéma de réemploi d'internet, que l'approche adoptée soit observationnelle ou autre. En poussant plus avant la logique de cet argument, il faudrait en effet admettre que le cinéma, du moins dans sa forme traditionnelle (linéaire, non-interactive), n'est simplement pas un bon outil pour documenter les pratiques socio-médiatiques en ligne. Il me semble cependant que ce n'est pas là ce que suggère Stewart. C'est spécifiquement le fait de fixer les vidéos empruntées « hors de contexte » qu'elle critique. Aussi un film de réemploi qui donnerait aux médias empruntés une forme « fixe », mais les intégrerait à une structure narrative ou argumentative qui rendrait compte des différents contextes dans lesquels ils ont été produits, diffusés, et potentiellement republiés et intégrés à de nouvelles productions médiatiques, échapperait à la condamnation formulée ci-dessus. À l'inverse, l'exemple de *of the North* permet de penser, avec Stewart, l'un des dangers qui guettent l'approche observationnelle en contexte de réemploi d'internet. S'il peut, comme on l'a observé à propos de *The Pain of Others* et *The Uprising*, attirer l'attention

96 *Ibid.*, p. 31-32.

des spectateurs et spectatrices sur l'acte de (se) filmer dont procèdent les médias empruntés, le dispositif observationnel ne se donne cependant que peu d'outils pour rendre compte des différents sens que ceux-ci peuvent prendre selon les contextes, notamment culturels, dans lesquels ils peuvent se voir diffusés.

2.3.4. Modalités du « mal observer »

Le second ensemble de critiques adressées à *of the North* que je souhaite commenter ici ne concerne pas l'approche observationnelle en elle-même, mais la manière spécifique dont Gagnon l'a mise en œuvre dans son film. Trois aspects en particulier de *of the North* ont été décriés à ce propos.

J'ai évoqué le fait que Gagnon semblait avoir privilégié, dans son montage, des images d'événements ancrés dans le quotidien des personnes filmées et des personnes qui filment. Néanmoins, de nombreux détracteurs et détractrices du film ont dénoncé ce qu'ils percevaient, au sein de ce montage d'images en apparence empruntées au quotidien des personnes filmées, comme un goût pour le sensationnalisme. Plusieurs séquences montrant des personnes ivres (deux d'entre elles vomissant), deux scènes à caractère pornographique, et une scène particulièrement longue et éprouvante (du moins pour le public occidental, peu habitué à un tel spectacle) de dépeçage d'une baleine, ont particulièrement attiré les critiques. Alethea Arnaquq-Baril dénonce à propos de ces scènes le fait que

Le film laisse à penser que ce genre d'images est très fréquent [sur YouTube]. Ce n'est pas le cas. [Gagnon] a travaillé très dur, et cherché un type d'images très particulier. Il savait ce qu'il voulait avant même de commencer à chercher.⁹⁷

97 J. WOLFE, « The POV Interview: Alethea Arnaquq-Baril », art. cit.

Ce qu'il s'agit ici de critiquer, c'est la prétention du film à se montrer simplement observationnel, quand il aurait en réalité été produit à partir d'un script plus ou moins pré-écrit par Gagnon, plus soucieux de trouver des images correspondant à l'imaginaire du Nord qu'il souhaitait produire, que de rendre compte de manière fidèle du matériau médiatique disponible sur internet. Il est intéressant de noter que s'affrontent ici deux conceptions de ce qui doit être perçu comme « ordinaire », ou à l'inverse « sensationnaliste ». Dans l'argumentaire de Gagnon, l'ivresse, la pornographie et la pêche à la baleine font partie du quotidien des communautés dont il emprunte les médias ; il serait donc parfaitement logique que ces activités, bien que ne présentant pas lesdites communautés sous leur jour le plus reluisant, soient rendues visibles dans son film. Il déclare ainsi :

Ils ont une sexualité, ils font du porno comme tout le monde... Ils font la fête, puis ils vomissent, puis ils trouvent ça drôle, puis ils filment ça, puis ils mettent ça sur internet. Comme dans toutes les vidéos *jackass* que tu peux trouver. Ils ont le droit à leur propre accès à cette culture-là.⁹⁸

Selon Alethea Arnaquq-Baril en revanche, l'inclusion de ces images, notamment de beuveries, a pour seul effet de choquer spectateurs et spectatrices occidentaux, sans pour autant permettre l'articulation d'un discours critique sur, en l'occurrence, les causes de l'alcoolisme massif dans les communautés autochtones. Se formule donc ici un écart perceptif entre des images effectivement ordinaires pour les personnes qui les ont filmées, mais qui sont perçues comme exceptionnelles par le public occidental, à qui l'image d'une femme inuite nue ou d'une scène de dépeçage d'une baleine semble remarquablement exotique. Le sensationnalisme ne résiderait pas dans les images elles-mêmes, mais dans leur déplacement par Gagnon hors de leur contexte culturel d'origine ; de documents quotidiens, elles deviendraient des objets de curiosité (et selon les cas, de désir, de dégoût ou d'indignation). Ceci renvoie aux discussions présentées dans mon précédent chapitre, concernant le fait que les processus d'exotisation se décomposent toujours en deux phases : d'abord l'objet doit être

98 J. LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », art. cit.

extrait de son contexte culturel originel, puis recontextualisé d'une manière telle qu'il devient principalement défini par son étrangeté (alors qu'il était souvent, dans son contexte originel, parfaitement quelconque)⁹⁹. Ici le dépeçage d'une baleine est peut-être une réalité quotidienne pour les personnes ayant filmé ces images, mais leur recontextualisation dans un film adressé plutôt à un public occidental a pour effet de les extraire de cette quotidienneté, et de construire leur altérité, ou leur exotisme. Cette idée rejoint ce qu'écrivait Michelle Stewart dans la citation citée ci-dessus, selon qui l'approche observationnelle serait particulièrement inadaptée lorsque le film est diffusé « en contexte transculturel, ou représente une minorité ». Sur le plan méthodologique, cette remarque invite à compléter le dispositif formel décrit par Sandall et Young comme garantissant le caractère « éthique » d'un film observationnel. Il ne s'agit en réalité pas seulement de considérer la manière plus ou moins objective dont un film rend compte de la vie quotidienne des personnes filmées, mais de penser aussi le sens de ces scènes quotidiennes au vu des différents publics et contextes de projection dans lesquels celles-ci vont être perçues.

Ce reproche adressé à *of the North* s'articule à un second, qui l'explique en partie : le montage réalisé par Gagnon ne laisserait pas suffisamment la parole aux personnes apparaissant à l'écran. On se souvient combien le choix de ne pas imposer de voix off sur les images était justifié, dans le dispositif observationnel décrit par Sandall et Young, par un désir de laisser les personnes filmées parler pour elles-mêmes. Or *of the North* est un film beaucoup moins bavard que *The Uprising* (qui est de part en part rythmé par les prises de paroles spontanées des manifestant·es, que celles-ci s'adressent à la foule ou directement aux caméras) ou *The Pain of Others* (qui n'est littéralement qu'un patchwork de discours qui se répondent et se contredisent). Les séquences décrites ci-dessus, qui constituent l'ouverture de *of the North*, sont accompagnées de musique, sans que s'y fasse entendre la moindre parole

99 Peter MASON, *Infelicities: Representations of the Exotic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

intelligible. La première voix parlée ne se fait entendre que six minutes et trente secondes après le début du film et – ce n'est pas anodin – c'est celle d'un producteur de films pornographiques caucasien. L'homme tient sur ses genoux une jeune femme inuite (« *a truly adorable, real-life, honest to Goodness gracious Eskimo* ») vêtue seulement de bas noirs, dont la caméra survole le corps en gros plan. Il lui demande « *comment c'est, d'être une Eskimo, de grandir en Alaska ?* » ; et elle de répondre que ce n'est « *pas différent que d'appartenir à n'importe quelle autre ethnie* ».

Cette déclaration, mise en avant par son caractère liminaire au sein du film, peut être interprétée de plusieurs manières différentes. On peut y voir une prise de position contre une certaine forme de stéréotypisation des communautés autochtones, puisque la jeune femme affirme qu'il n'y a rien d'unique dans le fait d'être « *une Eskimo* ». Cette séquence fonctionnerait donc comme une prévention contre les spectateurs et spectatrices qui auraient été attirés par le film (sans peut-être se l'avouer) par une curiosité aussi raciste et dégradante que celle du producteur à l'écran : circulez, ce n'est pas de fétichiser les « Eskimos » qu'il va être question. Toutefois, la scène peut aussi être lue comme une forme de déni de la spécificité de l'identité inuite, et partant, une invalidation de toute tentative de comprendre les situations filmées depuis le point de vue des personnes impliquées, puisque leur expérience ne serait « *pas différente de celle de toutes les autres ethnies* ».

Quelle que soit l'interprétation que l'on choisit, il est indéniable que dans le déroulement du film, c'est d'abord la perspective de l'homme blanc qui s'exprime. La scène suggère que les images qui vont suivre peuvent être interprétées par le public occidental comme n'émanant de la communauté inuite que de manière presque anecdotique, car elles auraient pu provenir de n'importe quelle autre communauté (« ils font du porno comme tout le monde », disait Gagnon). Il s'agit là d'un choix signifiant, car une affirmation inaugurale de la spécificité de la culture inuite aurait peut-être permis, dans la suite du film, de justifier

l'inclusion de davantage de prises de paroles de membres de la communauté, qui auraient contextualisé les scènes présentées en référence à leur contexte historique et culturel (par exemple le dépeçage traditionnel de la baleine, choquant pour le public non-averti, mais s'inscrivant dans une activité de pêche fondamentale au bon fonctionnement économique de la communauté). Mais dans l'ensemble, la bande-son du film comporte davantage de séquences musicales que de séquences parlées ; et le montage favorise clairement le spectacle des corps, figurés avec une sensibilité presque burlesque à l'articulation de leurs paroles et pensées.

Ce choix est d'autant plus remarquable que, comme le souligne André Habib dans un texte pourtant écrit pour défendre *of the North* contre les accusations de racisme qui lui ont été adressées, les films précédents de Dominic Gagnon donnaient indubitablement la part belle aux paroles des internautes :

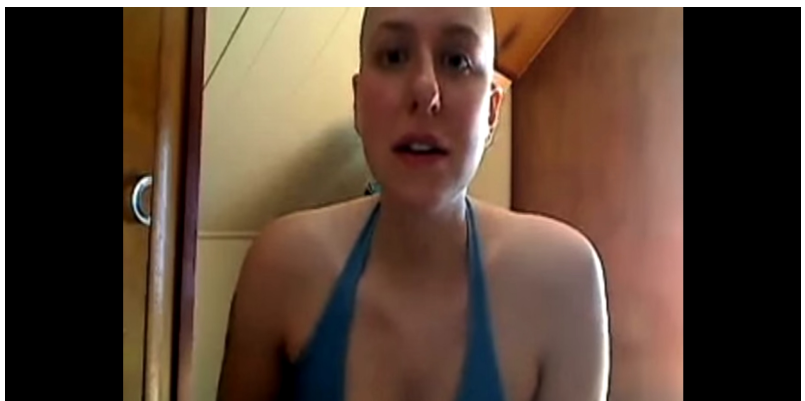
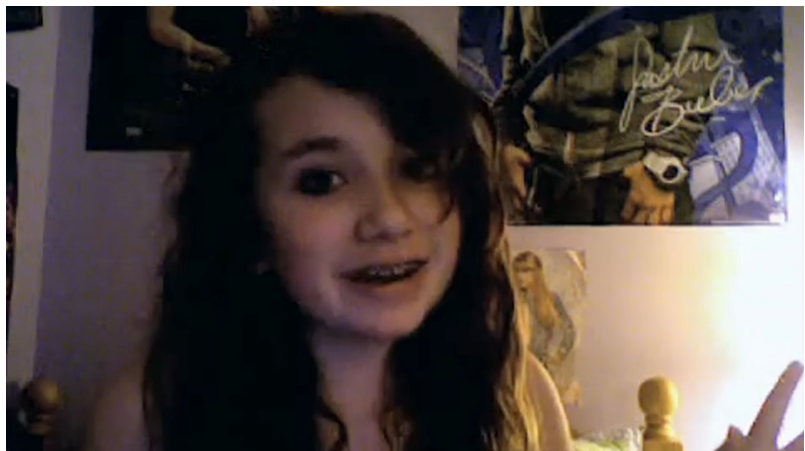
Le problème diront certaines critiques, c'est que cette « parole » du locuteur qu'on veut taire — si présente dans les autres films Web de Gagnon — n'est pas réellement entendue dans le film (ce n'est en tout cas pas le matériel qu'il a retenu). Il n'y a, en effet, pas de véritable discours tenu sur soi (de désir d'auto-représentation avoué), on ne voit qu'un simple enchaînement d'images hétérogènes, *muettes* sur elles-mêmes pour ainsi dire.¹⁰⁰

Le contraste est particulièrement frappant lorsque l'on compare *of the North* aux films composant la série états-unienne de Gagnon, qui sont pour l'essentiel composés de séquences de vlog où les internautes s'adressent explicitement à une caméra qu'ils ont eux-mêmes allumée et positionnée, dans un dispositif plus proche de celui de *The Pain of Others*.

100 A. HABIB, « *Of the North* : POSITIONS », art. cit.



32. Corps burlesques trouvés sur internet (of the North, Dominic Gagnon, 2015).



33. Des internautes prennent la parole dans RIP in Pieces America, Pieces and Love All to Hell, Big Kiss Goodnight et Hoax_canular (Dominic Gagnon, 2009, 2011, 2012 et 2013).

Certain·es ont enfin affirmé que même lorsque dans *of the North* des voix se font effectivement entendre, la manière dont Gagnon les a montées tend à les détourner de leur signification originale. Ce sont des effets de montage, et des choix de rapprochements ou de juxtaposition d'images et de sons, qui sont ici critiqués. Le journaliste canadien Jesse B. Staniforth a par exemple signalé combien le choix de faire suivre la scène de dépeçage de la baleine par une vidéo montrant un homme ivre en train de vomir, pendant laquelle on entend la personne qui tient la caméra s'exclamer « *C'est dégoûtant !* », place *de facto* la seconde scène en commentaire de la première ; cela révèle selon Staniforth que le regard porté par Gagnon sur la scène de pêche est celui d'un Occidental écœuré par la chair animale, et justifie l'inclusion de ces deux scènes dans le film par le désir de partager cet écœurement avec son public¹⁰¹.

Une autre scène a fait couler beaucoup d'encre critique en raison du rapprochement que Gagnon propose entre l'image de la vulve d'une femme filmée en gros plan (celle-ci s'exhibe visiblement volontairement à la caméra, écartant ses lèvres de ses doigts), que Gagnon fait raccorder avec la vidéo d'un homme en train de raccourcir aux ciseaux les poils de la queue de son chien, avant de tourner la caméra vers son chat (sa chatte ?) qu'il apostrophe : « *You bitch !* ». Là encore, sans pour autant imposer explicitement une interprétation aux images en les soumettant au récit d'une voix off, le montage semble avoir pour effet de produire à partir des images un propos qui leur est exogène, et révéler davantage le regard que le cinéaste porte sur les images que ce que celles-ci contiennent de sens propre. C'est selon moi un autre enseignement qu'apporte le film de Gagnon sur ce que j'ai décrit plus haut comme l'« éthique observationnelle », à laquelle *of the North*, selon ces critiques, semble déroger. Si le montage de longues scènes indépendantes les unes des autres « laisse les choses

101 Jesse B. STANIFORTH, « *of the North* - Quebec Filmmaker Uses YouTube and Unauthorized Music to Portray the Inuit », *The Nation: Cree News*, 2015, URL : <<http://www.nationnewsarchives.ca/article/of-the-north-racist-documentary-quebec-filmmaker-uses-youtube-and-unauthorized-music-to-portray-the-inuit-people/>>.

être ce qu'elles sont » et permet aux personnes à l'écran de parler en leur propre nom, il faut également prêter attention aux effets de sens et de discours qui sont produits par l'enchaînement desdites séquences. C'est un phénomène que j'ai déjà un peu pris en considération à propos notamment du film de Penny Lane, dont je décrivais combien le montage faisait se répondre les paroles des patientes et celles des médecins, déconstruisant ainsi l'autorité rhétorique des unes et des autres et renvoyant dos à dos leurs discours sur la maladie de Morgellons. Mais l'exemple du film de Gagnon rend indispensable d'aller plus loin dans la réflexion, en ne considérant pas seulement la trame narrative d'ensemble que le montage construit, mais les effets de sens produits au niveau de la suture même entre deux plans.

of the North semble suggérer que plus les séquences réemployées sont hétérogènes dans ce qu'elles représentent, plus le montage risque d'être interprété comme interprétatif des images qui le composent. Lorsque Lane monte bout à bout les prises de parole de deux patientes de Morgellons, leurs discours se répondent de manière si évidente qu'il n'y a pas besoin, pour comprendre ce choix de montage, de produire des hypothèses interprétatives quant à ce que la cinéaste a pu chercher à communiquer en les rapprochant. En revanche, la juxtaposition d'une vulve de femme et d'une queue de chien n'est invitée de façon évidente ni par une image ni par l'autre. Les spectateurs et spectatrices sont donc obligé·es, pour comprendre ce point de montage, de faire l'hypothèse que Gagnon a vu un motif commun à ces deux images, et de se sentir invité·es à le chercher à leur tour. On peut même aller jusqu'à dire que ce rapprochement, parce que volontairement provocateur, empêche jusqu'à un certain point la considération du sens spécifique de chaque image, prise indépendamment de l'autre. Le contexte de filmage de cette image de vulve, autant que de celle de l'homme qui toilette son chien, est effacé au profit de la production d'un sens nouveau, né de la suture des deux plans. Contrairement aux deux scènes analysées ci-dessus de *The Pain of Others* et *The*

Uprising, qui par leur durée invitaient spectateurs et spectatrices à prendre conscience des conditions dans lesquelles ces images avaient été produites, le regard que nous sommes invité·es à partager dans une scène comme celle-ci est donc davantage celui de Gagnon, que celui de la femme qui tourne sa caméra vers son sexe nu, ou l'homme qui filme le toilettage de son chien. Le caractère visiblement associatif du montage de Gagnon ne favoriserait donc pas le dédoublement perceptif évoqué plus tôt à propos des films de Penny Lane et Peter Snowdon, où la perception de ce que les images montrent se doublait d'une prise de conscience de leurs conditions de production.

Quelles pistes se dégagent, au terme de cette analyse du film *of the North*, qui permettent de faire avancer la cet argumentaire sur les enjeux de l'approche observationnelle en contexte de réemploi d'internet ? Il me semble que dans les pages précédentes s'esquissent deux points importants.

Premièrement, sur le plan méthodologique, est apparue plus clairement qu'auparavant la nécessité de penser les films de réemploi adoptant un dispositif observationnel en fonction de leurs différents contextes de diffusion. Ce n'est en réalité que la conséquence logique de la proposition de Catherine Russell, qui écrivait que des films réalisés hors du champ de l'anthropologie académique pouvaient « révéler des aspects ethnographiques » lorsqu'ils étaient « projetés hors de la communauté représentée à l'écran »¹⁰² : c'est donc que le contexte de projection importe à l'analyse. Mais l'exemple de *of the North* a fait apparaître combien cette définition théorique avait d'implications pratiques dans l'analyse des œuvres. Une scène parfaitement banale et quotidienne sera perçue comme exceptionnelle ou choquante, lorsque présentée hors de son contexte culturel d'origine. Sans doute la recommandation des penseurs et penseuses du cinéma observationnel de ne représenter à l'écran que la « vie quotidienne »

102 Catherine RUSSELL, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 23.

de la communauté représentée mérite-t-elle donc d'être compliquée par une réflexion sur la perception de ce qui sera reconnu comme « quotidien » par différents publics. Pour les praticiens et praticiennes, cela implique de considérer la responsabilité qui nous incombe dans les décisions que nous prenons quant aux contextes et aux lieux dans lesquels nous choisissons de présenter nos films, et au soin que nous apportons au fait de les accompagner de discours aidant à leur contextualisation. On se souvient que l'hypothèse qui concluait mon analyse de *The Pain of Others* et *The Uprising* concernait la capacité de certains films observationnels de réemploi à opérer sinon une fusion, du moins une superposition entre les regards des personnes (se) filmant, le regard du ou de la cinéaste, et ceux des spectateurs et spectatrices. Grâce au respect du temps long des médias empruntés, il ne s'agissait plus seulement pour les personnes « *in here* » de jouir du spectacle offert par les corps des personnes « *out there* », mais de partager la manière dont celles-ci regardent le monde, et se perçoivent elles-mêmes. Mais il apparaît désormais que cette fusion idéale s'actualise de manière plus ou moins aisée selon les contextes de projection. Or, contrairement aux œuvres qui feront l'objet du prochain chapitre, les films adoptant une approche observationnelle ne se donnent par définition aucun outil formel pour nommer ou mettre au travail ces écarts potentiels qui peuvent subsister, ou se creuser pendant le film, entre les lieux de regard des filmeurs et filmeuses, des cinéastes, et des spectateurs et spectatrices. C'est donc un facteur à prendre en considération dans la fabrication d'un film observationnel de réemploi d'internet : son sens variera inévitablement en fonction des contextes de diffusion, plus encore que celui d'un film adoptant un autre dispositif formel. Sans doute cela peut-il être investi par les cinéastes comme un défi intéressant et productif avec lequel travailler ; notamment en ne pensant pas le film comme un objet nécessairement autosuffisant, mais en concevant chaque projection comme un événement, une performance située dans une temporalité et un territoire propres, en vue de laquelle il importe de préparer la production de paroles paratextuelles

(introductions critiques, discussions de l'artiste avec la salle, invitation de membres de la communauté représentée pour débattre du film après la séance...) susceptibles non pas de contrôler le sens du film, mais au contraire de l'étendre, en ancrant sa réception dans la spécificité de la situation de projection dans laquelle il est présenté.

Deuxièmement, sur un plan plus théorique, il me semble que l'analyse du travail de Dominic Gagnon prendre davantage en considération l'importance du montage dans la pratique du cinéma de réemploi d'internet. Comme je viens de le rappeler, mes analyses de *The Pain of Others* et *The Uprising* reposaient sur l'idée selon laquelle le travail à partir de longues séquences non-montées (ou remontées de manière minimale) invite les spectateurs et spectatrices à prendre progressivement conscience des conditions dans lesquelles celles-ci ont été filmées (par qui, pourquoi, depuis quel lieu), en particulier lorsque le film contient une ou plusieurs séquences qui voient les protagonistes en situation d'observation. Pour cette raison, mon approche du travail de Lane et Snowden tendait pour l'essentiel à considérer leurs films comme une somme de plans-séquences plus ou moins indépendants les uns des autres. Le montage était tout au plus considéré en ce qu'il permettait de penser l'apprentissage progressif, par le spectateur ou la spectatrice, de cette mécanique de dédoublement perceptif : une séquence comme celle qui voit Marcia examiner un échantillon de peau au microscope présente ainsi un redoublement tellement explicite de l'observation par la protagoniste et de l'observation par la cinéaste (et partant, son public), qu'elle apparaît comme une clé de lecture, applicable par extension aux autres séquences qui composent le film. Mais les instants de coupe, les points de suture, les jonctions opérées par les cinéastes entre les images et les sons empruntés n'étaient pour ainsi dire pas apparus dans la discussion. L'analyse du film de Gagnon signale cependant combien ceux-ci sont indispensables à prendre en considération. Les séquences non-montées et relativement longues, montrant successivement dans *of the North* le sexe d'une femme et la queue d'un chien, peuvent être analysées comme deux images

indépendantes l'une de l'autre et produisant chacune des effets de sens. Mais ce serait ignorer la spécificité du langage cinématographique que de ne pas considérer que leur juxtaposition crée un sens qu'aucune des deux images ne contient en propre ; et c'est justement ce sens tiers qui est apparu comme *excédentaire* aux détracteurs et détractrices du film, et témoignant d'une problématique imposition des vues du cinéaste au matériau audiovisuel emprunté.

A partir de là, et pour en revenir à la problématique générale de ce chapitre, il serait tentant de tirer de l'analyse du film de Gagnon un précepte prônant en toute situation une approche aussi minimaliste que possible du montage en contexte de réemploi d'internet. Selon cette logique, la propension d'une séquence de réemploi à inviter le dédoublement perceptif sus-mentionné de la part des spectateurs et spectatrices serait inversement proportionnelle à l'hétérogénéité des images et des sons qui la composent. Plus les écarts entre les différentes images et sons montés ensemble sont importants, plus la suture attirerait l'attention sur elle-même. C'est à l'interprétation que propose le ou la cinéaste, par son montage, des images et des sons empruntés, que l'on serait alors amené·es à réfléchir, plutôt qu'à l'acte d'observation initial exercé par les internautes à l'origine de la fabrication des images. Un montage trop audacieux, trop remarquable pour lui-même, contribuerait mécaniquement au rapt par le ou la cinéaste de l'attention critique que les spectateurs et spectatrices auraient pu, autrement, accorder aux médias qu'il s'agit d'observer. Plus il y aurait de montage, moins il y aurait d'observation. On en reviendrait ainsi à la recommandation formulée par Colin Young : de la même manière que les cinéastes observationnels étaient invité·es à faire, avec leur caméra, « le moins possible » – si possible rien d'autre que de la laisser sans intervenir enregistrer ce qui se déroule devant elle – l'idéal du montage observationnel en contexte de réemploi serait de se cantonner à l'art du bout-à-bout, sans chercher à créer à l'endroit de la suture un sens qui excéderait les significations que les séquences contiennent déjà en propre.

Ce n'est cependant pas la conclusion que je souhaite donner à ce chapitre. D'une part, parce qu'il y a de mon point de vue quelque chose de très insatisfaisant dans la formulation d'un programme esthétique à ce point basé sur le rejet de ce qui constitue peut-être l'outil le plus unique dont disposent les cinéastes pour créer du sens. D'autre part – et c'est plus important – parce qu'il existe des films observationnels de réemploi d'internet qui dérogent à cette conclusion, en parvenant non seulement à associer montage et observation, mais qui me semblent même parvenir à inviter le dédoublement perceptif précédemment décrit *grâce* à leur approche singulière du montage. Je propose de consacrer la dernière partie de ce chapitre à deux de ces films : *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017) et *A Self-Induced Hallucination* de Jane Schoenbrun (2018).

2.4. L'ART DU MONTAGE OBSERVATIONNEL

Les deux films que je propose de mettre en parallèle ici se distinguent par deux approches très différentes du montage observationnel. J'avance que dans les deux cas, ce n'est pas la durée longue des séquences non-montées, mais justement ce qui se joue à l'endroit des points de montage, qui agit comme une invitation adressée aux spectateurs et spectatrices à exercer une observation double : voir ce que les médias empruntés montrent, mais prendre aussi conscience des regards dont ceux-ci procèdent, et de la signification de ces regards dans le contexte culturel où ils ont été produits. Je me donne donc, pour cette dernière partie de chapitre, une tâche triple : caractériser précisément, à partir d'analyses de séquences, la manière dont les deux cinéastes ont approché le montage de leurs films ; induire de ces analyses un questionnement plus large sur les conditions de possibilité d'un montage invitant la double observation des médias empruntés ; et enfin, en faisant retour sur *The Pain of*

Others, The Uprising et *of the North*, formuler une conclusion d'ensemble sur les enjeux de l'approche observationnelle en contexte de réemploi d'internet.

On aura par ailleurs remarqué que je n'ai mobilisé presque aucun texte dans ce chapitre provenant de l'histoire critique du cinéma d'appropriation, de réemploi ou de *found footage*, qui occupait pourtant un rôle assez important dans le chapitre précédent. C'est que dans l'histoire du cinéma « de seconde main », les films ayant adopté une approche véritablement observationnelle telle que précédemment définie sont rares¹⁰³. La grande majorité des cinéastes de *found footage* ont développé des pratiques de transformation, de remontage, d'interventions et le cas échéant de destruction partielle du matériau approprié¹⁰⁴, qui ne correspondent pas du tout aux stratégies formelles minimalistes développées par Penny Lane, Peter Snowdon ou Dominic Gagnon. Pour cette raison, il existe peu de textes explorant la capacité d'une séquence strictement observationnelle à inviter spectateurs et spectatrices à réfléchir aux conditions de fabrication des images qu'ils observent. Beaucoup ont plutôt tâché de penser la réflexivité invitée par diverses formes d'interventions plastiques (grattage de pellicule, altération des couleurs ou des contrastes, remontage en *split-screens*, etc.), non-pertinentes au regard du corpus de ce chapitre.

Cependant, on se souvient que j'ai cité dans le chapitre précédent plusieurs textes, notamment de Volker Pantenburg, Georges Didi-Huberman et Christa Blümlinger, qui s'attachaient à décrire la manière dont le montage d'images médiatiques disparates permet, en attirant justement l'attention sur ces disparités, de « juxtapos[er] différents paradigmes de

103 Il en existe néanmoins, bien sûr, d'importants : *Perfect Film* de Ken Jacobs (1986) peut par exemple être identifié comme un cas limite de film observationnel, puisque le matériau trouvé n'a pas du tout été modifié, ni même remonté, par le cinéaste ; dans un autre registre, un film comme *Jeux de rôles à Carpentras* de Jean-Louis Comolli (1998) est un exemple assez rare de remontage observationnel de séquences télévisuelles.

104 Dans sa « cartographie des différentes formes de remploi dans le cinéma contemporain », Nicole Brenez signale ainsi qu'existent quelques films adoptant la technique du *ready-made*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que ce que j'ai proposé ici de caractériser de « films observationnels » ; mais elle ne recense pour le reste que des techniques plus interventionnistes, mobilisant en particulier différentes formes d'« intervention sur la pellicule ». Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 13-1-2, 2002, p. 49-67.

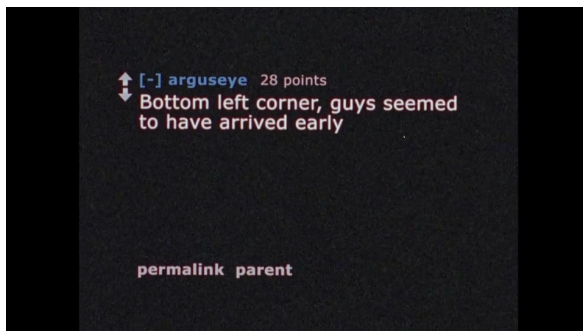
lisibilité »¹⁰⁵, et d'inviter une perception critique des différentes formes médiatiques ainsi mises en contact. Le montage semblait dans ces textes être conçu comme l'instrument principal de la pensée critique face aux images. Or c'est justement ce qui est apparu comme résistant à l'analyse dans *of the North* : l'assemblage d'images trop disparates y semblait interdire la perception réflexive qu'invitaient à l'inverse, grâce au minimalisme et à la retenue de leurs propositions de montage, *The Pain of Others* et *The Uprising*. C'est cette apparente contradiction que les deux prochaines analyses vont s'efforcer de dénouer.

2.4.1. Cas d'étude n°4 : Watching the Detectives

Sorti en 2017, *Watching the Detectives* est un moyen-métrage de trente-six minutes. Il a été réalisé par le cinéaste expérimental canadien Chris Kennedy à partir de plusieurs fils de discussion (« *threads* ») archivés sur le forum en ligne Reddit. Ces fils de discussion avaient été produits dans les quelques heures suivant les attentats de Boston en 2013. Suite à l'explosion à quelques secondes d'intervalle de deux bombes artisanales au niveau de la ligne de fin du marathon, des centaines d'internautes avaient en effet entrepris de chercher à identifier les terroristes, en analysant les nombreuses photographies et vidéos enregistrées dans la foule au moment des faits.

Formellement, le film de Kennedy procède de choix de mise en scène radicaux. Pour commencer, le film est entièrement silencieux. Et à l'exception d'une très courte séquence vidéo qui ouvre le film, filmée au moment de la première explosion, il est exclusivement composé d'images fixes : des photographies issues du corpus d'images qu'analysent les redditeurs et redditeuses, et des messages échangés par ceux et celles-ci au fil de leur enquête.

105 Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire. Tome 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 98.



34. Photographie et message issues de Reddit, réemployés dans *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

Traduction : « En bas à gauche, les mecs semblent être arrivés tôt ».

Ces messages n'apparaissent jamais que de manière isolée, un par un, à l'écran. Copiés en blanc sur fond noir, ils sont présentés de sorte à identifier clairement leur origine numérique (sont inclus le pseudonyme de l'internaute, la double flèche et le nombre de « points » accordés au message, typiques du fonctionnement par vote de la plateforme Reddit), sans pour autant reprendre aucun des codes typographiques ou colorimétriques qui caractérisent l'interface du forum, où chaque message apparaît toujours comme visuellement imbriqué dans la discussion à laquelle il répond :



35. Capture d'écran du véritable fil de discussion *r/findbostonbombers* sur le forum Reddit en 2013.

Capture réalisée le 22 octobre 2019.

En outre, beaucoup des photographies réemployées dans le montage apparaissent comme annotées par les internautes, inscrivant des flèches et des cercles à même les images pour mieux communiquer leurs hypothèses interprétatives aux autres apprenti·es détectives :



36. Photographie annotée par un·e internaute, issue de *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

Traduction : « SEUL, BASANE, Sac à dos noir, Ne regarde pas ».

Dans sa construction narrative, le film suit l'enquête des internautes en montrant ses tours et ses détours, ses avancées et ses impasses ; les images reviennent souvent à l'identique, illustrant ce que chaque image peut faire l'objet d'analyses contradictoires. Néanmoins, le film suit de manière globalement chronologique le déroulement des événements : les vingt-cinq premières minutes du film voient les internautes identifier différents suspects présumés, qui se sont ensuite révélés innocents ; puis, suite à la publication par le FBI de photographies des véritables suspects, les internautes cherchent à les retrouver dans la foule ; enfin, les dernières minutes du film suivent la poursuite et l'arrestation par la police de Djokhar Tsarnaïev, au gré de messages postés par un·e internaute en temps réel, racontant le déroulement de l'opération de police. Un dernier aspect du film mérite d'être évoqué pour conclure cette brève

présentation de l'œuvre : après avoir réalisé sur ordinateur un montage à partir de captures d'écran, Chris Kennedy a refilmé ces images numériques avec une caméra 16mm, et c'est sous forme analogique que le film a été distribué. Malgré le fait qu'il s'agit d'un film produit à partir de, et prenant pour objet les technologies visuelles et d'informations numériques, il s'agit donc d'un film muet sur pellicule.

Par le matériau qu'il emprunte autant que par sa forme, *Watching the Detectives* diffère de manière significative des trois films discutés jusqu'ici dans ce chapitre, qui retravaillaient des images en mouvement trouvées, pour la plupart, sur la plateforme YouTube. Il n'est donc sans doute pas inutile de justifier de l'inclusion de ce film atypique dans mon corpus, avant de reprendre le fil de ma discussion. Quand à son projet d'ensemble, *Watching the Detectives* se donne très explicitement comme objectif de documenter, en utilisant des matériaux visuels et textuels trouvés sur internet, les échanges ayant eu lieu entre les participant·es du fil de discussion (ou « subreddit ») r/findbostonbombers. Le cinéaste a reconnu en entretien ne pas être lui-même un utilisateur régulier de la plateforme Reddit, et n'avoir pas participé à ces échanges en ligne¹⁰⁶. Formulé en ces termes, le projet d'ensemble du film apparaît donc comme assez proche de celui, par exemple, développé par Penny Lane dans *The Pain of Others* : documenter rétrospectivement des échanges entre internautes en ligne, étudiés depuis le point de vue d'un observateur extérieur à ce groupe d'internautes.

Mais en quoi le dispositif formel de ce film mérite-t-il d'être qualifié d'observationnel ? On se rappelle que la lecture des textes de Roger Sandall et Colin Young a permis de distinguer trois éléments caractéristiques du cinéma observationnel. Le critère le plus facile à identifier dans *Watching the Detectives* est le refus de la voix off, et de toute autre technique visant à imposer au matériau approprié une interprétation exogène formulée par le cinéaste. À l'instar de Penny Lane, Peter Snowdon et Dominic Gagnon, Chris Kennedy se

106 Conversation personnelle avec le cinéaste, par email, en 2018.

refuse à toute intervention en son propre nom au sein de son dispositif narratif, et laisse pour ainsi dire les messages et les photographies annotées raconter leur propre histoire. Le cinéaste a commenté ce choix en entretien, en se déclarant fasciné par la façon dont

les préjugés des gens quant à l'identité des suspects présumés (reposant sur des biais de pensée, et sur un racisme latent) informaient leur enquête. La construction de la vraisemblance était aussi fascinante à observer. Pour quelques minutes, quelque chose pouvait devenir la vérité, jusqu'à se voir démanteler comme faux.¹⁰⁷

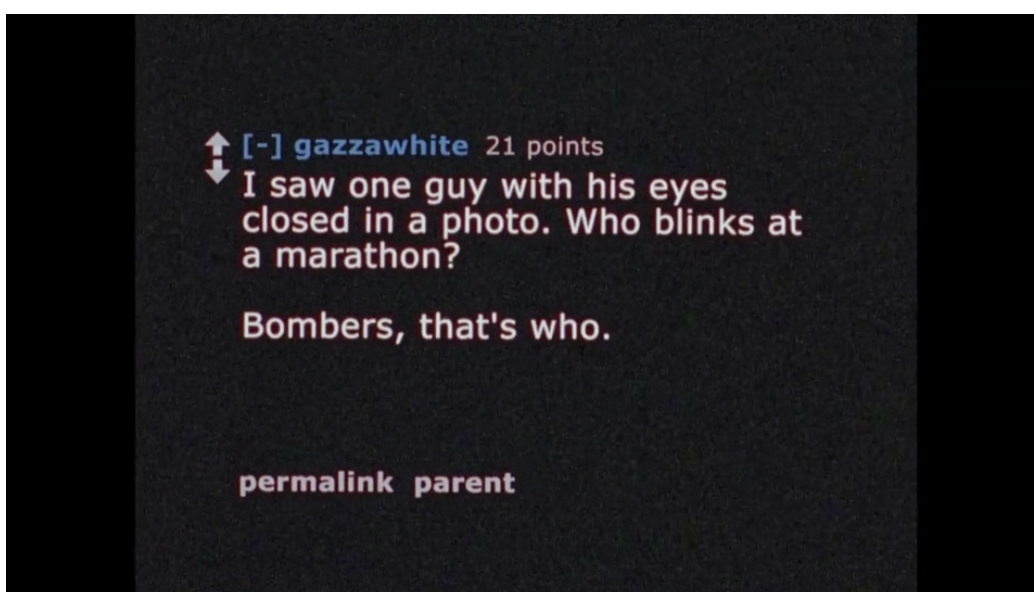
Apparaît à la lecture de ces lignes combien le projet du cinéaste repose explicitement sur l'observation des médias produits par les internautes, plutôt que sur le récit de sa propre expérience intime de ces médias. C'est, du reste, ce que suggère le titre du film : il s'agit de *regarder les détectives*. Comme tout autre cinéaste observationnel, Kennedy se positionne en retrait par rapport aux internautes dont il documente les échanges, sans travailler à la production d'un discours interprétatif sur les médias qu'il s'approprie. Et comme *The Pain of Others*, *Watching the Detectives* est tissé d'interprétations contradictoires (celles que les internautes proposent à partir du corpus d'images qu'ils soumettent à leurs analyses), aucune n'étant présentée comme celle du cinéaste.

La deuxième caractéristique du cinéma observationnel concernait le caractère quotidien des interactions filmées. Ce point peut apparaître comme plus difficile à défendre, car l'attentat terroriste de Boston ne peut en aucun cas être décrit comme un événement anodin s'inscrivant dans la trame quotidienne des habitant·es de la ville, ou des internautes suivant cet événement à distance. Cependant, il est important de souligner que le film ne se donne pas pour projet de documenter les échanges quotidiens au sein de la communauté du forum Reddit dans son ensemble, et de montrer le soudain bouleversement provoqué par l'attentat. Le film se situe au contraire à l'intérieur de cette seule communauté dont la création a suivi l'attentat. L'attentat terroriste n'existe dans le film qu'en amont du récit, il appartient à

107 Mike HOOLBOOM, « Phantom Windows: an Interview with Chris Kennedy », *mikehoolboom.com*, 2017, URL : <<http://mikehoolboom.com/?p=18853>>.

un passé supposé connu, sur lequel il ne fait pas retour. Un changement d'échelle s'impose donc. À la seule échelle du fil de discussion observée, le film s'attache en réalité à rendre compte de micro-échanges, qui n'apparaissent, dans leurs implications immédiates, ni plus ni moins signifiants que les discussions des protagonistes de *The Pain of Others* au sujet d'une peau morte observée sur leur nez.

À ce propos, un autre élément mérite d'être commenté au sujet de *Watching the Detectives* : le nombre important de messages à caractère humoristique.

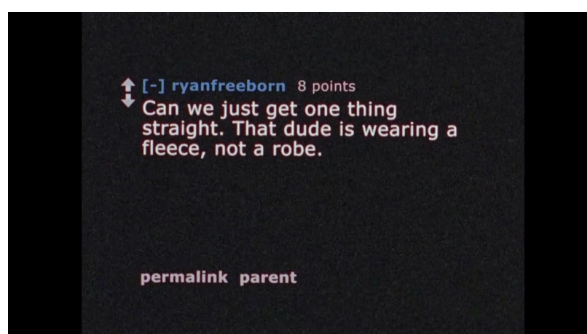
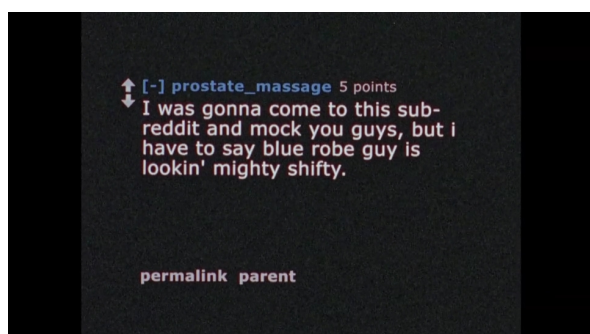


37. Participation ironique d'un-e internaute à l'enquête dans *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

Traduction : « J'ai vu un mec avec les yeux fermés sur une photo. Qui cligne des yeux à un marathon ? Un terroriste, pardi ».

L'inclusion par Kennedy de ces échanges indique qu'il ne s'agit pas pour le cinéaste de créer du suspense à partir du récit d'une enquête hors du commun, bouleversant le quotidien des personnes impliquées ; au contraire, c'est l'une des grandes qualités du film que de suggérer combien l'enquête des redditeurs et reddeuses de Boston était en réalité ancrée dans une

quotidienneté banale, rythmée moins par les grandes révélations que par les petites querelles, les boutades et les irruptions de « trolls »¹⁰⁸.



38. Deux messages non-consécutifs réemployés dans *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

Traduction : « Je venais sur ce forum pour me moquer de vous, mais je dois reconnaître que le mec en peignoir a vraiment l'air surnois ». « J'aimerais juste régler un point. Le mec porte une polaire, pas un peignoir ».

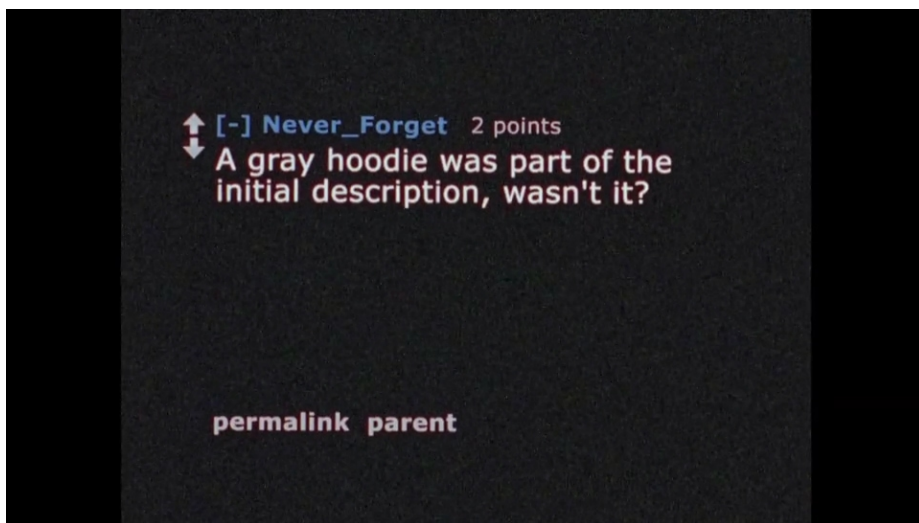
Le projet de Kennedy me semble en cela assez proche de celui de Snowden, qui s'efforçait dans *The Uprising* de travailler la matière médiatique produite à l'occasion d'un événement éminemment exceptionnel (la genèse d'un soulèvement populaire) à partir d'un examen de l'inscription de ces médias dans le quotidien des personnes à l'origine de leur production. De la même manière, par l'attention qu'il accorde aux détails des analyses et raisonnements des internautes, ainsi que par l'ambition d'inscrire cette enquête apparemment exceptionnelle dans le quotidien des personnes impliquées, *Watching the Detectives* me semble répondre à la deuxième caractéristique définitoire du cinéma observationnel.

Enfin, le troisième critère concernait la durée des plans, et le respect de la temporalité propre du matériau emprunté. Cet aspect est moins facile à observer dans *Watching the Detectives* que dans les films précédemment analysés, car les images fixes à partir desquelles Kennedy travaille n'ont par définition pas de durée propre. On peut cependant noter que subjectivement, l'effet de diaporama dont procède le film produit davantage un sentiment de

108 Internaute dont les commentaires visent principalement à choquer et à créer des polémiques. Voir par exemple Whitney PHILLIPS, « It Wasn't Just the Trolls: Early Internet Culture, "Fun," and the Fires of Exclusionary Laughter », *Social Media + Society*, 5-3, 2019, URL : <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305119849493>>.

lenteur, de patient déroulement d'un récit qui n'avance que de manière imperceptible, plutôt qu'une impression de succession effrénée d'images et de textes. Le fait que certaines images reviennent deux, trois, parfois quatre fois dans le montage participe du sentiment que le film travaille une temporalité distendue, réclamant patience et attention de la part des spectateurs et spectatrices. Dans sa progression plus circulaire que linéaire, le film récompense celles et ceux qui acceptent de laisser aux images le temps de signifier. Pour toutes ces raisons, il me semble légitime d'affirmer que *Watching the Detectives* peut être interprété, tout autant que les trois œuvres précédemment discutées, comme un film de réemploi observationnel.

Néanmoins, on se souvient que dans l'argumentaire de Sandall et Young, le choix de recourir à des plans longs était articulé avec le désir de laisser les images se déployer d'elles-mêmes et produire leur propre sens, sans leur imposer d'interprétation par un montage trop interventionniste. Or, *Watching the Detectives* ne procède à l'inverse que par montage. Les photographies, souvent élargies à l'extrême ou annotées à l'excès, ne produisent pas d'effet de sens par elles-mêmes ; c'est le fait que le montage les associe aux messages postés par les redditeurs et redditrices qui nous permet de les déchiffrer, et de suivre les raisonnements des enquêteurs et enquêtrices.



39. *Élucidation d'une image par un message dans Watching the Detectives (Chris Kennedy, 2017).*

Traduction : « Un sweat-shirt gris faisait partie de la description initiale, non ? ».

Or ce mécanisme s'observe tout au long du film : c'est le montage qui nous invite à observer chaque image, en prenant conscience non seulement de ce qu'elle montre (ce qui n'est pas toujours facile à déterminer) mais aussi des différentes manières dont elle a été lue et interprétée par les redditeurs et redditrices. C'est ce point précis que les prochaines pages développent.

2.4.2. Le montage, condition de lisibilité de l'image

Comment comprendre qu'un film comme *of the North* puisse sembler déroger aux préceptes du cinéma observationnel en raison d'un montage trop interventionniste, et faire pour cette raison l'objet de vives critiques – mais que *Watching the Detectives* se révèle à l'analyse comme ne relevant d'une démarche observationnelle qu'en raison de son montage ? En d'autres termes, comment le montage peut-il d'un côté interdire l'observation, et de l'autre, la conditionner ? Ces interrogations peuvent sembler exagérément abstraites ou schématiques. Mais de leur résolution dépend, il me semble, notre compréhension de la colère qu'a pu susciter *of the North* ; ainsi qu'à une autre échelle, la saisie des enjeux de l'approche observationnelle dans des films de non-fiction réemployant internet. Pour dénouer cet apparent paradoxe, il est nécessaire d'examiner à nouveau, et de manière plus conséquente que dans le précédent chapitre, l'histoire de littérature théorique ayant cherché à penser les effets de réflexivité que peut engendrer la pratique du remontage d'images préexistantes.

William C. Wees, dont j'ai déjà cité l'ouvrage *Recycled Images*, défend l'idée selon laquelle c'est la pratique du « collage » qui permettrait aux cinéastes de

soumet[tre d]es fragments de média-réalité à une forme de déconstruction, ou au moins à une recontextualisation, qui interdit toute réception non-critique des représentations comme étant des réalités.¹⁰⁹

Les longues analyses minutieuses qu'il propose ensuite dans son ouvrage, notamment à partir du film *A Movie* de Bruce Conner (1958), illustrent cette idée, en étudiant les heurts provoqués par le montage incisif de Conner, et les effets de « déconstruction » que ceux-ci produisent. Selon Wees toujours, c'est l'hétérogénéité des images dont *A Movie* engendre la rencontre, et notamment le fait qu'elles proviennent de sources différentes (cinématographiques, télévisuelles, documents d'archives, etc.), qui agit comme une invitation

109 W. C. WEES, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 47.

adressée aux spectateurs et spectatrices à ne pas considérer seulement ce que les images montrent, mais les opérations médiatiques dont elles participent.

Volker Pantenburg a plus récemment développé une hypothèse qui résonne très directement avec celle de Wees, et que l'auteur résume comme suit :

L'entremêlement [dans un film] de différents niveaux visuels, ou de boucles réflexives, active un processus de pensée qui prend pour objet le médium lui-même.¹¹⁰

Pantenburg écrit que le montage ensemble d'images d'origines différentes, ou manifestant des textures différentes, est une stratégie efficace pour activer le processus de pensée qu'il qualifie de « théorique », et qu'il me semble possible de rapprocher de l'effet que je cherchais à décrire, plus haut, à propos des séquences observationnelles de *The Pain of Others* et *The Uprising*, avec l'expression de « remontée perceptive ». Pantenburg écrit ainsi à propos de *Nature Morte (Stilleben)* de Harun Farocki (1997), qui met en dialogue des peintures classiques et des images qu'il a filmées montrant au travail des photographes en train de produire des images publicitaires :

La décision de monter ensemble des natures mortes d'une part, et une pratique contemporaine de l'image d'autre part, doit être comprise comme un acte de catalyse, qui libère un potentiel théorique de chaque côté de la coupe.¹¹¹

C'est ainsi l'hétérogénéité des images montées ensemble, et le fait qu'elles appartiennent à deux époques distinctes de l'histoire de nos pratiques visuelles, qui conditionne selon l'auteur l'activation de ce « processus de pensée » de la part du spectateur ou de la spectatrice prenant pour objet non plus ce que montrent les images, mais le médium cinématographique lui-même.

Il est du reste extrêmement intéressant de noter que dans son interrogation sur la capacité du montage à inviter une perception critique des images et de leurs conditions de

110 Volker PANTENBURG, *Farocki – Godard. Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 23.

111 *Ibid.*, p. 108.

production, Pantenburg rejoint sur un point important les penseurs et penseuses du cinéma ethnographique observationnel : il affirme qu'il n'est pas nécessaire que le ou la cinéaste formule explicitement cette réflexion dans son film (par exemple, en voix off). Il prône donc lui aussi, comme Sandall et Young, les dispositifs formels conservant une part d'irrésolu, incitant les spectateurs et spectatrices à adopter face aux images une attitude active. Sur ce point il écrit notamment, en faisant référence à Alexander Kluge :

Le potentiel théorique du film n'est pas quelque chose qui s'exprime directement dans le matériau filmique, mais plutôt quelque chose qui doit être synthétisé et transformé par le spectateur ou la spectatrice.¹¹²

Et de citer Kluge dans le texte :

L'expression n'est pas concentrée matériellement dans le film lui-même, mais elle est suscitée dans l'esprit du spectateur ou de la spectatrice, dans les fissures entre les éléments filmiques. Ce genre de film n'envisage pas de spectateurs et spectatrices passifs.¹¹³

Ces citations me semblent justifier que les films discutés dans ce chapitre puissent être simultanément éclairés par la littérature sur le film ethnographique observationnel, et par ces textes sur le cinéma de seconde main. Car ces deux approches de la pratique du cinéma sont apparentées notamment par leur refus des dispositifs formels explicatifs. Ce que William C. Wees formule lui aussi dans les termes suivants :

En tant que technique créative qui est aussi une méthode critique, le collage / montage oblige le public à reconnaître les motivations derrière le choix des éléments empruntés, ainsi que la signification de leur juxtaposition. Le montage argumente par exemple concret, plutôt que par raisonnements discursifs. Comme Walter Benjamin l'a dit à propos de son projet *Passagen-Werk*: « Méthode de travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire, seulement à montrer ».¹¹⁴

112 *Ibid.*, p. 44.

113 *Ibid.* Pantenburg cite Alexander KLUGE, Edgar REITZ et Wilfried REINKE, « Wort und Film », in Klaus EDER et Alexander KLUGE (dir.), *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Munich, Hanser, 1980, p. 9-27, ici p. 16.

114 W. C. WEES, *Recycled Images*, *op. cit.*, p. 52.

Il est extrêmement intéressant qu'apparaisse ici Walter Benjamin – cité pour une déclaration très proche de celle du photographe Winogrand que j'ai citée en exergue de ce chapitre. Car saisies ensembles, ces analyses de Wees et Pantenburg sur le montage critique peuvent en effet être comprises comme des reformulations, à partir du corpus spécifique qu'est le cinéma de réemploi, des écrits de Walter Benjamin autour de la notion d'« image dialectique ». Il n'est peut-être pas inutile de rappeler d'abord le texte de Benjamin, avant de tâcher d'en extraire ce qui peut permettre d'éclairer la présente discussion de *Watching the Detectives*.

La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation.¹¹⁵

A la relecture de cet extrait célèbre, on peut avoir l'impression qu'il ne s'applique qu'assez approximativement aux films de mon corpus : Benjamin s'attache à penser la lisibilité des images du passé, tandis que les films qui font l'objet de cette thèse travaillent justement à partir de l'extrême contemporain. Il ne me semble cependant pas inintéressant de considérer ce que cet extrait invite à réfléchir aux temporalités qui s'entrelacent dans *Watching the Detectives*. Antonio Somaini a souligné que « la culture matérielle du XIX^{ème} siècle que Benjamin essayait de comprendre à travers ces images dialectiques [...] était imprégnée d'objets temporellement ambigus »¹¹⁶, notamment les passages parisiens, qu'il percevait comme suspendus entre présent, passé et futur. Or il me semble qu'il y a également quelque chose de temporellement ambigu dans le transfert opéré par Kennedy d'images numériques datées de 2013 sur pellicule 16mm ; comme s'il s'agissait déjà, par cette seule inscription des

115 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 479-480.

116 Antonio SOMAINI, *Les Possibilités du montage. Balázs, Benjamin*, Paris, Mimésis, 2012, p. 60-61.

médias dans une autre forme de matérialité, ancrée dans une autre époque de l'image, de produire une forme de télescopage anachronique, visant à compliquer la perception que nous avons d'internet.

Mais s'il me semble pertinent de mobiliser la notion d'« image dialectique » telle que définie par Benjamin en relation avec *Watching the Detectives*, c'est surtout qu'elle permet de penser la « lisibilité » des images au travers d'une pensée du montage. L'extrait cité ci-dessus a pour effet de mettre en garde contre une approche naïve des images qui leur supposerait un sens stable dans le temps. L'image est au contraire « dialectique » pour ce qu'elle détient virtuellement autant de significations qu'elle aura, au cours du temps, de spectateurs et de spectatrices. Ceux et celles-ci la liront à la lumière de leurs propres schémas de pensée, leurs biais, leurs besoins du moment, et ce n'est qu'au sein de ces « constellations » temporaires que celle-ci sera amenée à produire du sens. La proposition de Benjamin interdit donc toute pensée de l'image seule : c'est dans son jeu avec d'autres images (qui sont « synchrones » avec elle, c'est-à-dire perçues, plutôt que produites, au même moment) que l'image devient lisible. Ceci revient à investir le montage « comme un véritable *outil de connaissance*, en sus d'être un procédé constructif, expressif et communicatif »¹¹⁷. C'est ainsi que Georges Didi-Huberman a pu écrire, en tirant les conséquences théoriques de la proposition de Benjamin vers une pensée du montage cinématographique :

La *table de montage* serait, de ce point de vue, un *appareil dialectique* par excellence. [...] On sait bien, devant un montage donné, que le même matériau, dans un montage différent, révélerait sans doute de nouvelles ressources pour la pensée. C'est en cela que le montage est un *travail* capable de réfléchir et de critiquer ses propres résultats.¹¹⁸

Cette citation est très intéressante pour mon argumentaire, car elle articule explicitement montage et réflexivité, et illustre combien la notion d'image dialectique est utile pour penser la manière dont un dispositif comme celui de *Watching the Detectives* nous invite à exercer ce

117 *Ibid.*, p. 55. C'est Somaini qui souligne.

118 G. DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 145 et 146. C'est Didi-Huberman qui souligne.

que j'ai appelé plus haut une « double perception » des images. Il découle en effet logiquement de la position de Benjamin que si le montage (la mise en « constellation ») est ce qui conditionne l'accession d'une image à la lisibilité, c'est aussi au montage qu'incombe la responsabilité de rendre perceptible ce « mouvement », et d'attirer l'attention des spectateurs et spectatrices vers le fonctionnement de ses rouages. Dans le contexte qui m'intéresse ici, cette idée peut se reformuler comme suit : le montage serait un outil privilégié pour inviter à observer non seulement les médias appropriés, mais aussi les « constellations » de regards dont ceux-ci participent, et qui conditionnent leur capacité à produire des effets de « connaissabilité ».

Or s'il fallait caractériser ce qui, dans *Watching the Detectives*, fait l'objet de l'observation exercée par le cinéaste, ce serait justement ceci. Kennedy observe (et nous invite à observer avec lui) le « mouvement » qui a vu les photographies prises au moment de l'attentat de Boston « parvenir à la lisibilité » au gré des commentaires des redditeurs et redditrices. Qu'au terme du film les photographies n'aient en réalité qu'été obscurcies, plutôt qu'élucidées, par ces interprétations, ne contredit pas cette lecture benjaminienne du travail de Kennedy. Au contraire, le cinéaste donne à voir de manière tangible (« par exemple concret », disait Wees) combien toute image est susceptible de former avec un nouveau regard une « constellation » différente, selon les intérêts et besoins de qui la regarde.

La citation d'Alexander Kluge ci-dessus suggérait que c'étaient « les fissures » du montage qui invitaient les spectateurs et spectatrices à exercer une attitude perceptive active face aux images ; aussi n'est-il sans doute pas inutile d'étudier précisément quelques unes de ces fissures, pour comprendre la manière dont Kennedy emboîte dans son film les images et les analyses dont elles ont fait l'objet. Plusieurs types de séquences peuvent être distingués ici. Certaines séquences ne contiennent aucun message d'internaute. Dans ces cas, les annotations et inscriptions des redditeurs et redditrices à même les images suffisent à suggérer la teneur de

l'analyse proposée. C'est le cas notamment de cette séquence, qui arrive dès la deuxième minute du film, et dont je copie ici chaque image successive :









40. Analyse muette d'une photographie au début de *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

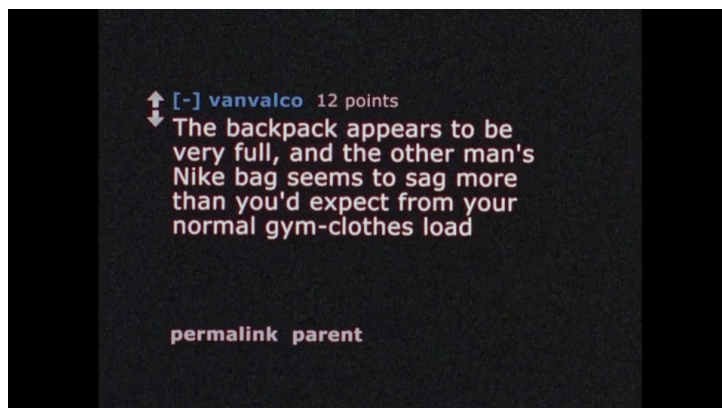
Cette séquence procède en quatre temps. Tout d'abord, les quatre premières images exercent un effet de grossissement, à partir d'une photographie représentant la foule juste avant la première explosion. D'une image anodine au sein de laquelle personne ne détonne *a priori*, le montage fait ressortir, par recadrages successifs, un individu en particulier. Dans le deuxième temps, une première analyse de l'image est proposée, qui évoque (selon l'internaute responsable de cette interprétation) quatre arguments justifiant de suspecter cet individu d'avoir été l'un des terroristes : il est seul, n'a pas la peau blanche, porte un sac à dos noir, et semble prêter attention à autre chose qu'au marathon. Le cinéaste se contente de restituer cette proposition interprétative, sans la commenter ni la contredire. Le troisième moment de la séquence déplie, avec davantage d'étapes, une autre interprétation de la même image, qui justifie différemment l'identification de cet homme comme suspect : un réseau de schémas multicolores met en relation plusieurs photographies, pour suggérer que l'étiquette blanche figurant sur le sac à dos de l'homme ressemble à celle du sac qui contenait l'une des bombes artisanales, retrouvé après l'explosion. Kennedy décompose à son tour cette analyse en plusieurs temps, en montrant séparément les différents éléments du raisonnement (le sac à dos que porte l'homme, le sac à dos ayant explosé) avant de révéler leur agencement. Enfin, dans

le dernier temps de la séquence, composé de la seule dernière image, la photographie de l'homme apparaît à nouveau sans aucune annotation ou schéma interprétatif, comme pour lui restaurer son opacité première – ou pour permettre aux spectateurs et spectatrices d'observer combien les analyses proposées ont modifié la perception qu'ils en avaient eu initialement.

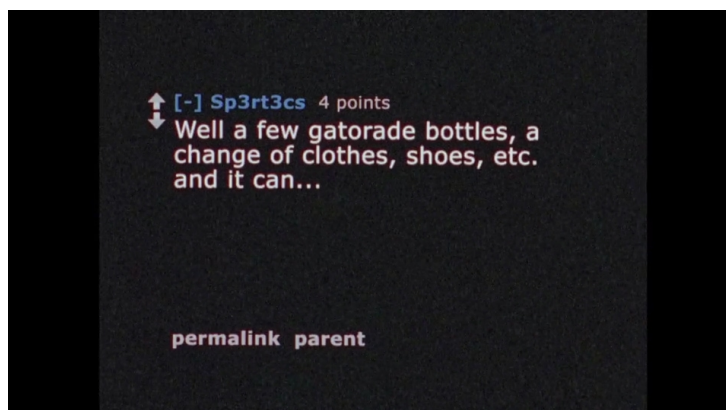
S'il m'a semblé utile de décrire cette séquence en détail, c'est qu'elle me semble illustrer l'une des manières qu'a Kennedy d'inviter, par le montage, à l'observation double de ces images. Il est évident que ce n'est que grâce à son intégration dans la séquence montée que chaque image produit du sens : seule, chaque photographie n'offre que peu de prises à la compréhension. En revanche, la succession des images agit comme une invitation à déplacer son regard à l'intérieur de l'image (prêtant attention successivement à la direction des yeux de l'homme photographié, à l'étiquette de son sac...), ainsi qu'à prêter attention, à un autre niveau, à la manière dont se sont exercés sur cette même image différents regards – ceux des internautes. Le fonctionnement de la séquence apparaît en cela très semblable à celui, analysé plus haut, de la séquence du microscope dans *The Pain of Others*, ou de l'homme criant dans la rue et filmé depuis un balcon dans *The Uprising*. Sans pour autant prendre la parole, ou signaler leur propre présence face aux images, les cinéastes construisent la possibilité formelle d'une observation double de ces images, qui signifient dans le dispositif du film moins par ce qu'elles montrent, que par les regards dont elles procèdent. Que ces regards soient ceux des producteurs et productrices des images (Marcia qui filme l'image de son microscope, les femmes qui filment l'homme criant dans la rue), ou de spectateurs et spectatrices les ayant observées ultérieurement (les détectives de Boston) importe peu ici. L'important est que les dispositifs de chacun de ces films interdisent ce que Kluge appelait plus haut une attitude « passive » face aux images que retravaillent les cinéastes, qui se contenterait de prendre note de ce que les images montrent. Ils invitent, voire dans le cas de Kennedy imposent (tant les annotations des internautes sont visuellement invasives, allant jusqu'à masquer la

photographie d'origine) une prise de conscience de ce que ces images gardent la trace de plusieurs regards, que les spectateurs et spectatrices du film sont successivement invité·es à habiter. Le montage de *Watching the Detectives* révèle ainsi, à l'intérieur de chaque image, comme un palimpseste de regards successifs : le film travaille ainsi à rendre évidente, pour employer à nouveau le vocabulaire de Benjamin, la nature dialectique des images retravaillées par le cinéaste.

Lorsque sont intégrés des messages postés par les internautes, qui commentent et critiquent les interprétations dont font l'objet les photographies, le montage observationnel de Kennedy se complique d'un niveau supplémentaire.



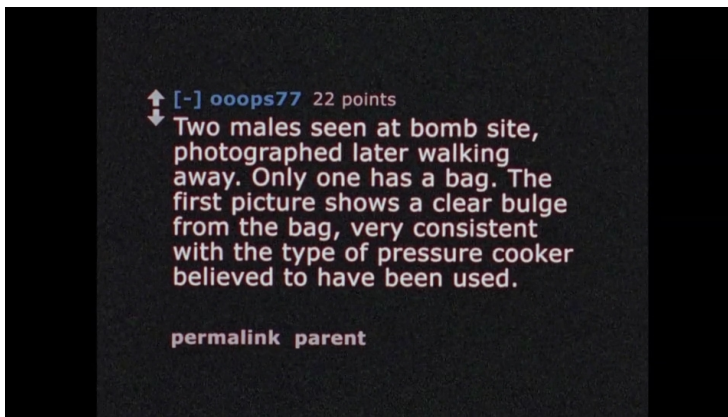
Traduction : « Le sac à dos semble être très plein, et le sac Nike de l'autre homme a l'air plus lourd que s'il contenait seulement des vêtements de sport ».



« Bah, quelques bouteilles de boisson énergisante, des vêtements de rechange, des chaussures, etc., et ça peut... ».



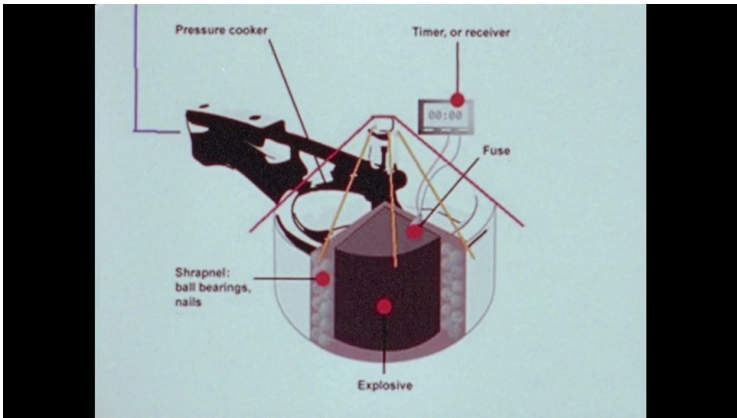
« Sac alourdi par la gravité ».

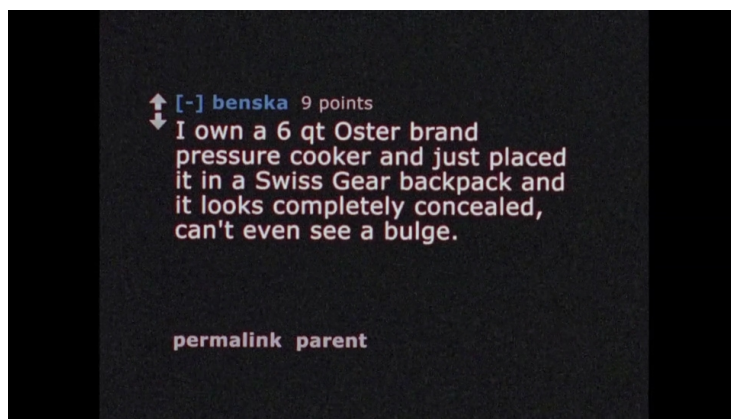


« Deux hommes vus sur les lieux de l'explosion, photographiés plus tard alors qu'ils s'éloignaient. L'un seulement a un sac. La première photo montre clairement un renflement du sac, très cohérent vu le type de cocotte minute supposément utilisé. »



« Affaissement ».





« Je possède une cocotte-minute identique, je viens de la mettre dans un sac-à-dos Swiss Gear et elle est complètement invisible, aucun renflement. »

41. Étude collaborative du renflement d'un sac à dos dans *Watching the Detectives* (Chris Kennedy, 2017).

Cette séquence, qui figure vers le milieu du film, mérite que l'on s'y arrête pour plusieurs raisons. On y voit, tout d'abord, de quelle manière les commentaires verbaux postés par les redditeurs et reddenrices complètent dans le montage les photographies annotées, en proposant des interprétations contradictoires d'une même image (en l'occurrence, celle du renflement d'un sac-à-dos porté par un homme, dont il a très vite été établi qu'il n'était en réalité aucunement impliqué dans le double attentat). Comme l'écrivait Sylvie Lindeperg à propos du film *En sursis* de Harun Farocki (*Aufschub*, 2007), qui alterne lui aussi images et intertitres textuels : « Les intertitres proposent une critique du document filmé [en] permettant d'atteindre des couches de sens plus profondes »¹¹⁹. Ici, les analyses contradictoires du renflement de ce sac-à-dos viennent épaissir la signification de l'image, plutôt qu'elles ne la résolvent. S'il y a effectivement une « profondeur » de l'image que les intertitres révèlent, elle n'est pas à chercher du côté d'une quelconque vérité photographique que le montage aurait pour tâche de mettre au jour ; au contraire, la profondeur est liée à la puissance dialectique de l'image, dont le montage révèle qu'elle contient de manière latente tous les regards et interprétations dont elle peut faire l'objet. De manière plus ramifiée encore que dans la

119 Sylvie LINDEPERG, « Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki », *Trafic*, 70, 2009, p. 25-29, ici p. 25.

séquence étudiée précédemment, le montage invite à l'observation des échanges entre les internautes, identifiés ici à la fois comme coproducteurs et coproductrices des images (via leurs annotations sur les photographies) et commentateurs et commentatrices de celles-ci.

Deuxièmement, il me semble que cette séquence illustre de manière remarquable le degré de précision et de concrétude avec lequel le cinéaste observe les échanges qui se sont tenus entre les redditeurs et les redditrices. J'ai déjà cité la déclaration de Chris Kennedy, qui affirmait que *Watching the Detectives* était né de sa fascination pour la « construction de la vraisemblance » chez les détectives de Boston. Or cette séquence comporte plusieurs éléments qui permettent effectivement aux spectateurs et spectatrices d'observer la manière dont les échanges fonctionnent sur ce forum de discussion, et d'étudier les mécanismes de production de savoirs qui y opèrent. On voit par exemple que dans les échanges de messages entre les internautes, différentes stratégies rhétoriques s'illustrent. On trouve des messages affirmatifs, qui s'appuient sur les supposées preuves visuelles offertes par les photographies pour construire une hypothèse interprétative, présentée selon les messages avec plus ou moins d'assurance (deux modalisateurs dans le premier message, le sac-à-dos « semble » rempli, il « a l'air » lourd ; aucune précaution rhétorique, en revanche, dans le message posté par « Ooops77 », qui assène son interprétation comme s'il ne s'agissait que d'énoncer des faits objectifs). On observe aussi un message à portée plus discursive, répondant directement à l'affirmation qui le précède et en nuancant ses conclusions ; et le dernier message suggère encore une autre stratégie rhétorique, s'appuyant cette fois sur l'évocation d'une expérience personnelle (signifiée par la première personne) ayant eu lieu hors du forum, offrant aux photographies analysées le contre-champ invisible du corps de l'internaute, et de l'espace qu'il ou elle habite. La manière dont ces échanges sont mis en scène par Chris Kennedy permet en outre d'observer lesquelles de ces stratégies rhétoriques sont les plus efficaces dans l'économie

discursive du forum, car le cinéaste a conservé à l'écran le nombre de « points » dont est doté chaque message, selon le système d'évaluation de Reddit : les internautes peuvent voter « *up* » ou « *down* » pour rendre chaque message plus ou moins visible sur la page de discussion. En l'occurrence, sur le petit échantillon composé par cette seule séquence, le message le plus populaire est celui qui adopte, dans sa forme, les signifiants les plus traditionnels de l'autorité discursive : phrases complètes, affirmatives, correctement ponctuées, sans vocabulaire familier ni contractions orales, ni recours à la subjectivité évoquée par la première personne. Cette observation peut surprendre, car des études ont montré que les interactions sociales sur la plateforme Reddit reposaient sur des codes langagiers et des modalités discursives propres au forum¹²⁰ ; mais les recherches menées spécifiquement sur le « *crowdsourced policing* », et notamment sur les échanges ayant fait suite à l'attentat de Boston, ont observé combien ce type d'échanges en particulier tendent à déroger aux codes habituels de la plateforme, notamment dans la manière dont s'y négocie l'autorité des interlocuteurs et interlocutrices participant aux enquêtes¹²¹. Justement en ce que Kennedy se refuse à imposer au matériau médiatique approprié son propre commentaire, son montage donne à voir et à ressentir de façon exemplaire les enjeux sociaux et interpersonnels des échanges sur le forum, dont on comprend vite qu'ils excèdent la seule résolution de l'enquête.

Enfin, un troisième élément me semble apparaître dans cette séquence qui mérite d'être commenté. Par souci de concision, je n'ai pas inclus l'intégralité des plans qui composent la séquence dans mon résumé visuel ci-dessus ; j'en ai proposé une synthèse permettant de donner à voir sa construction de manière dynamique. La séquence est en réalité plus longue, et elle inclut notamment un plus grand nombre d'images produites par recadrage de la

120 David MYLES, *Résoudre des crimes et des énigmes au sein du Reddit Bureau of Investigation : une analyse sociomatérielle de la constitution d'un collectif en contexte numérique*, thèse préparée à la Faculté des arts et des Sciences de l'Université de Montréal sous la direction de Chantal Benoit-Barne et Florence Millerand et défendue en 2018, p. 125 *et seq.*

121 *Ibid.*, p. 270 *et seq.* ; voir aussi Angela HARRISON et Liza POTTS, « Interfaces as Rhetorical Constructions: reddit and 4chan During the Boston Marathon Bombings », Présentation pendant la conférence SIGDOC 2013.

photographie annotée pour faire apparaître sous différents angles l'affaissement (« SAG ») des sacs à dos des deux hommes.



42. Cinq recadrages consécutifs, par Chris Kennedy, d'une photographie annotée par un-e internaute (*Watching the Detectives*, 2017).

Cette séquence est intéressante, car contrairement à d'autres commentées ci-dessus, elle ne construit aucune nouvelle analyse de la photographie étudiée. Le montage de ces bribes de photographie ne produit aucun sens qui n'aurait déjà été compris par les spectateurs et spectatrices du film. Dans ce cas précis, Kennedy aurait pu n'inclure que la dernière image de la séquence, et nous aurions tout aussi bien compris que l'argumentaire des internautes reposait sur le renflement des sacs à dos des suspects. Cette séquence, reposant sur la

multiplication à l'envi de ces fragments d'images, présentés comme des pièces de puzzle, poursuit donc un autre objectif.

C'est que cette partie de la séquence, offrant un *ex cursus* par rapport au récit de l'enquête, travaille selon moi à un autre niveau que celui du récit argumentatif. En multipliant ces fragments d'image, le cinéaste retire progressivement aux annotations verbales leur sens premier ; les grandes lettres rouges semblent progressivement ne même plus composer de mot, mais produisent un effet sensoriel de surcharge visuelle. L'image devient abstraite, un amas de formes et de lettres rouges dont il ne s'agit plus seulement d'apprécier les implications quant à l'enquête en cours, mais d'en ressentir l'effet proprement esthétique, c'est-à-dire à la fois émotionnel, cognitif et physique. En démultipliant cette image, et en l'étirant à la fois dans le temps et dans le cadre, le cinéaste semble ainsi outrepasser le seul compte-rendu objectif des échanges des internautes, et mettre au travail le matériau médiatique qu'il emprunte pour en explorer les qualités proprement plastiques. C'est, du reste, le geste qui caractérisait toute l'œuvre antérieure du cinéaste, qui s'inscrit très explicitement dans l'héritage du cinéma expérimental le plus formaliste. Ses films antérieurs, pour la plupart produits sur pellicule, travaillaient des motifs visuels (par exemple dans *the actobat*, 2007 ou *Simultaneous Contrast*, 2008) ou inventaient des dispositifs performatifs (*Tape Film*, 2007 ; *Brimstone Line*, 2013) permettant d'explorer les qualités formelles des images ainsi produites, sans chercher à produire, à partir de celles-ci, un récit intelligible ou un discours argumentatif. Il pourrait donc sembler que dans cette séquence de déstructuration de la photographie recouverte de « SAG », Kennedy renoue avec son goût pour le formalisme, et s'autorise justement à faire ce que les défenseurs et défenseuses du cinéma observationnel refusent : imposer au matériau filmique la perception singulière que lui en a, sans plus se soucier du sens qu'elles produisaient dans leur contexte originel de production. Dans cette séquence, le

montage de Kennedy se rapprocherait donc de celui de Dominic Gagnon dans *of the North* : le regard du cinéaste y prendrait le pas sur celui des internautes.

Cependant, ce n'est pas mon analyse. Il me semble qu'en explorant ainsi la surcharge visuelle produite par la multiplication de ces « SAG » apposés sur la photographie, Kennedy n'émancipe en réalité pas le matériau de son contexte originel, pour y imposer sa vision de cinéaste. Au contraire, en soulignant l'excès de ces annotations, et en invitant ses spectateurs et spectatrices à *ressentir* cette surcharge visuelle, Kennedy me semble donner accès à une composante importante, encore que jusqu'ici non commentée, de l'activité des détectives de Boston. D'une part, cette manière de souligner, par le recadrage et le montage, ce que tous ces « SAG » ont d'absurde, invite à déconstruire l'argument formulé par l'internaute ayant produit cette image : quel détail de l'image (ou de n'importe quelle image, en réalité) ne peut-il en effet être analysé comme un « affaissement » ? Et au-delà de cette déconstruction de l'argumentaire justifiant la production de l'image, c'est l'excès même de ces annotations qui est souligné et accru encore par le montage, signalant comme une jouissance de l'analyse visuelle, une « *libido decorticandi* »¹²² s'émancipant des exigences de la logique et du vraisemblable. Or il me semble qu'en nous permettant de ressentir ce plaisir et ce vertige de l'analyse qui s'emballe, le cinéaste, loin de détourner le matériau médiatique pour le tirer vers ses propres intérêts et obsessions, en produit au contraire une analyse extrêmement pertinente. La chercheuse en études culturelles Clare Birchall souligne en effet combien il est important, pour comprendre ce qui se joue dans les discussions produisant des formes de savoirs alternatifs (comme dans le cas des théories du complot, ou ici, d'enquêtes menées par *crowdsourcing*), de prendre en considération le plaisir qu'y prennent leurs participant·es, et la qualité de divertissement (« *entertainment* ») de ces échanges. Elle affirme ainsi que :

122 Dominique NOGUEZ, « Fonction de l'analyse, analyse de la fonction », in Jacques AUMONT et Jean-Louis LEUTRAT, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, cité dans Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999, p. 88.

Nous devons commencer à penser les savoirs populaires (« *popular knowledge* ») [...] à la fois comme un outil social et pragmatique, et comme une pratique ou un produit divertissant, qui apporte du plaisir.¹²³

L'autrice invite, plus loin dans le même texte, à interroger le « rôle que jouent [...] le désir et le plaisir dans les pratiques interprétatives » nourrissant ces « savoirs populaires »¹²⁴. Or j'avance que c'est justement ce plaisir de l'analyse, et la qualité proprement ludique des échanges entre les détectives de Boston, que souligne la micro-séquence de *Watching the Detectives* où se multiplient à l'écran les annotations « *SAG* ». En ce sens, le remontage de Kennedy ne signale pas seulement l'intérêt plastique que lui-même trouve dans ces images ; il permet aux spectateurs et spectatrices de ressentir quelque chose du plaisir esthétique que les internautes ont pu prendre à réaliser ce genre d'images. C'est donc vraiment avec les moyens propres du médium cinématographique que le cinéaste parvient ici, sans avoir à en énoncer explicitement les conclusions, à produire une analyse sensible, voire sensorielle, des enjeux qu'a pu avoir la production de ces images pour les internautes.

Ceci m'amène enfin à expliciter ce en quoi l'approche mise en œuvre par Chris Kennedy dans ce film me semble offrir de nouveaux éléments de réflexion concernant la possibilité d'articuler perception critique des médias, et représentation non-exotisante des internautes. Trois points me semblent importants à relever. Tout d'abord, on retrouve ici quelque chose que j'avais observé dans *The Pain of Others* et *The Uprising*. En choisissant un corpus de médias procédant déjà d'une attitude observationnelle (les redditeurs et redditrices décortiquant les images de l'attentat), le cinéaste renonce à son privilège de seul *regardant*, et investit les internautes d'un droit de regard égal au sien. Il semble bien que quelque chose d'important se joue, avant même de réfléchir aux formes du montage, au niveau de l'identification par les cinéastes des médias qu'ils et elles souhaitent réemployer. Ensuite, comme je l'évoquais plus haut, la patience du montage de Kennedy permet de saisir la

123 Clare BIRCHALL, *Knowledge Goes Pop*, Oxford, Berg Publishers, 2006, p. 24.

124 *Ibid.*, p. 81.

diversité des modalités rhétoriques employées par les redditeurs et les redditrices. Cette diversité même, ainsi que les différents degrés d'engagement dans l'enquête dont témoignent les messages cités (de l'internaute cherchant passionnément à identifier les terroristes dans la foule, à celui ou celle qui ne participe aux échanges que pour tourner l'enquête en dérision), me semble travailler à déconstruire les stéréotypes sur le forum Reddit que le film de Kennedy aurait pu à l'inverse corroborer¹²⁵. Et de manière plus cruciale encore, il me semble qu'en faisant du mécanisme même de l'enquête le moteur formel de son film, et en cédant lui-même à la « *libido decorticandi* » dont témoignent les échanges entre les internautes, le cinéaste produit de ces échanges une représentation remarquablement peu exotisante. L'empathie semble agir ici non pas tant au niveau des personnes impliquées dans la production de ce film de réemploi, comme cela pouvait être le cas dans *The Pain of Others*, mais au niveau des formes audiovisuelles elles-mêmes, la méthode employée pour produire les unes contaminant le mode opératoire des autres. C'est ce qui contribue selon moi à brouiller, dans *Watching the Detectives*, la frontière séparant les pratiques médiatiques des internautes « *out there* » et celles du cinéaste « *in here* ». Comme les internautes, Kennedy observe les photographies de l'attentat ; comme les internautes, il s'intéresse aux analyses dont celles-ci font l'objet ; comme les internautes, il s'amuse à son tour à les ré-analyser, par un travail de recadrage et de remontage visant à souligner certains détails des images, et à en proposer de nouvelles interprétations. La perception critique qu'il en produit n'apparaît donc pas comme provenant d'une perspective surplombante. En reproduisant certaines des caractéristiques des médias qu'il réemploie, le cinéaste en propose à l'inverse une analyse endogène, produite avec des moyens inspirés des outils qu'emploient eux et elles-mêmes les internautes pour étudier les photographies de l'attentat.

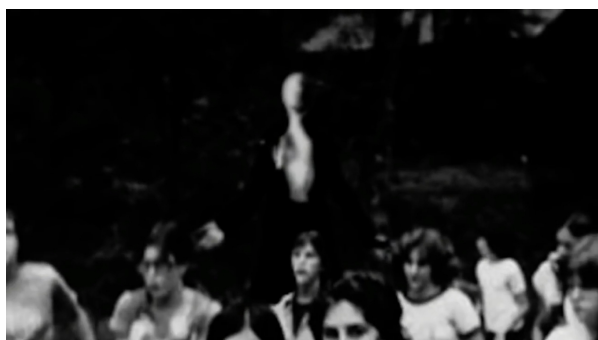
125 Je renvoie ici à l'analyse proposée dans mon film *Forensickness* des discours médiatiques dont a fait l'objet l'enquête des détectives de Boston, notamment par des journalistes moquant leurs méthodes et dénonçant leur racisme.

Mais toutes les questions soulevées dans ce chapitre ne sont néanmoins pas encore résolues. L'analyse de *of the North* a montré que ce que j'ai appelé l'« observation double » des médias d'internet n'est pas automatiquement rendue possible par un montage minimaliste respectant les longues durées des images empruntées. Et à l'inverse, l'analyse de certaines séquences de *Watching the Detectives* a montré qu'un montage plus intrusif n'est pas nécessairement antithétique avec l'idée d'observation double : les images trouvées peuvent avoir besoin d'être montées ensemble, et non seulement considérées individuellement, pour que soit construite la possibilité d'une observation visant à la fois ce qu'elles montrent, et les « systèmes de visibilité » dont elles participent. Je propose d'introduire maintenant le cinquième et dernier film du corpus de ce chapitre ; on y découvrira encore une autre approche du montage observationnel qui, pour ce qu'elle diffère énormément de celle développée par Chris Kennedy, n'en confirme pas moins que peuvent s'allier montage et observation double. Considérer ensemble ces deux exemples me permettra ensuite de monter en généralité et, revenant aux trois films discutés plus tôt dans ce chapitre, de formuler une conclusion quant aux enjeux de l'approche observationnelle en contexte de réemploi d'internet.

2.4.3. Cas d'étude n°5 : A Self-Induced Hallucination

Sorti directement sur internet, puis diffusé dans différents festivals internationaux dont le Festival International du Film de Rotterdam, *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018) est un long-métrage d'une heure et douze minutes, prenant pour objet la figure mythique du « Slender Man ». Bien qu'il s'inscrive dans l'héritage de nombreux récits et légendes traditionnels, le mythe du Slender Man tel que nous le connaissons aujourd'hui est

né le 10 juin 2009, lorsqu'un internaute appelé Victor Surge a mis en ligne deux photographies où apparaissait une soit-disant entité maléfique, prenant l'apparence d'un homme immense et longiligne vêtu de noir, et sans visage. Ces deux photographies ont été postées sur le forum en ligne Something Awful, en réponse à une invitation lancée à la communauté à fabriquer de toutes pièces des images montrant des « phénomènes surnaturels », de manière aussi réaliste que possible¹²⁶. Aussi le Slender Man était-il à l'origine un personnage explicitement fictionnel. À la suite de la publication de ces photographies, de nombreux et nombreuses internautes se sont approprié le Slender Man pour nourrir leurs propres récits horribles, désignés du terme de *creepypasta*. Le personnage (souvent doté de tentacules, et d'autres apparats encore qui ne figuraient pas sur les photographies originales) est ensuite devenu l'une des figures les plus populaires du folklore d'internet ; il s'est vu incorporé à différents jeux vidéos¹²⁷, des chaînes YouTube lui ont été consacrées¹²⁸, etc.



43. Le Slender Man tel que représenté dans l'une des photographies de Victor Surge (à gauche) et dans un fan art ultérieur (à droite). Les deux images sont issues de *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018).

126 Pour un récit plus complet de la naissance et de l'évolution du Slender Man, voir l'introduction de Trevor J. BLANK et Lynne S. McNEILL, *Slender Man Is Coming: Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet*, Logan, University Press of Colorado, 2018.

127 Notamment le jeu indépendant *Minecraft* (initialement développé par Markus Persson, 2011), qui a incorporé une figure appelée « Enderman ».

128 La série *Marble Hornets* a ainsi été créée par Troy Wagner seulement dix jours après la publication des photographies de Victor Surge sur Something Awful.

Mais la renommée dont jouit le personnage aujourd'hui tient beaucoup à un événement tragique, qui a suscité énormément de commentaires au moment des faits et depuis. En 2014, deux collégiennes ont tenté d'assassiner l'une de leurs camarades de classe, dans ce qu'elles ont affirmé ensuite avoir été un rituel sacrificiel en l'honneur de Slender Man. Cet événement a notamment inspiré le documentaire *_beware the slenderman* (Irene Taylor Brodsky, 2016) produit par HBO, et le film de fiction *Slender Man* (Sylvain White, 2018), ainsi que de nombreux téléfilms et reportages télévisés.

Le film *A Self-Induced Hallucination*, quant à lui, est entièrement composé de vidéos trouvées sur la plateforme YouTube. Sa structure ne suit pas l'évolution chronologique de la figure du Slender Man (des photographies postées sur Something Awful, au jugement des deux adolescentes criminelles). Le film est plutôt composé de sorte à produire un approfondissement progressif de notre compréhension des diverses motivations qui ont pu inciter autant d'internautes à se laisser fasciner par le Slender Man, et à produire leurs propres médias (histoires horribles, vidéos diffusées sur YouTube, jeux vidéos amateurs, etc.) le mettant en scène. Le récit avance de manière circulaire, alternant des scènes de fiction et autres productions médiatiques « amateurs » où apparaît le Slender Man, et des vidéos d'analyses où des internautes partagent leur opinion sur le phénomène, sous forme de simples vlogs ou de vidéos au montage très sophistiqué. Jane Schoenbrun, en produisant ce film, semble plutôt avoir cherché à explorer le plaisir que ces internautes ont pu prendre à devenir à leur tour producteurs et productrices d'une fiction à laquelle, bien que ne pouvant évidemment pas être dupes de son caractère fabriqué, ils et elles désiraient tout de même croire un peu. Ou, comme la cinéaste le formule elle-même :

J'ai d'abord considéré mon film comme une œuvre de critique des médias. Et c'est le cas. Mais depuis, j'ai été amenée à le comprendre surtout comme un travail d'investigation théologique.¹²⁹

129 J. SCHOENBRUN, « Why I Spent Months Making An Archival Documentary about The Slenderman », art. cit.



44. Court-métrage de fiction réalisé pour internet, fan art et vidéos d'analyses du phénomène Slender Man, réemployés par Jane Schoenbrun dans *A Self-Induced Hallucination* (2018).

Dans un entretien personnel non publié, Schoenbrun décrivait plus longuement son projet comme suit :

Je voulais faire un film qui parle des personnes, des êtres humains, plutôt que des histoires qu'ils et elles racontent, ou des vidéos qu'ils et elles produisent. [...] C'est tellement facile de se situer au-dessus de ces internautes, surtout quand on n'a pas soi-même l'habitude de passer du temps sur YouTube. Pour moi, la pire interprétation possible de mon film, ce serait d'en sortir en se disant : « Oh, cette génération... Les jeunes d'aujourd'hui, je ne peux pas le croire, ils sont complètement fous... ». Je pense qu'on a le droit de rire, mais j'espère que le film invite surtout à interroger cette pulsion qu'on a de rire de l'art amateur, et des gens qui s'amuse sur internet. Je voulais inviter à réfléchir à qui ces personnes sont, et à les considérer comme des êtres humains multi-dimensionnels, plutôt que comme des incarnations du cliché du *geek* un peu taré, qui fait ses petites vidéos YouTube dans son coin.¹³⁰

On voit dans cette déclaration que la cinéaste voulait permettre la compréhension des pratiques des internautes produisant et consommant des médias où apparaît la figure du Slender Man ; on retrouve aussi le désir, formulé par de nombreux·ses cinéastes déjà cités

¹³⁰ Entretien personnel non publié, réalisé au festival de Rotterdam en janvier 2019.

dans ce travail, de ne pas porter de jugement sur les pratiques socio-médiatiques qu'elle observait. Quant au rattachement de ce film au corpus des films de réemploi observationnels, mes arguments sont les mêmes qu'au sujet des quatre films discutés plus haut. En ne centrant pas le film sur la tentative d'assassinat de 2014, mais en s'intéressant plutôt aux motivations des créateurs et créatrices de médias où figure le Slender Man, la cinéaste démontre son refus du sensationnalisme, et son intérêt pour ce que les pratiques médiatiques qu'elle observe peuvent avoir de quotidien. Malgré la mise en œuvre d'une forme spécifique de montage que les prochaines pages s'attacheront à décrire précisément, la durée des vidéos empruntées tend à être respectée : certaines séquences durent plusieurs minutes sans être interrompues ou remontées. Et comme dans les quatre films présentés précédemment, la voix de la cinéaste est absente du montage, et aucun jugement autoritaire ou interprétation définitive n'est formulée quant aux médias qui composent le film. Encore une fois, la cinéaste s'efface derrière les internautes. À propos de cette décision de ne pas se mettre elle-même en scène dans son film, Schoenbrun déclare :

J'ai eu du mal à trouver une forme. J'ai commencé à écrire une narration [...] mais je pense que la raison pour laquelle ça me semblait inapproprié, ou produisant une forme d'exploitation, c'est parce qu'il y a déjà tellement de matériau disponible sur ce sujet. Je sentais instinctivement que quoi que je fasse, mon film ne serait jamais qu'une goutte dans l'océan de toutes les vidéos qui existent sur Slender Man. Et c'est ce qu'est mon film, au final. Ce n'est pas la synthèse définitive d'un phénomène qui s'est étendu sur dix ans ; c'est un « même » parmi un million... Et je crois que la forme même de mon film signale ça, en affirmant : « Ne considérez pas ce discours comme témoignant d'une forme d'autorité ». Parce que je n'y ai pas inclus de narration autoritaire. C'est la seule manière que j'ai trouvée pour rejoindre cet océan de voix.¹³¹

Ces mots font directement écho aux déclarations déjà citées de Penny Lane, Peter Snowdon et Dominic Gagnon. En cinéaste observationnelle, Schoenbrun se refuse elle aussi à surdéterminer le sens des images qu'elle emprunte en les intégrant à un récit « autoritaire » – qu'elle a qualifié dans la même discussion de potentiellement « prétentieux » ou « égoïste » –

131 *Ibid.*

préférant les laisser déployer leurs différentes significations possibles au gré des assemblages qu'elles forment avec les autres médias qui composent le film.

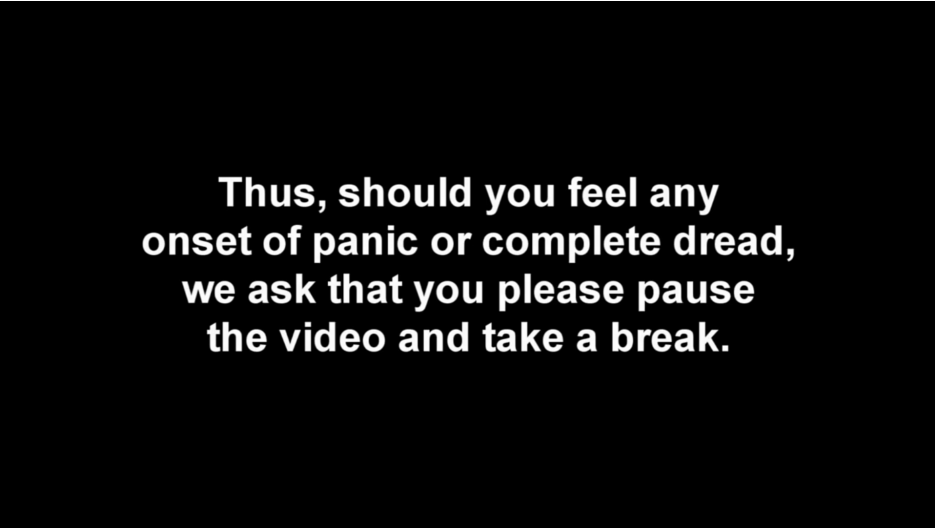
Cependant, il apparaît que le montage de *A Self-Induced Hallucination* est moins minimaliste que celui, par exemple, de *The Pain of Others*. Penny Lane mettait un point d'honneur, comme on l'a vu, à ne remonter les séquences que pour en condenser le propos, et en respectant toujours leur déroulé chronologique. Jane Schoenbrun travaille à partir d'une autre figure : celle du montage parallèle. Lorsque, cinq minutes après le début du film, la cinéaste introduit le thème de la tentative d'assassinat supposément inspirée par le Slender Man, elle monte ensemble diverses sources racontant la même histoire : dans l'ordre, un journal télévisé refilmé au téléphone par un·e internaute, le vlog d'un adolescent que cette histoire perturbe, un autre extrait de reportage télévisé montrant des images d'archives du procès, puis une séquence animée produite par le média Tomo News recréant les deux accusées en images virtuelles.



45. Séquence de A Self-Induced Hallucination (Jane Schoenbrun, 2018).

Ces plans sont montés de sorte à ce que le récit des faits se poursuive de manière logique et chronologique, malgré le changement de locuteurs et locutrices. Les points de montage témoignent même, de ce point de vue, d'un certain humour. Par exemple le raccord entre la séquence télévisuelle (en haut à gauche dans la figure ci-dessus) et le vlog de l'internaute (en haut à droite) s'opère à la faveur d'une transition amorcée par la journaliste, qui annonce, après un bref discours introductif : « *Venons-en aux détails* ». Le fait que le locuteur suivant entre effectivement dans les détails de l'événement illustre le fait que Schoenbrun respecte, dans son montage, la continuité logique des séquences qu'elle emprunte. Mais le *cut* qui donne la parole à l'adolescent vloggant depuis sa chambre crée aussi l'illusion qu'il est le reporter spécial annoncé par la journaliste, ce qui ne manque pas de créer une dissonance amusante, comme un court-circuit dans la hiérarchie des paroles médiatiques. Du strict point de vue du récit, la séquence est donc construite de manière parfaitement traditionnelle, permettant aux spectateurs et spectatrices de saisir les tenants et aboutissants de la tentative d'assassinat et du procès des deux jeunes filles. Mais en construisant ce récit à partir de sources aussi disparates, la séquence invite aussi très explicitement à comparer les différentes manières dont ce même récit est produit, selon les locuteurs et locutrices, et selon les canaux médiatiques par lesquels leurs discours transitent. Les voix, les accents, les intonations se suivent et se remplacent, prenant en charge différents segments successifs d'une même histoire : et c'est précisément cet effet de patchwork qui attire l'attention non pas seulement sur ce qui est raconté, mais sur la texture de chaque voix, la nature de chaque image. Il semble donc qu'une séquence comme celle-ci confirme l'hypothèse déjà citée de Volker Pantenburg, selon qui la juxtaposition forcée d'images disparates aurait pour effet d'inviter une interrogation sur la nature du médium (ou des médias) au sein desquels ces images ont été produites. Cette séquence impose une prise de conscience de ce que le fait divers mettant en scène ces deux adolescentes a suscité une myriade de récits et de commentaires ; elle invite

dès lors, du simple fait qu'elle souligne cette multiplicité de médias disponibles, à s'interroger sur les raisons pour lesquelles tous ces médias existent, et les réactions que leurs producteurs et productrices ont cherché à produire chez leurs spectateurs et spectatrices. La séquence se conclut ainsi, avec une certaine ironie, par un panneau d'avertissement annonçant que la vidéo qui va suivre peut provoquer de l'effroi, et invitant spectateurs et spectatrices à « *faire pause* » s'ils ou elles commencent à paniquer. Bien que cette séquence arrive tôt dans le film, on a déjà compris que c'est précisément la capacité de ces différents médias à effrayer qui a assuré leur succès. Le panneau apparaît donc, au choix, comme une précaution inutile, ou plus vraisemblablement comme une incitation à regarder la suite, un élément de discours destiné justement à amorcer cette « *panique* » que l'internaute ayant produit cette vidéo prétend chercher à prévenir.



**Thus, should you feel any
onset of panic or complete dread,
we ask that you please pause
the video and take a break.**

46. Avertissement issu d'une vidéo YouTube, réemployée dans *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018).

Traduction : « Si vous ressentez un début de panique, ou un effroi total, nous vous demandons de bien vouloir faire une pause, et prendre un moment pour vous remettre ».

Mais si ce panneau apparaît comme une conclusion particulièrement adaptée, à la fois amusante et très pertinente, à la séquence qui précède, c'est qu'il révèle clairement un

mécanisme qui sous-tend tous les autres médias cités auparavant, reposant à la fois sur la séduction et la répulsion du spectateur et de la spectatrice. Les reportages télévisuels regorgeant de détails sur la tentative d'assassinat ne procèdent en effet pas d'une autre mécanique que de celle que décrit, de manière trop explicite pour ne pas être maladroite, cette vidéo-ci : ils formulent la promesse d'un frisson face au spectacle de l'horreur, tout en rassurant les spectateurs et spectatrices sur le fait qu'ils et elles sont, depuis leur fauteuil d'ordinateur, en sécurité (on peut toujours « faire pause »).

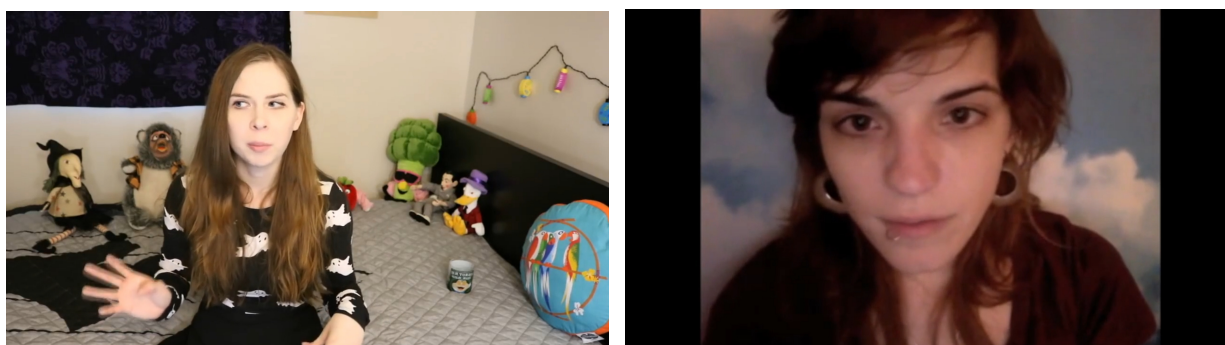
Du reste, la cinéaste affirme avoir recherché de manière très consciente, dans son processus de travail, à provoquer un questionnement quant aux motivations qui ont présidé à la production de chaque média qu'elle réemploie :

Il y a une règle très importante, que je me suis imposée dès lors que j'ai réalisé que j'allais faire un film d'archives : j'ai décidé que chaque fragment de matériau d'archive que j'allais employer devait être intéressant au-delà de son seul contenu. Il devait servir une autre fonction, que de simplement avancer le récit ou offrir quelque chose de divertissant aux spectateurs et spectatrices. Ma règle était la suivante : chaque fragment devait susciter des questions à propos de l'intention auctoriale [ayant présidé à sa production].¹³²

Cette déclaration est particulièrement intéressante dans le contexte du présent chapitre, et mérite que l'on s'y arrête un moment. En effet, la cinéaste affirme ici avoir volontairement recherché à susciter ce que j'ai proposé plus haut d'appeler une « observation double » des médias d'internet, consistant à la fois à prendre acte de ce que ces médias montrent et racontent, et des diverses implications (notamment culturelles) de la production et de la diffusion en ligne de ces médias. Or, et c'est ce qui m'importe ici, c'est encore une fois grâce au montage que la possibilité de cette observation double est produite. Comme dans *Watching the Detectives*, c'est la mise en relation des médias empruntés qui produit, au niveau de leur suture, l'invitation adressée aux spectateurs et spectatrices à prêter attention aux conditions de production des images.

132 P. LANE et J. SCHOENBRUN, « YouTube Filmmaking: Penny Lane and Dan Schoenbrun Discuss Making Archival Films From Footage They Found Online », art. cit.

J'ai choisi, pour cette première micro-analyse, une séquence reposant sur le montage de médias de sources et de formats très différents, mais articulés de sorte à produire un récit linéaire et cohérent. D'autres séquences du film fonctionnent de manière exactement inverse : l'agencement de médias de formes très similaires invite à prêter attention aux écarts et divergences de leurs contenus. À ce propos, il est important de noter que le film procède par alternance ininterrompue de médias entretenant le mythe du Slender Man – c'est-à-dire s'inscrivant à l'intérieur de la fiction, comme par exemple un court-métrage réalisé par des adolescent·es, qui montre un jeune garçon poursuivi par le Slender Man dans une forêt – et de médias produisant une analyse du même mythe, se situant ainsi à l'extérieur de l'univers fictionnel où Slender Man existe. Mais, et c'est ce qui est le plus fascinant à observer, ces deux types de contenus tendent à adopter la même forme. Le film comporte ainsi des séquences de vlog produits par des internautes souhaitant partager leurs vues sur le « phénomène Slender Man » ; et, plus loin, un autre vlog, adoptant exactement les mêmes codes visuels et rhétoriques que le premier, mais joué par une internaute incarnant un personnage fictionnel, qui serait elle aussi YouTubeuse, mais vivrait dans un univers parallèle où Slender Man existerait.



47. Vlogs réemployés par Jane Schoenbrun dans *A Self-Induced Hallucination* (2018) produits par deux YouTubeuses, l'une produisant une analyse du phénomène Slender Man, l'autre jouant un personnage fictionnel.

L'effet de ce type de montage est inversé par rapport à celui que j'analysais plus haut. Ce n'est plus la variété des formats d'images qui invite une réflexion sur les raisons pour lesquelles ces différents médias ont été produits et diffusés. Le montage procède à l'inverse d'un brouillage des distinctions, non seulement entre contenus fictionnels et critiques, mais aussi entre les codes et formats audiovisuels traditionnellement associés à ces deux types de médias.

2.4.4. Le montage comme recontextualisation, ou le continuum de l'altérité

Ceci m'amène enfin à expliciter ce en quoi ces analyses de *A Self-Induced Hallucination* permettent d'avancer la réflexion menée ici sur l'exotisation des internautes dans le cinéma de réemploi d'internet. Deux points me semblent essentiels à souligner ici. Tout d'abord, on peut observer que le montage opéré par Schoenbrun entre tous ces différents médias produits par des internautes a pour effet de favoriser la compréhension du contexte de production de chacun. Cette idée est selon moi exemplairement illustrée par *A Self-Induced Hallucination*, mais c'est Dominic Gagnon qui l'a formulée de la manière la plus parlante, en l'occurrence à propos de sa trilogie états-unienne : « Les vidéos sont éparpillées sur le web, dans des compartiments... [...] Les regrouper, c'est leur *redonner* leur vrai contexte ». ¹³³ Pour Gagnon, c'est donc lorsqu'ils sont intégrés à un réseau d'images et de sons, et non pas isolés, que les médias trouvés sur internet s'offrent le mieux à la compréhension des spectateurs et spectatrices. Le remontage permettrait ainsi de rendre compte du sens que prenaient les images dans leur contexte originel, c'est-à-dire, comme le formule Jane Schoenbrun, des « manières dont ces vidéos interagissent les unes avec les autres » ¹³⁴. Cette idée complète la

133 J. LANOÉ, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », art. cit. C'est Gagnon qui souligne.

134 Entretien personnel non-publié déjà cité.

défense du montage observationnel formulée ci-dessus à partir de la notion d'image dialectique. Il s'agissait alors de penser le montage comme mise en perspective de chaque image au sein d'un questionnement portant sur le médium au sein duquel elles ont été produites ; il apparaît ici en outre comme ce qui permet au dispositif filmique de ré-inscrire chaque média et chaque internaute au sein de la « communauté »¹³⁵ dont il participe, et dont le film documente ainsi les règles explicites et tacites, les usages et les interdits. Cette idée peut être appuyée par l'évocation d'un texte de l'anthropologue George Marcus, daté de 1990. Il suggérait notamment que le montage pouvait apparaître comme une solution à la question suivante, à laquelle il a lui-même été souvent confronté dans ses propres recherches :

Comment décrire un processus culturel qui se produit dans un espace transculturel, à différents endroits à la fois, dans des mondes parallèles, séparés, mais simultanés ?¹³⁶

Marcus formulait dans ce texte l'idée selon laquelle les anthropologues et scientifiques pouvaient s'inspirer du cinéma pour développer, dans leurs écrits, des formes de montage mettant en regard ces différentes « mondes parallèles », dont le rapprochement était indispensable à la compréhension du phénomène étudié dans son ensemble. Or on voit combien la question que formule Marcus résonne avec les pratiques de remontage d'internet. Les « communautés » dépeintes dans ces films, qu'il s'agisse des patientes de Morgellons ou des détectives de Reddit, n'ont d'existence qu'à distance les unes des autres. Leurs membres habitent des « mondes parallèles mais simultanés ». Ce serait donc l'une des manières dont le remontage de médias trouvés sur internet pourrait éviter d'exotiser les médias en question, et les personnes les ayant produits : en ne cherchant pas à souligner l'étrangeté de chacune, mais

135 Beaucoup d'auteurs et autrices ont cependant contesté l'emploi du terme de « communauté » à propos d'internet ; Howard Rheingold écrivait dès 1993 que les groupements d'internautes opéraient selon des logiques différentes de communautés formées autour d'un lieu de vie commun, ou définies par l'appartenance à une même famille, ethnie, religion... Howard RHEINGOLD, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, Addison-Wesley, 1993.

136 Georges MARCUS, « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », *SVA Review*, 6-1, 1990, p. 2-12, ici p. 4.

en travaillant, par le rapprochement de médias produits au sein du même environnement, à rendre compte du contexte au sein duquel ils correspondent à une forme de normalité.

La deuxième manière dont *A Self-Induced Hallucination* me semble parvenir à détourner les logiques de la rhétorique exotisante, provient de ce que la cinéaste y brouille sans cesse la frontière entre les personnes participant du phénomène étudié (les producteurs et productrices de médias mettant en scène le Slender Man) et les personnes jugées légitimes à énoncer une interprétation dudit phénomène. Le film travaille ainsi de manière unique la distinction caractérisée par Trinh T. Minh-Ha comme séparant, dans le documentaire traditionnel, les personnes « *out there* » et les personnes « *in here* ». Au lieu de renvoyer à une opposition binaire entre les internautes et les analystes, le film travaille plutôt à dessiner un continuum des un·es aux autres, chaque prise de parole apparaissant, dans sa forme comme dans son contenu, comme une variante de celle qui la précède. La circularité du montage nourrit l'impression qu'il ne s'agit pas, pour la cinéaste, de distinguer deux groupes de personnes, mais plutôt d'observer la manière dont les médias des un·es et des autres s'influencent, se commentent et se répondent, jusqu'à ce qu'il apparaisse comme complètement illusoire de chercher lesquelles de ces paroles seraient investies par la cinéaste comme définissant une forme de norme à partir de laquelle l'exotisme des autres pourrait être construit. Une séquence de *A Self-Induced Hallucination* illustre ce point de manière exemplaire. Il s'agit d'un extrait de vlog montrant un internaute qui discute du phénomène Slender Man, en se situant donc lui-même *a priori* à l'extérieur du monde fictionnel où ce dernier existe. Je traduis son monologue en italiques, sans y faire de coupe.



Une chose sans visage, avec de longs bras, qui aurait peut-être des tentacules, et qui kidnapperait les enfants... C'est une bonne histoire à raconter avant d'aller se coucher, pour effrayer les enfants, mais...



Hé ! En regardant le reflet dans ma télé, j'ai presque eu l'impression que Slender Man y était apparu... mais... ouais...

Je suis fou. Jamais ma vie ne serait si excitante.

(Il tend le bras vers le coin de la pièce où il a cru voir le reflet de Slender Man).



Oh ! Je sais ce qui se reflète. Okay.

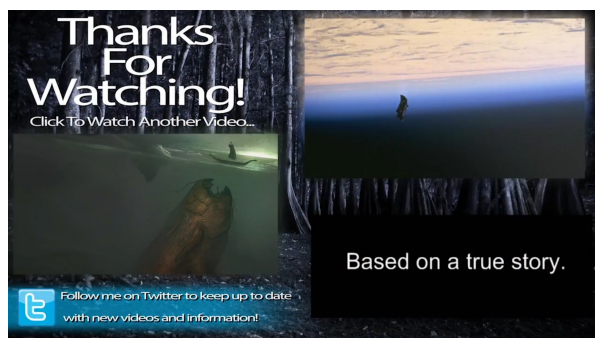
(Il se frotte le front en souriant. S'adressant à lui-même :) Edmond, tu étais en train de faire un si bon boulot, en faisant croire à tout le monde que tu étais sain d'esprit et rationnel !

48. Un internaute est soudain happé par la fiction qu'il commente, dans A Self-Induced Hallucination de Jane Schoenbrun (2018).

La séquence, qui n'a pas du tout été remontée par Jane Schoenbrun, capture de manière très dense l'entremêlement de formes et de discours qui est à l'œuvre dans les médias produits sur internet au sujet de Slender Man, et que *A Self-Induced Hallucination* documente. Il est proprement impossible de déterminer dans quelle mesure l'internaute a préparé la rupture de

ton qui marque son monologue, faisant basculer sa vidéo d'un registre à l'autre : peut-être s'agit-il d'une performance bien jouée, ou peut-être l'homme se laisse-t-il véritablement désarçonner par un reflet de l'écran de sa télévision. Mais là n'est pas la question : l'essentiel est de constater la manière dont une séquence comme celle-ci révèle le caractère infiniment ténu de la frontière qui sépare, dans le film, les « discours-de » et les « discours-sur ».

Quant au portrait que dessine le film des internautes dont il décrit les pratiques, on peut aussi noter que *A Self-Induced Hallucination* ne s'intéresse pas qu'aux contenus les plus identifiables comme ayant été produits par des internautes sans ressources (vlogs pixellisés et court-métrages visiblement tournés par des adolescent·es au jeu d'acteur maladroit). En mettant en scène la démocratisation des technologies permettant de produire des images de haute résolution, *A Self-Induced Hallucination* rend compte de manière extrêmement concrète de l'évolution de la plateforme YouTube au cours de la décennie qui a vu l'expansion du mythe du Slender Man. La décision, décrite ci-dessus, de travailler au brouillage des distinctions entre les différents types de médias, ne découle donc pas seulement d'une prise de position idéologique ou éthique de Schoenbrun, mais reflète aussi l'évolution de la plateforme que la cinéaste documente, dont peu de films de réemploi d'internet ont pris acte de manière si tangible. Ce phénomène est notamment mis en évidence par l'inclusion, à plusieurs reprises pendant le film, de panneaux invitant les internautes à « s'abonner » – panneaux qui émanent autant de chaînes YouTube plutôt confidentielles que de chaînes de télévision établies :



49. *YouTubers-ses et chaînes de télévision apostrophant leurs abonné-es dans A Self-Induced Hallucination (Jane Schoenbrun, 2018).*

Traduction : « Merci pour votre attention ! Cliquez pour regarder une autre vidéo ». « abc NEWS : ABONNEZ-VOUS ».

Le film se fait donc le témoin de ces évolutions technologiques et économiques de la plateforme YouTube, et de la manière dont celles-ci ont déterminé le devenir de la figure du Slender Man, né à l'origine d'une forme de folklore populaire, puis progressivement coopté par diverses institutions et infrastructures ayant perçu son potentiel commercial. À plusieurs reprises pendant le film, des internautes font du reste entendre leurs plaintes au sujet de cette appropriation de « leur » invention par de grandes institutions commerciales. Une version de travail du film montrait ainsi des adolescent·es regardant la bande-annonce du documentaire HBO déjà cité, *_beware the slenderman*, et se moquer d'un chercheur identifié à l'écran comme « expert en folklore numérique » (« *digital folklore... give me a break!* », soit « *le folklore numérique... ce qu'il ne faut pas inventer !* »). Lorsque je l'ai interrogée à ce propos, la cinéaste a justifié le retrait de cette scène comme étant « trop méchante » (« *too mean* ») à l'encontre du chercheur en question. Néanmoins, la séquence illustre de manière intéressante un renversement du rapport de force entre les personnes observées et celles qui observent. C'était l'« expert » dont la pratique interprétative était perçue comme étrange, ou exotique, aux yeux des internautes.

Il me semble utile de rapprocher cette séquence de certaines analyses de Jacques Rancière sur le partage de la parole dans les médias, notamment télévisuels :

Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. [...] Le système de l'Information [...] fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de « décrypter » le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler.¹³⁷

On voit combien cette citation éclaire la situation à laquelle répond une vidéo comme celle qui montre des jeunes spectateurs et spectatrices du documentaire produit par HBO se moquant de l'expression de « folklore numérique ». La légitimité des paroles s'inverse, ainsi que le droit de regard, et le média d'internet se fait le véhicule d'un bouleversement de la « politique » des programmes télévisés traditionnels.

Mais cette dernière remarque permet aussi d'éclairer la décision de la cinéaste de ne finalement pas inclure cette séquence dans son film. Travaillant à l'encontre de l'exotisation des internautes, elle n'a apparemment pas souhaité aller jusqu'à l'inversion intégrale du dispositif ethnographique traditionnel, définissant les codes culturels des internautes comme la norme, et les pratiques de l'ethnographe (ou ici du « chercheur en folklore numérique ») comme étranges ou exotiques. Plutôt que de chercher à reproduire en miroir les rapports de pouvoir tissés dans la trame des médias qu'elle emprunte, la cinéaste s'intéresse plutôt à déstabiliser les catégories mêmes à partir desquelles on juge habituellement la normalité ou l'exotisme de l'un ou l'autre média. Ce geste peut être compris, toujours selon la terminologie de Rancière, comme un dispositif proprement critique, au sens où le philosophe écrit que « critique est l'art qui déplace les lignes de séparation »¹³⁸. De part en part, le dispositif observationnel de *A Self-Induced Hallucination* travaille, non pas à valider la perspective des internautes *contre* celle de celles et ceux qui les observent, mais à déconstruire les effets

137 Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 106.

138 *Ibid.*, p. 85.

d'exotisation que peuvent produire, d'un côté comme de l'autre, la recontextualisation de certaines pratiques médiatiques hors de leur environnement culturel originel.

Une dernière observation s'impose. J'ai évoqué le fait que les médias que monte ensemble Schoenbrun sont présentés par le film comme se situant tous sur un même continuum, qui ne dessine pas de frontière stricte entre documents et fictions, productions « amateurs » et « professionnelles ». Or il est important de constater que la cinéaste situe son propre film sur ce même continuum. C'est ce qui s'esquissait déjà dans l'extrait d'entretien personnel déjà cité, où la cinéaste déclarait avoir compris au bout de plusieurs mois de travail que

quoi que je fasse, mon film ne serait jamais qu'une goutte dans l'océan de toutes les vidéos qui existent sur Slender Man. Et c'est ce qu'est mon film, au final. Ce n'est pas la synthèse définitive d'un phénomène qui s'est étendu sur dix ans ; c'est un « mème » parmi un million...

Mais c'est sans doute dans un essai textuel paru dans le magazine en ligne *Filmmaker Magazine* peu après la sortie du film et qui en raconte le processus de fabrication, que cette idée est formulée par la cinéaste avec le plus de clarté. Évoquant longuement son adolescence, Schoenbrun se décrit comme

une *nerd* débordant d'imagination, coincée dans une banlieue résidentielle ; je restais éveillée jusqu'au milieu de la nuit, sur l'ordinateur de mes parents, à la cave, et j'écrivais de longues fan-fictions très élaborées – et probablement illisibles – que je postais sur un forum dédié à la série de films *Scream*.¹³⁹

Elle y raconte ensuite s'être nouée d'amitié avec un·e internaute qu'elle ne connaissait que sous pseudonyme, et qui était parvenu·e à la convaincre de l'existence des vampires. Parvenant ensuite au thème central de son essai, qui concerne la fabrication de *A Self-Induced Hallucination*, elle écrit que lorsqu'elle a entendu parler pour la première fois du Slender Man,

139 J. SCHOENBRUN, « Why I Spent Months Making An Archival Documentary about The Slenderman », art. cit.

J'avais vingt-six ans, et j'avais un boulot alimentaire. Mais je n'ai pas le moindre doute quant au fait que si j'avais eu dix ans de moins, non seulement j'aurais déjà eu vent du Slender Man, mais j'aurais carrément déjà été dans les bois avec une GoPro en train de faire des films à propos de lui, en essayant de convaincre mes ami·es de faire le mort sur une pile de feuilles. J'aurais posté des *creepypasta* sur des forums en ligne.¹⁴⁰

Il est donc évident que la cinéaste ne se positionne pas comme entièrement extérieure à la communauté que son film dépeint. Par un renversement qui est plus qu'un simple artifice rhétorique, elle va même jusqu'à présenter *A Self-Induced Hallucination* (dont je rappelle qu'elle a d'abord choisi de le diffuser en ligne, en libre accès) comme sa propre « *fan video* » mettant en scène Slender Man. Loin de produire un savoir scientifique et distancié sur la communauté des fans de Slender Man, la production du film de réemploi est donc presque pensée par la cinéaste comme marquant son intronisation au sein de (ou du moins sa tentative de participation à) la communauté en question.

On peut noter au passage que l'existence de cet essai conforte tout à fait l'hypothèse formulée plus haut en conclusion de l'analyse de *of the North*, concernant l'importance pour les cinéastes observationnel·les de produire autour de leurs films des discours paratextuels permettant de faciliter la compréhension de leur projet par divers publics. C'est quelque chose dont Schoenbrun a d'emblée été très consciente, puisqu'elle déclarait que

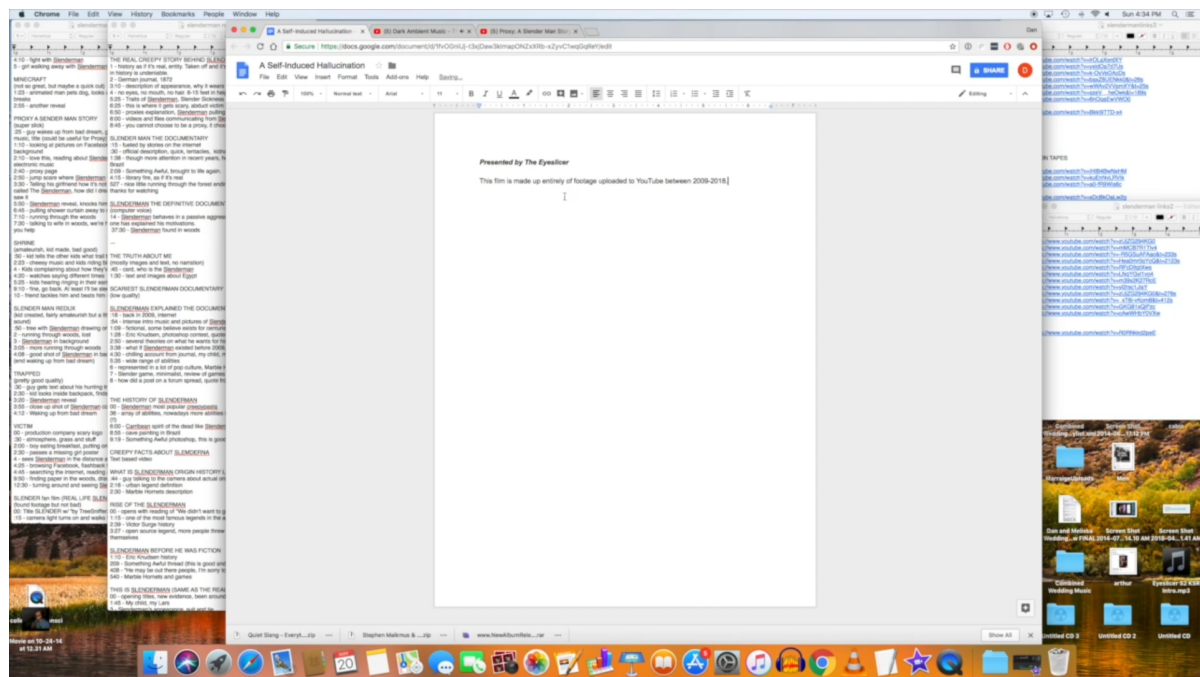
Je sentais qu'il y avait quelque chose d'incomplet dans le fait de diffuser le film sans raconter [ce dont je parle dans l'essai publié dans *Filmmaker Magazine*]. Idéalement, quand on fait un film, on aimerait qu'il soit complètement auto-suffisant, on aimerait ne plus rien avoir à ajouter. [...] Mais dans ce cas, je considère l'essai comme faisant partie de l'œuvre. Ce n'est pas un texte que j'ai écrit de manière séparée, c'est une partie de l'ensemble.¹⁴¹

Il est intéressant, dans le contexte de ce chapitre, de constater que Schoenbrun semble avoir ressenti simultanément les deux impératifs contradictoires : d'une part, ne pas imposer aux médias empruntés d'interprétation subjective ou autoritaire ; mais en même temps, faire le récit de sa propre relation avec la figure du Slender Man, et avec la communauté en ligne qui

140 *Ibid.*

141 Extrait de l'entretien personnel non publié déjà cité.

est née autour de celle-ci. Elle a choisi de résoudre cette contradiction en produisant deux objets distincts, un film observationnel et un essai personnel. Il y a cependant dans le film une très brève séquence qui peut être analysée comme une tentative de rendre compte, à l'intérieur de l'œuvre même, de ce positionnement personnel. Il s'agit du prologue du film, qui se déroule sur le bureau de l'ordinateur de la cinéaste. Cette séquence remplit le rôle de générique de début du film ; on y distingue, à l'arrière-plan, divers documents concernant les recherches effectuées par Schoenbrun autour du Slender Man, ainsi que des icônes et dossiers contenant visiblement des documents personnels de la cinéaste, non directement liés à son enquête.



50. Prologue de *A Self-Induced Hallucination* (Jane Schoenbrun, 2018).

Ce prologue dure moins d'une minute ; il serait excessif que d'affirmer qu'il suffit à « situer » le regard de la cinéaste ou à la faire exister comme protagoniste du film, car nous n'y apprenons presque rien sur son identité, ou sur l'histoire de sa propre relation avec le Slender Man. Ce prologue peut cependant être interprété comme une tentative, de la part de la

cinéaste, de se positionner comme participante de l'environnement numérique qu'elle observe. Le film n'en est pas moins, pour le reste, strictement observationnel. Mais s'il travaille à brouiller les frontières entre les internautes dont il s'agit d'étudier les pratiques médiatiques et les commentateurs et commentatrices produisant du savoir analytique au sujet de ces mêmes pratiques, il ne fait pas d'exception pour la pratique même de la cinéaste, dont le travail de montage n'apparaît en définitive que comme une tentative parmi de nombreuses autres – et peut-être ni la plus élaborée, ni la plus imaginative – d'ajouter un épisode à l'histoire, toujours en cours, du Slender Man.

2.5. CONCLUSION DU CHAPITRE

Quelles sont les idées qui émergent, au terme de ce chapitre, de l'analyse croisée des cinq films observationnels qui en constituent le corpus ? Je propose de résumer brièvement les hypothèses formulées ci-dessus à partir de chacune des œuvres étudiées, avant de présenter la manière dont il me semble possible de les articuler.

M'interrogeant sur les dispositifs formels développés par différent·es cinéastes pour éviter l'exotisation des internautes dont ils et elles documentent les pratiques socio-médiatiques, j'ai choisi d'étudier d'abord cinq films « observationnels », ainsi désignés à la faveur d'un rapprochement avec un courant du cinéma ethnographique datant des années 1970. Ces films ont en commun que les cinéastes s'y positionnent en retrait par rapport aux internautes dont ils et elles empruntent les médias. Comme je l'ai montré, ce dispositif est justifié par les cinéastes comme correspondant à un désir de ne pas imposer d'interprétation unique aux médias empruntés, et de les laisser au contraire produire du sens librement. L'enjeu principal de cette approche semble donc être la mise en partage aussi fidèle que

possible d'une expérience spectatorielle initiale (on se souvient que le projet de Peter Snowdon était un projet de simple « curation » de médias trouvés sur internet, avant de devenir un travail de création cinématographique), sans que cette expérience ne soit explicitement située ou singularisée par le dispositif filmique. Or cette stratégie m'a initialement semblé relever d'une forme de paradoxe. Elle est à l'évidence celle qui respecte le plus le matériau originel, ce qui peut être compris comme une manière d'éviter l'imposition du regard du ou de la cinéaste aux pratiques des internautes. En ce sens, l'approche observationnelle échapperait aux mécaniques exotisantes en ce qu'elle contextualise chaque média parmi d'autres produits au sein de la même « communauté », et permet ainsi une observation aussi neutre que possible des codes spécifiques qui la régissent, sans que l'étrangeté relative de ces codes aux yeux des cinéastes ne soit mise en avant. Mais à l'inverse, il est aussi possible d'avancer qu'en refusant de situer le contexte (géographique autant que culturel, social, technologique...) à partir duquel ils et elles observent internet, les cinéastes observationnel·les prétendent à une forme d'invisibilité illusoire. Même en l'absence de voix off, tout montage peut être perçu comme produisant une interprétation. Il y aurait donc une forme de naïveté, voire de mauvaise foi, dans la défense du dispositif observationnel comme permettant une observation « objective » des médias d'internet – argument qui rappelle très directement, comme je l'ai souligné, les critiques dont a fait l'objet le cinéma ethnographique observationnel à partir du milieu des années 1970. Fidèle à la méthodologie présentée dans l'introduction de ce travail, j'ai donc consacré ce chapitre à l'analyse de cinq films observationnels, en tâchant de comprendre quelles stratégies formelles leurs auteurs et autrices avaient mis en place pour négocier ces questions, et inviter une perception critique d'internet tout en évitant d'exotiser les internautes que leurs films représentent.

À partir de *The Pain of Others* de Penny Lane, j'ai avancé l'hypothèse selon laquelle les films observationnels pourraient échapper à la critique formulée ci-dessus dès lors qu'ils

rendent possible ce que j'ai proposé d'appeler une « observation double » des médias d'internet. Il y a observation double dès lors qu'il ne s'agit plus seulement d'observer les internautes apparaissant à l'image, mais d'observer également leurs images en tant qu'images, c'est-à-dire en prenant conscience des conditions de leur fabrication, et en s'interrogeant sur les motivations de leurs auteurs et autrices. Lorsque cette forme de perception double est rendue possible par la forme du film, les internautes ne sont plus seulement des corps, objets de nos regards ; ils et elles sont investies du droit de regarder. C'est même leur perception, du monde et d'eux et elles-mêmes, qui oriente et conditionne la nôtre. Loin de construire l'exotisme des internautes à partir d'une norme supposée partagée par la cinéaste et ses spectateurs et spectatrices, un film comme *The Pain of Others* travaille ainsi à la fusion aussi intime que possible des différents regards dont les images qui le composent ont fait, et peuvent encore faire l'objet. À partir de *The Uprising* de Peter Snowdon, j'ai tâché de décrire précisément quels dispositifs formels favorisent cette « observation double ». Est ainsi apparue l'importance que soit respectée la longue durée des médias empruntés, ainsi que l'effet spécifique produit par le réemploi de médias procédant déjà, à l'origine, d'un geste observationnel de la part des internautes. À cette double condition, il semble que le spectateur ou la spectatrice peut saisir non seulement ce que l'image montre, mais remonter lentement en pensée jusqu'à la source de l'image, en prenant conscience des relations spatiales des personnes filmées et de la personne qui filme, puis de l'ensemble de la situation qui donne sens à leur coprésence, et des enjeux qui sous-tendent la production et la diffusion de cette image sur internet.

L'exemple de *of the North* de Dominic Gagnon m'a ensuite obligée à affiner mon analyse. L'étude des critiques dont a fait l'objet le film, précisément en raison de son dispositif observationnel, m'a incitée à recontextualiser la pratique de l'observation au sein d'une longue histoire de pratiques scientifiques et culturelles développées en contexte colonial. Cela m'a

également obligée à considérer que tout film de réemploi observationnel, même lorsqu'il respecte la durée des médias qu'il emprunte, n'a pas automatiquement pour effet d'inviter l'« observation double » desdits médias. Selon les contextes de projection des films, la « fusion » des regards évoquée ci-dessus à propos de *The Pain of Others* peut être plus ou moins facile ou problématique. De l'analyse succincte de cet exemple, j'ai tiré deux conclusions. D'une part, il m'est apparu que l'exotisation des internautes ne peut parfois être entièrement évitée par le dispositif formel du film lui-même ; c'est en particulier vrai du dispositif observationnel, qui ne se donne par définition aucun outil pour nommer les écarts potentiels entre les lieux de regards des internautes, des cinéastes et des spectateurs et spectatrices. Est donc apparue l'importance, pour les cinéastes travaillant à partir d'internet, d'organiser des projections-tests permettant d'introduire dans le processus de production du film une forme de collaboration avec les communautés que celui-ci représente ; et de penser la présentation de leurs œuvres finies comme un événement prenant chaque fois place dans un contexte culturel spécifique, et le cas échéant d'accompagner leurs films de discours paratextuels aidant à la bonne compréhension de leur projet. L'autre hypothèse que j'ai tirée de l'analyse de *of the North* concerne l'importance de prendre en considération le montage qui s'exerce dans ces films observationnels ; c'est cette piste que j'ai ensuite explorée dans le reste du chapitre.

Refusant la conclusion que j'aurais pu formuler à partir de *of the North*, qui aurait condamné toute forme de montage un tant soit peu interventionniste en ce que cela orchestrerait la mise en avant de la « vision » du ou de la cinéaste au détriment des regards des internautes, j'ai préféré explorer deux films qui me semblent parvenir à rendre possible une forme d'« observation double » des médias d'internet justement grâce à leur approche originale du montage observationnel. Dans *Watching the Detectives*, de Chris Kennedy, le montage est apparu comme ce qui conditionne l'intelligibilité des échanges entre les

internautes. L'analyse de plusieurs séquences a permis d'illustrer différentes stratégies de montage mises en œuvres par Kennedy (confrontant plusieurs interprétations d'une même image, ou faisant ressentir le plaisir visuel provoqué par des annotations excessives). J'ai montré que ces stratégies, loin d'attirer l'attention sur l'interprétation subjective que fait le cinéaste de ces médias, contribuent en réalité à la compréhension que nous pouvons avoir des motivations des internautes qui les ont produits. La possibilité d'allier montage interventionniste et « observation double » a été illustrée à nouveau, différemment, à partir de *A Self-Induced Hallucination* de Jane Schoenbrun. Dans ce cas, c'est la circularité du montage qui m'a intéressée, dont j'ai affirmé qu'elle permet à la fois de recréer au sein du dispositif filmique un sens de la « communauté » au sein de laquelle les médias appropriés ont été produits, et de brouiller la frontières séparant les personnes identifiées comme faisant l'objet de l'observation, et celles capables de produire une analyse des pratiques des premières.

L'analyse conjointe de ces cinq films permet de comprendre que même si le refus de toute forme de montage interventionniste est omniprésent, comme on l'a vu, dans les déclarations des cinéastes ethnographes observationnel·les, ce n'est en réalité pas le critère qui détermine le plus directement si un film de réemploi donné invite ou non à l'« observation double » des médias qui le composent. En réalité, le montage est essentiel à l'observation d'internet, car il est ce qui permet de mettre en scène la circulation des regards d'un·e internaute à l'autre, plutôt que de ne traiter les images d'internet que comme supports des seuls regards des cinéastes et de leurs spectateurs et spectatrices. Un dernier retour sur deux séquences déjà analysées de *The Pain of Others* et *The Uprising* permet d'illustrer cette idée.



51. Deux séquences d'observation dans *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018) et *The Uprising* (Peter Snowden, 2013).

Dans ma première analyse de ces deux scènes, j'ai écrit que c'est principalement leur durée, ainsi que le fait qu'elles ne contiennent que peu d'informations visuelles (invitant ainsi à prêter attention à la bande-son, où l'on entend les voix des personnes en train de filmer), qui en font deux séquences exemplaires dans leur déploiement d'une « observation double » des médias d'internet. En les revisitant au terme de ce chapitre, un autre aspect apparaît fondamental : les deux séquences reposent sur une forme de montage interne, qui n'a pas été opérée par les cinéastes, mais était présent dans le matériau originel. Dans *The Pain of Others*, il s'agit du montage du son et de l'image, qui constitue l'image du filament comme déjà médiatisée par le regard de l'internaute qui le commente. Dans *The Uprising* s'observe une forme de montage dans le plan qui fait exister les personnes derrière la caméra dans le même espace que l'homme filmé, même si les premières ne se manifestent encore une fois pas directement à l'image (mais par leurs voix, et les mouvements de la caméra). Ce qui fait la spécificité de ces deux séquences, et qui justifie sans aucun doute l'attrait qu'elles ont exercé sur les deux cinéastes (que Snowden et Lane en aient ou non été conscients), c'est donc qu'elles contiennent en propre une forme de montage dans le plan ou de « contextualisation interne »¹⁴², qui complique le dispositif de regards dont elles procèdent. En dernière instance, il me semble que c'est ce qui réunit ces deux films, ainsi que *Watching the Detectives* (avec

142 D. MACDOUGALL, *Transcultural Cinema*, op. cit., p. 216.

ses photographies annotées) et *A Self-Induced Hallucination* (où de très nombreuses séquences montrent à l'image des figures de spectateurs et spectatrices réagissant à d'autres images préexistantes). Les médias produits par les internautes n'y sont pas seulement exhibés. C'est la relation entre les images produites par un groupe d'internautes, et les regards que ses membres portent sur ces images, qui est au cœur de ces différents films. Or, et c'est là que ce développement me semble trouver sa validation, je crois que c'est justement ce qui est absent de *of the North*, et qui peut rétrospectivement justifier l'incompréhension suscitée par ce film chez de nombreux spectateurs et spectatrices. Le film exhibe de nombreuses images, mais sans jamais explorer la signification de ces images pour le groupe social dont elles proviennent.

J'ai commencé à écrire ce chapitre en pensant qu'il y serait question de la (non-)mise en scène du regard des cinéastes sur les images d'internet ; je le termine en ayant réalisé qu'il s'agit bien plutôt, en réalité, de prêter attention à la mise en scène, à l'intérieur des films, des regards des internautes. La force d'évocation que produisent *The Pain of Others*, *The Uprising*, *Watching the Detectives* et *A Self-Induced Hallucination* vient de ce qu'ils rendent visibles, chacun à leur manière, et précisément grâce à leurs approches singulières du montage (selon les cas, un montage déjà présent dans des séquences soigneusement choisies, ou mis en œuvre ultérieurement par le ou la cinéaste), ce que l'acte de produire des images, de les regarder, de les commenter et de les diffuser signifie à l'intérieur des groupes d'internautes qui les ont produits. Si ces quatre films me semblent parvenir, en dépit de leur dispositif strictement observationnel, à éviter d'exotiser les internautes, c'est finalement parce qu'en mettant en scène les différents regards dont procèdent les médias qui les composent, ils travaillent une forme de réflexivité endogène, où les images se signalent pour ainsi dire d'elles-mêmes comme des objets culturels s'inscrivant dans un contexte socio-médiatique déterminé. Ces films échappent ainsi en quelque sorte à la catégorisation proposée par Bill

Nichols qui distingue l'approche consistant à chercher pour un·e documentariste à produire des images aussi fidèles que possible du monde tel qu'il est, et l'approche qui attire plutôt l'attention sur les modalités de production desdites images¹⁴³. Dans ses itérations les plus abouties, le film de réemploi observationnel combine ces deux approches en documentant aussi fidèlement que possible les modalités de production des images qui le constituent.

Il est donc apparu dans ce chapitre que certains films observationnels parviennent à inviter de la part de leurs spectateurs et spectatrices une réflexion critique non seulement sur ce que les images montrent, mais sur les enjeux qui sous-tendent l'existence même de ces images, la manière dont elles ont été fabriquées, et les raisons qui ont pu motiver leur diffusion sur internet. Ce faisant, ils font la part belle à la documentation des regards que les internautes portent sur leurs propres productions médiatiques, ce qui contribue à une déconstruction des logiques exotisantes décrites plus haut dans cet essai, puisque cinéastes et internautes se voient également investies d'un droit de regard sur les images. Pour avancer plus loin dans cette discussion des enjeux à la fois esthétiques, politiques et éthiques des pratiques de réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction, je propose désormais de me tourner vers un corpus de films dans lesquels les cinéastes, de différentes manières, signalent leur présence face aux images, et se constituent eux et elles-mêmes comme protagonistes de leurs récits.

143 B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, *op. cit.*, p. 194 et seq.

CHAPITRE 3. MISES EN SCÈNE DU REGARD

Il est possible que la meilleure chose que nous puissions apprendre de la littérature anthropologique concerne la manière dont des personnes qui s'identifient comme des anthropologues voient le monde des autres, qui que ces autres soient.

Sue-Ellen Jacobs¹

¹ J. A. BARNES, Simeon W. CHILUNGU, Jean COPANS, Johannes FABIAN, James HIRABAYASHI, Sue-Ellen JACOBS, Joseph G. JORGENSEN, Naomi KATZ, Samwiri LWANGA-LUNYIIGO, Khalil NAKHLEH, Maxwell OWUSU, Michel PANOFF, A. K. QUARCOO, Satish SABERWAL, Bob SCHOLTE, Aidan W. SOUTHALL, W. G. STUDDERT-KENNEDY, Sol TAX et A. WACHTEL, « Issues in the Ethics of Research Method: An Interpretation of the Anglo-American Perspective [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, 17-3, 1976, p. 457-481, ici p. 468.



- Hier, quand nous vous avons filmé au village, j'ai compris qu'on vous aviez été destiné à devenir sorcier. Est-ce que ce n'est pas inhabituel, pour quelqu'un comme vous, d'avoir vécu plusieurs années en France et en Yougoslavie ? Est-ce que cela a modifié votre attitude vis-à-vis de certaines coutumes tribales ? Est-ce qu'elles ne vous apparaissent pas désormais comme fausses, et potentiellement dangereuses pour votre tribu ?



- M. Locke. Il existe des réponses parfaitement satisfaisantes à toutes vos questions. Mais je crois que vous ne comprenez pas combien ces réponses ne vous apprendront rien. Vos questions révèlent davantage sur vous, que mes réponses ne révéleraient sur moi.



- Mais mes questions sont très sincères !

- M. Locke. Nous pouvons avoir une conversation, mais seulement s'il n'y est pas seulement question de ce que vous trouvez sincère, mais aussi de ce que je trouve honnête.



- Oui, bien sûr, mais...

(Le chef des rebelles retourne la caméra vers Locke.)

- Maintenant, nous pouvons faire l'entretien. Vous pouvez me poser vos questions à nouveau.

Cette scène de *Profession : Reporter* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni, 1975), si elle provient d'un film de fiction qui n'a rien de commun avec les œuvres qui constituent mon corpus, évoque de manière remarquablement concrète le retournement de perspective que je propose de mettre en œuvre dans ce nouveau chapitre. Il est en effet temps d'aborder le deuxième ensemble d'œuvres qui compose le corpus de cette étude. Il réunit cinq films réalisés à partir d'internet, mettant en scène la situation face aux médias du ou de la cinéaste, devenu·e protagoniste. Il n'est pas question d'y retourner littéralement la caméra vers le ou la cinéaste, puisque les films qui m'intéressent ici sont principalement des films de montage (encore que, comme on va le voir, la décision d'apparaître à l'écran fasse partie des stratégies formelles qu'ont pu développer certains·es cinéastes pour interroger leur position de *regardant* face à internet). Mais de la même manière que la caméra diégétique est retournée dans cette scène vers le personnage incarné par Jack Nicholson, celui-ci se trouvant immédiatement investi comme objet du regard du personnage joué par Jenny Runacre via un téléviseur, les films que je propose d'analyser dans les prochaines pages décentrent les internautes de leur cœur narratif, en proposant plutôt de prêter attention à la nature de l'intérêt, du désir ou de la répulsion qu'eux-mêmes et leurs médias suscitent chez le ou la cinéaste. L'attention des spectateurs et spectatrices y est ainsi partagée, d'une part, entre les médias trouvés sur internet, et les personnes à l'origine de leur production et de leur diffusion (qui occupent, par analogie, la position du chef rebelle dans la scène d'Antonioni) ; et d'autre part, les cinéastes (M. Locke) qui ont fait la rencontre de ces images en ligne, ont été intrigués·es, et ont consacré de leur temps et énergie à en produire une sélection, remontée ensuite sous la forme d'une œuvre de cinéma. On voit immédiatement que ce choix formel constitue un pôle opposé à celui décrit dans le chapitre précédent, qui était principalement caractérisé par l'invisibilité des cinéastes au sein de leurs films.

Si cette scène d'Antonioni sert d'exergue à ce chapitre, c'est qu'il s'y manifeste aussi une autre dimension : la caméra elle-même, en tant que dispositif technologique, y joue un rôle central. Comme on peut le voir dans les images ci-dessus, la scène d'interview est filmée entièrement depuis le point de vue de la caméra diégétique que manipulent, l'un après l'autre, les deux personnages ; l'omniprésence dans la bande-son du cliquetis de la pellicule en train d'être impressionnée ajoute à la présence physique, presque envahissante, de la caméra dans la scène. Or, ce troisième terme de la relation entre M. Locke et le chef rebelle, qui s'insère matériellement au sein de leur relation en séparant physiquement leurs deux corps, existe également dans les dispositifs de production mis en place par les cinéastes dont le travail fait l'objet de cette thèse. Il s'agit non seulement des caméras avec lesquelles se filment parfois les internautes, ou des appareils technologiques, ordinateurs, téléphones et tablettes, grâce auxquels ils produisent et diffusent les médias constituant ensuite la matière première des films ; mais aussi des outils technologiques manipulés par les cinéastes eux- et elles-mêmes, qui conditionnent leur accès à ces médias, et les modalités de leur capture. Quand j'annonce que ce chapitre va interroger les manières dont différent·es cinéastes ont tâché de *situer*, à l'intérieur même de leurs films, leur regard sur les médias d'internet qu'ils et elles se sont appropriés, ce sont donc à ces deux aspects que je me réfère : non seulement leur identité et leur subjectivité, que certain·es mobilisent de manière très explicite et réflexive, que d'autres fictionnalisent plus ou moins librement ; mais aussi la spécificité des appareils, des logiciels et des applications utilisés pour « capturer » ces images, qui font également parfois l'objet d'une mise en scène à l'intérieur du film.

Je peux souligner dès à présent que si les cinq films étudiés dans le chapitre précédent procédaient de démarches formelles globalement similaires (respect de la durée originale des médias empruntés, non-intervention plastique sur ces médias, absence de voix off produisant un commentaire sur ceux-ci...), les films que je vais décrire dans les prochaines pages

présentent des dispositifs formels assez différents les uns des autres. Je décrirai chacun à mesure qu'il fera son apparition dans mon argumentaire. Il me semble néanmoins possible de les penser ensemble, parce qu'ils présentent autant de procédés (visuels, sonores, narratifs) permettant de situer le lieu depuis lequel les médias d'internet sont observés par les cinéastes, et de révéler les outils technologiques permettant cette observation – quitte parfois à ce que ce lieu ne soit pas unique, et que la stabilité même du « sujet » regardant soit questionnée par le dispositif filmique. Ce sont les enjeux de ces mises en scène du regard des cinéastes, se représentant eux ou elles-mêmes en internautes, que ce chapitre cherche à décrire.

3.1. SITUER LE REGARD, NOMMER LA DISTANCE

J'énonçais dès mon introduction générale le paradoxe que cette approche à la première personne me semble soulever, dès lors que l'on cherche à y voir une manière d'inviter une perception critique de médias trouvés sur internet, sans exotiser les internautes les ayant produits et diffusés. On se souvient que le processus d'exotisation repose, notamment selon la définition de Graham Huggan, sur la construction de l'étrangeté de l'objet approprié vis-à-vis d'une norme implicitement considérée comme universelle, et non-questionnée². La relation de regard qui définit le processus d'exotisation est donc par définition univoque : l'un des pôles est le sujet du regard, l'autre en est l'objet. Comme l'écrivait Jean-François Staszak, déjà cité :

L'objet perd de son exotisme si on en explique l'usage et le fonctionnement, si on le replace dans son lieu où il est finalement bien normal et compréhensible. Pour rester bizarre, l'objet exotique doit être opaque.³

2 Graham HUGGAN, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001.

3 Jean-François STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148-1, 2008, p. 7-30, ici p. 14.

Partant de là, le geste consistant à recontextualiser les médias empruntés et à situer le lieu de regard du ou de la cinéaste à l'intérieur même de son film peut être compris comme travaillant à l'encontre de ce processus d'exotisation. Il s'agit de rendre visible le lieu, informé par la subjectivité individuelle du ou de la cinéaste autant que par le contexte socio-culturel et technologique dans lequel son film a été produit et diffusé, à partir duquel l'observation des internautes a été produite. Dès lors que le sujet regardant est offert aux regards, celui-ci peut faire l'objet de critiques ; il devient alors perceptible que l'étrangeté de l'objet regardé, qui justifie l'attrait que celui-ci exerce sur le sujet, est relative plutôt qu'absolue. Cette approche pourrait ainsi être perçue comme travaillant à rétablir une forme d'horizontalité entre internautes et cinéastes, les un·es comme les autres étant présent·es comme également singuliè·es dans leurs manières de percevoir le monde, et dans leurs pratiques médiatiques. Ces films permettraient en dernière instance de saisir que les un·es ne sont pas moins étranges, ou « exotiques » que les autres, selon la perception dans laquelle on se place.

Cependant, dans la pratique, les dispositifs formels des films correspondant à cette approche tendent moins à rendre sensible cette horizontalité, qu'à imposer aux médias trouvés la présence écrasante du ou de la cinéaste qui les regarde et les commente – notamment sous la forme de voix off omniprésentes. Le recours à une narration à la première personne, qui, comme on le verra dans les prochaines pages, est l'un des outils privilégiés par les cinéastes dès lors qu'il s'agit de situer leur regard sur les images d'internet, peut ainsi être perçu comme recréant un déséquilibre, où le ou la cinéaste exerce le privilège de son droit à la parole et à l'analyse, et impose aux médias appropriés un discours qui leur est exogène. En nommant la distance qui les sépare des internautes, les cinéastes courraient le risque de d'entériner celle-ci, retraçant entre l'« ici » du cinéma et le « là-bas » d'internet une frontière perçue comme infranchissable. Aussi l'approche à la première personne apparaît-elle, avant analyse, comme recelant autant de promesses et de difficultés que l'approche observationnelle décrite dans le

chapitre précédent. Conformément à la méthodologie mise en œuvre jusqu'ici, je m'appuierai sur un corpus de textes théoriques et critiques empruntés à l'histoire du cinéma ethnographique, faisant notamment retour sur le « tournant réflexif » qui s'est observé à partir des années 1970 dans le champ des sciences sociales, ainsi qu'à l'histoire de l'essai filmique. Mais pour introduire ce questionnement de manière aussi concrète que possible, je présente un premier cas d'étude.

3.1.1. Cas d'étude n°6 : The Comic Sans Video

Roger Beebe est un cinéaste états-unien caucasien qui a réalisé depuis 1996 plusieurs dizaines d'œuvres à l'intersection entre cinéma expérimental, documentaire et performance. Il travaille le plus souvent avec des techniques de cinéma analogique, filmant et projetant ses films sur pellicule. Plusieurs de ses performances consistent en la mise en route simultanée de plusieurs projecteurs 16 mm dont les images se chevauchent et se répondent à l'écran, comme dans la pièce *Soundfilm* (2015). Plus récemment, il a commencé à travailler à partir d'images numériques. Dans la performance *de rerum natura* (2019) par exemple, il reprend le principe structurel du montage à l'écran de plusieurs sources visuelles, mais remplace les images 16mm par des vidéos verticales filmées au téléphone.



53. Images extraites d'une captation vidéo de la performance Soundfilm, et du film de rerum natura (Roger Beebe, 2015 et 2019)

Le cinéaste décrit lui-même ses films et performances comme se répartissant en deux ensembles, entre lesquels il déclare alterner, au fil du temps, selon un mouvement de balancier⁴. D'une part, des œuvres « matérielles », principalement dirigées par des principes formels, et mettant en œuvre des gestes plastiques comme le grattage de pellicule ou, comme dans l'exemple ci-dessus, l'intervention en *live* sur des projecteurs 16mm. Ces œuvres proposent selon lui des expériences sensorielles plutôt qu'elles n'élaborent un récit. D'autre part, des films « essayistiques », plus narratifs et discursifs, qui comprennent une narration le plus souvent délivrée en voix off, la sienne, qui les structure et en oriente le propos.

Le film qui m'intéresse ici, *The Comic Sans Video*, appartient à ce deuxième ensemble. Le film prend pour point de départ un tee-shirt fabriqué par des activistes associées au mouvement Black Lives Matter, suite à la mort de Eric Garner aux Etats-Unis en 2014, portant les derniers mots du défunt : « *I can't breathe* » (« Je ne peux pas respirer »). Ce tee-shirt a notamment été rendu populaire par des joueurs de la National Basketball Association, dont LeBron James, qui l'ont porté en public après l'acquittement, en décembre 2014, de l'officier de police impliqué dans la mort de Eric Gardner.

⁴ Propos tenus lors d'un entretien personnel avec le cinéaste par visioconférence le 1^{er} mars 2021. Sauf mention contraire, tous les propos attribués à Roger Beebe dans les prochaines pages sont issus de cet entretien non publié.



54. Montage personnel de photographies de LeBron James portant le tee-shirt « I can't breathe », issues de The Comic Sans Video de Roger Beebe (2018).

Plus précisément, le film de Roger Beebe s'intéresse au torrent de commentaires et de moqueries dont a fait l'objet ce tee-shirt (notamment sur le réseau social Twitter), non pas en raison de son message politique, mais à cause de la police typographique utilisée : Comic Sans.

La police Comic Sans, originellement créée par Vincent Connare pour Microsoft en 1995 et inspirée de l'écriture manuscrite des bandes dessinées de super-héros (*comics*), fait depuis plusieurs années l'objet de vifs débats chez les internautes, et de multiples campagnes sur internet, plus ou moins sérieuses ou ironiques, réclamant sa disparition⁵. Les arguments contre l'emploi de cette police dénoncent son apparence enfantine, jugée trop peu sérieuse pour être employée dans un autre contexte que « lorsque votre public a moins de onze ans »⁶. En 2014, l'institut de recherche CERN a par exemple surpris en choisissant cette police pour annoncer la découverte du boson de Higgs, ce qui n'a pas manqué de susciter des critiques de la part d'internautes aux yeux de qui l'aspect enfantin de cette police n'était pas approprié à la communication d'importantes découvertes scientifiques⁷. Ces réactions ont pris une telle ampleur que le CERN a publié un communiqué humoristique à ce sujet, présenté comme un canular de 1^{er} avril, annonçant que l'institut de recherche avait décidé d'adopter cette police pour l'ensemble de ses futures communications⁸. Dans un article cherchant à contextualiser le mépris qui s'est construit autour de cette police typographique, qu'elle désigne comme « probablement la police la plus haïe aux États-Unis »⁹, la chercheuse en design Heather Noël Turner écrit que

5 Les plateformes *bancomicsans* et *comicsanscriminal.com* peuvent donner un aperçu de ce phénomène . URL : <<https://linktr.ee/bancomicsans>> ; <<https://www.comicsanscriminal.com/>>.

6 Citation issues de recommandations humoristiques formulées sur le site *comicsanscriminal* cité ci-dessus.

7 Cet événement a été commenté dans de très nombreux médias, par exemple sur *Slate.fr* : <<https://www.slate.fr/lien/58891/cern-comic-sans-ms>> ou *The Verge* : <<https://www.theverge.com/2012/7/4/3136652/cern-scientists-comic-sans-higgs-boson>>.

8 Cian O'LUANAIGH, « CERN to Switch to Comic Sans », article publié sur le site officiel du CERN le 1er avril 2014, URL: <<https://home.cern/news/news/cern/cern-switch-comic-sans>>.

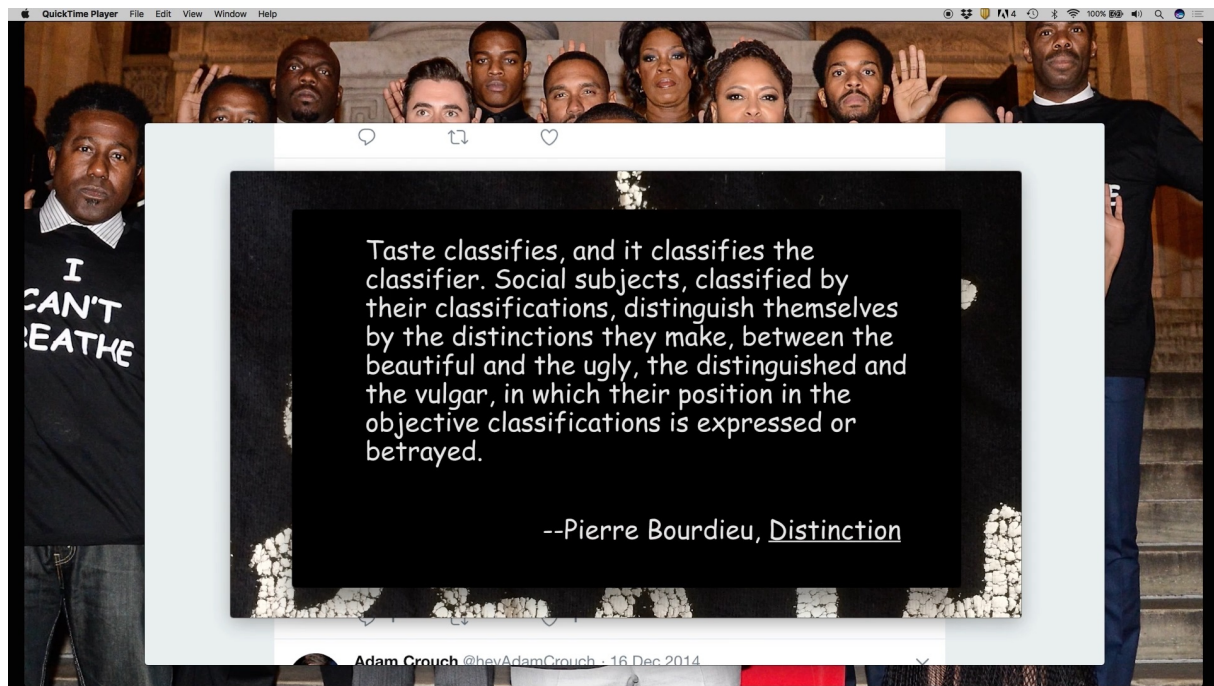
9 Heather Noel TURNER, « The Development of Typeface Personas and the Consequences of Perceived Identities », in Christopher SCOTT WYATT et Daniëlle Nicole DEVOSS (dir.), *Type Matters: The Rhetoricity of Letterforms*, Clemson, Parlor Press, 2017, p. 89-107, p. 103.

[La police] Comic Sans a régulièrement été considérée signalant l'absence de diverses qualités traditionnellement associées avec une forme de privilège : le goût, l'éducation en matière de design, l'accès matériel à des outils technologiques – et la connaissance critique permettant d'identifier différentes polices typographiques, les comprendre, et les juger. Presque toutes ces qualités sont associées à des identités définies par leur classe et leur genre. Les utilisateurs et utilisatrices de Comic Sans sont régulièrement dénigrés·es comme étant 1) des femmes et 2) des institutrices, secrétaires, ou de jeunes filles immatures. Un même populaire sur internet porte l'inscription suivante : « Comic Sans n'est jamais acceptable. Sauf si tu es une gamine de huit ans et que tu écris un poème sur les licornes ».¹⁰

Or c'est justement à la déconstruction des stéréotypes de genre et de classe associés à la police Comic Sans que le film de Roger Beebe travaille.

The Comic Sans Video dure huit minutes et vingt secondes. La voix du cinéaste y est présente de la première à la dernière minute, retraçant, dans un récit à la première personne, un itinéraire de recherche singulier prenant pour point de départ les réactions furieuses ou amusées face à ce tee-shirt « *I can't breathe* », dans ce qu'il appelle le « *White Twitterverse* » (la « twittosphère blanche »). Le narrateur sollicite l'aide de deux personnes dont on entend les voix en off, sous la forme d'extraits d'entretiens : un ami à lui, professeur en histoire de l'art et collectionneur de tee-shirts politiques, ainsi que sa propre mère, qui commente la manière dont elle a choisi la police typographique pour un roman de Daniel Beebe, le père du cinéaste, dont elle a réalisé la couverture. Le film est également ponctué de citations du sociologue Pierre Bourdieu, ironiquement reproduites à l'écran en utilisant la police Comic Sans, comme pour produire une expérience performative permettant aux spectateurs et spectatrices du film de mesurer combien il est difficile d'attribuer du sérieux et de la légitimité intellectuelle à un texte écrit dans cette police typographique.

10 *Ibid.*, p. 90.



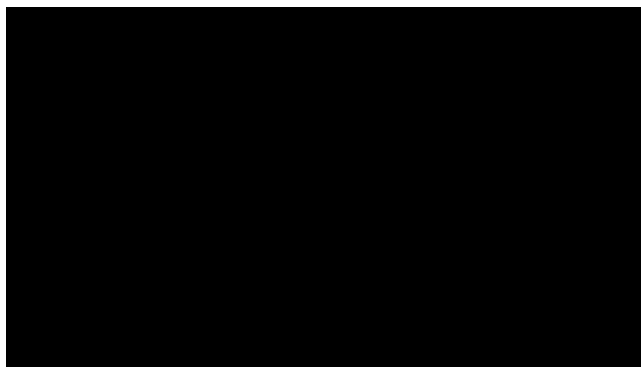
55. Citation de Pierre Bourdieu dans The Comic Sans Video (Roger Beebe, 2018).

Traduction : « Le goût classe, et classe celui qui classe. Classeurs classés par leurs classements, les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent - entre le savoureux et l'insipide, le beau et le laid, le chic et le chiqué, le distingué et le vulgaire - et où s'exprime ou se trahit leur position dans les classements objectifs ».

Comme on le voit sur cette image, les éléments que découvre le narrateur à mesure qu'il avance dans sa recherche sont présentés sur l'écran d'un ordinateur, dans différentes fenêtres qui s'accumulent à l'écran. J'aurai l'occasion de revenir, plus tard dans ce chapitre, sur cet emploi particulier de la capture d'écran d'ordinateur, qui permet, entre autres effets, de recontextualiser les médias trouvés sur internet au sein de leurs interfaces originelles, et peut ainsi être perçu comme travaillant à l'encontre du processus d'exotisation que l'ensemble de cette thèse cherche à penser. Pour le moment, je souhaite me concentrer sur un autre aspect du film : la présence du cinéaste lui-même au sein de son film.

3.1.2. Irruption du « je »

Dès les premières secondes du film, le cinéaste installe un personnage de narrateur auquel il prête sa voix, qui lit un texte écrit à l'avance, tandis qu'à l'image persiste un écran noir. Voici ses premiers mots :



En juillet 2014, Eric Gardner a été étranglé à mort par un officier de police à Staten Island. C'était horrible. Un événement filmé, s'inscrivant dans une longue série de meurtres commis par des policiers sur des hommes noirs. Je ne veux pas montrer la moindre image de ce film, et en réalité, je me sens à peine capable de trouver une manière d'en parler dans cette vidéo. Ce dont je peux parler, ce sont des réactions.

56. Ouverture du film *The Comic Sans Video* (Roger Beebe, 2018).

Plusieurs éléments méritent ici d'être commentés. Tout d'abord, on peut noter que la voix précède toute image, ou tout autre son. Contrairement aux films analysés dans le chapitre précédent, qui cherchaient très explicitement à donner la part belle aux médias appropriés et travaillaient à faire disparaître les sutures opérées au montage par les cinéastes, on assiste ici à une affirmation très forte d'un sujet regardant, qui préexiste, dans le déroulé du film, aux images qu'il s'apprête à nous montrer. Ce narrateur est présenté avant tout comme un spectateur. Il prend la parole parce qu'il a vu cette vidéo documentant le meurtre de Eric Gardner, son énonciation est présentée comme prenant la suite d'une expérience spectatorielle, dont l'intensité justifie qu'il y revienne et cherche à la penser (« *c'était horrible* »). En cela, et même si le dispositif adopté est très différent, le projet est comparable à celui que décrivait

déjà Peter Snowdon dans son récit de la genèse de *The Uprising*, et qui semble traverser tous les films réunis dans le corpus de cette thèse. Il s'agit de revenir sur une expérience personnelle de navigation en ligne, qui a amené le ou la cinéaste à découvrir des médias produits par des internautes avec lesquels il ou elle n'était jusque là pas en contact, ni en ligne ni *offline*, afin de mettre cette expérience personnelle d'internaute-cinéaste en partage avec un public.

Ensuite, il est aussi frappant que la voix off soit immédiatement établie comme émanant d'une entité narrative singulière, plutôt que comme celle d'un narrateur objectif et omniscient. Cette singularité est signifiée à la fois par l'emploi de la première personne, et par l'énoncé d'un jugement subjectif sur l'image que le narrateur décrit sans la montrer (« horrible »). Cette première personne ne cessera de se manifester au long du film, qui se présente moins comme un récit factuel d'événements, que comme un journal subjectif de recherche. Chaque nouvel élément apporté à l'enquête est introduit comme une découverte du narrateur : « *Je suis tombé dans un puits de recherche* (« an internet rabbit hole ») *qui m'a conduit jusqu'à...* », « *C'est alors que j'ai découvert...* », « *Pendant que je travaillais sur cette vidéo, je n'ai pas cessé de trouver...* ». Ce récit de recherche n'est lui-même pas énoncé de manière aussi factuelle que ces quelques extraits pourraient le suggérer ; il est émaillé de moments où le narrateur évoque ses doutes et questionnements, et met en partage l'évolution de ses propres réactions à l'emploi de la police Comic Sans. Par exemple, à propos d'une plaisanterie qu'il a découvert au fil de ses explorations sur Twitter et qu'il reproduit à l'écran, il raconte :

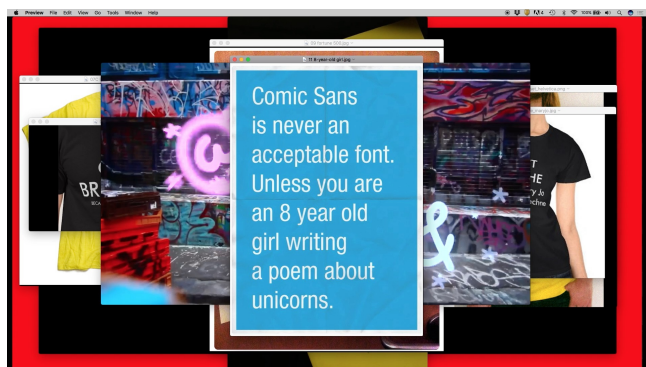


Quand j'ai trouvé cette photo d'un mur dont des employés de bureau se servent pour communiquer, j'ai éclaté de rire, et je l'ai envoyé à ma copine. Bien sûr que j'ai ri. La personne qui l'a prise est sans doute un connard bardé de diplômes comme moi, (« a highly educated asshole »), tournant en ridicule un-e secrétaire bien intentionné-e qui n'a pas eu accès à l'éducation de luxe qui lui aurait enseigné que Comic Sans, c'est nul.

57. Confession du narrateur dans The Comic Sans Video (Roger Beebe, 2018).

Traduction des messages : « S'IL VOUS PLAÎT FERMEZ LA PORTE !!! MERCI !!! ». « Merci de ne pas utiliser Comic Sans – nous sommes une entreprise classée au Fortune 500, pas un stand de vente de limonade. » (Le classement Fortune 500 signale les premières entreprises états-uniennes, classées selon l'importance de leur chiffre d'affaire).

Plus tard, le narrateur raconte avoir découvert pendant ses recherches le même mème que citait plus haut Heather Noël Turner, et déclare :



En réalité, c'est très drôle. Mais pour qui ? J'imagine que ce n'est pas drôle pour une petite fille de huit ans. Ou peut-être pour les filles en général.

58. Deuxième confession du narrateur dans The Comic Sans Video (Roger Beebe, 2018).

Traduction : « Comic Sans n'est jamais acceptable. Sauf si tu es une gamine de huit ans et que tu écris un poème sur les licornes ».

Ces deux extraits mettent en évidence le fait que le recours à la première personne n'est pas seulement un artifice rhétorique ; c'est bien l'expérience que Beebe fait de ces médias dont il s'agit avant tout, et c'est la trajectoire de sa pensée que l'on suit à travers les images et les textes découverts au fil de ses recherches en ligne.

J'ai eu l'occasion d'interroger le cinéaste quant à sa décision de produire ce récit de recherche à la première personne, plutôt que d'adopter une forme narrative moins personnelle. Il m'a répondu en évoquant un autre de ses films, *Historia Calamitatum (the story of my misfortunes), Part II: The Crying Game* (2014), qui compte lui aussi parmi ses films de forme essayistique. L'œuvre prend pour point de départ son propre journal intime, dans lequel il notait à l'époque, jour après jour, toutes les situations dans lesquelles il sentait des larmes lui venir aux yeux. *Historia Calamitatum...* est un film résolument intime, dont le ton oscille entre confession et séance de thérapie, qui investit l'expression et l'exploration des émotions du cinéaste comme moteur narratif. À propos de la genèse de ce film de 2014, Beebe m'a expliqué qu'il avait eu envie, après avoir réalisé plusieurs films « matériels » et assez « impersonnels », de travailler un matériau plus riche en émotions, en expérience vécue :

Dans [*Historia Calamitatum...*], j'ai retourné la caméra vers moi, ma voix est présente, parce que je voulais vraiment mettre du vécu au cœur du film, je voulais des émotions, je voulais quelque chose de différent [de ce que j'avais recherché dans les films précédents, plus formels]. Avec *The Comic Sans Video*, je crois que c'était différent [...] Cette vidéo m'a demandé tellement d'efforts (« *wrestling* »), que ça m'a semblé important de représenter ces efforts. C'était la seule manière dont je pouvais parler de ce sujet. Mais [l'envie de parler de moi] n'était pas à l'origine du projet, contrairement à *Historia Calamitatum*. Je ne me suis pas dit « Je veux être au centre de l'histoire ». C'était plutôt : « La seule manière dont je peux mener ce travail de manière éthique, c'est en évoquant ma position (« *positionality* ») par rapport à l'objet de mes recherches ».

Apparaît ici un élément important, qui était en réalité déjà en germe dans les tout premiers mots du film, cités plus haut : le recours à la voix off, et en particulier son écriture à la première personne, est justifié par le cinéaste comme répondant à un impératif éthique. Cela

fait écho à son refus explicite de montrer les images de la mort de Eric Gardner, et à l'expression de ses doutes quant à sa légitimité à « en parler ». Ce thème a été aussi central dans notre entretien qu'il l'est dans le film lui-même. Le narrateur questionne sans arrêt ses propres préjugés et sa position par rapport au sujet de son enquête, pensée à partir de son identité ethnique qui le rattache plus évidemment au groupe des internautes blancs méprisant la police Comic Sans, qu'aux activistes du mouvement Black Lives Matter. Le cinéaste m'a ainsi expliqué avoir longtemps eu l'impression de « ne pas avoir le droit de parler pour, ou même de parler de » la communauté à l'origine de la production de ce tee-shirt ; il a déclaré avoir

trouvé certaines de ces blagues [à l'encontre du tee-shirt « *I can't breathe* »] marrantes. [...] Et je ne savais pas quoi faire de ça. Peut-être que ça raconte surtout le privilège d'être une personne blanche, qui n'est pas vraiment impliquée dans les agressions dont font l'objet des corps masculins noirs. [...] Quand j'ai commencé à travailler sur ce projet, j'ai pensé : je ne peux pas faire ce film. Je ne peux pas. Je ne vois pas comment je pourrais approcher ce sujet.

Alors que je lui demandai ce qui l'avait finalement convaincu de poursuivre ce projet, malgré ses craintes initiales, il m'a répondu :

C'est par l'écriture que j'ai pu me situer par rapport à tout ça... et ne pas seulement me contenter de regarder tout ça de l'extérieur en rigolant. Je crois que le film rend assez fidèlement compte de mon trajet pendant les années que j'ai passées à réfléchir à ce film, à mesure que j'essayais de développer une relation éthique vis-à-vis de ce sujet, et il rend aussi compte de ce que j'ai appris sur le chemin. [...] Pour moi, le plus important dans ce film, ça a été de me rendre compte que j'avais été stupide, que j'avais besoin d'entendre les voix d'autres personnes, de prendre du recul, faire le point, et ré-examiner ma propre position.

Cette déclaration m'intéresse car elle me semble se raccorder très directement avec le thème central de cette thèse. Si Beebe n'utilise pas directement le terme d'exotisation, on voit cependant qu'il était soucieux, dans son travail sur *The Comic Sans Video*, de ne pas produire des personnes dont il s'appropriait les médias un portrait distancié, produit depuis une position de privilège non-questionnée. La distance qui le sépare de ces personnes, et vis-à-vis

desquelles il a ressenti le besoin d'explicitier sa « positionnalité », se retrouve autant au cœur de ses réflexions rétrospectives sur son processus créatif, qu'au centre du film lui-même.

Il est utile de noter que dans le dispositif de ce film, ces questions se posent non seulement au sujet d'un groupe d'internautes vis-à-vis duquel le cinéaste aurait à se situer, mais de deux communautés distinctes, que son film risquait d'exotiser l'une et l'autre. Il y a d'une part les activistes du mouvement Black Lives Matter, qui ne prennent pas directement la parole dans le film, mais qui y sont figurés par leur tee-shirt « *I can't breathe* » ; et de l'autre, les internautes que Beebe identifie par assomption comme appartenant au « *White Twitterverse* » – le réseau social ne permet pas de connaître la couleur de peau de ses utilisateurs et utilisatrices – et qui se sont moqués publiquement de la police typographique employée sur ce tee-shirt. Ces deux groupes de personnes sont donc autant l'un que l'autre figurés dans le film par leurs productions médiatiques : le tee-shirt d'un côté, les tweets, mêmes et autres images méprisants ou humoristiques de l'autre. Cependant, aucun de ces deux groupes n'est présenté comme une communauté fermée et bien définie, composée d'un nombre identifié d'individus qui s'identifieraient explicitement comme en faisant partie. La référence récurrente à Bourdieu invite plutôt à comprendre que le cinéaste approche ces deux groupes comme deux classes entre lesquelles existent des enjeux de domination culturelle, symbolique et politique, et dont l'existence n'est pas conditionnée par la conscience qu'auraient leurs membres d'y appartenir. J'ai senti dans notre discussion que c'était vis-à-vis du premier groupe, celui des activistes de Black Lives Matter, que Beebe avait le plus de difficultés à se situer ; principalement parce qu'il n'arrivait pas à se défaire de son sentiment d'appartenir lui-même plutôt au second, du fait de sa couleur de peau autant que de l'éducation privilégiée qu'il a reçue.

Une séquence du film permet de prendre conscience de ce que son propos même tend à confirmer cette inscription du cinéaste, presque malgré lui, parmi les détracteurs et

détractrices de la police Comic Sans. Pendant le premier entretien que réalise le cinéaste avec un ami professeur en histoire de l'art, ce dernier déclare, à propos des débats engendrés par l'usage de la police Comic Sans sur ce tee-shirt :



Ça ressemble aux préoccupations d'un prof en histoire de l'art. Dans le vrai monde, les gens s'intéressent plutôt à ce qui leur arrive. En l'occurrence, des gens se font étouffer et meurent. Tu as des manifestations où les gens portent ces tee-shirts avec ces mots puissants – même pas des mots, presque des halètements, des supplications...

Pour ne prêter attention qu'au fait que ces tee-shirts utilisent une police dont certain-es trouvent qu'elle manque de distinction, il faut vraiment passer à côté d'un truc. [...]

En un sens, ça doit être cool, d'avoir ce genre de problème.

59. Extrait d'entretien dans *The Comic Sans Video* (Roger Beebe, 2018)

Cette citation rattache explicitement la préoccupation des internautes soucieux et soucieuses de critiquer l'usage de la police Comic Sans à une forme de privilège : c'est parce qu'ils et elles ne sont pas directement menacés par le danger que ce tee-shirt dénonce – les violences policières racistes – qu'ils et elles peuvent jouir du luxe consistant à prendre le temps de publier sur les réseaux sociaux des plaisanteries à propos du vêtement. À l'image, pendant cet extrait d'entretien, on voit une superposition de fenêtres d'ordinateur. Au deuxième plan, on voit défiler une page de Twitter où s'accumulent des plaisanteries sur la police Comic Sans. Au premier plan apparaît l'image de l'inscription telle qu'elle figure sur un tee-shirt

visiblement usagé. Un lent zoom fait progressivement apparaître non plus l'inscription dans son ensemble, mais dans son détail, sa matérialité : l'inscription s'effrite. Ces irrégularités du tissu invitent à imaginer l'histoire de ce vêtement. De simple image virale, il devient un objet tangible, incarné, ayant visiblement fait l'objet de multiples lessives, probablement entre différentes manifestations de rue. Le tee-shirt est ainsi inscrit dans une temporalité qui excède celle des échanges sur Twitter dont il a fait l'objet, et dans une spatialité qui dépasse le seul cadre de l'écran d'ordinateur. Et plus le zoom progresse, moins la police typographique est identifiable. À l'élargissement de vue à laquelle invite la voix de l'interviewé, qui dénonce la myopie relative des internautes préoccupé·es davantage par l'apparence des te-shirts que de la violence que ceux-ci dénoncent, répond ce rapprochement vers le vêtement, qui a paradoxalement le même effet : les associations symboliques que l'on peut avoir avec la police typographique employée sont désactivées, rendant possible un report attentionnel vers la réalité politique autant que matérielle dans laquelle ces tee-shirts s'inscrivent.

Par ce double travail discursif et visuel, cette séquence rend possible une critique du projet même de Beebe, que le cinéaste invite sans y répondre de manière définitive. Le film est à l'évidence le fruit de vifs efforts visant à n'être en définitive pas moqueur vis-à-vis de ces tee-shirts, malgré les confessions du cinéaste qui reconnaît avoir trouvé certaines des plaisanteries des internautes amusantes. L'ensemble du court-métrage est construit de sorte à permettre progressivement la compréhension des enjeux politiques de ces plaisanteries, et de leurs conditions de possibilité. Cependant, le fait demeure que le film s'intéresse à l'usage de la police Comic Sans sur ces tee-shirts, plutôt que de documenter directement la réalité que ceux-ci dénoncent. Ce choix de focale thématique témoigne de ce que le film procède du même privilège que celui que dénonce l'interviewé dans l'extrait ci-dessus. Le fait que Beebe déclare ne pas avoir osé aborder de manière frontale la réalité dont ces tee-shirts gardent la trace – la mort de Eric Gardner, et de nombreux autres hommes afro-américains – car il ne se

sentait pas légitime à jouer le rôle de porte-parole de cette communauté, fournit un élément de contextualisation du parti pris narratif et thématique du film, mais n'en déconstruit pas pour autant les prémices. On peut aller jusqu'à avancer que le fait même que le film se déroule sur l'écran d'un ordinateur – à distance de la réalité des rues, théâtre à la fois des violences policières et des manifestations qui les dénoncent – signale que *The Comic Sans Video* est l'œuvre d'un artiste jouissant du privilège de se soucier de l'emploi d'une police typographique, tandis que d'autres – celles et ceux-là même dont il commente les productions médiatiques – luttent dans ces rues pour leur survie. Le malaise ressenti par le cinéaste vis-à-vis de cette position, dont il est à l'évidence extrêmement conscient, est exemplairement illustré par l'une des dernières images du film. Comme un écho mémoriel de la scène d'Antonioni avec laquelle j'ai ouvert ce chapitre, la séquence voit le cinéaste tourner sa caméra vers lui-même :



Donc... ouais. Je suis en train de me remettre. Ça m'arrive encore de rigoler quand je croise des blagues sur la police Comic Sans.

Mais finalement ce n'était pas si dur, d'arrêter de me féliciter d'être un mec blanc de la classe moyenne supérieure, éduqué dans des écoles privées de luxe, où l'on m'a appris à mépriser les gens qui aiment des polices que je n'aime pas.

60. Épilogue de *The Comic Sans Video* (Roger Beebe, 2018)

En se filmant, le cinéaste exhibe sa blanchité, qu'il n'a cessé de commenter au long du film. La mise en scène derrière lui d'une étagère croulant sous les bobines de films peut être comprise comme une manière de signifier visuellement cette « éducation de luxe » qu'il déclare avoir reçue. Elle le signale aussi comme praticien d'une forme de pratique médiatique coûteuse à laquelle est attachée un fort prestige symbolique – pour continuer à analyser ce film avec les outils théoriques que lui-même emploie, ceux de Bourdieu –, qui entre en contraste avec les productions d'internautes qui constituent la matière première du film. Lorsque le cinéaste se recule après avoir allumé la caméra, on voit qu'il porte un tee-shirt « *I can't breathe* » ; dans un cadre qui sépare son buste de son visage, laissé hors champ, il hausse les épaules, comme un mime cherchant à évoquer visuellement une forme d'impuissance ou de désespoir ; puis il éteint à nouveau la caméra. Le tee-shirt qu'il arbore semble neuf, loin de l'usure illustrée par celui exhibé en gros plan lors de la séquence analysée plus haut. La gestuelle du cinéaste vient ponctuer, au terme du récit de recherche qui organise l'ensemble du film, le caractère irrésolu de ses conclusions. Le haussement d'épaules semble vouloir communiquer aux spectateurs et spectatrices la conscience qu'a le cinéaste de n'avoir pas démêlé tous les fils de son enquête. Il vient aussi signifier le malaise d'un corps subitement placé à l'intérieur de ce tee-shirt, cette fois sorti pour de bon de l'écran de l'ordinateur, pour s'incarner en un objet tangible : à la difficulté à poser sa voix sur l'image de ce tee-shirt, répond la difficulté à endosser le vêtement lui-même. En ce sens, l'apparition finale de Beebe à l'image achève de *situer* le regard du cinéaste, et donc de son corps tout entier, vis-à-vis des médias qu'il commente. Son devenir-image rend manifeste la stratégie d'ensemble du film, qui consiste à offrir non seulement les médias d'internet, mais aussi ses propres pratiques médiatiques, discursives, sociales, à l'observation et à la critique de ses spectateurs et spectatrices.

Ceci m'amène enfin à expliciter les raisons pour lesquelles il m'a paru intéressant d'ouvrir ce troisième chapitre avec l'évocation de ce film de Roger Beebe. Tout d'abord, il m'a semblé que parce qu'il explore un phénomène socio-médiatique en ligne – le *backlash* (« retour de bâton ») dont ce tee-shirt a fait l'objet – et qu'il est principalement réalisé à partir de médias trouvés sur internet, qu'il remonte librement pour en produire un discours critique, ce court-métrage s'inscrit très évidemment dans le corpus d'œuvres auxquelles cette thèse s'intéresse. Ensuite, il m'est apparu comme permettant d'appréhender de manière exemplaire (notamment grâce à sa forme courte, qui permet d'en déplier tous les recoins avec minutie) les enjeux autant esthétiques qu'éthiques et politiques de l'approche consistant pour les cinéastes à mettre en scène, à travers la production d'une figure de narrateur, leur propre regard sur des médias trouvés sur internet. Le film de Beebe est remarquablement explicite dans sa manière de livrer aux spectateurs et spectatrices les intuitions et les doutes de son auteur à mesure que le récit progresse. En un sens, le sujet même du film est ce travail de recherche d'un positionnement juste, de la part du cinéaste, vis-à-vis de ces plaisanteries et de ces memes trouvés sur internet, qui le font rire et l'embarrassent tout à la fois. Pour cette raison, ce film m'est apparu comme permettant de saisir rapidement et de manière intuitive l'approche générale à laquelle ce chapitre s'intéresse. L'analyse ci-dessus a mis en évidence ce que cette approche autorise de réflexivité, d'auto-critique, et de mise au travail de la distance qui sépare le cinéaste des « sujets » de son film, dont on a vu qu'elle était une composante cruciale de l'exotisation des médias d'internet. Mais cette analyse suggère aussi ce que cette approche impose de recentrement du récit sur la seule figure du narrateur. À ce propos, Roger Beebe déclarait :

Je suis très conscient que c'est ma voix qui guide le film. C'est ma voix, pleine de confiance, qui sert de structure. Quand j'autorise d'autres voix à se faire entendre dans le film, c'est évident que ce ne sont que des personnages secondaires. [...] La forme du film me permet d'entourer ces voix de la mienne, de les contextualiser. Dans la voix off, je me dénigre, et en même temps... Je suis conscient qu'il y a une

forme de narcissisme dans le fait d'incarner une voix aussi structurante. Le fait d'être au centre du projet, ça peut être à la fois une manière d'être critique de mes propres angles morts, et de me remettre au centre de l'attention – comme si je faisais tout ce parcours (auto-)critique pour regagner mon droit à la parole, quelque chose comme ça. C'est un drôle de petit nœud que je ne sais pas comme démêler.

C'est à ce même « petit nœud » que l'ensemble de ce chapitre s'intéresse. Conformément à la méthodologie mise en place dans les chapitres précédents de cette étude, je propose d'avancer dans mon argumentaire en croisant des micro-analyses de films contemporains réalisés à partir d'internet et illustrant, de diverses manières, cette même approche réflexive qui caractérise *The Comic Sans Video*, avec des réflexions plus théoriques prenant appui sur l'histoire du cinéma de non-fiction.

3.1.3. Le tournant réflexif

J'ai justifié dès le début de cet essai du fait que l'approche que j'ai développée pour évoquer dans ces pages l'histoire du cinéma de non-fiction, et la littérature critique qui l'a pris pour objet, est volontairement plus fragmentaire que totalisante. Encore une fois, il apparaît que rendre compte de manière à la fois précise et complète des débats historiques dont ont fait l'objet les questions qui viennent d'émerger de l'analyse de *The Comic Sans Video* de Roger Beebe, demanderait un travail de recherche exclusivement consacré à cette question – sans parler de la nécessité de rendre aussi compte du contexte intellectuel dans lequel ces débats se sont développés. Mais mon projet ici n'est pas tant de proposer une lecture originale de cette histoire, que d'aller y chercher quelques outils conceptuels analytiques choisis qui me semblent particulièrement utiles à convoquer pour approcher les pratiques contemporaines de réemploi d'internet. Aussi ne proposé-je à nouveau que quelques éléments de

contextualisation historique de l'apparition dans le champ du cinéma de ethnographique des questions liées aux approches réflexives, afin d'entrer au plus vite dans le vif de l'analyse filmique.

Dans le chapitre précédent, j'ai rappelé combien l'émergence du cinéma observationnel avait été pensée comme une réponse à la forme de documentaire ethnographique qui était alors hégémonique : une voix off omniprésente énonçait le sens des images de manière autoritaire, sans que la légitimité de cette parole (que celle-ci soit directement celle des cinéastes, ou celle d'un acteur ou d'une actrice lisant leurs mots) ne soit interrogée par le dispositif filmique. Prenant le contre-pied de cette approche, le cinéma observationnel refusait la voix off et l'interprétation verbale des images, critiquée comme imposant aux pratiques socio-culturelles indigènes une perspective occidentale, donc tendanciellement coloniale. La décision de montrer les images seules, sans autre travail interprétatif que celui du montage, était investie comme une manière de laisser les personnes filmées parler en leur propre nom. Or c'est précisément à cette idée, comme je vais le détailler dans les prochains paragraphes, que l'approche « réflexive » a voulu faire réponse. Tandis que je présente la manière dont s'est incarné, dans le champ du film ethnographique, ce « tournant réflexif » qu'ont massivement pris les cinéastes dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et en particulier à partir des années 1980, j'aimerais cependant attirer l'attention sur le fait qu'il est important de ne pas caricaturer rétrospectivement le dispositif observationnel comme incarnant un positionnement implicitement colonial, tandis que seules les approches réflexives témoigneraient d'une prise de conscience des enjeux éthiques et politiques sous-tendant tout désir de représentation de l'Autre. En réalité, ces deux approches, pour aussi antithétiques qu'elles puissent apparaître, ont été théorisées plus ou moins à la même époque, et en réponse aux mêmes bouleversements idéologiques agitant la plupart des disciplines académiques. Aussi n'est-il pas question de présenter ici cette histoire de manière téléologique, le développement de

nouvelles formes filmiques disqualifiant mécaniquement les précédentes. À l'inverse, la réinvention de ces deux approches à l'époque contemporaine, s'agissant de documenter internet, montre combien certaines des questions soulevées il y a une cinquantaine d'années sont encore irrésolues, et par conséquent pleinement valides. Aussi l'enjeu des prochaines pages n'est-il pas de présenter une approche qui, parce qu'elle hériterait d'un courant ultérieur et par conséquent « plus avancé » de l'histoire du cinéma ethnographique, serait indubitablement préférable à la précédente. Ces précautions prises, il est temps de me tourner vers la littérature théorique permettant de saisir ce dont le « tournant réflexif » a été le nom, et de réfléchir aux outils critiques que cette histoire peut fournir à la présente étude.

En 1992, Jay Ruby écrivait, au sujet de l'histoire du cinéma ethnographique :

Au cours des dernières décennies, un changement (« *shift* ») paradigmatique s'est produit dans la relation entre les personnes filmant, et les personnes filmées. Tandis que certaines continuent à produire des images d'une manière traditionnelle, j'argue que ces praticien·nes *mainstream* le font avec de moins en moins de conviction et d'impact. [...] Les forces de la tradition ont beau être puissantes, les fondations intellectuelles et morales qui soutenaient ces pratiques *mainstream* ont été sérieusement érodées. Ces changements sont liés à un complexe de facteurs à la fois intellectuels, artistiques, politiques, et éthiques.¹¹

Abordant ensuite plus précisément la nature de cette « érosion », Ruby parle de la « mort de l'objectivité » ethnographique, qu'il associe dans son texte au phénomène plus général que George Marcus et James Clifford ont désigné dès 1986 avec l'expression de « crise de la représentation » :

Un changement conceptuel, aux implications « tectoniques », a eu lieu. Nous basons désormais les choses sur une Terre en mouvement. Il n'y a plus de lieu en surplomb [...] à partir duquel cartographier les manières dont les humains vivent ; plus de point Archimédien depuis lequel représenter le monde.¹²

11 Jay RUBY, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: an Anthropological and Documentary Dilemma », *Journal of Film and Video*, 44-1/2, 1992, p. 42-66, ici p. 46.

12 James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 22.

J'ai déjà commenté, dans le chapitre précédent, ce que ce bouleversement épistémologique (notamment lié, comme on l'a vu, aux prises de conscience liées au développement des théories post-coloniales) a entraîné d'évolution des pratiques filmiques employées dans le champ de l'anthropologie : le développement du cinéma observationnel en était déjà une manifestation. Mais ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est d'observer la manière dont a par ailleurs été formulée, dès cette époque, la nécessité de recourir à des techniques visuelles et narratives généralement qualifiées de « réflexives », ayant pour objectif de singulariser la perspective du ou de la cinéaste, et de souligner le caractère subjectif de toute entreprise ethnographique. Cette aspiration à la production de « savoirs locaux »¹³, de « vérités partielles »¹⁴, et de « savoirs situés »¹⁵ a été formulée par plusieurs auteurs et autrices, dont les écrits peuvent servir de boussoles pour s'orienter dans la production cinématographique contemporaine prenant pour point de départ les médias d'internet. Je précise cependant que l'exposé ci-dessous n'aura pas pour objectif de rendre compte de l'ensemble des débats et des différentes définitions de la notion de « réflexivité » en anthropologie en général, ni dans le champ du film ethnographique en particulier ; je me concentrerai spécifiquement sur quelques textes clé évoquant la nécessité, pour l'ethnographe, de rendre explicite le lieu depuis lequel il exerce son observation.

Clifford Geertz, dans l'introduction de son ouvrage *Local knowledge*, daté de 1983, observe un développement dont il appelle de ses vœux la continuation, et qu'il caractérise comme la généralisation d'une

conscience aiguë de ce que la chose vue dépend de l'endroit depuis lequel elle est vue, et des outils avec lesquels elle est vue. Pour un·e ethnographe essayant de démêler les mécanismes d'idées qui lui sont étrangères, toute forme de savoir est

13 Clifford GEERTZ, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 2008.

14 J. CLIFFORD et G. MARCUS (dir.), *Writing Culture*, op. cit.

15 Donna HARAWAY, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14-3, 1988, p. 575-599.

toujours inéluctablement locale, inséparable de ses instruments et de ses emboîtages. On peut dissimuler ce fait avec une rhétorique œcuménique, ou l'estomper à l'aide d'une théorisation acharnée, mais on ne peut pas le nier complètement.¹⁶

Il apparaît clairement dans cette citation que le lieu qu'il s'agit de circonscrire à l'aide de l'expression de « savoir *local* » est celui qu'occupe le chercheur ou la chercheuse. À la singularité de la pensée indigène qu'il s'agit de décrire fait écho, dans cette conception de la pratique de l'anthropologie, la singularité de la pensée du chercheur ou de la chercheuse, comprise comme conditionnée par son environnement culturel propre. Le texte anthropologique est ainsi idéalement compris non plus comme une tentative de description objective d'une pensée « exotique » – formulée grâce à la rationalité occidentale implicitement posée en parangon de vérité – mais comme le produit de la rencontre entre deux modes distincts de pensée et deux systèmes de valeurs, également étranges depuis le point de vue de l'autre. On pressent que le renversement qu'opère la première phrase de la citation ci-dessus suggère une opération méthodologique consistant à déporter une partie de l'attention usuellement accordée à l'objet d'étude, vers le chercheur ou la chercheuse et ses outils d'analyse. Quitte à anticiper quelque peu les prolongements dont feront l'objet les écrits de Geertz, cette citation peut donc être comprise comme esquissant un appel à l'examen simultané de la « chose vue », et du dispositif à la fois humain, économique et technologique permettant son observation. Pour emprunter une expression de Jay Ruby, il s'agit que le « voyeur soit vu » (« *the Viewer Viewed* »¹⁷).

Dans l'introduction de l'ouvrage *Writing Culture*, intitulée « *Partial Truths* », James Clifford et George Marcus observent à leur tour en 1986 une

16 C. GEERTZ, *Local Knowledge*, *op. cit.*, p. 4.

17 Jay RUBY, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 181 *et seq.*

tendance générale vers une *spécification des discours* en ethnographie : qui parle ? Qui écrit ? Quand, et où ? Avec qui, pour qui ? Avec quelles limitations institutionnelles et historiques ?¹⁸

Appelant de leurs vœux une approche littéraire plus expérimentale de l'écriture ethnographique, les auteurs avancent par ailleurs qu'« une fois accepté et incorporé à l'art ethnographique, un rigoureux sens de la partialité peut devenir une source de tact représentationnel »¹⁹. Ben Millers, dans sa revue de l'état de l'art sur cette question menée en 1977, avait en effet noté que les prises de paroles personnelles de la part des anthropologues, commentant leurs méthodes et exprimant leur ressenti subjectif vis-à-vis de leurs objets d'étude, se trouvaient encore massivement, à l'époque, dans les paratextes (avant-propos et postfaces), plutôt que dans les œuvres ethnographiques elles-mêmes²⁰. C'est l'inclusion de ces remarques méthodologiques et subjectives *dans l'œuvre* ethnographique que défendent Clifford et Marcus. Si l'idée d'une « partialité rigoureuse » peut sembler paradoxale, encore qu'évocatrice, on peut noter que la nécessité de faire porter l'analyse ethnographique vers l'analyste autant que vers les personnes analysées est formulée ici sur le terrain de l'injonction éthique. Le « tact représentationnel » qu'il s'agit d'exercer évoque en effet l'idée d'un nécessaire respect à exercer envers les personnes dont il s'agit d'étudier les pratiques culturelles et sociales. De même que pour le cinéma observationnel décrit précédemment, les pratiques réflexives ont donc d'emblée été défendues comme garantissant, encore que par des moyens sensiblement opposés, la non-exotisation des personnes faisant l'objet de l'étude ethnographique. Pour le reste, ces deux citations de Clifford et Marcus convergent autour de deux injonctions méthodologiques, qui ont par la suite animé beaucoup de débats dans le champ de l'anthropologie scientifique. Puisque le « lieu » depuis lequel travaille l'ethnographe (compris au sens large, et non seulement géographique du terme) conditionne son analyse et

18 J. CLIFFORD et G. MARCUS (dir.), *Writing Culture, op. cit.*, p. 13.

19 *Ibid.*, p. 7.

20 Ben MILLER, « Reflexivity in Ethnography: An Annotated Bibliography », conférence à la Temple University en 1977, citée dans Jay RUBY, « Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film », *Semiotica*, 30-1-2, 1980, p.158.

informe ses conclusions, il est logique que ce lieu fasse l'objet d'une description précise, au sein même du texte ethnographique ; le chercheur ou la chercheuse doit se représenter lui ou elle-même à l'intérieur de son récit, en tant que protagoniste de l'histoire racontée. Or qui dit protagoniste, dit participation au récit. L'anthropologue Lila Abu-Lughod a ensuite prolongé cette réflexion en avançant que la seule notion de « localité » des savoirs formulée par Geertz (comprise comme une manière d'insister sur le caractère partiel et fragmentaire de tout savoir ethnographique) n'est pas suffisante à décrire l'espace de pensée de l'anthropologue. Elle écrit ainsi qu'il est nécessaire de penser en outre la « positionnalité » de son discours, c'est-à-dire de questionner la nature de sa relation avec son objet d'étude²¹. En outre, il est particulièrement intéressant de noter qu'historiquement, ce questionnement s'est d'emblée articulé avec la recommandation, adressée à l'anthropologue, de faire l'exercice de sa subjectivité dans sa manière de formuler le récit de ses recherches. L'aveu de la singularité de sa perspective était perçu comme conditionnant la valeur de vérité de son discours. Ou, comme Michel Renov l'a récemment reformulé :

En 1990 [...] la subjectivité n'est plus interprétée comme « quelque chose de honteux » ; c'est le filtre par lequel le réel pénètre le discours, ainsi qu'une sorte de compas expérimentiel guidant l'œuvre vers la réalisation de sa qualité de savoir incarné (« *embodied knowledge* »).²²

C'est cette double injonction méthodologique, à la représentation de soi en tant que participant à la scène observée, et à l'exercice ostentatoire de sa subjectivité, que résume le terme de « réflexivité » tel que je propose de l'entendre dans la suite de mon argumentaire.

21 Lila ABU-LUGHOD, « Writing Against Culture », in Richard G. FOX (dir.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research Press, 1991, p. 466-479.

22 Michel RENOV, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 176.

Cette double modalité de la réflexivité se retrouve, encore que différemment formulée, dans le récit que propose Paul Henley quant à la manière dont ce même terme a été employé, historiquement, dans le champ du cinéma documentaire :

En pratique, [l]e terme [de « réflexivité »] a été utilisé, dans les premiers temps, de deux façons différentes : la première se réfère à la subjectivité du ou de la cinéaste, et l'autre, à sa relation avec les personnes filmées. En ce qui concerne la subjectivité du ou de la cinéaste, le terme de « réflexivité » était employé pour désigner le processus par lequel le ou la cinéaste signale, à l'intérieur même de son film, la manière dont sa subjectivité personnelle a informé la fabrication du film – qu'il s'agisse de sa biographie personnelle, ses intérêts intellectuels ou politiques, les stratégies techniques adoptées, etc. [...] L'autre sens dans lequel le terme de « réflexivité » était souvent utilisé, à l'époque, était beaucoup plus facile à réaliser. Il faisait référence au fait de reconnaître explicitement, à l'intérieur du film, que celui-ci était le produit d'une relation avec les personnes qu'il montre.²³

Henley distingue ici deux stratégies formelles parallèles, qui correspondent à la double injonction méthodologique décrite ci-dessus : le premier geste correspond au souci de se mettre en scène en tant que sujet dont les perceptions sont subjectives ; le deuxième, en tant que participant·e des dynamiques sociales qu'il s'agit d'étudier.

Dans le domaine du cinéma ethnographique, ces deux gestes avaient fait leur apparition, de manière marginale et expérimentale, longtemps avant que la nécessité de développer des approches réflexives ne se généralise dans les esprits et les discours des anthropologues. Quant au premier geste, consistant à signaler « la manière dont sa subjectivité personnelle a informé la fabrication du film », on peut penser aux premiers « *travelogues* » des débuts du XX^{ème} siècle, qui se présentaient comme autant de récits subjectifs d'expériences de voyage en terres inconnues. Les conférences de Burton Holmes, que l'on connaît grâce aux travaux de Genoa Caldwell²⁴ comme l'inventeur du terme « *travelogue* » (en français « journal de voyage ») et qui ont fait l'objet d'une rétrospective au festival Cinéma du Réel en 2008, en constituent des exemples éclairants. Héritant des

23 Paul HENLEY, *Beyond Observation*, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 154.

24 Genoa CALDWELL, Burton HOLMES et Benedikt TASCHEN, *Travelogues: le plus grand voyageur de son temps, 1892-1952*, Paris, Taschen, 2006.

techniques développées notamment par le voyageur-conférencier John L. Stoddard à partir de vues photographiques, le dispositif de Holmes reposait sur la projection de séquences filmées lors de ses voyages, qu'il commentait en direct pour son public états-unien. Ce dispositif performatif préfigure l'une des stratégies les plus fréquentes, s'agissant d'inscrire à même l'image la perception subjective que le ou la cinéaste en a : la voix se fait entendre en off, permettant une perception simultanée de ce que les images montrent et de ce que l'auteur ou l'autrice y voit. La forme du *travelogue* a par la suite été beaucoup critiquée, notamment pour ce qu'ils tendaient à imposer la perspective occidentale de leurs auteurs et autrices sur les paysages et les personnes filmées²⁵, sans que cette imposition ne fasse l'objet d'un discours critique ; c'est précisément à cet autoritarisme interprétatif que s'opposaient, on s'en souvient, les stratégies observationnelles décrites dans le chapitre précédent, qui rejetaient l'usage de la voix off. Le titre de l'autobiographie de Burton Holmes signale du reste très clairement la manière dont il envisageait son rapport à l'altérité qu'il filmait : *The World is Mine*²⁶. Il n'est néanmoins pas absurde de tracer un lien entre ces premières tentatives d'exercice d'une perception subjective en contexte ethnographique, et les dispositifs plus explicitement auto-critiques développés ultérieurement : le dispositif joignant images filmées et commentaire en off s'est ensuite très fréquemment observé, par exemple chez Robert Gardner – pour ne citer qu'un exemple très connu – et reste très utilisé par les anthropologues contemporains²⁷.

Le second geste réflexif évoqué par Henley – consistant à « reconnaître explicitement [...] que [le film] est le produit d'une relation avec les personnes qu'il montre » – est quant à lui exemplairement illustré par certains films, très célèbres, de Jean Rouch. Dès le tournage de *Jaguar* (1954-1967) dans le Ghana contemporain, Rouch collaborait en effet intimement avec les personnes que ses films représentaient, devenus ses coauteurs et coautrices. Il aimait à

25 Voir par exemple J. Ruby, « Exposing Yourself », art. cit.

26 Burton HOLMES, *The World is Mine: an Autobiography*, Culver City, Murray & Gee, 1953.

27 Pour ne citer qu'un exemple : *Knots and Holes. An Essay Film on the Life of Nets* de l'anthropologue et cinéaste Mattijs Van de Port, 2018.

raconter qu'il s'était beaucoup inspiré de Robert Flaherty, notamment de son *Nanook l'Esquimau*²⁸, qui était le produit d'une collaboration étroite, à l'écriture comme au tournage, entre le documentariste et différents membres de la communauté inuite. Toutefois, comme je l'ai rappelé plus tôt dans cette étude, Flaherty n'apparaît pas à l'écran dans son film, et ne manifeste d'aucune manière sa participation à la mise en scène du réel qu'il film. Le caractère participatif de son entreprise documentaire (qui n'était d'ailleurs pas nécessairement un modèle de collaboration égalitaire²⁹) ne fait donc pas l'objet d'une représentation réflexive au sein du film, au sens défini ci-dessus. Dans *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, 1961) à l'inverse, les échanges entre les cinéastes et leurs « sujets » sont représentés à l'écran ; ce sont ces discussions qui font avancer le récit. En un sens, c'est la quête des cinéastes que le film raconte, les personnes filmées apparaissant comme autant de protagonistes, adjuvants ou opposants, participant de leur enquête intellectuelle. L'épilogue du film va jusqu'à mettre en scène le regard des « sujets » sur le travail produit par les cinéastes, lors d'une séquence de projection du film en cours de montage, qui voit les protagonistes critiquer la manière dont le film les représente. C'est cet épilogue qui justifie pleinement l'identification de ce film comme « réflexif » selon la définition proposée par Bill Nichols, qui apparaît comme plus restrictive que celle énoncée ci-dessus par Paul Henley :

Plutôt que de suivre les échanges du ou de la cinéaste avec d'autres acteurs sociaux, c'est maintenant à l'échange du ou de la cinéaste avec [ses spectateurs et spectatrices] que l'on assiste, questionnant non seulement le monde historique, mais aussi les problèmes et difficultés soulevés par l'acte consistant à le représenter.³⁰

Selon Nichols, la seule évocation de la participation du ou de la cinéaste à la scène représentée ne suffit pas à définir la réflexivité d'un film ; il faut que celle-ci soit mise en scène de façon telle qu'elle invite une interrogation, par les spectateurs et spectatrices du film,

28 Jean-Paul COLLEYN et Jean ROUCH, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009.

29 Thierry LEFEBVRE, « In Memoriam Allakariallak. À propos de *Nanook* », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, 30-1, 2000, p. 66-97.

30 Bill NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 194.

des enjeux de la situation filmique tout entière. Apparaissant comme une mise en abyme de la situation des spectateurs et spectatrices du film, l'épilogue de *Chronique d'un été* invite ainsi explicitement à considérer la signification de l'acte représentationnel ; et ce, d'autant plus qu'il se voit critiqué, au sein même du film, par les personnes représentées à l'écran.



61. Les protagonistes commentent le film, dans l'épilogue de *Chronique d'un été* (Edgar Morin et Jean Rouch, 1961).

Il est toutefois important de souligner que si les quelques textes théoriques que j'ai cités dans ces dernières pages sont parmi les plus canoniques et les plus souvent commentés quant à la question qui m'intéresse ici – celle du développement d'une approche réflexive et subjective des pratiques ethnographiques – il existe toutefois une histoire parallèle, et plus ancienne, qui a vu le développement de ce genre d'approche sous la plume d'anthropologues féministes. Je citais déjà plus haut Sue-Ellen Jacobs et Lila Abu-Lughod ; l'ouvrage *Women Writing Culture*, édité par Ruth Behar et Deborah Gordon en 1995, a largement contribué à donner de la visibilité à ces textes historiques. Présenté explicitement comme une réponse à

l'ouvrage de Clifford et Marcus, l'ouvrage se donnait pour objet de démontrer l'importance de la subjectivité et de l'intime dans la production de texte anthropologiques chez de nombreuses chercheuses (notamment chez Elsie Clews Parsons, Ruth Benedict, Margaret Mead et Zora Neale Hurston, pour ne citer qu'elles), bien avant que ces thèmes n'arrivent sur le devant de la scène dans le champ de l'anthropologie académique. On peut, en France, penser entre autres au travail de l'ethnologue Jeanne Favret-Saada qui, dès 1977, écrivait son étude de la sorcellerie dans le bocage à la première personne, et donnait la part belle au récit de son expérience vécue pendant son travail de terrain en Mayenne³¹. Dans l'introduction de *Women Writing Culture*, Behar et Gordon écrivent ainsi que la défense par Clifford et Marcus d'une approche plus littéraire et subjective de l'écriture ethnographique

n'a pas tenu compte du fait que tout au long du XX^{ème} siècle, des femmes avaient déjà franchi la frontière entre l'anthropologie et la littérature – mais « illégalement », comme des corps étrangers à la discipline, produisant des œuvres perçues comme « confessionnelles » ou « populaires » [...]. Le programme de *Writing Culture*, conçu [...] par des hommes universitaires pour d'autres hommes universitaires, a fourni le crédit officiel, le cachet, qui manquaient aux femmes pour rendre cette frontière caduque. Même [le recours à] une voix personnelle, méprisée lorsque employée par des femmes, a fini par recevoir le sceau de l'approbation dans les récits ethnographiques produits par des hommes – en se voyant requalifiée par des termes facilitant son inclusion dans le vocabulaire académique, comme « réflexif » et « expérimental ».³²

Ces écrits féministes sont importants pour deux raisons. Ils permettent d'historiciser les pratiques réflexives dans le champ de l'anthropologie, en en identifiant des pionnières, et donc d'observer avec davantage de précision (et de manière en réalité bien plus approfondie que ce qu'il est raisonnable pour moi de mettre en œuvre dans le cadre de cette étude) les débats méthodologiques et épistémologiques suscités par ces pratiques lorsqu'elles sont passées de la marginalité à la norme au sein de la discipline anthropologique. Par ailleurs, ces textes ont aussi eu pour vertu de prolonger les recommandations formulées par de nombreux auteurs

31 Jeanne FAVRET-SAADA, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1994.

32 Ruth BEHAR et Deborah A. GORDON (dir.), *Women Writing Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 4.

(notamment donc par Geertz, Clifford et Marcus) à l'occasion de ce « tournant réflexif », en insistant pour que l'identification par l'ethnographe de son « lieu » de parole ne devienne pas une précaution rhétorique faisant prélude à une étude embrassant par ailleurs des méthodes traditionnelles, mais conserve sa valeur performative et politique. Trinh T. Minh-ha a ainsi souligné les limites de la description par Geertz de ce qu'il appelle les « savoirs locaux », si ceux-ci ne sont pas conçus dans la perspective d'un véritable échange réciproque et égalitaire avec les personnes faisant l'objet de l'ethnographie. Par contraste avec l'introduction de *Local knowledge*, où l'auteur exprime la prise de position décrite ci-dessus, elle cite le corps de l'ouvrage de Geertz :

L'astuce, c'est de ne pas tomber dans une forme de correspondance interne ou spirituelle avec vos informateurs et informatrices. Préférant, comme tout le monde, penser que leurs âmes leur appartiennent, ils ne vont de toute façon pas accueillir cet effort de bonne grâce. Le truc, c'est de comprendre ce qu'ils peuvent bien penser de ce qu'ils fabriquent (« *what the devil they think they are up to* »).³³

Trinh commente cette citation en reprochant à Geertz, malgré l'orientation réflexive et progressiste des considérations méthodologiques présentées dans son introduction, de n'avoir en réalité pas abandonné l'idée selon laquelle l'anthropologue aurait pour mission de « s'assurer de saisir Leurs secrets, mais sans jamais céder les Nôtres »³⁴.

Or de la même manière que ces anthropologues féministes ont pu critiquer les appels introductifs à l'exercice d'une subjectivité réflexive, lorsque ceux-ci ne servaient que de préludes à l'exercice, dans le corps des textes, de méthodes ethnographiques parfaitement traditionnelles, de nombreux auteurs et autrices ont critiqué au cinéma le recours à des techniques servant à *signifier* une vague conscience réflexive, sans pour autant acter réellement celle-ci dans le dispositif filmique. On l'a vu dans les exemples évoqués brièvement ci-dessus : les performances de Burton Holmes pouvaient mobiliser des voix off

33 C. GEERTZ, *Local Knowledge*, *op. cit.*, p. 58.

34 TRINH T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red*, New York, Routledge, 1991, p. 68.

subjectives, et *Nanook of the North* être le produit d'une collaboration active entre le cinéaste et les protagonistes de son film, sans que ces films invitent réellement leurs spectateurs et spectatrices à prendre conscience des enjeux, notamment politiques, sous-tendant les actes représentationnels dont ils procédaient. Ce que Paul Henley commentait avec une certaine ironie :

Tandis qu'à l'ère des documentaires scientifiques supposément objectifs, toute référence faite à la présence de la caméra [dans la scène] était considérée comme un défaut, le fait qu'un sujet s'adresse à la caméra, tienne une porte derrière lui ou offre un verre au ou à la cinéaste était devenu une marque d'authenticité. On appréciait également l'apparence des membres de l'équipe de tournage à l'image, ou le reflet de la personne tenant la caméra dans un miroir. Mais ce genre de « réflexivité » représentait davantage une déclaration concernant la probité éthique ou politique du film, qu'une quelconque garantie quant à sa valeur de vérité.³⁵

Henley dénonce ici le devenir-gimmick de certaines techniques développées pour inscrire le regard de l'ethnographe dans son film, qui auraient perdu de leur force esthétique et politique à mesure qu'elles sont devenues des lieux communs. Sensible à cet enjeu, Trinh T. Minh-ha écrivait déjà, plusieurs décennies auparavant, que :

La subjectivité ne consiste pas simplement à parler de soi-même, que cette parole soit indulgente ou critique. Parmi celles et ceux qui reconnaissent la nécessité de développer des approches auto-réflexives et réflexives au cinéma, beaucoup pensent qu'il suffit de se montrer au travail à l'écran, ou de signaler de temps en temps sa propre implication dans la fabrication du film, et de suggérer comment les choses pourraient être améliorées, pour convaincre le public de son honnêteté, et pour payer son tribut à la pensée progressiste (« *pay one's due to liberal thinking* »).³⁶

La lecture de ces textes permet donc de formuler une mise en garde méthodologique, que je vais m'efforcer de prendre au sérieux dans le reste de ce chapitre. La seule analyse des gestes formels mis en place par les cinéastes pour décrire leur lieu d'observation, pour inscrire leur subjectivité à l'écran ou pour rendre compte des biais qui informent leurs perceptions, ne peut

35 P. HENLEY, *Beyond Observation, op. cit.*, p. 154.

36 TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red, op. cit.*, p. 77.

suffire à nourrir une interrogation des enjeux éthiques et politiques de ces gestes. Il n'existe pas, en d'autres termes, de signifiant univoque permettant de désigner, dans n'importe quel dispositif filmique, la conscience qu'a le ou la cinéaste de l'origine de son regard, et du caractère singulier de ses perceptions. Il faut, par l'analyse, entrer plus avant dans chaque film, pour comprendre l'inscription spécifique dont fait l'objet ce regard dans l'œuvre, et pour décrire de manière aussi sensible que possible les positions spectatoriennes que cette inscription autorise.

S'agissant d'établir un cadre théorique véritablement productif pour aborder ces analyses, un texte m'a particulièrement été utile : l'article de Donna Haraway, « *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* »³⁷. Bien que ce texte ne parle pas directement de cinéma, je propose de m'y arrêter un peu plus longuement que sur les précédents : après en avoir rappelé les prémices, j'explicitai les raisons pour lesquelles il me semble pertinent et utile à la présente étude, et tâcherai d'en tirer des outils théoriques qui serviront directement aux analyses filmiques ultérieures.

3.1.4. Penser les savoirs situés

Rédigé en réponse au texte *The Science Question in Feminism* de Sandra Harding³⁸, l'essai de Haraway s'efforce de construire, sur le plan théorique, une alternative à ce qu'elle décrit comme une aporie des débats contemporains autour du degré de « vérité » auquel peut aspirer la science. Elle décrit, pour schématiser sa pensée, l'opposition entre deux perspectives largement répandues parmi les penseurs et penseuses féministes à l'époque de rédaction de son essai – toutes et tous s'accordant, à l'origine, sur la nécessité de condamner l'aspiration à

37 D. HARAWAY, « Situated Knowledges », art. cit.

38 Sandra G. HARDING, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

l'« objectivité » qui a longtemps guidé les pratiques scientifiques occidentales. De ce point de vue, on peut comprendre cet essai comme offrant un approfondissement critique des réflexions évoquées dans les pages précédentes, sous la plume notamment de Geertz, Marcus et Clifford. En observatrice privilégiée de la généralisation, dans les discours scientifiques dominants, de la perspective critique jusqu'alors formulée par des féministes plus ou moins marginalisées dans leurs champs académiques respectifs, Haraway propose de dépasser le simple constat de la nécessité de développer une « conscience aiguë de ce que la chose vue dépend de l'endroit depuis lequel elle est vue, et des outils avec lesquels elle est vue » (pour reprendre les mots de Geertz) ; et de considérer avec lucidité, et sans complaisance, les alternatives théoriques proposées à ce modèle de plus en plus critiqué.

L'autrice évoque d'abord l'approche « constructiviste », formulée notamment dans le champ de la sociologie de la connaissance, qui critique l'idée d'une possible « vérité scientifique » en décrivant tout savoir comme « un nœud compact dans un champ de lutte pour le pouvoir »³⁹. Cette perspective condamne, pour résumer la manière dont Haraway la décrit, la notion d'objectivisme scientifique comme une stratégie des puissants pour justifier et maintenir leur domination sur les populations et sur le monde naturel.

Le solide programme des sociolo[gues] de la connaissance [...] insiste sur la nature rhétorique de la vérité, et notamment de la vérité scientifique. L'Histoire n'est [selon cette perspective] n'est qu'une historiette que les érudits (« *culture buffs* ») occidentaux se racontent les uns aux autres ; la science est un texte contestable, et un champ de force ; le contenu réside dans la forme.⁴⁰

Haraway décrit ensuite la « nervosité » qu'elle ressent vis-à-vis de ce discours critique, hérité notamment des travaux philosophiques de Michel Foucault et Jacques Derrida, dont elle partage les prémices mais pas toutes les conclusions. La difficulté qu'elle formule réside dans ce qui lui apparaît comme une forme d'incompatibilité entre cette position critique et son désir

39 D. HARAWAY, « Situated Knowledges », art. cit., p. 577.

40 *Ibid.*

d'entretenir néanmoins une relation positive avec une forme de « réel », compris notamment comme l'environnement dans lequel nous vivons en commun. C'est le deuxième pôle de l'opposition évoquée ci-dessus. Elle écrit :

Nous aimerions penser que notre attirance pour les mondes réels ne témoigne pas seulement d'une fuite vacillante et désespérée face au cynisme, ou d'un acte de foi similaire à ceux que pourrait réclamer n'importe quelle secte [...]⁴¹

et poursuit, quelques pages plus loin :

Donc je pense que mon problème, notre problème, consiste à rendre compte de la contingence historique radicale de toute prétention à la connaissance, et de tous les sujets formulant ces connaissances ; à développer une pratique critique permettant de reconnaître les « technologies sémiotiques » grâce auxquelles nous produisons des significations ; *et en même temps*, à s'engager à décrire, fidèlement et sans absurdité, un monde « réel » que nous puissions partiellement partager.⁴²

C'est à ce défi théorique que répond la formulation, dans la suite du texte, de la notion de « savoirs situés ». Cette proposition s'inscrit donc à la fois dans un rejet de l'objectivisme scientifique à prétention universaliste, et du relativisme absolu, dont l'autrice affirme qu'ils sont deux faces de la même médaille. La notion de « savoirs situés » fait l'objet, au fil du texte, de plusieurs définitions complémentaires, mais voici celle qui me semble la plus facile à saisir et à appliquer :

La morale est simple : seule une perspective partielle promet une vision objective. Tous les récits culturels occidentaux au sujet de l'objectivité sont des allégories des idéologies qui gouvernent les relations entre ce que nous appelons le corps et l'esprit, la distance et la responsabilité. Quand on parle d'objectivité féministe, on parle de positionnement limité et de savoirs situés, pas de transcendance et de dissociation entre le sujet et l'objet. C'est ce qui nous permet d'être tenu·es pour responsables de ce que nous avons appris à voir.⁴³

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 579. C'est Haraway qui souligne.

43 *Ibid.*, p. 583.

Trois aspects de cette citation me semblent utiles à souligner. Je propose de mettre l'un après l'autre en relation avec l'analyse proposée ci-dessus du film *The Comic Sans Video*, de sorte à démontrer sans attendre l'efficacité de ce cadre théorique dès lors qu'il est question d'analyse filmique.

Tout d'abord, il apparaît que la nécessité de « situer » la production de connaissance s'inscrit chez Haraway dans une méditation sur la responsabilité éthique qui incombe à la personne produisant ces savoirs. Elle insiste sur ce point à divers moments de l'essai, soulignant que la « promesse de transcendance » formulée par la doctrine de l'objectivisme totalisant a toujours été accompagnée d'un effacement des

médiations dont [les savoirs] ont fait l'objet [...] précisément au moment où quelqu'un risquerait d'être tenu pour responsable de quoi que ce soit.⁴⁴

À l'inverse, le fait de situer l'endroit depuis lequel le savoir est produit, et d'identifier pour qui ce savoir est « vrai », permet selon Haraway de construire un système plurivoque de connaissances émanant de diverses sources, chacune étant intégralement responsable de ce qu'il advient des savoirs qu'elle produit, car sa signature n'y est pas effacée. Cette idée m'intéresse car elle invite à formuler un refus de l'anonymat et de l'invisibilisation des producteurs et productrices de savoirs. Ceci résonne très directement avec les critiques dont ont pu faire l'objet les pratiques observationnelles décrites dans le chapitre précédent, et offre une piste interprétative quant à la décision prise par d'autres cinéastes, comme Roger Beebe, de situer son propre regard sur les médias qui composent son film. On a vu en effet combien, tant au sein même de *The Comic Sans Video* que dans ses propos rétrospectifs sur la production du film, Beebe a tâché de contextualiser ses choix formels, et notamment la décision de se constituer en protagoniste du récit, par l'énoncé de considérations se situant sur le plan de l'éthique. L'apparition même du cinéaste à l'image à la fin du film, que j'ai déjà

44 *Ibid.*, p. 579.

commentée, peut être désormais interprétée plus avant comme une forme de signature visuelle apposée au récit, qui vient « situer » la voix que l'on a entendue tout au long de l'œuvre avec d'autant plus de précision que l'on peut désormais lui associer un visage, un corps.

Le deuxième aspect qui m'intéresse, dans la définition proposée par Haraway des « savoirs situés », est lié au précédent. Il concerne la possibilité d'une traduction des savoirs produits par une communauté dans le langage d'une autre, précisément grâce au fait que les liens rattachant un savoir à son lieu d'origine ont été entretenus au cours du temps (« lieu » étant ici entendu au sens large, de la même manière que le terme de « situation », employé dans l'expression de « savoirs situés », ne renvoie pas à la seule extension géographique). Haraway affirme que les savoirs situés permettent de soutenir

la possibilité de réseaux de connexions – ce que l'on appelle, en politique, la solidarité, et en épistémologie, des conversations partagées.⁴⁵

Les chercheuses Kristin Asdal et Brenna Brita, commentant Haraway, reformulent cette idée de la façon suivante :

Nous n'avons pas simplement besoin de davantage d'histoires qui soient toutes également vraies ; nous avons besoin d'histoires qui sont interconnectées, et qui dialoguent les unes avec les autres.⁴⁶

Haraway écrit également que ces « réseaux de connexions » sont nécessaires au développement d'une

aptitude partielle à la traduction des savoirs d'une communauté à l'autre, même lorsque ces communautés sont très différentes et qu'existent entre elles des relations de domination.⁴⁷

Cette idée selon laquelle l'inscription des producteurs et productrices de savoir dans une situation donnée, circonscrite et minutieusement décrite, permettrait le dialogue et la

45 *Ibid.*, p. 584.

46 Kristin ASDAL et Brenna BRITA, « Samtaler over tid », citées dans Ericka ENGELSTAD et Siri GERRARD (dir.), *Challenging Situatedness: Gender, Culture and the Production of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 6.

47 D. HARAWAY, « Situated Knowledges », art. cit., p. 580.

compréhension entre les communautés, n'est pas évidente. On pourrait craindre qu'à l'inverse la proposition de Haraway conduise à la production de monologues, ou au mieux de conversations inscrites à l'intérieur de la communauté à laquelle appartient le locuteur ou la locutrice, sans que les savoirs ainsi produits puissent être compris, et encore moins discutés et questionnés, par des personnes n'y appartenant pas. Pour reprendre l'exemple de *The Comic Sans Video*, cela reviendrait à craindre que le film ne puisse intéresser, voire même être compris, que par des membres du groupe social, culturel et ethnique auquel Beebe s'identifie : les personnes qui, pour reprendre l'expression du premier interviewé du film, ont le luxe « d'avoir ce genre de problèmes ». Or c'est un élément essentiel de l'étude des processus d'exotisation, que de considérer dans quelle mesure les œuvres étudiées permettent ou excluent les dialogues entre les différents groupes que celles-ci mettent en contact. Je l'ai déjà évoqué à propos des films étudiés dans le chapitre précédent : *The Uprising* suscitait, dans un état du montage qui n'était pas encore définitif, l'incompréhension de spectatrices à Alexandrie qui avaient personnellement participé aux luttes que le film dépeignait ; les spectateurs et spectatrices ayant exprimé leur désaccord avec le propos de *of the North* de la manière la plus véhémente appartenaient à la communauté inuite. Puisque cette question de la rencontre, du dialogue et de la représentation de l'altérité est au cœur du questionnement que je présente ici, il est particulièrement important de prendre note de ce que la proposition théorique de Haraway suggère que le geste consistant à situer ses savoirs peut être pensé comme une ouverture vers l'autre, plutôt qu'un renfermement sur soi.

Enfin, le troisième aspect de cette définition de la notion de « savoirs situés » qu'il m'intéresse de souligner concerne la prévalence, dans le texte de Haraway, du champ lexical de la *vision*. L'importance que prend sous sa plume la métaphore visuelle n'est pas anodine, et mérite d'être commentée en tant que telle – en particulier s'il s'agit d'extraire de ce texte des outils théoriques pouvant servir à l'analyse filmique. Dans la définition citée ci-dessus,

l'autrice écrit qu'il s'agit de se rendre « responsables de ce que nous avons appris à voir » ; elle insiste, plus loin, en écrivant que

La vision pose toujours la question du pouvoir de voir – et peut-être aussi de la violence qui sous-tend nos pratiques de visualisation. Avec le sang de qui mes yeux ont-ils été façonnés ?⁴⁸

Et déploie plus loin cette dernière interrogation :

Comment voir ? D'où voir ? Qu'est-ce qui limite la vision ? Pour quoi voir ? Avec qui voir ? A qui appartient-il d'occuper plusieurs points de vue ? Qui est aveuglé ? Qui porte des œillères ? Qui interprète le champ de visible ?⁴⁹

Cette invitation à considérer de manière réflexive les circonstances dans lesquelles la vision peut s'exercer, me semble particulièrement résonner avec les écrits cités précédemment, se rapportant directement à la pratique du cinéma documentaire et ethnographique. Sans prétendre que le texte offre des pistes spécifiques et concrètes pour renouveler ces pratiques (ce n'est pas du tout son enjeu), il me semble intéressant de le lire dans la perspective inverse, c'est-à-dire en y voyant une reformulation des questions d'ensemble à partir desquelles a pu émerger la conscience du besoin de faire évoluer ces pratiques cinématographiques, historiquement comme à l'époque contemporaine. Proposant d'investir la vision comme une métaphore particulièrement riche et appropriée pour penser la production de savoirs, Haraway écrit que le sens de la vue a depuis longtemps été investi en Occident comme désincarné, notamment à mesure que l'on développait des technologies de plus en plus industrielles pour en augmenter les capacités :

Les yeux ont été investis comme signifiant une capacité perverse – perfectionnée à mesure que la science resserrait ses liens avec le militarisme, le capitalisme, le colonialisme et le suprématisme masculin – à créer de la distance entre le sujet sachant et le reste du monde, dans les intérêts d'un pouvoir débridé. Dans la culture multi-nationaliste et postmoderniste, les instruments de visualisation ont aggravé ce sens de la désincarnation. Les technologies de visualisation sont sans limites apparentes. L'œil de n'importe quel primate ordinaire comme nous peut être amélioré à l'infini grâce à des technologies de sonographie, d'imagerie à

48 *Ibid.*, p. 585.

49 *Ibid.*, p. 587.

résonance magnétique, des scanners tomographiques gérés par ordinateur, des techniques d'étalonnage colorimétrique, de surveillance par satellite, des moniteurs pour la maison et le bureau, des caméras pour tous les usages : filmer la membrane muqueuse dans la cavité intestinale d'un ver marin vivant dans un trou d'aération, dans la fissure entre deux plaques continentales, ou cartographier l'hémisphère d'une planète située n'importe où dans le système solaire. La vision, dans ce festin technologique, devient une forme de glotonnerie immodérée.⁵⁰

Or ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est la manière dont l'autrice retourne ensuite la manière dont ces technologies ont été investies dans le discours scientifique. Elle souligne le paradoxe consistant à mettre tous ces outils de vision spécialisés (dont elle ne condamne du reste pas l'usage) au service d'une idéologie scientifique aspirant à l'objectivité totalisante, qui suppose nécessairement une relation passive du producteur ou de la productrice de connaissance à son objet. À l'inverse, écrit-elle, la généralisation de ces technologies de vision, qui permettent de saisir des aspects du monde qui échappent à l'œil nu, doit être considérée pour ce qu'elle révèle le caractère situé de tout savoir :

Les « yeux » fabriqués par les sciences technologiques modernes balayent toute idée d'une vision passive ; ces appareils prothétiques révèlent que tous les yeux, y compris les nôtres, organiques, sont des systèmes actifs de perception, qui s'appuient sur des techniques de traduction et des *manières* de voir spécifiques – c'est-à-dire, des manières de vivre. Il n'y a pas de photographie sans médiation, ni de *camera obscura* passive, dans la manière dont la science rend compte des corps et des machines ; il n'y a que des possibilités visuelles extrêmement spécifiques, chacune présentant une manière merveilleusement détaillée, active et partielle d'organiser les mondes. Toutes ces images du monde ne devraient pas être perçues comme des allégories de la mobilité et de l'interchangeabilité généralisée, mais plutôt de la spécificité élaborée, de la différence, et de l'attention aimante qu'il est possible d'investir dans l'apprentissage fidèle d'autres manières de voir – même quand cet autre est notre propre machine.⁵¹

S'agissant en particulier de la pratique cinématographique qui m'intéresse ici, cette citation me semble inviter une prise de conscience concernant non seulement l'impossibilité pour tout·e cinéaste de proposer une représentation « objective » des médias d'internet, car sa subjectivité personnelle est toujours à l'œuvre, même dans les choix de montage *a priori* les moins interventionnistes ; mais aussi cette citation, en mettant l'accent sur les médiations

50 *Ibid.*, p. 581.

51 *Ibid.*, p. 583. C'est Haraway qui souligne.

technologiques de la vision, incite à prêter également attention au rôle des interfaces, logiciels de capture d'écran ou de téléchargement desdits médias utilisés par le ou la cinéaste. Chaque cinéaste accède nécessairement à internet depuis un espace géographique spécifique, qui détermine les résultats que lui proposent les algorithmes des moteurs de recherche qu'il ou elle utilise⁵² ; selon l'appareil, ordinateur, tablette ou téléphone à partir duquel il ou elle consulte, télécharge ou capture ces médias, le format des images peut se voir modifié⁵³. On peut donc transposer ces lignes de Haraway à la pratique cinématographique qui m'intéresse en écrivant que chaque cinéaste, en raison à la fois de sa subjectivité propre et de la spécificité inévitable des outils technologiques qu'il ou elle utilise pour fabriquer son film, « présent[e] une manière merveilleusement détaillée, active et partielle d'organiser les mondes » d'internet. S'agissant du film de Roger Beebe, cette remarque est d'autant plus éclairante que la méthode par analogie proposée par Haraway, qui invite à penser la vision humaine à partir des « appareils prosthétiques » qui l'équipent, s'incarne très concrètement à l'écran dans le choix du cinéaste de mettre en scène ses recherches à même l'écran de son ordinateur. L'arrangement des fenêtres à l'écran signale l'importance de la médiation des interfaces numériques dans le processus de recherche du cinéaste. Les superpositions, juxtapositions d'images apparaissent comme le coproduit de l'action consciente du cinéaste, et des limitations imposées par les interfaces à l'intérieur desquelles il travaille. Cette décision formelle me semble faire écho à la recommandation de l'anthropologue Kim Fortun qui soulignait, à propos de l'héritage de l'ouvrage *Writing Culture* déjà cité, la nécessité de situer non seulement le regard de

52 Le cinéaste Dominic Gagnon m'a ainsi expliqué avoir eu l'occasion de comparer les résultats que lui offraient les moteurs de recherche selon le pays où il se trouvait (entretien personnel non-publié avec le cinéaste).

53 Grégoire Beil, dans *Roman National*, met au travail ces différences de format en retravaillant des images capturées avec son téléphone en format vertical dans le logiciel de montage de son ordinateur, qui permet leur basculement à l'horizontal.

l'anthropologue au sein de son texte, mais aussi le besoin de repenser les « infrastructures » grâce auxquelles toute ethnographie était produite⁵⁴.

C'est cette autre dimension de la « situation » occupée par le ou la cinéaste face aux médias d'internet que je cherchais à évoquer dans l'introduction de ce chapitre, où je commentais l'importance de la médiation technologique introduite par la caméra manipulée par les deux protagonistes de la scène de *Profession Reporter*. Mais si cette dimension de médiation existe nécessairement dans n'importe quel film dès lors qu'une caméra existe entre le ou la cinéaste et les personnes qu'il ou elle filme, elle s'actualise de manière extrêmement spécifique dans la pratique cinématographique qui m'intéresse ici. Une nouvelle étude de cas va permettre de le démontrer, et me donner l'occasion d'approfondir mes réflexions à la fois sur l'importance de cette médiation, et sur les enjeux de sa représentation au sein même des films.

3.2. EXHIBER LES INTERFACES

S'agissant des cinq films analysés dans le chapitre précédent, j'ai beaucoup insisté sur le fait qu'aucun ne cherchait explicitement à inviter une saisie de la nature du regard posé sur les médias d'internet : l'enjeu y était plutôt d'offrir directement ces médias aux regards des spectateurs et spectatrices, en construisant l'illusion de la possibilité d'un accès immédiat à ceux-ci. Ces films ont cependant un autre dénominateur commun, sur lequel je n'ai pas eu l'occasion de beaucoup insister, mais qui est lié au précédent : aucun de ces cinq films ne mettait en scène les interfaces graphiques des sites web sur lesquels ces médias ont été trouvés, puis capturés ou téléchargés par les cinéastes (à l'exception, déjà relevée, du très bref

54 Kim FORTUN, « Foreword », in James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles, University of California Press, 2010 [réédition], p. VII-XXII.

prologue de *A Self-Induced Hallucination*, mis en scène sur l'ordinateur de la cinéaste). Or parmi les outils formels dont disposent les cinéastes pour situer leur regard sur ces médias, et mettre en scène leur propre position spectatorielle face à ceux-ci, l'exhibition des interfaces constitue une stratégie incontournable. Cette stratégie était déjà présente dans *The Comic Sans Video* ; pour y réfléchir plus avant, je propose d'introduire un nouveau cas d'étude, ayant poussé plus avant encore le travail sur la mise en scène cinématographique des interfaces graphiques d'internet.

3.2.1. Cas d'étude n°7 : Transformers the Premake

Kevin B. Lee est un vidéaste états-unien d'origine chinoise⁵⁵. Il a longtemps travaillé comme critique de cinéma, publiant ses textes dans de nombreux magazines et revues ; puis il a débuté en 2007 le projet *Shooting Down Pictures*, qu'il décrivait à l'époque de sa production comme

faisant la chronique d'un projet personnel typiquement cinéophile et obsessionnel : regarder les « 1000 plus grands films de tous les temps », tels que déterminés par *They Shoot Pictures, Don't They ?*, un site Web qui a compilé plus de 1800 listes de critiques, de cinéastes et d'universitaires [...]. Pour chaque film que je regarde, j'écris une critique, je compile des citations et des liens vers des écrits sur le film, et j'intègre des clips vidéo du film qui sont en ligne. Au fur et à mesure de l'avancement du projet, j'ai ressenti le besoin de commenter directement certains de ces clips, ou de combiner mes réflexions sur le film avec des clips pour illustrer directement mes observations.⁵⁶

C'est ainsi que ce projet d'écriture s'est transformé en projet de création vidéographique, et a mené à la production de centaines d'essais vidéo, mêlant critique cinématographique et art du

55 Je signale, par souci de transparence, avoir régulièrement collaboré avec Lee depuis 2016. Mais ce n'est pas notre travail commun que je souhaite commenter ici, et je n'ai joué aucun rôle dans la production de *Transformers: the Premake*.

56 Kevin B. LEE, « The Viewer as Creator. On "Shooting Down Pictures" Video Essays », *Kunst der Vermittlung*, 2009, URL : <<https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/internet-weblogs/kevin-lee-on-shooting-down-pictures/>>.

montage⁵⁷. Ces vidéos manifestent différentes stratégies audiovisuelles, mais la plus fréquente consiste en un montage d'extraits audios faisant entendre la voix d'un·e ou plusieurs critiques, Lee lui-même et d'autres critiques invité·es, soit sur le mode du dialogue improvisé, soit – plus fréquemment – sous la forme d'un texte lu, qui se voit accompagné par des images et des sons extraits du film dont le texte propose une analyse. Ce projet a contribué à faire de Kevin B. Lee l'une des figures importantes dans le monde de l'essai vidéo, qui rassemble aujourd'hui des centaines d'universitaires, critiques, créateurs et créatrices de contenus numériques et artistes⁵⁸. Lorsqu'il commence à travailler à *Transformers: the Premake*, Kevin B. Lee n'a donc pas derrière lui des années de pratique du film documentaire (comme Penny Lane) ou expérimental (comme Chris Kennedy). Son film est davantage l'aboutissement de nombreuses années de travail d'écriture cinéophile, et d'interrogations sur la capacité du médium filmique à se faire le véhicule de sa propre critique.

C'est en 2013, dans le cadre d'une reprise d'études à la School of the Art Institute of Chicago, que Lee formule le projet de produire un film documentaire donnant à voir le tournage du blockbuster *Transformers 4* (Michael Bay, 2014) dans la ville de Chicago, où il résidait à l'époque. Après des années passées à analyser des films terminés, il souhaitait mener l'enquête sur un film en train de se faire : il voulait aussi de son propre aveu « documenter l'effet [du tournage] sur la ville, par exemple la manière dont des rues entières étaient fermées au public »⁵⁹. Mais à mesure qu'il déambulait dans la ville pour filmer les lieux du tournage, il a pris conscience de ce qu'il était loin d'être le seul à avoir formulé ce projet : des centaines de fans de *Transformers* se tenaient autour de lui, téléphone portable à la main, pour immortaliser par la vidéo ce moment exceptionnel auquel ils assistaient de loin. C'est

57 Ces vidéos sont accessibles en ligne sur la page Vimeo du vidéaste, qui les a rassemblées en album par thématiques.

58 Je reviens plus en détail dans le prochain chapitre sur les définitions qui ont été proposées de la forme de l'essai vidéographique.

59 Kevin B. LEE, « Filmmakers in Disguise », *Slate*, 2014, URL : <<https://slate.com/culture/2014/06/transformers-premake-documentary-age-of-extinction-inspires-guerrilla-video-essay-video.html>>.

finalement vers ces vidéos de fans que l'intérêt de Lee s'est porté, et qui constituent le cœur de son film *Transformers: the Premake*. Procédant à un remontage de ces vidéos telles que diffusées sur internet, le film développe ainsi un propos sur les conditions socio-économiques de production de *Transformers 4*, sur l'inscription de ce tournage dans différents espaces urbains (à Chicago, mais aussi Detroit, Hong Kong...), et sur le travail bénévole produit par les fans qui, en diffusant leurs vidéos et en partageant sur les réseaux sociaux en ligne leur excitation à propos de la sortie prochaine du film de Michael Bay, participent gratuitement d'une vaste campagne publicitaire en ligne en faveur du film. Dans un article faisant retour sur la production de son film, Lee le décrit finalement comme

un travail créatif d'investigation critique de notre culture cinématographique contemporaine, qui vise à détourner certaines des énergies et ressources massives dédiées à la production d'un blockbuster hollywoodien pour attirer l'attention sur les facteurs culturels, sociaux et politiques qui informent sa fabrication.⁶⁰

Comme tous les films qui m'intéressent ici, *Transformers: the Premake* s'intéresse donc à des phénomènes qui excèdent le seul espace d'internet ; mais ce sont les manifestations de ces phénomènes en ligne qui constituent la matière première du film, et c'est pour cette raison qu'il m'a semblé pertinent de l'inclure dans mon corpus. Il offre aussi, comme je vais le montrer dans les prochaines pages, une matière tout à fait singulière pour réfléchir à la question de l'exotisation des médias d'internet au cinéma, et aux enjeux de la situation du lieu de regard du cinéaste au sein de son film.

Sur le plan formel, le film a été identifié par son auteur comme un « desktop documentaire », ou « documentaire de bureau d'ordinateur ». Cette appellation désigne le fait que comme dans *The Comic Sans Video*, le film se déroule sur l'écran de l'ordinateur du réalisateur ; il a été réalisé à partir de captures d'écran, remontées et post-produites à l'aide d'un logiciel de montage numérique. On voit ainsi dans l'image ci-dessous le titre du film

60 Kevin B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », in Malte HAGENER, Vinzenz HEDIGER et Alena STROHMAIER (dir.), *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 211-224, ici p. 222.

inscrit dans une fenêtre de traitement de texte, ainsi que des icônes nommées avec humour d'après deux figures intellectuelles ayant inspiré le film :

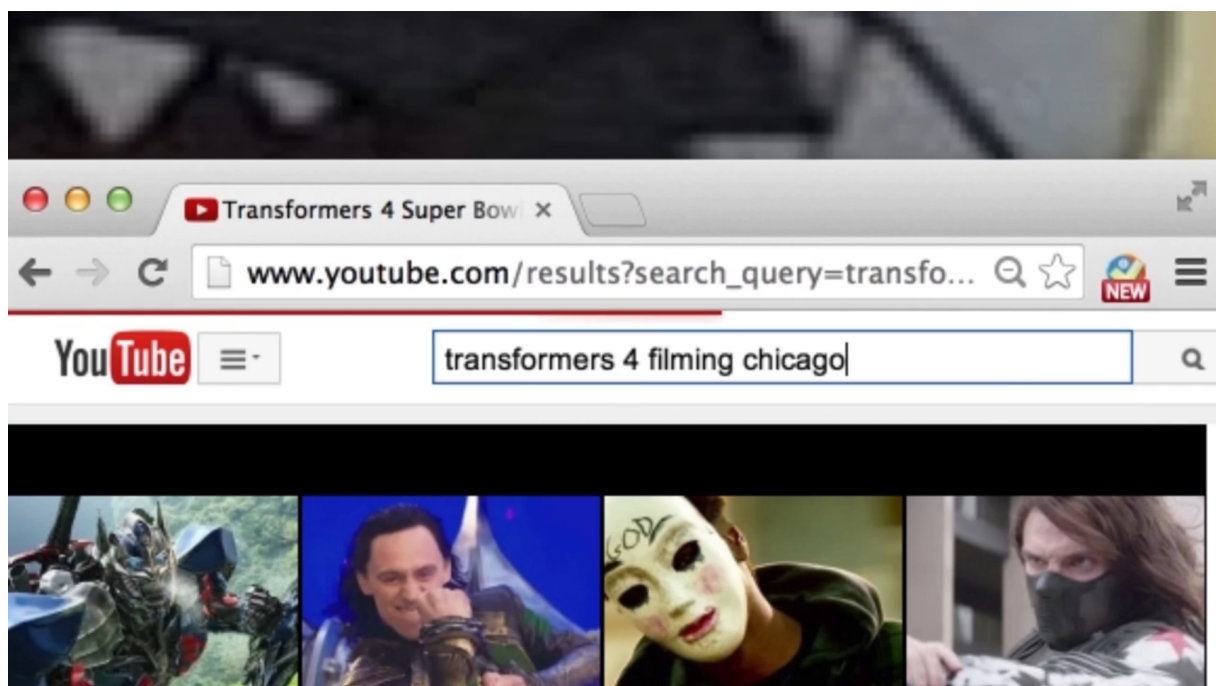


62. Séquence de titre de *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

Mais si *Transformers: the Premake* et *The Comic Sans Video* mobilisent tous deux l'interface de l'ordinateur comme élément de cadrage de leur récit, ces deux films abordent cependant cette technique du « desktop documentaire » de manière différente. La comparaison entre les deux films est intéressante, pour ce qu'elle permet à la fois de prendre la mesure de la richesse de la forme du desktop documentaire, et de saisir les approches de Beebe et Lee dans leur singularité. Dans le film de Roger Beebe, l'interface du desktop est principalement mobilisée comme un canevas visuel sur lequel le cinéaste vient épingler au montage les différents médias trouvés sur internet, à mesure qu'il en a besoin pour illustrer l'argumentaire énoncé en voix off. La représentation du desktop, si elle participe activement de l'esthétique du film, est extrêmement sobre, et semble même viser à se faire oublier. Les fenêtres des différentes applications (navigateur web, lecteur multimédia, etc.) s'ouvrent spontanément et viennent

harmonieusement compléter la composition en cours, sans que l'on puisse voir le curseur s'agiter d'une fenêtre à l'autre : le film donne à voir l'apparence des interfaces de l'ordinateur, sans du tout mettre en scène les opérations qu'elles invitent. À plusieurs moments du film, le desktop n'est même signifié que par la seule barre des tâches figurant en haut de l'écran, avec laquelle encore une fois aucune interaction n'est mise en scène : cette barre se présente davantage comme un rappel visuel de la scène sur laquelle le récit se déroule, que comme un élément réellement déterminant de celui-ci.

À l'inverse, le desktop est omniprésent dans le film de Kevin B. Lee, non seulement comme cadre visuel, mais comme support interactif. On voit non seulement des fenêtres s'ouvrir, mais aussi le curseur qui les ouvre, clique sur certains liens, déplace des fenêtres pour les réarranger sur l'écran ; on voit des recherches tapées à l'écran, par exemple dans le moteur de recherche de la plateforme YouTube, avant qu'un coup de mollette ne nous présente les différents résultats offerts par l'algorithme.



63. Mise en scène d'une recherche sur YouTube dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

Lee écrit ainsi, dans la description qu'il propose de *Transformers: the Premake* sur son propre site web, que le film

reconnaît le rôle d'internet non seulement en tant qu'entrepôt infini d'informations, mais comme expérience primaire de la réalité. Le film décrit de manière créative le processus par lequel on explore un réseau profond d'images (« *deep web of images* ») et de données, jusqu'à atteindre des moments de découverte et d'action.⁶¹

C'est le processus de recherche du cinéaste sur internet que le film met en scène de manière rétrospective et scénarisée, avec ses moments d'exploration, d'impasses et d'épiphanies. En ce sens, le film procède du même déplacement attentionnel opéré par Roger Beebe, par rapport aux films analysés dans le chapitre précédent de cette thèse : le point focal n'est pas fixé tant au niveau des médias eux-mêmes, que sur la personne qui les regarde. Cependant, on n'entend ici aucune voix off, comme c'était le cas chez Roger Beebe. C'est le seul arrangement des fenêtres sur le desktop qui prend en charge l'avancement du récit. Faisant retour sur la manière dont il a développé cette approche, Lee raconte qu'il a dû, pendant qu'il travaillait sur ce film, présenter ses recherches dans le cadre d'un cours enseigné par l'artiste Joseph Grigely, qui est malentendant. Plutôt que d'impliquer dans sa présentation les assistant·es de l'enseignant, habituellement employé·es pour traduire les propos de Grigely à destination des étudiant·es ne comprenant pas la langue des signes, Lee s'est donné pour consigne de présenter l'ensemble de son travail en silence, en se contentant de donner à voir la matière première de ses recherches sur l'écran de son ordinateur :

J'ai simplement ouvert et présenté une série de clips vidéo, d'articles web, de cartes et d'autres médias, sans prononcer un mot. [...] Pour moi, en tant que vidéo essayiste dont le travail a pendant longtemps dépendu d'une voix off pour transmettre des idées, c'était particulièrement satisfaisant de développer cette approche.⁶²

61 Kevin B. LEE, « Transformers : the Premake », *alsolikelife.com*, 2014, URL : <<https://www.alsolikelife.com/transformers-the-premake>>.

62 K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 219.

On pourrait lire cette approche comme signalant le désir du cinéaste de développer une manière de travailler proche de celle à laquelle je me suis intéressée dans le précédent chapitre : en s'effaçant derrière les médias d'internet, sans rendre compte de son lieu de regard, et sans mettre en récit sa propre expérience spectatorielle face à ces images. Mais ce n'est pas la lecture que je propose ici. Les prochaines pages visent à l'inverse à analyser la manière singulière dont le film investit l'esthétique très spécifique de l'interface d'ordinateur, dont il emprunte les codes au risque d'en reproduire les mécaniques déshumanisantes ; mais j'avance qu'il « retourne »⁶³ ces mécanismes en en faisant progressivement émerger une figure de narrateur qui interagit avec ces interfaces de manière singulière, et rend ainsi possible une perception subjective, incarnée et humaine des médias que ces interfaces numériques encadrent.

3.2.2. Cartographie et « esthétique du réseau »

À propos de la forme du desktop film, le spécialiste de l'étude des interfaces numériques Jan Distelmeyer écrit que

Considérant l'importance du complexe que constituent les interfaces numériques, ainsi que sa nature multiple, le potentiel des desktop films réside dans leur capacité à offrir de nouvelles relations entre les appareils, les programmes, les réseaux et routines avec lesquelles nous réglons nos vies, et nous permettons à nos vies d'être régulées.⁶⁴

S'énonce ici idée selon laquelle le desktop film manifesterait une capacité spécifique à produire une critique des structures technologiques et algorithmiques qui conditionnent nos

63 Gilles DELEUZE, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », in Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 97-112, ici p. 107.

64 Jan DISTELMEYER, « A Case for Interface Studies: From Screenshots to Desktop Films », in Winfried GERLING, Sebastian MÖRING et Marco DE MUTIIS (dir.), *Screen Images*, Berlin, Kadmos, à paraître, p. 11-26, ici p. 23.

activités connectées sans que nous en soyons toujours conscient·es. La représentation à l'écran des interfaces numériques (que les films observationnels discutés dans mon chapitre précédent rendaient invisibles) pourrait ainsi contribuer à la contextualisation, dans l'économie du film, des médias trouvés sur internet. Plutôt que de les extraire de ces interfaces et de les projeter en plein écran, rendant inaccessible leur contexte premier de diffusion et donc les dissociant des significations qu'ils pouvaient endosser dans ce contexte, le desktop film se saisit à la fois du média et d'une partie de son contexte de diffusion, et considère l'ensemble en tant que matériau cinématographique. J'ai montré combien le premier de ces gestes, profondément décontextualisant, tendait à produire une forme d'exotisation du média approprié ; le second serait-il par définition exempt de ce risque ? Poursuivant sa réflexion sur le desktop film, Distelmeyer mobilise dans le même article la notion d'« image opérationnelle », développée par Harun Farocki pour désigner des images produites et consommées par des machines dans le cadre d'opérations (notamment industrielles ou militaires) ne nécessitant aucune intervention humaine, pour écrire que :

la capture d'écran présente l'image générée par ordinateur d'une image opérationnelle elle-même générée par ordinateur, mais qui n'est plus opérationnelle [au sens où l'image n'est plus que la représentation visuelle d'une opération passée]. [...] La capture d'écran], d'une part, agit comme une invitation à réfléchir à ce caractère opérationnel disparu : ses conditions de réalisation, sa dissimulation, ses effets. D'autre part, cette « opérationnalité » déconnectée constitue une opportunité de considérer ces signes et ces images non plus seulement comme des outils [...] mais de les analyser en tant que produits culturels ayant des implications significatives sur les plans esthétiques, épistémologiques et idéologiques.⁶⁵

On retrouve ici l'idée évoquée dès le premier chapitre de cet essai, concernant le fait que les films de Harun Farocki invitent à percevoir de manière critique les images opérationnelles qu'ils réemploient en les présentant dans un contexte où elles sont déconnectées des opérations dont elles participaient originellement⁶⁶. S'agissant du desktop film, c'est la

65 J. DISTELMEYER, « A Case for Interface Studies », art. cit., p. 16 et 18.

66 Christa BLÜMLINGER, « Harun Farocki: Critical Strategies », in Thomas ELSAESSER (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 315-322.

disparition de la composante interactive des interfaces numériques que Distelmeyer commente ici. Ces films donnent en effet à voir des interfaces qui ont été créées pour permettre aux internautes d'interagir avec elles ; mais le fait de les présenter à des spectateurs et spectatrices de cinéma suppose de supprimer leur qualité interactionnelle. C'est ce que commente Tiago Baptista dans sa thèse de doctorat, lorsqu'il écrit que telle que mobilisée par Kevin B. Lee, la forme du desktop documentaire

dénote non seulement l'utilisation du bureau de l'ordinateur, mais aussi l'utilisation de ce bureau comme principe d'organisation formelle de l'information audiovisuelle. En d'autres termes, cette méthode accueille le rôle de l'ordinateur la fois comme outil de *recherche* et de *création cinématographique* (« *a research and filmmaking tool* »), et intègre ces deux activités dans les stratégies de montage et de composition de l'essai audiovisuel.⁶⁷

L'idée selon laquelle le format du desktop documentaire démontrerait une capacité particulière à inviter une perception critique des opérations médiatiques qu'il documente, a également été développée par Miklós Kiss :

l'une des caractéristiques les plus remarquables du desktop documentaire [...] c'est sa capacité à fusionner fabrication et présentation ; c'est-à-dire à révéler le processus de réflexion et de bricolage dont il résulte (tel qu'il se déroule, étape par étape, devant nos yeux), en même temps qu'est présenté le résultat de ce bricolage (qui justifie rétrospectivement les méthodes de recherche présentées).⁶⁸

On peut cependant noter dès maintenant que cette idée s'incarne différemment dans le cas de différents desktop films. Dans *The Comic Sans Video*, j'ai noté plus haut que les interfaces n'étaient que manipulées de manière minimale par le narrateur, et que le bureau de l'ordinateur était principalement utilisé comme un canevas visuel, servant de cadre aux médias que le montage fait apparaître comme spontanément à l'écran, les uns par-dessus les autres. Le fait que ces interfaces aient été conçues pour faire l'objet d'interaction est presque ignoré par le

67 Tiago BAPTISTA, *Lessons in Looking: the Digital Audiovisual Essay*, thèse de doctorat préparée à Birkbeck – University of London sous la direction de Laura Mulvey et soutenue en 2016, p.209. C'est Baptista qui souligne.

68 Miklós KISS, « Desktop Documentary: From Artefact to Artist(ic) Emotions », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2021, URL : <<https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/>>.

dispositif filmique, qui ne s'en sert que comme élément de composition visuelle. Dans *Transformers: the Premake* à l'inverse, le narrateur interagit énormément avec les interfaces, offrant en spectacle leur « opérationnalité », telle qu'immortalisée par la capture d'écran (« *screenrecording* »). Aussi est-il utile de ne pas s'en tenir à la formulation d'hypothèses théoriques concernant le genre du desktop documentaire, mais d'observer plus précisément, par l'analyse, comment celles-ci s'incarnent ou non dans la forme de chaque œuvre. À propos de *Transformers: the Premake*, cela revient à explorer la question suivante : à quelles conditions la représentation cinématographique des opérations algorithmiques dont procèdent les recherches en ligne de son narrateur permet-elle à Lee d'en proposer une perception critique ?

On peut faire un rapprochement ici avec une analyse proposée par le spécialiste des médias Alexander Galloway de la série télévisée *24 heures chrono* (Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010). Se désintéressant du contenu thématique de la série, Galloway écrit qu'un certain « style narratif et visuel peut incarner la logique culturelle du calcul informatique »⁶⁹ :

24 heures chrono est politique parce que la série incarne, dans son approche formelle, la grammaire essentielle de la société de contrôle, dominée par les logiques spécifiques du réseau et de l'informatique.⁷⁰

Pour Galloway, c'est notamment dans son usage du *split-screen* que la série manifeste cette « grammaire du contrôle » :

C'est l'un des grands écarts esthétiques entre l'interface graphique de l'ordinateur, et l'image cinématographique : le spectateur ou la spectatrice ne fait plus l'expérience du montage sous la forme de coupes qui se succèdent sur le plan temporel, d'un plan à l'autre ; maintenant on « coupe » (dans le sens opposé,

69 Alexander R. GALLOWAY, *The Interface Effect*, Cambridge, Polity, 2012, p. 110.

70 *Ibid.*, p. 119.

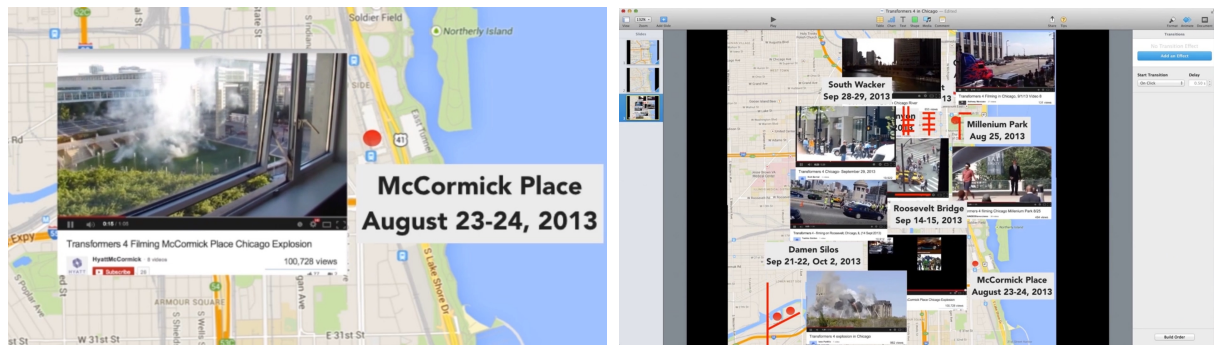
entendu comme « suture ») dans le plan lui-même, en maintenant côte à côte deux images ou plus.⁷¹

J'avance l'idée selon laquelle plus encore que le *split-screen*, qui est pourtant plus omniprésent dans *Transformers: the Premake* que dans la série *24 heures chrono*⁷², c'est le recours à différents outils de cartographie numérique qui manifeste, dans le film de Lee, ce jeu avec la « grammaire du contrôle ».

J'ai souligné, dans ma présentation initiale de *Transformers: the Premake*, combien était d'emblée central le désir du cinéaste de documenter les productions des fans de la saga de Michael Bay telles que diffusées sur internet, mais aussi et surtout de produire une analyse de l'inscription de ces productions audiovisuelles (tant celle de l'équipe de tournage du blockbuster que celles des fans) dans l'espace physique urbain. De ce fait, le film procède d'aller-retours très fréquents et de plus en plus complexes entre des images représentant ces espaces urbains, et des représentations graphiques générées par ordinateur de ces espaces, qui superposent à l'espace géographique un autre espace numérique. Après avoir découvert de premières vidéos d'internautes filmées sur le tournage de *Transformers 4*, le narrateur de *Transformers: the Premake* entreprend en effet de cartographier les différents lieux où ce tournage a eu lieu. Cette entreprise de visualisation spatiale commence par la mise en espace de plusieurs vidéos tournées dans la ville de Chicago, que le narrateur s'efforce de situer sur une carte numérique de la ville :

71 *Ibid.*, p. 115. Cette lecture fait directement écho à l'analyse proposée par Lev Manovich, quant à l'influence du montage cinématographique sur le « langage des nouveaux médias » : voir LEV MANOVICH, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

72 Lee a commenté son recours au *split-screen* en faisant référence au « montage souple » théorisé par Harun Farocki : « Le positionnement d'un élément audiovisuel à côté d'un autre crée un effet décrit par Harun Farocki sous l'appellation de montage souple », où la signification est produite par la juxtaposition spatiale des clips, plutôt que par l'effet de montage traditionnel reposant sur le séquençage linéaire. Dans le contexte spécifique du desktop, l'effet du "montage souple" préserve [...] la qualité de chaque image en tant qu'objet n'occupant qu'une partie de l'écran, plutôt que d'en présenter une vue écrasante en plein écran. » K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 219.



64. Cartographies numériques du tournage de *Transformers 4* à Chicago, dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

On voit que cette spatialisation des vidéos trouvées sur YouTube se manifeste visuellement de manière particulièrement élaborée. Dans la première image ci-dessus, l'interface YouTube, comprenant la vidéo ainsi que son titre, le nom de la chaîne qui l'a publiée et le nombre de vues que celle-ci a reçu, est intégrée à une image issue de l'application Google Maps ; le nom de la rue et la date du tournage de la vidéo sont ajoutés dans une fenêtre de texte n'appartenant ni à l'interface YouTube, ni à celle de Google Maps. L'image suivante ajoute à cette cartographie initiale plusieurs couches supplémentaires, en faisant coexister pas moins de huit vidéos sur la même carte, et en intégrant l'ensemble de cette image composite dans l'interface d'un logiciel de production de présentations de type PowerPoint.

On peut admirer ici la complexité visuelle de la mise en scène des interfaces. Mais une autre lecture est également possible, qui permet de contextualiser le recours à la cartographie dans le contexte de la présente réflexion sur la critique des médias et l'exotisation des internautes. Dans un article théorique sur l'histoire de la perspective verticale en art, l'artiste Hito Steyerl propose en effet une interprétation très critique du recours à la cartographie visuelle comme outil de domination de l'espace représenté :

Le plan virtuel crée une perspective surplombante et surveillante, destinée à un spectateur à distance, supérieur, flottant en toute sécurité dans les airs. [...] Ceci établit une nouvelle normalité visuelle [où...] l'ancienne distinction entre objet et sujet est exacerbée, et devient le regard (« *gaze* ») unidirectionnel des supérieurs sur leurs inférieurs, un regard descendant de haut en bas, condescendant. En outre,

le déplacement de la perspective crée un regard désincarné et contrôlé à distance, délégué à des machines et d'autres objets.⁷³

Analyser les outils cartographiques mobilisés par Lee dans son film à la lumière de cette interprétation théorique revient à souligner ce qu'en ordonnant les vidéos trouvées sur internet sur une carte, le cinéaste fabrique effectivement une perspective visuelle surplombante et lourdement mécanisée. Ce n'est pas le point de vue d'une personne mais d'une machine, dont la fonction première est de traiter des informations.

Lee avait déjà mobilisé ce genre de techniques de visualisation spatiale dans d'autres de ses essais vidéo antérieurs. Dans *The Career of Paul Thomas Anderson in Five Shots* (2012), il traquait les mouvements de caméras de plusieurs scènes réalisées par Anderson en les figurant sur un dessin schématique, généré par ordinateur, de l'espace du tournage ; dans *Tracing a Movie on Google Maps* (2013), il suivait plan après plan les lieux de tournage du court-métrage *The Black Balloon* (Josh & Benny Safdie, 2012) à l'intérieur de l'interface de Google Maps⁷⁴.

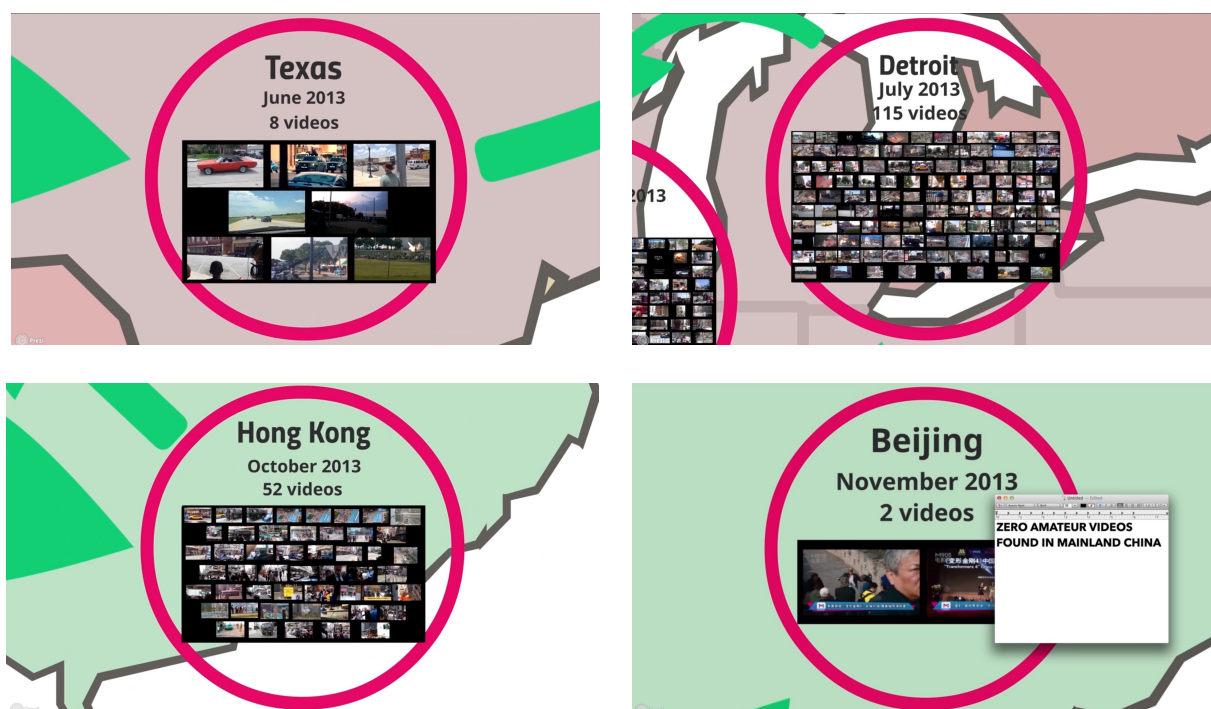


65. Techniques cartographiques employées dans *The Career of Paul Thomas Anderson in Five Shots* (2012) et *Tracing a Movie on Google Maps* (2013) de Kevin B. Lee.

73 Hito STEYERL, « In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective », *e-flux*, 24, 2011, URL : <<https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>>.

74 Les deux essais vidéo sont accessibles aux adresses suivantes : <https://vimeo.com/56335284> et <https://vimeo.com/107332966>.

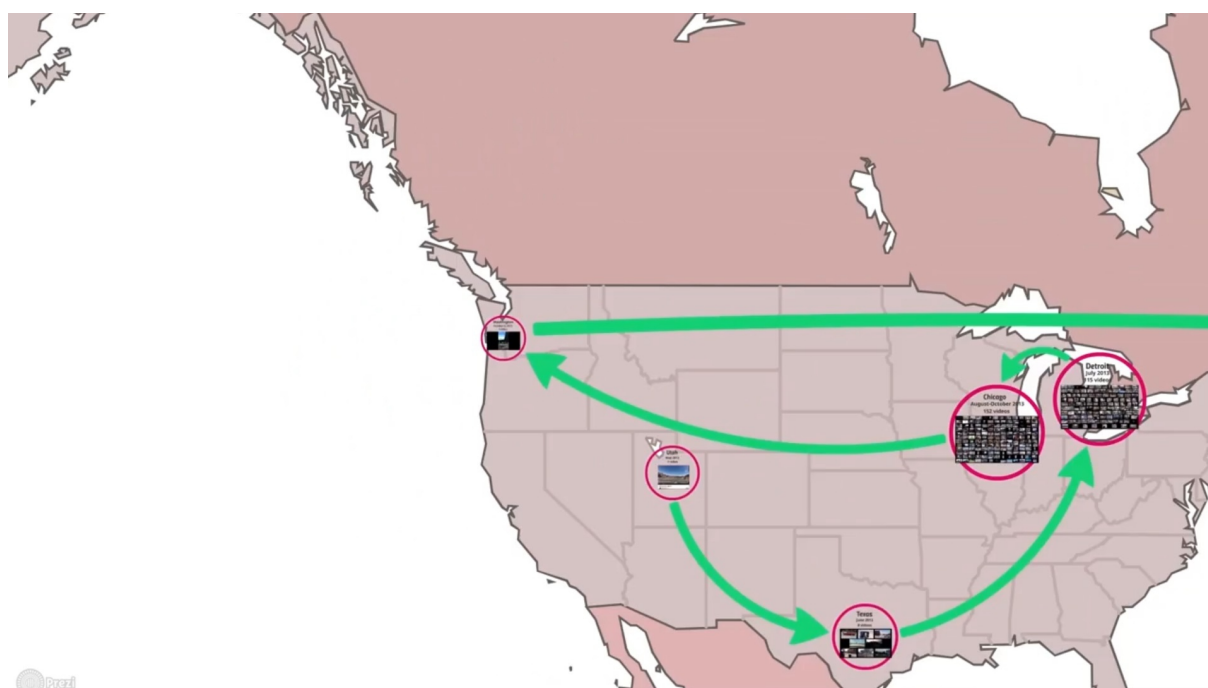
Mais si les outils employés sont similaires, suggérant que le cinéaste a puisé pour la réalisation de *Transformers: the Premake* dans un répertoire de techniques de montage développé et enrichi au cours de ses années d'exploration de la forme de l'essai vidéo, ceux-ci endossent dans le film sur le tournage de *Transformers 4* un rôle particulièrement structurant. Après avoir cartographié ce tournage à Chicago, le narrateur de *Transformers: the Premake* traque en effet l'équipe de Michael Bay et ses cohortes de fans dans différentes villes aux États-Unis, puis en Chine et à Hong Kong.



66. Recension spatiale des vidéos d'internautes filmées sur le tournage de *Transformers 4* dans quatre villes (Transformers: the Premake, Kevin B. Lee 2014).

Comme on le voit sur ces images, l'entreprise cartographique s'accompagne d'un projet de comptabilisation presque statistique de ces vidéos : figurent à l'écran non seulement les mosaïques de toutes les vidéos trouvées par le narrateur du film et provenant d'une même localité, mais aussi la date à laquelle l'équipe de *Transformers 4* s'y est arrêtée, et le nombre

de vidéos de fans tournées à cet endroit et disponibles sur internet au moment où Lee a réalisé sa recherche. Ceci ajoute encore à l'apparence d'objectivité de cet ordonnancement des images, et à la rationalité des espaces que le film construit. Ces différentes bribes cartographiques sont présentées par l'intermédiaire d'une visualisation dynamique réalisée grâce au logiciel Prezi, qui voit une caméra imaginaire balayer une carte du monde entier, réalisée selon la projection de Mercator, pour passer d'un lieu d'intérêt à un autre. Les flèches qui figurent sur l'image ci-dessous indiquent les trajectoires suivies par l'équipe de tournage de Michael Bay, circulant d'un lieu de tournage au suivant.



67. Cartographie globale des vidéos d'internautes filmées sur différents lieux de tournage de Transformers 4 (Transformers: the Premake, Kevin B. Lee 2014).

La question soulevée ici concerne la mesure dans laquelle le cinéaste parvient dans son film à mobiliser ces outils de visualisation – critiqués par Steyerl pour ce qu'ils impliquent un regard, un « gaze » dominant – de sorte non pas à reproduire ce gaze, mais à en dénoncer le fonctionnement et les implications. Dans quelle mesure l'emploi que fait ici Lee de ces

différentes techniques numériques de visualisation spatiale contribue-t-il donc à une véritable analyse critique de la distance que ces outils produisent entre les personnes qui les utilisent, et les personnes dont les espaces de vie se voient ainsi cartographiés ? Un article de l'artiste et théoricienne Anna Munster est particulièrement intéressant à mobiliser ici. Elle y interroge explicitement ce que la forme du desktop film permet de documenter, et le cas échéant de produire une critique de ce qu'elle appelle « l'esthétique du réseau » :

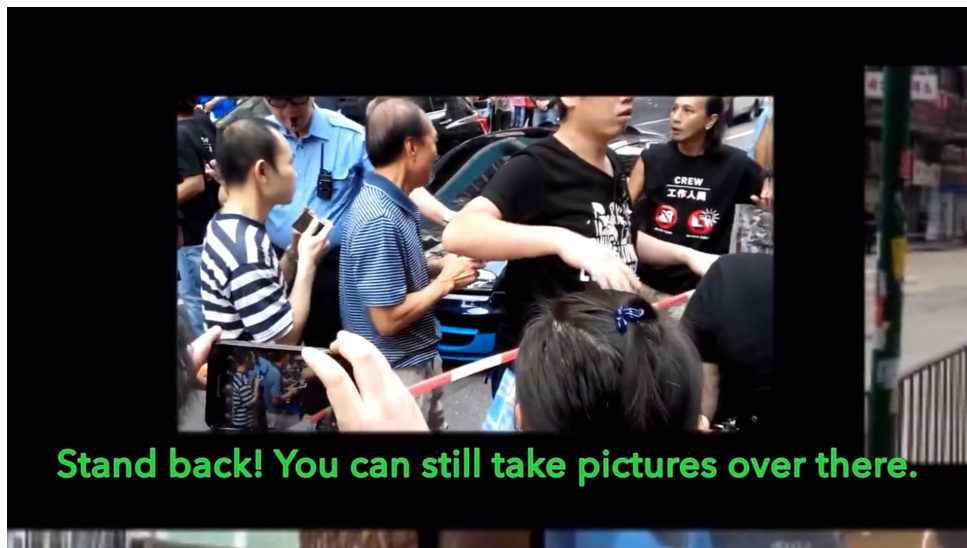
On peut avancer qu'une esthétique du réseau [...] a définitivement envahi les domaines de la culture, de la politique, de la vie. Cette esthétique instille un imaginaire culturel global de l'interconnectivité, dominé par une topologie de type lien-nœud, et soutenu sur le plan technique par le traitement algorithmique de l'accumulation, l'analyse et la mise en forme de quantités innombrables de données. Une telle esthétique fonctionne moins comme mode formel permettant l'analyse de nos cultures connectées contemporaines, que comme un système opératoire silencieux qui [nous encourage à] voir dans la visualisation de données une réalité empirique non-questionnée, et à réduire la sensibilité de la socialité à une masse de « j'aime » et de « je n'aime pas ».⁷⁵

La description proposée ici par Munster de l'« esthétique du réseau » me semble correspondre très directement à l'effet produit, dans *Transformers: the Premake*, par le recours récurrent au motif de la carte : les vidéos de d'internautes y sont effectivement traitées comme des données qui s'accumulent jusqu'à l'excès, classifiées visuellement grâce à une interface graphique qui les ordonne en « clusters » et tisse entre eux des liens. Cette citation permet donc une ultime reformulation de la question ci-dessus : à quelles conditions cette esthétique du réseau peut-elle être mobilisée de sorte non plus à affirmer la valeur de vérité non-questionnée des classements qu'elle opère, mais à permettre l'analyse même du fonctionnement de ce réseau ?

L'élément crucial, dans le dispositif formel de *Transformers: the Premake*, est pour moi la manière dont le film est construit, non pas sur un mouvement de montée progressive en

75 Anna MUNSTER, « Conjunctive and Disjunctive Networks. Affects, Technics, and Arts in the Experience of Relation », in Jentery SAYERS (dir.), *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, Londres, Routledge, 2018, p. 274-282, ici p. 276.

généralité, où l'on partirait d'une vidéo YouTube singulière pour parvenir finalement à la vision verticale et exhaustive d'un paysage de données entièrement ordonnées ; mais sur un mouvement de perpétuel va-et-vient entre les échelles. La réflexion menée sur les circulations de l'équipe de tournage à l'échelle mondiale et sur la géopolitique des plateformes web s'articule à une observation minutieuse de la manière dont les mêmes enjeux politiques et économiques liés à la répartition de l'espace s'incarnent à l'échelle du coin de rue. Plusieurs passages du film rendent ainsi tangibles les enjeux de la privatisation par l'industrie hollywoodienne de l'espace urbain. On voit par exemple à un moment l'image d'un petit panneau, accroché en ville, apprenant aux passant·es qu'en entrant dans le périmètre du tournage, ils et elles acceptent que leur image puisse être capturée par les caméras, et cèdent donc par défaut à Paramount le droit d'exploiter leur image, dans le cas où ce plan serait justement conservé au montage final du film. Les passant·es deviennent ainsi les figurant·es bénévoles du film, sans que leur soit conservé le droit de circuler librement dans leur ville sans être filmé·es. Une autre séquence, filmée cette fois à Honk Kong, fournit de ce partage de l'espace une image encore plus saisissante. Un régisseur de l'équipe de tournage tend un cordon de sécurité rouge et blanc, divisant la foule et l'espace urbain en deux : d'un côté, l'espace privatisé et sélectif de tournage du blockbuster ; de l'autre, l'espace populaire où peuvent circuler les passant·es, et d'où peuvent filmer les fans.



68. *Partage de l'espace urbain sur le tournage de Transformers 4 à Hong Kong (Transformers: the Premake, Kevin B. Lee 2014).*

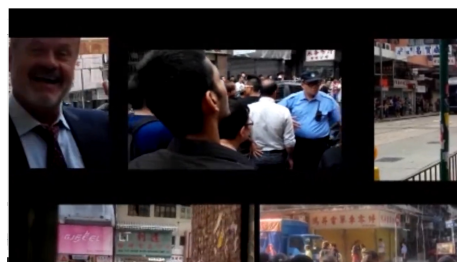
Traduction : « Reculez ! Vous pouvez toujours prendre des photos de là-bas. »

Le « partage du sensible » que donne à voir cette image est politique autant qu'économique. En coupant l'espace en deux, le ruban définit deux catégories de personnes, les unes ayant davantage de droits que les autres à circuler dans l'espace urbain ; mais ces deux espaces sont aussi définis par les perceptions que les personnes y sont autorisées à exercer :

Un partage du sensible fixe [...] en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. [...] La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.⁷⁶

La séquence ci-dessus me semble manifester de manière particulièrement tangible cette articulation entre partage des espaces et distinction entre différents de niveaux de « compétence pour voir » : les membres de l'équipe de tournage, privilégié·es, et les fans dont les regards sont exclus du territoire privatisé par la Paramount, à moins que ce qu'ils et elles puissent voir et dire ne serve directement les intérêts économiques du studio.

76 Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12-14.



69. Navigation à l'intérieur d'une grille d'images dans Transformers: the Premake (Kevin B. Lee, 2014)

Cette articulation entre les différentes échelles spatiales, du monde entier au coin de rue, se manifeste formellement dans le film par l'importance accordée non seulement à la représentation des interfaces numériques permettant de produire des cartographies, mais aussi à la texture et à la singularité des vidéos d'internautes que le film réemploie et dont il propose l'examen. Les cartes reproduites ci-dessus font ainsi en permanence l'objet de zooms qui placent une vidéo particulière en plein écran. Si toutes les vidéos ne sont pas présentées de cette façon, et que le montage procède bien sûr à une sélection et une « curation » des images et sons qu'il nous soumet, cette stratégie formelle rend néanmoins sensible la possibilité, virtuelle, de regarder chacune de ces vidéos, d'apprécier la manière dont elle a été filmée, d'entendre la voix des personnes qui y apparaissent, et d'entretenir un sentiment de proximité vis-à-vis des internautes qui les ont produites. La séquence d'où est issue l'image ci-dessus illustre parfaitement ce procédé : elle débute et se conclut sur une vue cartographique, puis procède par zooms et dézooms pour circuler à l'intérieur d'une grille de vignettes. Dans cette grille, toutes les vidéos jouent en même temps, reproduisant l'effet de simultanéité qui a présidé à leur production sur le lieu du tournage. Les zooms et panoramiques isolent certaines vidéos, singularisées par le mouvement de la « caméra imaginaire »⁷⁷, dont on ressent à la fois le caractère prémédité (le cinéaste a à l'évidence regardé toutes ces vidéos pour choisir les plus intéressantes) et arbitraire (la grille met virtuellement toutes les images à égalité).

Cette analyse me semble rejoindre celle proposée par Anna Munster dans la suite de son article déjà cité, où elle propose du film de Kevin B. Lee la lecture suivante :

Si l'affectivité du travail fourni par les fans génère un fort potentiel économique pour le système hollywoodien, elle produit aussi une perspective sur les villes, les habitations, la vie quotidienne au sein de ces cultures en réseaux, et révèle le goût du public, des citoyen·es, pour la fantaisie et la singularité (« *quirkiness* »). Adjointe au caractère polyrythmique des vidéos YouTube [...], cette singularité

⁷⁷ J'emprunte le terme au chercheur en game studies Selim Krichane, qui qualifiait la caméra vidéoludique d'« imaginaire » à la fois parce qu'elle est « simulée » (« elle n'est pas une machine, mais un ensemble de lignes de code inscrit au sein du jeu »), et parce qu'elle convoque « l'imaginaire médiatique du cinéma ». Selim KRICHANE, *La Caméra imaginaire*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017, p. 25 et 28.

prouve que l'imagination en réseau ne peut être résumée par la seule représentation visuelle de la notion de connectivité. Le « raccord » – le passage d'une expérience à, ou à travers une autre – est le processus qui nous fait passer, d'un simple réseau, à un réseautage qualitatif (« *from a "network" to qualitative networking* »).⁷⁸

Ma traduction ne rend pas bien compte de la proposition énoncée par Munster à la fin de cet extrait, qui intéresse pourtant directement mon propos. Selon l'autrice, c'est la capacité du montage de Lee à rendre compte de la singularité de ces vidéos, et de l'intérêt des fans pour la singularité de chaque situation, qui permet de quitter le seul mode de la représentation visuelle du réseau, et d'entrer dans un régime d'activité basé sur l'échange et la participation (le terme de « *join* » en anglais signifie à la fois le raccord, et sous forme verbale, le fait de participer). Ce serait donc la manière dont le montage alterne en permanence entre vue cartographique et gros plan, et représente tour à tour les vidéos d'internautes comme des données informatiques massives à traiter et des productions audiovisuelles singulières à examiner en détail et à ressentir, qui permettrait au dispositif du film d'échapper à la seule représentation d'une « esthétique du réseau », et de travailler à l'inverse à la création de véritables liens entre les médias qu'il met en relation.

Cependant, un autre élément du film me semble aussi indispensable à prendre en considération ici. Je suis absolument en accord avec Munster lorsqu'elle évoque la capacité de « raccord » mise en œuvre par le montage cartographique de Lee. Mais si ce geste de mise en réseau entre les médias me semble si probant, et si efficace quand à ses implications politiques, c'est qu'il est articulé avec un autre geste, qui relève quant à lui de l'autre sens que peut prendre le terme de « *join* » utilisé par Munster, compris cette fois comme « participation ». À mesure que le film avance, émerge en effet un protagoniste singulier : le narrateur qui manipule la souris de l'ordinateur, et produit les cartographies et agencements visuels commentés ci-dessus.

78 A. MUNSTER, « Conjunctive and Disjunctive Networks. », art. cit., p. 281.

C'est ici que se justifie pleinement le choix d'inscrire ce film au corpus du présent chapitre. Il permet non seulement de réfléchir à ce que la mise en scène des interfaces numériques permet de « situer » le regard du cinéaste, en rendant explicites les facteurs technologiques, économiques, géopolitiques et algorithmiques qui en conditionnent la possibilité ; mais cette mise en scène s'articule avec la production d'une figure de narrateur dont j'affirme que même s'il ne s'exprime pas en voix off, il contribue à produire de tous ces médias d'internet une perception singulière et subjective. Les prochaines pages ont vocation à examiner les conditions d'émergence de ce narrateur, et de commenter son inscription progressive parmi les fans de *Transformers*, que je perçois comme une composante essentielle de la manière dont Lee met au travail, dans le dispositif formel de son film, la distance qui le sépare de ces internautes dont il examine les productions médiatiques.

3.2.3. L'émergence d'un narrateur

Ce qu'il m'intéresse d'abord d'établir, c'est la manière dont la forme du desktop documentaire, telle que l'emploie Kevin B. Lee dans *Transformers: the Premake*, est loin de n'être qu'une représentation « objective » d'opérations se produisant sur l'écran d'un ordinateur. À l'inverse, elle fait ressentir la présence d'une personne manipulant cet ordinateur, et dont on peut suivre les pensées grâce à la seule manière dont elle organise à l'écran les fenêtres qu'elle ouvre et les médias qu'elle consulte. Marie-Pierre Burquier a ainsi écrit que

dans *Transformers: the Premake*, les traces de la présence du sujet, comme le son des touches du clavier ou des clics de la souris, sont signes de la présence physique de l'essayiste [... ;] le spectateur n'est plus face à l'espace usuel, banal et frontal de l'écran d'ordinateur, mais face à une présence incarnée.⁷⁹

⁷⁹ Marie-Pierre BURQUIER, « Interfaces et flâneries numériques : poétique de l'œil distrait dans les desktops documentaires de Kevin B. Lee », in Gwen LE COR et Everardo REYES (dir.), *Faire image. Inscriptions, espaces et formes numériques*, Saint-Denis, Octaviana, 2019, p. 29-46, ici p. 43.

Poussant plus loin cette analyse, on peut se rendre compte que cette « présence incarnée » est construite avec beaucoup de soin, par élaboration progressive, à mesure que le film avance. La lente émergence d'une figure narratrice est l'un des fils conducteurs du récit que développe le film. Elle accompagne la production d'une réflexion singulière, élaborée avec soin par le cinéaste et attribuée par le dispositif filmique à son personnage de chercheur-narrateur, dont les spectateurs et spectatrices ont l'impression de pouvoir observer les « processus intellectuels [...] comme en secret »⁸⁰.

Les premiers indices de cette « présence incarnée » d'un narrateur face aux images, ce sont ces mêmes zooms sur certaines portions du desktop, ajoutés au montage, dont j'ai déjà proposé une première analyse. Ces effets de zoom permettent en première instance, comme je l'écrivais plus haut, de mettre en avant une vidéo parmi une masse d'autres vidéos disponibles, faisant passer d'une échelle d'analyse à l'autre ; mais sur le plan sensoriel, ils évoquent aussi un regard incarné, qui balaie l'espace des informations disponibles et choisit de prêter son attention à une image en particulier. À peine a-t-il commencé que le film renonce ainsi à présenter un enregistrement objectif de l'écran de l'ordinateur. Ces effets de zoom et de panoramique sur l'écran donnent à l'inverse l'impression que la caméra imaginaire épouse le regard de l'utilisateur de l'ordinateur, offrant une représentation extrêmement subjective de ce qui aurait pu n'être que « l'espace banal de l'écran » . C'est une technique que Kevin B. Lee a déclaré avoir emprunté à Patrick Cederberg et Walter Woodman, les réalisateurs du court-métrage *Noah* (2018)⁸¹. Ce film de fiction raconte la rupture amoureuse entre un adolescent et sa petite amie, entièrement mise en scène sur l'écran de l'ordinateur du jeune homme. Les zooms et dézooms s'y font de plus en plus frénétiques, signifiant formellement la panique grandissante du personnage à mesure qu'il comprend que son amie fréquente quelqu'un

80 Wanda STRAUVEN, « The Screenic Image: Between Verticality and Horizontality, Viewing and Touching, Displaying and Playing », in Dominique CHATEAU et José MOURE (dir.), *Screens. From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p. 143-156, ici p. 152.

81 Le film est disponible gratuitement au lien suivant : <https://vimeo.com/65935223>.

d'autre, et qu'il en cherche des preuves dans différentes applications et fenêtres de navigateur. Lee a déclaré s'être inspiré de la manière dont, dans ce film, « la chorégraphie du mouvement à travers l'écran [...] simule l'expérience subjective consistant à regarder un écran »⁸². Ou comme l'écrit Burquier, « les mouvements réalisés sur [le] desktop permettent [...] de rendre visible la complexité du sujet regardant »⁸³. Ces mouvements ont donc une fonction sensorielle : ils produisent la sensation de partager un regard incarné, affecté, singulier, face aux interfaces en ligne.

Or dans le cas de *Transformers: the Premake*, il est particulièrement remarquable que cette technique formelle, qui vise en premier lieu à diriger l'attention des spectateurs et spectatrices vers certains points précis du desktop (qui regorge autrement d'informations potentiellement distrayantes), ait aussi pour effet de nous permettre de suivre les progrès d'un raisonnement complexe et rigoureux, attribué par le dispositif filmique à ce narrateur silencieux et invisible. Passant d'une fenêtre à l'autre, le regard qu'incarne la caméra imaginaire exerce des rapprochements, suggérant ainsi des interprétations singulières des images et médias que le montage met en relation. Par exemple, dès la première minute du film, un panoramique latéral substitue à une image issue de la bande-annonce officielle de *Transformers 4* invitant les fans à « se préparer » à la sortie du film, une vidéo amateur intitulée « *Transformers 4 filming in Chicago – Autobots on Columbus Drive* », mise en ligne par un internaute nommé Ryan Ysquierdo. Ce mouvement affirme, dès l'ouverture du film, la promesse contenue dans son titre : il va s'agir de s'intéresser, non pas au film *Transformers 4* lui-même, mais aux conditions de sa « préparation », en amont de sa sortie. Le contraste formel entre les deux vidéos ainsi mises en parallèle est aussi frappant que programmatique, et se joue au niveau sonore autant qu'à l'image. À la vision des robots extrêmement sophistiqués et animés par ordinateur qui figurent dans la bande-annonce se substitue celle,

82 K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 219.

83 M.-P. BURQUIER, « Interfaces et flâneries numériques », art. cit., p. 42.

beaucoup plus réaliste et moins excitante, de véhicules bariolés garés dans une rue de Chicago. Et à l'orchestration symphonique particulièrement épique de la bande-annonce du blockbuster succède, en un fondu sonore légèrement décalé par rapport au mouvement panoramique qui fait passer d'une image à l'autre, l'ambiance sonore très quotidienne du lieu de tournage, commentée en off par le filmeur de cette scène de rue (« *Nous voilà sur Columbus Drive, il est à peu près six heures du soir...* »). La mise en scène de ce renoncement au langage tonitruant du blockbuster hollywoodien, pour mettre en valeur une vidéo de fan formellement beaucoup plus modeste, annonce le projet du film de Lee : l'analyse des conditions matérielles et économiques de production des images va primer sur l'évocation du plaisir esthétique que celles-ci cherchent à engendrer. Mais au-delà de cette déclaration d'intention formelle, ce panoramique invite un rapprochement intellectuel entre les deux vidéos, qui peut être lue comme formulant la question de recherche à laquelle l'ensemble du film va chercher à répondre : comment comprendre exactement le rôle que jouent ces vidéos de fans dans la « préparation » de la sortie du film, c'est-à-dire dans la production d'un discours promotionnel visant à attirer les foules dans les salles de cinéma ? On voit donc que dès cette première minute du film, loin de donner à voir de manière objective un ensemble de médias épinglés sur l'écran de l'ordinateur, *Transformers: the Premake* établit par le montage un questionnement singulier, un angle de lecture précis et subjectif ; et commence à s'esquisser la figure du narrateur qui, s'il n'est d'abord figuré que par ces zooms qui figurent son regard, va progressivement prendre de l'épaisseur, et nous conduire à travers les cheminements de la pensée du cinéaste.

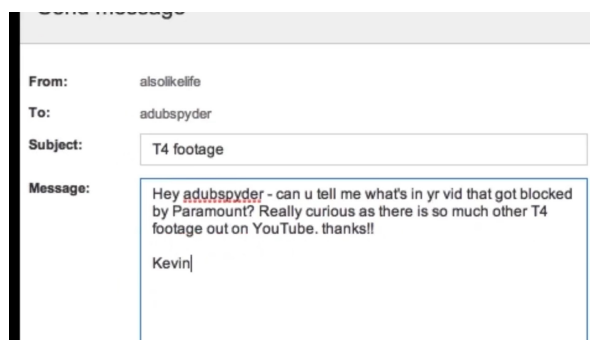
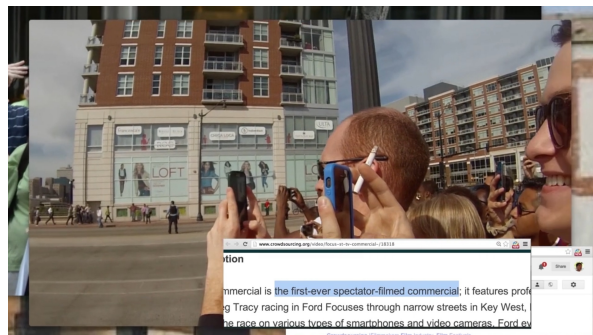
S'agissant des manifestations formelles de ce narrateur, viennent ensuite les déplacements et les clics de la souris de l'ordinateur, qui nous permettent de suivre sa pensée autant qu'ils révèlent en creux que celui-ci existe en tant que corps, mains, doigts, face à

l'écran de l'ordinateur. Les mots-clés tapés dans le moteur de recherche de YouTube prolongent cette incarnation tactile du narrateur :

les clics qui façonnent le film maintiennent un lien palpable, tactile, avec les images façonnées sous nos yeux. Le desktop film donne une expérience digitale des images, non seulement dans le sens d'une opération sur des données numériques, mais en tant qu'elle se rapporte aux mouvements des doigts.⁸⁴

S'ils nous font ressentir la présence d'un corps face à l'écran, signalé en particulier par les manifestations à l'écran des mouvements de ses doigts, ces mots-clés tapés dans les barres de recherche jouent aussi un autre rôle : ils investissent la figure du narrateur de la capacité non seulement de regarder, mais aussi de s'exprimer par écrit. Cette construction du narrateur comme instance discursive fait elle aussi l'objet d'une élaboration progressive au long du film. Quelques minutes après avoir effectué ses premières recherches par mots-clés, le narrateur commence en effet à surligner certains extraits d'articles analysant les images qu'il observe : ce geste, sélectionnant des segments de phrases au sein de textes préexistants, esquisse la possibilité de la fabrication d'un discours original en forme de patchwork de mots trouvés. Six minutes plus tard, Lee pousse son dispositif discursif plus loin en ouvrant à l'écran une fenêtre de traitement de texte et en tapant directement ses propres commentaires, commentant ses recherches, sans plus se contraindre à n'employer que des mots trouvés. Cette émergence progressive du narrateur, pensé ici en tant qu'instance productrice de discours verbal, se poursuit en deux autres occurrences au long du film. À 16 minutes 40, on voit ce narrateur taper un commentaire sur YouTube, qui apparaît dans l'interface, une fois publié, signé par le nom de la chaîne du cinéaste (alsolikelife) ; une minute plus tard, est rédigé un deuxième commentaire, cette fois signé du prénom du cinéaste.

84 *Ibid.*, p. 44.



70. *Quatre manifestations discursives du narrateur de Transformers: the Premake (Kevin B. Lee, 2014)*

Outre qu'ils travaillent à nommer le narrateur de manière de moins en moins anonyme au cours du film, ces commentaires YouTube contribuent aussi à la caractérisation de son personnage. Ils nous permettent d'accéder à certains de ses questionnements, et d'examiner la manière dont ceux-ci sont formulés. Les abréviations qu'il emploie (« *do u work* », « *can u tell* ») signalent ainsi un style oral et informel, et révèlent la tentative d'adopter les mêmes marqueurs discursifs que les autres internautes participant aux échanges sur cette page. Le double point d'exclamation utilisé par « Kevin » dans l'image en bas à droite, duplique celui employé par l'internaute Daavaaad dans celle en bas à gauche. De même, l'abréviation du titre du film de Michael Bay en « T4 » vient identifier le narrateur comme capable de manier les codes discursifs de la communauté à laquelle il s'intéresse. En ce sens, ces commentaires postés sur YouTube suggèrent l'intégration progressive et la participation active du narrateur à l'environnement numérique qu'il décrit, en allant jusqu'à mettre en scène ses interactions avec certaines internautes, puisque son message adressé à « adubsoyder » reçoit une réponse.

C'est là l'un des arcs narratifs importants du film, qui voit le narrateur sortir de la condition décrite dans les termes suivants par Kevin B. Lee lui-même :

Imaginez-vous assis·e à côté de moi devant mon ordinateur ; ou si vous préférez vous asseoir seul·e, imaginez-vous seulement l'ordinateur, ainsi que votre solitude. Encore mieux, imaginez une combinaison de ces deux options – la solitude sous couvert de compagnie – et vous obtiendrez une image de ce qu'était ma condition [lorsque j'ai commencé ce film].⁸⁵

On peut voir dans cette évolution narrative une incarnation de ce qu'écrivait plus haut Donna Haraway, s'agissant de la capacité des discours « situés » à engendrer des échanges entre les communautés. Suivant cette interprétation, il est particulièrement significatif que la séquence qui voit le narrateur engager un véritable échange avec un·e internaute, soit également celle qui lui attribue un prénom ; la sortie de l'anonymat du narrateur joue l'effet d'un sésame lui donnant accès à la communication avec d'autres internautes, a priori aussi seuls que lui derrière leurs ordinateurs. Comme chez Haraway, le fait de situer son discours et de le signer, en endossant ainsi la pleine responsabilité, apparaît comme la condition pour entrer en dialogue avec autrui.

Or on a vu combien le processus d'exotisation repose toujours sur la définition de deux espaces culturels distincts : celui dont provient l'objet approprié, et celui au sein duquel celui-ci se voit recontextualisé et fétichisé. Si la figure du narrateur évolue progressivement jusqu'à devenir l'un des participants de l'espace culturel qu'il s'était à l'origine donné pour mission d'observer, comment caractériser la reconfiguration que cela induit du processus exotisant auquel cette thèse s'intéresse ?

85 K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 212.

3.2.4. Le cinéaste, le documentariste et le fan

S'agissant de comprendre la relation que Kevin B. Lee a développé avec les internautes dont il s'est approprié les productions médiatiques, et la manière dont cette relation s'incarne dans le dispositif du film lui-même, il est utile de revenir à la genèse de son projet. Contrairement à la plupart des films qui composent le corpus de cette présente étude, le désir de documenter les pratiques médiatiques en ligne des fans de *Transformers* n'était pas à l'origine du film ; ce n'est qu'en cours de route que cette idée est apparue au cinéaste. Dans un article pour le magazine *Slate* publié au moment de la sortie du film, Lee raconte ainsi que :

Un samedi, en septembre dernier, je me trouvais avec une foule de personnes massée derrière la vitrine d'un Starbucks à Chicago, attendant le passage d'un convoi de voitures. Le nouveau film *Transformers, Age of Extinction*, était en train d'être tourné à l'extérieur, et nous étions là pour observer la scène, dans laquelle les Autobots - des robots qui se transforment en voitures – devaient descendre la rue LaSalle à Chicago. [...] Lorsque les voitures sont passées devant nous, j'ai fait un panoramique pour les suivre, et j'ai remarqué que des dizaines de personnes se tenaient de l'autre côté de la rue, la plupart avec des téléphones et des caméras, faisant la même chose que moi. [...] J'ai alors réalisé que trois types de films étaient réalisés en même temps : un blockbuster hollywoodien de plusieurs millions de dollars ; mon modeste documentaire indépendant ; et des dizaines et des dizaines de vidéos amateurs [...]. J'ai commencé à m'interroger sur les liens entre les trois, et sur ce qu'ils pouvaient avoir en commun.⁸⁶

Dans un chapitre d'ouvrage rédigé plus tard, et faisant retour sur les origines de son film, Lee commente cette même anecdote de la façon suivante :

J'ai considéré les centaines de spectateurs et spectatrices qui, comme moi, étaient à la recherche d'images intéressantes [...]. À ce moment-là, je me suis demandé ce qui différencierait réellement ma production d'images, de celle de tous ceux qui se trouvaient autour de moi, étant donné que nous utilisions tous les mêmes appareils photo bon marché et smartphones. J'avais choisi ces appareils en partie pour des raisons pratiques (un équipement professionnel aurait été trop encombrant pour moi, et aurait nécessité une autorisation officielle pour être utilisé sur les lieux du tournage), mais surtout parce que j'avais cette idée, qui me semblait subversive, selon laquelle l'utilisation d'une technologie de production d'images de basse résolution permettrait de fabriquer des « contre-images⁸⁷ » efficaces, en réponse à l'esthétique lustrée des blockbusters hollywoodiens. Mais si mes tentatives de

86 K. B. LEE, « Filmmakers in Disguise », art. cit.

« contre-images » ressemblent aux images prises par celles et ceux qui m'entourent, en quoi mes images pouvaient-elles devenir des contre-images ?⁸⁸

Il y a plusieurs manières de lire ces déclarations. Il est possible d'y trouver un écho à ce que j'ai décrit plus haut, d'après James Clifford, sous l'appellation de « pastorale ethnographique ». Le chercheur dénonçait par ce terme la tendance des anthropologues occidentaux et occidentales à ne s'intéresser aux pratiques sociales ou culturelles des communautés qu'ils et elles étudiaient, que dans la stricte mesure où ces pratiques étrangères venaient nourrir leur imaginaire de leurs propres fonctionnements sociaux. Les artefacts culturels produits par ces communautés n'étaient donc étudiés que pour leur qualité de miroir plus ou moins déformant, et leur valeur était estimée en fonction de la facilité avec laquelle ils pouvaient être investis comme gardant la trace d'un état antérieur de la « civilisation » occidentale. Or on trouve une trace de ce mode de pensée dans les déclarations de Lee, s'agissant de son intérêt pour les images filmées par les fans de *Transformers*: il y voit un miroir le renvoyant, de manière troublante, à sa propre pratique de l'image.

Cependant, il me semble que ces extraits de textes, ainsi et surtout que le film lui-même, indiquent que le cinéaste ne s'est pas arrêté à cette seule idée. Car si ces déclarations tendent à distinguer de manière étanche ce que Lee appelle les « trois types de films » réalisés sur les lieux de tournage de *Transformers* – le blockbuster, le documentaire indépendant, les productions des fans – il me semble que plusieurs éléments formels contribuent, à l'intérieur du film, à brouiller ces frontières. Pour comprendre la manière dont ce film parvient à éviter l'exotisation des médias qu'il s'approprie, il est donc indispensable de décrire aussi précisément que possible les différentes manières dont son dispositif filmique

87 La notion de « contre-image » fait explicitement référence, dans l'article de Lee, au travail de Harun Farocki, et particulièrement à une scène dans le film *Interface*, où Farocki fait retour sur son autre film *Vidéogrammes d'une révolution*. Un plan de ce film fait coexister dans l'espace et le temps un téléviseur, posé dans un salon, montrant les images de propagande du régime de Nicolae Ceaușescu, et une scène urbaine observée depuis la fenêtre du même salon, qui contredit par l'image les mensonges du régime. Pour plus de détails s'agissant de la lecture que fait Lee de cette scène de Farocki, voir l'essai vidéo de Kevin B. Lee, *Harun Farocki – The Counter Image* (2019).

88 K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 214-215.

travaille à rendre caduques ces frontières symboliques séparant les mondes de l'industrie hollywoodienne, du documentaire d'auteur et d'internet.

Un premier élément à ce propos concerne l'intérêt que porte le film aux économies respectives de la production du blockbuster hollywoodien et des vidéos de fans. En première lecture, l'argumentaire du film peut se résumer de la façon suivante : en produisant des images du tournage de *Transformers 4* et en les diffusant sur les réseaux sociaux en ligne, les fans produisent une forme de travail publicitaire dont la franchise bénéficie sans avoir à le rémunérer. L'articulation entre les deux économies apparaît donc comme relevant d'une forme d'exploitation unilatérale, ne faisant l'objet ni de négociations ni d'un contrat de travail. La critique produite par Lee à ce propos s'incarne en particulier dans ses observations du contrôle exercé par la compagnie Paramount sur les images de fans qu'elle laisse « fuiter », et celles dont elle exige le retrait des plateformes. On comprend qu'il y a là un enjeu d'équilibre entre la nécessité de révéler des éléments d'intrigues au public pour entretenir son désir de voir le film, et celle de préserver certains secrets de fabrication, afin de ne pas entièrement démystifier la magie de la saga *Transformers*. C'est l'objet de l'un des commentaires rédigés par le narrateur du film sur YouTube. Ayant observé qu'une vidéo du tournage produite par un·e internaute a été dénoncée par la Paramount comme violant leur propriété intellectuelle, il demande à l'internaute en question ce qui, dans sa vidéo, a pu justifier une telle censure, lorsque tant d'autres vidéos de fans sont tolérées (voire promues) par le studio de cinéma. Encore une fois, semble s'esquisser une relation unilatérale entre le tout-puissant studio de cinéma et les fans, le premier faisant pression sur l'intermédiaire qu'est la plateforme YouTube pour contrôler les productions des seconds. Mais une autre séquence vient compliquer cette équation : un autre internaute déclare quant à lui monétiser toutes ses vidéos via la plateforme YouTube, ce qui

signifie qu'il serait parvenu à faire de son travail de fan une activité rémunératrice. Hors du film, Lee a commenté ce phénomène dans les termes suivants :

Non seulement YouTube a hébergé des centaines de ces vidéos amateurs, mais un certain nombre d'internautes a choisi de monétiser leurs clips, en autorisant la diffusion de publicités avant et pendant leurs vidéos. J'ai même vu un internaute se vanter de ce qu'il avait obtenu que YouTube ferme les comptes d'autres internautes qui avaient reposté ses images sans en reconnaître la source originale, en se réclamant de la protection du droit d'auteur du Digital Millennium Copyright Act. Ça m'a fasciné de voir les YouTubeurs et YouTubeuses aspirer non seulement au pouvoir des grands studios hollywoodiens, mais aussi à leur possessivité.⁸⁹

Pour ce qui est de la manière dont cette question est traitée à l'intérieur du film lui-même, les commentaires du cinéaste n'y sont pas si développés ; son narrateur se contente de demander à cet internaute, via un commentaire YouTube, s'il travaille pour Paramount, et n'obtient pas de réponse. Cette séquence n'est pas très longue, mais elle me semble contribuer à compliquer les relations entre les différents registres d'images que le film met au travail : si certains internautes parviennent à recevoir une rétribution pour leur travail publicitaire en faveur de la franchise de Michael Bay, faut-il encore penser leur relation à ladite franchise sur le mode de l'exploitation unilatérale ? De la même manière, encore que suivant une direction inverse, une autre séquence souligne qu'aucune vidéo « amateur » n'est disponible en ligne qui aurait été tournée sur les lieux du tournage de *Transformers 4* en Chine (où la plateforme YouTube est du reste officiellement interdite). Mais le narrateur du film découvre ensuite un « site officiel de fans de *Transformers* » qui appartient au gouvernement chinois. Le renversement ne s'opère pas ici sur le terrain de l'économie, mais de la politique : le gouvernement exerce pour d'autres motifs une censure parallèle à celle de Paramount, mais se substitue aussi aux fans en tant que producteurs de contenus publicitaires pour la franchise états-unienne. Ainsi se voient complexifiées par le film des hiérarchies que l'on pourrait tenir pour évidentes, qui situeraient d'un côté les grandes compagnies et les gouvernements, détenteurs du pouvoir économique et politique, et de l'autre les simples individus, les consommateurs et consommatrices et les fans.

89 K. B. LEE, « De-Coding or Re-Encoding? », art. cit., p. 218.

Le film dénonce donc sans ambiguïté ces différentes formes d'oppression et d'exploitation, mais invite à les observer dans leurs complexités et dans la singularité de leurs différentes manifestations culturelles et géopolitiques.

Mais ce qui est encore plus intéressant, et qui concerne plus directement encore la présente étude, c'est la manière dont le cinéaste, qui s'identifie comme on l'a vu comme un « documentariste indépendant » dont les pratiques de l'image existent quelque part sur le spectre qui va du blockbuster à l'image amateur, a construit sa propre situation au sein de ce paysage médiatique et économique complexe. Plus précisément, j'aimerais souligner combien, dans les ressources employées, dans l'esthétique adoptée et dans la stratégie de diffusion du film, le cinéaste a réfléchi à l'inscription de son propre travail au sein de ce même paysage médiatique dont il propose une critique.

De manière générale, l'économie de production d'un desktop film est peu coûteuse : pas de caméra, d'équipe de tournage, de studios à louer, de décors à fabriquer. Si l'on regarde *Transformers: the Premake* jusqu'aux dernières secondes, on peut constater que le budget limité du film est très explicitement mis en évidence par le générique de fin, qui contient une liste de tous les équipements, logiciels et applications employés par le cinéaste. L'effet produit par cette liste est double. Elle souligne d'une part le fait que le film a été produit avec des ressources minimales, et notamment un certain nombre de logiciels et plateformes gratuites. Le fait que Kevin B. Lee ait produit son film dans le cadre de ses études à l'école SAIC à Chicago, où la scolarité est coûteuse et très sélective, peut sembler aller à l'encontre de cette lecture du générique : il ne s'agirait que de produire l'apparence de la simplicité, alors que sont entrés dans la production du film des moyens qui ne sont pas accessibles à n'importe quel internaute. Mais ce fait indéniable ne me semble pas contredire l'ethos participatif du film, particulièrement illustré par cette séquence de générique : car cette liste adresse aussi une invitation à celles et ceux qui souhaiteraient entrer à leur tour dans cette conversation engagée

par le cinéaste, en s'appropriant ces outils et en produisant leur propre version du film. Cette interprétation est soutenue par une déclaration du cinéaste sur son site web :

Transformers: the Premake, c'est l'usage le plus créatif de ce matériel que j'ai pu inventer. Mais je peux imaginer que d'autres personnes puissent faire plein d'autres choses cool avec le même matériau – tout est là, disponible.⁹⁰

Il ne s'agit donc pas ici de nier le fait que le cinéaste ait eu accès à certaines ressources financières, matérielles et humaines pour produire son film, et de défendre à toutes forces qu'il ne serait qu'un internaute parmi d'autres. Mais dans un environnement où certaines internautes sont effectivement capables de gagner de l'argent grâce à la diffusion de leurs vidéos, et peuvent donc réinvestir une partie de ces revenus dans la production des suivantes, il est particulièrement intéressant d'observer la manière nuancée dont Lee situe son propre film au sein de ce paysage économique et médiatique.

À ce propos, il est également important de rapporter qu'une fois le film fini, celui-ci a connu une double vie. Le cinéaste l'a envoyé en festivals internationaux, et il a notamment été présenté à la Viennale et à la Semaine de la Critique du Festival de Berlin, ce qui vaut pour adoubement du film en tant qu'œuvre cinématographique. Mais Lee a aussi pris soin de mettre le film en ligne, notamment sur la plateforme YouTube, aussitôt celui-ci fini. Une capture d'écran des commentaires laissés sur YouTube par des internautes ayant regardé le film prouve que celui-ci a effectivement été intégré la plateforme, et fait désormais à son tour l'objet de commentaires humoristiques, provocateurs, encourageants – exactement comme n'importe quelle vidéo de fan publiée sur cette même plateforme.

90 K. B. LEE, « Transformers : the Premake », art. cit.



71. Capture d'écran des commentaires accessibles aujourd'hui sur YouTube sous le film de Kevin B. Lee, *Transformers: the Premake (2014)*. Capture réalisée le 7 mai 2021.

Traduction : « Change le titre trompeur. Les images de base sont pas mal, je suppose... ». « Le nom de ton disque dur fait référence à harun farocki ? ». « La chanson à 6 minutes 50 ? S'il vous plaît !! »

Cette double vie désirée par le cinéaste pour son film, à la fois œuvre de cinéma et vidéo YouTube, me semble donc un autre indice tout à fait révélateur de la manière dont Lee a cherché à inventer pour son travail un positionnement à mi-chemin entre le blockbuster de Michael Bay et les vidéos de ses fans.

Mais ces remarques sur les conditions de production et de distribution du film ne seraient pas si intéressantes pour la présente étude, si elles ne s'incarnaient pas concrètement dans la forme du film lui-même. À ce propos, il me semble possible de relever plusieurs indices qui font signe vers une sortie du film de Lee du seul genre du documentaire indépendant dont il se réclamait à l'origine de son projet, et signalent à l'inverse l'adoption ludique de certains codes formels caractéristiques des deux formes de médias qu'il s'approprie et dont il produit la critique. Une forme d'humour, notamment, qui n'est pas particulièrement typique du registre documentaire, mais évoque plus directement les formes de sociabilité développées entre internautes. Une séquence voit ainsi l'écran de l'ordinateur se remplir de

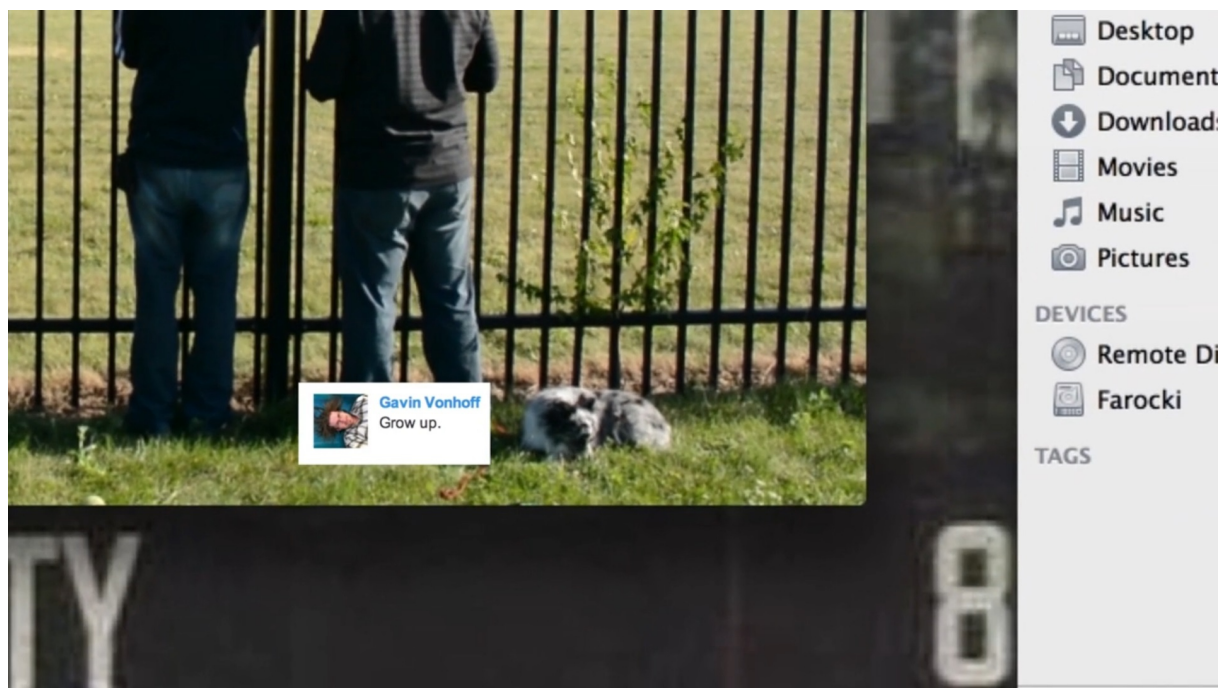
messages publiés par différentes internautes anonymes et signifiant leur excitation vis-à-vis de la sortie de *Transformers 4*. Ces messages sont attribués de manière fictionnelle, par un travail d'arrangement visuel, à des fans montrés à l'écran en train de poser près des voitures utilisées pour le tournage du film, tandis que dans le bas de l'écran s'amoncellent des articles évoquant le travail publicitaire gratuit fourni par les fans.



72. Montage critique de messages trouvés sur YouTube dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

Cette séquence relève d'un montage complexe, contient une importante densité d'informations et exige une concentration importante de ses spectateurs et spectatrices, sommés de relier ces différents éléments pour comprendre la critique mise en œuvre par le cinéaste. On pourrait l'analyser comme témoignant de l'esprit de sérieux du cinéaste, produisant une critique économique et politique élaborée d'un matériau audiovisuel apparemment joyeux et superficiel (des passant·es posant près de voitures de luxe). Mais sans rien retirer de la pertinence ni de la vivacité de cette critique, le plan suivant vient en déconstruire l'effet d'autorité. Le même dispositif de montage visuel, associant messages d'internautes et vidéos

de fans, est employé à nouveau, mais de manière volontairement absurde et décalée : Lee donne la parole à un petit chien visiblement ennuyé par l'excitation de ses maîtres·ses, en lui attribuant le message d'un internaute encourageant les autres à « se comporter en adulte ».



73. Montage humoristique dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

Cette micro-séquence me semble illustrer de façon exemplaire le ton du film. Ni complètement potache, ni entièrement sérieux, *Transformers: the Premake* chemine entre les registres, et cette fluidité tonale reflète son positionnement original entre les différents univers culturels dont il commente les manifestations médiatiques. Car si cette séquence peut être lue comme un clin d'œil adressé avec une certaine tendresse à l'humour des internautes, illustré par d'autres séquences⁹¹, d'autres procédés formels font à l'inverse signe vers l'esthétique tonitruante de Michael Bay, détournée avec une même forme d'ironie affectueuse. Ainsi à

91 Une séquence du film montre par exemple une fausse bande-annonce réalisée avec beaucoup d'autodérision par des fans à partir d'un montage de vidéos d'eux et elles-mêmes sur les lieux du tournage de *Transformers 4*, auxquelles ils ont ajouté la musique grandiloquente de la véritable bande-annonce du film.

plusieurs moments du film, Lee ajoute sur l'image de son desktop des effets visuels d'explosion remarquablement factices :



74. Explosion factice dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

On sait combien l'explosion est la marque de fabrique de Michael Bay⁹². Ce modeste détournement de sa marque de fabrique stylistique pourrait passer pour de la moquerie. Mais je suis plutôt d'accord avec le critique Noël Murray, qui écrivait que Kevin B. Lee « semble reconnaître que les explosions des gros blockbusters sont divertissantes à regarder »⁹³. En détournant ainsi avec humour le style du cinéaste hollywoodien, Lee s'approprie ses codes, tout en légitimant en un sens le goût des fans pour ces explosions exubérantes ; ce que Murray commente en écrivant que « Lee ne gronde pas » les internautes, ni ne construit vis-à-vis

92 En témoigne les très nombreux articles commentant et analysant la manière dont il produit ses explosions à l'écran ; voir par exemple cet article de Guillaume Baron qui décrit le cinéaste en « apôtre d'une apocalypse à répétition » et « roi du massacre cinématographique des quinze dernières années ». Guillaume BARON, « Michael Bay : amour et explosion(s) », *Rockyrama*, 2, 2013, URL : <<http://rockyrama.com/super-stylo-article/michael-bay-amour-et-explosions>>.

93 Noël MURRAY, « Short Cuts: *Transformers: The Premake*, a Film Constructed from Civilian Videos of a Massive Movie Shoot », *Dissolve*, 2014, <<https://thedissolve.com/news/2497-short-cuts-transformers-the-premake-a-film-constru/>>.

d'eux une position surplombante, mais partage plutôt leur amusement. Et si le dispositif filmique témoigne de ce que lui-même est capable de s'amuser de ces images tout en les considérant de manière critiques, n'esquisse-t-il pas également la possibilité de ce que les fans, par ailleurs présentés comme exploités par la machinerie commerciale hollywoodienne, puissent eux et elles-aussi faire preuve d'une conscience critique quant aux enjeux de leurs productions médiatiques ?

S'agissant de la position construite par Lee pour son narrateur vis-à-vis des fans dont il s'est approprié les productions médiatiques, le dernier élément que je souhaite évoquer concerne l'articulation, au sein du film, entre les images trouvées sur internet, et celles produites par le cinéaste lui-même lors de ses visites sur les plateaux de tournage de *Transformers 4*. Le montage entremêle en effet par moment les images trouvées et les *rushes* documentaires produits par Kevin B. Lee. Filmées au téléphone portable, comme le justifiait Lee dans l'extrait ci-dessus, ces « bodyimages »⁹⁴ sont instables dans leurs cadrages, révélant en creux la présence physique de celui qui les a filmées. J'ai écrit plus haut que les mouvements ajoutés en postproduction sur l'écran de l'ordinateur, les zooms et les panoramiques, avaient pour effet de nous faire ressentir la présence d'un corps face à l'écran, dont nous partageons en temps réel le regard ; ce n'est donc pas la seule manifestation du corps du narrateur dans le film, qui se voit aussi incarné par le cinéaste dans ces séquences documentaires filmées dans les rues de Chicago. Je propose d'examiner en particulier deux de ces séquences.

La première séquence voit le narrateur ouvrir plusieurs vidéos issues de son dossier « *My Footage* » (« Mes images »), qui contient toutes les images qu'il a lui-même filmées sur

94 J'emprunte le terme à Ulrike Lune Riboni, qui l'emploie pour souligner le caractère immédiatement corporel et incarné des images filmées au téléphone portable : « Ces bodyimages sont [...] des plans subjectifs. Il est impossible d'oublier que quelqu'un est là et tient l'appareil. Si le plan tremble, c'est un corps qui tremble ». Ulrike Lune RIBONI, « Filmer et partager la révolution en Tunisie et en Égypte : représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte », *Anthropologie et Sociétés*, 40-1, 2016, p. 51-69, ici p. 57.

les lieux du tournage du film de Michael Bay. Un mouvement de zoom porte l'une de ces vidéos en plein écran, qui documente la manière dont le cinéaste s'est fait escorter sans ménagement hors d'une zone de tournage interdite au public :



- Passez le [magasin] Target, vous devez aller au-delà du magasin Target. Vous ne pouvez pas rester là.

- D'accord.

- Pour votre information, si on vous revoit par ici, ces gars-là vous feront sortir de la zone.

- Je comprends.

- Vous comprenez ?

- Je comprends.

- Voilà la situation : le Target est par là, après le panneau STOP. Je veux que vous dépassiez le STOP, et ne repassez pas par ici, je ne veux pas vous revoir, parce que si je vous revois ici, je vous ferai escorter par une putain de voiture de police. Maintenant foutez-moi le camp.

- D'accord !

- Foutez le camp ! Foutez le camp !

- D'accord, d'accord.



75. Kevin B. Lee escorté par le service de sécurité de l'équipe de tournage de *Transformers 4*, dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014)

Cette séquence fait évidemment écho à celle décrite précédemment, qui voyait un membre de l'équipe du tournage de *Transformers 4* tirer un ruban séparant en deux l'espace urbain, et demandant aux fans de se tenir derrière cette ligne de démarcation. Mais on peut aussi la lire d'une autre manière, qui fait cette fois écho à une autre séquence qui se trouve à la fin du film et fait également entendre la voix du cinéaste. Mêlé à un groupe de personnes observant le tournage, il filme et commente l'audace d'un passant bravant l'interdiction de circulation pour traverser la rue, tenant à la main une chemise sortant visiblement du pressing :



(brouhaha inintelligible, plusieurs voix, musique d'ambiance)

- (voix de Kevin B. Lee) *Je crois que... je crois qu'il vient de se rebeller !*

- (rires collectifs)

76. Vidéo mise en ligne par le cinéaste dans *Transformers: the Premake* (Kevin B. Lee, 2014).

On note que dans cette seconde séquence, contrairement à la précédente, la vidéo n'est pas ouverte à partir d'un dossier sur le desktop du cinéaste puis présentée en grand écran. À l'inverse, l'image est présentée comme intégrée à l'interface de la plateforme YouTube, où l'on a pu voir quelques secondes auparavant qu'elle a été mise en ligne par un compte intitulé « TFPremake ». On peut donc résumer ces observations de la façon suivante : dans la première séquence, le narrateur, dont on découvre à cette occasion la voix, apparaît seul, et sa vidéo est isolée en ce qu'elle n'existe que sur le disque dur de son ordinateur personnel. Dans la deuxième, le narrateur est immergé dans la foule des fans en train de filmer la même scène que lui, et il plaisante avec elles et eux ; et la vidéo a elle-même été partagée avec la communauté d'internautes au moment de sa mise en ligne sur YouTube. Je commentais plus haut le fait que l'arc narratif du film me semblait illustrer la sortie progressive de la solitude du narrateur, à mesure qu'il s'autorise à participer à l'environnement numérique qu'il documente : la mise en parallèle de ces deux nouvelles séquences permet d'observer que cet arc se double d'un second, qui voit le même narrateur s'intégrer physiquement à la foule des fans filmant le tournage de *Transformers 4*. Cette remarque est particulièrement importante, car elle permet de revenir au point de départ de mon analyse : se manifeste encore une fois ici

l'articulation entre l'espace algorithmique des plateformes en ligne, et l'espace physique des rues dans lesquelles le tournage de *Transformers 4* a eu lieu.

Au terme de cette analyse, il apparaît que s'agissant du travail réalisé par Kevin B. Lee de « situation » de son regard sur les médias qu'il emprunte, le terme peut prendre plusieurs sens. D'une part, la minutie du travail investi dans la construction progressive de sa figure de narrateur contribue à situer ses propres pratiques de l'image de manière réflexive. Plutôt que d'observer de loin Hollywood et ses fans avec la distance hautaine d'un artiste dont le travail échapperait aux impératifs économiques que son film analyse, il reconnaît que les questions qu'il soulève se posent également au sujet de son propre travail, et construit son discours autour de cette prise de conscience autocritique. Mais le terme de « situation » renvoie aussi au positionnement spatial, géographique, du tournage de *Transformers 4* et de ses fans, que Lee s'efforce de cartographier en recourant à des outils de visualisation numériques. Ces outils, qui participent de logiques économiques et algorithmiques qui considèrent les internautes et leurs productions principalement comme des données informatiques quantifiables, sont à la fois utilisés et « retournés » de manière critique par le cinéaste, qui s'assure quant à lui de ne jamais perdre le contact avec la singularité des médias qu'il se réapproprie, et que son dispositif formel présente sur un pied d'égalité avec les images qu'il a lui-même filmées. De cette façon le film me semble parvenir à inviter une perception critique des logiques algorithmiques qui gouvernent la production et la commercialisation des médias qu'il réemploie, sans pour autant porter de charge critique à l'encontre des internautes ayant produit ces médias. Le fait que Kevin B. Lee soit à la fois critique et participant du système médiatique qu'il décrit, suggère la possibilité que les fans produisant des médias autour de *Transformers* soient également conscient·es des enjeux économiques et politiques qui entourent leurs productions ; ce dont certains commentaires d'internautes cités plus haut témoignent explicitement. Ceci rappelle énormément l'analyse que j'ai proposée plus haut de

A Self-Induced Hallucination de Jane Schoenbrun, qui parvenait aussi, par d'autres moyens, à brouiller la frontière entre les personnes qui participent du phénomène étudié, et celles qui disposent des ressources pour analyser et commenter ledit phénomène. En tant que spectateurs et spectatrices, nous ne sommes donc pas invité·es à formuler un jugement critique vis-à-vis des comportements de personnes que nous observerions de l'extérieur. Nous sommes amené·es à en saisir les enjeux, tels qu'ils sont accessibles à la compréhension des internautes eux et elles-mêmes ; ceux et celles qui se sont adressé·es au cinéaste pendant la préparation de son film, et le cinéaste lui-même, dont le double statut d'internaute et de critique nous renvoie à notre propre position de spectateurs et spectatrices qui sommes aussi toutes et tous, par ailleurs, des internautes.

J'ai largement souligné l'importance que me semble jouer dans *Transformers: the Premake* l'émergence progressive de la figure du narrateur, à qui est attribué la mission de naviguer à travers ces médias et de les mettre en récit, et qui en assure selon moi une représentation non-exotisante. Mais il n'est pas évident que l'équation qui fait équivaloir à l'inscription explicite du regard du ou de la cinéaste dans le dispositif filmique un positionnement non-exotisant, tienne en toute occasion. Je propose d'examiner maintenant le cas d'un film qui a fait l'objet de critiques dénonçant le caractère exotisant et déplacé des représentations qu'il produit, précisément en raison de la manière dont il inscrit à l'écran le regard singulier et subjectif que le cinéaste porte sur les médias d'internet qu'il réemploie.

3.3. UN RAPT ATTENTIONNEL ?

3.3.1. Cas d'étude n°8 : Eau argentée. Syrie autoportrait

Le long-métrage *Eau argentée. Syrie autoportrait*, cosigné par Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan et sorti en 2014, est le seul film de mon corpus à avoir bénéficié d'une sortie officielle dans les salles de cinéma françaises, faisant suite à sa présentation en séance spéciale au Festival de Cannes. De ce fait, c'est aussi le film qui a suscité le plus d'écrits critiques en français, auxquels s'ajoutent des textes produits par des critiques internationaux ayant assisté à la projection cannoise. Or une recension de ces écrits critiques, ainsi que des quelques articles universitaires qui ont également été consacrés au film depuis sa sortie, permet de se rendre compte du caractère contrasté des réactions, souvent très vives, que celui-ci a suscité. Jacques Mandelbaum, critique au *Monde*, écrivait ainsi au lendemain de la première à Cannes qu'il s'agissait d'un « incontestable chef-d'œuvre », un « miracle », et n'hésitait pas à comparer certains des plans qui composent le film à des œuvres des peintres Rembrandt et Soutine⁹⁵ ; Gabriel Bortzmeyer, dans la revue *Débordements*, y voyait un film « infâme » dont il aurait préféré « ne pas parler, pour mieux précipiter [son] retour vers un néant dont [il est] indûment sorti »⁹⁶. Or le film est en grande partie composé de vidéos publiées sur internet depuis la Syrie ; et le cinéaste Ossama Mohammed y thématise explicitement son lieu de regard, en écrivant une voix off intime à la première personne, au sein de laquelle il se positionne très clairement comme spectateur de ces images qui lui

95 Jacques MANDELBAUM, « *Eau argentée, Syrie autoportrait* : mille et une images de Syrie, et un miracle », *Le Monde*, 2014, URL : <https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/17/eau-argente-syrie-autoportrait-mille-et-une-images-de-syrie-et-un-miracle_4420526_766360.html>.

96 Gabriel BORTZMEYER, « Yeux sales, mains propres », *Débordements*, 2014, URL : <<https://www.debordements.fr/Eau-argente-Syrie-autoportrait-d-Ossama-Mohammed-et-Wiam-Simav-Bedirxan>>.

parviennent, de sa Syrie natale, jusqu'à Paris, son lieu d'exil. Ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est que cette voix off, ce travail de situation du regard du cinéaste sur les images, fait justement partie des aspects du film qui ont été à la fois encensés et vivement critiqués par les commentateurs et commentatrices du film, dans des termes faisant directement écho au questionnement que j'ai cherché à développer jusqu'ici quant à l'exotisation des médias d'internet. Ce film m'est donc apparu comme un cas d'étude particulièrement intéressant, s'agissant de compliquer la compréhension que j'essaie de développer ici des enjeux du devenir-protagoniste des cinéastes au sein de films réalisés à partir d'internet. J'ai dû m'y reprendre à plusieurs fois pour en saisir les enjeux, et formuler à son sujet une analyse qui me convainque ; c'est la raison pour laquelle c'est à ce film que je consacre le plus d'espace au sein de cet essai. Les prochaines pages s'attachent donc, à partir d'une lecture croisée des textes critiques dont ce film a fait l'objet et de plusieurs micro-analyses de séquences, à décrire aussi précisément que possible le dispositif formel complexe de ce film, et à comprendre les réactions contrastées qu'a suscité son recours à une narration à la première personne. J'espère, au terme de cette analyse, être parvenue à nuancer l'argumentaire développé jusqu'ici à partir des films de Roger Beebe et Kevin B. Lee, qui tendait à ne voir que des avantages au recours à l'approche réflexive dans la réalisation de films de non-fiction produits à partir d'internet.

Eau argentée. Syrie autoportrait dure une heure et quarante-sept minutes. Comme plusieurs des films évoqués plus tôt dans cette étude, il n'est pas entièrement composé d'images issues d'internet (on se souvient que *The Comic Sans video* et *Transformers: the Premake* comprenaient des images filmées par les cinéastes), mais celles-ci composent la majeure partie du film. Le récit du film voit le cinéaste syrien Ossama Mohammed, dont on comprend en cours de film qu'il vit à Paris depuis 2011, observer depuis son exil le

déroulement des manifestations dans son pays natal, et les violentes répressions dont celles-ci font l'objet. Rongé par la culpabilité de ne pas être sur place, le narrateur (qui déclare s'appeler Ossama Mohammed, du nom du cinéaste) s'abreuve d'images extrêmement violentes, de torture, d'exécutions, de viols, de cadavres, et propose une méditation sur la forme de ces images qu'il consomme, filmées à la fois par les manifestant·es et par les soldats du régime, dans lesquelles il croit voir advenir un « nouveau cinéma ». À la trente-sixième minute du film, le narrateur est contacté via internet par une femme kurde, Wiam Simav Bedirxan, qui se trouve à Homs et lui demande conseil, car elle souhaite filmer les événements. Les deux engagent un dialogue qui durera jusqu'à la fin du film, elle documentant sa vie quotidienne à Homs et lui envoyant ses images, qu'il observe, monte et le cas échéant commente depuis Paris. Leurs messages, échangés par chat et lus en voix off, rythment le montage du film. L'épilogue du film montre leur première rencontre en personne, lorsqu'ils sont tous deux invités à présenter leur film au festival de Cannes. Le film s'achève sur l'évocation du retour de Bedirxan à Homs, tandis que Mohammed rentre à Paris.

La cosignature du film peut donner l'impression que celui-ci cherche à raconter, sur le mode épistolaire, les récits croisés des deux protagonistes. Mais en réalité, le film adopte entièrement le point de vue de Mohammed, auquel les images filmées par Bedirxan, et sa voix à elle, ne servent que de contrepoint. C'est important de le souligner, car s'il s'agit de discuter du positionnement du cinéaste face aux images qu'il s'approprie, et de la manière dont il se met lui-même en scène dans son film, il est essentiel de déterminer si le réalisateur et la réalisatrice existent de la même manière et en égale mesure à l'intérieur du récit filmique. Or les indices signalant l'importance plus grande donnée à la perception qu'a Mohammed des images qui composent le film, par rapport à celle que pourrait en avoir Bedirxan, sont nombreux. Tout d'abord, le personnage de Bedirxan est absent de toute la première moitié du film, qui précède sa rencontre avec Mohammed. On sait pourtant, grâce à l'un des rares

entretiens disponibles avec la réalisatrice, qu'avant cette rencontre elle tournait déjà des images, et avait développé son propre projet de film avec des collaborateurs vivant eux aussi en Syrie à l'époque⁹⁷. On aurait donc pu imaginer que le film suive en parallèle les efforts de Bedirxan et de Mohammed pour garder prise sur le déroulement des événements qui bouleversaient la Syrie, avant de mettre en scène leur rencontre et la naissance de leur collaboration ; mais *Eau argentée. Syrie autoportrait* fait à l'inverse le choix de ne donner la parole qu'à Mohammed, et à sa frustration d'exilé, jusqu'au moment où Bedirxan entre dans sa vie. Plus tard dans le film, il est raconté qu'à un moment Bedirxan « disparaît », amenant Mohammed à la « chercher dans les images » : cet épisode est à nouveau raconté depuis son point de vue à lui, qui cesse subitement d'avoir des nouvelles de sa collaboratrice et s'en inquiète. Encore une fois, le choix est fait de maintenir la focalisation sur Mohammed, plutôt que de suivre en parallèle leurs chemins respectifs lorsque ceux-ci se séparent. Le générique de fin du film, du reste, confirme cet écart entre les deux signataires du film : le film est signé « de Wiam Simav Bedirxan, mille et un Syriens, et moi ». Le recours à la première personne auctoriale ne concerne très explicitement que Ossama Mohammed, sa coautrice étant évoquée à la troisième personne.

C'est ainsi que Dork Zabunyan a pu parler du « rabatement de la composition [...] de *Eau argentée. Syrie autoportrait* sur [l]a seule personne » d'Ossama Mohammed⁹⁸, et Gabriel Bortzmeyer écrire que le film était construit sur un « échange inégal » entre le réalisateur et la

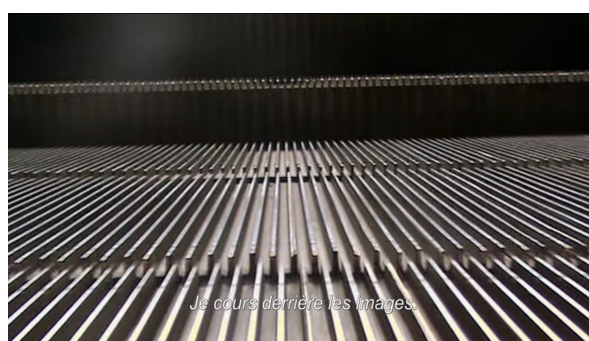
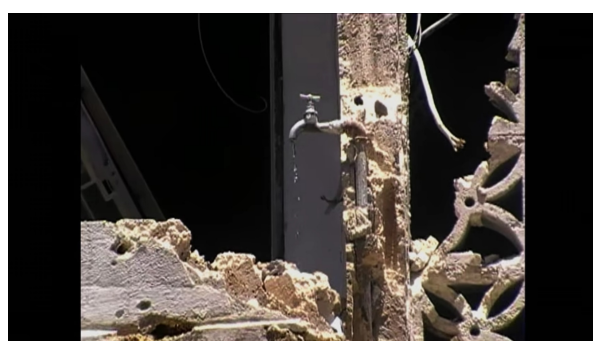
97 La réalisatrice déclare, à propos de ce projet antérieur à la collaboration avec Ossama Mohammed : « Un film de cinéma nous semblait plus susceptible [que des vidéos YouTube] de faire passer ce que nous étions en train de vivre et de marquer durablement l'esprit des gens. Au début, il était question que j'écrive un texte qui aurait été la voix off d'un film. J'aime écrire, et j'avais déjà publié quelques récits dans la presse. Une deuxième personne devait filmer, et une troisième monter les images. L'idée était de mettre nos compétences au service de la révolution. » Elle y explique aussi avoir cherché à contacter de nombreux médias pour diffuser ses images de Homs, avant de contacter Ossama Mohammed. Voir l'entretien « Wiam Simav Bedirxan, réalisatrice d'*Eau argentée* : "J'aurais tellement voulu filmer plus !" », *Télérama*, 2015, URL : <https://www.telerama.fr/cinema/j-aurais-tellement-voulu-filmer-plus-wiam-simav-bedirxan-realisatrice-d-eau-argentee.120486.php>.

98 Dork ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 161.

réalisatrice. Dans le même entretien précité, on apprend du reste que Bedirxan n'a découvert le film fini que lors de sa première à Cannes : Mohammed s'est chargé de superviser seul le montage et la post-production du film, signant ainsi l'œuvre dans son état final. Ainsi, la cosignature du film aurait pu laisser espérer que celui-ci inscrive en égale mesure les deux auteurs et autrices au sein de son dispositif narratif, et invente ainsi un positionnement double vis-à-vis des images d'internet qu'il réemploie. Un tel dispositif m'aurait évidemment beaucoup intéressée, car cela aurait permis d'enrichir mon étude des enjeux de la mise en scène du regard des cinéastes au sein de leurs films de réflexions sur la possibilité qu'une œuvre fasse se rencontrer plusieurs regards, différemment situés, sur les mêmes images issues d'internet. Mais ce n'est pas du tout le dispositif de *Eau argentée. Syrie autoportrait*. Puisque c'est le regard de Mohammed qui dirige l'ensemble du film, posé à la fois sur les images issues d'internet qu'il qualifie d'« anonymes », et sur celles que Bedirxan lui envoie, également par internet, c'est la manière dont il se met seul en scène en tant que spectateur de ces images que je vais tâcher d'analyser. Cela me donnera l'occasion de réfléchir aux conséquences esthétiques autant que politiques de cette répartition inégalitaire des tâches entre les deux cinéastes, qu'il s'agira d'articuler avec la relation, tout aussi inégalitaire, que Mohammed construit avec les internautes dont il emprunte les images ; et de préciser la mesure dans laquelle la notion d'exotisation permet de saisir les enjeux de ces multiples relations à distance.

Le film s'ouvre sur un écran noir, et la voix d'Ossama Mohammed qui déclare : « *Je les ai vues* ». Le récit n'élucide pas immédiatement à quoi cette phrase fait référence, mais on comprendra vite qu'il s'agit des images issues d'internet, qui vont ensuite constituer la matière première du film. Le point de départ du film, c'est donc encore une fois l'expérience

spectatorielle du cinéaste, confronté à distance à des images qui lui parviennent d'ailleurs, médiatisées par différentes plateformes numériques. Exactement de la même manière que Roger Beebe, qui débutait son film *The Comic Sans Video* par un récit de sa réaction aux images de violences policières qu'il avait découvertes sur YouTube, Mohammed choisit également de débiter son film par sa propre voix, se positionnant en spectateur d'images encore invisibles. La séquence qui suit semble chercher à inscrire les premières images apparaissant à l'écran dans les flux d'internet. Le tout premier plan du film voit un robinet d'eau ouvert, figuration explicite d'un flux ininterrompu, auquel le montage adjoint, au son, le signal sonore d'un message écrit envoyé par la messagerie en ligne de Facebook (Messenger). Ces deux indices visuels et sonores se retrouveront à plusieurs moments du film, enrichis d'autres images elles aussi chargées de représenter visuellement la densité et la rapidité des flux d'internet (notamment des plans d'abstraction géométriques, qui semblent chercher à figurer visuellement les réseaux par lesquels ces images circulent). La situation d'énonciation est donc posée dès les premiers instants du film : le cinéaste prend la parole pour faire le récit de sa propre expérience intime face à un flux d'images qui lui parvient, à distance, depuis sa Syrie natale.



77. Figuration des flux dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

L'intimité et le caractère subjectif de ce récit, porté jusqu'à la fin du film par la voix off du cinéaste, ont été soulignés par de nombreux critiques. Laure Vermeersch évoque ce récit à la première personne en écrivant que le cinéaste « agence comme en rêve à voix haute une réflexion incantatoire sur ce qu'il a vu »⁹⁹. Julie Savelli commente la « voix très personnelle du cinéaste-narrateur [écrite] sur le mode d'un journal intime ouvert sur le monde »¹⁰⁰, dont Pierre-Alexandre Fradet formule l'hypothèse qu'elle cherche à « mettre un peu d'ordre ou de lenteur dans ce temple de la frénésie qu'est YouTube »¹⁰¹. Mais si cette voix off a visiblement été appréciée par de nombreux spectateurs et de nombreuses spectatrices du film, précisément en raison de l'intimité qu'elle construit vis-à-vis des images auxquelles elle fait réponse, l'omniprésence du cinéaste au sein de son film a également été critiquée comme posant de réelles difficultés quant à ses implications éthiques. Gala Hernández López écrit ainsi que

La voix off [de Mohammed] recouvre toutes les images du film, et par son omniprésence même, impose un silence paradoxal aux voix des Syriens et Syriennes dont le cinéaste souhaite tant qu'elles soient entendues,¹⁰²

et parle plus loin de « performance ventriloque » du cinéaste, en ce qu'il imposerait sa voix à toutes les images qu'il emprunte. Partageant cette analyse, Gabriel Bortzmeyer écrit qu'en mettant son propre regard en scène de manière si insistante, Ossama Mohammed « finit par se faire écran masquant ce qu'il prétend montrer », et le critique ajoute que le film « aurait très bien pu se passer de [l]a présence [du cinéaste] »¹⁰³. Il est particulièrement intéressant pour moi de noter que ces deux textes de Hernández López et Bortzmeyer citent, comme contre-exemple de l'approche de Mohammed dont ils condamnent le « narcissisme », le film *The*

99 Laure VERMEERSCH, « À propos d'*Eau argentée, Syrie autoportrait* », *Vacarme*, N° 73-4, 2015, p. 39-45, ici p. 43.

100 Julie SAVELLI, « Peuples de l'image », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 12, 2016, URL : <<https://journals.openedition.org/entrelacs/1942>>.

101 Pierre-Alexandre FRADET, « *Eau argentée, Syrie autoportrait* : poésie d'horreur sur YouTube », *Séquences*, 295, 2015, p.32.

102 Gala HERNÁNDEZ LÓPEZ, « Notes on the Role of the Camera within a (Virtual) War: the Case of *Silvered Water. Syria Self-Portrait* », *Digital War*, 2021, URL : <<https://link.springer.com/article/10.1057/s42984-020-00026-7>>.

103 G. BORTZMEYER, « Yeux sales, mains propres », art. cit.

Uprising de Peter Snowdon, qui reprend certaines des mêmes images venues de Syrie que s'approprie aussi Mohammed, et dont j'ai longuement analysé précédemment le dispositif observationnel. On pourrait ne voir, dans ce renvoi dos-à-dos des approches observationnelles et réflexives de Snowdon et Mohammed, que l'expression de préférences personnelles de différentes critiques, informées par leurs sensibilités esthétiques et leurs inclinations politiques. Mais il me semble intéressant de pousser plus avant l'analyse, afin de comprendre en profondeur la nature des arguments formulés de part et d'autre de ce débat.

C'est en effet le paradoxe même de l'approche que ce chapitre cherche à penser que formule ci-dessus Hernández López. En devenant le protagoniste de son récit, le cinéaste situe son propre regard sur les images auxquelles il répond, offrant à son public la possibilité de mesurer combien ses propres cadres de pensées et référents culturels informent le discours qu'il construit à partir de celles-ci. Il abandonne ainsi toute revendication d'omniscience, et s'offre à l'inverse lui-même, en tant qu'instance subjective, à l'observation potentiellement critique de son public. Mais ce faisant, il déplace aussi inmanquablement l'attention de ses spectateurs et spectatrices vers lui-même et produit un récit autocentré. Le même dispositif qui chercherait à ne pas produire des images issues d'internet une représentation exotisante, en s'efforçant de rendre possible la critique du dispositif au sein duquel celles-ci se voient recontextualisées, produirait donc une autre forme de distance entre le « moi » et les « autres », ni plus ni moins problématique que la première. C'est ce même danger que commentait le sociologue Matthew Desmond dans la postface de son ouvrage *Evicted* :

La narration à la première personne [...] est peut-être la manière la moins adaptée de capturer l'essence d'un monde social, car le « Je » filtre tout. Avec une narration à la première personne, les sujets et l'auteur ou l'autrice sont en permanence également visibles, ce qui fait que chaque observation est toujours suivie d'une réaction de la personne en train d'observer. Même si l'auteur ou l'autrice y fait très

attention, l'ethnographie à la première personne finit par tourner autour du chercheur ou de la chercheuse, plutôt qu'autour de ce qu'il ou elle a vu.¹⁰⁴

Pour observer comment ces enjeux s'articulent dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, je propose d'étudier la manière dont Ossama Mohammed décrit son travail d'écriture à la première personne, et d'entrer dans l'analyse précise de séquences permettant d'observer ce travail à l'œuvre.

3.3.2. Le monde entre guillemets

Interrogé sur la manière dont il a approché l'écriture de son film, Ossama Mohammed a parlé de son « besoin psychologique d'être dans le film » ; « il fallait reconnaître la présence de l'autre, mais aussi y être moi, dès le départ »¹⁰⁵. Cette même articulation entre l'autre et le soi pointe dans une déclaration de Mohammed lors d'un entretien accordé pendant le festival de Cannes 2014 au journaliste David Peck : « si l'on veut entrer en dialogue avec autrui, il faut être honnête et se confesser¹⁰⁶ ». On note que le terme de « confession » fait écho à plusieurs passages dans le film, qui voient le narrateur avouer des pensées et des craintes dont il déclare avoir honte : sa frustration de ne pas courir les mêmes dangers que ces concitoyens et concitoyennes encore en Syrie, ou son empressement à voir sa collaboratrice Bedirxan quitter à son tour le pays, et devenir ainsi « moins héroïque ». Mais ce qui m'intéresse ici particulièrement, car cela concerne directement la question de l'exotisation, c'est la manière

104 Matthew DESMOND, *Evicted: Poverty and Profit in the American City*, New York, Crown Publishers, 2016, p. 306.

105 « Témoigner de la barbarie. Le cas *Eau argentée. Syrie autoportrait* ». Table ronde animée par François Ekchajzer (Télérama) avec le coréalisateur du film Ossama Mohammed, le réalisateur Stan Neumann, président du jury des Étoiles de la Scam 2015, et la réalisatrice Manon Loizeau, au Forum des Images, Paris, 2015, URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=4-QPyi16akw>>.

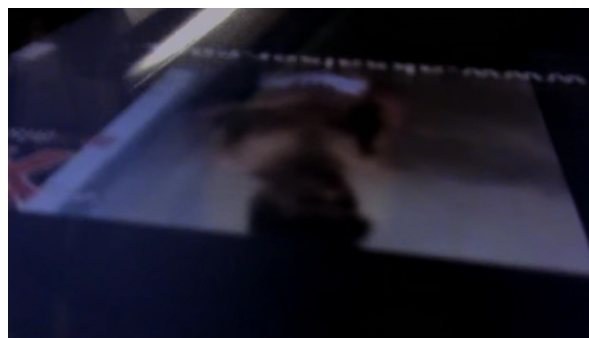
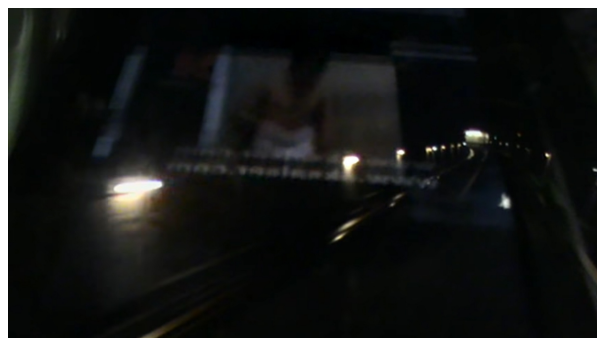
106 David PECK, « Face 2 Face with Ossama Mohammed and Wiam Simav Bedirxan », *David Peck Live*, épisode 62, URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=ffDBsSPLKWM>>.

dont le cinéaste, dans ses déclarations paratextuelles, présente la nécessité de parler de lui-même comme une condition de possibilité de l'ouverture et de l'accès à l'autre – c'est-à-dire ici les personnes qui ont filmé, et celles qui apparaissent dans ces images « anonymes » issues d'internet. En analysant plus avant ces déclarations rétrospectives du cinéaste en situation d'entretien, on observe une forme de glissement progressif, qui semble avoir vu le cinéaste s'identifier de manière extrêmement intime et intense à ces « autres » que le film donne à voir. Lors de la table-ronde précitée, Mohammed a ainsi répondu à la question d'une spectatrice à ce propos en affirmant qu'à mesure qu'il avançait dans son travail de montage, il avait peu à peu perdu de vue la nature exogène des images ; depuis sa position initiale (« j'étais un spectateur, je regardais »), il avait « commencé à avoir le sentiment qu'il s'agissait de [s]es images »¹⁰⁷. Il décrit ici un mécanisme d'identification aux personnes ayant filmé les documents publiés ensuite sur YouTube, qui semble ne pas faire de distinction entre les images filmées par les opposant·es au régime de Bachar el-Assad, et celles filmées par les soldats.

Une séquence du film me semble à ce propos particulièrement intéressante à analyser, car elle illustre ce même glissement identificatoire qui voit le cinéaste se substituer, dans sa perception et ses discours, aux « autres » avec lequel·les il cherche à entrer en dialogue ; sauf qu'il ne s'agit plus cette fois de s'identifier au filmeur, mais à la personne filmée. Cette séquence est introduite par le récit que fait Mohammed de son invitation au festival de Cannes en 2011, pour participer à un débat sur les révolutions en cours dans le monde arabe. Il s'y rend en emportant avec lui un corpus de vidéos issues de YouTube, qu'il projette au public en les commentant. Cet événement est documenté à l'intérieur du film *Eau argentée. Syrie autoportrait* ; le montage nous donne à voir certaines de ces images, accompagnées à l'audio du commentaire délivré par le cinéaste à l'époque. En particulier, le montage fait plusieurs

107 « Témoigner de la barbarie », table-ronde citée.

arrêts sur image sur une vidéo qui montre un adolescent à demi-nu, forcé à embrasser la botte du soldat qui le torture (dont le visage reste hors-champ). Nous, spectateurs et spectatrices, connaissons déjà cette image, qui nous a été présentée dès les premières minutes et revient à plusieurs reprises au cours du film, comme un fantôme qui hanterait la mémoire de Mohammed. Elle nous a été montrée plusieurs fois, de plusieurs manières ; avec et sans le son, plus ou moins ralentie et recadrée, et même en surimpression par-dessus l'image des rails défilant depuis la fenêtre du métro parisien, comme pour donner à voir non plus l'image elle-même, mais l'obsession qu'en a le cinéaste.



78. *Surimpressions mémorielles dans Eau argentée. Syrie autoportrait (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).*

Lors de la séquence de *Eau argentée. Syrie autoportrait* correspondant à la présentation donnée par le cinéaste lors de ce débat à Cannes en 2011, voici le commentaire qui accompagne cette image de torture, présentée en plein écran et cette fois sans distorsions ni superpositions¹⁰⁸ :

Le garçon a embrassé la botte de l'officier. Dans la scène, deux personnages. L'adolescent et la botte. L'adolescent est très nu, jusqu'à la nudité. Il est lui-même. Le deuxième personnage, une botte. C'est ainsi qu'il se représente dans son film.

108 Par égard aux considérations que je développe dans les prochaines pages au sujet du réemploi d'images violentes, je ne reproduis pas cette image ici, car cela ne me semble pas indispensable au développement de mon argumentaire, qui porte uniquement sur le commentaire verbal dont l'image fait l'objet.

Nous n'aurons plus l'occasion de demander à l'adolescent quelles images il a imaginées en somnolant avant d'entrer dans cet enfer. Embrassait-il son amoureuse, comme nous l'avons tous fait ? A qui destinait-il ce baiser ?

Quand j'ai vu ce que j'ai vu, je me suis vu en lui. Je me suis vu en lui. Et avec lui, j'ai embrassé la botte.

On pourrait analyser cette projection du cinéaste, qui fantasme sans aucun fondement possible les pensées possibles de l'adolescent dont il scrute l'image, comme une tentative de rappeler son humanité, comme pour l'extraire rétrospectivement du dispositif de torture qui vise précisément à la nier. Mais cette séquence illustre aussi le glissement identificatoire décrit plus haut à propos des filmeurs et filmeuses des images, qui voit ici le cinéaste se substituer à la personne filmée. L'identification est absolument explicite (« *j'ai embrassé la botte* »), et procède par imposition forcée à l'image de l'adolescent de l'imaginaire du cinéaste. La supposition que l'adolescent rêvait peut-être à « embrasser son amoureuse » signale cette imposition, non seulement en lui prêtant des rêveries romantiques ou érotiques dont on peut douter qu'elles aient réellement occupé l'esprit de ce jeune homme avant de se voir torturé, mais aussi en présupposant son orientation sexuelle. Cette imposition est immédiatement étendue au reste du monde, lorsque le cinéaste affirme que « nous avons tous » ainsi rêvé d'embrasser « nos » amoureuses.

Or de la même manière que l'approche observationnelle décrite au chapitre précédent avait des racines dans l'histoire du documentaire ethnographique, on peut puiser dans cette même littérature critique des idées très utiles quant aux limites de ce type d'approche à la première personne, qui voit le chercheur ou la chercheuse projeter par identification son propre imaginaire sur les scènes qu'il ou elle observe. Spécifiquement, cela rappelle encore une fois le cadre analytique proposé par James Clifford sous l'appellation de « pastorale ethnographique ». Le projet de Mohammed s'inscrit explicitement dans une démarche de

« sauvetage » de l'humanité de cet adolescent, dont il a déclaré en diverses occasions qu'elle déterminait la préservation de sa propre humanité¹⁰⁹. Comme le dénonçait Clifford, l'intérêt que porte le cinéaste au jeune homme est conditionné par la mesure dans laquelle il peut se retrouver en lui, et s'emparer de son image comme une représentation fantasmée de sa propre condition humaine. Dans cette séquence, le jeune homme filmé n'a plus d'identité propre, non seulement parce que le dispositif tortionnaire vise à nier celle-ci, mais parce que la narration filmique l'évacue à son tour. Il devient le cinéaste ; il devient l'image même de l'innocence bafouée. La substitution imaginaire du cinéaste à l'adolescent, que matérialise le recours à cette première personne identificatoire, peut donc être analysée comme l'élément central caractérisant l'inscription de la séquence dans une forme de « paradigme du sauvetage » cliffordien. Du reste, plusieurs autres indices révèlent la tendance de Mohammed à s'identifier au rôle du « sauveteur ». Dans le film, une séquence où il raconte avoir rêvé qu'il sauvait un bébé des ruines et le rendait à sa mère éplorée ; hors du film, ses déclarations lors de la même table ronde « Témoigner de la barbarie » précitée, concernant sa volonté de « sauver des milliers d'images qui allaient être perdues, ou exploitées par des chaînes d'informations ou détournées par des discours politiques anti-révolutionnaires »¹¹⁰.

Dans un article explorant les enjeux du recours à la première personne dans les documentaires ethnographiques, Jay Ruby a écrit que :

Les auteurs et autrices de ces films emploient souvent des narrations à la première personne pour se décrire eux et elles-mêmes, ainsi que les procédés qu'ils et elles ont utilisé pour fabriquer le film. Dans beaucoup de cas, ces films sont principalement centrés sur leur propre fabrication ; cela a pour conséquence que les films eux-mêmes deviennent l'objet central de l'attention du public. Cependant, comme dans les films de fiction qui parlent de cinéma et de cinéastes (comme *La nuit américaine* de [François] Truffaut [1973]), la réflexivité apparente de ces films sert aussi à perpétuer les mythes du genre. C'est-à-dire que l'intérêt que porte le public à ces films se base en partie sur les difficultés supposées de production, et les actes héroïques réalisés par les cinéastes dans leurs efforts pour recueillir les

109 « Témoigner de la barbarie », table-ronde citée.

110 *Ibid.*

images. Ces films ne permettent pas au public de développer une compréhension sophistiquée des enjeux de la situation de communication créée par le film, mais contribuent plutôt à les entretenir dans leur émerveillement face aux exploits autobiographiques des intrépides cinéastes-aventuriers et aventurières, les vraies « stars » du film.¹¹¹

Cette citation ne peut s'appliquer que de manière légèrement décalée au cas qui m'occupe ici, puisque s'il se met en scène en tant que cinéaste, Mohammed n'était cependant pas sur le terrain des événements qu'il documente, et ne s'est pas retrouvé en situation de produire des « efforts héroïques » pour produire les images qui composent son film. Ces efforts ont en un sens été délégués aux filmeurs et filmeuses dont il s'approprie les productions audiovisuelles, et on peut percevoir le film comme un hommage rendu à leur courage, en comparaison duquel Mohammed offre explicitement le récit de sa propre « lâcheté ». Il me semble néanmoins que le rapt attentionnel que décrit Ruby est à l'œuvre dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, et que le fait que le narrateur s'y représente de manière dépréciative ne change rien au fait qu'il occupe le premier plan de son film. On se souvient que Roger Beebe disait la même chose de sa propre narration dans *The Comic Sans Video* : « Dans la voix off, je me dénigre, et en même temps... je suis conscient qu'il y a une forme de narcissisme dans le fait d'incarner une voix aussi structurante ». Il n'est d'ailleurs pas évident que le narrateur de *Eau argentée. Syrie autoportrait* se donne à voir de manière si univoquement négative. L'acte héroïque du cinéaste n'est plus celui de filmer, comme l'écrivait Jay Ruby, mais celui d'avoir soutenu la vue d'images insupportables ; les longues descriptions par le narrateur de son désespoir face à ces vidéos entretiennent l'impression que le film cherche à nous faire admirer son courage spectaculaire, en même temps qu'il dénonce complaisamment sa non-participation aux combats. On peut même avancer que la mécanique identificatoire décrite ci-dessus participe de l'élévation de la figure du cinéaste, initialement décrit de manière très autocritique, parmi les différents héros et héroïnes qui se croisent dans son film. En se positionnant en sauveteur de

111 J. RUBY, « Exposing Yourself », art. cit., p. 167.

leurs images, voire comme dans la séquence ci-dessus en interprète de leurs pensées les plus intimes, il se rendrait ainsi indispensable à la préservation de la mémoire de leurs luttes. Et l'ensemble du projet du film de se voir justifié par l'extension irrépessible de la première personne du cinéaste, qui finit par englober toutes les personnes et toutes les choses qui composent son film ; jusqu'à entendre Mohammed affirmer à un moment, en une formule où Gabriel Bortzmeyer voyait la trace d'« un orgueil digne d'un Louis XIV »¹¹², « *Je suis le film* ».

À ce stade de mon argumentaire, je peux donc formuler une première hypothèse. La « performance » de Mohammed au sein de son propre film pourrait être perçue comme « ventriloque », non seulement en raison de son omniprésence et de son recours insistant à la première personne, mais parce que cette première personne ne cesse de déborder sur d'autres personnes auxquelles le cinéaste s'identifie et dans l'esprit desquelles il prétend se projeter : celles qui ont filmé les images qu'il s'approprie, et celles qui y figurent. De ce fait, la manière dont il manie la première personne n'aurait pas véritablement pour effet de « situer » son regard, au sens où l'entendait Donna Haraway dans l'article précité. À l'inverse, la première personne contribuerait à paradoxalement fabriquer une position de regard impossiblement englobante et omniprésente, capable de pénétrer dans les subjectivités de chacun·e, et niant de ce fait même la diversité des voix qu'elle condamne de fait au silence.

Selon Bill Nichols, l'approche réflexive de la pratique du film documentaire présente par ailleurs comme limite qu'elle peut amener à développer

un sens grandissant de l'abstraction formelle, une forme de détachement, causant une perte d'engagement direct avec les enjeux sociaux [du film... qui risque ainsi d'] utiliser, voire abuser de ses sujets pour soulever des questions qui sont celles des cinéastes, et pas celles des sujets en question.¹¹³

112 G. BORTZMEYER, « Yeux sales, mains propres », art. cit.

113 B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 210 et 211.

Ceci fait écho à une remarque formulée auparavant par James Clifford, qui écrivait que « l'extrême conscience de soi présente certainement des dangers – celui de l'ironie, de l'élitisme, du solipsisme ; le risque est de placer le monde entier entre guillemets »¹¹⁴. J'aimerais m'arrêter ici sur cette idée, exprimée par les deux auteurs dans des termes différents, selon laquelle le recours intensif à la première personne telle que la pratique Ossama Mohammed dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* peut entraîner une forme de « détachement » et créer une distance entre la figure du narrateur et le « monde » qu'il observe et commente. Il me semble en effet que cette observation est en lien direct avec la question de l'exotisation, puisqu'il s'agit d'observer la distance que le cinéaste (dé)construit vis-à-vis des médias qu'il s'approprie, et des personnes qui les ont produits. L'imposition aux images par le cinéaste de « ses » propres questions et intérêts, au détriment de ce qui préoccupait véritablement les personnes qui les ont produites et qui y apparaissent, est également essentielle à explorer. L'exotisation repose, je le rappelle, sur la recontextualisation des objets empruntés de sorte à ce que leurs enjeux et significations originaux soient obstrués, et que soient construits autour d'eux une forme d'étrangeté et de mystère ; poser aux images des questions auxquelles elles n'ont aucune vocation à répondre peut apparaître comme une manière parmi d'autres de produire cette décontextualisation, et de retirer aux images leurs significations propres. La question qui se pose à ce stade est donc la suivante : dans quelle mesure, et à quels endroits du film peut-on observer dans la narration à la première personne de *Eau argentée. Syrie autoportrait* une mise en œuvre du « sens grandissant de l'abstraction formelle » dénoncé par Nichols, qui revient selon Clifford à placer « le monde entier entre guillemets » ?

C'est selon moi dans les tentatives insistantes du narrateur du film pour découvrir dans les images qu'il découvre sur internet une forme de « nouveau cinéma » que s'observe avec le

114 J. CLIFFORD et G. MARCUS (dir.), *Writing Culture*, op. cit., p. 25.

plus d'évidence cette attraction pour l'« abstraction formelle », sous la forme d'une imposition aux images d'un questionnement aussi apparemment vital pour le cinéaste qu'il était probablement indifférent aux personnes les ayant filmées. Les références explicites au cinéma sont en effet très nombreuses dans le film, et prennent différentes formes. Tout d'abord, l'histoire du cinéma est très présente dans le récit. Un intertitre du film, « Douma mon amour », fait explicitement référence au film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), auquel on peut rétrospectivement voir un écho dans la toute première phrase que prononce Mohammed dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, « *Je les ai vues* ». Plus tard, une anecdote racontée par le narrateur évoque la volonté d'un manifestant syrien de créer un ciné-club, auquel il souhaitait associer Mohammed. Une troisième séquence voit Bedirxan demander conseil à Mohammed s'agissant de choisir un film à projeter aux enfants dont elle s'occupe à Homs, puis leur montrer un extrait des *Lumières de la ville* (*City Lights*, Charlie Chaplin, 1931).

Mais plus encore que ces références diégétiques à l'histoire du cinéma, c'est à la volonté insistante du narrateur à percevoir ce que les « bodyimages » heurtées, filmées au téléphone par les révolutionnaires comme par les soldats du régime, auraient elles-mêmes de profondément « cinématographiques », que j'aimerais réfléchir ici. Je propose de partir de l'analyse d'une séquence qui arrive dès les premières minutes du film, et suit immédiatement un long gros plan sur le crâne ensanglanté d'un manifestant allongé au sol. L'image est filmée depuis le seuil d'une porte-fenêtre, et montre une foule de manifestant·es et de véhicules en train de fuir et se mettre à couvert, tandis que la bande-son fait entendre des coups de feu.



Ce matin, quelqu'un m'a pris la caméra et le cinéma fut.

Je l'ai poursuivi pour la récupérer.

J'ai réalisé que je lui donnais des directives : « Ne bouge pas la caméra ».

« Plan fixe ». C'est beau, un plan fixe. [Le montage s'immobilise en un arrêt sur image.]

Le nouveau cinéaste est mort.

La nuit, en m'endormant, j'ai entendu sa voix : « Pourquoi tu ne filmes pas, toi ? Ben, viens filmer ! »



79. Séquence de Eau argentée. Syrie autoportrait (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

On observe, à la fin de cette séquence, une nouvelle manifestation de la mécanique identificatoire analysée précédemment : le cinéaste étend encore une fois sa première personne narrative à la personne d'un filmeur anonyme, en prenant la parole à sa place et rêvant une interjection culpabilisante que celui-ci aurait pu lui adresser. Mais ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est le rôle que joue dans la séquence la référence au cinéma, et notamment l'évocation d'une « naissance » mythique d'un « nouveau » cinéma. La séquence semble effectivement raconter la confrontation entre deux types d'images, ou deux époques du cinéma : celle qu'incarne Ossama Mohammed, le cinéaste de métier, détenteur symbolique de « la caméra » ; et ces nouveaux·lles entrant·es dans le champ des images en mouvement, les filmeurs et filmeuses révolutionnaires qui fabriquent des images au téléphone au péril de leurs vies. La narration de Mohammed prend les accents du mythe lorsqu'il évoque le rapt de « la » caméra, transformée en métonymie du cinéma tout entier par ce singulier essentialisant, par

un manifestant, qui déroberait au cinéaste son outil et en inventerait dans l'urgence du moment un nouvel usage. Une interprétation généreuse de cette séquence peut comprendre, à partir des « directives » que le narrateur raconte vouloir donner à ce manifestant, qu'il est comme décontenancé par ces images, produites sans aucun égard pour les codes du cinéma classique. Selon cette analyse, la scène raconterait le sentiment de dépassement du personnage de cinéaste auquel Mohammed prête sa voix, face à des images que ses traditionnels outils d'analyse esthétique (la beauté du plan fixe) ne permettent pas de comprendre. Lorsque, maître du montage autant que de la narration, le cinéaste fabrique en post-production ce « plan fixe » à la beauté duquel il se raccroche, la facticité de ce geste de mise en scène rétrospective est criante. Les vieux outils formels, affirme cette scène, n'ont plus prise sur ces images d'un nouveau type. Et aussitôt né, aussitôt mort : le « nouveau cinéaste » n'existe dans le récit que le temps de quelques phrases. La temporalité même de ces nouvelles images semble donc échapper au temps long du cinéma traditionnel. Et le narrateur de se retrouver à nouveau seul, à chercher d'autres images, d'autres manifestations fugaces de ce nouvel art à la naissance duquel il pense être en train d'assister.

Mais il est impossible de ne pas relever combien ce mythe de la naissance d'un « nouveau cinéma », que le film construit avec beaucoup d'insistance, fait écho au primitivisme dénoncé par plusieurs auteurs et autrices déjà cités dans les chapitres précédents de cet essai, comme participant de mécaniques exotisantes. La thématique de la naissance est élaborée au fil de *Eau argentée. Syrie autoportrait* par différentes métaphores visuelles et sonores. L'un des plans récurrents qui semblent hanter la mémoire du narrateur montre un bébé auquel on coupe le cordon ombilical ; une image dont on peut proposer plusieurs interprétations, mais dans lequel il me semble notamment possible de voir une allusion à cette (re)naissance fantasmée par le cinéaste du septième art dans le contexte du Printemps arabe en Syrie. Cette interprétation est étayée par la séquence analysée ci-dessus, qui arrive dans le

film quelques minutes après l'image du cordon ombilical, et qui associe la phrase « *Et le cinéma fut* » à un enregistrement sonore de cris d'un nouveau né. Encore quelques minutes et se fait entendre la première phrase prononcée par un manifestant : « *Je ne sais pas filmer, moi. C'est la première fois* ». Les débuts du film insistent donc beaucoup sur cette idée d'une découverte spontanée du cinéma par les manifestant·es, dans l'urgence de la révolution en cours, et de leur autoformation au fil du temps à la pratique de l'image en mouvement. C'était, de l'aveu de l'un des producteurs du film, le cœur du projet initial qui a conduit à la production de *Eau argentée. Syrie autoportrait*, que de documenter cette « naissance » d'un nouveau cinéma :

En 2011, avant que [Simav] ne contacte [Ossama], le synopsis concernait la découverte du cinéma par les activistes. En regardant ces vidéos YouTube terribles, [Ossama] voyait ces jeunes gens en train d'essayer de documenter ces atrocités. Il attendait. Ils avaient la caméra ; ils avaient l'émotion. Il savait qu'ils allaient découvrir le cinéma.¹¹⁵

Cette déclaration est plus révélatrice encore du positionnement des producteurs du film vis-à-vis des filmeurs et filmeuses dont ils empruntent les images que les bribes de récit qui ont été conservées dans la version finale de la voix off du film. Car dans ce récit de Orwa Nyrabia, il n'est même pas question d'observer l'émergence d'un « nouveau » cinéma, peut-être plus expérimental ou plus innovant, en tout cas différent du cinéma traditionnel auquel lui-même et Osamma Mohammed ont été formés (l'un au Haut Institut d'Art Dramatique de Damas puis à l'INA à Paris, l'autre à l'Institut national de la cinématographie de Moscou). Il est question d'« attendre » que les activistes syrien·es découvrent à leur tour « le » cinéma au singulier, celui qu'eux-mêmes maîtrisent – avec plus d'un siècle de retard sur le reste du monde. À ce propos, il est important de noter que si les exemples que j'ai pris jusqu'ici concernent le début du film, cette interrogation ontologique que mène la voix off de Mohammed dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* quant à la nature du cinéma et à sa

115 Pamela BOHN, « Orwa Nyrabia by Pamela Cohn », *BOMB Magazine*, 2014, URL : <https://bombmagazine.org/articles/orwa-nyrabia/>.

réinvention par les activistes syrien·nes perdure jusqu'à la fin du film ; après une heure et vingt-cinq minutes de film, on entend ainsi sa voix interroger : « *Qu'est-ce que le cinéma ? L'esthétique ?* ». Le récit ne pose donc pas cette interrogation comme l'état initial des méditations du cinéaste, que la rencontre avec Wiam Simav Bedirxan viendrait rendre obsolète ; elle est au contraire poursuivie et maintenue jusqu'à la toute fin du film.

Considérant son importance au sein de l'œuvre, il n'est pas surprenant que cette thématique de la « (re)naissance » du cinéma au milieu des combats entre les activistes et les soldats syrien·nes se retrouve dans beaucoup de textes critiques consacrés au film. Pour Vincent Malausa dans les *Cahiers du cinéma* par exemple :

La manière dont la voix d'Ossama Mohammed porte ce travail méticuleux d'archivage, de description et d'analyse [...], en commentant ses interventions dans un écho lointain à Herzog ou à Godard (découpage, ralentis, images gelées) ouvre sur une dimension critique et poétique qui suspend *Eau argentée* à cette idée : les milliers de petites caméras qui ont enregistré les premières marches vers la liberté du peuple syrien ramènent symboliquement à la naissance du cinéma.¹¹⁶

Ici on remarque une duplication du fantasme virginal identifié précédemment dans la voix off du film : la « naissance du cinéma » à laquelle ces images renverraient est mise en parallèle avec les « premières » tentatives des citoyens et citoyennes syrien·nes pour s'émanciper du régime de Bachar el-Assad. À la lecture de cette déclaration, il me semble impossible de ne pas sentir combien cette déclaration semble sous-tendue par une relation asymétrique entre le locuteur et les activistes manipulant ces « milliers de petites caméras », qui se superpose très exactement à la relation qu'Ossama Mohammed lui-même a construite avec ces activistes dont il a emprunté les images. D'un côté, on trouve ceux (le masculin est intentionnel) qui maîtrisent les codes du cinéma, en connaissent l'histoire, sont éduqués au patrimoine cinématographique qu'incarnent les figures occidentales de Werner Herzog et Jean-Luc Godard ; de l'autre, les activistes qui, sans en avoir conscience, redécouvriraient naïvement la possibilité de transmettre des émotions grâce à la production d'images en mouvement. Il est

116 Vincent MALAUSA, « Pages arrachées », *Cahiers du cinéma*, n° 706, 2014, p. 30-31, ici p. 30.

important de noter que l'identification du cinéaste Ossama Mohammed comme appartenant au premier groupe – identification proposée par le cinéaste lui-même, et validée par le critique français – dément l'idée selon laquelle le critère principal de distinction concernerait la nationalité ou l'origine ethnique. La ligne de démarcation que trace Malausa ne sépare pas ici littéralement les Occidentaux des Syrien·nes, mais les personnes ayant reçu une éducation cinéphile de celles qui n'y ont pas eu accès, et entretiendraient donc de ce fait avec les images en mouvement une relation plus instinctive et naïve. Néanmoins, cette démarcation prend une forme très reconnaissable pour les personnes familières des logiques rhétoriques qui sous-tendent l'imaginaire colonial. Elle résonne par exemple avec la manière dont Homi K. Bhabha décrivait le « fantasme colonial », comme la « dramatisation continue d'une émergence – de la différence, de la liberté – perçue comme le commencement d'une histoire qui se voit perpétuellement niée »¹¹⁷. Ici aussi, le discours du cinéaste fantasme le commencement d'une histoire (la découverte du cinéma par le peuple syrien) en omettant le fait qu'existe déjà une histoire du cinéma syrien¹¹⁸. La distinction entre le cinéaste et les « anonymes » filmant le mouvement révolutionnaire en Syrie se retrouve encore, formulée autrement, sous la plume de Laure Vermeersch, lorsqu'elle écrit que Ossama Mohammed

crée de la texture, de la lumière, il crée les traces de l'auteur, signe d'une intimité de créateur, dans chaque image, là où il n'y avait que des mains tendues vers le réel.¹¹⁹

On pourrait discuter de l'idée selon laquelle le cinéaste aurait « créé » la texture ou la lumière des images qu'il a remontées dans son film ; si la minutie de son travail d'étalonnage et l'attention qu'il a porté aux textures des images ne sont pas à discuter, il semble excessif de supposer que les images originales n'avaient ni texture ni lumière avant ses interventions.

117 Homi K. BHABHA, « The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism », in Francis BAKER (dir.), *Literature, Politics and Theory*, Londres, Methuen, 1986, p. 151-171, cité par TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p.186.

118 Cécile BOËX, *Cinéma et politique en Syrie: écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire: 1970-2010*, Paris, L'Harmattan, 2014.

119 L. VERMEERSCH, « À propos d'*Eau argentée, Syrie autoportrait* », art. cit., p. 42.

Mais cette citation souligne aussi l'importance, dans la réception que Vermeersch a eu du film, de l'émergence d'une figure auctoriale parmi des images identifiées comme anonymes. C'est bien sûr l'une des conséquences inévitables de la décision du cinéaste de se représenter lui-même à l'intérieur de son film, que de créer un personnage auquel va être attribuée la signature, donc la responsabilité du film : j'ai consacré une partie conséquente de mon analyse de *Transformers: the Premake* à l'analyse de l'émergence de la figure auctoriale construite par Kevin B. Lee à partir de matériaux aussi « anonymes » que ceux avec lesquels travaille ici Ossama Mohammed. Mais si j'ai pu écrire que l'arc narratif de *Transformers: the Premake* voyait justement le narrateur se fondre progressivement dans la foule des internautes dont son film documente les pratiques socio-médiatiques, la formulation même employée par Vermeersch révèle une hiérarchie entre le cinéaste et les activistes que rien dans le film ne vient remettre en cause. La négation restrictive l'indique clairement : le cinéaste fabrique du cinéma là où il n'y avait « que » des vidéos « amateurs ».

C'est à ce stade qu'il est indispensable de revenir sur le rôle de la coréalisatrice du film, Wiam Simav Bedirxan, dans l'équation que constitue la mise en scène de *Eau argentée. Syrie autoportrait*. J'ai écrit plus haut que le film, centré sur le récit des expériences spectatorielles de Mohammed, ne lui donne pas une place égale à celle qu'occupe dans le film le narrateur incarné par le cinéaste. C'est qu'en réalité, malgré la cosignature du film au générique, Bedirxan n'est pas investie par le récit comme coautrice (au sens où Vermeersch emploie le terme d'« auteur »), mais justement comme l'incarnation de ces filmeurs et filmeuses anonymes que Mohammed espérait voir découvrir « le » cinéma. Plus loin dans le même article, Laure Vermeersch écrit ainsi qu'après l'entrée en scène de Bedirxan dans le récit de *Eau argentée. Syrie autoportrait*

commence un film, lové dans l'autre, celui des anonymes, filmé par cette femme qui a fait entrer par contrebande une caméra dans Homs. Le film *Eau argentée* devient le récit de la naissance d'une cinéaste parmi les filmeurs.¹²⁰

J'ai cité plus haut l'extrait d'entretien avec Bedirxan qui témoigne du fait qu'en réalité elle produisait déjà des images, et en grand nombre, bien avant de prendre contact avec Ossama Mohammed ; elle ne l'a d'ailleurs contacté qu'après avoir essayé de faire parvenir ses images à différents médias hors de Syrie, qu'elle souhaitait alerter quant aux abus des forces du régime à Homs.¹²¹ Une autre contradiction entre le récit de Bedirxan en situation d'entretien, et la manière dont elle est mise en scène dans le film, concerne son approche du geste consistant à filmer. Dans le film, elle demande très tôt à Mohammed de l'aider à choisir que filmer : cette question dessine une relation inégalitaire entre les deux protagonistes, elle apparaissant d'emblée comme inexpérimentée, et lui incarnant le rôle d'un guide ou d'un mentor. Cette relation correspond à des stéréotypes communs associés aux identités respectives de Mohammed et Bedirxan : l'inexpérience est située du côté du féminin et de la jeunesse, et l'homme mûr se voit confier le rôle de celui qui donne des conseils, malgré le fait que sa narration à la première personne témoigne de ce qu'il a lui aussi des doutes et des angoisses. Mais dans l'entretien précité, lorsqu'on lui demande « Vous êtes vous demandée ce qu'il fallait filmer ? », la réalisatrice répond sans hésiter : « Non, il fallait filmer, c'est tout. Filmer tout ce qui pouvait l'être¹²² ». Il est donc évident qu'un écart existe entre les véritables dynamiques de travail entre les deux cosignataires du film, et la manière dont celles-ci sont mises en scène à l'intérieur de la diégèse. La représentation de Bedirxan comme une « anonyme » issue de la foule des activistes, et dont le film va accompagner le devenir-cinéaste (jusqu'à recevoir une *standing ovation* au festival de Cannes dans l'épilogue) correspond donc à une décision d'écriture et de mise en scène, qui constitue la manifestation la plus frappante de la mission de

120 *Ibid.*, p. 45.

121 « Wiam Simav Bedirxan, réalisatrice d'*Eau argentée* », art. cit.

122 *Ibid.*

« sauvetage » dont Mohammed s'est volontairement et explicitement investi lors de sa première rencontre avec les images qui lui provenaient de Syrie jusqu'à Paris. L'insertion de l'épilogue cannois dans le film témoigne bien de cette trajectoire. Après la présentation publique du film, on retrouve le réalisateur et la réalisatrice seuls, vraisemblablement à leur hôtel ; elle semble assise contre un mur, sur une chaise ou au sol. C'est Mohammed qui tient la caméra ; celle-ci se trouve à hauteur du regard de Bedirxan, mais le cinéaste la tient visiblement sur sa poitrine, ce qui oblige Bedirxan à lever les yeux vers son visage lorsqu'elle lui parle. Elle pleure ; à un moment il approche la caméra de son visage en un très gros plan, qui va jusqu'à exhiber le grain de sa peau, et on entend le cinéaste hors-champ dire « *J'ai essuyé ta larme avec l'objectif* ».



80. Dernière discussion entre les deux cinéastes dans Eau argentée. Syrie autoportrait (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

Jusqu'à l'extrême fin du film, la relation entre les deux cosignataires du film est donc mise en scène de manière inégalitaire. L'un filme, l'autre est filmée ; il est debout lorsqu'elle est assise, et c'est indissociablement la figure de Mohammed et sa caméra (métonymie, encore une fois, du cinéma tout entier) qui vient à la rescousse de la jeune femme en détresse. En dernière instance, à la fin du film c'est bien toujours le cinéaste « professionnel » qui, littéralement, tient la caméra, dont la narration disait pourtant que les activistes, que Bedirxan finit par représenter, la lui avaient « prise ».

J'affirme que les références récurrentes dans le film au « cinéma » (les évocations de Chaplin et Resnais, les commentaires sur la qualité cinématographique des images que filment les manifestant·es, et la trame narrative qui voit Wiam Simav Bedirxan extirpée des foules anonymes jusqu'à apparaître en pleine lumière au festival de Cannes) participent d'un processus d'exotisation des images dont *Eau argentée. Syrie autoportrait* est composé, car elles reposent toutes sur une hiérarchie plus ou moins implicite, mais immuable au long du film, entre les pratiques de l'image que le film met en contact. Les images produites par les activistes ne sont jamais appréciées qu'à l'aune des critères esthétiques que Mohammed a hérité de son éducation cinéphile classique, et ce malgré le constat que le cinéaste semble lui-même faire de l'inadéquation de ces critères au début du film. Or c'est bien la marque de l'esthétique exotisante, que de

placer [l'objet approprié] dans le cadre de la société [où va circuler le produit de l'appropriation], où [le public] le contemple et où [tou·tes] voi[en]t comme il s'écarte de [leurs] valeurs et de [leurs] habitudes.¹²³

La décontextualisation exotisante efface les significations propres des images appropriées, en forçant sur celles-ci un discours et des interrogations qui leur sont exogènes. C'est précisément ce que Bill Nichols décrivait plus haut comme l'une des limites de l'approche réflexive du documentaire : « utiliser, voire abuser de ses sujets pour soulever des questions qui sont celles des cinéastes, et pas celles des sujets en question »¹²⁴. En l'occurrence, selon les mots de Dork Zabunyan, « plonge[r] les images enregistrées par les manifestant[·e]s dans les rets d'une légitimation artistique que les protagonistes de ces luttes n'ont jamais demandée »¹²⁵.

Ceci m'amène à discuter un autre aspect du film que je n'ai volontairement que très peu commenté jusqu'ici, mais qui est néanmoins central, et dans la réception dont *Eau*

123 J.-F. STASZAK, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », art. cit., p. 13.

124 B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 211.

125 D. ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes*, op. cit., p. 161.

argentée. *Syrie autoportrait* a fait l'objet, et s'agissant d'analyser la rhétorique exotisante dont le film procède. Car pour souligner combien le questionnement esthétique que Mohammed formule à partir des images qu'il réemploie est exogène à celles-ci, il faut réfléchir à ce qui a réellement motivé leur production ; et faire face à ce qu'elles représentent, au premier degré, avant l'intervention du cinéaste, ne serait-ce que pour prendre la mesure de l'écart opéré par le cinéaste. Beaucoup de ces images sont d'une extrême violence, et montrent souvent des corps maltraités, torturés, exécutés, des cadavres. Or il n'y a rien de neutre dans la décision d'offrir aux regards du public occidental (puisque le film institue très explicitement la France, incarnée par Paris et Cannes, comme le lieu géographique depuis lequel le regard s'exerce sur ces images venues de Syrie) le spectacle de corps syriens commettant ou soumis à des actes violents. C'est là une autre dimension du processus d'exotisation mis en œuvre par le film, qui concerne plus directement l'exotisation des personnes apparaissant à l'image que celle des médias eux-mêmes – mais comme je le justifiais dans le premier chapitre de cet essai, et comme les analyses précédentes l'ont illustré, ces deux niveaux où l'exotisation peut s'exercer sont indispensables à penser ensemble pour approcher avec justesse les pratiques de réemploi d'internet. Cette critique peut être rattachée à une lecture proposée par Gala Hernández López de la mention récurrente, dans le film et dans les écrits critiques qu'il a suscités, de la mention des « mille et un Syriens » anonymes ayant à leur insu participé au film. Le chiffre choisi semble isoler la foule innombrable (« mille ») et l'artiste singulier (« un ») ; mais il éveille aussi l'évocation du recueil des *Mille et une nuits*, en un rapprochement dont on peut dénoncer l'orientalisme¹²⁶. Les prochaines pages vont donc s'attacher, non pas à retracer l'ensemble des discussions très riches que l'on trouve dans la littérature quant à cette question de la représentation dans l'art et les médias (notamment occidentaux) de corps non-blancs, mais à réfléchir à l'articulation entre ces enjeux de représentation de ces corps soumis à une extrême

126 G. HERNÁNDEZ LÓPEZ, « Notes on the Role of the Camera within a (Virtual) War », art. cit., p. 12.

violence, et la manière dont Ossama Mohammed a choisi de se représenter lui-même au sein de son film, en tant que spectateur et médiateur de cette violence.

3.3.3. (Re)cadrer la violence

Une liste exhaustive de toutes les scènes violentes que donne à voir *Eau argentée. Syrie autoportrait* demanderait plusieurs pages : on y voit de très nombreux cadavres et corps ensanglantés, parmi lesquels beaucoup d'enfants, ainsi que plusieurs scènes d'exécution et de viols, les victimes apparaissant le plus souvent à visage découvert. À chaque révision du film, je me suis laissée surprendre et choquer à nouveau, non seulement par le caractère insoutenable de certaines images marquées par la narration au sceau du réel (on sait que si certaines scènes sont mises en scène par les tortionnaires qui filment leurs exactions, la violence montrée n'en est pas moins réelle), mais aussi par leur nombre proprement écrasant. Or comme l'avait déjà remarqué Susan Sontag en 2003, le fait d'exhiber des corps racisés meurtris, offerts de surcroît à des regards que le récit de *Eau argentée. Syrie autoportrait* situe explicitement en France, s'inscrit dans une longue tradition artistique et médiatique qui traite différemment des images violentes selon qu'elles montrent des victimes blanches ou non-blanches :

Avec nos mort·es, il y a toujours eu une interdiction puissante concernant le fait de montrer les visages à découvert. [...] Plus un lieu est éloigné ou exotique, plus il est vraisemblable que nous en proviennons des images entières et frontales de personnes mortes ou mourantes. [...] Généralement, les corps mortellement blessés que l'on voit dans les photographies publiées proviennent d'Asie ou d'Afrique. Cette coutume journalistique hérite de la pratique centenaire consistant à exhiber des être humains exotiques – c'est-à-dire des être humains colonisés.¹²⁷

127 Susan SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 70 et 72.

La récurrence du terme « exotique » dans cette citation permet de faire très explicitement le lien entre la critique que formule ici Sontag et l'argumentaire d'ensemble de cette thèse. L'autrice souligne une inégalité de fait qui continue à s'observer dans le traitement médiatique dont font l'objet les victimes de violences, selon leur lieu d'origine ou leur ethnie. Selon cette logique, les individus occidentaux seraient investis du droit d'être perçus comme des sujets, et leur objectivisation dans la mort serait collectivement considérée comme relevant d'un interdit éthique ; mais les corps non-blancs, historiquement investis par la culture coloniale occidentale comme des objets de regard plutôt que comme des sujets, pourraient être observés au moment de la mort sans que l'exercice de ce regard ne soit perçu (toujours depuis le point de vue occidental) comme une humiliation. Le collectif de cinéastes Abounaddara a publié de nombreux textes poursuivant cette réflexion de Sontag, en l'adaptant au contexte de la Syrie contemporaine. Un article du collectif publié dans *Libération* signale ainsi l'articulation déjà dénoncée par Sontag entre représentation de corps non-blancs violents et soumis à la violence, et héritage colonial : on y lit que le « spectacle » de la guerre en Syrie, tel que mis en scène par les médias occidentaux,

reproduit [...] les vieux clichés orientalistes qui collent à la peau du Syrien depuis sa première apparition à l'écran au temps des frères Lumière. Car c'est en barbu au couteau entre les dents qu'il apparaît dans un film en 1897 (*Assassinat de Kléber*), poignardant le général Kléber dans le dos. Il y incarne Soliman al-Halabi, un jeune Alépin célèbre pour avoir assassiné le général français qui se trouvait en Orient pour ramener les *fanatiques* à la *civilisation*. Mais l'assassin syrien était surtout célèbre par son squelette exposé en guise de spécimen de *fanatique* au Jardin des plantes à Paris, aux côtés des restes d'animaux et des *nègres*. Cela, jusqu'aux années 80.¹²⁸

La considération de l'histoire du cinéma s'articule ici à une dénonciation des pratiques muséales coloniales, qui exhibaient des corps humains racisés comme autant d'objets offerts à la curiosité de visiteurs et visiteuses occidentales. Au cinéma comme au musée ou dans les médias d'actualité, écrivent les auteurs et autrices de ce texte, le corps syrien a historiquement

128 ABOUNADDARA, « Syrie, la révolte des "animaux" », *Libération*, 2018, URL : <https://www.liberation.fr/debats/2018/03/04/syrie-la-revolte-des-animaux_1633754/>.

été perçu comme un objet de regards, de fascinations et de haines, avant que d'être celui d'un sujet ; d'où découle la possibilité, encore aujourd'hui, de l'exhiber impunément au moment de sa mort. Pour Jacques Rancière, cette inégalité de traitement entre les corps meurtris blancs et non-blancs repose notamment sur la certitude qu'ont les institutions occidentales, lorsqu'elles diffusent des images de guerres se déroulant au Moyen-Orient, de ne pas faire l'objet de poursuites de la part des familles des personnes dont ils publient des images dégradantes¹²⁹. Dans un autre texte, le collectif Abounaddara mettait à son tour en parallèle la probité éthique dont avaient fait preuve la plupart des grands médias français en ne publiant pas les photographies des attentats parisiens de 2015, ou du moins pas sans flouter les visages, alors même qu'ils publiaient sans hésitation des images d'une égale violence lorsque les corps représentés n'étaient pas français.

Partout dans le monde, il existe des règles juridiques, éthiques ou déontologiques qui déterminent la réponse à [la] question [de la diffusion d'images montrant des victimes de violences], laquelle engage des valeurs fondamentales. [...] Or, s'agissant des images syriennes, on n'a ni appliqué les règles existantes ni adopté une politique *ad hoc*. On a plutôt laissé les diffuseurs faire ce que bon leur semble avec ces images d'un « réalisme cru », selon l'euphémisme consacré. Autrement dit, on a laissé la représentation d'un crime contre l'humanité à la discrétion des diffuseurs soumis à la seule loi du marché publicitaire, alors même que le crime se poursuit encore et qu'il sape le fondement même de la Déclaration universelle des droits de l'homme, à savoir « la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine ».¹³⁰

C'est dans la droite lignée de cette critique que Dork Zabunyan a écrit que le principe du « respect de la dignité de la personne [...] est bafoué » dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*¹³¹ ; dans un autre texte publié par le journal *Libération*, les membres du collectif Abounaddara dénoncent du reste explicitement *Eau argentée. Syrie autoportrait* pour ce qu'il « réduit la société syrienne aux corps sans dignité visibles sur YouTube »¹³².

129 Jacques RANCIÈRE, *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 82.

130 ABOUNADDARA, « Le Droit à l'image est-il égalitaire ? », *artpress2*, 41, 2016, URL : <https://www.artpress.com/2016/05/18/le-droit-a-l-image-est-il-egalitaire%E2%80%89/>.

131 D. ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes*, *op. cit.*, p. 161.

132 ABOUNADDARA, « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », *Libération*, 2016, URL : https://www.liberation.fr/debats/2016/05/01/nous-mourons-prenez-soin-du-droit-a-l-image_1449830/.

De fait dans le film la violence est permanente, et très rares sont les moments où l'on voit des Syriens et Syriennes dans un autre rôle que celui du martyr ou du bourreau (la scène qui voit Wiam Simav Bedirxan montrer *Les lumières de la ville* aux enfants de l'école qu'elle a « inventée » constitue une exception). Il ne s'agit donc pas seulement du choix de montrer ces images extrêmement violentes ; mais aussi de ne presque montrer qu'elles, en construisant le le crachin parisien puis le glamour cannois comme seuls hors-champs de la violence du régime syrien. Selon Gabriel Bortzmeyer, « aucune place n'est faite [dans le film] pour la résistance des vivants ; Mohammed ne veut que des victimes. » Cette remarque fait écho à une autre formulée par Abounaddara, selon qui le fait pour un cinéaste comme pour n'importe quel média de ne montrer que la torture et la mort du peuple syrien, sans montrer rien d'autre de ce qui fait son quotidien, participe d'une vision stéréotypique du pays, produite à destination du public occidental :

La quasi-totalité de la production culturelle syrienne et internationale n'abord[e] notre société que par ce prisme géopolitique, confessionnel ou exotique. La société civile n'[a] pas le droit à être représentée avec équité et dignité.¹³³

De nouveau l'emploi du terme « exotique » interpelle ici : ce que signifie cette déclaration, c'est que l'insistance d'Ossama Mohammed sur les images de violence extrême, loin de produire une représentation fidèle de ce qu'était le quotidien du peuple syrien entre 2011 et 2014, perpétue à l'inverse un cliché occidental, qui ne voit dans « l'Orient compliqué »¹³⁴ qu'un territoire perpétuellement en guerre. Toujours selon Abounaddara, les seules images qui circulent du conflit syrien dans les grands médias internationaux

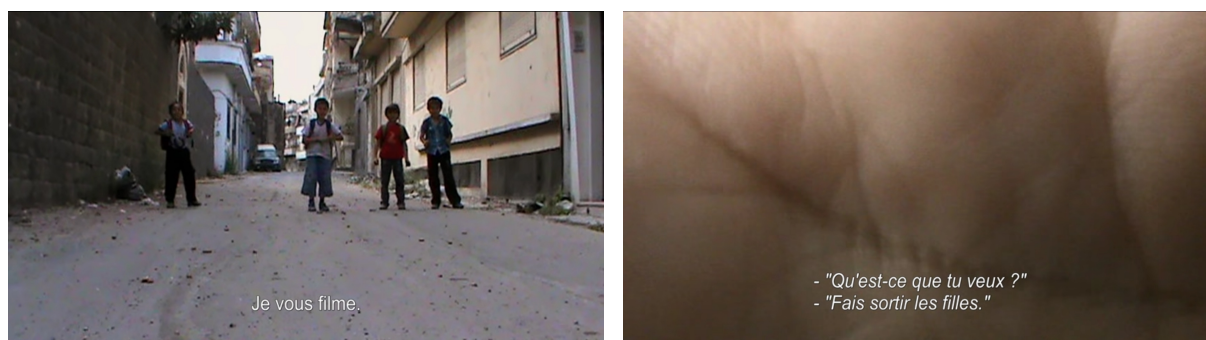
donnent à voir des *sous-hommes* qui crèvent, des barbus qui égorgent, des séides qui torturent, des *Affreux, Sales et Méchants*. On y voit aussi des individus plus présentables : des résistants, des Justes, des résilients. Mais tous se trouvent finalement réduits à la place qu'ils sont censés occuper en amont ou en aval de la chaîne de l'abattage. Tous sont enrôlés dans le spectacle de l'indignité produit par

133 D. ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes*, op. cit., p. 112.

134 *Ibid.*, p. 111.

l'industrie des médias et du divertissement, en collaboration avec les victimes ou le bourreau.¹³⁵

À ce propos, il est particulièrement frappant que dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, certaines des images filmées par Wiam Simav Bedirxan qui ne montrent pas de violence explicite se voient coupées par le montage avant que ne puisse émerger la parole des personnes filmées, et remplacées aussitôt par d'autres séquences plus violentes, où les seules voix que l'on entend sont celles, contrôlées en post-production, de Bedirxan et Mohammed. Une séquence montre ainsi un plan de rue où Bedirxan filme, en se mettant à leur hauteur et en les prévenant qu'elle est en train de les filmer, un groupe de jeunes garçons pressés de se rendre à l'école révolutionnaire qu'elle a mise en place ; mais leur excitation joyeuse et communicative est immédiatement interrompue et remplacée au montage par le récit rétrospectif que fait Bedirxan, en off, d'une attaque dont a fait l'objet l'école en question.



81. De la joie à l'attaque, dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

S'agissant de la représentation de la violence dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, deux aspects sont donc à commenter ensemble : l'intensité et le caractère extrême des scènes représentées, qui donnent souvent à voir les victimes à visage découvert, parfaitement identifiables pour qui les connaîtrait ; et le fait que ces scènes de violence occupent la quasi

135 ABOUNADDARA, « Syrie, la révolte des "animaux" », art. cit.

totalité du récit, au point d'occulter ou de couper court, comme dans la séquence ci-dessus, à d'autres moments de vie moins dramatiques, qui auraient pu donner du peuple syrien une autre image que celle, dénoncée par Abounaddara, d'« animaux » menés à un « abattoir humain »¹³⁶.

Un troisième élément me semble enfin important à commenter : c'est la tendance du film à faire à plusieurs reprises s'enchaîner un plan inoffensif et une image extrêmement violente, ce qui interdit aux spectateurs et spectatrices de se préparer à la vue de l'horreur. Je pense par exemple à une séquence qui fait s'enchaîner une image de Paris et une vidéo montrant une tête sans corps déterrée du sol (quand la voix de Mohammed propose au personnage de Bedirxan de collaborer à la production d'un film), ou à une autre séquence plus tard où la voix off demande « *Qui est le temps ?* » par dessus un montage montrant successivement des nuages filmés depuis une fenêtre, et l'image d'un homme pendu. On comprend la logique narrative de ces choix de montage, qui juxtaposent le calme de la vie de Mohammed dans son exil parisien, à la violence que subissent les Syriens et Syriennes restées sur place. Ces coupes placent cependant les spectateurs et spectatrices dans une position très particulière, comme prisonniers et prisonnières du dispositif filmique. La violence leur est imposée, car elle se produit à tout moment, sans prévenir ; et l'on se trouve fréquemment à contempler des scènes, notamment de mises à mort et de violences sexuelles, dont la vue même constitue une violence à laquelle toutes les spectateurs et spectatrices ne sont pas nécessairement équipées pour faire face. Une analyse possible de ces choix de montage les rapprocherait de ce que Jacques Rancière appelait « l'esthétique du choc », et qu'il observait notamment dans les photomontages de Martha Rosler : « il s'agit toujours de montrer au spectateur ce qu'il ne sait pas voir et de lui faire honte de ce qu'il ne veut pas voir »¹³⁷. Dans ce paradigme critique, il serait justement crucial de ne *pas* permettre aux

136 ABOUNADDARA, « Syrie, la révolte des "animaux" », art. cit.

137 Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 36.

spectateurs et spectatrices d'anticiper l'irruption de la violence et de détourner le regard. Il s'agirait de leur faire cette violence mineure que représente le fait d'être contraint·e à regarder ces images, pour les forcer à prendre conscience de la violence majeure que le régime de Bachar el-Assad exerce sur son peuple. Jacques Rancière a, dans le texte précité, déconstruit les présupposés qui sous-tendent cette conception de l'image « choc », en mettant en doute sa capacité à véritablement éveiller les esprits à la conscience de l'horreur de la guerre. L'analyse que je propose ici est différente. J'avance que ces raccords brutaux ont aussi pour effet de court-circuiter la pensée du spectateur ou de la spectatrice. C'est du moins mon ressenti subjectif, qui perdure après de nombreuses révisions du film : les irruptions impromptues d'images de morts et de viols paralysent l'activité critique plutôt qu'elle ne la réveille, et ne me semblent donc pas favoriser la bonne compréhension du contexte dans lequel cette violence s'est exercée, et dans lequel ces images ont été produites et diffusées. Je partage plutôt à ce propos la position de Marie-José Mondzain, qui soulignait que les discours défendant la monstration d'images de torture et de traitements humiliants tendaient à négliger le fait que certain·es spectateurs et spectatrices peuvent être plus que d'autres en « situation de fragilité » face à de telles images, et déclarait que « refuser de voir ce qui nous [fait violence] relève de notre liberté [...] qui seule assure la protection de notre analyse critique face au pire »¹³⁸.

Mais ce qu'il m'intéresse de commenter ici, outre la décision de montrer ces images très violentes, de ne presque montrer qu'elles, et de les faire surgir de manière brutale dans le montage, c'est la manière dont celles-ci sont intégrées au récit : c'est-à-dire, spécifiquement, leur articulation avec la voix off de Ossama Mohammed qui les accompagne et les commente. On se rappelle en effet que le présent chapitre cherche à discuter des enjeux du recours à une narration à la première personne, situant les cinéastes en spectateurs et spectatrices d'images

138 Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA, « Des images sans propriétaire : pour une déontologie des usages. Entretien avec Marie-José Mondzain », in Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA (dir.), *A qui appartiennent les images ?*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 111-124, ici p. 121.

issues d'internet. Étant entendu que la décision même de montrer toutes ces images de torture et de mort en exhibant le visage découvert des victimes, et en excluant presque entièrement du montage toute scène offrant du peuple syrien une représentation échappant à la dialectique du bourreau et de la victime, est très chargée sur le plan éthique et politique, que peut-on dire de la façon dont Mohammed situe son propre regard sur ces images violentes ? Ou, pour formuler la question de manière plus incisive : le regard intime et subjectif qu'il construit sur ces images justifie-t-il leur reproduction insistante, et permet-il au film d'échapper en partie aux critiques formulées ci-dessus par Susan Sontag et Abounaddara ?

S'agissant de penser non seulement le statut ontologique des images de guerre, mais aussi leurs circulations et les appropriations dont elles peuvent faire l'objet, un texte m'a beaucoup apporté : il s'agit de l'ouvrage *Frames of War : When is Life Grievable* de Judith Butler, publié en 2009. Les différents essais qui constituent l'ouvrage sont inégalement pertinents à évoquer ici, mais l'autrice y propose notamment un développement très utile sur les différents types de cadres (« *frames* ») qui conditionnent notre accès aux images de guerre et de torture, et déterminent les réactions, aussi bien intellectuelles qu'émotionnelles, que celles-ci suscitent chez nous. Elle propose en introduction la définition suivante, qui repose sur le double sens en anglais du verbe « *to frame* », qui signifie à la fois encadrer et piéger :

la phrase « être encadré·e » (« *to be framed* ») a un sens complexe en anglais : une image peut être encadrée, mais aussi une personne criminelle (piégée par la police) ou une innocente (piégée par quelqu'un de mal intentionné, souvent la police) ; être encadré·e, cela signifie être pris au piège, ou voir des preuves plantées contre soi qui finiront par « prouver » notre culpabilité. [...] L'idée que le cadre guide implicitement l'interprétation [de l'image qu'il encadre] fait écho à cette définition du « *frame* » comme fausse accusation. Lorsque quelqu'un est « encadré » (au sens de « piégé »), un « cadre » est construit autour de ce qu'il ou elle a fait, de sorte à ce que sa culpabilité apparaisse comme la seule conclusion possible pour le spectateur ou la spectatrice qui regarde. La manière dont l'action est organisée et présentée mène à une conclusion interprétative à propos de l'action elle-même.¹³⁹

139 Judith BUTLER, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2009, p. 8.

Ce paragraphe invite à considérer le contexte de diffusion des images, et les différents types de « cadres » qui influencent et déterminent leurs significations dans leurs différentes situations de réception. L'autrice y développe l'idée selon laquelle le cadrage d'une image peut non seulement en accroître la lisibilité, mais aussi en « piéger » les significations, en imposant une lecture unique d'une image pouvant en réalité faire l'objet de plusieurs interprétations différentes. C'était, on s'en souvient, la principale raison pour laquelle les cinéastes observationnel·les refusaient l'emploi de la voix off, accusée de par trop limiter les différentes significations que peuvent produire les images et les sons. S'agissant de *Eau argentée. Syrie autoportrait*, il s'agirait donc de réfléchir à la manière dont le montage opéré par Mohammed, et notamment sa narration verbale, contribuent à « cadrer » les images qu'il commente en déterminant leurs significations. Or Butler affirme ensuite, et c'est cette suggestion qui m'intéresse spécifiquement :

Mais comme nous l'a appris Trinh T. Minh-ha, il est possible d'« encadrer le(s) cadreur(s) et cadreuse(s) » (« *frame the framer, or indeed the framers* »), ce qui signifie exposer le mécanisme qui produit l'effet [même du cadrage].¹⁴⁰

C'est précisément l'une des raisons pour lesquelles l'approche réflexive à la première personne a été développée et défendue, notamment dans le contexte de considérations sur la production de savoirs en sciences sociales et en anthropologie : le fait de « situer » son regard et de nommer ses préjugés permettrait d'exposer les biais qui ne peuvent manquer d'informer la recherche. En d'autres termes : le fait de s'exposer soi-même en tant que participant à la production du sens du matériau que l'on commente permettrait d'offrir ses interprétations à la critique, et donc d'éviter l'imposition de ses propres cadres de pensée comme modèle unique d'interprétation dudit matériau. Dans quelle mesure la narration à la première personne de Ossama Mohammed, en particulier lorsqu'elle commente des images d'extrême violence, contribue-elle ainsi à l'exposer lui-même en tant que « *framer* » (à la fois cadre et piège) de

140 *Ibid.*, p. 8-9. Butler fait ici référence au titre de l'ouvrage TRINH T. Minh-ha, *Framer Framed*, New York, Routledge, 1992.

ces images, et permet ainsi au film d'échapper aux critiques formulées ci-dessus notamment par Abounaddara, par cette manifestation de la conscience du cinéaste de participer à une opération médiatique de « cadrage » ?

3.3.4. Une subjectivité décontextualisée

Au risque de court-circuiter mon analyse, je réponds sans attendre à ma propre question : il me semble que la manière dont Mohammed mobilise la première personne dans sa narration, et plus généralement se met en scène au sein de son film, ne suffit pas à déconstruire de façon critique sa position de « *framer* » des images violentes qu'il puise sur internet. Je partage l'impression de plusieurs critiques, dont Dork Zabunyan, Gabriel Bortzmeyer et Gala Hernández López, selon laquelle la narration de *Eau argentée. Syrie autoportrait* ne donne pas aux spectateurs et spectatrices du film suffisamment d'éléments pour permettre de situer clairement le regard du cinéaste, d'en déconstruire les présupposés, et en définitive de prendre vis-à-vis de lui une distance critique. Ou, pour le formuler avec les mots de Zabunyan, je suis d'accord avec l'idée selon laquelle le film échouerait à « accorder une place au spectateur où celui-ci se trouve simultanément en mesure d'interroger les conditions dans lesquelles son regard s'exerce »¹⁴¹. Aussi reformulé-je la question posée ci-dessus de la façon suivante : en quoi la manière qu'a Mohammed de « situer » son regard sur les images qu'il emprunte diffère-t-elle de ce que j'ai pu observer notamment chez Roger Beebe et Kevin B. Lee, dont les dispositifs formels m'ont semblé travailler plutôt à déconstruire les logiques exotisantes qui sous-tendent leurs pratiques appropriationnelles ? Qu'est-ce qui justifie de ce qu'une stratégie formelle apparemment similaire produise ici des effets différents ? Est-ce simplement parce ce que *Eau argentée. Syrie autoportrait* réemploie

141 D. ZABUNYAN, *L'Insistance des luttes*, op. cit., p. 163.

des images autrement plus violentes et donc difficiles à manier que *The Comic Sans Video* et *Transformers: the Premake*, qu'il suscite mécaniquement des réactions plus vives, et potentiellement négatives, de la part de ses spectateurs et spectatrices ? Sans nier que ce facteur puisse jouer un rôle, j'avance que la difficulté soulevée par la narration de *Eau argentée. Syrie autoportrait* tient à ce que le cinéaste, s'il rend effectivement compte dans son film de sa propre relation à ces images, travaille en même temps à effacer toute marque du contexte à la fois médiatique, technologique et politique dans lequel cette relation spectatorielle a pu être établie. Il en découle que le cinéaste se présente comme entièrement seul face aux images ; ce déni des différentes infrastructures qui lui ont permis d'y avoir accès contribue à brouiller la situation énonciative qu'il cherche par ailleurs à mettre en récit, et ne permet pas une appréciation juste de la « situation » de son regard sur ces images. Les prochaines pages développent cette analyse en s'intéressant successivement aux trois niveaux de contextualisation susmentionnés.

Tout d'abord, j'aimerais relever un détail, mais qui me semble important : à de très nombreuses reprises au long du film, on peut constater que le cinéaste donne à voir des images auxquelles a été apposé en haut à droite le logo d'une chaîne de télévision, mais qu'il a fait le choix de flouter en post-production.



82. Logos floutés dans *Eau argentée*. Syrie autoportrait (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

Cet élément est facile à ignorer lorsque l'on découvre le film, d'autant qu'encore une fois la brutalité des images en question attire inmanquablement l'attention, bien plus que ces petits rectangles floutés dans le coin de l'image. Cependant, à la révision, on constate que cette opération de masquage correspond à un choix délibéré du cinéaste, puisque aucun logo n'apparaît jamais à l'image. Il me semble possible de lire dans ce choix une volonté de masquer les médiations dont ces images ont fait l'objet, malgré le fait que ce sont ces médiations mêmes qui ont permis au cinéaste de les découvrir. Le floutage des logos produit le fantasme d'un accès « immédiat » aux images, comme si celles-ci étaient apparues directement dans l'esprit du cinéaste exilé à Paris, sans que leur circulation n'ait été conditionnée par divers déterminants technologiques, algorithmiques, économiques, etc. La vidéo *Media Kill* produite par Abounaddara en 2012 présente un extrait d'entretien avec un fabricant d'images en Syrie, qui dénonce le fait qu'il y existe un véritable marché économique où se négocie la valeur des images de violences, souvent cédées par les filmeurs et filmeuses à des intermédiaires, qui se chargent ensuite de les vendre aux médias internationaux¹⁴². En floutant dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* les logos des médias dont il emprunte les images, c'est tout cette économie que Mohammed invisibilise, en empêchant d'en penser les implications politiques, et les conséquences éventuelles sur le déroulement d'affrontements dont le filmage permet de répondre à cette demande d'images « choc ». Cela me semble

¹⁴² La vidéo est disponible au lien suivant : <https://vimeo.com/47100634>.

permettre de formuler l'hypothèse selon laquelle, si le cinéaste exprime indéniablement de manière subjective et intime ce que ces images évoquent chez lui, il travaille en revanche à brouiller la compréhension de la situation globale de circulation de ces images. Son regard est « situé » à Paris, mais les voies de circulation des images entre la France et la Syrie sont rendues invisibles par le montage.

Un autre détail peut être relevé qui me semble corroborer cette lecture de l'œuvre. Une séquence déjà citée voit Wiam Simav Bedirxan montrer un extrait du film *Les Lumières de la ville* à un groupe d'enfants, qu'elle a réunis au sein de son « école de la révolution ». On y voit le film projeté dans le noir, accompagné des rires des enfants. Mais la séquence est précédée d'un très court prologue, qui dure à peine quelques secondes, et qui voit dans l'ordre un doigt filmé en très gros plan cliquant sur le pavé tactile d'un ordinateur, puis le film de Charlie Chaplin encadré par l'interface de la plateforme YouTube, filmée par la caméra de Bedirxan pointée vers l'écran de son ordinateur portable.



83. Apparition de l'ordinateur dans *Eau argentée*. Syrie autoportrait (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).

On comprend la séduction qu'exerce cette inversion des dispositifs médiatiques. Les images numériques des manifestant·es et soldats syrien·nes, instables et pixellisées, sont présentées dans l'ensemble du film en plein écran, révélant supposément le potentiel « cinématographique » que la voix off de Mohammed leur attribue ; à l'inverse, le film de

Chaplin, parangon s'il en est du patrimoine cinématographique mondial, se voit encadré par l'interface de YouTube, qui lui attribue avec tout l'arbitraire d'internet un titre en italien et 187 039 vues. Ce choix formel pourrait être compris comme travaillant à complexifier les rapports entre les deux modalités d'images, cinématographiques et numériques. Mais elle rend aussi visible une absence très significative à côté de laquelle l'analyse aurait autrement pu passer : aussi bien le dispositif technique de l'ordinateur, que les interfaces graphiques des plateformes en ligne, sont absentes de tout le reste du film. Comme avec le floutage des logos télévisuels, Ossama Mohammed travaille à rendre invisible les médiations technologiques qui rendent possible son accès aux images qui constituent la matière de son film, tout au plus évoquées par l'emploi dans le montage, de temps à autre, d'un signal sonore évoquant l'arrivée d'un message via Facebook, et par le recours aux images géométriques abstraites déjà commentées, symbolisant supposément les flux d'internet. L'allusion à internet est donc produite sur le mode métonymique (le signal sonore) et métaphorique (les plans géométriques), mais les véritables interfaces et plateformes qui ont permis au cinéaste d'accéder à ces images sont laissées hors champ, avec tous les éléments de contexte qu'elles véhiculent (mots-clés figurant dans les titres des vidéos, noms des chaînes les ayant postées, décompte des vues, etc.). C'est ainsi que spectateurs et spectatrices se voient nier la possibilité d'« interroger les conditions dans lesquelles [leur] regard s'exerce » sur ces images (pour reprendre la formule de Zabunyan), car les conditions du regard du cinéaste lui-même ne sont pas documentées par le récit.

Enfin, le film me semble procéder à une troisième forme de brouillage contextuel, qui complique encore la compréhension de la situation spectatorielle dans laquelle Ossama Mohammed se place, et celle qu'il nous invite à occuper. Il s'agit du refus, formulé de manière tout à fait explicite par le cinéaste et célébré en tant que tel par les critiques ayant défendu le film, d'inclure dans le film une description précise du contexte politique dans lequel ces

images violentes ont été produites, pour produire plutôt un pamphlet élégiaque s'élevant contre la guerre et la barbarie en général. J'écris ceci sans nier que Ossama Mohammed a publiquement pris position contre le régime de Bachar el-Assad. Mais dans un entretien publié sur *Variety*, Mohammed a ainsi déclaré que l'un des défis les plus conséquents qu'a représenté la production du film était de le « rendre non-politique »¹⁴³. Lors de la table-ronde déjà citée organisée au Forum des images, Mohammed a acquiescé vigoureusement au commentaire d'une spectatrice qui louait la manière dont *Eau argentée. Syrie autoportrait* parvenait à détacher les images de tout contexte politique spécifique, et à produire à partir d'elles une ode contre « l'horreur de la guerre ». Dans une discussion publiée sur *Ex Berliner*, Mars Yupilami a déclaré que

Offrant très peu de contexte à ce que l'on voit, *Eau argentée* n'est pas un documentaire. C'est plutôt une déclaration de foi que professe Mohammed envers la beauté qui peut émerger, grâce à l'art cinématographique, de la réalité la plus hideuse,

ce que le cinéaste a confirmé en affirmant que le film s'intéressait effectivement assez peu à « ce qu'il se passait » (« *what is going on* ») dans ces images¹⁴⁴, dont il déclare sans ambages avoir volontairement « supprimé le langage »¹⁴⁵. Cette abstraction formelle, couplée à un désintérêt pour le contexte politique de production de ces images, a été célébrée par divers critiques : Vincent Malausa a ainsi salué le fait que le film produise une « représentation d'une tragédie universelle », un « appel à une temporalité mythique du désastre »¹⁴⁶, plutôt qu'une analyse contextuelle sur les enjeux des manifestations en Syrie et des répressions violentes dont elles ont fait l'objet. Ces lectures du film me semble aller dans le sens de la conclusion

143 Nick VIVARELLI, « Cannes: Syrian Director Talks *Silvered Water*, Filming Revolution on Cell Phones », *Variety*, 2014, URL : <<https://variety.com/2014/film/festivals/cannes-syrian-director-talks-silvered-water-filming-revolution-on-cell-phones-1201184769/>>.

144 Mars YUPILAMI, « A Revolution of Images: An Interview with Ossama Mohammed », *Ex Berliner*, 2015, URL: <<https://www.exberliner.com/api/content/e9d88722-5232-11e5-84a1-22000b078648/>>.

145 Karin BADT, « Filming Killing: *Silvered Water, Syria Self-Portrait* by Ossama Mohammed and Wiam Simav Bedirxan », *The Huffington Post*, 2014, URL : <https://www.huffpost.com/entry/filming-killing-silvered_b_6203380>.

146 V. MALAUSA, « Pages arrachées », art. cit., p. 30.

qu'en tire Alexandre Fontaine-Rousseau lorsqu'il écrit que dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* « l'image ne sert pas [...] à "expliquer" la guerre. C'est à peine si le film cherche à la comprendre, puisqu'il admet que celle-ci relève au fond de l'incompréhensible »¹⁴⁷. Or affirmer le caractère incompréhensible de la guerre, c'est renoncer par avance à en analyser les origines et les conséquences ; les travaux de nombreux chercheurs et chercheuses ont à l'inverse travaillé à contextualiser historiquement et politiquement la violence du régime syrien à partir de 2011, et le rôle de la documentation audiovisuelle de ces violences par les manifestant·es et les soldats (je pense notamment aux travaux déjà cités de Cécile Boëx¹⁴⁸, ainsi qu'à ceux de Donatella Della Ratta¹⁴⁹ et Joshka Wessels¹⁵⁰). La volonté de Ossama Mohammed de faire une utilisation « non-politique » de ces images doit donc être analysée pour ce qu'elle constitue, en tant que telle, une prise de position politique, dont il faut observer avec minutie la construction au sein même du dispositif filmique, et analyser les conséquences quant à la représentation plus ou moins exotisante que le film produit des images qu'il emprunte.

Formellement, ce travail conscient de décontextualisation politique des images s'observe notamment dans la tendance qu'a le récit à investir les personnes apparaissant à l'écran de rôles symboliques, plutôt qu'à rendre compte de leur individualité. Gala Hernández López décrit ainsi une séquence où Mohammed

montre un soldat anonyme en train de se filmer, et déclare [en voix off que l'image donne à voir] « *La tragédie du soldat* ». Ce soldat spécifique devient un symbole représentant tous les soldats, une icône : une idée abstraite, plutôt qu'un individu singulier.¹⁵¹

147 Alexandre FONTAINE ROUSSEAU, « Panser/Penser ses plaies / *Eau argentée, Syrie autoportrait* d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan », *24 images*, 169, 2014, p. 18.

148 Cécile BOËX, *Cinéma et politique en Syrie*, op. cit.

149 Donatella DELLA RATTA, *Shooting a Revolution*, Londres, Pluto Press, 2018.

150 Joshka WESSELS, *Documenting Syria: Film-making, Video activism and Revolution*, Londres, Bloomsbury, 2020.

151 G. HERNÁNDEZ LÓPEZ, « Notes on the Role of the Camera within a (Virtual) War », art. cit., p. 7.

En effet, la formule employée en voix off qui fait de ce soldat en particulier une incarnation « du » soldat, capturé dans son essence supposée, transforme le singulier en général, et travaille à nier le contexte politique qui a conditionné la production de cette image¹⁵². Cette mécanique s'observe à de nombreuses reprises dans le film, qui accole en permanence à l'image de scènes ou d'individus singuliers des dénominations généralisantes ; comme une séquence qui fait se suivre une scène d'exécution et le gros plan d'un visage de femme explorée, et commente « *Cinéma des tueurs. Cinéma des victimes* ».

Cette stratégie discursive récurrente dans le film va à l'encontre de ce que la chercheuse en *media studies* Lilie Chouliaraki décrivait comme déterminant le fait qu'une image violente soit historicisée, c'est-à-dire intelligible :

L'exigence de l'historicité requière que chaque instance de souffrance soit placée dans un contexte d'explication et de compréhension qui soit constructif (mais pas exhaustif au point d'être épuisant), et qui formule une réponse à la question de l'importance de cette souffrance.¹⁵³

Dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, comme le soulignait plus haut Alexandre Fontaine-Rousseau, il ne s'agit pas de « comprendre » la souffrance que le film exhibe ; l'absence de contextualisation spécifique des violences montrées à l'écran interdit leur compréhension historique. Cette impossibilité de comprendre est encore accentuée, selon Raphaëlle Pireyre, par l'effet d'accumulation que crée le montage en accumulant les scènes de violence et les images de cadavres :

Prises avec les mêmes téléphones de mauvaise qualité, filmées dans des conditions de danger et d'urgence qui interdisent tout cadrage, présentant des horreurs similaires, et voyant leur mauvaise définition aggravée par la projection, ces images finissent par toutes se ressembler, par faire équivaloir un corps à un autre.¹⁵⁴

152 Une mécanique similaire a été décrite par Dork Zabunyan à propos de devenir des images des manifestations des Printemps arabes, voir *D. Zabunyan, L'Insistance des luttes, op. cit.*, p. 85 et seq.

153 Lilie CHOULIARAKI, *The Spectatorship of Suffering*, Londres, SAGE Publications, 2006, p. 43.

154 Raphaëlle PIREYRE, « Images de guerre, film sépulture », *Critikat*, 2014, <<https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/eau-argentee/>>.

La négation de l'individualité des personnes à l'écran, et de la spécificité du contexte politique au sein duquel elles ont subi et commis les violences que le film exhibe, était du reste déjà présente dans la toute première micro-analyse proposée ci-dessus à propos de ce film, qui entendait le cinéaste déclarer qu'il « embrassait la botte » du soldat avec le jeune homme dont il commentait l'image. L'identification aux victimes, en projetant sur elles un récit à la première personne et en leur attribuant des pensées, peurs et désirs, participe également de la négation de la spécificité du contexte dont la compréhension permettrait cependant de donner du sens aux violences subies. Or on se souvient que cette tendance à tirer le spécifique vers le général fait justement partie de ce que James Clifford décrivait sous l'appellation de « pastorale ethnographique ». On peut avancer que Mohammed fait des victimes dont il exhibe les souffrances ce que Clifford désignait, de manière critique, par le terme d'« allégorie ». Niant la singularité des situations dans laquelle elles se trouvent, et les extrayant de tout contexte qui permettrait de comprendre ce qui a rendu ces situations possibles, le cinéaste en fait un symbole de l'humanité toute entière ; ce qui

nous invite à ne plus prêter attention à ce que [ces vidéos, en tant que] descriptions culturelles, représentent [...] mais à dire « ceci est une *histoire* (chargée moralement) à propos d'un thème »,¹⁵⁵

en l'occurrence, la supposément atemporelle barbarie humaine.

Il me semble donc possible d'affirmer que malgré le souci qu'a visiblement Ossama Mohammed de produire sur ces images une méditation intime et subjective dans laquelle ses affects jouent un grand rôle, et au gré de laquelle il n'hésite pas à révéler ses propres biais de pensée (lorsqu'il confesse par exemple son sentiment de lâcheté vis-à-vis de ses concitoyen·nes resté·es en Syrie malgré le danger), le film refuse de contextualiser la production de ces images, et les conditions de leur circulation sur internet, qui déterminent

155 James CLIFFORD, « On Ethnographic Allegory », in James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 98-121, ici p. 100.

pourtant en dernière instance la possibilité qu'a eu le cinéaste de les voir et de nous les montrer. Le travail de « situation » par le cinéaste de son propre regard n'est donc que partiel. Il ne concerne que sa subjectivité, son identité propre et sa situation géographique, mais fait fi de tout ce qui, parmi les facteurs déterminant la nature du regard qu'il pose sur ces images, les différents « cadres » (pour reprendre le terme de Judith Butler) qui en déterminent les significations, excède sa seule personne. Il apparaît donc clairement au terme de cette analyse que la mise en scène par les cinéastes au sein de leurs films du regard qu'ils et elles posent sur les médias d'internet, si elle constitue une technique permettant de mettre au travail de manière discursive la distance qui les sépare des internautes ayant produit et diffusés ces médias, ne suffit pas toujours à éviter d'exotiser ceux-ci. En rendant inintelligible le contexte politique des images qu'il s'approprie, en invisibilisant les modalités technologiques, algorithmiques, économiques de son accès à celles-ci et en leur imposant un questionnement esthétique qui leur est fondamentalement exogène, la narration à la première personne de Ossama Mohammed participe d'une logique exotisante. Cela est encore renforcé par le fait que la diégèse du film offre très explicitement à un public français le spectacle de corps non-blancs meurtris filmés par « mille et un » filmeurs et filmeuses anonymes à qui cette désignation, aux accents orientalistes, refuse le statut d'auteur que Mohammed s'octroie d'emblée et auquel Wiam Simav Bedirxan finit, après une heure et trente minutes de film, par accéder.

S'agissant de l'argumentaire d'ensemble de ce chapitre, l'analyse du film *Eau argentée. Syrie autoportrait* a permis d'examiner un exemple de ce qu'un regard apparemment « situé » peut participer d'un dispositif exotisant. L'équation serait donc fautive qui ferait équivaloir l'introduction d'une voix off intime, travaillant à situer le lieu de regard du ou de la cinéaste, et à révéler au public les biais subjectifs et culturels qui informent la perception qu'il ou elle a

des images qui constituent son film, à la production d'un film évitant tous les travers de l'exotisation. La comparaison entre *Eau argentée. Syrie autoportrait* et les deux films évoqués précédemment dans le chapitre, *The Comic Sans Video* et *Transformers: the Premake*, offre déjà des éléments importants, s'agissant de comprendre quels autres facteurs semblent jouer un rôle. La représentation visuelle des interfaces, grâce au recours à la technique du desktop documentaire employée dans les deux films, permet ainsi de recontextualiser les médias internet, et d'attirer l'attention sur les conditions notamment technologiques de leur accès à la visibilité – ce à quoi *Eau argentée. Syrie autoportrait* se refuse. La tendance de Roger Beebe et de Kevin B. Lee à non pas observer à distance, mais plutôt à s'inscrire *parmi* les internautes dont ils observent – et le cas échéant critiquent – les pratiques socio-médiatiques semble également jouer un rôle : on se souvient que Beebe avouait rire lui-même des *memes* de la « twittosphère blanche », et Lee finissait par participer activement de la communauté des fans de *Transformers* en postant ses propres images originales du tournage sur YouTube. Mais sur ce point, l'exemple de *Eau argentée. Syrie autoportrait* a également permis d'observer qu'un équilibre doit être trouvé ; car j'ai observé combien l'identification empathique absolue de Ossama Mohammed aux anonymes dont il emprunte les images (lorsqu'il déclare « être » le jeune garçon forcé d'embrasser la botte du soldat, voire « être » le film tout entier) participait à l'inverse de son dispositif objectivant. Peut-être n'est-il donc pas tant question de s'identifier aux personnes dont on observe les médias (au risque de nier leur individualité singulière), que de réfléchir à la possibilité d'exister *parmi* elles et eux, comme participant du paysage numérique constitué par ces mêmes médias. Car il existe deux manières de décrire les effets de distance à l'œuvre dans ces films. Ossama Mohammed n'était évidemment pas en Syrie pendant la production de son film, et n'a donc pu observer les manifestations et les massacres que son film documente qu'à distance ; alors que par exemple Kevin B. Lee avait la possibilité de se rendre sur certains lieux de tournage de *Transformers* et donc de se mêler effectivement,

en personne, à la foule des filmeurs et filmeuses. Mais on pourrait aussi avancer que les deux films se présentant aussi explicitement l'un que l'autre comme des films à propos d'internet, réfléchissant aux médiations dont les images qu'ils retravaillent font l'objet et à ce que l'accès à ces images signifie et raconte de notre époque, les deux cinéastes avaient en réalité le même accès à leur terrain d'observation : depuis leurs ordinateurs, ils étaient directement aux prises avec la réalité qu'ils cherchaient à documenter et dont ils participaient activement, en téléchargeant des vidéos, échangeant des messages par chat ou par commentaires interposés, voire dans le cas de Lee en uploadant ses propres vidéos.

C'est à cette idée que la dernière partie de ce chapitre est consacrée. Je propose d'analyser pour terminer deux films aux dispositifs formels très différents, mais qui permettent de réfléchir à la possibilité pour les cinéastes de se mettre en scène au sein de leurs films non plus tant comme spectateurs et spectatrices d'internet, mais comme véritables participant·es de l'espace médiatique qu'ils et elles observent. Ces deux exemples me donneront aussi l'occasion de réfléchir à la déstabilisation par le récit de la figure narrative, devenue trouble ou multiple, et à la possibilité d'établir des relations de collaboration avec les internautes dont il s'agit de donner à voir les pratiques médiatiques.

3.4. DÉCENTRER LE REGARD

La question de la « participation » du chercheur ou de la chercheuse à son terrain d'enquête est l'une de celles qui a suscité le plus d'écrits critiques dans l'histoire de l'anthropologie en général, et du cinéma ethnographique en particulier¹⁵⁶. De nombreux

156 Pour un résumé accessible des enjeux méthodologiques et théoriques liés à cette question, voir par exemple le manuel d'Ilisa BARBASH et Lucien CASTAING-TAYLOR, *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley, University of California Press, 1997.

aspects de ces discussions ne sont néanmoins pas directement pertinents ici, s'agissant par exemple de réfléchir à la nécessité de négocier sa présence parmi les personnes observées : lorsque l'observation a lieu sur internet, et en particulier sur des plateformes comme YouTube qui permettent d'accéder aux contenus sans avoir à créer de compte ou à s'identifier d'une quelconque manière, aucune négociation n'est indispensable avec les personnes observées, car leurs images sont accessibles publiquement¹⁵⁷. De la même manière, on pourrait penser que les nombreux écrits concernant l'inévitable influence de la présence du chercheur ou de la chercheuse sur les comportements des personnes qu'il ou elle observe, sont également non-pertinents. La personne qui se filme et diffuse sa vidéo sur YouTube est sans aucun doute consciente d'être observée ; mais la présence ou l'absence d'un·e chercheur ou chercheuse parmi son public n'y change rien. Cependant, la sociologue des nouvelles technologies Christine Hine note que

D'une certaine manière, l'ethnographe du Web a toujours une posture participante, ne serait-ce que parce que sa présence en ligne l'oblige à utiliser les mêmes technologies que les autres internautes. Pour analyser un site de jeux vidéo, par exemple, il faudra peut-être acquérir les habiletés requises pour survivre dans le jeu assez longtemps pour bien comprendre le contexte, avant même d'envisager ce qu'on peut retirer de l'expérience immersive du point de vue épistémologique.¹⁵⁸

Par définition, le fait d'observer les pratiques socio-médiatiques d'internautes suppose d'accéder soi-même aux plateformes que ceux et celles-ci utilisent, et de les explorer à son tour, souvent pendant une longue période de temps, jusqu'à avoir amassé suffisamment de matière première pour en réaliser un montage cinématographique. Selon cette logique, toutes les cinéastes dont j'ai jusqu'ici présenté les films seraient bel et bien des participant·es des

157 Dominique Pasquier évoque cette question dans sa préface à l'ouvrage de Mélanie MILLETTE, Florence MILLERAND, David MYLES et Guillaume LATZKO-TOTH (dir.), *Méthodes de recherche en contexte numérique: une orientation qualitative*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 7-11. Voir aussi l'article de Christine Hine dans le même ouvrage.

158 Christine HINE, « Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances », in Nigel G. FIELDING, Raymond M. LEE, Grant BLANK (dir.), *The SAGE Handbook of Online Research Methods*, Londres, SAGE, 2017, p. 401-415, ici p. 408.

univers connectés qu'ils et elles documentent, même si cette participation se fait le plus souvent au plus bas degré d'engagement, celui du *lurker*, qui « lit les messages du groupe régulièrement » mais « ne poste qu'occasionnellement ou pas du tout »¹⁵⁹. Cette conception de l'activité en ligne invite à déplacer les frontières sur lesquelles a été établie ma discussion jusqu'ici : cela interdit de considérer les cinéastes comme les « observateurs et observatrices » des pratiques d'autres personnes qui seraient les « sujets » de l'observation. Selon la conception qu'a Hine de l'observation en ligne, la condition pour que les cinéastes accèdent aux médias produits par les internautes serait de devenir eux et elles-mêmes, avant même de commencer à produire leurs films, des participant·es des plateformes où ces médias sont diffusés.

On voit ce que cette idée a de séduisant, autant que de dangereux pour mon argumentaire. Affirmer que tou·tes les cinéastes travaillant à partir d'internet sont toujours, par définition, des participant·es des mondes qu'ils et elles documentent – cela ne revient-il pas à court-circuiter la question de l'exotisation qui sous-tend l'ensemble de ce travail de recherche, en mettant au second plan (voire en empêchant de considérer) la question de l'altérité ? Pour reprendre l'exemple ci-dessus, l'analyse de *Transformers: the Premake* a cherché à montrer la construction progressive et minutieuse du devenir-participant du narrateur ; présupposer sa participation en amont du film n'aurait-il pas fait tourner court l'analyse ? Aussi me semble-t-il qu'il y a plusieurs manières de comprendre l'affirmation de Christine Hine ci-dessus, et d'en tirer des conclusions méthodologiques et théoriques utiles pour la présente étude. Il ne s'agit pas pour moi ici de saboter les fondements des dernières pages en balayant la question de la mise en scène de l'altérité des internautes au sein de ces films. L'écart entre les cinéastes et les internautes, selon les cas défini par une différence ethnique, générationnelle ou genrée, reste pertinent à considérer, en particulier lorsqu'il est explicitement mis au travail au sein du

159 Julien FALGAS, « Lurker », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, URL : <<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/lurker/>>.

dispositif filmique. En revanche, il me semble très intéressant d'entendre, dans l'affirmation de Hine, l'idée selon laquelle les cinéastes travailleraient toujours par définition à partir d'outils similaires à ceux qu'emploient les personnes dont ils et elles observent les productions médiatiques, en navigant à travers les mêmes plateformes et les mêmes interfaces. Cela invite à considérer de quelles manières cette participation peut être thématifiée et explorée au sein des dispositifs filmiques eux-mêmes, notamment en mettant en scène des échanges et conversations entre cinéastes et internautes. Le narrateur de *The Comic Sans Video* se décrivait comme internaute dans son récit en off ; celui de *Transformers: the Premake* se présentait comme tel grâce à la technique du desktop documentaire. Mais dans un cas comme dans l'autre cette participation ne reposait que sur des interactions très minimales avec les internautes. Roger Beebe n'entrait pas directement en dialogue avec les membres de la « twittosphère blanche » dont il critiquait les blagues à l'encontre des tee-shirts « *I can't breathe* » ; et les échanges de Kevin B. Lee avec les internautes et fans de *Transformers* se limitaient à chaque fois à une phrase ou un bref message, ne faisant pas toujours l'objet d'une réponse. La structure dialogique de *Eau argentée. Syrie autoportrait* pouvait laisser à penser que cette fois un véritable dialogue s'était instauré entre le cinéaste et les internautes, que vient incarner Wiam Simav Bedirxan vers le milieu du film ; mais comme je l'ai souligné, cet échange n'est instauré qu'au prix du devenir-auteurice de Bedirxan, résolument extraite par la diégèse de la foule des filmeurs et filmeuses anonymes, avant d'être extraite physiquement de Syrie pour présenter le film à Cannes. La mise en scène de véritables échanges avec les internautes est cependant une voie très valable et passionnante à explorer, s'agissant de construire de différents espaces en ligne des représentations non-exotisantes. Dans les films adoptant cette approche, la perception qu'ont les cinéastes des médias d'internet continue de guider explicitement l'avancement du récit, mais ceux et celles-ci se mettent en scène d'emblée comme faisant partie du groupe ayant produit et consommé ces médias. Il s'observe

donc une forme de décentrement paradoxal de la figure du ou de la cinéaste, dont il est indispensable d'observer précisément et les modalités de production, et les enjeux esthétiques, éthiques et politiques. Je propose d'analyser successivement deux films aux dispositifs narratifs très différents, mais qui donnent tous deux à réfléchir aux enjeux de la polyvalence dans le cinéma de non-fiction réalisé à partir d'internet : *fragments d'une révolution* (anonyme, 2011) et *Les Survivants* (Nicolas Bailleul, 2019).

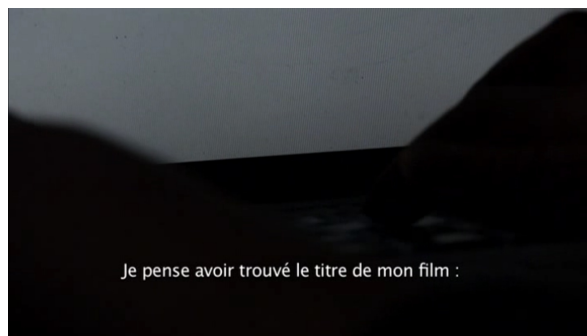
3.4.1. Cas d'étude n°9 : fragments d'une révolution

Le moyen-métrage *fragments d'une révolution* est un film anonyme sorti en 2011 qui dure 55 minutes. Le point de départ narratif du film est assez similaire à celui de *Eau argentée. Syrie autoportrait* : un personnage de femme, dont on comprend en cours de film qu'elle se trouve à Paris, cherche à suivre le déroulement de la « révolution verte » en Iran, débutée en juin 2009 suite à la dénonciation d'une fraude institutionnelle lors des élections présidentielles. Le film est principalement constitué d'images issues d'internet : des vidéos filmées par des manifestant·es, documentant le mouvement de protestation ainsi que la répression dont il a fait l'objet ; et des extraits télévisuels, montrant notamment des débats entre les candidats aux dites élections. D'emblée, la temporalité du récit est double : les événements en Iran débutent en juin 2009 ; mais le récit rétrospectif qu'en fait la narratrice débute en janvier 2010. Ces deux temporalités vont ensuite s'entremêler dans le montage, qui articule en permanence des médias permettant de comprendre les origines de ce mouvement de protestation, et d'autres plus récents invitant à en observer les conséquences sur la situation politique en Iran et les vies quotidiennes des citoyen·nes, jusqu'en février 2011.

Le choix de considérer ce film dans le cadre du présent chapitre se justifie par l'importance accordée par le dispositif filmique au personnage de la narratrice, qui incarne au sein du récit la position spectatorielle distante qui était celle des cinéastes anonymes, dont on ignore l'identité mais dont on sait qu'ils ou elles ont effectivement suivi la « révolution verte » depuis Paris¹⁶⁰. *Fragments d'une révolution* constitue donc un autre exemple de film réalisé principalement à partir d'internet dont le récit est articulé à partir de la situation spectatorielle des cinéastes, incarné·es à l'écran par un personnage de narratrice-internaute. Plus précisément, la construction de ce personnage de narratrice, qui assure une forme de médiation entre les médias qu'elle trouve sur internet et nous qui en devenons les spectateurs et spectatrices secondaires, repose sur trois types de techniques, que je propose de détailler. Les deux premières techniques rappellent les trois films étudiés plus haut dans ce chapitre ; la troisième constitue une nouvelle piste formelle.

Tout d'abord, l'inscription de la narratrice du film au sein du dispositif filmique passe par un récit verbal écrit à la première personne, comme dans *The Comic Sans Video* et *Eau argentée. Syrie autoportrait*. Ce récit est celui d'une jeune femme, qui navigue sur internet et commente les médias qu'elle y découvre. Ce récit n'est cependant pas transmis en voix off, mais inscrit à l'écran : la voix de la narratrice s'offre à lire plutôt qu'à entendre. Ses mots s'inscrivent lettre à lettre à l'écran, mimant l'activité qui consiste à rédiger un texte sur un ordinateur. On note que les images ci-dessous illustrent aussi le fait que la narratrice est, dès le début du film, identifiée par le récit comme l'autrice du film en question : le dispositif travaille explicitement (comme dans les trois films analysés plus haut dans ce chapitre) à confondre les instances de narration et auctoriale.

160 « *Fragments d'une révolution* », entretien anonyme publié dans le Journal du festival Cinéma du Réel du 27 mars 2011, URL : <<https://cinemadureel.org/wp-content/uploads/2018/12/journal-du-reel-4-47.pdf>>. J'adopte le pluriel anonyme employé dans cet entretien pour me référer aux auteurs et autrices de ce film.



84. Narration tapée à l'écran dans fragments d'une révolution (anonyme, 2011)

Il est important de comprendre que dans ces images, comme dans toutes celles qui vont suivre, le texte inscrit à l'image ne correspond pas à des sous-titres qui viendraient traduire une parole entendue en bande-son, qui ne comprend en réalité que le son des doigts qui tapent sur le clavier d'un ordinateur : la narration, transformée en pur matériau visuel, n'existe ici que par l'écrit. Malgré cette différence importante, s'agissant de la matérialisation de cette voix par le visuel plutôt que par l'audio, cette narration à la première personne est comparable à celle de *The Comic Sans Video* et *Eau argentée. Syrie autoportrait*, en ce qu'elle rend compte des impressions subjectives de la narratrice face aux médias qu'elle regarde et télécharge depuis internet. Par exemple, après sept minutes de film, une séquence filmée montre des toits parisiens, et la narration tapée à l'écran raconte :

Huit mois sont passés depuis juin 2009. Le ciel parisien est toujours gris.

Pourtant pendant ces huit mois, c'est comme si j'avais vécu virtuellement à Téhéran. Je ne sais plus combien de fois j'ai regardé ces images angoissantes.

La distance géographique qui sépare la narratrice du pays où se déroulent les événements qu'elle observe est figurée ici par le recours à un plan montrant les toits de Paris ; une technique reprise presque à l'identique, on s'en souvient, par Ossama Mohammed dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, qui filmait avec insistance les fenêtres de son appartement

parisien. Aux séquences qui voyaient Mohammed prendre le métro parisien et se remémorer la vidéo du jeune homme forcé d'embrasser la botte d'un soldat (cette manifestation mémorielle étant représentée, on s'en souvient, par une surimpression des deux images), fait écho ici des séquences qui voient la narratrice marcher dans le calme d'une rue parisienne et ré-entendre, là aussi comme un souvenir, la bande-son d'une scène de combat dans les rues de Téhéran. La mémoire n'est plus visuelle, mais sonore ; le procédé de superposition des espaces est cependant assez similaire. Et de la même manière que dans *Eau argentée. Syrie autoportait*, la narration insiste ici sur l'expérience spectatorielle de la narratrice, et sur sa situation de regard : son « angoisse » est évoquée, ainsi l'obsession qu'elle a développée vis-à-vis de ces fragments visuels rendant compte d'événements auxquels elle ne peut participer qu'à distance. Interrogées sur ce choix narratif, les cinéastes ont déclaré que de leur point de vue

il était important de montrer d'où étaient vues ces images : par des gens qui sont au loin. C'est la position de spectateur face aux drames contemporains. Chacun se constitue sa propre histoire, sa propre expérience, à partir de là où il se trouve. Nous ne voulions pas donner l'impression d'un regard « objectif » sur les événements.¹⁶¹

Il me semble que la démarche décrite ici correspond tout à fait à l'intention que ce chapitre cherche à saisir : la première personne est mobilisée en ce qu'elle va à l'encontre d'une prétention à l'objectivité que les cinéastes condamnent, et permet à l'inverse de « situer » un regard sur ces images de conflit politique. Dans le même entretien, les cinéastes font d'ailleurs explicitement le lien entre la charge politique des images en question, et l'impossibilité de prétendre produire à leur sujet un discours « objectif ». Ils ou elles racontent en effet qu'après une première phase où ces vidéos de manifestations ont été diffusées sur internet par les révolutionnaires,

161 *Ibid.*

le régime iranien a essayé de reprendre la main. Il s'est mis à utiliser ces mêmes images qu'il refusait de diffuser afin d'identifier les manifestants et aussi comme matière de sa propagande : utiliser les mêmes images avec un autre discours. Les images ne sont pas justes ou vraies en soi. Elles dépendent de la trame dans laquelle elles sont diffusées. Qui les diffuse ? Vers qui ? Avec quel discours ?

Les cinéastes expliquent que ce questionnement a engendré un déplacement s'agissant du dispositif formel et narratif du film :

Nous étions partis avec l'intention de faire un film qui, en quelque sorte, porterait la voix des Iraniens anonymes. Un film uniquement constitué d'images d'archives. Un film de montage. Nous ne voulions pas nous mettre en avant. Il fallait parler de la situation et non de notre expérience face aux images. Mais finalement les images ne suffisaient pas à raconter l'histoire. Il y avait des trous dans le récit. Et beaucoup de choses que les images, malgré leur force, ne racontaient pas.¹⁶²

La forme du film *fragment d'une révolution*, dont le récit entremêle l'observation chronologique des événements de juin 2009 et un questionnement rétrospectif sur leurs conséquences humaines et politiques, peut donc être pensée comme une réponse à ce constat de l'insuffisance de l'image, même remontée avec d'autres, à mettre en récit un événement aussi complexe qu'un mouvement révolutionnaire. Dans le processus d'écriture du film, le recours à la première personne est venu répondre à la nécessité de produire à partir de ces images contestées un discours situé, et engagé, contre les forces propagandistes du régime et leurs aspirations à l'imposition d'une vérité unique. À propos de ce positionnement vis-à-vis des images, les cinéastes déclarent encore que l'objectif était d'être

Ni trop près, ni trop loin. Nous ne sommes pas certains d'avoir trouvé.¹⁶³

Mais si ce recours à la première personne intime et subjective posée sur des images de violence peut rappeler *Eau argentée. Syrie autoportrait*, une différence considérable s'observe s'agissant de la représentation dans *fragments d'une révolution* des interfaces numériques

162 *Ibid.*

163 *Ibid.*

conditionnant l'accès de la narratrice aux « images angoissantes » qui lui parviennent de Téhéran. Si certaines vidéos sont parfois montrées en grand écran, celles-ci sont en effet le plus souvent encadrées par l'interface de la plateforme YouTube. L'invisibilisation des médiations technologiques observée chez Ossama Mohammed, notamment via le floutage des logos télévisuels, est remplacée ici par un véritable travail de mise en scène des interfaces. La première séquence du film, immédiatement après le générique de début, permet d'observer cet effet de recontextualisation d'une vidéo issue d'internet, montrant une scène de violence entre manifestant·es et forces de l'ordre, et datée du 20 juin 2009. On y voit des manifestant·es avancer calmement dans une rue, on entend plusieurs coups de feu, puis un cri se fait entendre : « *Ils tirent à balles réelles !* ». La foule s'agite et l'on voit passer un groupe portant le corps d'un homme inanimé. Puis la caméra se tourne vers le ciel et on voit approcher un hélicoptère. La vidéo est d'abord montrée en grand écran, sans coupe, pendant deux longues minutes ; puis apparaît le bureau de l'ordinateur de la narratrice qui la télécharge et l'archive dans un dossier dont l'arborescence révèle l'ampleur et le sérieux de ses recherches.



(On entend les cris inintelligibles des manifestant·es.)

(un manifestant :) *Allah o Akbar !*

(...)

(un manifestant :) *Les hélicoptères de l'armée.*



(silence)



(silence)



(la narratrice soupire)

85. Première séquence post-générique de fragments d'une révolution (*anonyme, 2011*).

Cette séquence inaugurale me semble importante, parce qu'elle établit le souci de contextualisation des sources qui se manifeste dans l'ensemble du film : il s'agira toujours de donner accès au contexte de diffusion des images et de sons que le film donne à voir et entendre. Ici, on apprend que la vidéo date du 20 juin, que les événements se passent en Iran ; le titre indique qu'elle donne à voir le troisième meurtre commis par les forces de l'ordre lors de ce mouvement de révolte débuté une semaine auparavant. Le fait que le titre de la vidéo soit en anglais suggère que l'intention de la personne qui l'a publiée était que celle-ci circule et soit vue largement à l'international. Elle avait recueilli, à la date du tournage de cette séquence, 6310 vues ; on peut distinguer le nom de l'utilisateur ou de l'utilisatrice qui l'a postée (« dochartagh ») et le début de la description qu'il ou elle en donne en anglais

(« *Avertissement Extrême Violence Je soumetts cette vidéo depuis une source anonyme en Ira...* »). La suite de la séquence fournit silencieusement, par la seule mise en scène des interfaces sur le bureau de l'ordinateur, d'autres informations ; on comprend notamment que la personne qui manie la souris a développé une démarche d'archivage plus ou moins systématique de ce type de vidéos, qu'elle classe dans ses dossiers de façon chronologique.

Dans la suite du film le desktop joue, un peu comme chez Kevin B. Lee, un rôle narratif important. Parfois les titres des dossiers servent de repères chronologiques s'agissant du déroulement des événements observés : une vidéo ouverte depuis le dossier intitulé « *13 juin nuit fraude* » est immédiatement, grâce à ce nom, datée et replacée dans son contexte. Lors d'une séquence plus tard dans le film, on voit la narratrice déplacer plusieurs fenêtres sur son écran correspondant à différents reportages télévisuels sur la situation en Iran, comme pour en chercher le meilleur arrangement.



86. Arrangements sur le desktop dans fragments d'une révolution (anonyme, 2011).

La séquence rappelle ce qu'écrivait Tiago Baptista, déjà cité, à propos de la technique du desktop documentaire :

[cette technique] dénote non seulement l'utilisation du bureau de l'ordinateur, mais aussi l'utilisation de ce bureau comme principe d'organisation formelle de l'information audiovisuelle.¹⁶⁴

Le déplacement des fenêtres, via la souris de l'ordinateur, de sorte à créer plusieurs compositions visuelles, signale effectivement l'espoir de la narratrice que le desktop puisse offrir un « principe d'organisation formelle » de ces différentes sources audiovisuelles. Cependant la séquence, qui dure plus d'une minute et fait s'accumuler les fenêtres à l'image, et se superposer les bande-sons des différentes vidéos lancées en même temps, dégage une impression de chaos plus que d'ordre et d'intelligibilité. La séquence se conclut du reste sur une remarque de la narratrice, encore une fois tapée silencieusement à l'écran, sur fond noir : « *Trop d'images ne trouvent pas leur place* ». Les interfaces numériques ne sont donc pas ici mises en scène pour ce qu'elles permettraient une circulation aisée et fluide parmi les médias d'internet, mais à l'inverse, c'est leur insuffisance qui est soulignée : l'écran de l'ordinateur est trop petit pour contenir toutes les images, son cadre laisse beaucoup d'événements à l'extérieur, invisibles.

Cette séquence me semble faire écho à ce qu'écrit Judith Butler dans son ouvrage déjà cité *Frames of War*. Elle affirme, comme je le citais plus haut, qu'il est possible de « *frame the framer(s)* » (« encadrer le(s) cadreur(s) »), afin de rendre visible l'effet de réduction du sens que tout cadre exerce nécessairement sur les images qu'il enserre. Quant à la manière de procéder à ce surcadre, elle ajoute :

On pourrait penser qu'encadrer un cadre nécessite une certaine duplication hautement réflexive du champ visuel, mais selon moi, cela ne doit pas nécessairement aboutir à des formes raréfiées de réflexivité. À l'inverse, remettre en question le cadre, c'est montrer qu'il n'a jamais entièrement contenu la scène

164 T. BAPTISTA, *Lessons in Looking, op. cit.*, p. 209.

qu'il était censé délimiter ; quelque chose était déjà à l'extérieur [...]. Le cadre n'a jamais déterminé précisément ce que nous pouvions voir, penser, reconnaître et appréhender. Quelque chose excède le cadre et trouble notre sens de la réalité ; en d'autres termes, quelque chose se produit qui ne se conforme pas à l'entendement préétabli que nous avons du monde.¹⁶⁵

Il me semble que cette séquence de *fragments d'une révolution* opère précisément la dénonciation de l'incapacité du cadre que constitue l'écran de l'ordinateur – cadré à l'image de sorte à ce que sa taille corresponde presque exactement à celle de l'écran de cinéma – à contenir toutes les images auxquelles il donne néanmoins accès. La narratrice ne sait plus où placer les nouvelles fenêtres qu'elle ouvre, qui viennent nécessairement se superposer à d'autres qu'elles recouvrent et font disparaître : « quelque chose excède le cadre », à la fois trop étroit et trop peu profond pour permettre de mettre en perspective la complexité des événements ayant fait suite à l'élection du 13 juin en Iran.

Ce travail sur le cadre, ce qu'il contient et ce qu'il excède, et enrichi dans *fragments d'une révolution* d'une autre façon encore, qui constitue la troisième technique dont j'ai annoncé plus haut l'analyse, et qui n'a pour l'instant été observée chez aucun des cinéastes dont j'ai précédemment analysé les films. J'ai noté en effet que le bureau de l'ordinateur est ici filmé avec une caméra, plutôt que capturé directement par un logiciel de *screenrecording*, comme c'était le cas chez Roger Beebe et Kevin B. Lee. Cela pourrait n'avoir que peu d'incidences sur le plan du récit, car on voit que les interfaces y sont mises en scène de façon plus ou moins similaire à ce que l'on pouvait observer dans *Transformers: the Premake*. Mais cela a pour conséquence très importante que certains des plans filmés par la caméra font ainsi exister à l'image les environs immédiats du desktop : l'ordinateur portable, la table sur laquelle il est posé, le bureau où il se trouve, les mains de la narratrice. En ce sens, *fragments d'une révolution* me semble opérer un travail de situation de la position spectatorielle de la narratrice face aux images encore plus précis et complexe que ce que j'ai analysé dans les

165 J. BUTLER, *Frames of War*, *op. cit.*, p. 9.

films précédents. Les médias d'internet ne sont pas seulement contextualisés dans leurs interfaces respectives ; c'est toute la situation matérielle qui conditionne leur accès à la visibilité qui est mise en scène. Dès la séquence de générique d'ouverture du film, on voit ainsi des mains filmées en gros plan installant et testant un micro d'enregistrement, à côté d'un ordinateur portable dont le logo Apple a été recouvert par un gros morceau de scotch gris. Des mains, apparemment celles d'une femme, ouvrent l'ordinateur ; et l'on enchaîne sur la vidéo en plein écran montrant le « troisième meurtre » commis par les forces de l'ordre, évoquée ci-dessus. Ce prologue ne dure que vingt secondes, mais il suffit à évoquer la présence d'un corps face aux images. On retrouvera ce corps à diverses reprises, lorsque l'on voit des doigts taper sur un clavier, on entend le bruit d'une chaise qui racle au sol, un briquet qui allume une cigarette, et enfin une main qui replie rageusement l'écran de l'ordinateur, coupant court à la diffusion d'un entretien pour la chaîne CNN du président Mahmoud Ahmadinejad. Lors de cette dernière séquence, on découvre, derrière l'écran replié, le mur et les câbles qui l'alimentent. Car de la même manière que le fait de filmer l'écran rend tangible la présence d'un corps humain face aux images, cela fait également exister l'espace plus ou moins confiné dans lequel ce corps évolue : l'image ci-dessous montre un plan presque zénithal qui fait coexister l'ordinateur et son câble Ethernet, la main de la narratrice qui en manipule le pavé tactile, un vase et quelques fleurs roses, et discrètement placé en haut du cadre, l'ouvrage *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag (déjà abondamment cité dans cette thèse).



87. Mise en scène du bureau de la narratrice dans *fragments d'une révolution* (anonyme, 2011).

Ici comme à chaque fois dans le film, le corps de la narratrice existe à la bordure du cadre, plutôt qu'au centre de l'image (à l'exception notable de l'épilogue du film, auquel je reviendrai dans un instant). Il me semble possible d'analyser ce choix de mise en scène à la lumière d'une remarque issue du texte de Donna Haraway déjà cité plus haut, et qui écrivait :

Je défends l'idée que la vision vient d'un corps, qui est toujours un corps complexe, contradictoire, structurant et structuré – contre l'idée d'une vue depuis le dessus, depuis nulle part, depuis la simplicité.¹⁶⁶

Cette dichotomie entre la « vision d'un corps » et la « vue depuis le dessus » fait écho à l'analyse proposée ci-dessus des outils cartographiques employés par Kevin B. Lee. Telle que problématisée par l'angle presque vertical adopté dans l'image ci-dessus, elle me semble correspondre de façon plus ou moins directe à l'opposition que formulait les auteurs ou autrices de *fragments d'une révolution*, lorsqu'ils ou elles expliquaient avoir opté pour une narration à la première personne précisément pour produire des énoncés évoquant un autre

166 *Ibid.*, p. 589.

régime de vérité que celui, soit-disant « objectif », de la propagande du régime. Tous les éléments visuels (le livre, les câbles, les fleurs) présents dans l'image ci-dessus me semblent contribuer à la spécification du personnage de la narratrice, et donc à la singularisation de son regard et de sa position face aux images que le film réemploie.

Mais si le dispositif de ce film me semble faire particulièrement écho au texte de Haraway, et notamment à cette idée d'un « corps complexe et contradictoire », c'est que la narration présentée en silence, tapée à l'écran, ne constitue en réalité que l'un des pôles de subjectivité du film, qui rend compte de divers échanges et conversations entre la narratrice et plusieurs interlocuteurs et interlocutrices à Téhéran. C'est pour cette raison que ce film me semble particulièrement intéressant à analyser ici. Il ne met pas seulement en scène une narratrice, substitut dans la diégèse de la figure auctoriale ; il fait exister celle-ci à l'intérieur d'un réseau de relations interpersonnelles faisant elles-mêmes l'objet de médiations numériques, et qui contribuent à déstabiliser son identité et à décentrer son regard – puisque d'autres personnes sont également investies d'un droit de regard et de commentaire sur les événements que le film documente. Dans les prochaines pages, je propose donc d'examiner précisément la manière dont ces échanges sont mis en scène, et de réfléchir à ce qu'ils induisent quant à la représentation plus ou moins exotisante que le film produit des médias qu'il réemploie et des personnes les ayant produits.

3.4.2. Subjectivités plurielles

J'ai écrit plus haut qu'il existait des similitudes entre les narrations respectives de *Eau argentée*, *Syrie autoportrait* et *fragments d'une révolution*. Il s'agissait principalement de leur

recours à une première personne intime et subjective, émanant depuis la position d'une personne qui se trouve dans les deux cas à Paris et observe via internet des événements se déroulant au Moyen-Orient. Mais il existe entre ces deux films une différence fondamentale, qui tient à la stabilité et à l'unicité de la figure d'Ossama Mohammed dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, dont le statut même de « sujet » n'est jamais questionné ; tandis que la narratrice de *fragments d'une révolution*, à la fois instance énonciatrice et silhouette anonyme dont l'identité biographique nous est refusée, déstabilise tout effet d'autorité que l'on pourrait spontanément vouloir associer au recours à une narration à la première personne.

Pour saisir ce point, il est utile de se tourner brièvement vers l'histoire de la littérature sur l'essai filmique. C'est en effet un *topos* de la littérature sur l'essai que de souligner qu'il procède toujours de la subjectivité propre du ou de la cinéaste. Selon Paul Arthur, « une qualité qu'ont en commun tous les essais filmiques est l'inscription d'une présence auctoriale flagrante ("*blatant*"), explorant les tréfonds de son âme »¹⁶⁷ ; Jean-Pierre Gorin va jusqu'à écrire qu'« il est commun, pour les critiques de la forme essayistique, d'insister sur le fait qu'il n'y a pas d'essai sans "je". Ceci relève, bien sûr, du domaine de l'évidence »¹⁶⁸. Ces remarques font écho au texte d'Alexandre Astruc daté de 1948, « L'avenir du cinéma », où l'idée d'essai filmique était déjà évoquée de manière intensément programmatique, et formulée, plus clairement encore que dans son essai plus connu sur la « caméra-stylo »¹⁶⁹, à partir d'observations sur l'emploi par les cinéastes de la première personne :

Le cinéaste devra dire « je » comme le romancier ou le poète, et signer de sa hantise les cathédrales oscillantes de sa pellicule, comme Van Gogh a su parler de

167 Paul ARTHUR, « Essay Questions », in Nora M. ALTER et Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 161-171, ici p. 162.

168 Jean-Pierre GORIN, « Invitation à la bagarre », in Bertrand BACQUÉ, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN et Véronique TERRIER HERMANN (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève, Éditions de la Head, 2015, p. 143-150, ici p. 143.

169 Alexandre ASTRUC, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in Alexandre ASTRUC, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.

lui-même avec une chaise sur un carrelage d'une cuisine. Aucune œuvre ne sera valable que dans la mesure où elle sera un paysage intérieur.¹⁷⁰

Mais comme l'a souligné notamment Phillip Lopate¹⁷¹, une tension existe entre cette aspiration, formulée dès 1948, à une forme cinématographique intensément marquée de la seule subjectivité de son auteur ou autrice, et le climat intellectuel moderniste des décennies qui ont suivies, marquées par la « mort de l'auteur »¹⁷² et ce que Georges Marcus et James Clifford, déjà cités plus haut, appelaient la « crise de la représentation »¹⁷³. La lecture de l'anthologie très complète *Essays on the Essay Film* permet de saisir que ce qui a permis le renouveau de la forme de l'essai depuis les années 1990 et en particulier 2000, qui l'ont vu devenir, comme le signale Thomas Elsaesser avec une certaine ironie, le « chouchou des festivals »¹⁷⁴, c'est la capacité de la forme à déstabiliser la notion même de « sujet », et partant de subjectivité. Comme le formule très clairement Laura Rascaroli, dans des termes qui font directement écho à la discussion que le présent essai cherche à développer :

L'essai [...] trouble la question de l'autorité ; c'est [sans doute pour cela] qu'il est particulièrement pertinent aujourd'hui, à une époque où la problématisation radicale de l'existence de points de vue objectifs, permanents et fixes sur le monde, a produit le déclin des grands récits et réduit la force de persuasion sociale des mythes liés à l'objectivité et à l'autorité.¹⁷⁵

La référence à l'essai filmique permet donc ici de complexifier l'analyse de dispositifs comme celui de *The Comic Sans Video* ou *Eau argentée. Syrie autoportrait*, qui semblent reposer sur une adéquation peu questionnée entre l'identité civile des cinéastes, et les figures narratoriales auxquelles ils prêtent leurs noms. Pour saisir le travail plus complexe qui est réalisé dans

170 Alexandre ASTRUC, « L'Avenir du cinéma », in Alexandre ASTRUC, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, op. cit., p. 328-336, ici p. 331-332.

171 Phillip LOPATE, « In Search of the Centaur: the Essay-Film », in N. ALTER et T. CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, op. cit., p. 109-133.

172 Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur », *Manteia*, 5, 1968, p. 12-17.

173 Patrice MANIGLIER (dir.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

174 Thomas ELSAESSER, « The Essay Film: from Film Festival Favourite to Flexible Commodity Form? », in N. M. ALTER et T. CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, op. cit., p. 240-258.

175 Laura RASCAROLI, « The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments », in Nora M. ALTER et Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, op. cit., p. 183-196, ici p. 193-194.

fragments d'une révolution autour de la subjectivité de la narratrice, il est utile de se référer à une définition proposée par Timothy Corrigan, qui réintroduit aussi dans la discussion la notion d'altérité :

L'essai se présente comme une expérience communale, dialogique et réfléchie, étirée entre l'altérité intime du soi, et l'altérité publique qui entoure le soi (« *the intimate other of self and the public Other that surrounds a self* »).¹⁷⁶

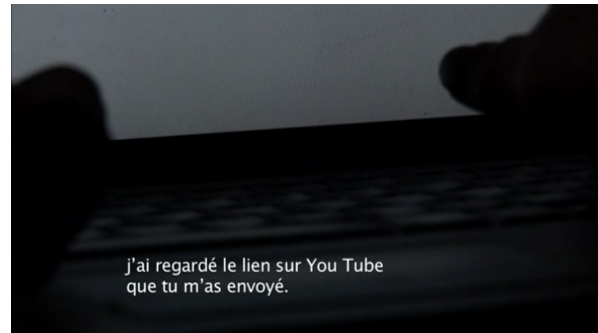
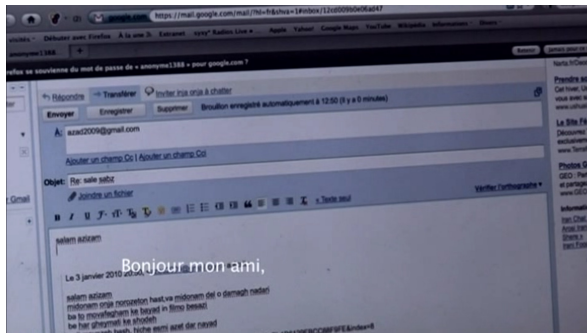
L'auteur établit ici un parallèle entre deux formes d'altérité qui seraient également mises au travail par la forme de l'essai filmique : l'altérité « publique » qui est celle de l'environnement que le film dépeint, c'est-à-dire, dans le cas qui m'intéresse, celle des médias trouvés sur internet, et des personnes qui les ont produits et diffusés ; et l'altérité « intime » dont le ou la cinéaste fait l'expérience dans sa tentative de saisir, par le film, ses propres mécanismes de pensée. Il me semble que cette grille de lecture résonne avec l'analyse produite plus haut à propos de *Transformers: the Premake*. J'y soulignais de quelles manières Kevin B. Lee avait travaillé, par le récit et la forme de son film, ainsi que par ses stratégies de distribution, à se représenter à la fois comme cinéaste et comme fan, comme critique et comme participant du système médiatique que son film décrit : il me semble que cette démultiplication des identités et des rôles que le cinéaste s'attribue touche à ce que Corrigan appelle ici « l'altérité intime du soi », dont l'identification d'un individu à une identité unique et stable (« cinéaste états-unien » ; « fan de *Transformers* ») ne rend jamais complètement compte.

S'agissant de la pluralité de la figure narratoriale de *fragments d'une révolution*, la manière dont les cinéastes « troublent la question de l'autorité » passe par une autre stratégie : c'est que la narration du film est d'emblée, et en permanence, inscrite dans le cadre d'échanges épistolaires qu'elle entretient avec plusieurs personnes qui se trouvent à Téhéran. *Eau argentée. Syrie autoportait* comporte une dimension épistolaire, mais celle-ci ne représente

176 Timothy CORRIGAN, « On the History of the Essay Film. Vertov to Varda », in N. M. ALTER et T. CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, op. cit., p. 197-226, ici p. 202.

qu'une partie du film, mise en place seulement en cours de récit, et elle ne prend à aucun moment le pas sur les moments où la voix off du cinéaste dont l'adresse n'est pas explicitée. Dans *fragments d'une révolution* à l'inverse, la narratrice ne s'adresse jamais dans le vide, à l'ensemble des spectateurs et spectatrices du film ; chaque prise de parole est adressée à un locuteur ou une locutrice qui n'est pas toujours identifiable, mais avec le ou laquelle on comprend qu'elle entretient une relation amicale. La voix de la narratrice prend même plutôt moins de place que celle des protagonistes, car leurs mots sont lus par des acteurs et actrices, ce qui leur confère une texture et une présence singulière, tandis que les mots de la narratrice restent silencieux. Ce choix quant au dispositif sonore du film place la narratrice comme en retrait, alors que l'image laisse à l'inverse des fragments de son corps apparaître à l'écran, tandis que ses interlocuteurs et interlocutrices demeurent invisibles. L'un dans l'autre, la forme du film singularise la narratrice vis-à-vis des autres participant·es du film, mais l'effet de ce traitement n'est pas de lui accorder le privilège d'une plus grande attention de la part des spectateurs et spectatrices. Elle n'a pas de voix, les autres n'ont pas de corps, et ces « fragments » contribuent à l'élaboration d'une subjectivité plurielle et complexe face aux médias qui constituent la matière première du film.

Très intéressante à ce propos est la séquence qui voit cette « voix » silencieuse de la narratrice apparaître pour la première fois (trois minutes après le début du film), lorsqu'elle écrit un email à un ami. Encore une fois, la mise en scène de l'écran de l'ordinateur permet de contextualiser, non pas ici les vidéos trouvées sur internet, mais la situation même d'énonciation dans laquelle s'inscrivent les mots qui nous parviennent. La suite du message voit la narratrice remercier son interlocuteur pour l'envoi d'un « *lien sur You Tube* » (*sic*).



88. *Échange par mail dans fragments d'une révolution (anonyme, 2011).*

La narration dit : « Bonjour mon ami. J'ai regardé le lien sur You Tube que tu m'as envoyé... »

Ce qui est remarquable ici, c'est que d'emblée la position spectatorielle est partagée entre les deux internautes, l'une à Paris, l'autre à Téhéran : tous deux regardent les mêmes images disponibles sur internet, et s'écrivent pour en discuter. L'établissement de cette relation épistolaire, qui repose non pas sur l'extorsion d'informations par la narratrice quant à la situation en Iran mais sur un partage volontaire de vidéos dont les protagonistes du mouvement révolutionnaire sont également spectateurs et spectatrices, pourrait n'apparaître que comme une précaution inutile s'il n'était qu'un prélude à l'épanchement, dans la suite du film, de la seule subjectivité de la narratrice. Mais c'est l'inverse qui se produit. Le film multiplie ensuite les échanges, les conversations entre un nombre croissant de protagonistes, toujours identifié·es à la fois comme participant aux manifestations à Téhéran, et comme produisant et consommant les mêmes vidéos grâce auxquelles la narratrice suit les événements depuis Paris. À neuf minutes de film, un protagoniste déclare ainsi, dans une lettre adressée à la narratrice du film : « *Aujourd'hui, chaque citoyen est un média* ». Un autre locuteur raconte plus tard être « *monté sur un poteau* » pour filmer un défilé de manifestant·es avec son téléphone. À plusieurs reprises, on hésite quant à savoir si la personne qui prend la parole et s'adresse à la narratrice commente une image qu'elle a trouvée sur internet et dont elle lui envoie le lien, ou si elle partage un événement qu'elle-même a filmé et dont elle lui

envoie l'image. Il me semble que l'important ici n'est pas de pouvoir déterminer exactement, séquence après séquence, de quelle manière les images sont parvenues à la cinéaste et qui en sont les filmeurs et filmeuses ; mais plutôt de constater que le dispositif formel du film accorde à tous les protagonistes un droit de regard non seulement sur les événements ayant lieu à Téhéran, mais sur les images qui en sont produites.

Une séquence montre ainsi l'écran d'un ordinateur filmé dans l'obscurité, diffusant un discours du président au soir du 13 juin et dénonçant l'insurrection populaire ayant fait suite à l'annonce de sa réélection, qu'il compare aux agissements de supporters d'un match de football mécontents que leur équipe ait perdu. L'image est trop obscure pour que l'on sache de façon certaine si elle a été filmée à Paris ou à Téhéran ; mais la séquence est immédiatement suivie par une bribe épistolaire qu'adresse une amie à la narratrice du film, qui déclare

Je ne sais pas si tu peux voir la télévision iranienne. Les paroles d'Ahmadinejad ont vraiment mis les gens en colère. Moussavi nous a appelés à manifester demain. Les sites donnent des informations contradictoires.

L'important n'est donc pas de savoir si cette image précisément a été produite par la narratrice à Paris ou par son amie à Téhéran, mais de constater que les protagonistes du film qui se trouvent sur place et participent à la lutte de façon plus impliquée que la narratrice, regardent les mêmes médias qu'elle, tant à la télévision que sur internet.

C'est en ce sens qu'il me semble possible de parler ici d'un décentrement de la subjectivité auctoriale. Si j'ai décrit ci-dessus les différentes techniques grâce auxquelles cette subjectivité se manifeste explicitement dans le film, elle apparaît néanmoins comme une parmi d'autres, également confuse et prise avec les autres protagonistes de son film dans un même effort de compréhension des événements dont ils et elles sont toutes témoins. Ce partage de la position de spectatrice face aux images me semble faire écho à ce qu'écrivait l'anthropologue Philip Carl Salzman, lorsqu'il réfléchissait aux travers de l'approche

« réflexive » en ethnographie, dont il écrivait qu'elle risquait de trop placer la figure du chercheur ou de la chercheuse au cœur de la recherche :

Pour améliorer la recherche ethnographique, il ne s'agit pas pour le chercheur ou la chercheuse solitaire de plonger en lui ou elle-même, ou de se prendre comme sujet principal d'étude ; mais de replacer la recherche solitaire dans le cadre d'une recherche collaborative, qui implique une équipe, et où les perspectives et les intuitions de chaque participant·e peuvent être évaluées et prises en défaut par les autres.¹⁷⁷

Une position similaire a également été défendue et appliquée au cinéma par Jay Ruby, notamment dans son article « *Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: an Anthropological and Documentary Dilemma* », dans lequel il explore « la possibilité qu'ont les documentaristes de partager leur autorité avec les personnes »¹⁷⁸ dont ils et elles documentent la vie. Il y développe notamment l'idée selon laquelle une véritable collaboration entre cinéaste et « sujets » ne pourrait que reposer sur une communauté d'intention : que toutes et tous comprennent et partagent le même désir de fabriquer un film ensemble. À ce propos, il est important de noter que dans *fragments d'une révolution*, les différent·es interlocuteurs et interlocutrices avec qui la narratrice échange sont identifié·es par le récit comme des ami·es (en témoigne le langage familier des emails qui constituent la narration du film, plusieurs messages débutant par « *Cher ami* » ou « *Ma chérie* » et se terminant par « *Je t'embrasse* »), ce qui établit entre elle et eux une atmosphère bienveillante et respectueuse. Plus important encore, tou·tes sont au courant du projet de film développé par la narratrice, et y participent de leur plein gré. J'ai présenté plus haut la séquence de titre du film, qui est intégrée par le récit au premier email qu'adresse la narratrice à un ami non-identifié ; elle lui écrit très explicitement qu'elle « *pense avoir trouvé le titre de son film* », puis le titre apparaît à l'écran. À la fin du film, dans une lettre datée du 3 février 2010, une autre amie partage sa perception des préparatifs de l'anniversaire officiel du soulèvement de

177 Philip Carl SALZMAN, « On Reflexivity », *American Anthropologist*, 104-3, 2002, p. 805-812, ici p. 812.

178 J. RUBY, « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside », art. cit., p. 60.

1979, et conclut « *Voilà où j'en suis ma chérie. Et toi ? Tu continues à faire ton film ? Je t'envoie un clip révolutionnaire. Le même qu'ils nous ressortent chaque année* ». Cette citation comporte trois éléments importants : la familiarité déjà relevée qui témoigne d'une relation d'intimité entre les deux interlocutrices (« *ma chérie* ») ; la connaissance qu'a cette amie du projet de film auquel la narratrice est en train de travailler, notamment à partir de leurs échanges à toutes les deux ; et enfin, encore une fois, l'envoi volontaire de matériau audiovisuel à la narratrice, dans l'espoir explicite que cela serve à son travail filmique. Le geste des cinéastes n'est donc pas seulement appropriationnel ici, comme cela peut être le cas chez d'autres artistes travaillant à partir d'internet ; ils ou elles *reçoivent* des images qui leur sont adressées, non pas nécessairement par la personne les ayant filmées, mais par d'autres internautes qui participent ainsi à leur circulation¹⁷⁹. Ceci me semble encore une fois faire écho au texte de Donna Haraway cité plus haut, où elle écrit :

Les savoirs situés exigent que l'objet de savoir soit représenté comme un acteur ou un agent, plutôt que comme un écran, un sol, une ressource [...]. Nos représentations du monde « réel » ne dépendent donc pas d'une logique de « découverte », mais reposent plutôt sur une relation sociale, une conversation.¹⁸⁰

Il serait facile d'avancer que le dispositif épistolaire sur lequel repose le film, inscrit mécaniquement son récit dans une logique conversationnelle, et correspondrait ainsi au type de contexte de productions de savoirs que Haraway semble appeler de ses vœux. Mais cette remarque me semble aussi pouvoir être appliquée, non seulement aux relations interpersonnelles entre les cinéastes et leurs protagonistes, mais aussi à la relation entre les artistes et les médias qui constituent la matière première de *fragments d'une révolution*. Le fait que nombre des images et sons réemployés dans le film aient été adressés aux cinéastes par des protagonistes du mouvement de révolte que le film documente (même s'il est impossible

179 On pourrait imaginer que toutes ces interactions soient fictionnelles et ne correspondent à aucun véritable échange entre les cinéastes et des personnes à Téhéran, mais l'entretien déjà cité avec les cinéastes dément cette hypothèse et invite à l'inverse à considérer que le dispositif épistolaire du film repose largement sur de véritables conversations. Voir ANONYME, « *Fragments d'une révolution* », art. cit.

180 D. HARAWAY, « *Situated Knowledges* », art. cit., p. 592-593.

de déterminer quel pourcentage des images du film leur sont parvenues de cette manière) revient à inscrire ces images elle-mêmes dans une logique conversationnelle. Internet, et la plateforme YouTube en particulier dont nombre d'images proviennent, ne sont pas représentés comme un sol à exploiter ou une ressource à épuiser (ou à « sauver », selon le paradigme dans lequel s'inscrivaient plusieurs cinéastes cités plus haut), mais bien plutôt comme l'une des instances communicationnelles participant aux échanges dont le film résulte. Ceci justifie aussi l'importance déjà commentée que le film donne à la représentation visuelle des interfaces numériques et des ordinateurs permettant d'y avoir accès : les médiations technologiques jouent un rôle dans la « conversation » globale que le film donne à voir et à entendre, et c'est à l'intérieur de l'ensemble de ce dispositif conversationnel qu'il faut apprécier la manière dont la narratrice du film est mise en scène.

Ce partage à la fois de la subjectivité spectatorielle (la narratrice n'est pas la seule à exercer sur les images un droit de regard) et de l'engagement dans le projet de production filmique, que soutiennent visiblement les différent·es protagonistes, me semble informer très directement le présent questionnement sur l'exotisation. J'ai décrit plus haut le paradoxe apparent de l'approche à la première personne, qui permet de « situer » le regard singulier posé sur les médias empruntés, mais court le risque d'imposer la figure narrative au cœur de l'attention, d'une façon qui peut être dénoncée comme narcissique, surtout lorsque celle-ci semble calquée sur l'identité réelle du ou de la cinéaste. L'élaboration de relations horizontales entre le ou la cinéaste produisant un discours à la première personne, et d'autres internautes s'exprimant eux et elles aussi à la première personne et participant volontairement au projet filmique, apparaît comme une manière possible de contourner cet écueil ; à condition bien sûr de travailler à déconstruire en même temps le primat auctorial qui ne peut manquer de

découler du fait que le film reste signé par l'un·e d'entre toutes les personnes qui y ont participé, responsable de ce fait du produit de cette collaboration et récipiendaire potentiel·le des crédits et gratifications pouvant faire suite à la sortie du film.

De ce point de vue, il est très important que *fragments d'une révolution* soit un film anonyme. Interrogé·es à ce propos, les cinéastes ont déclaré, toujours dans le même entretien anonyme publié dans le journal du festival Cinéma du réel :

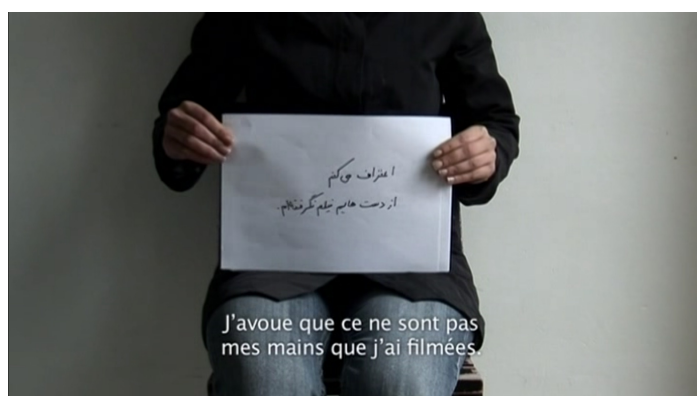
Il s'agit d'un film anonyme pour des raisons artistiques et par solidarité pour les Iraniens auteurs des nombreuses images de ce film. « Anonyme » est aujourd'hui notre manière de ne pas dire « je », mais « nous ». [...] Il ne s'agit pas uniquement d'une posture morale. Il exprime aussi une règle du jeu bien réelle. Les personnes qui ont participé à ce film souhaitent pouvoir retourner en Iran. Ce film et le regard subjectif qu'il exprime pourraient leur être reprochés par les autorités iraniennes.¹⁸¹

On voit que sont articulées ici deux motivations distinctes justifiant le choix de l'anonymat. Il y va de la sécurité des cinéastes, à qui le gouvernement iranien pourrait reprocher d'avoir produit un film subversif. Ce même danger pèse sur les protagonistes du film qui se trouvaient à Téhéran pendant la production. Une femme explique ainsi, dans une séquence située au milieu du film, que lors d'arrestations par les autorités, celles-ci saisissent toujours automatiquement les comptes emails des suspects, notamment pour y chercher des preuves qu'ont été envoyées des images vers l'étranger. L'ensemble des participant·es du film, notamment les cinéastes lors de leur éventuel retour à Téhéran, s'est donc mis en danger pour produire ce film : ce danger partagé justifie qu'aucune voix ne soit identifiée nommément dans le film ni au générique – pas plus les cinéastes que leurs correspondant·es épistolaires. À cette motivation pragmatique s'ajoute une autre, que les cinéastes qualifient de « morale ». Il y va de se montrer solidaire avec le mouvement de révolte que le film documente. On comprend que c'est le danger décrit plus haut, concernant la mise en avant de la seule figure du ou de la cinéaste en star de son propre film, qu'il s'est agi ici d'éviter : non pas dire « je » à la place du

181 ANONYME, « *Fragments d'une révolution* », art. cit.

collectif, mais dire « je » parmi d'autres « je », afin précisément de construire la possibilité de ce même collectif.

Une dernière micro-analyse s'impose ici, concernant l'épilogue du film. On y voit une femme, cadrée de sorte à ce que l'on ne puisse pas voir son visage, s'asseoir face à la caméra et présenter successivement des feuilles de papier sur lesquelles est inscrite une confession, qui conclut à la narration muette qui a rythmé l'ensemble du film :



J'avoue que je ne vous ai pas dit toute la vérité. J'avoue que ce ne sont pas mes mains que j'ai filmées. J'avoue que ce n'est pas depuis ma fenêtre que j'ai filmé. J'avoue que je n'ai pas osé utiliser ma voix ou celle de mes amis. J'avoue que j'ai peur.



J'avoue que mes espoirs sont un tas de cendres. J'avoue que sous ces ce tas de cendres il reste des braises. J'avoue que ceci n'est pas la fin de l'histoire. J'avoue que je suis innombrable.

(la personne quitte le cadre)

89. *Épilogue de fragments d'une révolution (anonyme, 2011).*

Encore une fois, cet épilogue peut faire l'objet d'analyses contradictoires. On pourrait y voir une tentative, pour les cinéastes, d'accorder à leur narratrice le dernier mot ; finalement ce corps, dont on comprend à ce moment qu'il n'était pas celui de la cinéaste mais dont il représente néanmoins un substitut, est placé au centre du cadre, son discours à la première

personne se voyant accordé la place finale dans le récit du film. Cependant, ce n'est pas mon analyse. Tout d'abord, parce que la séquence renforce très explicitement la décision, dont on a compris qu'elle était à la fois esthétique et politique, de maintenir l'anonymat des cinéastes. L'instance auctoriale ne se voit pas accorder de visage : à l'inverse, la séquence vient lui soustraire son corps même, dont on apprend qu'il ne lui appartient pas, qu'il s'agissait depuis le début de celui d'une actrice. Si elle semble donc placer la première personne auctoriale au centre du cadre, la séquence travaille en réalité à la faire disparaître ; ce qui est encore renforcé par la dernière phrase, « *je suis innombrable* », qui vient subsumer l'identité propre de la personne locutrice et la diffuser dans l'ensemble du corps politique des Iraniens de Téhéran et de l'étranger. La sortie du cadre de la protagoniste, qui rappelle un autre « rituel de disparition »¹⁸² commenté par Serge Daney, vient achever cette dissolution de l'identité singulière de la narratrice dont les mots et le regard nous ont accompagné tout au long du film. Seule reste l'image de cette chaise – comme un contre-champ qui adopterait le point de vue d'une imaginaire webcam sur l'écran de l'ordinateur portable, en train d'attendre qu'une nouvelle internaute vienne s'y asseoir et poursuivre l'échange là où sa précédente occupante s'est arrêtée. La narratrice, incarnation au sein du dispositif du film de la subjectivité des cinéastes, dénonce sa propre interchangeabilité.

En ce sens, *fragments d'une révolution* constitue un exemple particulièrement intéressant et singulier, s'agissant des questions que ce chapitre cherche à discuter. La première partie de mon analyse s'est attachée à décrire les nombreux outils mobilisés pour faire exister à l'écran la figure de la narratrice, qui s'exprime à la première personne, dont on partage l'intimité du desktop, et dont le corps apparaît souvent au bord du cadre. Mais la singularisation du regard qu'elle porte sur les médias qu'elle recherche et qu'on lui envoie via internet, s'accompagne d'une décentralisation de son rôle dans le récit, à mesure que d'autres

182 Serge DANÉY, « Un rituel de Disparition (Giscard) », *Cinéjournal. Tome 1*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998, p. 39-42.

voix se font entendre et que les premières personnes se multiplient, non seulement pour raconter les événements se déroulant à Téhéran, mais aussi pour porter un autre regard sur ces mêmes images grâce auxquelles la narratrice suit depuis Paris l'évolution de la situation en Iran. L'écart, la distance entre les personnes ne sont pas niés ; mais cette distance n'est pas investie comme justifiant la domination par la narratrice du dispositif formel du film. La dialectique du « je » et du « eux », des personnes « *in here* » et « *out there* », se voit ainsi complexifiée, malgré la distance géographique qui sépare la narratrice de ses interlocuteurs et interlocutrices, et malgré des différences dans le traitement audiovisuel dont les un·es et les autres font l'objet.

Il me semble donc que *fragments d'une révolution* offre une réponse singulière et intéressante au paradoxe que ce chapitre cherche à discuter, s'agissant des enjeux du recours à une narration à la première personne dans un film de non-fiction réalisé à partir de médias trouvés sur internet. Je ne souhaite cependant pas suggérer que ce serait la seule réponse possible ; aussi la dernière partie de ce chapitre est-elle consacrée à l'analyse d'un dernier cas d'étude proposant un dispositif également collaboratif, mais très différent de celui de *fragments d'une révolution*, et offrant de ce fait une autre piste de réflexion formelle.

3.4.3. Cas d'étude n°10 : Les Survivants

Les Survivants est un film de 27 minutes réalisé par l'artiste et vidéaste français Nicolas Bailleul en 2019. Il est le résultat d'une enquête menée par Bailleul au sein du jeu vidéo massivement multi-joueur *PlayerUnknown's Battlegrounds* (édité par PUBG

Corporation, 2017), qui est un jeu de tir de type *battle royale*¹⁸³. Le film se présente comme une déambulation au sein du jeu, organisée autour de rencontres menées par le cinéaste avec différents joueurs et joueuses, certaines rencontres ayant été rejouées avec des acteurs et actrices, mais toujours sur la base d'enregistrements documentaires de véritables parties de jeu. Beaucoup des images qui composent le film sont enregistrées depuis l'interface du jeu dans laquelle le film nous immerge ; s'y mêlent de nombreuses photographies et vidéos, le plus souvent de basse résolution, envoyées directement par les joueurs et joueuses au cinéaste. Car ce qui intéresse Bailleul dans ce film, c'est moins de documenter le seul espace vidéoludique, que d'explorer la manière dont il se superpose aux espaces domestiques depuis lesquels les joueurs et joueuses se connectent. Au fil des rencontres qui rythment ses parties, le cinéaste demande à ses partenaires de jeu s'ils et elles accepteraient de lui envoyer des images de leur station de jeu. Ces images de chambres à coucher, de tables à manger investies comme stations de *gaming*, et de vues volées depuis diverses fenêtres, forment au sein du montage comme un contre-champ imaginaire aux espaces ouverts générés par ordinateur que leurs avatars arpentent, et dans lesquels ils s'affrontent.

183 Ce genre de jeu vidéo mêle jeu de survie et jeu de tir. L'objectif de ces parties en ligne est pour chaque joueur ou joueuse de rester le dernier personnage encore en vie.



90. *Espaces vidéoludiques et domestiques dans Les Survivants (Nicolas Bailleul, 2019).*

À plusieurs reprises le montage s'amuse de la collision entre ces différents types d'espace : une séquence voit ainsi un avatar s'allonger au sol en position de surveillance pendant une demi-minute, tandis que le joueur qui le dirige explique devoir « *aller fermer la porte* » de sa chambre. À un autre moment, des bruits d'enfants sautant sur un trampoline dans un jardin en dehors du jeu sont identifiés par erreur par le cinéaste (alors en pleine partie) comme signalant la présence d'ennemis dans le jeu.

Ce montage d'images et de sons issus à la fois du jeu et du monde hors-jeu (les photographies et vidéos hors-jeu envoyées par les joueurs et joueuses à Bailleul constituant en réalité plus de la moitié de la durée du film) est l'un des éléments qui contribuent à singulariser ce film au sein du genre, déjà établi depuis plusieurs décennies, du *machinima*. Ce terme désigne la production de films et de vidéos originales à partir de captures d'écran réalisées à l'intérieur d'un jeu vidéo. Originellement développé et conceptualisé comme une

pratique de joueurs et de joueuses qui n'identifient pas leurs productions comme des œuvres d'art, le genre a aussi donné naissance à des très nombreux films d'artistes et plusieurs œuvres cinématographiques, à commencer par les expérimentations de Chris Marker à partir du jeu *Second Life* (Lindel Lab, 2003), et plus récemment des films comme *Marlowe Drive* d'Ekiem Barbier, Guilhem Causse et Quentin L'Helgoualc'h (2017) et *Martin pleure* de Jonathan Vinel (2017), pour ne citer que des exemples français. L'attrait exercé sur les cinéastes par ces images générées par ordinateur a déjà fait l'objet de nombreux écrits critiques et théoriques¹⁸⁴. Le film de Nicolas Bailleul s'inscrit donc dans la tendance qui a vu croître de manière exponentielle le nombre de films réalisés chaque année à partir d'images issues de jeux vidéo, et leur programmation à la fois dans des lieux d'art et en festivals de cinéma (le Festival International du Film Indépendant de Bordeaux a ainsi organisé une programmation autour du *machinima* en 2020, imaginée par Natacha Seweryn¹⁸⁵ ; le festival Atopic avait quant à lui fait du *machinima* sa spécialité dès 2009). Plus spécifiquement, *Les Survivants* est un représentant du courant le plus explicitement documentaire au sein du vaste genre du *machinima*, qui abrite aussi des propositions plus explicitement fictionnelles (comme le film précédemment cité de Jonathan Vinel), des essais filmiques (*How to disappear*, Michael Stumpf, Leonhard Müllner et Robin Klengel, 2020) et des expérimentations abstraites et plastiques (par exemple dans le travail de l'artiste canadien Jon Rafman). Comme je l'évoquais plus haut, *Les Survivants* se présente comme une enquête menée par le cinéaste à l'intérieur du jeu *Battlegrounds*, reposant sur une série d'échanges et de conversations avec des joueurs et joueuses rencontrés au hasard des parties. En ce sens, il s'approche dans son dispositif d'autres films documentaires « filmés » à l'intérieur d'environnements vidéoludiques, comme le court-métrage *Marlowe Drive* précédemment cité, *Bolly Coco*, *IRL* de Gabrielle Stemmer

184 Voir par exemple Henry LOWOOD et Michael NITSCHÉ, *The Machinima Reader*, Cambridge, MIT Press, 2011.

185 Le programme du festival est disponible à l'adresse suivante: <https://fifib.com/hors-compétition-fifib-2020/>.

(2020), ou encore *Even Asteroids Are Not Alone* de Jón Bjarki Magnússon (2018). Deux raisons principales justifient mon choix de m'intéresser ici spécifiquement aux *Survivants* de Nicolas Bailleul. D'une part, du fait de l'entremêlement au montage entre les images du jeu et les photographies et vidéos produites par les joueurs et les joueuses, ce film s'inscrit plus évidemment que les autres *machinimas* que je viens de citer dans le corpus de cet essai, où est apparue comme centrale la question de l'appropriation par les cinéastes de médias produits par les internautes. Ensuite, beaucoup plus que ces autres *machinimas*, le film de Bailleul met en scène un personnage qu'incarne le cinéaste et auquel celui-ci prête sa voix, dont le récit épouse l'expérience et suit les déambulations. Ce film constitue donc un cas d'étude très intéressant dans le cadre de ce chapitre consacré aux dispositifs filmiques visant à documenter internet à la première personne. Plus précisément, il m'intéresse pour ce qu'il offre un autre exemple, après *fragments d'une révolution*, d'un dispositif reposant à la fois sur la mise en scène d'un personnage incarnant le cinéaste au sein du récit, et sur la mise en place d'échanges, donc d'une forme de collaboration, avec les joueurs et joueuses dont le film documente les pratiques vidéoludiques.

Les Survivants est le produit de nombreuses heures de jeu pendant lesquelles Nicolas Bailleul a systématiquement demandé à ses partenaires s'il pouvait enregistrer leur partie, et le cas échéant leur poser des questions sur leurs pratiques de jeu et leur environnement domestique. Contrairement à ce qu'on observait dans *fragments d'une révolution*, les relations interpersonnelles à l'origine du film ne préexistent donc pas à sa fabrication, mais ont fait l'objet de négociations pendant la production. On pourrait donc rattacher ce film à la tradition héritant selon Michel Renov de Jean Rouch, pionnier dans le domaine des films documentaires et ethnographiques dans lesquels « la rencontre entre les cinéastes et leurs

sujets prend le dessus sur l'observation extérieure »¹⁸⁶. Bill Nichols a commenté cette même tradition héritée de Rouch en écrivant que

[Lorsque] les cinéastes interagissent avec leurs sujets plutôt que de les observer sans intervenir, les questions deviennent des entretiens, des conversations ; l'implication se transforme en un modèle de collaboration ou de confrontation. Ce qui se déroule devant la caméra devient un index de la nature de l'interaction entre les cinéastes et les sujets.¹⁸⁷

Cette citation est intéressante à plusieurs titres, même si elle requiert une forme de détournement pour pouvoir être mobilisée dans le présent contexte (il faudrait remplacer « ce qui se déroule devant la caméra » par « ce qui est enregistré par le logiciel de capture d'écran »). Tout d'abord, Nichols suggère que cette manière d'approcher la réalisation documentaire repose sur un moindre contrôle, par les cinéastes, du monde qu'il s'agit de documenter. Le moment du montage reste évidemment contrôlé ; mais les interactions elles-mêmes « deviennent des conversations », c'est-à-dire que les différent·s interlocuteurs et interlocutrices peuvent en infléchir le cours. La citation évoque aussi la possibilité que cette conversation tourne à la « confrontation » ; un retournement de situation qui n'existe pas dans *fragments d'une révolution*, mais dont je montrerai qu'il constitue un élément important de plusieurs scènes du film de Bailleul. Cependant il n'est pas question ici – encore moins que dans les films de Rouch – de défendre l'idée d'une relation égalitaire et horizontale entre Bailleul et les joueurs et joueuses rencontrés au sein du jeu, car le contrôle du récit et du montage reste bien sûr dans les mains du seul cinéaste. Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir aux enjeux de cette relation et de sa mise en scène, précisément lorsqu'elle ne peut reposer sur un contrat parfaitement égalitaire entre toutes et tous. J'ai écrit que *fragments d'une révolution* travaillait cet enjeu en distinguant, dans la mise en scène, la narratrice (privée de voix) et ses interlocuteurs et interlocutrices (dont le film ne montre aucune image). Pour observer la

186 M. RENOV, *The Subject of Documentary*, op. cit., p. 178.

187 B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 179.

manière dont Nicolas Bailleul a mis au travail cette même question, il faut décrire avec précision la manière dont il a construit le personnage de chercheur-joueur auquel il prête sa voix, et dont les déambulations dans le jeu guident le récit du film.

Le premier élément notable concerne la manière dont le cinéaste et son narrateur s'identifient tous deux comme des joueurs assidus de *PlayerUnknown's Battlegrounds*. On se souvient que le jeu vidéo était pris comme exemple par Christine Hine, dans l'extrait cité au début de cette partie, d'un monde numérique auquel il est indispensable de participer activement pour pouvoir y mener une enquête. S'agissant d'un jeu de survie et de combat, il est évident que la capacité du chercheur à se maintenir en vie dans le jeu conditionne la durée des échanges qu'il peut mener avec les autres joueurs et joueuses. Mais au-delà de cette nécessité de maîtriser les rudiments du jeu pour pouvoir y mener une enquête, Bailleul est très transparent quant aux origines autobiographiques de son désir de mener une enquête sur les environnements de jeu, et sur le rapport plus ou moins intime que les joueurs et joueuses entretiennent avec ceux-ci. Dans un entretien filmé lors d'une résidence de travail au Shadok, le lieu municipal dédié aux cultures numériques de Strasbourg, il déclare ainsi :

Le moment du jeu, c'est un moment qui est assez pudique pour certains, et moi c'est mon cas. Au Shadok, je joue en plein milieu du passage, dans un lieu public. C'est l'occasion pour moi de transformer mon espace de jeu en un atelier, de voir ce que ça produit de sortir de la chambre d'adolescent enfermé et de l'ouvrir à un public.¹⁸⁸

Il apparaît dans cette déclaration que la manière dont le cinéaste a développé le film a reposé sur une duplication, dans sa propre expérience, du geste d'exposition de soi qu'il a invité plusieurs joueurs et joueuses à opérer : de la même manière qu'il leur proposait de rendre visible leur station de jeu, il s'exposait lui-même en train de jouer dans un lieu public, et réfléchissait ainsi à partir de son propre vécu aux enjeux de ce déplacement des espaces. Cela fait écho à une autre déclaration du cinéaste, qui fait retour sur certaines questions qui lui ont

188 « Hyperconscience - Nicolas Bailleul », entretien vidéo, 2018, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5n6_18jCg0I>.

été posées par différents interlocuteurs et interlocutrices lors de cette même résidence au Shadok à propos des enjeux, notamment éthiques, de son film :

Toute la question est celle de ma position face aux joueurs que je rencontre et que je ne connaissais pas avant la partie. J'ai eu beaucoup de débats à ce sujet. [...] Finalement j'ai un petit peu réglé ce problème de statut en partant du postulat que je fais avant tout le récit de mon expérience de joueur et qu'à partir de là c'est moi que ça engage. [...] C'est d'abord ma propre expérience, ma propre histoire et je revendique donc cette approche individuelle. [...] Je réfléchis à partir de mon propre récit tout en étant le témoin de ces rencontres.¹⁸⁹

Ce à quoi il ajoutait, ailleurs dans l'entretien, qu'il était « conscient qu'en incarnant [s]on propre sujet d'étude, [il] m[enait] un travail introspectif »¹⁹⁰. Il apparaît donc très clairement que si les cinéastes précédemment cités au sein de ce chapitre entretenaient toutes et tous une relation plus ou moins distanciée avec les internautes dont leurs films documentaient les pratiques en ligne, c'est dans *Les Survivants* que cette distance est la plus réduite. Le projet du film a émergé de l'expérience personnelle du cinéaste ; non seulement de son expérience de spectateur de médias postés sur internet par des internautes, mais de son expérience d'internaute, lui-même directement impliqué et participant activement de l'univers numérique que son film explore.

De la même manière que Bailleul évoque volontiers en situation d'entretien sa qualité de joueur de *Battlegrounds*, le narrateur de son film est mis en scène lui aussi comme un joueur assidu. La plupart des séquences le montrent en train de jouer, certes sans virtuosité, mais d'une façon qui signale sa connaissance des mécaniques de jeu. Sa maîtrise des codes du jeu est également démontrée par son emploi spontané du vocabulaire spécifique dans lequel les joueurs et joueuses échangent (le verbe « fraguer » pour « tuer » par exemple). Mais s'agissant d'établir le rapport du narrateur au jeu, une séquence apparaît comme particulièrement clé ; c'est paradoxalement la seule qui documente une interaction hors-ligne.

189 Aurélien MONTINARI, « Nicolas Bailleul, documenter l'hyperface », *Shadok*, 2018, URL : <<https://www.shadok.strasbourg.eu/nicolas-bailleul-documenter-lhyperface/>>.

190 *Ibid.*

Cette séquence voit le narrateur contacter par téléphone un groupe de parole dédié aux échanges entre personnes appartenant à l'« entourage de jeunes consommateurs » de jeux vidéo. Lorsque son interlocuteur lui demande s'il a un « jeune consommateur » dans son entourage, il répond qu'il est plutôt lui-même directement « concerné ». L'homme lui répond alors qu'il n'existe pas à Paris de groupe de parole où pourraient s'exprimer directement les joueurs et les joueuses en situation d'addiction, et qu'il n'existe que ce groupe dédié à leur entourage. La légère absurdité de cette réponse peut faire sourire, et décrit une situation suffisamment étrange pour justifier le choix de Bailleul de conserver au montage cette séquence téléphonique. Mais au-delà de la réalité qu'elle décrit, la séquence revêt également un enjeu narratif fort, en ce qu'elle suggère que le narrateur du film a une pratique du jeu vidéo intense, au point qu'il semble s'interroger sur la possibilité de solliciter l'aide d'un groupe de parole. Le film adoptant très clairement un dispositif d'enquête, on pourrait imaginer, à la vue de cette seule séquence, que le narrateur se fasse passer pour un « jeune consommateur », précisément pour susciter et pouvoir documenter cette interaction avec le représentant du groupe de parole. Mais rien, dans le récit, ne vient confirmer cette hypothèse ; le fait que le reste du film montre effectivement le narrateur en train de jouer à *Battlegrounds* semble plutôt confirmer qu'il y consacre beaucoup de son temps. *Les Survivants* établit donc d'emblée son narrateur comme un joueur parmi d'autres, également immergé dans l'environnement vidéoludique et consacrant au jeu autant de temps et d'énergie que les personnes avec lesquelles il joue.

On pourrait avancer que le fait que Bailleul « filme » ses parties, c'est-à-dire les enregistre en direct pour pouvoir en produire un montage, suffit à le distinguer de la foule des joueurs et joueuses avec qui il interagit. Mais comme le remarque le cinéaste lui-même :

Quand je demande aux joueurs si je peux enregistrer la partie et nos échanges, la réponse est majoritairement positive. Faire des vidéos de jeu est une pratique répandue sur internet.¹⁹¹

Aussi n'est-ce pas dans la seule pratique de documentation et de remontage des parties que le projet de Bailleul se distingue, mais plutôt dans les thématiques qu'il souhaite explorer. Il l'explique ainsi :

J'aime bien cette idée d'enregistrer des parties, c'est devenu quelque chose de très répandu sur Internet, que ce soit chez les YouTubeurs ou chez les streamers. Personnellement j'essaie de me réapproprier cette mouvance sans me focaliser sur le *gameplay* mais plutôt sur des rencontres, et ça m'intéresserait de déployer mes recherches en utilisant les mêmes plates-formes de diffusion que celles des joueurs-vidéastes.¹⁹²

On observe ici que Bailleul pense sa pratique d'enregistrement et de remontage de parties de jeu non pas comme un projet artistique d'appropriation et de décontextualisation d'images et de sons produits à d'autres fins par des internautes, mais comme s'inscrivant dans une pratique de production audiovisuelle largement répandue chez les joueurs et joueuses. On retrouve ici une dynamique qui était déjà un peu présente dans *Transformers: the Premake* : la production cinématographique est pensée dans le prolongement des activités audiovisuelles des internautes. Mais c'était l'aboutissement du récit du film de Kevin B. Lee que de voir le narrateur s'intégrer à la foule des fans de la saga *Transformers*, en adoptant les codes esthétiques de leurs productions et finalement en diffusant ses propres images sur la plateforme YouTube. Tandis que dans *Les Survivants*, le narrateur participe d'emblée de la communauté des joueurs et joueuses de *Battlegrounds*. La communauté de pratiques entre le cinéaste et les internautes n'est pas le point de fuite du film, mais son point de départ. Ce positionnement vient, selon Bailleul, de ce qu'il travaille volontiers

avec des outils conçus pour le grand public ou des outils que je ne maîtrise pas techniquement. Un côté touche à tout et bon à rien. Mon mémoire de fin d'étude portait sur la vidéo (dite) amateur, dans le champ de l'art et sur internet. Il a

191 *Ibid.*

192 *Ibid.*

toujours été très difficile de cerner ce qu'est un amateur et ça l'est d'autant plus aujourd'hui avec les nouveaux vidéastes du Web qui ont transformé leurs lubies en un métier.¹⁹³

On comprend donc que la production des *Survivants* s'inscrit dans une interrogation générale, de la part du cinéaste, quant aux enjeux des pratiques artistiques « amateurs » sur internet, et au reflet que celles-ci lui renvoient de ses propres pratiques d'artiste visuel (il a été formé en école d'art à Strasbourg). Choisisant de travailler lui-même avec des outils techniques conçus pour que les joueurs et joueuses documentent leurs parties, il limite volontairement son vocabulaire cinématographique à ce à quoi les protagonistes de son film ont eux et elles-mêmes accès.

Bien sûr, au-delà des outils techniques utilisés, le questionnement mené par l'artiste autour des espaces de jeu et hors jeu signale une sensibilité et une approche du jeu singulière. Mais il est essentiel de noter que ce questionnement n'est jamais formulé *en dehors* du jeu ; il est à l'inverse toujours soumis à l'appréciation de ses interlocuteurs et interlocutrices. Dans une séquence vers le milieu du film, on voit ainsi l'avatar du cinéaste, immergé dans un écran uniformément bleu, nager vers des silhouettes inanimées, flottant entre deux eaux. Sommé par un partenaire de jeu de se justifier de ce détour inutile, le cinéaste se défend : il voulait « voir les AFK » (les joueurs et joueuses « *away from keyboard* », qui se sont éloignés de leur ordinateur sans se déconnecter du jeu).

193 *Ibid.*



91. Le cinéaste rend visite aux « AFK » dans *Les Survivants* (Nicolas Bailleul, 2019).

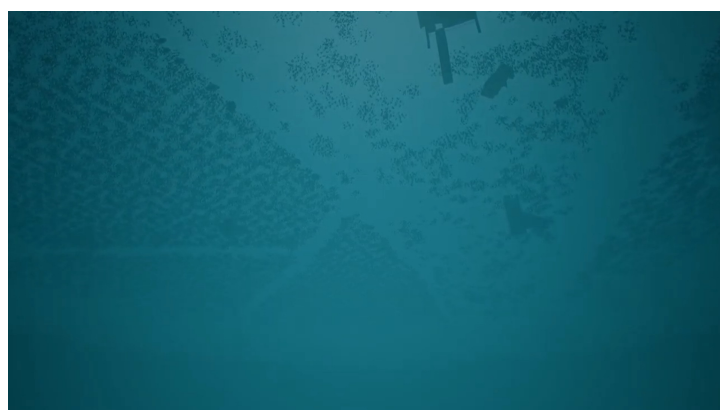
Ces avatars désarticulés, abandonnés dans la partie la moins jouable de la *map* (dont l'action principale se déroule sur une île, bordée de tous côtés par cette mer d'un bleu profond), révèlent en creux des moments où les joueurs et joueuses, peut-être sollicité·es par leur entourage, s'extraient de l'univers vidéoludique pour se consacrer à une autre activité qui requiert leur attention. L'activité « IRL » (« *in real life* ») est signifiée à l'écran par ces corps alanguis, presque morts. Encore une fois, le cinéaste témoigne ici de son intérêt poétique pour l'entremêlement des espaces en jeu et hors jeu ; son narrateur se comporte ici en flâneur plus qu'en joueur. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est de souligner que cette séquence de visite « aux AFK », si elle signale la singularité de l'intérêt que porte le cinéaste à *Battlegrounds*, s'inscrit néanmoins dans le cadre d'un échange avec un partenaire de jeu, en pleine partie. L'épisode n'est pas présenté comme une excursion lyrique du cinéaste, qui s'émanciperait des logiques compétitives du jeu et s'extrairait *de facto* de la communauté des joueurs et joueuses en train de combattre à la surface de l'île vidéoludique pour exercer sa perception d'artiste sur cet

environnement généré par ordinateur. Les explorations du cinéaste sont à l'inverse inscrites à l'intérieur du dispositif ludique lui-même ; la séquence se termine d'ailleurs lorsque le partenaire de jeu du cinéaste lui recommande, pragmatique : « *Bah tue-les, ça nous fera des points* ». Quelque chose d'important se joue dans le fait que le cinéaste ne s'approprie pas des images de jeu pour y projeter ensuite, rétrospectivement, sa sensibilité et ses propres questions de recherche, mais formule ces explorations et ces questionnements à l'intérieur même du jeu, en les soumettant pour ainsi dire à ses partenaires de jeu. Il s'expose ainsi à leurs critiques, moqueries, incompréhension (« *tue-les !* »), mais aussi, comme je l'évoquerai à la fin de ce chapitre, à des formes inattendues de collaboration.

3.4.4. Un narrateur sans qualités

Mais s'il est représenté comme un joueur parmi d'autres – ni plus habile, ni moins *addict*, et tout autant enclin à enregistrer des vidéos de ses parties – le narrateur des *Survivants* occupe indéniablement une place singulière dans le récit, et fait l'objet dans la mise en scène d'un traitement unique. Sur le plan technique, on peut par exemple remarquer que tous les entretiens avec des internautes sont enregistrés depuis la station de jeu du cinéaste : sa voix est claire et audible, tandis que les voix de ses interlocuteurs et interlocutrices sont plus distantes, parfois saturées par un micro mal réglé ou hachées par une connexion internet instable. Le point de vue sonore du film est donc résolument situé à l'endroit du corps du cinéaste, dans son espace de jeu propre, qui définit aussi le lieu d'observation depuis lequel les images extraites du jeu vidéo sont observées. Ensuite, sur le plan de la narration, plusieurs facteurs contribuent à singulariser le rôle du narrateur vis-à-vis des différentes personnes qu'il rencontre dans le jeu. Il est non seulement le seul personnage véritablement récurrent du récit,

présent dans toutes les scènes ; le film comporte également, à trois reprises, des moments où il prend la parole sans s'adresser à un interlocuteur ou une interlocutrice dans le jeu, mais directement à nous, spectateurs et spectatrices de son film. Ces trois séquences de narration en voix off sont particulièrement importantes, s'agissant d'observer l'approche développée par Bailleul du récit à la première personne. Il s'agit de trois moments où le cinéaste prend la parole, non pas pour s'adresser à un·e partenaire de jeu comme c'est le cas dans tout le reste du film, mais comme s'il lisait à voix haute, à lui-même, des extraits de ses notes de recherche. C'est la manière dont ces notes sont rédigées qui m'intéresse particulièrement ici. Voici la transcription synthétique de chaque séquence (elles ne se suivent pas dans le film) :



Alors on est à la base militaire avec deadperson. Je lui demande de me raconter sa journée mais il préfère me l'écrire. Donc le texte s'appelle : « Drôle de journée, journée comédie ». « Je me suis levé assez tard, puis je suis allé dans un appartement faire écouter ma musique à un groupe de six adolescentes. Je suis ensuite rentré épuisé car j'avais joué aux Sims toute la nuit. [...] »



Alors là, c'est Soal_51 qui m'envoie une lettre d'amour à trois heures du matin. « Je suis allé à Gatka, à Rozhok, à Pochinski. [...]. J'ai sauté partout, j'ai looté partout, dans les ruines, dans la prison, dans la ferme, dans la carrière de pierres. Si tu reçois ce message, retrouve-moi à Lipovka, ou au manoir, ou au port de Ferry Pier... Et nous traverserons l'île, ensemble. »



Alors cette nuit j'ai joué avec un joueur qui s'appelle Anonimö, Anonimö avec un tréma sur le ö, c'est un joueur qui a à peu près 580 heures de jeu sur Battlegrounds. On est devenus assez complices, et je me souviens plus, vers la cinquième ou la sixième partie, vers deux heures du matin, je lui ai demandé, donc, qu'est-ce qu'il faisait dans la vie. Et il m'a répondu qu'il vivait à la campagne. Donc je lui dis « mais qu'est-ce que tu fais à la campagne ? ». Et il me fait « Non non, mais je fais rien, j'habite à la campagne. Il m'a d'ailleurs pas précisé de quelle campagne il s'agissait mais il m'a dit qu'il avait aucune raison de quitter cette campagne parce que c'était pour lui l'endroit rêvé pour jouer à Battlegrounds. « Pourquoi, t'es isolé, t'as une bonne connexion ? » Il m'a dit « Non, c'est parce qu'ici, t'as les mêmes forêts, t'as les mêmes maisons, t'as les mêmes décors que dans le jeu ».

92. Extraits du journal du narrateur dans *Les Survivants* (Nicolas Bailleul 2019).

Dans ces trois séquences, l'abstraction des images (qu'elles soient issues du jeu, comme les deux premières, ou filmées à la caméra, comme les deux suivantes) attire l'attention vers les informations sonores échangées. On note le ton informel adopté par le narrateur, qui s'exprime comme s'il racontait des anecdotes à un·e ami·e : « *Alors là... Donc je lui dis... il m'a fait...* ». Cette manière de s'exprimer ne connote ni le sérieux du chercheur, ni la sensibilité poétique de l'artiste, mais travaille plutôt à homogénéiser les différentes modalités d'expression du narrateur tout au long du film : ces extraits de journal sont aussi informels que les échanges improvisés qu'il mène avec les joueurs et joueuses. Mais au-delà de leur ton, ces séquences

sont particulièrement frappantes pour ce qu'elles racontent, et plus précisément encore, ce qu'elles ne racontent pas. On pourrait s'attendre à ce que la voix off non-adressée, comme extraite directement de notes prises par le cinéaste pour lui-même au fil de ses recherches, constitue le lieu privilégié pour l'énonciation de ses vues subjectives sur le jeu, et sur les rencontres qu'il y fait. C'était le cas dans *The Comic Sans Video*, et dans *Eau argentée. Syrie autoportrait* : les cinéastes avaient recours à la voix off écrite à la première personne pour mettre en récit les perceptions subjectives et les intuitions intimes qu'ils et elles attribuaient à leur narrateur et narratrice. Mais ici, ce procédé n'est mobilisé que pour être immédiatement détourné. À aucun moment le narrateur n'exprime une quelconque prise de position, un avis, ni même une interprétation quant à ce que lui confient les joueurs et les joueuses. À l'inverse, la technique de la narration à la première personne semble n'être utilisée que comme un écran pour mieux présenter ces paroles de joueurs et de joueuses – des paroles écrites, dans les deux premiers extraits, ou échangées oralement dans le troisième. Cette décision est d'autant moins anodine que Bailleul a organisé, en 2017 et 2019, deux installations (à la Villa Belleville et au Shadok à Strasbourg) présentant des documents liés à ses recherches en vue de la production des *Survivants* : on y découvrait notamment des extraits de journaux de jeu faisant état de ses ressentis personnels lors de différentes rencontres dans le jeu, ainsi que des pages de carnet évoquant ses questionnements de recherche, et des pages d'ouvrages théoriques sur le jeu vidéo¹⁹⁴. Il a donc produit et réuni tous ces matériaux pendant la production des *Survivants*, et a décidé de les présenter au public dans un contexte d'exposition ; le choix de ne pas les mobiliser dans le montage final de son film ne peut être interprété que comme délibéré. La première personne est donc utilisée dans le film non pas tant pour situer la position du seul cinéaste face à internet, mais pour contextualiser les relations interpersonnelles qui ont permis la production et le recueil de la parole des internautes. Le narrateur occupe dans ces séquences

194 Voir la page du site du cinéaste consacrée à ces installations: Nicolas BAILLEUL, « *Les Survivants* (installation) », *nicolasbailleul.fr*, 2019, URL: <<http://nicolasbailleul.fr/fr/4-refugesrencontres>>.

une position privilégiée, puisqu'il est le seul à pouvoir s'adresser directement aux spectateurs et spectatrices du film ; mais il abdique immédiatement ce pouvoir pour céder la place aux joueurs et joueuses dont il partage avec nous les témoignages.

Ce détournement du procédé classique de la narration en voix off s'accompagne d'autres choix de récit et de mise en scène qui ont pour effet de déconstruire son autorité du narrateur vis-à-vis des internautes qu'il rencontre dans le jeu. D'abord, il n'est pas très bon joueur. Une séquence le met en scène en collaboration avec un joueur à la voix très jeune (il n'a pas encore mué) ; c'est l'enfant qui dirige l'opération, et qui remonte le moral au narrateur après que ce dernier a été éliminé par un adversaire. Les spectateurs et spectatrices familières du monde du jeu vidéo ne seront pas surprises de croiser un très bon jeune joueur ; mais la séquence participe néanmoins du dégonflement de l'autorité du narrateur, mis en scène comme un apprenti plutôt que comme un mentor. Au-delà de ses compétences vidéoludiques, se dessine au travers des interactions que le narrateur mène avec ses interlocuteurs et interlocutrices un personnage d'enquêteur tout à fait atypique, caractérisé principalement par une forme de naïveté extrême, une difficulté à articuler sa pensée clairement, et une certaine incompetence dans sa manière de mener ses entretiens. Une séquence intervient au milieu du film qui permet particulièrement bien d'observer cela à l'œuvre. On y entend le narrateur négocier la situation d'échanges qu'il souhaite établir pendant la partie :

- (Narrateur) *Je suis chaud pour jouer, mais j'ai juste un truc à dire, c'est que... j'enregistre ma... ma partie-là, je fais un film. Est-ce que ça te dérange ?*
- *Non. Non, pas du tout.*
- *Et je voulais savoir si pendant la partie, si ça te dérangeait si je te posais quelques questions.*
- *Genre ?*
- *Genre... « depuis combien de temps tu joues ? », « À quoi ça ressemble chez toi ? »...*
- *Euh (rires)... C'est un peu chelou quand même, hein. Nan, j'dis, c'est un petit peu bizarre quand même, quoi.*

La séquence voit le narrateur requérir le consentement du joueur avant de lancer l'enregistrement de la partie, ce qui figure dans tous les manuels de bonnes pratiques s'agissant de mener une enquête documentaire. Mais la manière dont il s'y prend est maladroite : il n'explique pas clairement son intention, et affirme brutalement vouloir poser des questions sur l'espace de vie du joueur, ce qui peut justement sembler intrusif de la part d'un parfait inconnu. Dans une autre séquence, qui arrive plus tôt dans le film, on entend de même le narrateur essayer de négocier la participation d'un autre joueur à son projet de film, mais sans parvenir encore une fois à en expliciter les enjeux :

- (Narrateur) *Les joueurs que j'ai rencontrés, parfois je leur demande... euh, sans montrer leur visage, tu vois, mais par exemple de filmer leur bureau, t'sais, avoir une espèce de...*
- *De quoi ? Comment ça ?*
- *Par exemple tu vois, filmer au portable ta chambre... ton bureau, ton clavier, tout ça, tu vois, juste pour montrer que t'as...*
- (interrompt en riant) *Ouais, bah ça pourrait se faire...*

Cet échange voit le narrateur interrompu précisément au moment où il aurait pu formuler ce qu'il espère justement que ces vidéos filmées au portable « montrent ». La négociation est encore une fois maladroite, imprécise ; on a l'impression que l'accord donné par le joueur se base sur une forme de malentendu. Mais bien sûr, le nombre de voix entendues tout au long du film, et de vidéos et de photographies qui ont effectivement été envoyées au cinéaste, révèle que Bailleul a en réalité réussi à établir de longs échanges avec de nombreux joueurs et joueuses, qui se sont confiées à lui. Les lettres envoyées à Bailleul et mises en partage au sein des trois séquences identifiées plus haut comme issues du journal de recherche du narrateur, proviennent à l'évidence de personnes avec lesquelles il a réussi à établir une relation intime et durable. Mais au montage, Bailleul a très clairement fait le choix de garder de préférence des séquences dans lesquelles son narrateur apparaît comme dépassé par la situation. Il me semble possible d'interpréter cette décision à la lumière d'une remarque de Trinh T. Minh-ha, qui dénonçait dans les termes suivants l'un des dangers du cinéma documentaire lorsqu'il

repose sur l'établissement de relations interpersonnelles avec les personnes dont le film documente la vie :

Le besoin d'informateurs et d'informatrices devient un besoin de disciples. Nous avons à dresser les Participants et Participantes à se soucier de Nos préoccupations, et à se rendre utile en posant le bon type de Questions, et en fournissant le bon type de Réponses.¹⁹⁵

Le film de Bailleul me semble dénoncer ce paradigme ; non pas en insistant sur l'importance (méthodologique et éthique) de respecter les questions qui animent véritablement les joueurs et joueuses de *Battlegrounds*, mais en mettant en scène de manière humoristique l'échec des tentatives du narrateur à formuler le questionnement qui lui est propre. Une autre séquence le met en scène dans une position encore plus inconfortable que celles évoquées ci-dessus. Il s'agit d'un dialogue qui a lieu juste avant le début d'une partie, alors qu'on voit le compte-à-rebours égrainer les secondes au milieu de l'écran :



– Ferme ta gueule.
– (Narrateur) Pourquoi ?
– Parce que je le dis.
– Tu ne veux pas parler ? avec moi ?
– Quoi ?
– Tu ne veux pas discuter avec moi ?
– Non.
– Pourquoi ?
– Parce que t'as l'air attardé.
– Comment j'ai l'air attardé ?
– Je sais pas. Pose-toi la question peut-être.

93. Le narrateur insulté (*Les Survivants*, Nicolas Bailleul, 2019).

195 TRINH T. M., *When the Moon Waxes Red*, op. cit., p. 68. Les majuscules sont de Trinh.

À propos de ce choix de garder au montage ces moments de confrontation (pour reprendre le terme utilisé plus haut par Bill Nichols) où le narrateur semble ne pas réussir à mettre en place une situation d'échanges productifs, Bailleul a déclaré :

je trouve qu'il y a aussi une certaine poésie dans l'échec. L'échec m'inspire. Je me mets souvent en scène comme un personnage qui a du mal à faire aboutir complètement son projet sans frustration.¹⁹⁶

Cette remarque laisse entendre qu'il s'agit là d'une stratégie narrative que Bailleul a explorée dans d'autres œuvres. On la retrouve notamment dans son court-métrage *I Need an Actor* (2016), dans lequel il incarnait un réalisateur à la recherche d'un acteur répondant à dix contraintes absurdes (avoir un briquet ou une allumette, boire de l'eau, ne pas avoir de voiture, proposer une imitation « de quelque chose », commettre un meurtre...). Cette recherche était conduite via le site Chatroulette, qui connecte au hasard des internautes par webcams interposées. Le film dure huit minutes et montre le réalisateur répétant inlassablement la litanie de ses requêtes à chaque nouveau contact ; la plupart se déconnectent immédiatement, quelques uns jouent le jeu pendant quelques minutes avant de demander à la plateforme de les mettre en contact avec un·e autre internaute. Encore plus que dans *Les Survivants*, le film s'intéresse donc au moment de la rencontre sur internet, et à sa négociation ; et de la même manière, le cinéaste s'y met volontairement en scène en situation d'échec, puisque les dix requêtes qu'il adresse à ses interlocuteurs et interlocutrices sont impossibles à réaliser. Le projet de *I Need an Actor* prend pour point de départ la mise en scène d'échanges infructueux ; son enjeu est l'observation des réactions que ces requêtes absurdes suscitent chez les utilisateurs et utilisatrices de Chatroulette. Cette méthode de travail me semble faire écho à une remarque de Paul Henley à propos du cinéma de Jean Rouch : selon l'auteur, la méthode de Rouch consistait à « provoquer chez ses sujets la révélation de certains aspects de leur imaginaire, qui restent habituellement cachés »¹⁹⁷ et inaccessibles à la seule observation non-

196 A. MONTINARI, « Nicolas Bailleul, documenter l'hyperface », art. cit.

197 Paul HENLEY, *The Adventure of the Real*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 314.

participante. Les modalités de mise en œuvre de ce projet étaient bien entendu très différentes chez Rouch et Bailleul, mais l'idée énoncée ici me semble néanmoins correspondre à quelque chose dans les méthodes de ce dernier. L'introduction au sein de *Chatroulette* d'un narrateur maladroit, adressant aux internautes des demandes inadaptées au contexte d'énonciation, permet de tester les limites de celui-ci, et participe donc d'un projet d'enquête documentaire singulier, reposant sur l'intervention plutôt que sur la seule observation. David MacDougall ne disait pas autre chose lorsqu'il écrivait que

Souvent, ce n'est qu'en introduisant de nouveaux stimuli que le chercheur ou la chercheuse peut éplucher les couches d'une culture et révéler ses présupposés fondamentaux.¹⁹⁸

Or il me semble que le dispositif des *Survivants* emprunte des éléments à *I Need an Actor*, tout en élaborant à partir de ceux-ci un dispositif plus complexe. Le narrateur est mis en scène dans des situations d'échec, ou du moins de difficulté à communiquer avec ses interlocuteurs et interlocutrices ; mais l'ensemble du film témoigne néanmoins en creux de la capacité du cinéaste à engager avec elles et eux de véritables conversations. À ce propos, Bailleul a déclaré avoir volontairement cherché à

garder le spectateur à distance, le laisser dans une position de témoin extérieur et cultiver cette impression de frustration et de malaise devant l'impossibilité de rentrer en contact direct et d'agir au sein de ces espaces. Lorsque j'ai montré mes extraits à Fabien Zocco, le deuxième intervenant de la résidence Hyperfaces [au Shadok], il a décrit ces joueurs comme une communauté sans commun. J'aime bien l'idée que ces espaces produisent une société indescriptible, insaisissable, qui lie les joueurs entre eux, les obligeant à se socialiser et coopérer mais sans jamais les réunir autour d'une vision, d'une idée ou d'une même idéologie.¹⁹⁹

Cette déclaration mérite que l'on s'y arrête. Elle témoigne d'abord de la conscience aiguë qu'a le cinéaste de l'impression de léger malaise qui se dégage de ces scènes d'échanges plus ou moins infructueuses, où son narrateur se montre incapable de formuler à destination de ses

198 David MACDOUGALL, « Beyond Observational Cinema », in P. Hockings (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, op. cit., p. 115-132, ici p. 127.

199 A. MONTINARI, « Nicolas Bailleul, documenter l'hyperface », art. cit.

interlocuteurs et interlocutrices une interrogation claire et intelligible. M'intéresse particulièrement l'idée de « laisser le spectateur dans une position de témoin extérieur ». On se souvient que c'est l'un des enjeux de la réflexion sur l'exotisation que de réfléchir à la distance que produit le dispositif filmique vis-à-vis des personnes « *out there* » dont le film documente les pratiques sociomédiatiques. Ici Bailleul énonce avoir délibérément maintenu une forme de distance, grâce au relatif dysfonctionnement de son personnage de narrateur. Mais la suite de la citation de Bailleul permet de contextualiser ce projet. Il ne s'agit pas tant de construire de toutes pièces une distance factice entre les spectateurs et spectatrices du film, et les joueurs et joueuses de *Battlegrounds* ; mais de rendre compte par le dispositif filmique d'une distance réelle existant au sein même du jeu entre les joueurs et les joueuses, « obligé·es à coopérer » sans partager autre chose qu'un intérêt immédiat à maintenir leurs avatars en vie. Cette logique de coopération limitée découle du reste directement des structures ludiques de *Battlegrounds*, puisque la survie dépend dans un premier temps de la collaboration avec d'autres joueurs et joueuses, mais qu'à la fin il est nécessaire, pour rester le ou la seul·e « survivant·e » de l'île, d'éliminer ses anciens coéquipiers et coéquipières. Faire ressentir cette distance et ce « malaise » aux spectateurs et spectatrices du film participerait donc très directement du projet documentaire du film, puisqu'il constitue une composante de l'environnement social que le film explore.

3.4.5. Documenter des fictions

Il est évident, à la lumière des analyses ci-dessus et notamment à partir de l'exemple de *I Need an Actor*, que le narrateur des *Survivants* est une construction fictionnelle produite par Bailleul. L'épilogue du film, qui intervient après le générique de fin, attire explicitement

l'attention vers cet élément fictionnel. On y voit pour la première fois le visage de Nicolas Bailleul, filmé pendant une partie de jeu. Il discute avec son coéquipier des règles de ce qu'on appelle le « *role play* » ; c'est une manière de jouer à *Battlegrounds* (et à d'autres jeux vidéo en ligne) qui privilégie le fait d'investir son avatar d'une histoire personnelle, d'une personnalité, et de construire avec d'autres personnages des relations fictionnelles durables, plutôt que de ne jouer que pour éliminer les autres joueurs et joueuses et gagner la partie²⁰⁰.



- (Narrateur) *Ça se passe comment le role play ?*

- *Bah tu joues le... grosso merdo tu joues le... tu joues au théâtre. Tu crées un personnage dans ton imagination quoi, t'inventes un personnage, tu en fais ce que tu veux donc, en gros c'est... une reconstitution de la vie à ton image. On va dire.*

- *D'accord.*

- *Après il y a des règles bien spécifiques, hein, tu peux pas arriver et tuer un mec parce que t'as envie quoi. Faut qu'il y ait des raisons etc. Mais tu peux jouer ce que tu veux. Tu peux jouer un médecin, tu peux jouer un flic, tu peux jouer un gangster, un rebelle, tu joues ce que tu veux. Tant que ça reste logique.*

- *Mais le seul truc qui « valide » on va dire, ton rôle, c'est... ton jeu, quoi, d'acteur.*

- *De quoi ? J'ai pas entendu la fin.*

- *(coup de feu) Oh putain !*

94. *Épilogue des Survivants de Nicolas Bailleul (2019)*

La séquence s'interrompt par une coupe au noir correspondant à la mort de l'avatar incarné par Bailleul, et c'est la toute dernière image du film. On note que cet épilogue relève d'un procédé

200 merritt K, « *Battlegrounds* est le nouveau paradis des role-players » *Vice.com*, 2018, URL : <https://www.vice.com/fr/article/59d77q/battlegrounds-est-le-nouveau-paradis-des-role-players>.

déjà observé dans plusieurs films analysés dans ce chapitre. Dans *The Comic Sans Video*, le cinéaste apparaissait pour la première fois à l'écran à l'extrême fin de son film ; Ossama Mohammed faisait également une apparition visuelle très tardive dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*, dans l'épilogue montrant la diffusion du film à Cannes. Dans *fragments d'une révolution* aussi, un épilogue venait mettre au centre de l'image le corps de la narratrice – même si la fonction de l'épilogue était justement de déstabiliser ce personnage de narratrice en dénonçant son caractère fictionnel. Dans *Les Survivants*, l'épilogue apparaît comme un mélange des stratégies illustrées dans *The Comic Sans Video* et *fragments d'une révolution*. Le cinéaste dévoile son véritable visage, apportant ainsi un complément d'informations aux spectateurs et spectatrices, s'agissant de son identité civile (son âge, son ethnicité) ; mais le contenu narratif de la séquence invite à apprécier, comme dans *fragments d'une révolution*, le caractère fictionnel du rôle qu'il a construit et incarné tout au long du film.

On pourrait s'interroger sur le caractère plus ou moins éthique d'un dispositif d'enquête reposant sur le fait de « duper » ses interrogé·es en se faisant passer pour plus naïf ou maladroit que l'on est. Mais de mon point de vue, ce recours à la fiction de la part de Bailleul n'a rien d'une duperie, car elle s'inscrit au sein d'un univers social où le faire-semblant, c'est-à-dire au sens propre le jeu, constituent la norme. En incarnant un personnage fictionnel, Bailleul ne fait rien d'autre que de s'approprier la pratique du *role play* que certain·es autres joueurs et joueuses de *Battlegrounds* partagent²⁰¹. Cela lui permet de créer et de documenter des situations où s'illustrent non seulement sa propre capacité à incarner ce personnage d'enquêteur incompetent, mais surtout celle des autres internautes à entrer dans son jeu et à s'approprier à son tour le dispositif d'enquête qu'il a mis en place. Une analyse de séquence permet d'observer ce phénomène à l'œuvre. L'avatar du narrateur court dans une plaine avec celui qu'incarne un autre joueur, et ils ont l'échange suivant :

201 Maude BONENFANT et Charles PERRATON (dir.), *Identité et multiplicité en ligne*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.



- (Narrateur) *Où est-ce que tu joues maintenant ?*
- *Ben... dans ma chambre.*
- *OK, tu peux la décrire pour moi ?*
- *Tu sais, une chambre classique, avec un bureau, une chaise, un lit, une fenêtre. Et mon ordinateur bien sûr.*
- *OK, est-ce que c'est en ville ou à la campagne ?*
- *C'est dans une forêt. Je joue dans une forêt. Je vis dans une petite cabane en bois, en haut d'une montagne. Mais je n'ai pas de connexion internet ni d'électricité.*
- *Mais comment tu peux jouer sans internet et sans électricité ?*
- *Je fabrique mon propre courant. À quoi ça sert internet, de toute façon ? Je suis un survivant.*

95. *Irruption fictionnelle dans Les Survivants (Nicolas Bailleul, 2019)*

La séquence débute, comme d'autres, par le narrateur qui interroge son partenaire de jeu sur son espace domestique. Mais l'échange est renversé par le joueur : il semble répondre d'abord honnêtement à la question, puis fait basculer sa réponse dans le domaine de la fiction, en prétendant contre toute vraisemblance jouer à un jeu en ligne depuis une cabane sans connexion internet. Sur le plan visuel, le montage raccorde les images du jeu à une image filmée (l'une des seules que Bailleul a téléchargées depuis YouTube, sans qu'elle lui ait été envoyée volontairement par un joueur ou une joueuse) qui montre une forêt enneigée. Ce choix de montage revient à embrasser le récit inventé par le joueur ; la fiction est prise au sérieux, et comme enrichie par la décision du cinéaste de l'illustrer visuellement. À ce moment, on comprend qu'il ne s'agit véritablement pas tant pour le cinéaste de produire une documentation des véritables espaces de jeu des internautes qu'il rencontre, mais plutôt

d'explorer leurs imaginaires des différents espaces dans lesquels ils et elles évoluent, en jeu et hors du jeu.

J'ai commenté plus haut le fait que le personnage de narrateur construit par Bailleul apparaît comme un peu incompetent et maladroit ; on pourrait interpréter cette séquence d'entretien retournée par l'interrogé comme illustrant encore une fois l'incapacité du narrateur à obtenir de ses interlocuteurs et interlocutrices les informations qui l'intéressent. Mais une autre lecture de la séquence me semble plus intéressante. On peut y voir l'établissement d'une forme d'horizontalité dans l'échange entre les deux joueurs : l'un comme l'autre fabulent, mentent et jouent l'un avec l'autre, non seulement à *Battlegrounds*, mais dans leur conversation même. Ici, on sent comme la possibilité d'une rivalité entre les deux interlocuteurs, comme s'il s'agissait d'avoir le dernier mot, de se montrer le plus malin dans sa capacité à duper l'autre ; mais ailleurs dans le film, cette capacité partagée à produire des fictions donne naissance à de véritables collaborations dans la production d'un imaginaire commun et décalé. C'est particulièrement le cas s'agissant d'un des principaux fils rouges narratifs du film, que je n'ai pas encore évoqué, mais qui s'impose à l'analyse par sa récurrence à plusieurs moments du récit.

En effet, dès la première séquence du film, le narrateur entre en scène en posant une question d'une naïveté troublante. Il raconte avoir rencontré un jeune joueur à qui sa mère interdit de passer du temps sur l'ordinateur quand il fait beau dehors ; il n'a le droit de jouer que lorsqu'il pleut. Le narrateur demande donc à ses partenaires de jeu s'il est possible de modifier les paramètres du jeu pour provoquer la pluie à l'intérieur de *Battlegrounds*. L'humour de la séquence repose sur une confusion des espaces en jeu et hors jeu, dont j'ai souligné que c'est précisément le cœur du propos de Nicolas Bailleul. La séquence a donc pour rôle d'établir cette thématique ; elle introduit aussi immédiatement le personnage du

narrateur comme capable d'une grande naïveté. Mais la question de la pluie dans le jeu revient à plusieurs reprises du film ; elle insiste tout au long du récit, et reçoit plusieurs réponses. Après dix-huit minutes de film, un joueur propose au narrateur d'installer son ordinateur dans un terrain vague un jour de pluie, et d'attendre que la pluie « IRL » déclenche la pluie dans le jeu. On l'invitera aussi à demander à ses partenaires de jeu de chanter, n'importe quel air, de sorte à provoquer la pluie. Une séquence ultérieure montre le narrateur proposer à un coéquipier de chanter, et celui-ci d'entonner un énergique « Petit Papa Noël ». La thématique de la pluie fait une dernière apparition lors d'une séquence où un jeune joueur explique avoir subi un dégât des eaux dans sa chambre ; le narrateur lui demande d'un air dégagé « *et ton ordinateur, il va bien ?... t'as remarqué des différences depuis qu'il a pris la pluie ? ... dans le jeu ?* ». Deux choses apparaissent au gré de ces séquences. D'une part, le fait que certains joueurs s'empressent de « jouer le jeu » proposé par le Bailleul, en adressant à la question absurde formulée par le narrateur des réponses également absurdes. D'autre part, le désir de Bailleul de prendre au sérieux ces réponses, à la fois dans la manière dont son narrateur répond aux suggestions qui lui sont faites (à aucun moment l'absurdité de l'échange n'est dénoncé, ni par le narrateur ni par ses interlocuteurs et interlocutrices : on reste dans le *role play*), et dans l'empressement de celui-ci à tâcher de mettre en œuvre les propositions qui lui sont faites. C'est en ce sens qu'il me semble possible de parler, à propos des *Survivants*, d'une véritable collaboration entre le cinéaste et les joueurs et joueuses avec qui il a échangé. Celles et ceux-ci n'ont pas directement participé au montage du film ; mais leurs réactions spontanées aux interventions absurdes du narrateur ont servi de script au cinéaste, s'agissant d'inventer les situations qu'il allait ensuite tâcher de provoquer, dans une exploration performative de cet imaginaire collectif dont le film illustre la coproduction. Le procédé de fabrication du film laisse donc une part significative à l'agentivité des joueurs et des joueuses, investies non seulement du rôle d'informateurs et d'informatrices participant de la production

de savoirs, mais de coproducteurs et coproductrices de fictions ; une démarche qui me semble encore une fois faire écho à la pensée de Donna Haraway, qui écrivait que

Reconnaître l'agentivité du monde dans la production de savoirs permet de laisser de la place à des possibilités troublantes ; cela permet notamment d'apercevoir que le monde possède son propre sens de l'humour.²⁰²

3.5. CONCLUSION DU CHAPITRE

Dans un essai daté de 2008 et consacré au réemploi cinématographique d'images historiques, Jean-Louis Comolli écrivait :

Il faut pour rendre à leur sens les images photographiques (ou, d'ailleurs, cinématographiques) une parole d'accompagnement installant une situation d'accueil, d'attente, de désir. Sans cette dimension proprement *fictionnelle*, le document demeure indéchiffrable, indifférent. Aucune archive n'opère seule. Toutes, elles ont été enregistrées, fabriquées, investies par besoins et désirs divers, et précisément inscrits en un moment donné de l'histoire. Pour qu'un document redevienne actif et puisse faire basculer quelque pan de conscience, il est nécessaire que se retrouve en un autre moment de l'histoire la conjonction, encore une fois, de besoins, d'affects, de désirs, qui seront par définition différents de ceux qui ont présidé à la naissance du document, historiquement différents. Lire, interpréter, comprendre s'articulent à des récits, des demandes, des sentiments, des inquiétudes, un imaginaire... et je dirais que seule une mise en récit — qui est d'abord mise en formes — est à même d'ouvrir aux images du passé le champ d'un nouveau possible.²⁰³

Ce paragraphe fait directement écho aux thèses de Walter Benjamin déjà évoquées plus haut dans cette étude, concernant la « lisibilité » des images historiques. Son évocation ici exige qu'on le déplace, car les images réemployées dans les films de Roger Beebe, Kevin B. Lee, Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, Nicolas Bailleul et dans le film anonyme *fragments d'une révolution*, n'appartenaient pas au moment de la production des films à une

202 D. HARAWAY, « Situated Knowledges », art. cit, p. 593.

203 Jean-Louis COMOLLI, « Lessive spectaculaire des images passées », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 89-90-1, 2008, p. 71-75, ici p. 71-72.

époque révolue, mais au temps présent. Néanmoins, il me semble que figurent dans cet extrait de Comolli plusieurs idées très intéressantes à investir pour réfléchir aux cinq films qui composent le corpus de ce chapitre. L'idée, d'abord, qu'une « parole d'accompagnement » serait toujours nécessaire à l'accès à un corpus d'images, qui ne produirait pas de sens par lui-même (il « n'opère » pas seul). Cette idée fait directement écho aux dispositifs formels étudiés dans ce chapitre, qui s'est principalement intéressé à l'inscription et à la « situation » du regard des cinéastes à même leurs films. Que cette parole d'accompagnement comporte toujours une dimension « fictionnelle », c'est également clairement apparu dans l'analyse, notamment à partir d'exemples où la fictionnalisation des figures narratoriales était explicitement évoquée par le récit (dans *fragments d'une révolution* et *Les Survivants*). Enfin, Comolli écrit que toute « mise en récit » est d'abord une « mise en formes » ; c'est également un point que mes analyses ont illustré, puisqu'il est apparu impossible de n'analyser que le contenu des voix off (lieu privilégié du « récit » spectral dont procèdent les films), sans prêter aussi attention aux cadrages, interfaces, arrangements visuels et sonores qui contribuent autant que les voix à produire et à situer le lieu depuis lequel chaque cinéaste regarde internet, et en « accompagne » les images.

Plus spécifiquement, les cinq analyses ont permis de mettre en évidence l'impossibilité de produire un dispositif formel évitant à coup sûr toute forme d'exotisation. Il est plutôt apparu que chaque film reposait sur un équilibre sensible et précaire entre récit de soi et parole de l'autre, l'appréciation de la justesse de chaque dispositif appartenant en dernière instance aux spectateurs et spectatrices, qui eux et elles-mêmes découvrent les films dans des contextes de diffusion inévitablement particuliers. C'est donc depuis ma propre position de spectatrice singulière de ces films que j'ai tâché d'isoler quelques éléments qui me semblent pouvoir participer de cet équilibre, et contribuer à éviter que la figure narrative, suppléante du ou de la cinéaste dans son film, ne vienne écraser les voix et les images des internautes

dont le film documente les pratiques socio-médiatiques. La comparaison entre les cinq films m'a notamment permis de réfléchir aux enjeux de l'identification des cinéastes aux internautes dont ils et elles s'approprient les médias. On a vu que la capacité des cinéastes à penser leur propre participation à l'environnement numérique que leurs films documentent, et notamment à se mettre en scène eux et elles-mêmes en internautes, permet de thématiser de manière productive la distance qui sépare des autres internautes, et agit comme une invitation adressée aux spectateurs et spectatrices à prendre à leur tour de la distance vis-à-vis des narrateurs et narratrices incarnant, dans le film, le point de vue des cinéastes. Mais l'exemple de *Eau argentée. Syrie autoportrait* a permis d'observer qu'une trop grande identification des cinéastes aux personnes dont ils et elles empruntent les médias risque de nier leur singularité, et d'imposer une subjectivité unique à une myriade d'autres personnes, réduites ainsi au silence. Il s'agit donc de trouver un équilibre entre identification et distance, empathie et remplacement de l'autre, afin d'inviter une réflexion sur les proximités autant que les écarts qui persistent entre les différentes personnes participant, volontairement ou pas, du projet filmique.

Un autre élément récurrent dans les cinq analyses ci-dessus concerne la mise en scène des interfaces numériques et autres déterminants technologiques et algorithmiques informant la manière dont les cinéastes ont eu accès aux médias d'internet que leurs films documentent. L'essai de Donna Haraway m'a permis de penser le fait que le travail de « situation » du regard ne passait pas seulement par le fait pour un·e cinéaste d'évoquer de manière réflexive sa subjectivité et ses biais perceptifs, mais aussi de rendre compte du contexte plus général dans lequel son regard s'exerce. Ce contexte concerne autant l'espace géographique dans lequel le ou la cinéaste se trouve au moment de la production de son film, que les outils technologiques dont il ou elle dispose pour accéder à internet ; le contexte géographique, économique et politique de production des médias eux-mêmes qui se voient ensuite

réemployés dans le film ; et aussi les différentes médiations qui peuvent être entrées en jeu d'un point à l'autre (par exemple les chaînes de télévision qui ont diffusé les images YouTube réemployées dans *Eau argentée. Syrie autoportrait*). Cette remarque fait écho, il me semble, à l'une des conclusions importantes du chapitre précédent. J'évoquais, notamment grâce à une analyse croisée de séquences issues de *The Uprising* et *The Pain of Others*, l'importance de certains plans permettant une « remontée perceptive », de l'image vers son contexte de production. Un mécanisme similaire me semble être à l'œuvre, mais de manière plus complexe et complète, dans certains dispositifs analysés dans ce chapitre, et notamment grâce à la mise en scène des interfaces numériques dans *Transformers: the Premake* et *fragments d'une révolution*.

Dans le contexte de l'étude de ce que signifie « situer son regard » sur internet, est également apparue l'importance de la représentation à l'image du corps des cinéastes, présents de différentes manières dans les cinq films analysés dans ce chapitre. Cette présence corporelle me semble jouer un double rôle : elle permet souvent d'apporter un complément d'information concernant l'identité sociale du ou de la cinéaste (comme chez Roger Beebe, dont le film thématise explicitement la blancheur) ; mais elle vient aussi rendre tangible le lieu du regard en l'attribuant à un individu singulier et vulnérable – même lorsque, comme dans *fragments d'une révolution*, le corps singulier est exhibé à l'image en tant qu'il représente une multitude de corps anonymes.

Un quatrième élément qui est apparu dans mes analyses concerne l'importance de ce que les internautes figurés dans les films disposent eux et elles-mêmes d'un droit de regard et de parole sur leurs propres productions médiatiques. Quant à ce premier point, cela rappelle très directement, encore une fois, les conclusions de mon chapitre précédent. Il était apparu que l'approche observationnelle est la moins exotique lorsqu'elle s'intéresse à des scènes dans lesquelles les protagonistes eux et elles-mêmes en train d'observer quelque chose –

comme les femmes filmant l'homme s'époumonant dans l'avenue Bourguiba dans *The Uprising*, ou la YouTubeuse filmant avec minutie un filament mystérieux avec son microscope dans *The Pain of Others*. Dans ces scènes les internautes exerçaient très évidemment leur capacité de sujet regardant, et réagissaient verbalement à ce qu'ils et elles observaient ; le réemploi de ces séquences au sein d'un film observationnel venait superposer les lieux de regard des protagonistes, des cinéastes et des spectateurs et spectatrices, invitant implicitement une réflexion sur les conditions d'exercice de ces différents regards, mais en évitant qu'une hiérarchie claire ne soit établie entre les personnes qui regardent et celles qui sont regardées. Les analyses de ce troisième chapitre ont permis d'explorer cette idée plus avant, car il est apparu que lorsque les cinéastes se mettent en scène en tant que sujet regardant à l'intérieur de leurs films, le même enjeu reste présent, encore que configuré de manière plus explicite. Les situations qui voient un narrateur exprimer ses ressentis vis-à-vis de l'image d'une personne muette et n'ayant aucun rôle dans la production de ladite image (comme Ossama Mohammed parlant du jeune garçon embrassant la botte du soldat), apparaissent comme reposant sur une dissymétrie lourde d'enjeux éthiques et politiques. La parole du cinéaste ne peut être investie comme prenant la place de celle de qui fait l'objet des regards, sans que cette substitution ne constitue une forme d'imposition niant à l'autre le droit de parler en son propre nom. À l'inverse, plusieurs films analysés ici reposent sur le partage entre cinéastes et internautes du droit de regard et de commentaire sur les images réemployées ; notamment *Transformers: the Premake*, qui met en scène les commentaires de certain·es internautes sous les médias produits par d'autres ; ou dans *fragments d'une révolution*, où les images sont explicitement envoyées à la narratrice par des correspondant·es à Téhéran, eux et elles-mêmes avides de consommer les images du mouvement de révolte auquel ils et elles prennent part.

Enfin, les deux dernières analyses proposées dans ce chapitre ont concerné deux films dont le dispositif repose, partiellement du moins, sur un partage volontaire de médias entre les internautes et les cinéastes. C'est une voie intéressante à explorer, car comme l'écrivait Christine Hine, les chercheurs et chercheuses travaillant à documenter internet sont toujours, par définition des participant·es des environnements qu'ils et elles explorent ; la collaboration effective avec des internautes apparaît comme une manière de rendre compte de cette participation, tout en favorisant une forme de négociation avec les protagonistes de la forme que pourrait prendre le film. Les deux analyses ont cependant permis d'observer qu'il ne s'agissait pas de rêver à la mise en place de dispositifs parfaitement égalitaires et horizontaux entre cinéastes et internautes²⁰⁴ – ce n'était en tout cas pas le cas dans *fragments d'une révolution* et *Les Survivants*, où les cinéastes continuaient évidemment à jouir du privilège d'être responsable du montage du film, et où les narrateur et narratrice gardaient la part belle du récit. Mais comme l'écrivait Bill Nichols :

Toute voix auctoriale, même peu autoritaire, reste complice de la voix qui contrôle le système textuel tout entier ; mais l'effet produit sur les spectateurs et spectatrices est néanmoins bien différent.²⁰⁵

Or c'est bien à cet effet que j'ai souhaité réfléchir ici : je partage l'avis de Nichols, selon qui la conscience que l'on a du pouvoir effectif de décision que conserve le ou la cinéaste quant à la forme définitive de son film, ne doit pas empêcher de penser les modulations des effets d'autorité qu'il ou elle produit ou déconstruit, selon la manière dont il ou elle choisit de thématiser dans son film la nature de son propre regard, et d'exposer ses conditions d'exercice.

204 Je renvoie à ce sujet aux travaux en cours d'Ariane Papillon, cinéaste et doctorante, qui place au cœur de ses recherches la question de l'horizontalité des dispositifs collaboratifs entre les cinéastes et leurs protagonistes, et travaille notamment sur la mise en scène au cinéma d'interactions en ligne.

205 B. NICHOLS, « The Voice of Documentary », art. cit., p. 24.

Parvenue au terme de ce troisième chapitre, je propose désormais de prolonger cette étude du réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction contemporain en évoquant ma propre pratique de réalisation, et plus particulièrement, en faisant retour sur la production des deux essais vidéographiques présentés plus tôt dans cette thèse : *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*. Ces deux films ont été réalisés spécifiquement dans le contexte de cette recherche doctorale, et font réponse à deux œuvres analysées plus haut dans la thèse : *The Pain of Others* de Penny Lane, et *Watching the Detectives* de Chris Kennedy. Il s'agit, on s'en souvient, de deux films représentatifs de l'approche observationnelle discutée dans le deuxième chapitre de la thèse ; mes propres films mobilisent au contraire une narration à la première personne, qui les rattache plutôt à l'approche réflexive évoquée dans le chapitre suivant. Le prochain et dernier chapitre de cet essai a vocation à expliciter les modalités méthodologiques autant qu'épistémologiques de l'inscription de ces deux films dans la thèse, et à partager, parmi les questionnements pratiques que j'ai rencontrés en produisant ces films, ceux qui intéressent le plus directement le propos de cette thèse.

CHAPITRE 4. EXPÉRIMENTATIONS VIDÉOGRAPHIQUES

La seule critique véritable d'un film ne peut être qu'un autre film.

Jacques Rivette¹

¹ Jacques Rivette dans les *Cahiers du cinéma*, n° 84, juin 1958, cité par Antoine DE BAECQUE, « La "Recherche création" en cinéma, état des lieux », in Jean CARRIVE, Géraldine POELS et Barbara TURQUIER (dir.), « Cinéma, audiovisuel, son », *Culture et Recherche*, 141, 2020, p. 73-74, ici p.73.

Tout d'abord, il est important de situer la rédaction de ces pages par rapport au moment de la production des deux films dont elles évoquent la fabrication. J'ai terminé *Watching the Pain of Others* à l'automne 2018, et *Forensickness* pendant l'hiver de l'année suivante. J'avais, à cette époque, bien avancé dans les recherches qui ont conduit à la production de cette thèse, mais la rédaction du présent essai n'avait qu'à peine débuté lorsque j'ai terminé le second film. Les deux films ont représenté la première forme qu'ont prise mes recherches autour du questionnement qui anime la thèse – ma première tentative d'approche de mon corpus. Aussi les prochaines pages ne retranscrivent-elles pas fidèlement l'état de mes réflexions au moment de la production de ces deux films – moment où la problématique même de cet essai écrit restait à préciser, et où j'avais résolument laissé pour plus tard la question de l'articulation méthodologique entre écriture théorique et expérimentation vidéographique. J'ai réalisé les deux films de manière aussi libre que possible, obéissant à mon intuition formelle plutôt qu'à un ensemble de contraintes prédéfinies, en choisissant de faire confiance à la forme audiovisuelle pour m'aider à approcher un questionnement que je n'avais pas encore formulé par écrit. En ce sens la production de *Watching the Pain of Others* et de *Forensickness* a véritablement été l'occasion pour moi, non pas de mettre en pratique des hypothèses déjà élaborées, mais d'explorer très librement des intuitions pratiques dont l'analyse des dix films de mon corpus m'a ensuite permis de formuler plus consciemment les enjeux.

En particulier, je tiens à souligner que si j'avais déjà vu à l'époque la plupart de ces dix films, et beaucoup d'autres que j'ai finalement retirés de mon corpus principal, je n'avais pas encore produit les micro-analyses présentées dans les précédents chapitres. En particulier, je n'avais pas encore consciemment identifié les éléments formels qui me sont ensuite apparus, à la faveur de ces analyses, comme permettant en partie d'éviter l'exotisation d'internet : la capacité de certaines séquences observationnelles à inviter une « remontée perceptive » vers les conditions de production des images, l'opportunité pour le ou la cinéaste de situer non

seulement la subjectivité de son regard sur internet, mais aussi le contexte matériel et technologique d'exercice de celui-ci, la capacité de certains dispositifs cinématographiques à faire réponse, dans leur forme ou dans leurs modalités de diffusion, à des pratiques d'internautes... Il serait donc non seulement contraire à mon intention, mais aussi anachronique de voir dans *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* une tentative de mettre en œuvre ces éléments de dispositifs observés chez d'autres cinéastes, que j'aurais repris à mon compte pour tenter de réaliser, si cela était même possible, des œuvres idéalement non-exotisantes.

Néanmoins, comme les prochaines pages vont le montrer, certains de ces éléments se retrouvent effectivement dans mes films. Il me semble que cette convergence vient de ce que c'est avec la même sensibilité, les mêmes intuitions formelles et les mêmes interrogations théoriques que j'ai produit les deux films et les analyses du troisième essai. Je n'ai pas réalisé ces films pour qu'ils démontrent par l'exemple la pertinence de mes hypothèses théoriques. C'est plutôt l'inverse qui s'est produit : à mesure que j'avancais dans l'élaboration du corpus de cette thèse, j'observais mon désir de choisir des films et d'analyser des séquences qui faisaient écho à certains éléments de mon propre travail filmique, que le fait de retrouver chez d'autres cinéastes me permettait de mettre à distance, et donc de mieux penser. En ce qui me concerne, la rédaction de cet essai m'a permis d'avancer dans la compréhension des dispositifs formels par lesquels j'étais spontanément attirée – et de ceux qui, tout aussi spontanément, me mettaient mal à l'aise. Quant à la valeur du savoir ainsi produit, il me semble que ce développement méthodologique a au moins la vertu de résonner avec les réflexions théoriques qu'il a vocation à questionner : suivant dans l'écriture l'une des recommandations formelles dont j'ai tâché d'examiner les enjeux dans les pages précédentes, ce dernier chapitre contribue à « situer » rétrospectivement mon regard, de chercheuse autant que de cinéaste, non

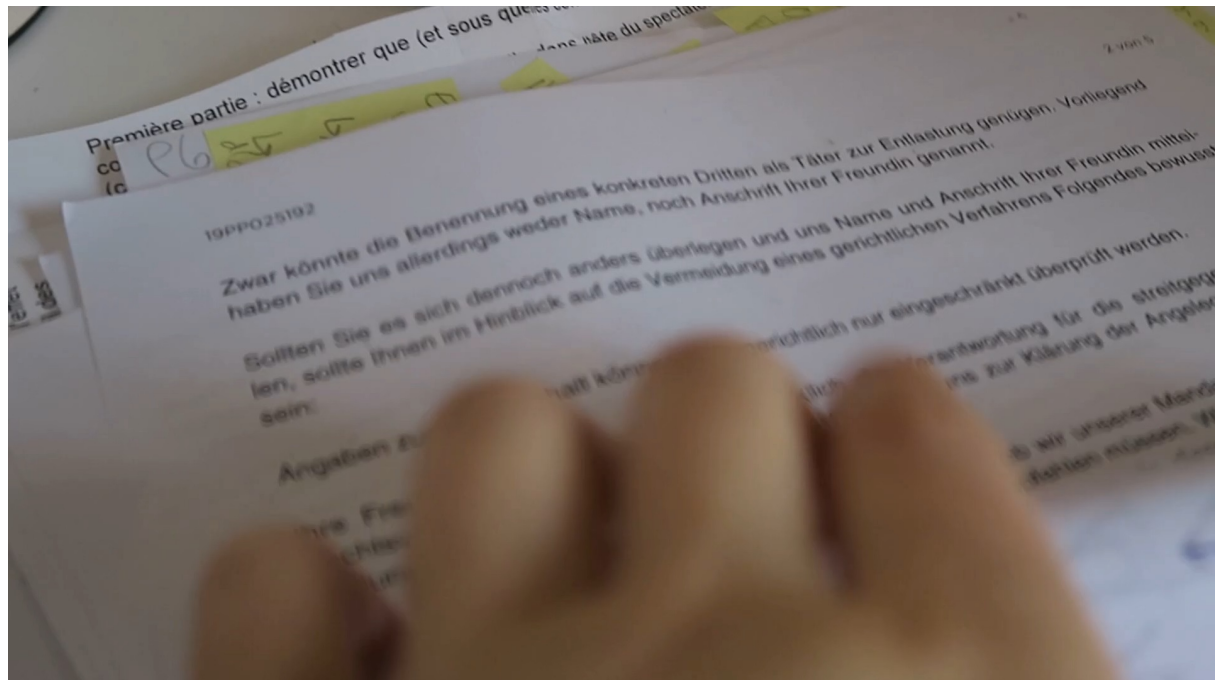
seulement sur les médias d'internet que ce travail doctoral m'a amené à découvrir, mais aussi sur les dix films qui m'y ont amenée.

Ce dernier chapitre vise donc à expliciter les liens que j'observe rétrospectivement entre certaines techniques formelles que j'ai mobilisées pour réaliser *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, et le questionnement théorique exposé plus haut dans cet essai. Je présente d'abord la manière dont j'ai abordé ce travail vidéographique, en évoquant plusieurs points de référence qui permettent d'en situer la démarche, empruntés à l'histoire du cinéma, de la télévision et à certaines pratiques numériques contemporaines. J'évoque ensuite un aspect des films qui me semble particulièrement important à commenter, puisqu'il fait directement écho à l'argumentaire présenté dans les chapitres précédents : ma décision de produire ces films sous la forme de récits de recherche à la première personne, ce choix venant à l'encontre des dispositifs observationnels adoptés par les deux films de Penny Lane et Chris Kennedy auxquels les miens font réponse. Ces remarques m'amèneront, à partir de l'évocation de plusieurs scènes de *Watching the Pain of Others*, à approfondir les pistes esquissées ci-dessus concernant la dimension de fictionnalisation de l'écriture de soi dans ce type de récit, et la dimension de performance (au sens d'une performance d'actrice) qui entre en jeu dès lors que l'on choisit d'enregistrer sa propre voix, voire d'apparaître soi-même à l'image. Puis, revenant sur la production de certaines séquences en particulier de *Forensickness*, j'élargirai la discussion pour présenter quelques hypothèses conclusives quant au choix consistant à mêler au sein d'un même film des médias trouvés sur internet et des images et des sons produits spécifiquement pour l'occasion – une question déjà apparue en filigrane dans cet essai, mais que le retour sur mes propres films me permettra d'approfondir.

Le fait que ces deux films aient été réalisés avant la rédaction de cet essai contribue à expliquer qu'ils excèdent de plusieurs manières le seul thème du réemploi et l'exotisation d'internet au cinéma. Par souci de m'en tenir à la problématique de cet essai écrit, je laisserai

donc de côté les aspects des films qui ne me semblent pas y faire directement écho. En ce sens, ce chapitre n'a pas vocation à épuiser les films, mais à en tirer quelques pistes de réflexion qui m'apparaissent comme particulièrement productives dans le cadre spécifique de la discussion menée dans cette thèse. J'espère que ce que les films contiennent d'autre – d'autres thématiques, d'autres questionnements en germe que ce troisième essai n'a pas dépliés – pourra faire l'objet de discussions ultérieures.

Une dernière remarque s'impose avant d'entrer dans le cœur de ce chapitre. J'ai expliqué que j'avais réalisé *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* dans l'idée très explicite et formulée d'emblée, qu'ils s'intègrent à ce travail doctoral. Cependant, j'avais déjà auparavant réalisé plusieurs films à partir d'un travail de réemploi d'internet, qui m'avaient permis d'explorer certaines techniques formelles mobilisées à nouveau dans ces deux films ; et j'ai réalisé d'autres films depuis, qui m'ont donné l'occasion d'approfondir ma compréhension de cette manière de fabriquer du cinéma. Si les prochaines pages n'ont pas vocation à rendre compte de l'ensemble de ce travail de création – cela m'entraînerait encore une fois trop loin de la problématique qui anime cet essai – je ferai néanmoins ponctuellement référence à certains de mes autres films. Cela me permettra de rendre compte de la genèse de certains aspects de ma démarche de création, et de donner de mon travail une image plus honnête, en ne surinvestissant pas par exemple l'emploi dans un cas en particulier d'une technique que je tendrais en réalité à mobiliser dans la plupart de mes films.



96. Travail manuel dans *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* (2018 et 2020).

4.1. L'ESSAI VIDÉO, ET QUELQUES FORMES AVOISINANTES

Les deux films que je présente comme faisant partie intégrante de cette thèse ont tous deux la forme de journaux intimes de recherche. Ils prennent chacun pour point de départ mon expérience de spectatrice face à l'un des films de mon corpus, auxquels j'ai consacré des analyses plus tôt dans cet essai : *The Pain of Others* de Penny Lane, et *Watching the Detectives* de Chris Kennedy. Ce sont, parmi tous les films que j'ai vus relevant du dispositif appropriationnel que cette thèse cherche à penser, ceux qui m'ont le plus affectée lors de mon premier visionnage, et qui ont immédiatement suscité chez moi un vif désir de produire, à leur propos, un discours à la fois sensible et argumenté. J'ai écrit dans l'introduction générale de cet essai que l'approche observationnelle, à laquelle j'ai consacré mon deuxième chapitre, m'a d'emblée posé problème ; subjectivement, en tant que spectatrice, je me sentais face à ces films comme déplacée, contrainte à porter sur des médias décontextualisés un regard dont je ne savais pas si j'étais censée l'investir de manière empathique, critique, voire moqueuse. Le fait que *The Pain of Others* et *Watching the Detectives* relèvent tous deux de cette approche n'est donc pas un hasard : j'ai souhaité, en consacrant beaucoup de temps et d'énergie à adresser à chacun une réponse singulière (*Watching the Pain of Others* a pris plus de six mois intensifs à produire, et *Forensickness* près de neuf mois), mettre au travail ce malaise spectatorial dont j'avais fait l'expérience, pour en comprendre la nature et en saisir les enjeux.

D'un point de vue formel, les deux films invitent à suivre les recherches d'une chercheuse à laquelle je prête ma voix, qui mène une enquête sur internet à partir des films de Lane et Kennedy. Les deux films prennent pour point de départ le sentiment de malaise spectatorial évoqué ci-dessus, que la narration cherche à nommer, décrire, puis à comprendre. L'enquête est donc d'emblée introspective autant qu'elle est tournée vers l'extérieur. Elle est

conduite par une narration produite principalement en voix off, rédigée à la première personne, qui sert de fil rouge conduisant d'un média à l'autre, à mesure que l'enquête progresse, par détours et libre associations plutôt qu'en ligne droite. Les médias quant à eux sont présentés à même le bureau de mon ordinateur, adoptant la technique du desktop documentaire évoquée ci-dessus à propos des films de Roger Beebe et Kevin B. Lee, dont le film *Transformers: the Premake* a été une source d'inspiration très importante pour moi. Les films de Lane et Kennedy sont d'ailleurs eux-mêmes présentés sur mon desktop, intégrés dans l'interface graphique de la plateforme Vimeo où je les ai découverts. Les œuvres cinématographiques sont donc elles traitées, formellement, sur un pied d'égalité avec tous les autres médias également issus d'internet. D'autres films et vidéos d'art font leur apparition au fil du récit, toujours intégrés d'une manière ou d'une autre à l'interface de l'ordinateur, qui a constitué pendant toute la durée de mon enquête le cadre immuable de mes expériences médiatiques autant que cinématographiques. Les films antérieurs de Penny Lane et Chris Kennedy, *Invasion Los Angeles (They Live, John Carpenter, 1988)*, *Traque à Boston (Patriots Day, Peter Berg, 2016)*, la vidéo *lost* de l'artiste turque belit sağ² (2014), pour ne citer qu'eux, sont ainsi intégrés au dispositif de mes films de la même manière que les vidéos issues des chaînes YouTube des trois patientes de Morgellons dont le film de Penny Lane fait le portrait (Carrie, Marcia et Tasha), ou que des reportages de la BBC documentant l'enquête du FBI suite aux attentats de Boston.

Mes deux films se fondent donc sur un travail de remontage de ces différents films et médias – qui étaient eux-mêmes pour la plupart déjà des films d'appropriation, prenant pour matière première des images ayant souvent déjà fait l'objet de plusieurs recontextualisations,. Mais outre le fait que mon geste appropriationnel fait explicitement écho aux pratiques des cinéastes dont j'ai étudié les films, le fait de recourir à une approche vidéographique dans le

2 L'artiste écrit son nom sans majuscule.

cadre d'un travail de recherche universitaire n'est pas sans précédent. En particulier je me suis beaucoup nourrie, avant et pendant la production de ce travail doctoral, des travaux et recherches autour de la forme de l'essai vidéographique, ou en anglais du *video essay*, ainsi que des discussions que j'ai pu mener avec différents praticiens et praticiennes de cette forme. Aussi me semble-t-il essentiel, pour débiter ce chapitre et contextualiser la démarche qui a mené à la production de ces deux films, de présenter les aspects des discussions autour de cette forme qui me semblent résonner le plus avec ma pratique.

4.1.1. L'essai vidéo : éléments de définition

La littérature critique sur l'essai vidéo s'est énormément étendue ces dernières années, à mesure que la forme s'est démocratisée. Ce n'est pas mon objet que de rendre compte ici de manière exhaustive de cette littérature ; je renvoie notamment à ce propos aux thèses récentes, et très complètes, de Tiago Baptista³ et Irina Trocan⁴. Cependant, quelques éléments de définition s'imposent. Cristina Álvarez López et Adrian Martin, dans un article daté de 2014 qui évoque la généalogie de ce qu'il et elle appellent « l'essai audiovisuel » numérique contemporain, écrivent que

l'essai audiovisuel n'est pas un genre strict ou une forme délimitée – c'est le nom que l'on donne à un champ bourgeonnant d'enquête, de recherche et d'expérimentations, à l'université et en dehors ; c'est l'expression d'un travail critique, analytique et théorique, qui emploie toutes les ressources de l'audiovisualité, c'est-à-dire des images et des sons assemblés en un montage.⁵

3 Tiago BAPTISTA, *Lessons in Looking: the Digital Audiovisual Essay*, thèse de doctorat préparée à Birkbeck – University of London sous la direction de Laura Mulvey et soutenue en 2016, p. 209.

4 Sa thèse intitulée *Audiovisual in Opposition. Critical Thinking in Video-essays and Essay-cinema* n'est malheureusement disponible qu'en roumain pour le moment, mais un entretien en anglais est disponible ici : Flavia DIMA, « Audiovisual in Opposition: an Interview with Irina Trocan », *Films in Frame*, 2020, URL : <<https://www.filmsinframe.com/en/interviews/interview-irina-trocan/>>.

Si la difficulté à proposer de l'essai vidéo une définition précise et définitive semble faire consensus (de la même manière, comme je l'évoquais dans mon introduction, que c'est un leitmotiv de la littérature sur l'essai littéraire ou filmique que celui-ci résiste à toute tentative de définition), il est globalement entendu que le terme désigne une forme audiovisuelle, le plus souvent produite aujourd'hui sous format numérique, qui élabore un travail « critique, analytique [ou] théorique » à propos d'un corpus d'images préexistantes. Le chercheur et vidéo essayiste Christian Keathley, dans un essai intitulé « La caméra-stylo. *Notes on video criticism and cinephilia* » daté de 2012, a proposé de rattacher cette pratique contemporaine aux prédictions d'Alexandre Astruc, près de cinquante ans auparavant, concernant la capacité des « nouvelles technologies » d'images à contribuer à « l'invention de nouvelles formes critiques audiovisuelles »⁶. L'argumentaire de cet essai peut être résumé, de manière schématique, comme suit : maintenant que les textes filmiques ont été rendus « trouvables » (le terme faisant explicitement référence au célèbre essai sur l'analyse filmique écrit par Raymond Bellour en 1975⁷) par les technologies numériques, les analyses et critiques filmiques peuvent être produites non seulement par écrit, à partir d'un travail minutieux de description d'images, mais aussi via un travail de remontage des images et des sons mêmes dont il s'agit de produire l'analyse. S'agissant de théoriser le type de savoirs produits par cette pratique, les écrits de la chercheuse et vidéo essayiste Catherine Grant sont particulièrement évocateurs. Elle fait notamment référence au concept de « recherche performative » développé par Brad Haseman⁸ pour souligner que le recours, par un chercheur ou une chercheuse en études visuelles ou cinématographiques, au médium audiovisuel, ne se limite

5 Cristina ÁLVAREZ LÓPEZ et Adrian MARTIN, « Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2014, URL : <<https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>>.

6 Christian KEATHLEY, « La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia », in Alex von CLAYTON, Andrew KLEVAN (dir.), *The Language and Style of Film Criticism*, Londres, Routledge, 2012, p. 176-190, ici p. 179.

7 Raymond BELLOUR, « The Unattainable Text », *Screen*, 16-3, 1975, p. 19-28.

8 Brad HASEMAN, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118-1, 2006, p. 98-106.

pas nécessairement au fait de « recourir à un médium plus engageant pour diffuser [s]on travail de recherche préexistant », mais invite aussi à « embrasser un nouveau paradigme de recherche dans lequel *performer* celui-ci »⁹. La notion de « performance » fait ici référence à une recherche

produite dans le même médium ou mode que le sujet de la recherche, c'est-à-dire – dans le cas de recherches portant sur le cinéma, la télévision, les arts audiovisuels ou les vidéos internet – *audiovisuellement*.¹⁰

Partant de ces définitions, la catégorie de l'essai vidéo ne correspond pas à une forme fixe : les durées en sont variables, ainsi que les dispositifs formels. Par exemple certains essais contemporains présentent un argumentaire critique en voix off (ce que Christian Keathley, dans l'essai cité plus haut, appelle le « mode explicatif »¹¹) ; mais d'autres auteurs et autrices ont argumenté contre l'emploi de la voix off, en défendant l'idée que le remontage seul pouvait produire un discours critique sur les images et sons étudiés, explorant ainsi un « mode exploratoire » ou « poétique », toujours selon Keathley¹². Autre source de diversité : les écrits cités ici de Grant et Keathley concernent les usages de la forme de l'essai vidéo dans le contexte spécifique d'une recherche universitaire, mais c'est précisément l'une des spécificités de cette forme qu'elle existe et circule dans différents contextes. Sa labellisation (en tant qu'œuvre cinématographique ou plastique, travail de recherche, ou « contenu » destiné à internet) dépend de son contexte de diffusion autant que du statut et de l'activité principale de

9 Catherine GRANT, « The Audiovisual Essay as Performative Research », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2016, URL : <<https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>. C'est Grant qui souligne.

10 *Ibid.* C'est Grant qui souligne.

11 C. KEATHLEY, « La Caméra-stylo », art. cit.

12 Voir à ce propos Adrian MARTIN, « A Voice Too Much », *The Audiovisual Essay*, 2016, URL : <<https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/reflections/adrian-martin-a-voice-too-much/>> ; Chiara GRIZZAFFI, « Let Them Speak! Against Standardization in Videographic Criticism », *[in] Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, 1-4, 2017, URL : <<http://mediacommons.org/intransition/2017/let-them-speak-against-standardization-videographic-criticism>> ; Ian GARWOOD, « The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2016, URL : <<https://necsus-ejms.org/the-place-of-voiceover-in-audiovisual-film-and-television-criticism/>>.

son auteur ou autrice. Comme l'écrivent de manière provocatrice Martin et Álvarez López dans un autre essai :

L'essai audiovisuel reste – même si certain·es ont du mal à l'admettre – une forme hybride, entre art et recherche. Pas tout à fait suffisamment artistique pour certain·es artistes, curateurs et curatrices, qui le trouvent entravé par son caractère explicatif et ses arguments rationnels ; trop artistique et irrésolu pour les chercheurs et chercheuses plus conventionnel·les.¹³

Ces lignes datent de 2015. Encore aujourd'hui, on constate que certains essais vidéo sont aujourd'hui identifiés comme des œuvres de cinéma, et diffusés en festivals, voire distribués en salles : par exemple le travail de Mark Cousins (*Story of Film*, 2011, *Bigger Than The Shining*, 2016, *Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema*, 2018...) ou Charlie Shackleton (anciennement Charlie Lyne : *Beyond Clueless*, 2014, *Fear Itself*, 2015...). D'autres sont présentés plutôt en contexte académique et identifiés comme des productions de recherche, au même titre qu'une publication universitaire ; on en trouve de nombreux exemples sur les sites des revues scientifiques en ligne *[in]Transition* et *Screenworks*. D'autres enfin sont destinés à être diffusés à un très grand public sur internet : le format du *video essay* est extrêmement populaire sur la plateforme YouTube, et par exemple les chaînes des vidéo essayistes Evan Puschak (*The Nerdwriter*), Lindsay Ellis aux États-Unis, ou François Theurel (*Le Fossoyeur de films*) en France, rassemblent des millions d'abonné·es. Bien sûr, les formes correspondant à ces trois contextes de diffusion varient. C'est selon moi l'une des grandes vertus de la catégorie de l'essai vidéo que de désigner ensemble toutes ces formes, et de permettre de penser leurs points communs, même si l'emploi d'un terme générique risque toujours de créer des confusions et d'invisibiliser les singularités de chaque pratique. Mais par ailleurs, la présence de la forme de l'essai vidéo dans ces trois contextes constitue l'une des justifications centrales, s'agissant pour moi d'y recourir dans le contexte de

13 Cristina ÁLVAREZ LÓPEZ et Adrian MARTIN, « Analyse and Invent: A Reflection on Making Audiovisual Essays », *Frames Cinema Journal*, 2015, URL : <<https://framescinemajournal.com/article/analyse-and-invent-a-reflection-on-making-audiovisual-essays/>>.

cette thèse, car il s'agit des trois espaces médiatiques au contact desquels mon travail doctoral s'est développé : le cinéma expérimental, auquel se rattachent les films de mon corpus ; les nouveaux médias en ligne, que ces films documentent ; et l'université, qui constitue le contexte de production de ma recherche. Mes films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* ont eux-mêmes circulé entre ces trois domaines : j'ai eu l'occasion de les présenter en festivals de cinéma autant qu'en contexte de conférences et de colloques universitaires, et que j'ai tenu à les rendre disponibles en libre accès sur les réseaux sociaux en ligne dès le moment de leur finalisation.

Pour ma part, j'ai découvert le format de l'essai vidéo en 2015, à la faveur d'un séjour de recherche à l'Université de Vienne en Autriche où enseignait le vidéaste et critique berlinois Michael Baute. L'intitulé de son atelier promettait d'explorer la conjonction entre analyse critique et travail de montage, ce qui correspondait alors, et correspond toujours, à deux de mes passions. J'y ai réalisé mon premier essai vidéo, une analyse du film *Le Narcisse noir* (*Black Narcissus*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1949)¹⁴. J'ai ensuite produit plusieurs essais vidéo pour la plateforme états-unienne de diffusion de cinéma indépendant Fandor, dont l'éditeur en chef était à l'époque Kevin B. Lee, dont j'ai déjà souligné qu'il a joué un rôle très important dans l'essor de la pratique du *video essay*, d'abord aux Etats-Unis, puis à l'international. L'un de mes modèles à l'époque, comme pour beaucoup de vidéo essayistes ayant commencé à pratiquer à cette période, était la très populaire chaîne YouTube *Every Frame a Painting*, produite par Taylor Ramos et Tony Zhou entre 2014 et 2016. Suivant leur modèle, mes premiers essais adoptaient un format qui était déjà à l'époque identifié comme relativement standardisé : une voix off lisant un texte argumenté et développant un propos en lien avec l'histoire ou la théorie du cinéma, illustré de manière synchrone par une sélection de clips extraits de différents films. La fin de ma collaboration avec Fandor et le début de ma

14 La vidéo, intitulée *Peeping Ruth* est disponible à l'adresse suivante : <https://www.chloegalibertlaine.com/video-essays>.

thèse l'année suivante m'ont ensuite amenée à poursuivre mes recherches vidéographiques sur des terrains plus expérimentaux, à la fois à l'intérieur du cadre de mes recherches doctorales et en parallèle à celles-ci. Celles-ci ont mené pendant le temps de mon doctorat à la production d'une quinzaine d'essais vidéographiques, dont *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*.

J'ai écrit plus haut que la forme de l'essai vidéo est difficile à contenir dans une définition unique ; mais on peut distinguer plusieurs courants parmi les praticien·nes contemporain·es, qui héritent de diverses traditions cinématographiques et télévisuelles. Il est utile de distinguer ces différentes approches, car cela permet d'historiciser certaines formes, en résistant à l'illusion de la nouveauté radicale des pratiques qui se sont développées à la faveur de la démocratisation des technologies numériques. Et surtout, en ce qui concerne la présente étude, cela permet de spécifier plus précisément quels films, quelles formes ont le plus directement informé mon travail, au-delà de la seule référence, à la fois indispensable et par trop imprécise, à la catégorie générique de l'essai vidéo. S'agissant de contextualiser mon travail vidéographique, il me semble pertinent d'évoquer trois pratiques distinctes, ayant chacune leur propre histoire et leurs enjeux, qui peuvent être perçues soit comme appartenant à la grande famille de l'essai vidéo, soit comme des formes avoisinantes, selon que l'on en adopte une définition plus ou moins large. Je ne prétends inscrire mes films en plein dans aucune des trois histoires, mais il me semble que ma pratique existe quelque part dans l'espace défini par ces trois pôles. On notera d'ailleurs que ces trois pratiques correspondent plus ou moins aux trois contextes évoqués précédemment, dans lesquels circulent aujourd'hui les essais vidéo : le cinéma expérimental, l'université (ou du moins le contexte éducatif), et les réseaux sociaux en ligne. Ces références n'étaient pas présentes à mon esprit à chaque instant de la production des deux films, mais je les expose ici comme trois pôles participant du

paysage médiatique au sein duquel il me semble désormais, rétrospectivement, que mes films s'inscrivent. Je n'avance pas non plus qu'il s'agit là de pôles clairement identifiés et absolument distincts les uns des autres. Sur ce point, je m'accorde à la méthodologie énoncée par Cristina Álvarez López et Adrian Martin :

Tout ce qu'un commentateur ou une commentatrice décrit comme un genre, un type, un modèle, une forme ou une tradition, a toujours généralement déjà produit de nombreux exemples de combinaisons hybrides, de contre-exemples, et d'exagérations idiosyncratiques de la forme en question. Nous ne voulons ici que signaler [quelques] points extrêmes, qui peuvent être utilisés pour rassembler et comparer différentes œuvres et tendances singulières au sein de ce qui nous apparaît aujourd'hui comme un territoire vivant et en perpétuelle évolution (« *a vital, operative field* »).¹⁵

4.1.2. Le remake expérimental

Il est tout d'abord un courant dans l'histoire du cinéma expérimental qui me semble intéressant à considérer pour contextualiser la démarche qui a conduit à la production de mes deux films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*. Il s'agit d'un sous-ensemble du vaste corpus du cinéma de réemploi, et est constitué de films que l'on pourrait désigner comme des remakes expérimentaux ou critiques. Ces films ont pour point commun de prendre pour point de départ non pas n'importe quelle image préexistante, mais une œuvre singulière appartenant à l'histoire du cinéma, sur laquelle ils font retour pour en étudier les modalités de fabrication, pour en prolonger le discours critique, ou pour en réactiver le propos dans un contexte contemporain. Il n'y s'agit donc pas, dans ces films « réfractifs »¹⁶, de gommer l'origine des

15 C. ÁLVAREZ LÓPEZ et A. MARTIN, « Introduction to the Audiovisual eEssay: A Child of Two Mothers », art. cit.

16 Le terme est de Timothy Corrigan, qui en identifie d'autres exemples : le *Tokyo-Ga* de Wim Wenders (1985), *Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda (2001), *Five Dedicated to Ozu* d'Abbas Kiarostami (2004), et *Une journée d'Andreï Arsenevitch* de Chris Marker (2000). Timothy CORRIGAN, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 182.

images ou de les détourner de leurs significations originelles, mais à l'inverse d'évoquer très explicitement la mémoire du film d'origine, pour la remettre au travail ou en exhiber les soubassements, notamment idéologiques. Certains de ces films consistent en des *remakes* plan par plan : le *Psycho* de Gus Van Sant (1998), ou *What Farocki Taught* de Jill Godmilow, sorti la même année, qui reproduit à l'identique (mais en anglais) le film *Feu inextinguible* de Harun Farocki (*Nicht lösbares Feuer*, 1969). Le film *A Movie by Jen Proctor* (Jennifer Proctor, 2010-2012) peut être rattaché à cette lignée, qui reprend plan après plan le célèbre film de Bruce Conner (1958) en remplaçant chaque image du film originel par une vidéo contemporaine trouvée sur internet et présentant un sujet comparable. D'autres films appartenant à ce sous-genre du film expérimental d'appropriation s'émancipent davantage de l'œuvre qu'ils prennent pour point de départ, comme le long-métrage *The Five Obstructions* de Jørgen Leth et Lars von Trier (2003), qui documente la production de plusieurs remakes par Jørgen Leth de son propre film *Det perfekte menneske* (1967), en réponse à une série de défis lancés par Lars von Trier. Les films de Mark Rappaport, notamment *Rock Hudson's Home Movies* (1992) et *From the Journals of Jean Seberg* (1995), présentent également un travail de reprise critique de films préexistants, dont certains extraits se voient commentés par un acteur et une actrice contemporains incarnant respectivement les deux stars, dont il et elle produisent une « autobiographie fictionnelle »¹⁷.

17 Mark RAPPAPORT, *Le Spectateur qui en savait trop*, Paris, P.O.L., 2008, p. 32 et seq.



97. Originaux et remakes : Harun Farocki – Jill Godmilow, Bruce Conner – Jen Proctor, Jørgen Leth - Jørgen Leth et Lars von Trier, Jean-Luc Godard – Mark Rappaport.

Les modalités d'emprunt et de greffe de ces films « de seconde main » sur ceux qui leur servent de point de départ sont multiples, et il existe à peu près autant de dispositifs formels différents au sein de cette lignée de remakes expérimentaux que celle-ci ne compte d'œuvres. Les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard (1988-1998) même peuvent en apparaître comme un cas limite, puisque la série ne prend pas pour objet premier une œuvre cinématographique unique, mais produit néanmoins un discours critique sur le médium cinématographique à partir d'un travail d'appropriation et de remontage d'œuvres préexistantes. Ces films ont à juste titre été identifiés comme autant d'ancêtres de la forme de l'essai vidéo contemporain, pour ce qu'ils procèdent d'une volonté de production, par les moyens du montage audiovisuel, d'un discours critique sur des films préexistants. On notera cependant qu'à la différence de la plupart des essais vidéo contemporains identifiés comme tels par leurs auteurs et autrices, ces remakes critiques ont été dès leur fabrication présentés comme des œuvres cinématographiques de plein droit, et non seulement comme des critiques de films produites sous forme audiovisuelle.

Sans du tout aspirer ici à produire une histoire exhaustive de ce corpus d'œuvres, qui devrait remonter au moins aussi loin que le *Rose Hobart* de Joseph Cornell (1936)¹⁸, il me semble possible d'étendre à l'ensemble de celles-ci une déclaration de l'historien du cinéma Tom Gunning à propos du film susmentionné de Godmilow :

[Le nouveau film] n'éclipse pas l'original. Il est en dialogue avec lui. Il invite à réfléchir à l'original, et souligne la distance qui le sépare des spectateurs et spectatrices d'aujourd'hui. Mais au lieu de présenter cette distance comme un problème à résoudre, il s'en saisit comme d'une opportunité de réflexion. La distance elle-même devient l'espace dans lequel le film prend place.¹⁹

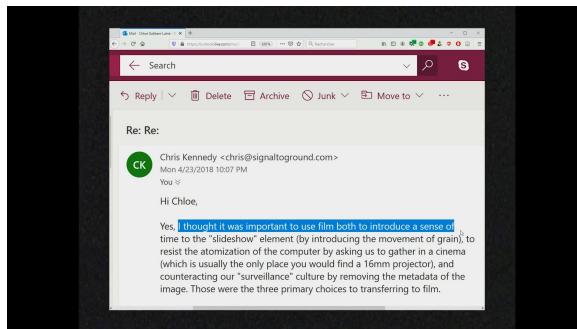
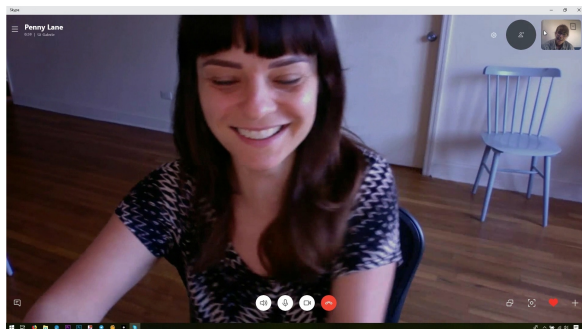
18 Scott MACDONALD, *Avant-doc: Intersections of Documentary and Avant-garde Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 327 *et seq.*

19 Tom GUNNING, « TOM GUNNING on WHAT FAROCKI TAUGHT », introduction au film prononcée le 8 avril 1999 à l'Université de Notre Dame, texte intégral disponible ici : <https://www3.nd.edu/~jgodmilo/gunning.html>.

On perçoit immédiatement combien cette idée, quant à la distance critique que peut créer une pratique appropriationnelle, fait écho à l'ensemble de l'argumentaire que j'ai cherché à conduire dans cet essai – même s'il y était question non pas de s'approprier des images cinématographiques, mais des médias issus d'internet. Je trouve en particulier dans cette remarque un écho à ce que j'ai cherché à réaliser avec *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, puisqu'il s'agit de films réalisés à partir d'internet mais prenant pour point de départ une œuvre cinématographique, dans lesquels j'ai très explicitement cherché, non pas à « éclipser » les œuvres de Penny Lane et Chris Kennedy, mais effectivement à être « en dialogue » avec eux.

Une différence significative peut cependant être observée entre les démarches des cinéastes que je viens de citer et la mienne, en ce que leurs films tendaient à faire retour sur des œuvres appartenant à l'histoire du cinéma, tandis que mes films prennent pour point de départ des œuvres très contemporaines ; en particulier *Watching the Pain of Others*, réalisé l'année même de la sortie du film de Penny Lane. Cela induit qu'une partie des analyses dont ces films ont fait l'objet ne sont pas directement utiles à mobiliser ici, s'agissant particulièrement du rapport à l'histoire et à l'archive²⁰. Il me semble cependant que la contemporanéité de mon travail de remake critique offre cependant des possibilités de « dialogue » (pour prendre au pied de la lettre le terme de Tom Gunning), dont certains autres des remakes cités précédemment ne disposaient pas. Les images ci-dessous montrent ainsi une séquence d'appel en visioconférence avec Penny Lane, telle que montée dans *Watching the Pain of Others* ; et un échange par mail avec Chris Kennedy, tel qu'il apparaît dans *Forensickness*.

20 À ce propos je renvoie à nouveau à l'essai de Tom Gunning sur le film de Jill Godmilow, ainsi qu'à l'ouvrage de Christa Blümlinger sur le « cinéma de seconde main », qui place en son centre la réflexion sur la « passion de l'archive » contemporaine et ses liens avec le cinéma expérimental de *found footage*. Christa BLÜMLINGER, *Le Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.



98. Dialogues avec les cinéastes dans *Watching the Pain of Others* (2018) et *Forensickness* (2020).

À ce corpus de remakes critiques, s'il fallait le résumer en une phrase, je dirais que j'ai tâché d'emprunter leur esprit d'expérimentation ludique, dans la forme comme sur le fond. C'est de mon point de vue un dénominateur commun des films cités ci-dessus, qu'ils entretiennent vis-à-vis de l'œuvre à laquelle ils font réponse une relation à la fois évidemment respectueuse et un peu sacrilège. Mark Rappaport dénonce le sexisme, le racisme et l'homophobie historiques de l'industrie hollywoodienne depuis la position paradoxale d'un cinéphile amoureux des œuvres qu'il critique²¹ ; l'humour de ses films naît précisément de cette tension entre son amour indéboulonnable pour les stars dont il fait le portrait, et pour les films dans lesquels il les a découvertes, et son projet de critique politique. De même, Lars von Trier exprime de façon très explicite son admiration immense pour Jørgen Leth ; le projet de *The Five Obstructions* repose cependant sur un déboulonnage systématisé et assez cruel du film *Det perfekte menneske*, et sur le fait de mettre Leth en difficulté en lui demandant de refaire son film encore et encore, de manières qui s'écartent de plus en plus de ses propres méthodes de travail. J'ai également tenté dans mes propres films de trouver un juste équilibre entre l'expression de l'admiration que je ressens pour le travail de Penny Lane et de Chris Kennedy, et mon désir cependant de proposer une lecture critique de leurs films, qui rende compte du malaise que j'ai ressenti en les découvrant, et des interrogations que celui-ci a fait naître en

21 Ce positionnement est évoqué de manière très explicite dans l'un de ses films les plus récents, *The Stendhal Syndrome or My Dinner with Turhan Bey* (Mark Rappaport, 2020).

moi. Par ailleurs, quand à la forme, il me semble que le terme de « remake » correspond à une partie du projet de mes films – pour autant qu'il s'applique également à un film comme *The Five Obstructions*. J'ai par exemple reproduit très consciemment le geste de recherche de Penny Lane en allant consulter les chaînes YouTube de ses trois protagonistes, comme pour découvrir les rushes non-montés de son film *The Pain of Others*. Outre que cela m'a permis de mieux comprendre ses choix de montage, le fait d'inclure dans mon propre film des vidéos que Lane a choisi d'exclure du sien revient à faire de *Watching the Pain of Others* une sorte de version alternative du film de Lane, produisant à partir du même matériau audiovisuel un récit différent. Et quant à la dimension ludique de ce travail de remake, c'est sans doute dans *Forensickness* qu'elle est la plus tangible, puisque je l'évoque explicitement à la fin de ma narration. Beaucoup de décisions formelles qui sont entrées dans la fabrication du film sont nées d'une intuition selon laquelle l'étrange humour de ce film appelait la mise en œuvre de ma part d'un dispositif analytique aussi ludique que possible. Je me suis beaucoup amusée à faire le film, en laissant libre court à mes envies d'expérimenter différents dispositifs formels, et en essayant de me maintenir en permanence sur la frontière qui sépare le détournement facétieux de l'irrévérence ; les films évoqués ci-dessus de Rappaport, von Trier et les autres, m'ont beaucoup aidée à me donner à moi-même la permission d'explorer cette frontière.

4.1.3. Les émissions pédagogiques sur le cinéma

La deuxième pratique audiovisuelle que je souhaite évoquer comme l'un des points de référence de mon travail vidéographique est peut-être moins attendue : il s'agit de l'histoire des émissions de télévision consacrées à l'histoire et à la critique de cinéma, récemment

explorée notamment par le théoricien du cinéma Volker Pantenburg. Pantenburg s'est intéressé en premier lieu à l'histoire de la télévision allemande, notamment au département cinéma du Westdeutscher Rundfunk à Cologne, mis en place à partir des années 1970, et qui a produit certains films de Harun Farocki, dont son *Über Song of Ceylon von Basil Wright* (1975). Ces programmes à but éducatif visaient, selon les mots du chercheur, à « inventer des manières de combiner images et sons de sorte à explorer l'esthétique et l'histoire du cinéma »²². On perçoit encore une fois les liens avec la pratique contemporaine de l'essai vidéo tel que défini ci-dessus, dont ces programmes télévisuels peuvent apparaître comme des ancêtres. En France, on peut penser à la singulière série documentaire *Cinéastes de notre temps* produite par Janine Bazin et André S. Labarthe à partir de 1964 sur l'ORTF, interrompue en 1972 puis reprise sur ARTE à partir de 1989 sous le titre *Cinéma, de notre temps*. Certains de ces téléfilms se présentent comme des documentaires de facture plutôt traditionnelle, qui prennent pour objet le travail d'un·e cinéaste comme ils pourraient s'intéresser à n'importe quelle autre profession. Mais d'autres s'amuse à travailler de manière plus expérimentale à partir du médium audiovisuel lui-même, en mettant par exemple en œuvre tout en le commentant un procédé particulier de cadrage, ou de montage. Ceci permet aux spectateurs et spectatrices d'en faire une expérience de première main, tout en acquérant une conscience critique du mécanisme formel à l'origine de cette expérience. Comme l'écrit Sophie Revillard :

Cinéastes de notre temps fait se rencontrer l'analyse du cinéma et son objet (les œuvres) au sein du même médium : le film. Or ce support favorise de nouvelles méthodes et des moyens alors inédits pour l'analyse du septième art.²³

L'épisode sur John Cassavetes est ainsi tourné en caméra portée ; l'épisode sur Abbas Kiarostami prend la forme d'une conversation en voiture... Ce qui pourrait n'apparaître que

22 Volker PANTENBURG, « Towards an Alternative History of the Video Essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 6 (2), 2017, URL : <<https://necsus-ejms.org/towards-an-alternative-history-of-the-video-essay-westdeutscher-rundfunk-cologne/>>.

23 Sophie REVILLARD, « *Cinéastes de notre temps* : une mémoire télévisuelle du cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46, 1995, p. 155-161, ici p. 159.

comme un pastiche révèle sa qualité d'expérimentation formelle et pédagogique dans, pour n'en donner qu'un exemple, le premier épisode de la série consacrée à Jean-Luc Godard (*Jean-Luc Godard ou Le cinéma au défi*, Hubert Knapp 1965). On y voit une interview de Louis Aragon interrompue par la sonnerie d'un téléphone, qu'il décroche, et que le montage fait raccorder à la faveur d'une simple coupe à un plan de conversation téléphonique fictionnelle extraite du *Petit Soldat* de Godard (sorti en 1963). Or Aragon était justement en train de parler de l'art du collage chez Godard, qu'il rattache à la tradition de l'art surréaliste : le montage du documentaire de Knapp interrompt de façon ludique l'analyse théorique pour donner à observer et à ressentir le mécanisme formel qui vient d'être conceptualisé.

Par rapport au corpus de films expérimentaux que j'ai précédemment proposé d'identifier comme des remakes critiques, ces documentaires télévisuels se distinguent, non seulement par le médium dans lequel ils s'inscrivent (la télévision plutôt que le cinéma), mais aussi – et c'est lié – par leur vocation explicitement didactique. Adressées au grand public, ces émissions télévisuelles recherchent très explicitement une forme de clarté pédagogique ; pour reprendre la distinction déjà citée de Christian Keathley à propos de l'essai vidéo contemporain, elles correspondent au « mode explicatif », là où la plupart des remakes évoqués précédemment exploraient plutôt le « mode poétique ». Or je me rends compte rétrospectivement que c'était aussi l'un de mes soucis essentiels en réalisant *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, que de produire à propos des films de Lane et Kennedy un discours aussi intelligible que possible, privilégiant la possibilité de m'adresser au grand public plutôt que de mener des expérimentations formelles aux enjeux volontairement laissés dans l'implicite. Je souhaitais en particulier que les films puissent fonctionner seuls, sans paratexte ; qu'ils contiennent en un sens leur propre contextualisation (ou, pour le formuler dans des termes faisant plus directement écho au propos de cette thèse, qu'ils situent explicitement et de façon autosuffisante le lieu de regard et les méthodes dont ils ont procédé).

Je laisse aux spectateurs et spectatrices le soin d'évaluer avec quel succès j'ai conduit cette entreprise ; mais il me semble qu'il s'agit là d'une influence assez lisible sur mon travail de cette histoire du documentaire télévisuel portant sur l'histoire et l'esthétique du cinéma.

Une œuvre télévisuelle en particulier m'a particulièrement intéressée, et constitue un point de référence auquel je reviens très souvent. Il s'agit de la série *Ways of Seeing* de John Berger, réalisée en 1972 pour la chaîne BBC Two. La série, conçue comme une réponse au programme *Civilisation* produit trois ans auparavant par l'historien de l'art Kenneth Clark, compte quatre épisodes de trente minutes, et propose une analyse critique des idéologies qui ont traversé l'histoire de la peinture. Elle s'intéresse notamment à l'économie de production et de diffusion des œuvres de maîtres, aux liens entre l'histoire de la peinture et la photographie publicitaire contemporaine, mais aussi aux représentations sexistes de corps nus féminins dans l'histoire de l'art. Il y est aussi parfois explicitement question de cinéma, comme dans le premier épisode qui propose un retour sur les écrits de Walter Benjamin au sujet de la reproductibilité technique, articulées à des extraits de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov (*Человек с киноаппаратом*, 1929). *Ways of Seeing* est une œuvre extrêmement riche pour réfléchir à ce que le médium télévisuel peut produire une compréhension critique de la culture visuelle passée et contemporaine ; elle offre par extension des pistes pour réfléchir à ce qu'un travail vidéographique comme celui que je présente ici peut apporter à la compréhension de la pratique audiovisuelle que cette thèse cherche à discuter. J'ai été particulièrement intéressée par la manière dont Berger s'intéresse plutôt moins aux images elles-mêmes qu'aux expériences spectatorielles qu'elles occasionnent, et aux « manières de voir » dont elles font aujourd'hui l'objet. Comme l'indique le début de la série (le texte en italiques correspond ici à la voix de Berger en off) :



Ici, ce sont moins les peintures elles-mêmes que je souhaite considérer, que la manière dont nous les voyons aujourd'hui, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, parce que nous les voyons comme personne ne les a jamais vues.



Si nous découvrons pourquoi, nous découvrirons aussi quelque chose de nous-mêmes, et de la situation dans laquelle nous vivons.

99. *Prologue de Ways of Seeing (John Berger, 1972).*

Cet intérêt porté aux expériences spectatoriennes plutôt qu'à l'analyse des images elles-mêmes (même si la série comprend malgré tout des analyses de peintures) est assez singulier pour être remarqué. Les remakes expérimentaux que j'évoquais plus haut (de von Trier, Rappaport, Godmilow...) s'intéressaient plutôt à la production des films dont ils proposaient une analyse critique, plutôt qu'à leur réception ; et de la même manière, la majorité des essais vidéo contemporains, tant ceux produits pour le grand public de YouTube que ceux réalisés par des artistes et universitaires, explore plus souvent les techniques de production des œuvres dont ils réemploient des images et des sons, qu'elle ne se donne pour objet de réflexion les expériences spectatoriennes que celles-ci invitent²⁴. Or cela a d'emblée été mon projet, pour

24 Il existe, bien sûr, de spectaculaires exceptions ; par exemple les vidéos rassemblées dans la collection « *Once Upon a Screen* », réunie par Ariel Avissar et Evelyn Kreutzer pour le numéro intitulé « *The Scholarly Video Essay* » de la revue *The Cine-Files*, 15, 2020, qui explorent toutes la question du trauma spectatorielle.

Watching the Pain of Others et *Forensickness*, que de partir de mon expérience de spectatrice, non pas seulement pour remonter ensuite vers une analyse plus formelle des œuvres de Lane et Kennedy (ce que j'ai malgré tout cherché à faire), mais aussi pour inviter un questionnement quant aux mécanismes perceptifs, affectifs et cognitifs ayant contribué à cette expérience spectatorielle singulière. Au fil de mon travail, je suis fréquemment retournée examiner de quelle manière avait été produite dans *Ways of Seeing* cette articulation entre analyse formelle et réflexion sur les conditions et modalités de réception des images et des sons.

4.1.4. Les « vidéos de réaction »

Enfin, j'aimerais souligner une proximité formelle autant que thématique entre les deux films que je présente ici, et un genre de vidéo particulièrement populaire sur les réseaux sociaux en ligne : la « vidéo de réaction », ou en anglais *reaction video*. Favorisant cette fois résolument l'attention portée aux expériences spectatorielles, et abandonnant souvent entièrement l'idée de produire une analyse critique des images réemployées, ces vidéos « documentent les expressions et les réactions de personnes en train de regarder des médias audiovisuels »²⁵. Comme l'écrit la chercheuse en *media studies* Heather Warren-Crow, ces vidéos reposent principalement sur « la perception de l'authenticité des réactions chargées émotionnellement » des internautes qui se filment :

plus la vidéo est (apparemment) spontanée et honnête, plus elle est intense sur le plan de l'affect, mieux elle sera reçue, et plus elle sera susceptible d'être partagée sur les réseaux.²⁶

25 Heather WARREN-CROW, « Screaming Like a Girl: Viral Video and the Work of Reaction », *Feminist Media Studies*, 16-6, 2016, p. 1113-1117, ici p. 1113.

26 *Ibid.*

Ce genre a été identifié dès 2007, deux ans à peine après l'apparition de la plateforme YouTube, notamment en réponse au succès viral de la bande-annonce du film pornoscaphile *Salopes affamées* (*Hungry bitches*, plus connu sous le nom *2 Girls 1 Cup*), produit en 2007 par Marco Villanova pour MFX Media. La bande-annonce de ce film a suscité de très nombreuses vidéos montrant des internautes en train d'y réagir, contribuant à l'aura d'horreur et de fascination qui entourait ces images. Pour le critique culturel Sam Anderson, la production de ces vidéos de réaction permettait de

consommer cette vidéo tabou par procuration, de faire l'expérience de l'excitation dangereuse qu'elle contenait sans avoir à la regarder en face – comme Persée regardant Méduse dans le reflet de son bouclier.²⁷

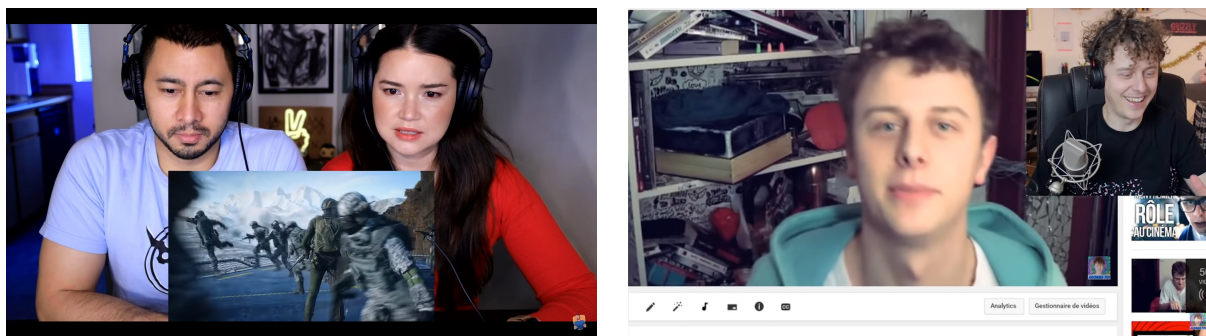
Je renvoie à ce propos au film *A Certain Amount of Clarity* de Emmanuel Van der Auwera (2014), qui aurait pu faire partie du corpus de cette thèse. Il consiste en un montage observationnel de médias produits en réponse à une vidéo d'internaute documentant un véritable meurtre, diffusée sur les réseaux à la même période que « *2 Girls 1 Cup* », et ayant suscité une même vague de production de vidéos de réaction. Dans les vidéos « de réaction » ainsi remontées, on observe une myriade d'expressions affectives produites par des internautes de divers âges, probablement mi-ressenties, mi-jouées pour la caméra, pendant qu'ils et elles regardent la vidéo horrifique – la conscience d'être filmé·e aidant sans doute à mettre à distance les affects très intenses suscités par ces images de violence.

27 Sam ANDERSON, « Watching People Watching People Watching », *The New York Times*, 2011, URL : <<https://www.nytimes.com/2011/11/27/magazine/reaction-videos.html>>.



100. Vidéo de réaction réemployée par Emmanuel Van der Auwera dans *A Certain Amount of Clarity* (2014).

Dans le film de Van der Auwera, on ne voit jamais la vidéo d'origine, notre attention se concentrant sur les visages des spectateurs et spectatrices à l'écran. Toutefois à l'heure actuelle, la majorité des vidéos de réaction qui sont produites et diffusées en ligne montrent en splitscreen, et de façon synchrone, le visage de l'internaute et le média qu'il ou elle est en train de regarder. Les contenus pornographiques et violents étant désormais bannis de la plateforme, il s'agit plus souvent de vidéos relativement inoffensives, empruntées à l'actualité culturelle du moment (bande-annonces de films hollywoodiens ou de jeux vidéo, clips musicaux, vidéos devenues virales sur les réseaux, etc.). Les versions les plus simples de ce format de vidéo ne comportent pas de montage, et font simplement défiler le média originel en temps réel en enregistrant les réactions faciales et verbales du spectateur ou de la spectatrice, qui découvre souvent ledit média en temps réel ; comme dans l'image ci-dessous qui voit le YouTubeur Jaby Joay et l'influenceuse Achara Kirk réagir ensemble à la bande-annonce du jeu vidéo *Battlefield 2042* (développé par DICE, sortie prévue à l'automne 2021).



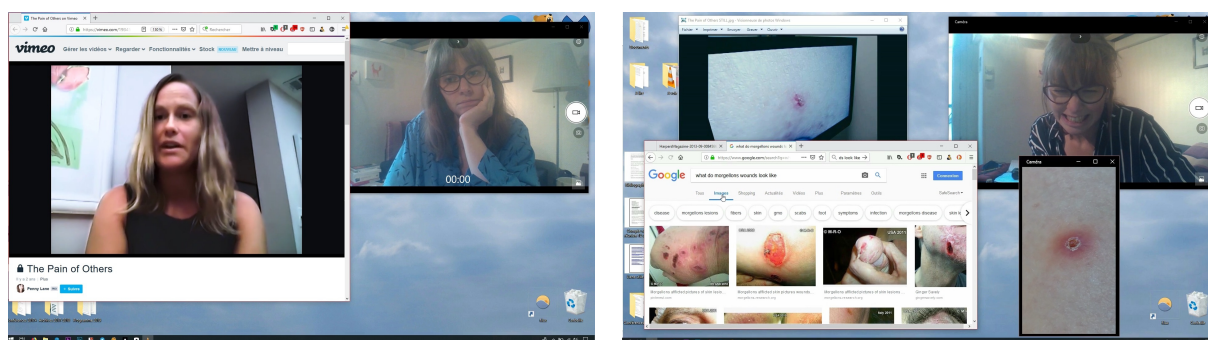
101. Vidéos de réaction de Jaby Joay et Achara Kirk, et Norman Thavaud.

D'autres exemples de *reaction videos* reposent à l'inverse sur un travail d'écriture et de montage, qui alterne des extraits de la vidéo originale avec des commentaires de l'internaute en train de la regarder. L'image à droite ci-dessus montre ainsi, dans la vignette en haut à droite, le YouTubeur français Norman Thavaud, qui se filme en 2017 en train de réagir à l'une des premières vidéos de sa chaîne (affichée en plein écran), en soulignant avec humour ses maladresses de l'époque. Formellement, ce type de vidéo de réaction repose autant sur l'apparente spontanéité des réactions du YouTubeur, que commentait plus haut Heather Warren-Crow, que sur un travail minutieux d'écriture, de mise en scène et de montage des dites réactions. S'éloignant encore davantage de l'illusion d'une réaction spontanée et authentique, on trouve enfin des vidéos estampillées par leurs auteurs et autrices comme des « vidéos de réaction » qui, loin de documenter une réaction en direct au média original, en fournissent une analyse détaillée. Par exemple le YouTubeur et critique de cinéma Durendal a réalisé en 2020 une vidéo intitulée « *Dune* – REACTION au TRAILER », qui dure plus de 54 minutes et analyse plan après plan chaque détail de la bande-annonce du film très attendu de Denis Villeneuve²⁸.

C'est le fait que ces vidéos de réaction couvrent désormais le spectre entier qui va de la documentation d'une réaction affective apparemment spontanée et enregistrée en direct, à

28 La vidéo est disponible au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=dtb9hXHkpw>.

l'argumentation la plus rigoureuse reposant sur une pratique minutieuse de l'analyse d'images, qui justifie que je fasse référence à ce genre à propos de mon propre travail vidéographique. J'ai écrit plus haut que l'origine de *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* avait résidé dans mon désir de documenter et de questionner le malaise spectatorial et la stimulation intellectuelle que j'ai ressentis en découvrant pour la première fois les films de Penny Lane et Chris Kennedy. Il s'agissait donc bien de documenter mes « réactions », notamment affectives, à ces films, et aux autres médias que mon enquête m'a ensuite amenée à découvrir. Dans *Watching the Pain of Others* en particulier, je filme à deux reprises mes réactions faciales face à des images qui me sont désagréables, en plaçant côte à côte mon visage et l'image à laquelle je réagis : d'abord le début du film de Penny Lane, puis les résultats proposés par l'algorithme de Google en réponse à ma recherche « à quoi ressemblent les plaies de Morgellons ? ».



102. Séquences de « réaction » dans *Watching the Pain of Others* (2018).

Ces deux séquences me semblent justifier le parallèle entre la technique employée ici pour faire coexister à l'écran les images que je regarde et mon propre regard, et le format contemporain de la « vidéo de réaction ». S'agissant de penser les liens entre la forme de la *reaction video* et mes films, il me semble possible d'établir un parallèle avec ce que déclarait Nicolas Bailleul, cité au chapitre précédent, à propos de sa réappropriation artistique de la pratique très

répandue consistant à enregistrer ses parties de jeu vidéo. Sans prétendre que nos pratiques artistiques correspondent exactement, dans la forme et dans les enjeux, aux pratiques de la majorité des internautes, elles coexistent néanmoins au sein du même paysage médiatique ; et la conscience de l'existence des un·es ne peut qu'enrichir l'analyse des autres. Et par ailleurs, la popularité de la forme de la « vidéo de réaction » me semble inviter des interrogations qui résonnent avec l'argumentaire que j'ai cherché à développer dans cette thèse, et qui sont tout particulièrement au cœur de mes films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*. Quel intérêt peut-on trouver à regarder une vidéo, ou un film, dont l'enjeu central est de documenter les réactions de son auteur ou autrice à un autre média – en particulier lorsque ce média n'est pas reproduit dans son intégralité ? Comment penser l'articulation, non seulement entre ces images premières et celles qui viennent s'y greffer, mais aussi entre les deux expériences spectatoriennes que ces vidéos mettent en contact : celle qui est documentée à l'écran, et celle des spectateurs et spectatrices observant cet écran, mis·es pour ainsi dire par procuration au contact du médium originel²⁹ ? À quelles conditions ce jeu de miroirs entre les regards des un·es et des autres peut-il être compris comme ouvrant l'espace d'une analyse critique des mécanismes perceptifs, affectifs et cognitifs de chacun·e ?

Ayant posé ces quelques éléments de références concernant ma pratique vidéographique, je propose de passer au deuxième moment de mon exposé, qui va viser à expliciter ce qui, dans mes films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, me semble faire directement écho aux questionnements développés dans le reste de cet essai, concernant le réemploi et l'exotisation des médias trouvés sur internet. Les deux films reposent en effet sur une mise en contact des deux approches que mon étude a jusqu'ici considérées

29 À ce sujet, je renvoie particulièrement au chapitre 4 de l'ouvrage de Jason MIDDLETON, *Documentary's Awkward Turn. Cringe Comedy and Media Spectatorship*, Londres, Routledge, 2014.

successivement : l'approche observationnelle, qui est celle adoptée par Penny Lane comme par Chris Kennedy et qui repose sur l'invisibilisation relative des cinéastes au sein de leurs films ; et l'approche à la première personne, que j'ai moi-même adoptée pour adresser à leurs films une réponse. C'est à ce choix de narration autant que de mise en scène, et à la discussion de ses enjeux, que la prochaine partie de ce chapitre est consacrée.

4.2. DE LA PREMIÈRE À LA DEUXIÈME PERSONNE

Pour évoquer ma décision de me mettre moi-même en scène, à la fois comme chercheuse et comme réalisatrice, dans *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, je dois remonter à un épisode qui date, dans mes souvenirs, de 2015 ou 2016. Avant de débiter la recherche qui a conduit à la production de ces trois essais, j'ai mené pendant quelques temps un autre projet de recherche, qui portait sur la mémoire spectatorielle. Je voulais examiner, à partir d'un corpus de témoignages, la manière dont les spectateurs et spectatrices de cinéma s'approprient mentalement les films qu'ils et elles voient, et les réinventent au gré de leurs désirs et de leurs propres histoires personnelles. J'étais également intéressée par l'observation de l'influence des affects et émotions ressenties pendant la projection sur l'inscription mémorielle de scènes, d'images et de sons précis. J'ai conduit pour cela une vingtaine d'entretiens avec des hommes et femmes originaires de ma ville natale en Picardie, et ai produit à partir de ce corpus un mémoire de recherche intitulé *Les souvenirs de films. Entre récits intimes et mémoire collective*³⁰. La méthode de l'entretien sociologique, à laquelle je m'étais formée pour produire ce travail de recherche, m'avait beaucoup intéressée pour ce

30 Ce mémoire, préparé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales sous la direction de Dominique Pasquier dans le cadre d'un master de sociologie générale, a été défendu à l'été 2015 devant un jury composé de Dominique Pasquier et Geneviève Sellier.

qu'elle permettait de capturer en acte, non pas l'acte spectaculaire lui-même, mais le moment de la production mémorielle, avec ses hésitations, ses demi-tours et ses contradictions. Je me suis cependant rendu compte en produisant ce mémoire que pour passionnante que soit la matière recueillie pendant ces entretiens, cette méthode ne permettait pas d'atteindre le niveau de détail dans les souvenirs, et d'intimité entre mes interrogés et moi-même, auquel je souhaitais travailler. On restait, par définition, au niveau du dicible – et même du dicible à une relative inconnue pendant un entretien de quelques heures à peine – tandis que les mécanismes mémoriels qu'il m'intéressait d'évoquer agissaient à un niveau plus profond, moins accessible à la conscience et au langage. C'est à peu près à ce moment de mes recherches – dans mon souvenir du moins, mais cette recherche m'a appris à ne pas trop m'y fier – que j'ai eu l'occasion de discuter brièvement de ce travail avec Raymond Bellour. Lui exposant mes difficultés et questionnements, je l'ai vu sourire et me répondre : « Vous savez que vous ne pourrez pas éternellement éviter de travailler sur vos propres souvenirs ? ». La remarque m'a surprise, et je ne l'ai pas immédiatement comprise, car cela n'avait jamais été mon projet que de produire une recherche autobiographique à propos de mes propres mécanismes mémoriels. C'est notamment en me plongeant plus avant dans ses écrits que j'ai mieux compris ce qu'il avait voulu dire. Son essai « La Scène », écrit à quatre mains avec Marie Redonnet et publié dans le recueil *Le Corps du cinéma*, présente par exemple le récit croisé d'une séance de *Des jours et des nuits dans la forêt* de Satyajit Ray (1970) à laquelle l'auteur et l'autrice ont assisté ensemble. Les deux voix qui dialoguent dans le texte s'expriment à la première personne, et s'adressent à l'autre à la deuxième personne, confrontant leurs souvenirs d'une même scène, non pas pour atteindre un consensus sur sa signification, mais pour le plaisir de comparer et explorer plus avant ce qu'il et elle ont chacun·e vécu, côte à côte dans la salle de cinéma³¹. Ce qui m'est apparu à la lecture de ce

31 Raymond BELLOUR et Marie REDONNET, « La Scène », in Raymond BELLOUR, *Pensées du cinéma*, Paris, P.O.L., 2016, p. 93-109.

texte, et d'autres du même auteur, c'est que le recours à la première personne pouvait produire, sous certaines conditions que je commençais à pressentir mais qu'il me restait à formaliser, non pas le récit narcissique d'un événement n'ayant d'importance que pour l'auteur, mais plutôt le témoignage précis d'une expérience intime qui, parce qu'elle met en jeu des mécanismes affectifs et cognitifs qui ne sont justement pas propre à l'auteur, peut produire des échos et des effets de compréhension extrêmement puissants chez ses lecteurs et lectrices.

J'avais déjà, à cette époque, découvert la pratique de l'essai vidéo ; et c'est par la vidéo que j'ai tâché de mettre en œuvre la recommandation de Raymond Bellour. J'ai ainsi produit une série d'essais explorant mes propres souvenirs de certains films, à partir d'une méthode expérimentale reposant sur la confrontation entre l'écriture, dans un premier temps, du récit des éléments d'intrigue et des fragments audiovisuels qui me restaient en mémoire ; puis d'un travail de confrontation systématique, par le montage, de ce récit mémoriel au film³².

32 Les cinq vidéos qui constituent cette série sont disponibles sur mon site internet : <https://www.chloegalibertlaine.com/cannibal-anglais>.

Jeanne Dielman
un numéro, une rue,
un code postal, Bruxelles



En réalité, il s'agit de
plusieurs scènes distinctes.



103. Montages mémoriels dans la série de vidéos *Souvenirs de...* (2015-2017).

Si j'évoque ces travaux qui ont précédé de plusieurs années la production des films qui m'intéressent ici, c'est qu'il s'agit de la première fois où j'ai eu recours, en contexte vidéographique, à la première personne. L'approche me semblant intéressante, je l'ai explorée dans la plupart de mes films et vidéos depuis, en essayant de développer ma compréhension de ce qu'elle produisait sur le plan de l'expérience spectatorielle que j'offrais à mes spectateurs et spectatrices, et en me documentant en parallèle sur les emplois de la première personne dans le cadre de recherches en études cinématographiques, et plus généralement en sciences humaines et sociales. On peut considérer l'ensemble du présent essai comme s'inscrivant dans cette réflexion, débutée comme on le voit plusieurs années avant que je ne m'attelle à sa rédaction, et dont je ne doute pas qu'elle continue à m'accompagner dans la suite de mes travaux. Le chapitre précédent en particulier m'a donné l'occasion de présenter l'état actuel de cette recherche, à partir d'une relecture d'un corpus de textes critiques portant sur l'histoire du cinéma documentaire et ethnographique à la première personne. Il est toutefois un pan de cette littérature que je n'ai pas directement convoquée dans ce troisième chapitre mais que j'aimerais mobiliser ici, car elle me semble plus appropriée à la discussion de mes propres films qu'aux cinq œuvres dont j'ai produit l'analyse dans le chapitre précédent : il s'agit de la littérature concernant la méthode « autoethnographique ».

4.2.1. L'approche autoethnographique

Les chercheurs en communication Jimmie Manning et Tony Adams proposent la définition suivante :

L'autoethnographie est une méthode de recherche qui présente l'expérience personnelle du chercheur ou de la chercheuse (*auto*) en ce qu'elle est inscrite dans,

et influencée par, différents con/textes et identités culturelles (*ethno*) et exprimée par écrit, par la performance, ou par d'autres moyens créatifs (*graphie*).³³

Cette décomposition raisonnée du terme a pour vertu d'exposer immédiatement les liens entre ses trois composantes. Cette méthode de recherche, qui s'est développée au cours de la dernière décennie mais constitue encore une tendance assez minoritaire dans le champ des sciences sociales³⁴, repose sur l'exploration par le chercheur ou la chercheuse de ses propres expériences de vie, qu'il s'agit non pas seulement de raconter sur le mode de l'autobiographie, mais dont il faut examiner et expliciter les déterminants sociaux et culturels, de sorte à permettre la production d'une analyse généralisable à l'expérience d'autres individus. On notera que la définition proposée par Manning et Adams a également ceci d'intéressant qu'elle évoque explicitement le fait que l'autoethnographie puisse être produite par un autre médium que l'écriture – par exemple le médium audiovisuel. Cela rejoint d'ailleurs les analyses produites par Catherine Russell qui, dans son étude déjà citée sur les liens entre cinéma expérimental et ethnographie, consacrait un chapitre aux approches autobiographiques, et écrivait que

L'autobiographie devient ethnographique dès que le ou la cinéaste présente la manière dont son histoire est impliquée dans des formations sociales et des processus historiques qui le ou la dépassent. L'identité n'est plus présentée comme un soi transcendantal ou une pure essence qu'il s'agirait de révéler, mais comme une subjectivité mise en scène [...].³⁵

La deuxième phrase de cette citation invite à souligner que l'approche autoethnographique présente des similitudes avec les approches réflexives évoquées au chapitre précédent, en ce qu'il s'agit d'« une des méthodes qui reconnaît et accorde une place à la subjectivité, les émotions du chercheur ou de la chercheuse »³⁶. Mais il n'y s'agit pas seulement pour le

33 Tony ADAMS et Jimmie MANNING, « Popular Culture Studies and Autoethnography: An Essay on Method », *The Popular Culture Studies Journal*, 3, 2015, p. 187-221, ici p. 188.

34 Tony ADAMS, Arthur P. BOCHNER et Carolyn ELLIS, « Autoethnography: An Overview », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12-1, 2010, URL : <<https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>>.

35 C. RUSSELL, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, p. 290.

36 C. ELLIS, T. E. ADAMS et A. P. BOCHNER, « Autoethnography », art. cit.

chercheur ou la chercheuse de s'y présenter en « observateur ou observatrice vulnérable »³⁷ d'événements dont il ou elle aurait été témoin sur son terrain de recherche, ou pour reprendre la terminologie adoptée plus haut, de « situer » son lieu d'observation ; mais véritablement de faire de ses expériences vécues, dans sa vie personnelle, à son domicile, dans sa famille ou ses cercles amicaux, l'objet même de sa recherche. Dans ses formes les plus radicales, l'autoethnographie apparaît donc comme une forme extrême d'ethnographie participante où le chercheur ou la chercheuse ne travaille pas seulement à partir de ses affects, mais prend sur sa propre vie comme objet d'étude. Commentant le danger couru par cette approche de basculer dans une forme d'auto-centrisme, l'anthropologue Mitch Allen a déclaré en entretien qu'il s'agissait pour les autoethnographes de

regarder leur expérience de manière analytique. [...] Pourquoi ton histoire est-elle plus pertinente que celle de n'importe qui ? Ce qui rend ton histoire valide, c'est le fait que tu es un chercheur ou une chercheuse. Tu as une boîte à outils théoriques et méthodologiques, et toute une littérature critique à ta disposition.³⁸

La méthode autoethnographique repose donc sur un aller-retour permanent entre l'évocation intime d'une expérience passée – reposant sur un travail mémoriel et introspectif, et souvent aussi sur la documentation volontaire desdites expériences, au moment, par le chercheur ou la chercheuse, sous la forme d'un journal ou de notes de recherche – et l'analyse de celle-ci, à l'aide d'un arsenal de références théoriques et divers outils d'analyse.

Cette méthode peut être mobilisée pour réfléchir à un très large spectre d'expériences et de thématiques : les liens de parenté³⁹, l'identité et la production du genre⁴⁰... S'agissant spécifiquement de ce que permet l'approche autoethnographique dans le contexte d'une recherche portant sur des médias audiovisuels et les expériences spectatorielles, Jammie

37 Ruth BEHAR, *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996.

38 Entretien avec Mitch Allen daté de 2006, cité dans C. Ellis, T. E. Adams et A. P. Bochner, « Autoethnography », art. cit.

39 Tony ADAMS, « Seeking Father: Relationally Reframing a Troubled Love Story », *Qualitative Inquiry*, 12-4, 2006, p. 704-723.

40 Keith BERRY, « Embracing the Catastrophe: Gay Body Seeks Acceptance », *Qualitative Inquiry*, 13-2, 2007, p. 259-281.

Manning a par exemple produit une recherche autoethnographique sur la série *Catfish : fausse identité* (*Catfish : The TV Show*, développée par Ariel Schulman, Yaniv Schulman et Max Joseph, 2012- en cours). Il décrit sa méthode comme reposant sur

l'aller-retour entre le récit de mon expérience de spectateur, et les arguments critiques que j'ai pu formuler à partir de l'analyse de la série ; cela a permis d'élargir la portée de mon étude. J'ai également mieux compris les présupposés et les valeurs qui étaient les miennes, et qui informaient ma critique du texte de la série.⁴¹

On observe ici que la justification de l'approche autoethnographique repose sur l'idée selon laquelle la prise de conscience de ses propres biais de pensée permettrait au chercheur de produire une critique plus transparente et juste de son objet d'étude ; cela rappelle très directement les arguments exposés dans le chapitre précédent, concernant les enjeux pour les cinéastes de « situer » leurs regards sur les médias d'internet. Mais à propos d'un autre de ses articles autoethnographiques portant sur la série *Mad Men* (créée par Matthew Weiner, 2007-2015), Manning va plus loin, en racontant qu'il a cherché à

examiner les pensées et les émotions qui m'ont traversé pendant que je regardais la série [...], en prêtant particulièrement attention à mes réactions aux scènes qui parlent d'alcoolisme. Même si mon père ne ressemblait pas beaucoup au personnage principal Don Draper, je me suis malgré tout retrouvé à établir des comparaisons entre les deux. [...] Mon article comprend des descriptions denses de mes expériences d'enfant, et de spectateur de la série. Cela m'a permis de produire une réflexion théorique sur les manières dont on utilise des récits populaires, et les personnes qui y apparaissent, pour donner du sens à nos propres vies.⁴²

Cette citation est très intéressante, car y apparaît une nouvelle dimension de l'approche autoethnographique lorsqu'elle est mobilisée pour réfléchir à des expériences spectatorielles. Il ne s'est pas seulement agi pour Manning de prendre en considération l'influence qu'a pu avoir sur son analyse de *Man Men* le fait d'avoir grandi avec un père alcoolique, mais de mettre au cœur même de sa recherche ce lien entre sa propre biographie et le récit fictif de la

41 J. MANNING et T. ADAMS, « Popular Culture Studies and Autoethnography », art.cit., ici p. 195.

42 *Ibid.*, p. 196.

série. C'est l'activité spectatorielle, plus que le texte même de la série, qui est l'objet de la réflexion, et l'investissement personnel et biographique que l'on peut placer dans certains personnages de fiction. On observe ici en pratique ce qui était décrit plus haut de manière plus théorique : le chercheur parle de son expérience personnelle, non pas seulement pour nuancer son analyse formelle en soulignant qu'elle est le fruit d'une sensibilité singulière, mais comme corpus d'étude même, permettant d'accéder à des phénomènes autrement difficiles à observer⁴³. Christine Hine va dans le même sens lorsqu'elle écrit que l'autoethnographie

permet de travailler avec ce que [le sociologue Sudhir Venkatesh] appelle le « silence du social », un terme qui désigne la conscience de ce que de nombreux aspects du réel, et parmi ceux qui nous intéressent le plus, excèdent ce que les sujets de nos enquêtes sont capables de décrire. Il ne résulte pas de cette remarque que les intuitions de l'ethnographe doivent être perçues comme autosuffisantes ou objectives ; mais cela suggère qu'au prix d'une réflexion minutieuse sur ses propres expériences, l'ethnographe peut mettre en mots certains aspects des phénomènes qu'il ou elle cherche à étudier, qui seraient autrement passés sous silence.⁴⁴

Ce paragraphe résonne très directement avec ma propre démarche, telle que je la décrivais plus haut. Sans avoir à l'époque connaissance de ce corpus de textes sur l'autoethnographie, c'est pour les mêmes raisons que je me suis moi aussi tournée vers l'examen de mes propres souvenirs de films : parce que je voulais réfléchir à des phénomènes très intimes auquel il n'était pas évident d'avoir accès par des techniques d'entretien, qui tiennent à la relation à la fois ténue et puissante qui lie les films à leurs spectateurs et spectatrices.

Ces dernières citations concernent l'emploi de l'approche autoethnographique dans le contexte d'une recherche sur la télévision et le cinéma ; j'ai pu me rendre compte, dans mes

43 Pour d'autres exemples d'études autoethnographiques développées dans le contexte de recherches sur les médias et les cultures populaires, voir notamment Matt HILLS, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2002 ; et Theresa M. SENFT, *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, New York, Peter Lang, 2008.

44 Christine HINE, « From Virtual Ethnography to the Embedded, Embodied, Everyday Internet », in Larissa HJORTH, Heather HORST, Anne GALLOWAY et Genevieve BELL (dir.), *The Routledge Companion to Digital Ethnography*, Londres, Routledge, 2017, p. 21-28, ici p. 26.

explorations autour de ces méthodes, qu'elles étaient également parfois mobilisées dans le cadre de recherches portant sur les usages d'internet. Christine Hine écrit ainsi que

[Les réflexions autoethnographiques], qui considèrent les sensations que provoque une forme particulière d'interaction médiatique, et ce que cela fait de naviguer entre différents types d'interactions et différentes plateformes, [ont] joué un rôle essentiel dans l'approfondissement de notre compréhension d'internet.⁴⁵

Et dans un autre texte de la même autrice, on lit :

En produisant des autoethnographies d'expériences en ligne, nous pouvons [...] observer de quelle manière des infrastructures standardisées donnent lieu à des expériences personnelles [...]. L'autoethnographe situe ses expériences d'internet, et explore les multiples manières dont celles-ci peuvent faire sens.⁴⁶

On perçoit combien l'accent est mis ici sur les sensations et les expériences intimes, incarnées, que provoque la navigation sur internet ; c'est à ces sensations qu'il est question d'obtenir un accès introspectif (même si la grande majorité des recherches ayant recourt à l'autoethnographie ne prend pas l'auto-observation et l'introspection pour seule méthode, mais l'articule avec d'autres approches, entretiens, questionnaires, analyses textuelles, observations participantes, etc.⁴⁷). Ceci intéresse tout aussi directement ma démarche, puisque mes films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* documentent autant mes réponses spectatorielles aux films de Lane et Kennedy, perçus en tant qu'œuvres cinématographiques, qu'aux médias issus d'internet qui les composent, et d'autres découverts au gré de mes recherches en ligne.

45 *Ibid.*

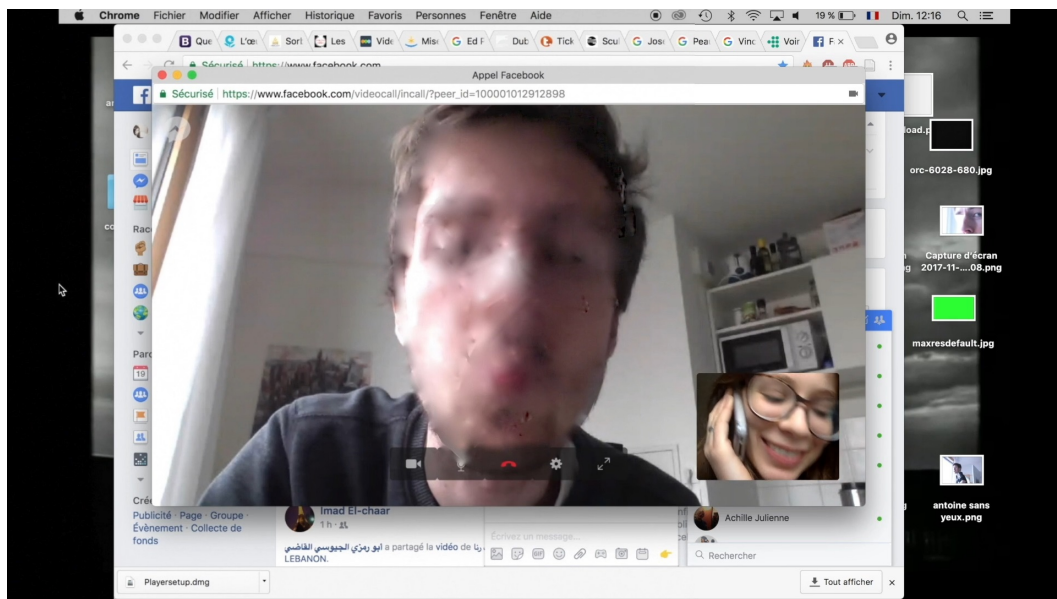
46 Christine HINE, « Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances », in Nigel G. FIELDING, Raymond M. LEE, Grant BLANK (dir.), *The SAGE Handbook of Online Research Methods*, Londres, SAGE, 2017, p. 401-415, ici p. 410.

47 C'est par exemple le cas dans l'étude déjà citée de Theresa Senft, qui mêle les réflexions tirées par l'autrice de sa propre expérience d'« ersatz de camgirl » avec des entretiens et des analyses de performances produites par d'autres femmes. T. M. SENFT, *Camgirls*, *op. cit.*

4.2.2. Le « je » comme instance spectatorielle

Je me retrouve dans ces descriptions produites par Christine Hine de ce que permet l'approche autoethnographique, lorsqu'on l'emploie dans le contexte d'une recherche prenant internet pour objet. Cependant, en comparaison de certains travaux cités plus haut, par exemple la recherche de Jammie Manning sur *Mad Men*, j'ai l'impression que la manière dont je tends à mobiliser la première personne dans mon travail est un peu différente de la sienne. Il y a dans *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* extrêmement peu d'éléments autobiographiques ; rien de similaire à l'évocation par Manning de ses expériences enfantines avec son père. Les aveux personnels concernant ma personnalité, ou les événements qui ont marqué ma vie, y sont très rares : j'établis dans le premier film que la vue de peaux malades me met mal à l'aise, mais je sais – et les débats ayant fait suite à diverses projections du film m'ont confirmé – qu'il ne s'agit pas là de quelque chose de rare ; je mentionne dans le second film avoir été affectée par les attentats terroristes à Paris en 2015, mais c'est encore une fois un aveu qui ne révèle à peu près rien de moi. Certaines informations sont transmises par le son de ma voix, et la manière dont je m'exprime, concernant mon genre, ma tranche d'âge, mon niveau d'éducation, ma nationalité ; la vue de mon visage, dans *Watching the Pain of Others*, révèle la couleur de ma peau. Le choix de partager ces informations correspond aux idées développées dans le chapitre précédent, notamment à partir du film de Roger Beebe : il s'agissait de « situer » mon regard, en reconnaissant le fait que mes perceptions, mes affects et mes questionnements sont inévitablement informés par mon identité civile et sociale. Mais il serait faux de dire que parce que j'y mobilise activement une narration à la première personne, les films seraient automatiquement autobiographiques. C'est donc une différence qui m'apparaît comme importante entre ma démarche dans ces films, et celle par exemple

mobilisée par Manning dans ses travaux autoethnographiques, qui repose massivement sur ses souvenirs biographiques. Dans le domaine du cinéma de non-fiction réalisé à partir d'internet, on peut penser à plusieurs exemples de films qui en ce sens mériteraient peut-être plus encore que les miens le qualificatif d'« autoethnographiques », en ce qu'ils sont davantage fondés sur la mise en récit autobiographique d'épisodes de vie des cinéastes ; par exemple *I Dreamt of U* de Margaux Basch (2018), ou le récent *Dear Hacker* de Alice Lenay (2021).



104. Expérimentations autoethnographiques chez Margaux Basch (*I Dreamt of U*, 2018) et Alice Lenay (*Dear Hacker*, 2021).

En poursuivant mes lectures, c'est plutôt chez le spécialiste des médias John Fiske – pourtant plus connu pour ses études sémiotiques des médias que pour avoir été pionnier dans le développement des approches autoethnographiques – que j'ai trouvé une déclaration qui m'a semblé correspondre à peu près au positionnement que j'ai l'impression d'avoir mis en place dans *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*. Il déclare en effet se représenter lui-même dans ses recherches

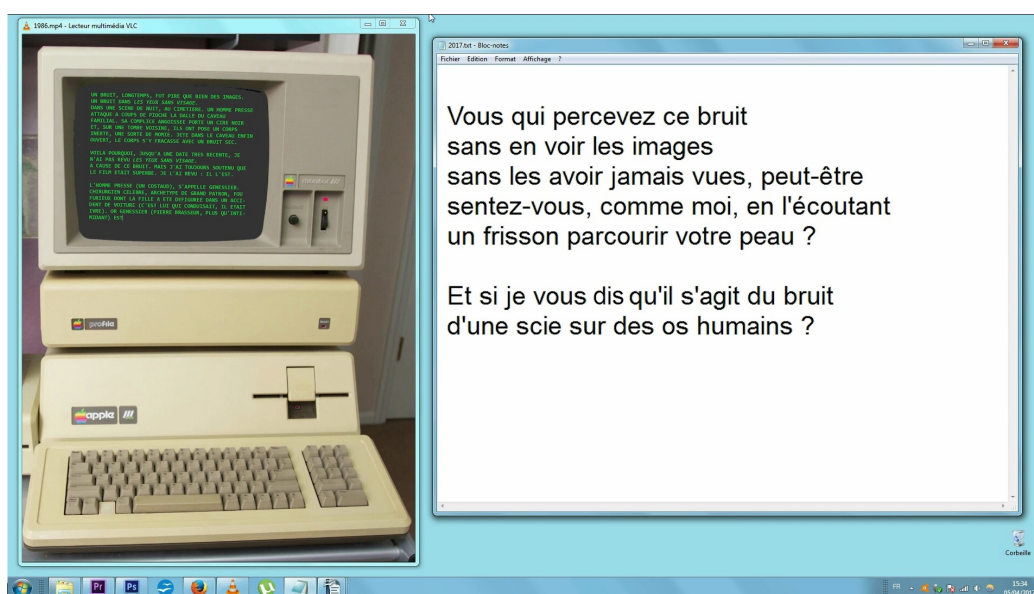
non pas comme un individu, mais comme un lieu et une instance de lecture, un agent d'une culture en mouvement (« *in progress* ») – non pas parce que ma lecture serait d'une quelconque manière représentative sur le plan social de celles d'autres personnes, ou qu'il serait possible de l'extrapoler, mais parce que la manière dont je produis cette lecture est en elle-même un exemple structuré d'une culture en pratique (« *in practice* »).⁴⁸

De la même manière, il me semble avoir cherché à me représenter dans mes films comme une instance spectatorielle plus que comme une entité biographique. L'enjeu est d'offrir mes propres mécanismes spectatoriels, qu'ils soient absolument idiosyncratiques ou à l'inverse très communément partagés (et sans doute ne suis-je parfois pas la mieux placée pour en juger), à l'évaluation de mes spectateurs et spectatrices, de sorte non seulement à ce qu'ils et elles puissent prendre leurs distances vis-à-vis de mes analyses, inévitablement informées par ma subjectivité et mon identité, mais aussi et surtout pour les inviter à réfléchir à la manière dont fonctionnent leurs propres mécanismes spectatoriels. Mon recours à la première personne n'a pas tant vocation à autoriser l'épanchement personnel qu'à inviter mes spectateurs et spectatrices à répondre, eux et elles aussi, à la première personne, et à produire à leur tour en eux et elles-mêmes les mêmes investigations introspectives que celles dont je produis le récit à l'écran.

Cette mécanique est peut-être le plus clairement exemplifiée dans mon film court *L'œil était dans la tombe et regardait Daney* – un autre vidéo essai produit avant les deux

48 John FISKE, « Ethnosemiotics: Some Personal and Theoretical Reflections », *Cultural Studies*, 4-1, 1990, p. 85-99, ici p. 86.

films qui m'intéressent ici, dans le cadre de ma recherche antérieure sur les souvenirs de films⁴⁹. J'y prends pour point de départ un texte de Serge Daney, consacré au souvenir traumatique qu'il garde d'un bruit terrifiant dans *Les Yeux sans visage* de Georges Franju (1960)⁵⁰, et y réponds en racontant un souvenir sonore personnel, issu du film *Petits meurtres entre amis* (*Shallow Grave*, Danny Boyle, 1994). On pourrait souligner ici l'introduction d'un élément autobiographique de ma part ; mais la suite du film me semble rendre très explicite le mécanisme que je cherchais à décrire à l'instant, s'agissant de la transition du « je » introspectif à un « vous » adressé aux spectateurs et spectatrices. Après la mention de mon souvenir personnel, résumé à la seule évocation de ma peur pendant une scène du film qui comprend un son particulièrement désagréable, la séquence se poursuit par l'interrogation lisible dans l'image ci-dessous :



105. Adresse aux spectateurs et spectatrices dans *L'œil était dans la tombe et regardait Daney* (2017).

49 Le film est disponible ici : <https://vimeo.com/212253201>. Je renvoie également à un article faisant retour sur la production de ce film : Chloé GALIBERT-LAINÉ, « Une exploration vidéographique d'un récit de spectateur : *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney* », *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, 16, 2019, p. 89-100.

50 Serge DANEY, « L'œil était dans la tombe et regardait Franju », in Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde. Tome 3*, Paris, P.O.L., 2012, p. 145-147 (texte originellement publié dans *Libération* le 25 septembre 1986).

Cette séquence est accompagnée à l'audio des extraits sonores auxquels la narration renvoie, en invitant une expérience performative (au sens où Catherine Grant employait ce terme plus haut, en référence à Brad Haseman : il s'agit de réfléchir à une expérience d'écoute par la production d'une expérience d'écoute). Le son arrive aux spectateurs et spectatrices en même temps que le commentaire qui le prend pour objet ; et la narration les invite explicitement à porter attention, de manière introspective, à la manière dont ce commentaire déplace leurs perceptions. C'est ainsi qu'en vidant la première personne d'à peu près toute forme de contenu biographique, il m'a semblé possible d'inviter un glissement de la première à la deuxième personne. Ceci fait écho à la méthode autoethnographique, mais de manière légèrement décalée, puisque

En autoethnographie, la possibilité d'une généralisation est décidée par [...les destinataires de la recherche] ; ce sont elles et eux qui testent le récit, en déterminant si celui-ci fait écho à leurs propres expériences ou à celles de personnes de leur entourage. Ce qui compte, c'est la capacité de l'ethnographe, dans sa singularité, à apporter de la lumière sur des processus culturels généraux et méconnus. [...] Les lecteurs et lectrices valident nos travaux en comparant leurs vies aux nôtres, en réfléchissant aux similarités et aux différences, et à ce qui explique ces écarts.⁵¹

Mes recherches ne portent pas sur des événements biographiques, mais sur des expériences spectatorielles ; c'est donc en invitant la comparaison entre mes expériences et celles de mes spectateurs et spectatrices que je procède, et j'affirme que la forme vidéographique, du fait de sa nature « performative », est particulièrement adaptée à cette approche.

S'agissant de s'adresser explicitement à la deuxième personne aux spectateurs et spectatrices, *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* ne comprennent pas de séquences aussi explicites que *L'œil était dans la tombe et regardait Daney* ; il me semble néanmoins que la même mécanique y est à l'œuvre. Je propose maintenant de m'y intéresser séparément, par ordre chronologique de réalisation.

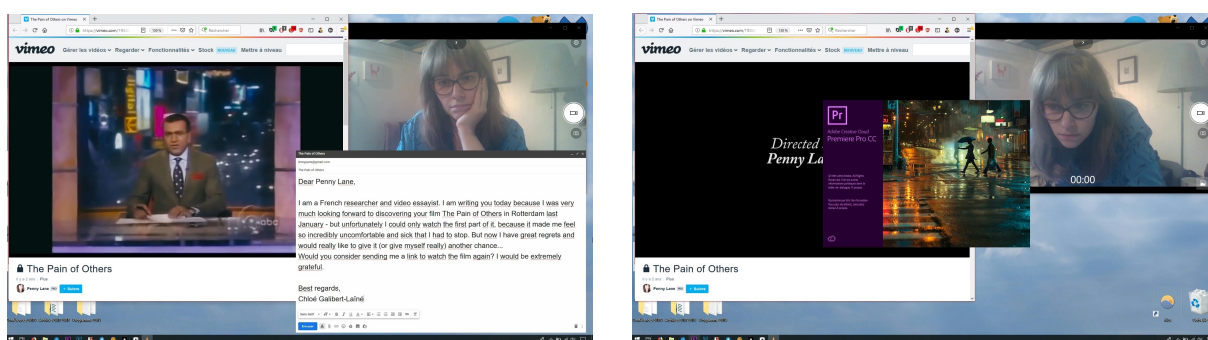
51 C. ELLIS, T. E. ADAMS et A. P. BOCHNER, « Autoethnography », art. cit.

4.3. *WATCHING THE PAIN OF OTHERS*

Décider quelle place m'attribuer, en tant que protagoniste, au sein du récit de *Watching the Pain of Others*, a été la plus grande difficulté que j'ai rencontrée pendant la production du film. J'ai assez tôt eu la conviction qu'il allait être nécessaire de faire moi-même l'expérience de la production d'un vlog filmé à la webcam où je parlerais de mon propre corps, puisque c'est la pratique de prédilection des YouTubeuses qui sont au cœur du film de Penny Lane. Mais comme je l'ai évoqué à l'instant, je ne souhaitais pas pour autant centrer le film sur mes propres expériences biographiques, ni opérer un rapt attentionnel où les images des YouTubeuses empruntées au film de Penny Lane n'auraient été mobilisées dans le montage que comme des supports de projection pour parler de mon vécu. Il m'aura fallu plusieurs mois pour décider que la structure narrative du film allait reposer sur le récit de mes recherches, et que mon travail d'écriture allait donc devoir brasser mes découvertes de sorte non pas à produire un argumentaire partant d'une question recherche clairement exprimée, et menant jusqu'à une conclusion définitive, mais plutôt à raconter la quête personnelle d'un personnage de chercheuse, qui ne trouve pas nécessairement ce qu'elle pensait chercher. Pour présenter ici ce travail de recherche et d'écriture, je propose de me concentrer sur une décision de mise en scène en particulier qui, outre qu'elle fait directement écho aux analyses du précédent chapitre, singularise ce film par rapport à *Forensickness* : le choix d'apparaître moi-même à l'écran, dans quatre séquences disséminées du début à la fin du film. Par souci de clarté, et même si je reconnais volontiers que c'est assez peu naturel, j'utilise dans la suite de ce texte la première personne pour m'exprimer en tant que réalisatrice et évoquer mes choix de mise en scène, et je désigne la figure narratoriale que mes films produisent et à laquelle je prête mon corps, ma voix et mon nom, comme « la narratrice ».

4.3.1. Le corps narrateur

La première séquence de *Watching the Pain of Others* présente la narratrice en spectatrice silencieuse du film de Penny Lane, filmée depuis la webcam de l'ordinateur sur lequel elle regarde le film. La même séquence la voit ensuite, à la fin du film de Lane, s'approcher de l'ordinateur et ouvrir le logiciel de montage Adobe Première, qu'elle va ensuite utiliser pour redécouper le film de Lane. Le film coupe ensuite vers l'interface du logiciel, et elle disparaît de l'écran.



106. Première apparition de la narratrice dans *Watching the Pain of Others* (2018).

Pendant cette séquence, on voit un email s'écrire dans une autre fenêtre en bas à droite de l'écran, que la narratrice signe « Chloé Galibert-Lainé » ; mais il est clair que le film du corps de la narratrice, en haut à droite de l'écran, ne correspond pas au moment d'écriture du message. Cet éclatement temporel de la figure narrative est renforcée par l'introduction, toujours dans la même séquence, de la voix off, qui commente au passé, de manière rétrospective, les images apparaissant sur l'écran de l'ordinateur :

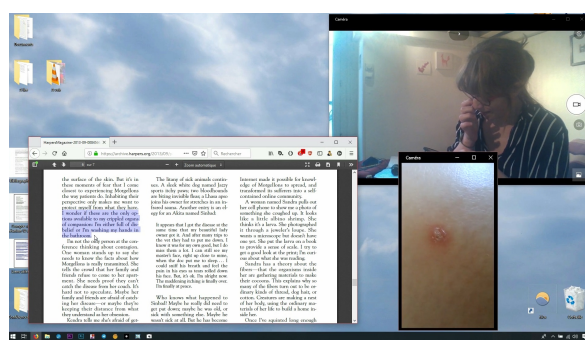
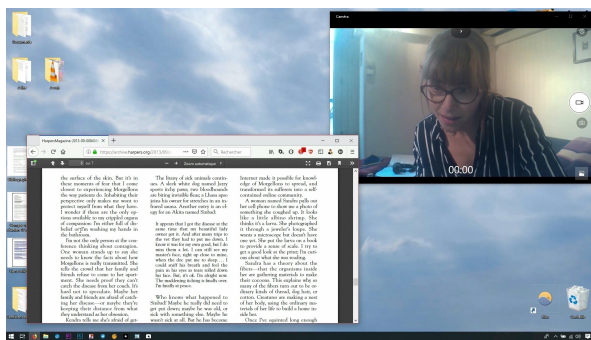
Quand le film s'est terminé, je ressentais beaucoup de choses, mais avant tout, de la confusion. Ce film est un objet étrange à plusieurs égards, et de toute évidence il me touchait à un endroit très sensible. Pour y voir plus clair, je l'ai installé sur ma table d'opérations, et j'ai commencé à l'examiner.

La séquence positionne donc d'emblée la narratrice à la fois comme sujet regardant capable d'analyse, comme participante active de l'environnement numérique que le film dépeint, et comme objet des regards – le sien propre, et celui des spectateurs et spectatrices. J'ai tâché d'écrire la narration de ce segment de sorte qu'elle établisse d'emblée le film comme une enquête introspective et intime, menée à partir du film de Penny Lane. Mais si la voix off revendique d'emblée une part de vulnérabilité, elle n'en est pas moins établie comme guidant le récit, à la fois par son ton confiant, et par sa capacité à proposer un retour rétrospectif sur des événements passés, ce qui suppose une forme de maîtrise et de distance critique. Il me semble désormais avoir essayé, dans ce prologue, d'établir une narratrice à la fois vulnérable et fiable (« *reliable* »⁵²), car capable de mettre ses affects à distance. Une narratrice, pour le formuler dans le vocabulaire de l'autoethnographe Mitch Allen que je citais plus haut, disposant d'« outils théoriques et méthodologiques » lui permettant de « regarder [s]on expérience de manière analytique »⁵³.

La deuxième séquence où la narratrice apparaît à l'écran arrive au premier tiers du film. À la voix off enregistrée à partir d'un texte pré-écrit qui a guidé les dix premières minutes du film, se substitue une parole improvisée, que la narratrice adresse directement aux spectateurs et spectatrices du film via, de nouveau, la webcam de son ordinateur. Cette fois, on la voit interagir en direct avec les fenêtres de l'ordinateur. Elle surligne du texte, tape au clavier, *scrolle* à la souris, le film montrant en direct sur le desktop les effets de ces opérations. Au cours de cette séquence, j'introduis une deuxième caméra, celle du téléphone de la narratrice, dont elle se sert pour exhiber des plaies apparues sur son propre corps. L'image de son genou, qui vient servir de contre-champ à celle de son visage, apparaît comme une nouvelle fenêtre sur le desktop.

52 Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

53 C. ELLIS, T. E. ADAMS et A. P. BOCHNER, « Autoethnography », art. cit.

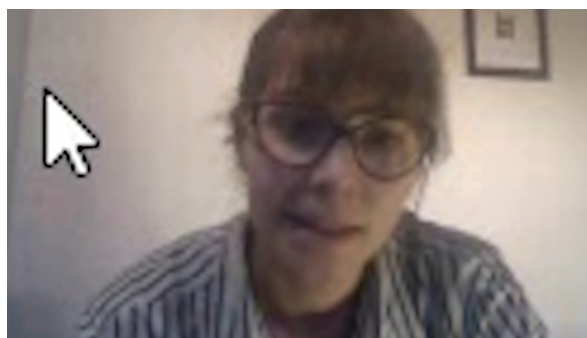
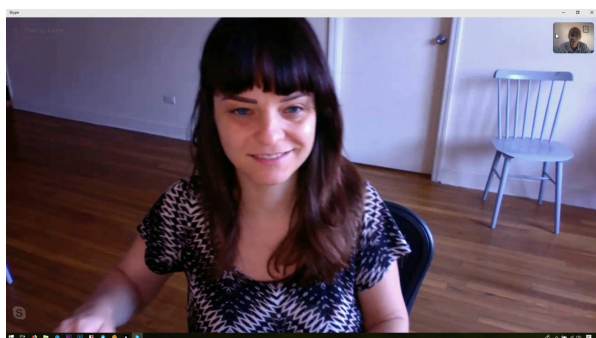


107. Deuxième apparition de la narratrice dans *Watching the Pain of Others* (2018).

Différentes projections publiques du film m'ont donné l'occasion de me rendre compte que cette séquence était reçue de façons diverses par différents publics, quant à la question qui m'intéresse précisément ici – celle des effets cognitifs et affectifs produits par la manière dont la narratrice est mise en scène. Certain·es ont vu dans le recours à la forme improvisée du vlog, à l'image verticale du téléphone portable, et bien sûr au dévoilement du corps de la narratrice, autant de marqueurs de l'authenticité du récit. La séquence apparaissait à ces spectateurs et spectatrices comme abandonnant momentanément le mode analytique et distancié de la voix off rédigée au passé, pour s'inscrire dans le présent de l'expérience et de la corporéité. À l'inverse, d'autres spectateurs et spectatrices ont remarqué immédiatement qu'il était techniquement impossible que l'image de mon téléphone portable apparaisse ainsi, sans autre manipulation ou médiation, sur le bureau de mon ordinateur. Ce trucage technologique est devenu, pour elles et eux, la marque de ce que la séquence repose sur une authenticité mensongère, une confession qui dénonce et souligne sa propre facticité. Et bien sûr, cette double lecture a eu pour incidence que la séquence a joué un rôle très différent, sur le plan narratif, pour les un·es et les autres. Le premier groupe a cru voir la narratrice honnêtement infectée par la maladie que le film présente, ce qui a renforcé leur croyance dans l'existence de celle-ci. Pour le second groupe, cette séquence du genou a été interprétée comme soulignant le caractère mensonger des vidéos de témoignage de malades de Morgellons.

Je ne sais honnêtement plus dans quelle mesure j'avais anticipé ces deux lectures possibles au moment de réaliser la séquence, mais il me semble que ce qui s'est passé dans les coulisses de la production nourrit cette ambiguïté. Oui, les plaies étaient véritablement apparues sur mon corps ; mais non, je n'ai jamais vraiment pensé qu'il s'agissait de la maladie de Morgellons. Oui, la vidéo de vlog a vraiment été improvisée en direct face à ma webcam, et c'est la première prise que j'ai conservée au montage ; mais la vidéo au téléphone portable avait en réalité été filmée plusieurs mois auparavant, et ce n'est que le montage qui produit l'illusion de la synchronicité des deux images. Lors des débats qui ont suivi les projections publiques du film, j'ai toujours écouté avec énormément d'intérêt la façon dont les spectateurs et spectatrices ayant répondu de l'une ou l'autre manière explicitaient les fondements de leurs réponses. Il me semble en effet que se joue à cet endroit quelque chose d'important, qui rejoint ce que j'ai tenté de décrire plus haut à partir de l'exemple de *L'œil était dans la tombe et regardait Daney* : le fait de parler à la première personne et d'évoquer explicitement mes propres mécanismes spectatoriels, cognitifs et affectifs (et ici physiologiques) invite les spectateurs et spectatrices à réfléchir à la manière dont ces mêmes mécanismes fonctionnent chez elles et eux. La narratrice parle ici de son propre système de croyance, et des effets que celui-ci produit sur son corps : cela agit comme une invitation adressée aux spectateurs et spectatrices à réfléchir aux différentes raisons pour lesquelles ils acceptent ou non de la croire, elle. C'était mon espoir explicite que d'ouvrir un espace d'échanges et de discussions autour de ces questions (qui dépassent largement, comme on voit, la seule question de l'existence de la maladie de Morgellons). Mais dans une lecture comme dans l'autre, cette deuxième séquence d'apparition à l'écran produit un écart par rapport à la première, car elle déstabilise la fiabilité de la narratrice, désormais perçue soit comme directement concernée par la maladie qu'elle analyse (et donc moins objective dans son propos), soit comme ayant recours à des trucages et des artifices de montage, ce qui contribue à décrédibiliser sa démonstration.

La troisième séquence où la narratrice apparaît à l'écran arrive à vingt-sept minutes du film. Elle suit immédiatement une ligne de voix off qui évoque « *l'espoir un peu fou qu'à l'autre bout du net, quelque part, quelqu'un soit en train d'écouter* ». Le montage enchaîne sur l'enregistrement du début d'une discussion en visioconférence entre Penny Lane et la narratrice. Lane y apparaît en plein écran, et la narratrice n'est visible que dans une petite vignette en haut à droite ; sauf à un moment précis où la voix off évoque ses émotions au moment de cet appel, et où le montage procède à un énorme zoom sur cette vignette, qui apparaît excessivement pixellisée.

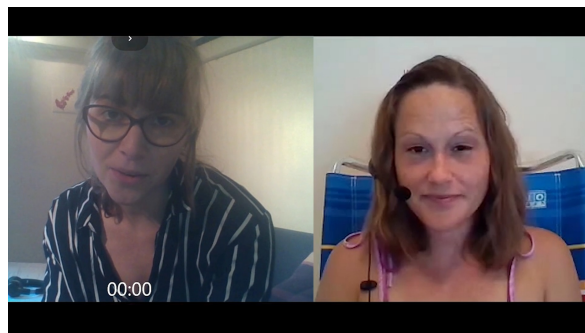
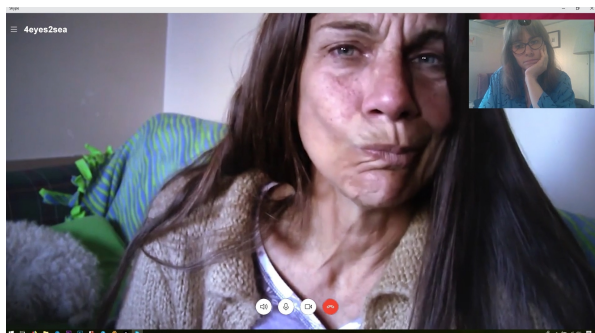


108. Troisième apparition de la narratrice dans *Watching the Pain of Others* (2018).

La discussion est évidemment improvisée ; j'avais préparé des questions, mais je n'avais aucune idée des réponses qu'allait m'adresser la cinéaste lors de cet appel, que nous n'avions pas préparé ensemble à l'avance. En ce sens, cette troisième séquence peut sembler confirmer la tendance esquissée par les deux autres séquences précédemment évoquées : la narratrice est de moins en moins en contrôle des situations de parole que le film documente, même si c'est indéniablement elle qui les suscite. Cependant la séquence s'intéresse moins au contenu de la discussion qui a effectivement eu lieu avec Penny Lane, qu'à l'analyse des motivations de la narratrice pour la susciter, et à ses ressentis pendant l'échange. C'est que la séquence est l'une des dernières du film et va vers sa conclusion, laquelle prend appui sur une phrase prononcée

par Lane lors de cette même discussion filmée, concernant sa tentative d'« *ouvrir une ligne de communication* » entre elle et les protagonistes de son film. Ce sont donc les enjeux de la communication même entre la cinéaste et la narratrice que cette séquence explore.

Cette idée est ensuite illustrée visuellement par la production de quatre discussions fictionnelles entre les cinq personnages principaux de *Watching the Pain of Others* : les YouTubeuses Carrie, Marcia et Tasha, Penny Lane, et la narratrice. Ces discussions sont mises en images de sorte à mimer les interfaces d'une plateforme de visioconférence. Elles sont fabriquées à partir d'images dont la plupart a été présentée plus tôt dans le film, afin de rendre évident le fait qu'elles ont été produites par un seul effet de montage. On reconnaîtra dans les figures suivantes deux images extraites des première et deuxième séquences évoquées ci-dessus. Ce sont les deux dernières apparitions de la narratrice à l'écran, et aussi les dernières images du film.



109. Dernières apparitions de la narratrice dans *Watching the Pain of Others* (2018).

4.3.2. La narration comme performance

Dans un essai vidéographique, le chercheur Ian Garwood a commenté le fait que si l'emploi de la voix off, et a fortiori le fait d'apparaître à l'écran était une pratique commune chez les vidéo essayistes qui destinent leurs productions au grand public, notamment via la plateforme YouTube, c'est à l'inverse plutôt rare chez les universitaires qui pratiquent ce format⁵⁴. Ladite vidéo de Garwood constitue l'une des rares exceptions à cette règle, puisque le chercheur s'y met en scène lui-même, avec beaucoup de second degré. La dimension de performance d'acteur ou d'actrice est donc beaucoup moins présente dans ce corpus d'essais vidéo de recherche, que dans les vidéos destinées au grand public, où il est extrêmement banal pour un YouTubeur et YouTubeuse que de se mettre en scène à l'écran en tant qu'énonciateur ou énonciatrice de leur discours critique. Les trois essayistes cités plus haut – Evan Puschak, Lindsay Ellis et François Theurel – sont par exemple tous trois familiers et familière de cette technique. Dans ces exemples, la décision de se filmer soi-même est le plus souvent analysée dans le contexte d'études sur la promotion de soi (« *self-branding* ») qu'impose la plateforme YouTube à ses producteurs et productrices de « contenus »⁵⁵. Ce choix répond donc à des exigences et codes génériques autant qu'à un choix artistique des créateurs et créatrices – et concerne du reste les productions diffusées sur YouTube dans leur ensemble, et pas seulement les *video essays*.

S'agissant de chercher des exemples et références pour contextualiser mon choix d'apparaître dans *Watching the Pain of Others* à plusieurs reprises, et de m'appuyer sur ces

54 I. GARWOOD, « The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism », art. cit.

55 On peut observer cela à la fois dans la littérature critique à propos des vidéos YouTube, et dans les manuels et guides destinés aux producteurs et productrices de « contenu » : Chih-Ping CHEN, « Exploring Personal Branding on YouTube », *Journal of Internet Commerce*, 12-4, 2013, p. 332-347 ; mais aussi par exemple le guide de Nael Schaffer à destination des nouveaux et nouvelles arrivant·es sur YouTube, « A Complete Guide to Branding for YouTube Creators », *nealschaffer.com*, 2021, URL: <<https://nealschaffer.com/personal-branding-for-youtube>>/.

apparitions pour structurer l'ensemble du récit, il n'y a donc pas beaucoup d'exemples dans la sphère du vidéo essai académique, et les enjeux formulés à cet endroit par la plateforme YouTube déplacent un peu la discussion par rapport aux termes dans lesquels j'ai essayé de la formuler jusqu'ici dans cet essai. La série *Ways of Seeing* déjà citée repose en partie sur la performance à l'écran de John Berger ; la forme en est toutefois assez sage, puisqu'il s'agit essentiellement pour Berger d'apparaître en tant que « tête parlante » (« *talking head* ») filmée sur un fond bleu uni, commentant des images que le montage fait apparaître après ses interventions⁵⁶. C'est donc dans le troisième corpus d'œuvres que j'ai identifiées plus haut comme composant l'un des pôles du paysage médiatique dans lequel mes films s'inscrivent, que l'on trouve les exemples qui m'ont le plus intéressée de performances narratoires à l'écran : les remakes critiques. Sans aucune ambition d'exhaustivité, j'aimerais en évoquer très brièvement trois qui m'ont particulièrement inspirée, et dont l'analyse me semble pouvoir éclairer mes choix de mise en scène dans *Watching the Pain of Others*.

Dans le film *Interface*, Harun Farocki se met en scène à sa table de travail. Il produit un discours pédagogique sur les différents outils et machines qui s'y trouvent, et explique son approche du montage dans un langage à la fois précis et accessible, en commentant notamment des extraits de ses précédents films. *Interface* se présente comme une démonstration performative des méthodes de travail de Farocki, au double sens du terme. Le film met en œuvre les techniques de montage que la voix du cinéaste commente, employant « performativement » le médium qui fait l'objet du discours. Mais le film repose aussi sur une

56 On relève cependant quelques séquences où Berger est mis en scène de manière différente : dans la toute première image de la série, il est filmé en train de lacérer une toile peinte, illustrant la provocation que sa série cherche à formuler vis-à-vis des approches traditionnelles de l'histoire de l'art ; ou dans l'épisode consacré au nu féminin dans l'art, il est filmé assis parmi un groupe de femmes qui discutent entre elles, incarnant de façon intéressante un auditeur silencieux (ou le cas échéant formulant des questions) plutôt qu'un locuteur investi d'une autorité non-contestée.

véritable « performance » d'acteur de Farocki, impliquant le corps et la voix du cinéaste, qui joue son propre rôle avec retenue, et une forme de professionnalisme austère⁵⁷.



110. Performance de Harun Farocki dans *Interface* (1995).

La deuxième référence à laquelle j'aimerais faire allusion est le film *The Pervert's Guide to Cinema*, réalisé par Sophie Fiennes et écrit et présenté par le philosophe Slavoj Žižek (2006). Le film, qui propose une série d'analyses de films produites depuis une perspective psychanalytique, met en scène le philosophe dans des décors qui reproduisent ceux des scènes de films commentées. Les images ci-dessous montrent ainsi le philosophe dans des décors évoquant *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) et *Sueurs Froides* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). La performance d'acteur de Žižek dans ce film est autrement plus exubérante que celle de Farocki dans *Interface* ; et la performativité du dispositif de *re-enactment* y est beaucoup plus ouvertement ludique – même si les analyses de films ainsi produites ont absolument vocation à être prises au sérieux.

57 Pour une analyse critique de l'évolution de la manière dont Harun Farocki s'est mis en scène dans ses propres films au cours de sa carrière, voir l'essai vidéo de Kevin B. Lee, *Harun Farocki : Presented* (2020).



111. Performance de Slavoj Žižek dans *A Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006).

Enfin, j'aimerais faire référence au film *Missing Episode* de Charlie Shackleton (2017), qui se base sur une performance de l'artiste et poète Ross Sutherland. Le duo avait auparavant réalisé le film expérimental *Stand By for Tape Back-Up* (2015), qui constitue une autre référence très importante de ma cinéphilie vidéographique, mais où Ross Sutherland n'apparaît pas à l'image, ce qui en fait un exemple moins pertinent à mobiliser ici que *Missing Episode*. Dans cette performance filmée en plan-séquence, Sutherland évoque un souvenir télévisuel de la série *EastEnders* (Julia Smith et Tony Holland, 1985 - en cours), qu'il raconte en s'adressant à la caméra, et en pointant à l'occasion vers un moniteur en train de diffuser l'épisode de série en question. Ici, la performance de Sutherland fait l'effet d'un marathon poétique, que l'artiste délivre avec une grande maestria ; mais son récit est aussi très intime,

mêlant les images télévisuelles aux images mentales qu'il conserve des circonstances dans lesquelles il a découvert le programme avec ses parents, vingt ans auparavant.



112. Performance de Ross Sutherland dans *Missing Episode* (Charlie Shackleton, 2017).

Ces trois remakes expérimentaux reposent donc de façon structurelle sur l'apparition à l'écran de leurs narrateurs, dont les performances d'acteurs viennent compléter un travail de remontage (chez Farocki), de recadrage (chez Shackleton et Sutherland) et de *re-enactment* (chez Fiennes et Žižek) d'un corpus d'images préexistantes. Et dans les trois films, il s'agit pour ces narrateurs de produire et d'incarner, vis-à-vis de ces images, un discours critique et analytique.

J'ai vu et revu ces trois films beaucoup trop souvent pour que ne s'y trouve pas quelque chose qui intéresse ma propre pratique. En revoyant aujourd'hui *Watching the Pain of Others*, presque trois ans après l'avoir réalisé, j'ai l'impression d'avoir essayé d'emprunter, à Farocki, l'ambition de produire un discours pédagogique et intelligible sur mes méthodes de remontage, à partir d'une exhibition volontaire de mes outils de travail, dont je commente le

fonctionnement (aux moniteurs et manettes de Farocki s'est substituée l'interface du logiciel Adobe Première). Žižek et Fiennes m'ont aidée à m'autoriser à explorer la possibilité d'un écart entre mon personnage de narratrice et moi-même, et à m'intéresser à ce qui se produit lorsqu'un narrateur ou une narratrice s'exprime dans un registre que contredit le cadre dans lequel il se trouve : lorsque le philosophe produit un cours magistral apparemment très sérieux à l'intérieur d'une parodie de décor de film d'horreur, ou à l'inverse, lorsqu'une narratrice identifiée comme chercheuse décide, comme sur un coup de tête, d'exhiber sa propre peau nue. Chez Sutherland et Shackleton, j'ai admiré l'articulation entre la théâtralité de la performance, et l'intimité que celle-ci parvient à produire, à partir du récit d'un spectateur affecté par les images qu'il a vu, et le contexte dans lequel il les a vues. J'aurais aimé pouvoir produire une performance d'actrice aussi précise et intense que la sienne dans *Missing Episode* ; faute de technique théâtrale, j'ai néanmoins essayé d'apprendre de sa manière de faire revivre par la parole un souvenir spectatorial, dont le film vient explorer les rouages.

4.3.3. Trois raisons d'apparaître à l'écran

A partir de ces quelques références, et en prenant appui sur les descriptions ci-dessus des quatre moments où j'apparais dans *Watching the Pain of Others*, il me semble possible d'évoquer le travail d'écriture, de jeu et de montage que j'ai mené dans ce film sur trois plans distincts, qui font directement écho à différents éléments de la discussion menée dans les chapitres précédents de cet essai.

Tout d'abord, la décision d'apparaître à l'écran répondait à une nécessité méthodologique. Le film de Penny Lane est presque entièrement constitué de vidéos produites

par des femmes qui se filment elles-mêmes, partageant leurs pensées et exhibant à l'écran les faiblesses de leurs corps. Les analyses développées plus haut dans cet essai m'ont permis de mieux comprendre la méthode que j'ai mise en place dans ce film, longtemps avant d'essayer d'en expliciter les enjeux : il s'agissait pour moi, en filmant mon corps, de produire une variation formelle sur le thème de ces vlogs, au sujet desquels je souhaitais produire un discours critique. La définition déjà citée par Catherine Grant de l'essai audiovisuel comme « recherche performative » peut encore une fois servir ici à décrire le type de savoirs que cette méthode cherche à produire. Qu'ai-je donc appris en produisant une étude de la forme du vlog de patiente, sous une forme reprenant certains codes du vlog de patiente ? Au risque d'entrer ici dans des détails dont certaines pourraient souhaiter se passer – mais c'est l'un des enjeux du discours sur la maladie que d'inviter des prises de parole inconfortables, inappropriées, trop intimes – il me semble en effet avoir acquis une connaissance expérientielle⁵⁸, c'est-à-dire à la fois intime et partielle, de certains mécanismes qui entrent en jeu dans la production de ce type de média. Le fait de filmer des symptômes sur son corps malade implique par exemple que les symptômes soient visibles au moment du filmage ; selon les circonstances dans lesquelles on se trouve, cela peut signifier l'entretien du symptôme jusqu'au moment où une image en aura été produite. Le rapport de la productrice du média à son propre corps, et à ses manifestations supposément pathologiques, est donc modifié lorsque celui-ci est investi comme un objet à filmer ; les temporalités respectives de la maladie et de la production audiovisuelle doivent être mises en synchronie, ce qui peut par exemple exiger de ne pas traiter un symptôme aussitôt qu'il apparaît, ou attendre d'observer son évolution au cas où celle-ci offrirait l'occasion d'en produire une meilleure image. C'est un phénomène dont, dans une modeste mesure, j'ai pu faire l'expérience à partir du moment où j'ai décidé de filmer mon

58 J'emploie ici volontairement une expression fréquemment employée dans la littérature scientifique pour désigner la connaissance qu'ont les patient·es de leurs maladies : voir par exemple Jacqueline E. W. BROERSE, Joske F. G. BUNDERS et Francisca CARON-FLINTERMAN, « The Experiential Knowledge of Patients: a New Resource for Biomedical Research? », *Social Science & Medicine* (1982), 60-11, 2005, p. 2575-2584.

propre corps dans *Watching the Pain of Others*. Sans vouloir calquer cette expérience sur le vécu des autres femmes que mon film et celui de Penny Lane mettent en scène, je pense que certaines ont pu être également concernées par ces effets liés à l'introduction du médium audiovisuel au cœur de la relation de la patiente à sa maladie. Noter l'existence de ces effets ne revient d'ailleurs pas à prendre position quant à leur influence positive ou négative sur la santé de la patiente : on peut imaginer que le fait de retarder un traitement le temps de produire une image aggrave certains symptômes, mais la production d'images doit également pouvoir permettre une réappropriation positive par la patiente de sa maladie. J'avance ces idées avec beaucoup de précautions, car je n'ai aucune expertise dans le domaine médical. Mais c'est justement l'une des vertus selon moi du recours à la première personne dans ce film, et de la décision de montrer mon corps à l'écran, que de permettre la production d'un discours n'aspirant explicitement pas à l'autorité scientifique ; j'y prends la parole, comme les protagonistes du film, depuis ma propre expérience de vie dans un corps de femme, et de productrice d'images publiques de ce corps.

Ceci m'amène à la deuxième motivation pour prêter mon corps à la narratrice de mon film – ou plutôt, pour inventer l'histoire de ma narratrice à partir des expériences de mon propre corps. Cette deuxième motivation se situe sur le plan éthique, et fait très directement écho aux idées exposées dans le chapitre précédent de cet essai. Il s'agissait pour moi, en documentant par l'image la manière dont ma narratrice interagit avec l'environnement numérique que le film dépeint, de souligner combien son enquête s'inscrit à l'intérieur des plateformes dont elle documente le fonctionnement, qu'elle s'efforce de regarder de façon critique, mais sans jamais s'en extraire. Le film commente explicitement, à un moment, le fait qu'exhiber sa souffrance dans des vidéos publiées en ligne peut être compris comme une stratégie permettant d'acquérir des vues et des *likes* ; j'ai pensé que montrer la narratrice en train de cliquer sur des liens et de regarder ces mêmes vidéos permettait de rendre tangible le

fait que son enquête elle-même participe de ces dynamiques, puisque chacun de ses clics est comptabilisé par la plateforme, et favorise ainsi la visibilité des vidéos qu'elle consulte. Les séquences où la narratrice apparaît à l'écran correspondent ainsi à des moments particulièrement intenses de « participation » à l'environnement étudié, au sens où l'entendent les ethnographes : elle y apparaît non seulement comme spectatrice, mais comme productrice de médias en ligne (emails, vlogs, discussion en visioconférence, etc.). Alors que je m'approche de la fin de l'écriture de cet essai, il est évident pour moi que c'est la même intuition qui m'a fait décider d'apparaître à l'écran dans *Watching the Pain of Others* – et d'y faire apparaître Penny Lane qui, on s'en souvient, avait à l'inverse choisi de ne pas apparaître dans son propre film – et qui a guidé l'ensemble de la réflexion présentée plus haut autour de la question de l'exotisation d'internet. Il s'agissait que toutes les protagonistes du film exercent, autant que possible, un même droit de regard et de parole sur les images et les thématiques au cœur du film ; il fallait donc que Lane et moi-même existions comme corps au sein du dispositif filmique, et pas seulement comme regards. C'est la raison pour laquelle j'évoque la relation parasociale que la narratrice entretient avec Penny Lane (dont elle lit tous les entretiens « *de manière un peu obsessionnelle* ») dans les mêmes termes que la relation qui la lie à la YouTubeuse Carrie, dont elle explore avec avidité la chaîne YouTube. Et c'est cette tentative de production d'une forme d'horizontalité entre les cinq femmes (Marcia, Carrie, Tasha, Penny et Chloé) que l'épilogue décrit ci-dessus cherche à exaucer ; même si l'on peut aussi percevoir la séquence comme un aveu de ce que cette tentative a aussi de factice, puisque nous apparaissions à tour de rôle comme les interlocutrices les unes des autres dans des discussions qui n'ont pas réellement eu lieu.

Factice car en dernière instance, la collusion entre mon personnage de narratrice et mon identité de chercheuse et de cinéaste ne peut manquer de m'accorder un statut singulier au sein du récit, et une position de privilège vis-à-vis des autres protagonistes du film, dont la

parole et le regard sont toujours comme encadrés par mon discours. C'est le paradoxe formulé dans le chapitre précédent par Roger Beebe : aussi autocritiques que se montrent nos narrateurs ou narratrices, nous occupons toujours une position de pouvoir vis-à-vis des protagonistes de nos films. L'analyse proposée dans le deuxième chapitre de cet essai du film de Penny Lane m'a permis de réfléchir à ce que son dispositif observationnel, qui repose sur une invisibilisation relative de la cinéaste à l'intérieur de son film, peut être compris comme proposant une réponse à ce même questionnement éthique : la cinéaste déserte le centre narratif de son film pour laisser davantage d'espace à ses protagonistes. Le recours dans mon propre film à une figure de narratrice extrêmement présente dans le récit, à l'audio comme à l'image, travaille évidemment dans la direction inverse. C'est qu'il m'a semblé que cette approche permettait de mettre au travail de façon concrète et explicite les modalités de production d'autorité qui sont traditionnellement attachées à l'emploi d'une voix off, en particulier dans le contexte d'un film documentaire. En d'autres termes, la troisième et dernière motivation que je souhaite évoquer ici quant à la manière dont je me suis moi-même mise en scène dans ce film me semble se jouer sur le plan épistémologique. L'orientation de mon travail vers ce terrain tient à deux facteurs très importants. D'une part, le film de Lane et les médias qui le composent thématisent de manière très centrale la question de la production de connaissance, et de la légitimité de certaines (les patientes) à produire un discours allant à l'encontre du savoir institutionnel incarné par l'ordre des médecins. D'autre part, j'ai produit ce film dans le contexte d'une recherche universitaire : ceci m'imposait de garder constamment à l'esprit la question de ma propre capacité et légitimité, en tant qu'apprentie chercheuse, à produire moi-même des savoirs. Le film a donc été pour moi le lieu d'interroger l'autorité que l'on accepte d'accorder à différents locuteurs et locutrices, en fonction notamment des contextes dans lesquels ceux et celles-ci s'expriment. J'ai souhaité que la forme du film reflète ce questionnement et invite mes spectateurs et spectatrices à se l'approprier, en m'exposant

moi-même comme productrice d'un discours à la fois autoritaire (puisque la voix de la narratrice guide l'ensemble du récit) et évidemment contestable (parce que trop subjectif, trop intime, trop impliqué dans les questions qu'elle étudie). Et ce, en essayant de ne pas faire preuve de trop de naïveté quant aux mécaniques rhétoriques ainsi à l'œuvre : la légitimité institutionnelle de la parole des médecins leur accorde du pouvoir ; mais la voix de l'expérience intime produit également des effets d'autorité. Mise en conflit quant à mon propre positionnement entre les instances de production de savoirs qui s'affrontent dans le film de Lane – mon éducation scientifique me poussait à faire confiance aux médecins, mon engagement féministe à croire les témoignages des patientes – j'ai cherché à offrir ce conflit, mis en récit à partir de la figure de ma narratrice, aux critiques du public, afin d'inviter des débats quant au crédit que chacun·e accorde aux différents discours qui coexistent sur internet à propos d'un même sujet.

Dans ce contexte, il était crucial pour moi que le film fini soit non seulement diffusé sur internet, mais publié dans une revue scientifique relue par des pairs⁵⁹. L'expérience m'a depuis prouvé que le fait de diffuser le film sur grand écran devant un public permettait de créer un espace de partage collectif très intéressant, en particulier lorsqu'un temps d'échange était organisé après la projection ; mais le projet initial envisageait plutôt le film comme une intervention destinée à avoir lieu sur internet. Je voulais, comme c'est le cas aujourd'hui, que le film puisse être découvert à l'intérieur d'une plateforme scientifique, validé par des chercheurs et chercheuses en tant que travail de recherche ; cela ajoute à mon sens un niveau supplémentaire à l'expérience que le film propose, puisque les conditions mêmes de production de la parole de ma narratrice – subjective, intime, affectée, parfois confuse – s'y voient établies par une institution universitaire légitime. Ceci renforce la question que le film cherche à poser à ses spectateurs et spectatrices : quels formats, quelles interfaces numériques,

59 Le film a été publié sur la revue *[in]Transition* : Chloé GALIBERT-LAINÉ, « *Watching the Pain of Others* », *[in]Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, 6.3, 2019.

quels contextes de diffusion, quelles informations sur l'identité et le statut social de la personne qui s'adresse à vous, déterminent la croyance que vous investissez dans ses propos ?

Or il apparaît que si *Watching the Pain of Others* s'intéresse à la production de savoirs médicaux par des patientes dont la parole n'est pas reconnue par leurs médecins, *Forensickness* prend pour objet la production de savoirs judiciaires par une communauté anonyme d'internautes non entraînés aux techniques d'enquêtes. Les films de Lane et Kennedy interrogent donc l'un comme l'autre la légitimité d'une communauté d'internautes « amateurs » à produire de la connaissance à partir de pratiques audiovisuelles en ligne (production de vlogs et vidéos de témoignage d'un côté, analyse et annotation d'un corpus d'images photographiques de l'autre) ; l'un et l'autre m'ont renvoyée à mes propres pratiques de l'image, et invitée à questionner mes méthodes et mon statut de productrice de savoirs. Cependant ce travail n'a pas emprunté les mêmes voies dans *Forensickness* que dans *Watching the Pain of Others*, puisque, entre autres différences, je n'y apparais pas à l'image. Les prochaines pages, qui seront les dernières de cet essai, présentent donc le dispositif formel développé pour ce deuxième film, font retour sur mon processus de production, et tâchent d'inscrire ces remarques dans l'argumentaire d'ensemble de cette thèse.

4.4. FORENSICKNESS

Dans sa forme, *Forensickness* présente des parentés évidentes avec *Watching the Pain of Others*. Les deux films se déroulent principalement sur l'écran de mon ordinateur ; ils se présentent tous deux comme des journaux de recherche écrits à la première personne, qui prennent pour point de départ mon expérience subjective face aux films respectivement de Lane et Kennedy. Ils mènent ensuite l'un comme l'autre une enquête libre et déambulatoire sur internet, qui conduit à la formulation d'une forme d'hypothèse quant à ce qui se joue, dans les pratiques audiovisuelles que les films documentent, pour les internautes concerné·es. Et dans un cas comme dans l'autre, la formulation de cette conclusion importe plutôt moins que les méandres du chemin parcouru pour y parvenir. Ces similitudes formelles, ainsi que la proximité thématique que je viens de souligner entre les deux films, justifient que beaucoup des choses que j'ai écrites plus haut à propos de *Watching the Pain of Others* valent également pour *Forensickness*. Il me semble cependant que certains aspects du deuxième film contribuent à le singulariser ; cela est dû, non seulement aux différences entre les films de Lane et Kennedy qui appelaient une différence de traitement de ma part, mais aussi au fait qu'ayant déjà fabriqué *Watching the Pain of Others*, j'avais envie d'essayer pour le deuxième film des techniques nouvelles. Plutôt que d'essayer de rendre compte de l'ensemble du film, je propose à nouveau de me concentrer ici quelques séquences en particulier.

En faisant la liste des séquences qui me semblaient permettre d'inscrire le film de manière intéressante dans la discussion théorique que l'ensemble de cette thèse a cherché à mener sur le réemploi et l'exotisation d'internet, j'ai été surprise de constater qu'elles présentaient un point commun important : elles mobilisaient chacune des images et de sons produits spécifiquement pour le film, faisant réponse au matériau cinématographique et

médiatique trouvé sur internet. Choisisant de partir du principe qu'il ne s'agit probablement pas là d'une coïncidence, les prochaines pages reviennent sur la production de ces séquences, et tâchent de réfléchir aux enjeux de l'articulation, en particulier quant à la question de l'altérité et de l'exotisation, entre production d'images et de sons « originaux » et réemploi d'internet.

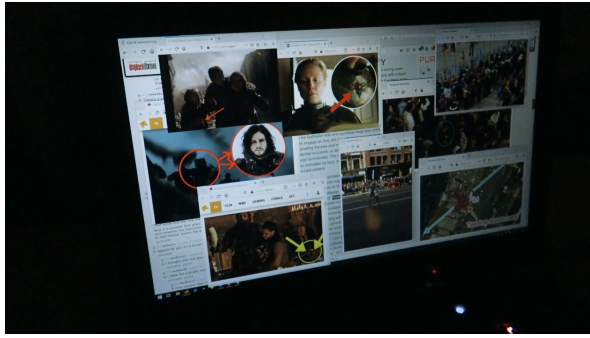
4.4.1. Images trouvées, images produites

Avant d'entrer dans la description des séquences de *Forensickness* dont je propose de commenter la production, je note que cette question est déjà apparue, comme en filigrane, plus haut dans cet essai. En centrant la discussion sur la production de *Watching the Pain of Others* autour de la décision d'apparaître moi-même à l'écran, j'ai déjà initié une réflexion sur les enjeux de la production d'images originales pour faire réponse aux images trouvées sur internet. Ces moments d'auto-représentation dans le film constituent effectivement les seuls moments où j'introduis dans le montage des images qui n'existaient pas préalablement à mon travail de réalisation. Remontant plus loin encore dans la thèse, on peut se rappeler que Roger Beebe et Nicolas Bailleul se filmaient eux-mêmes à la fin de leurs films ; Kevin B. Lee, Ossama Mohammed et Simav Wiam Bedirxan mêlaient dans leurs films images trouvées et images filmées par leur soin ; *fragments d'une révolution* comportait également des images filmées du bureau de la narratrice, et se terminait sur un prologue filmé. Considérant que la production d'une narration tapée à l'écran ou produite en voix off consiste également en l'adjonction aux images et sons trouvés d'un élément visuel ou sonore original, on pourrait aller jusqu'à requalifier la distinction que j'ai proposée dans l'introduction de cette thèse entre

les deux approches auxquelles j'ai choisi de m'intéresser – l'approche observationnelle et l'approche à la première personne – en proposant de distinguer plutôt un corpus de films ne comportant *que* du matériau trouvé sur internet, et un autre corpus mêlant par le montage matériau trouvé et images et sons originaux. Cette formulation m'est apparue beaucoup moins spécifique que la première, et moins intéressante à problématiser ; c'est pourquoi j'ai choisi de ne pas en faire un fil rouge de mon exposé, et de me contenter de commenter au cas par cas le choix de chaque cinéaste d'intégrer des images originales à son montage d'images trouvées. Cependant au terme de cette étude, pour réfléchir à mon travail sur *Forensickness*, il est utile de rappeler que plusieurs analyses ont déjà été produites dans cet essai qui concernaient des séquences mêlant images d'internet et images produites par les cinéastes. J'invite donc à percevoir les prochaines pages comme offrant l'occasion d'approfondir et de synthétiser les conclusions de ces différentes analyses.

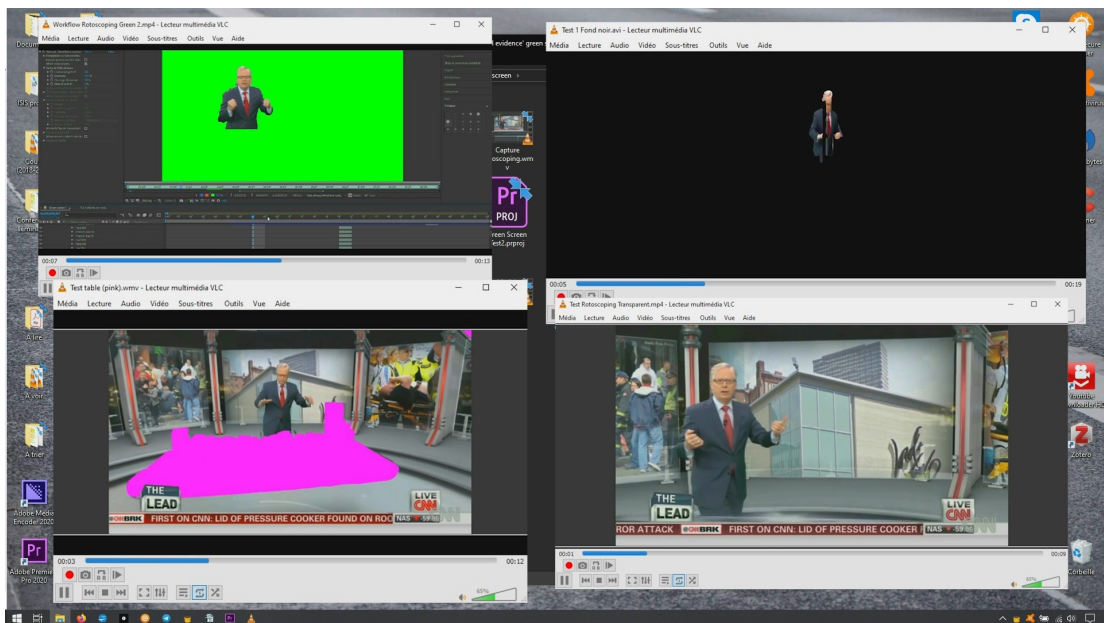
Je propose d'isoler cinq moments, dans *Forensickness*, où j'ai mobilisé dans le montage des images ou des sons qui n'ont pas été trouvés tels quels sur internet, mais produits pour les besoins du film. Je les présente ici en respectant leur ordre d'apparition dans le film. Première instance : les voix des redditeurs et redditrices, que j'ai choisi de faire lire à différentes personnes plutôt que de m'en tenir au matériau écrit et silencieux tel qu'il est présenté sur la plateforme Reddit, et dans le film de Chris Kennedy.

Deuxième instance : six minutes après le début du film, le montage passe d'une capture d'écran enregistrée directement depuis l'écran de l'ordinateur de la narratrice, à une image filmée montrant ledit ordinateur posé sur son bureau ; la caméra panote vers la façade d'un bâtiment filmé, de nuit, par la fenêtre.



113. Première sortie du desktop dans Forensickness (2020).

Troisième instance : vers 27 minutes de film, la narratrice montre sur son desktop différentes images qu'elle explique avoir produites à partir d'un logiciel d'effets spéciaux, et qui documentent ses tentatives de faire disparaître une maquette en trois dimensions d'une image préexistante. L'interface du desktop, comme l'image originale du journaliste avec sa maquette, existaient avant la production de *Forensickness*, mais ce n'est pas le cas des quatre images présentées ici en même temps à l'écran que j'ai moi-même produites :



114. Retouche numérique d'images trouvées dans Forensickness (2020).

La quatrième instance arrive dans le montage juste après cette image. C'est la séquence filmée qui montre des impressions papier réalisées à partir des images de film de Chris Kennedy, que l'on voit les mains de la narratrice manipuler et annoter.

Enfin, la cinquième instance correspond à la dernière séquence du film : ces mêmes images imprimées se retrouvent arrangées sur un mur en un grand collage, qui rassemble les principaux éléments et images que la narratrice a rassemblé au fil de ses explorations à partir du film de Chris Kennedy. Le mur est filmé longuement et d'assez près, la caméra suivant les connexions suggérées par les liens qui relient certains blocs d'images à d'autres.



115. Impressions papier dans *Forensickness* (2020).

Ces cinq moments du film ont donc ceci de commun qu'ils mobilisent chacun de manière centrale au moins un élément sonore ou visuel qui ne préexistait pas à la production du film. Cependant, il est impossible de ne pas remarquer que chacune de ces images et de ces sons « originaux » prennent indéniablement pour point de départ une image ou un son préexistant. Les voix attribuées aux redditeurs et redtrices, certes enregistrées pour les besoins du film, ne font que réinterpréter un matériau verbal déjà existant ; l'image filmée du desktop présentée à l'image 109 consiste évidemment en un recadrage des images qui apparaissent sur le desktop... Il n'y a guère que l'image de la cour d'immeuble filmée la nuit dont on pourrait penser qu'elle n'est pas un composite d'images préexistantes. Mais le fait

qu'elle coexiste au sein d'un même plan-séquence avec l'image de l'ordinateur invite à percevoir une analogie visuelle entre les fenêtres du bâtiment de l'autre côté de la cour, et les fenêtres numériques qui s'accumulent sur l'écran du desktop. En ce sens, même cette image filmée peut apparaître comme une libre réinterprétation d'images préexistantes trouvées sur internet.

On sent donc combien d'investir cette dichotomie entre images originales et images trouvées risque de faire entrer mon argumentaire en terrain glissant. Chris Kennedy a réalisé *Watching the Detectives* en refilmant à l'aide d'une caméra 16mm des images numériques trouvées sur Reddit : les images analogiques ainsi produites ne devraient-elles pas être considérées comme des images originales, puisqu'elles n'existaient pas avant que Kennedy ne les fabrique ? Le fait qu'elles aient été de nouveau numérisées et encodées (le film de Kennedy étant désormais disponible sur la plateforme Vimeo) doit-il dès lors être investi comme une remédiation supplémentaire, et les images numériques ainsi produites comme de nouveaux originaux ? Est-il d'ailleurs même pertinent de se référer aux images postées sur Reddit comme à des images « originales », puisqu'elles avaient alors déjà fait l'objet de nombreuses republications et réappropriations – et que ce sont ces réappropriations mêmes qui justifiaient l'attrait qu'elles exerçaient sur Chris Kennedy ? Revenant à *Forensickness*, ne faudrait-il pas considérer que la forme du desktop film, qui repose sur l'enregistrement de captures d'écran, consiste en la production, à partir d'interfaces existantes, d'images originales ? Il me semble que ce questionnement mène rapidement à une impasse, étant entendu que mon propos ne cherche pas à se situer ici sur le plan ontologique (qu'est-ce qui constitue ou non une image « originale » en contexte numérique ?⁶⁰), mais plutôt à aborder par la pratique la question des enjeux de différents dispositifs formels réemployant des médias

60 De nombreux auteurs et autrices ont du reste déjà investi cette question : je pense en particulier à Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998 ; Lawrence LESSIG, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Westminster, Penguin, 2008 ; David J. GUNKEL, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, Cambridge, MIT Press, 2015.

issus d'internet. Fidèle à la méthode établie ci-dessus, je propose de réfléchir plus en détail aux enjeux de production de chacune des séquences évoquées ci-dessus ; cela me permettra de proposer une manière de sortir de ce paradigme de l'original et de la copie, tout en m'efforçant de proposer des observations applicables à d'autres films que les miens, quant à la pratique consistant à mêler dans un même montage des médias trouvés sur internet et des images et des sons directement produits pour les cinéastes. Je ne procéderai pas cette fois en respectant l'ordre chronologique du film, mais embrassant la logique qui a présidé à la fois à l'enquête des redditeurs et des reddenrices de Boston et à la production du « mur de détective » qui conclut *Forensickness*, en créant entre les scènes des rapprochements, plus ou moins rationnels. Je propose donc d'évoquer les cinq séquences décrites ci-dessus deux par deux, selon trois regroupements qui me semblent permettre d'en faire émerger des problématiques différentes.

4.4.2. Une enquêteuse parmi d'autres

Tout d'abord, j'aimerais m'arrêter sur le choix d'attribuer aux redditeurs et reddenrices anonymes des voix enregistrées ; et proposer un rapprochement avec la manière dont est présentée la séquence qui voit la narratrice présenter le résultat de ses expérimentations avec un logiciel d'effets spéciaux.

Dans une première version de mon film, les redditeurs et reddenrices n'avaient pas de voix ; je laissais leurs messages apparaître à l'écran, silencieux, comme dans le film de Chris Kennedy. La décision finale d'enregistrer des voix pour lire ces messages a été déterminée par plusieurs facteurs. D'abord, on sait qu'il est toujours difficile de jauger exactement combien de

temps un texte doit apparaître à l'écran pour être lu et compris ; en tant que spectatrice, ne sachant pas combien de temps le texte va rester à l'écran, j'ai tendance à le survoler très vite, puis à le relire si j'en ai le temps, et je ne comprends souvent qu'assez mal les informations ainsi transmises. C'était d'ailleurs une composante importante de mon expérience de spectatrice face à *Watching the Detectives* : l'anglais n'étant pas ma langue maternelle, j'ai un peu souffert de la rapidité à laquelle certains messages disparaissaient, avant que je n'aie eu le temps de les comprendre. Lire les messages à voix haute m'est donc apparu comme une bonne manière de m'assurer que les spectateurs et spectatrices de *Forensickness* auraient le temps d'en comprendre le sens. Par ailleurs, c'était aussi une manière de traduire les messages en français, sans passer par un sous-titrage qui aurait surchargé l'écran d'informations à lire.

Mais ces motivations étaient secondaires par rapport à un autre impératif, qui m'est apparu en visionnant cette première version du film où les internautes restaient silencieux·ses. Je me suis rendu compte que, bien que le film soit tissé de mots empruntés à d'autres personnes (les internautes bien sûr, Chris Kennedy lui-même que je cite à plusieurs reprises, différentes journalistes, mais aussi Jacques Rancière, et comme on le découvre à la fin du film, Witold Gombrowicz), on n'y entendait littéralement que ma voix. Je me retrouvais en un sens dans un dispositif inversé par rapport à celui que j'ai observé dans *fragments d'une révolution*, qui voyait la narratrice privée de voix, tandis que tous ses interlocuteurs et interlocutrices s'exprimaient librement en voix off. Soucieuse de faire entendre la polyphonie réelle de ma narration, j'ai eu l'idée de faire incarner toutes ces voix par d'autres personnes. Je vivais à Mayence à ce moment de la production du film, et n'avais pas la possibilité matérielle d'organiser une session d'enregistrement audio avec une dizaine d'acteurs et actrices. Pour tester mon idée, j'ai organisé un appel à volontaires en ligne parmi mes contacts. J'ai envoyé à chaque volontaire quelques phrases à enregistrer avec ses propres moyens – souvent un téléphone, ou le micro intégré d'un ordinateur portable – sans donner d'instructions

particulières quant à l'interprétation. Il ne s'agissait pour moi à ce stade que de me rendre compte de ce que produisait cette polyphonie au montage, dans l'idée, le cas échéant, de réenregistrer toutes ces voix une fois rentrée en France, avec des acteurs et actrices. Mais lorsque j'ai intégré ces voix au montage, leurs disparités m'ont paru tout à fait juste. Le grain des enregistrements aux qualités très variables, les accents et différentes diction de chacun·e, me semblaient cohérents avec le projet formel du film. Les voix attribuaient aux internautes anonymes des corps et des identités (évidemment fictives) ; le fait que ces voix aient été enregistrées par des technologies « pauvres » et envoyées par internet faisait écho au mépris dont ont fait l'objet les pratiques d'enquête rudimentaires des détectives de Boston. À partir de là, et bien sûr avec l'accord des personnes, j'ai décidé de conserver dans le montage final ces enregistrements destinés à l'origine à n'être que des tests ; et d'employer la même stratégie pour attribuer des voix tout aussi fictives à tous les autres locuteurs et locutrices du film, y compris ceux, comme Jacques Rancière, dont la véritable voix suffisamment reconnaissable pour qu'il soit évident qu'il s'agit d'un doublage. Comme je le rappelais plus haut, le film travaille explicitement la question de la légitimité de diverses personnes et institutions à produire des savoirs, en fonction notamment de leur statut social, mais aussi de la sophistication des technologies qu'elles emploient ; le fait de mettre à plat ces hiérarchies en ce qui concerne le statut des différentes voix qui émaillent ma narration, m'a de ce fait semblé cohérent avec le projet critique de l'ensemble du film.

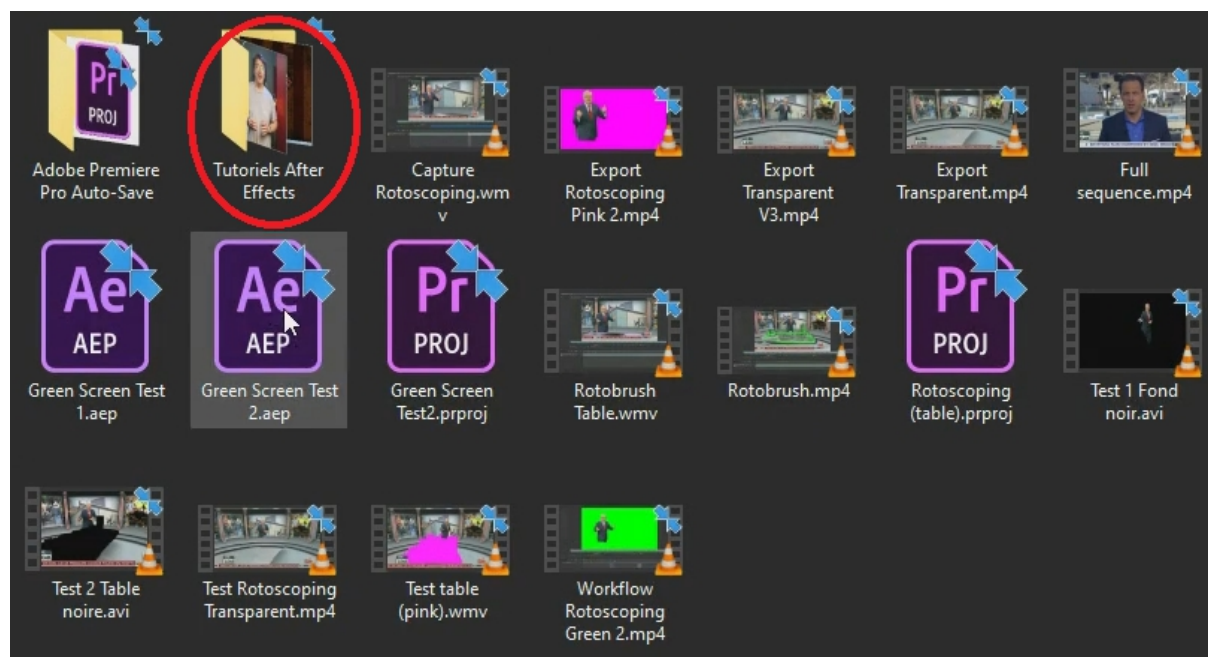
Ceci m'amène à l'autre séquence que je souhaite évoquer ici : celle qui voit ma narratrice présenter les résultats de ses expérimentations à partir de l'image d'une maquette en trois dimensions entièrement générée par ordinateur, reconstituant les lieux de l'attentat de Boston. Cette séquence est explicitement présentée comme un excursus dans l'enquête de la narratrice, qui raconte avoir produit ces images pour s'amuser, et n'être du reste pas vraiment satisfaite de leur rendu, car elle n'est pas habituée à utiliser ce logiciel d'effets spéciaux. La

séquence rompt par ailleurs avec la modalité rhétorique du reste du film, car la narratrice s'y adresse directement aux spectateurs et spectatrices du film (« *je peux vous montrer..* ») ; ainsi qu'avec son rythme jusqu'ici fluide, lorsque la narratrice hésite un instant en ouvrant le dossier « *Watching the Detectives* » sur le bureau son ordinateur, avant de trouver les images qu'elle voulait présenter. Ici encore, plusieurs versions de cette séquence ont existé, et je crois que la toute dernière modification que j'ai opérée sur le film avant de le déclarer fini a consisté à écourter le temps que passe la narratrice à fouiller dans son dossier avant de mettre la main sur les vidéos qu'elle cherche. La forme que prend cette séquence répond encore une fois, de mon point de vue, à plusieurs impératifs. L'hésitation de la narratrice était notamment motivée par mon envie de laisser le temps aux spectateurs et spectatrices de fouiller des yeux l'intérieur du dossier alors ouvert sur son desktop, où l'apparition de nouvelles icônes et fichiers apporte à qui y prête attention un complément d'informations sur la direction qu'est en train de prendre son enquête.

Mais il s'agissait surtout de créer dans cette séquence un écho thématique autant que formel aux commentaires récurrents, dans les médias évoquant les attentats de Boston, quant au peu de maîtrise des redditeurs et redditrices des technologies de retouche d'image. Commentant les photographies annotées par les internautes dans leur quête effrénée des responsables de la double explosion, plusieurs journalistes évoquent des « diagrammes bizarres » ou des « cercles dessinés sous Paint » ; tandis qu'eux et elles-mêmes travaillent à renvoyer l'image d'experts capables de faire montre d'esprit critique, et d'employer des technologies d'images élaborées (dont, et c'est tout l'objet de la séquence qui m'intéresse ici, cette maquette générée par ordinateur). La technique même qu'emploie la narratrice renvoie à un tutoriel présenté plus tôt dans le montage, qui voit un YouTubeur expliquer à son public les bases du « *rotoscoping* »⁶¹. Et qui embrasserait vis-à-vis de mon film les stratégies

61 La rotoscopie consiste à marquer les contours d'une silhouette filmée, image par image, de sorte à pouvoir en modifier l'apparence indépendamment de son environnement.

spectatorielles forensiques des redditeurs et redditrices de Boston pourrait remarquer, sur l'ordinateur de la narratrice, qu'elle a elle-même consulté des tutoriels YouTube, et celui-là en particulier qui apparaît dans une toute petite vignette, pour faire apprendre comment faire disparaître la maquette.



116. Contenu du dossier apparaissant sur le desktop de la narratrice à 26 minutes (Forensickness, 2020). Le cercle rouge est ajouté ici (sur Paint) pour les besoins de l'argumentaire.

Il me semble possible de rapprocher la manière dont cette séquence est mise en scène, et le choix d'attribuer à tous les locuteurs et locutrices du film des voix aussi pauvrement enregistrées les unes que les autres, pour ce que les deux décisions contribuent à établir la narratrice comme une enquêtrice parmi d'autres. Elle exerce des techniques non pas exactement identiques à celles des internautes (les analyses ci-dessus de *Eau argentée. Syrie autoportrait* m'ont permis d'observer les dangers d'une identification trop intégrale), mais qui présentent néanmoins avec celles-ci suffisamment d'analogies pour que les unes permettent d'éclairer les autres. Cette remarque me permet de faire le lien avec ce que j'écrivais plus haut

à propos de *Watching the Pain of Others*, et même auparavant au sujet de *Transformers: the Premake* de Kevin B. Lee. De la même manière que *Transformers: the Premake* décrivait un système binaire qui voit s'opposer, à la grande industrie hollywoodienne, les productions audiovisuelles des fans de la série de Michael Bay, *Watching the Pain of Others* s'inscrit dans une opposition entre les reportages télévisuels qui donnent la parole aux médecins, et les vlogs de YouTubeuses qui s'identifient comme malades ; et *Forensickness* travaille l'écart entre les techniques d'analyse d'images employées d'un côté par le FBI et la police scientifique professionnelle, et de l'autre les internautes qui s'inventent apprentis détectives. Or dans les trois cas, il me semble que le film de Lee et les deux miens cherchent à inventer un positionnement médian qui, sans prétendre échapper au système qu'il s'agit de documenter, permet d'observer les deux pôles entre lesquels il se situe de manière critique. Cette approche permet aussi de prendre conscience que ces extrêmes que tout semble opposer existent en réalité sur un même spectre. C'est la première réponse que j'adresse à la question formulée ci-dessus, concernant les enjeux du recours à la production de médias par les cinéastes en réponse aux images et aux sons trouvés sur internet. Cela me semble permettre, plus clairement que le seul remontage, d'échapper à l'affiliation trop littérale à l'une ou l'autre des pratiques de l'image avec lesquelles il s'agit d'entrer dans un dialogue critique.

4.4.3. Matérialité, valeur, aura

Mais c'est simplifier le dispositif de *Forensickness* de ne situer le positionnement de ma narratrice, et de ses pratiques d'analyse et de retouche d'images, que dans l'opposition entre la police scientifique professionnelle (telle que documentée dans les reportages télévisés

et représentée dans les films de fiction qui émaillent mon film) et les détectives de Reddit. Il existe dans le film un quatrième point de référence, qui incarne encore une fois un autre rapport à l'image, et vis-à-vis duquel j'ai également dû trouver mon positionnement, à la fois en tant que réalisatrice du film et en tant que narratrice de celui-ci : je parle de Chris Kennedy, de sa pratique du cinéma expérimental, et de la manière dont lui-même avait déjà produit à partir des images de Reddit un discours audiovisuel critique. Chris Kennedy est à peu près autant présent dans *Forensickness* que Penny Lane ne l'était dans *Watching the Pain of Others* : mes films présentent des extraits de plusieurs de leurs films précédents, et citent plusieurs déclarations que l'une et l'autre ont pu faire en contexte d'entretien. Lane apparaissait dans le premier film de la même manière que les autres protagonistes du film, comme l'image d'un buste filmé à la webcam et s'exprimant, du moins dans l'échange enregistré en visioconférence, de manière improvisée ; Kennedy est lui aussi figuré dans *Forensickness* comme les redditeurs et redditrices, c'est-à-dire comme l'auteur de courts messages présentés à l'écran en anglais, et interprétés par une voix en français. Mais si le film de Penny Lane était bien composé de médias trouvés sur internet, que le montage s'efforçait de modifier aussi peu que possible, celui de Chris Kennedy procédait néanmoins déjà d'une modification significative des images trouvées, puisque comme je l'évoquais plus haut, il a téléchargé des images depuis des pages d'archives du forum Reddit, transféré certains messages trouvés sur la plateforme sur un fond noir, puis a refilmé l'ensemble avec une caméra 16 mm. Ceci m'a amenée à réfléchir à la manière dont le dispositif filmique élaboré pour mon propre film pouvait amener à réfléchir à ce que cette décision de Kennedy engage sur le plan de la matérialité des images, et aussi quant à la réévaluation que cette « migration transmédiatale »⁶² induit sur leur valeur symbolique et économique. Il est coûteux de manipuler

62 C. BLÜMLINGER, *Le Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 25.

du film sur pellicule⁶³ ; les images produites par Kennedy existent donc à un tout autre niveau de la « société de classe des images »⁶⁴ que celles trouvées sur Reddit, dont elles apparaissent comme des réinterprétations.

Pour aller plus loin, je propose un nouveau rapprochement entre deux des cinq séquences de *Forensickness* décrites plus haut : celle que je viens d'évoquer, qui voit la narratrice essayer de manipuler un logiciel de retouche d'images numériques ; et celle, qui arrive immédiatement après, où elle présente les impressions papier qu'elle a réalisées à partir de captures d'écran du film de Chris Kennedy. Ce qui m'intéresse désormais dans la première séquence, c'est le contraste que celle-ci produit avec la séquence suivante, qui produit une image numérique (puisque filmée avec un petit caméscope digital) d'images inscrites dans une matérialité que l'on a envie de qualifier d'« analogique » (imprimées sur papier). J'ai écrit plus haut, et je maintiens, que la question ontologique visant à déterminer lesquelles de ces images sont plus « originales » que les autres constitue une impasse pour mon argumentaire. Mais il me semble qu'apparaît ici en filigrane une autre interrogation, qui est liée à celle-ci, et qui en revanche intéresse très directement la présente discussion : la question de la valeur des images, telle qu'elle peut apparaître comme déterminée par le médium dans lequel ces images sont exprimées. Le geste consistant à imprimer les images qui composent le film de Chris Kennedy est explicitement présenté dans *Forensickness* comme faisant réponse au transfert opéré par le cinéaste des images de Reddit sur pellicule. La méthode, cependant, est pauvre : il est très peu coûteux de réaliser des photocopies, et peu d'images ont moins de valeur que des impressions papier en noir et blanc, à moins que celles-ci soient d'une manière ou d'une autre authentifiées comme appartenant à un corpus d'archives historiques.

63 Chris Kennedy m'a expliqué par mail avoir eu accès aux ressources du centre LIFT où il travaillait à l'époque (Liaison of Independent Filmmakers of Toronto).

64 Hito STEYERL, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal*, 10-11, 2009, URL : <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>.

Si la question économique était importante pour moi à souligner dans le film, c'est qu'elle m'est apparue comme directement liée à celle du poids, notamment forensique, qu'on leur accorde, et du respect dont on investit les personnes les ayant produites. Encore une fois, la décrédibilisation symbolique et très politique dont ont fait l'objet les détectives de Boston était largement appuyée sur le fait que la plupart employait un logiciel de retouche d'image aux fonctionnalités basiques, gratuit et accessible à toutes et à tous (Microsoft Paint). Cependant, en imprimant à mon tour ces images sur du papier brouillon, il ne s'agissait pas pour moi de situer univoquement ma narratrice dans le camp des producteurs et productrices d'images sans ressources. Je souhaitais plutôt complexifier, encore une fois grâce au positionnement intermédiaire des pratiques de ma narratrice, cette lecture binaire qui oppose images pauvres et médium riche. Car il est évident que mes captures d'écran imprimées n'avaient aucune valeur au moment où je les ai réalisées. Mais maintenant qu'elles ont pris part à mon film – au prix de leur transformation, par le filmage, en images numériques – n'ont-elles pas été investies d'une nouvelle forme de valeur ?

Je propose ici au lecteur ou à la lectrice une expérience, dont il ou elle sera entièrement libre de juger les effets. J'ai collé sur la prochaine page l'une des images imprimées qui apparaissent dans *Forensickness*, issue du grand collage mural qui conclut le film. Chaque exemplaire imprimé de cette thèse contient donc une image différente et unique. Au lecteur ou à la lectrice qui découvre cette thèse en format numérique, je propose une autre expérience, *in absentia* : percevoir l'image manquante, et observer l'effet produit par le fait de savoir que d'autres lecteurs et lectrices ont eu accès, à ce point du manuscrit, à un objet matériel qui vous est refusé.

117. Impression originale issue de Forensickness (2020).

Cette image collée vous est-elle apparue comme méritant davantage votre attention que toutes les autres images qui émaillent ce manuscrit – elles qui ont pourtant aussi été imprimées sur du papier ? Cette image, que vous savez pourtant être le produit d'innombrables remédiations et réappropriations, vous est-elle apparue comme investie de l'aura dont on sait qu'elle entoure les « originaux »⁶⁵ ? À celles et ceux qui n'ont vu qu'une page blanche numérique sous-titrée d'une légende inutile : comment avez-vous investi cette absence ? Serait-il fidèle à votre expérience que de considérer ce manque comme participant également de l'aura de l'image que cette page blanche vous a fait imaginer ?

Invitée à organiser une exposition autour de mon travail dans le cadre du festival transmediale à Berlin à l'automne 2021, j'ai eu l'occasion de réfléchir à la possibilité d'accrocher certains de ces « originaux » sur les murs de l'espace d'exposition. J'avais envie d'inviter les visiteurs et visiteuses à réfléchir aux enjeux de la re-re-re-re-remédiation de ces photographies et des fluctuations afférentes de leur valeur, à mesure qu'elles étaient annotées par les internautes, téléchargées puis filmées sur pellicule par Chris Kennedy, renumérisées, puis capturées, imprimées et annotées par mes soins. J'ai finalement résolu, avec le curateur Ben Evans James, de produire une petite expérience permettant d'explorer ces questions de manière ludique et participative. Nous avons retransféré un court passage de mon film sur pellicule 16mm. Puis nous avons placé dans une enveloppe un photogramme de ce film, accompagné d'une impression papier issue du mur de collage de *Forensickness*, comme celle que je vous ai présentée à la page précédente. Une enveloppe sera remise à chaque visiteur et visiteuse à la sortie de l'exposition (qui présente plusieurs films et sculptures, dont le film *Forensickness*, projeté dans son intégralité). L'enveloppe contient aussi une courte lettre les invitant à réfléchir à leurs perceptions des deux artefacts ; puis, à choisir lequel des deux ils et

65 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

elles souhaitent conserver, et à laisser l'autre dans une urne placée à la sortie de la salle d'exposition.

J'ai pleinement conscience que cette mention d'une présentation du film en contexte muséal invite l'élargissement de la présente discussion à des enjeux très différents de ceux que j'ai tâché de démêler jusqu'ici dans la thèse. On sait que la valeur économique des images est négociée très différemment dans le monde de l'art et dans celui du cinéma expérimental ; c'est d'ailleurs ainsi que j'ai justifié, dans l'introduction de cette thèse, mon choix d'exclure de mon corpus les œuvres d'art vidéo réemployant des médias issus d'internet, pour me concentrer uniquement sur des œuvres identifiées par leurs auteurs et autrices comme cinématographiques. Cette exposition autour de *Forensickness* excède donc clairement le cadre la thèse, non seulement par les enjeux qu'elle invite à discuter, mais par sa temporalité même, puisque l'exposition n'ouvrira que quelques semaines après le dépôt de ce manuscrit. Si malgré tout j'évoque ici ce projet d'exposition, c'est que cela me permet de vous présenter quelques photogrammes du film en question, à titre de prolongement de l'expérience proposée ci-dessus :

*118. Photogrammes du film Forensickness, produits pour l'exposition remote. response. request. III
(transmediale 2021).*

Je vous laisse encore une fois observer en vous-mêmes la manière dont vous percevez ce nouvel objet – ou son absence. Son effet est-il plus grand que l'effet produit, il y a quelques pages, par l'impression papier ayant servi de matière première lors de la production de *Forensickness* ? L'impression papier vous fait-elle un effet plus grand, du fait de l'avoir découverte dans mon film il y a peut-être quelques jours ou semaines, et d'avoir eu ainsi le temps de vous l'approprier et d'en produire une image mémorielle, avant de la redécouvrir ici ? Le morceau de pellicule vous touche-t-il moins de ce qu'il se rapporte à une exposition que vous n'avez pas vue, et que vous ignoriez tout de son existence avant de lire ces deux dernières pages ?

À l'inverse, êtes-vous davantage sensible à la matérialité de la pellicule, qui contraste avec le papier sur lequel elle est collée ? Le fait de tourner des pages et des pages à mesure que vous progressiez dans la lecture de ce manuscrit vous a-t-il rendu ineffective la découverte de l'impression papier, perçue comme une image imprimée parmi tant d'autres ?

Dans quelle mesure vos expériences antérieures avec ces deux matériaux respectifs informent-elles vos perceptions ? À celles et ceux qui lisent ces lignes en format numérique : auquel de ces deux objets, de l'impression ou du morceau de pellicule, auriez-vous le mieux aimé avoir accès, et pourquoi ? Si vous deviez n'en conserver qu'un, lequel choisiriez-vous ?

Je ne peux répondre à ces questions que depuis mon point de vue, alors que je manipule ces documents et les colle sur ce manuscrit, et sans que mes réponses aient aucunement vocation à se substituer à celles que vous aurez, je l'espère, formulées en lisant ce dernier paragraphe. La production des impressions papier, pour aussi simple qu'elle paraisse, a demandé beaucoup d'étapes : choisir les images numériques et les capturer, réaliser grâce à un logiciel de retouche photographique des montages de plusieurs images par feuille pour

économiser du papier, les enregistrer sur clé USB, me rendre à un endroit où je pouvais les imprimer, puis annoter ou colorier certaines de ces images, les découper, les organiser et les coller sur le mur de ma chambre. J'ai vécu avec ce collage pendant plusieurs semaines, qui correspondent aux derniers moments passés dans l'appartement que je louais alors à Mayence. Puis j'ai dû décoller les images, les conserver dans un grand porte-document (j'avais déjà dans l'idée d'en réemployer quelque unes dans ce manuscrit), et déménager ledit porte-document avec le reste de mes affaires jusqu'à Paris. À l'inverse, je n'ai pas participé au filmage sur pellicule de l'extrait de *Forensickness* qui sera présenté dans l'exposition à Berlin ; c'est Ben Evans James, qui contrairement à moi a l'habitude de travailler avec ce médium, qui s'en est chargé, et je n'ai reçu qu'un morceau de pellicule par la poste (des chutes, qui ne seront pas utilisées dans l'exposition). Or je constate, au moment d'intégrer ces deux artefacts dans mon manuscrit, que pour moi, la valeur affective que j'accorde au papier plutôt qu'à la pellicule compense très largement l'écart entre les valeurs économiques et la rareté respectives de l'un et de l'autre. Je suis plus émue de partager un fragment de cette construction de papier – ce qui implique aussi de m'en défaire – que je ne l'aie été en ouvrant le paquet reçu de Berlin qui contenait le petit rouleau de pellicule dont provient le photogramme collé ci-dessus. Je partage ce ressenti sans prétendre l'investir de plus d'importance qu'il n'en a, mais sans doute touche-t-il quelque chose qui mériterait d'être discuté dans le contexte des débats évoqués ci-dessus, portant sur la manière dont est négociée la valeur d'une image numérique ou imprimée selon qu'elle est investie d'un caractère plus ou moins « original ». Une chose est de considérer la valeur économique des images, et l'investissement symbolique dont elles peuvent faire l'objet ; une autre, de prendre en compte les relations affectives dans lesquelles elles peuvent se trouver prises. Pour en revenir à la question que j'ai proposé de placer au centre de cette discussion de *Forensickness*, il me semble pouvoir formuler ici une deuxième hypothèse quant au procédé consistant à produire des images « originales » (on saisit

désormais l'importance des guillemets utilisés ici) en réponse à des médias trouvés sur internet. Fabriquer ses propres images à partir de, et en réponse à des médias trouvés, me semble permettre d'établir avec ces images et ces sons une relation personnelle plus intime que le seul travail de remontage, sans pour autant en arriver à se prendre soi-même pour le producteur ou la productrice des images empruntées – une mécanique dont j'ai commenté les dangers dans mon analyse de *Eau argentée. Syrie autoportrait*. Or dans mon expérience, l'investissement affectif engendre le soin ; ce même soin qui m'a vu empaqueter précautionneusement lors de mon déménagement des morceaux de papier présentant des images objectivement sans aucune valeur. Il me semble dès lors que le recours à une approche à la première personne dans *Forensickness* peut être compris comme permettant de thématiser et de mettre en récit ce soin avec lequel il s'est agi pour moi d'approcher les médias trouvés, tout en invitant, du moins je l'espère, une réflexion critique sur les conditions d'exercice de cette relation spécifique aux images.

4.4.4. Les fictions de l'analyse

J'aimerais pour finir proposer un dernier rapprochement, à partir des deux séquences dont je n'ai pas encore parlé jusqu'ici, et qui se font explicitement écho de part et d'autre du film : le moment, à cinq minutes du début du film, qui opère une première sortie du desktop, et annonce que la narration du film va progressivement se laisser contaminer par le type de raisonnement qu'elle essaie de documenter ; et la dernière séquence du film, elle aussi hors du desktop, qui exhibe le mur de collages établissant des relations plus ou moins absurdes et arbitraires entre les différents éléments de la recherche de la narratrice.



119. Finalisation du mur de détective dans *Forensickness* (2020).

J'ai eu l'idée de cette dernière séquence très tôt dans le processus de fabrication du film, alors que je n'ai pensé à intégrer l'autre séquence – qui agit comme une annonce – que beaucoup plus tard. Je propose donc d'évoquer d'abord la séquence du mur de collages, avant d'en tirer des éléments permettant d'éclairer la décision d'inclure, au début du film, cet effet d'annonce. Et pour cela, il n'est pas inutile de revenir brièvement à l'écriture de *Watching the Pain of Others*, afin d'en tirer des éléments de comparaison entre les deux films.

L'écriture de *Watching the Pain of Others* s'est ancrée dans mes véritables expériences de recherche à partir du film de Penny Lane. J'écris ceci en reconnaissant, comme je l'évoquais ci-dessus, que la production du film a requis la construction d'un personnage de narratrice, et une forme modeste de jeu d'actrice dans le filmage des scènes à la webcam et l'enregistrement de la voix off ; néanmoins mon projet pour ce premier film résidait explicitement dans le partage d'une confusion réelle dans laquelle m'avait plongé le film de Lane, et qu'il m'intéressait de démêler en public. À l'inverse, j'ai commencé à travailler sur

Forensickness avec, d'emblée, un grand désir de fiction. Je savais que le film allait thématiser le « vigilantisme numérique »⁶⁶ des détectives de Boston, dont le film de Chris Kennedy m'avait fait observer le caractère infiniment pluriforme. Les détectives se montraient tour à tour logiques et absurdes, tolérant·es et racistes, respectueux, respectueuses et insultant·es, pleins d'humour et de gravité ; et leur enquête collective, produit de toutes ces forces contradictoires, d'avancer comme dans un tourbillon, à la recherche d'un consensus jamais atteint, et s'appuyant sur des arguments tour à tour pertinents et rationnels. De la même manière qu'il me semblait que je pouvais, en m'improvisant pour *Watching the Pain of Others* productrice de vlog, apprendre quelque chose de la pratique du vlog, j'ai eu envie pour *Forensickness* que la trajectoire de ma narration avance elle aussi comme motivée par une obsession grandissante et de moins en moins rationnelle pour son objet. Il s'agissait pour moi de produire sensiblement la même mécanique décrite ci-dessus à propos de *Watching the Pain of Others* : déstabiliser progressivement l'autorité de ma narratrice, de sorte à produire une expérience spectatorielle performative offrant à chacun·e l'occasion de réfléchir à ses propres critères pour évaluer la crédibilité des discours qui lui sont présentés.

Mais dans *Forensickness*, il ne s'agissait pas simplement pour moi d'imiter un aspect des médias avec lesquels je travaillais et qui m'aurait particulièrement intéressée. Ici, les médias semblaient déjà tendre un miroir à mes propres pratiques. Les vlogs de *The Pain of Others* ne renvoyaient à rien que je ne fasse déjà, avant que je ne décide de manière volontariste d'investir à mon tour ce format. Mais il y avait quelque chose dans les techniques d'analyse d'images mises en œuvre par les redditeurs et redditrices de Boston qui me renvoyait très directement à ma propre pratique de l'analyse d'images, en particulier sur un point : l'attention portée aux détails de l'image. C'est en effet un lieu commun des textes méthodologiques sur l'analyse de films, telle qu'elle est enseignée à l'université et telle que j'ai

66 Benjamin LOVELUCK, « Le Vigilantisme numérique, entre dénonciation et sanction », *Politix*, n° 115-3, 2016, p. 127-153.

appris à la pratiquer, que d'insister sur l'importance de considérer les images et les sons dans le détail, comme Daniel Arasse l'a défendu dans la pratique de l'analyse de tableaux⁶⁷. Jacques Aumont et Michel Marie, dans *L'Analyse des films*, défendent que l'analyse textuelle se pratique mieux à l'échelle du fragment qu'à celle du film entier⁶⁸ ; Roger Odin écrit lui aussi que « la multiplicité des codes qui interviennent dans le langage cinématographique rend, en effet, très difficile l'étude d'un film dans son ensemble »⁶⁹, et défend la nécessité de travailler à l'échelle des « micro-structures ». Raymond Bellour, dans l'introduction de son ouvrage *L'Analyse du film*, va jusqu'à produire une histoire des pratiques de l'analyse filmique sous l'angle de la conscience grandissante qu'elles manifestent de la nécessité de – et de leur capacité continuellement accrue à – rendre compte de manière aussi minutieuse et intime que possible du détail des images et des sons qu'il s'agit d'analyser⁷⁰. L'ensemble de cette thèse a suffisamment illustré l'inscription de mes propres méthodes de travail au sein de ce paradigme méthodologique : les analyses proposées dans les chapitres qui précèdent ont chacune porté sur des détails des séquences étudiées – un raccord en particulier, une surimpression visuelle, un son, une ligne de narration. Et à l'intérieur même de *Forensickness*, puisque c'est le film qui m'intéresse ici, je propose des analyses de qui travaillent au niveau du détail, par ralentissement, isolement, agrandissement et le cas échéant juxtaposition comparative de certains détails des images (par exemple dans l'analyse de la scène de *They Live* de John Carpenter qui voit lutter Roddy Piper et Keith David ; ou dans l'analyse de certains aspects de la séquence d'enquête forensique de *Patriot's Day*).

Sur le plan épistémologique, cette approche de l'analyse filmique peut être rapprochée de ce que l'historien Carlo Ginzburg proposait d'appeler le « paradigme indiciel ». Il désignait

67 Daniel ARASSE, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

68 Jacques AUMONT et Michel MARIE, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999, p. 79-83.

69 Roger ODIN, « Mise en phase, déphasage et performativité », *Communications*, 38-1, 1983, p. 213-238, ici p. 213.

70 Raymond BELLOUR, *L'Analyse du film*, Paris, France, Éditions Albatros, 1980, p. 15-16.

ainsi le paradigme scientifique faisant de la capacité d'un énoncé à mettre en relation des « détails habituellement jugés comme dépourvus d'importance »⁷¹, et qui échapperaient à d'autres observateurs ou observatrices moins perspicaces, le garant de sa valeur de vérité. Et de traquer ce paradigme dans différents domaines : l'histoire de l'art (l'étude du détail garantissant l'attribution des toiles de grands maîtres), la science forensique (l'analyse des empreintes digitales permettant d'identifier les criminels), la psychanalyse (l'étude des lapsus donnant accès à l'inconscient), mais aussi bien sûr la médecine scientifique (la mise en relation de symptômes bénins permet de formuler un diagnostic)... jusqu'à en retrouver des prémices dans la pratique ancestrale de la chasse (l'examen des traces laissées par un animal permet de le traquer) et dans la lecture des oracles (le détail des entrailles de la bête sacrifiée annonçant des événements à venir).

Or dès le premier visionnage du film de Kennedy, j'ai été frappée par le fait que les redditeurs et reddenrices de Boston travaillaient eux et elles aussi à partir du détail des photographies qu'ils et elles analysaient. C'est l'orientation d'un regard, la sangle d'un sac à dos qui retenait leur attention ; et c'est sur la mise en relation de ces différents détails, documentés grâce à différentes photographies, que reposaient leurs inductions quant à l'identité des responsables des deux explosions. Ces analyses reposent donc elles aussi sur une forme détournée de « paradigme indiciel » – dont Ginzburg décrivait d'ailleurs avec beaucoup de vivacité le rôle dans l'élaboration des techniques contemporaines de surveillance des masses et des individus. Mais dans *Watching the Detectives*, ces pratiques analytiques semblent s'emballer, et perdre le contact avec le réel. Le détail n'y est plus garant de vérité ; il induit les détectives en erreur, pressées qu'ils et elles sont d'identifier le moindre élément visuel comme un indice porteur de significations. La narratrice de *Forensickness* explique avoir mené des recherches pour essayer de réunir un corpus de textes scientifiques sur ces

71 Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6-6, 1980, p. 3-44, ici p. 8.

pratiques forensiques d'internautes, qui peuvent prendre pour objet des images documentant de véritables crimes, aussi bien que des images provenant d'œuvres de fiction. C'est ce qui amène à l'évocation de l'article de Jason Mittell consacré aux fans-détectives (« *forensic-minded fans* »)⁷². En réalité, j'ai poussé mes recherches beaucoup plus avant ; jusqu'à comprendre que pour trouver des textes théoriques prenant pour objet ces pratiques collectives d'analyse de détails d'images telles qu'illustrées par *Watching the Detectives*, je ne devais pas explorer en priorité la littérature sur les pratiques spectatorielles, mais plutôt m'intéresser à ce qui a été écrit, dans différents champs académiques, sur le complotisme. Cela n'aurait pas dû me surprendre, puisque c'était déjà une thématique explicite de *The Pain of Others*⁷³. Mais ces lectures se sont avérées particulièrement productive dans le contexte de la production de *Forensickness*. Le psychologue social Jovan Byford, dans son ouvrage *Conspiracy Theories. A Critical Introduction* daté de 2011, écrit par exemple que

Les questions soulevées par les conspirationnistes portent souvent sur ce que Brian Keely appelle les « données erratiques », c'est-à-dire des détails spécifiques (qui sont le plus souvent non-pertinents, relèvent d'une simple coïncidence, ou se basent sur une fausse information ou de mauvaises prémices) qui n'ont pas été pris en considération par l'explication officielle (non-conspirationniste). En posant des questions qui attirent l'attention sur ces « données erratiques », les conspirationnistes présentent leur propre version alternative des faits comme une explication plus complète, donc plus véridique.⁷⁴

Ainsi que l'explique Byford, la rhétorique conspirationniste fonde très souvent sa justification sur sa capacité supposée à relier davantage d'éléments d'une scène donnée, que les autres explications disponibles de la même scène. Il prend l'exemple suivant : l'explication officielle de la mort de John Fitzgerald Kennedy ne rend pas compte de ce que l'on peut voir, sur le film d'Abraham Zapruder, un homme brandir un parapluie ouvert quelques instants avant les coups de feu. Une explication qui parviendrait à faire le lien entre ce fait et l'assassinat pourrait

72 Jason MITTELL, « Forensic Fandom and the Drillable Text », *Spreadable Media*, 2013, URL : <<http://spreadablemedia.org/essays/mittell/index.html>>.

73 Carrie, Marcia et Tasha ont largement exprimé sur leurs chaînes YouTube respectives leur adhésion à diverses « théories du complot » : les chemtrails, la Terre plate, l'existence des reptiliens...

74 Jovan BYFORD, *Conspiracy Theories: A Critical Introduction*, New York, Springer, 2011, p. 92.

donc, selon cette logique, être défendue comme plus crédible que l'explication officielle, jugée partielle et donc insatisfaisante. Pour résumer grossièrement l'analyse de Byford, on peut dire que la logique de ce type d'argumentaire repose fondamentalement sur le déni de la possibilité d'une coïncidence, et la conviction que tout doit pouvoir faire sens. La chercheuse en *media studies* Clare Birchall a proposé des analyses de ce qu'elle propose d'appeler « l'esthétique conspirationniste », et qu'elle observe dans les médias journalistiques autant que dans des œuvres de fiction⁷⁵. Et là encore, c'est dans le soin porté à l'analyse de détails – des détails évidemment ignorés par « les autorités », quelle que soit la définition employée pour caractériser celles-ci – que cette esthétique se manifeste. Or un trope visuel et narratif en particulier a eu particulièrement de succès dans les représentations fictionnelles incorporant des éléments de « l'esthétique conspirationniste », et ce que Fredric Jameson appelait sa caractéristique « intention de totaliser »⁷⁶ : le mur de détective.

J'en arrive à la séquence finale de *Forensickness*. Comme je l'écrivais plus haut, l'envie de fabriquer moi-même un mur de détective reprenant tous les éléments de la recherche de ma narratrice, m'est venue très tôt dans le processus d'écriture et de fabrication du film. Il m'intéressait effectivement d'explorer dans la forme même de mon film ce lien que je pressentais sans le comprendre entre mes méthodes d'analyse d'images et celles des reddeurs et reddeuses de Boston, dans l'espoir justement de démêler les enjeux de la confusion que cette comparaison suscitait en moi. Je souhaitais éviter – et c'est ici que reparaît la question de l'exotisation – que cette exploration repose sans l'interroger sur une distinction pour ainsi dire statutaire entre mes techniques d'analyse d'images, légitimées par ma qualité de chercheuse en études cinématographiques, et celles des internautes. Il s'agissait plutôt, comme du reste dans *Watching the Pain of Others*, de produire les conditions d'un questionnement sur les processus

75 Clare BIRCHALL, *Knowledge Goes Pop*, Oxford, Berg Publishers, 2006.

76 Fredric JAMESON, *La Totalité comme complot: conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 37.

qui légitiment telle ou telle pratique de l'image selon qui l'exerce et avec quels outils – questionnement dans lequel j'espérais, en constituant ma propre narratrice comme une locutrice de moins en moins fiable, entraîner mes spectateurs et spectatrices. Le mur de détective est l'aboutissement de cette stratégie narrative.

Comme le souligne le chercheur et vidéo essayiste Ariel Avissar dans un mémoire de recherche non-publié intitulé *Connecting the dots!*, le trope visuel du mur de détective a pour double qualité d'évoquer immédiatement l'imaginaire visuel du réseau, que l'on associe volontiers à aux réseaux numériques contemporains, tout en héritant par les outils employés (du papier, de la ficelle, du scotch) d'un âge antérieur du cinéma, et notamment des thrillers des années 1970⁷⁷. Le collage ci-dessous, réalisé par Avissar et que je reproduis ici avec son accord⁷⁸, témoigne de la prégnance de ce motif à la fois visuel et narratif dans les séries télévisées contemporaines, au point qu'il se voit fréquemment parodié⁷⁹.

77 Ariel AVISSAR, « "Connecting the Dots:" Catastrophic Narratives on Contemporary American Television », Mémoire de master préparé à l'Université de Tel Aviv sous la direction de Boaz Hagin et Itay Harlap, 2015, p. 39.

78 *Ibid.*, p. 41.

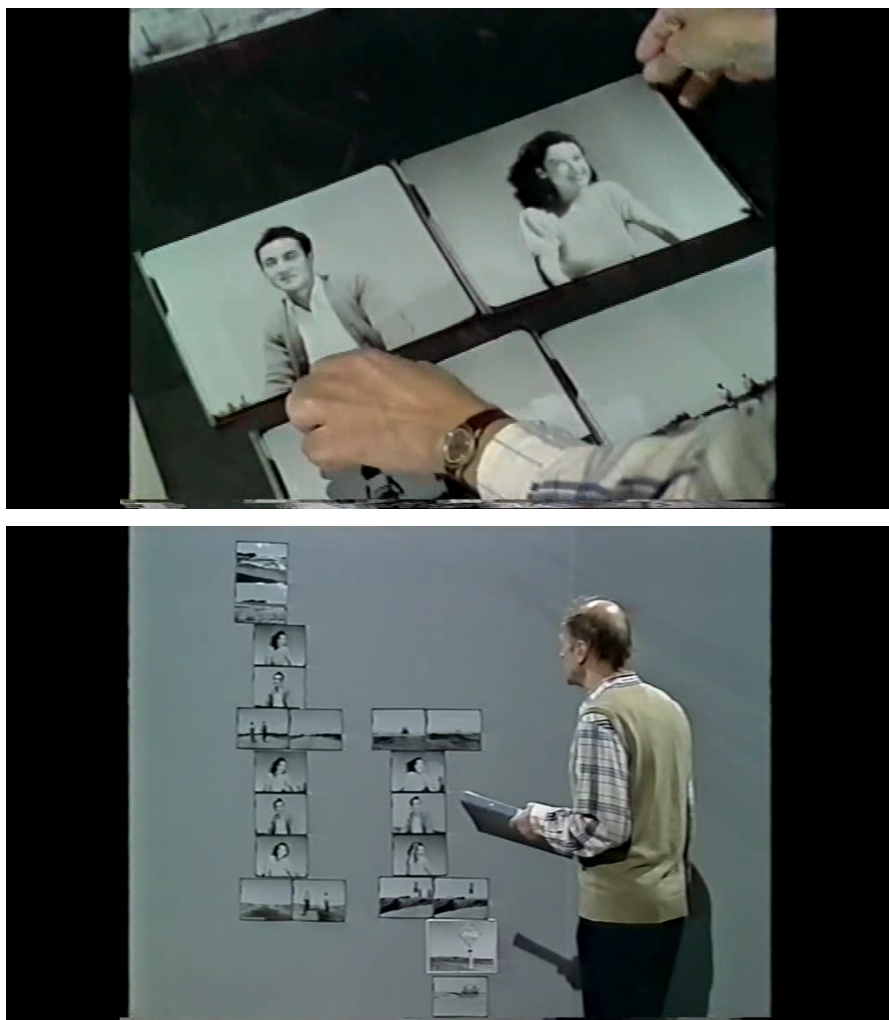
79 Pour une réflexion approfondie sur les liens entre le motif du mur de détective et le concept de sérialité, voir Anne GANZERT, *Serial Pinboarding in Contemporary Television*, Cham, Springer Nature, 2020.



120. Collage réalisé par Ariel Avissar de scènes parodiques de murs de détectives, issues des séries Suburgatory (créée par Emily Kapnek, 2011-2014), Saturday Night Live (Lorne Michaels, 1975 - en cours), Parks and Recreation (Greg Daniels et Michael Schur, 2009-2015), Community (Dan Harmon, 2009-2014) et Wilfred (Jason Gann et Adam Zwar, 2011-2014).

Ces scènes, qui témoignent de la prégnance du motif du mur de détective dans la fiction contemporaine, constituaient dans leur ensemble un référent très explicite pour moi lorsque j'ai réalisé mon propre mur de collages. Une autre référence peut cependant être mobilisée ici, qui provient de l'un des pôles identifiés plus haut dans ce chapitre comme l'une des sources d'inspiration de mon travail : les programmes éducatifs télévisuels reprenant des extraits de films pour en produire l'analyse, et plus précisément le film *Drei Minuten in einem Film* von Ozu d'Helmut Färber (1988), produit par la Westdeutscher Rundfunk, que j'ai découvert grâce

à Volker Pantenburg. Le téléfilm procède à une analyse minutieuse, comme son titre l'indique, de quelques séquences de *Printemps tardif* (晩春, Yasujirō Ozu, 1949), que le critique réimprime plan par plan et qu'il analyse en fixant les images sur son mur.



121. *Analyse d'un film imprimé dans Drei Minuten* in einem Film von Ozu d'Helmut Färber (1988).

Le motif du mur de collages, investi comme manière de mettre en relation des images et de produire du sens à partir de ces rapprochements, apparaît donc dans l'histoire du cinéma et de la télévision investi tour à tour d'un rôle herméneutique, poétique, narratif ou parodique, et cette richesse du procédé m'a motivée à me l'approprier à mon tour. Quant à ses usages dans la fiction, le collage d'Ariel Avissar cité ci-dessus ne comprend que des images issues de

séries télévisées, mais on peut bien sûr penser aussi à de nombreuses fictions cinématographiques ayant récemment repris ce motif visuel. Le plus célèbre est peut-être *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), dont le dénouement révèle que la trame narrative de l'ensemble du film repose sur un récit supposément improvisé par le protagoniste incarné par Kevin Spacey à partir de documents épinglés sur le mur face à lui. Le film a très souvent été imité et parodié par la suite, tant son usage du mur de détective que ce retournement narratif final. Or il est arrivé à plusieurs reprises, lors de projections publiques de *Forensickness*, qu'un spectateur ou une spectatrice fasse mention de ce film ; non seulement en raison de ma réappropriation du motif du mur de détective, mais aussi pour la « révélation » finale de ce que ma narration comprend beaucoup de citations de Witold Gombrowicz, indétectables de prime abord à qui ne connaît pas *Cosmos* par cœur. Ce rapprochement m'intéresse car en réalité, c'est pour les mêmes raisons que j'ai produit ce mur de détectives, et que j'ai intégré les citations du roman *Cosmos* à mon récit⁸⁰.

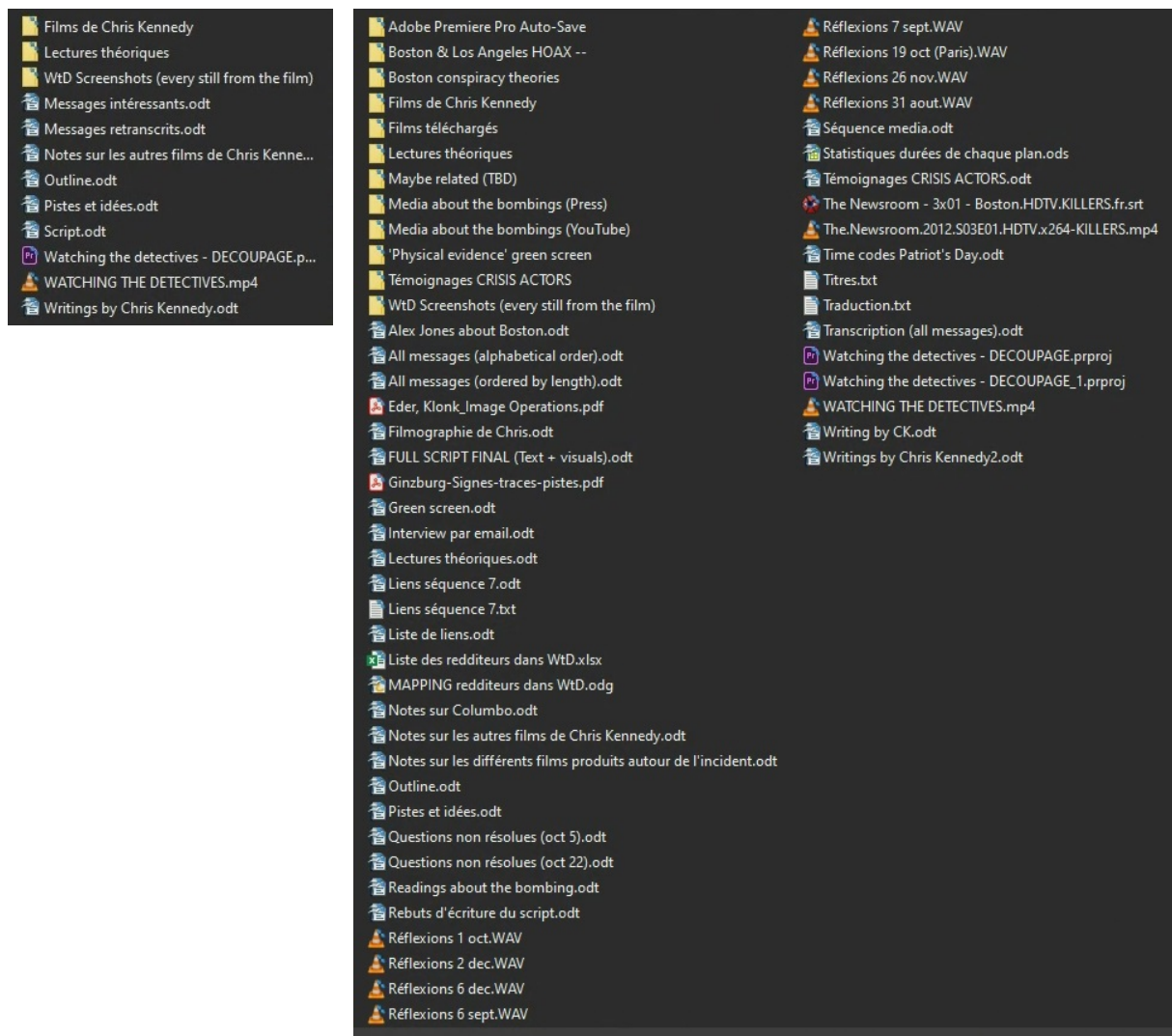
Si je sentais une analogie possible entre les méthodes d'analyse d'images que j'ai l'habitude de pratiquer dans mes recherches et celles de internautes de Boston, en particulier dans l'attention et la confiance portée au détail, le film *Watching the Detectives* me semblait cependant illustrer un mécanisme qui ne m'est pas du tout familier : une forme d'engouement, voire d'obsession dans la recherche de la vérité, qui ne correspond pas du tout à l'affect avec lequel j'investis mes propres travaux. Mais toujours dans l'idée de rapprocher autant que possible la forme de mon film du type d'enquête que je cherchais à décrire, j'ai eu envie que ma narratrice voie ses recherches progressivement contaminées par cette forme d'obsession ; d'où la nécessité pour moi de recourir à une forme d'écriture fictionnelle. Le mur de détective m'est apparu comme une manière productive de produire le spectacle de cette obsession, puisqu'il a souvent été investi, dans les fictions cinématographiques et télévisées, non

80 Witold GOMBROWICZ, *Cosmos*, Paris, Gallimard, 2012.

seulement comme un outil d'enquête (notamment en contexte policier) mais comme le produit d'une enquête allant trop loin, dépassant les bornes de la raison, au point que les critiques le qualifient souvent de « *crazy wall* »⁸¹. Mais si j'avais l'idée de présenter ce mur à la fin du film, comme une preuve indiscutable de ce que les recherches présentées par le film avaient détaillé à un certain point du récit, encore fallait-il construire ce détaillement progressif. J'ai essayé, dans l'écriture, de présenter graduellement des techniques d'analyse de moins en moins pertinentes, ou de plus en plus extrêmes dans l'engagement dont elles témoignent vis-à-vis du film étudié. Je pensais par exemple, en montrant vers le milieu du film que ma narratrice a recoupé l'intégralité du film de Chris Kennedy (qui dure tout de même plus d'une demi-heure) plan par plan pour en faire le décompte dans son logiciel de montage, intégrer un premier indice d'un attrait de sa part pour une forme de numérologie un peu absconse ; attrait qui s'exprime de façon plus évidente, et plus évidemment absurde, lorsqu'elle imprime les images du film trois par trois et commente le « rythme de valse » dont ce montage ternaire lui semble investir les images.

L'évolution déjà évoquée des fichiers qui se trouvent à l'intérieur du dossier « *Watching the Detectives* » sur le bureau de l'ordinateur de la narratrice avait aussi vocation à raconter cette évolution, à la fois de plus en plus investie et de moins en moins rationnelle, de sa recherche.

81 Richard BENSON, « Decoding The Detective's "Crazy Wall" », *Esquire*, 2015, URL : <<http://www.esquire.co.uk/culture/film-tv/7703/detective-show-crazy-walls/>>.



122. États du dossier « Watching the Detectives » sur le desktop de la narratrice de *Forensickness* (2020) à 15 et 26 minutes.

Mais outre ces éléments de récit, il me semblait important que l'écriture même de la narration raconte l'obsession grandissante de la narratrice pour sa recherche, et sa perte progressive de contact avec la réalité de ses objets d'étude. J'ai commenté plus haut, à propos de *Watching the Pain of Others*, l'importance de considérer la part de performance d'actrice qui entrait en jeu, et dans la production des vlogs de patientes de Morgellons, et dans celle de mon propre film. De même j'ai essayé pour *Forensickness* de traduire l'évolution de l'état d'esprit de la narratrice à travers un travail de performance vocale, qui aurait vu le ton même de la narration changer à mesure qu'elle se prend de passion pour ses recherches. N'étant pas

comédienne de formation, je n'y suis pas parvenue ; j'ai finalement résolu de conserver tout au long du film un ton égal, mais que ce soit dans l'écriture même que la folie s'installe progressivement. Alors que j'y travaillais, je me suis rappelé le roman *Cosmos*, dont le narrateur entretient avec le réel une relation qui n'est pas sans rapport avec la modalité qui relie les reddeurs et redditrices de Boston aux photographies de l'attentat de 2013 : tout, absolument tout, doit faire sens, et il passe le plus clair de son temps à établir entre les choses autour de lui des relations qui échappent à la rationalité. La relecture de ce roman a été déterminante pour *Forensickness*, car il m'a semblé y trouver ce que, seule, j'avais du mal à produire : un récit à la première personne de cette forme d'obsession que je cherchais à comprendre et à reproduire, sans en avoir jamais moi-même fait l'expérience. Plutôt que de simplement pasticher le style de Gombrowicz, j'ai décidé d'en inclure directement des citations à ma narration.

On peut considérer que cette décision, comme celle d'ailleurs de faire progressivement détailler l'argumentaire de ma narratrice, contribue à tendre une forme de piège aux spectateurs et spectatrices. Ce n'était cependant pas mon intention. C'est la raison pour laquelle je cite Gombrowicz dès l'exergue du film ; c'est aussi la raison pour laquelle j'ai introduit, cinq minutes après le début du film, l'autre séquence dont j'ai annoncé l'analyse plus haut, qui prédit le déraillement progressif de la narration du film. Sur une image filmée qui montre le desktop de la narratrice puis s'élève vers la fenêtre de sa chambre, la narration dit :

C'est à ce moment-là, du moins si j'en crois mon journal, que j'ai eu l'idée de réaliser ce film. Un film dans lequel je raconterais mes recherches à partir du film de Chris Kennedy, et où l'on me verrait progressivement prise à mon tour par cette frénésie analytique et peu à peu, ma recherche elle-même se verrait comme contaminée par la possibilité de significations multiples.

(La dernière phrase « *contaminée par la possibilité de significations multiples* », est signalée par l'épilogue du film comme une citation de *Cosmos*.) Encore une fois, il s'agit d'une

séquence que j'ai hésité à inclure dans le film, et beaucoup retravaillée. Si j'ai finalement décidé de la conserver, au risque très conscient d'ajouter une couche supplémentaire de sens à un film déjà plutôt dense, c'est précisément que la modalité du piège tendu aux spectateurs et spectatrices m'intéressait plutôt moins, en définitive, que la perspective d'annoncer ce piège à l'avance, de sorte que chacun·e puisse être sur ses gardes, et regarder le déraillement de la narration advenir. Il y allait pour moi de la capacité du film à inviter des expériences spectatoriennes critiques et distanciées vis-à-vis des outils narratifs autant qu'épistémologiques qu'il emploie.

À ce propos, plusieurs discussions suivant des projections publiques du film m'ont donné l'occasion de constater que le point de bascule de la narratrice, qui la voit quitter le mode de l'analyse rationnelle, ne se situait pas au même moment pour différent·es spectateurs et spectatrices. J'ai trouvé cela passionnant, car ce constat donnait lieu précisément aux échanges que je souhaitais susciter en fabriquant le film. Chacun·e se voyait invité·e à expliciter ce qui, dans la forme ou le contenu d'une séquence en particulier, avait suscité le décrochage de son adhésion à l'argumentaire présenté ; et la salle de débattre des mécanismes spectatoriels de chacun·e, qui justifient de leurs réponses individuelles et collectives aux analyses d'images produites à la fois par les internautes de Boston, et par ma narratrice.

4.5. CONCLUSION DU CHAPITRE

Après avoir identifié plusieurs pratiques cinématographiques, télévisuelles et audiovisuelles entre lesquelles mes propres films me semblent se situer, j'ai poursuivi dans ce chapitre la réflexion amorcée dans le chapitre précédent sur les approches à la première personne, en évoquant la piste méthodologique de l'autoethnographie. J'ai tâché d'expliciter les liens, mais aussi les écarts qui me semblent exister entre cette méthode développée dans le champ de l'anthropologie scientifique, et mes propres techniques d'écriture et de mise en scène. J'ai ensuite évoqué quelques éléments de la production de *Watching the Pain of Others* en me concentrant sur la décision d'apparaître moi-même à l'écran dans le film. J'ai justifié cette décision de trois manières différentes. Sur le plan méthodologique, il me semblait pouvoir découvrir des choses sur la pratique du vlog en explorant moi-même, dans la forme de mon film, le format du vlog. Sur le plan éthique, il s'agissait d'essayer de déconstruire la relation regardant-regardé qui unit traditionnellement les cinéastes aux protagonistes de leurs films en m'offrant moi-même aux regards. Sur le plan épistémologique, je souhaitais que mon film, lorsqu'il serait à son tour publié sur internet, permette à ses spectateurs et spectatrices de mettre eux et elles-mêmes à l'épreuve les mécanismes affectifs et cognitifs qui les font adhérer à, ou rejeter, un discours « scientifique » entendu en ligne, selon qui le prononce et dans quel contexte. J'ai ensuite souligné la proximité sur certains de ces points entre *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, tant dans l'exploration performative de certaines pratiques médiatiques que dans le souci éthique de ne pas creuser l'écart statutaire entre les pratiques médiatiques des internautes et les miennes, et dans la volonté d'inviter les spectateurs et spectatrices, par la forme même des films, à pratiquer une forme d'introspection épistémologique. Mais les deux films recourant néanmoins à des procédés formels différents,

j'ai proposé de concentrer ma discussion sur cinq moments de *Forensickness* où j'ai intégré au montage des images non pas trouvées sur internet, mais produites pour les besoins du film. J'ai de nouveau justifié de ce choix de plusieurs manières : cela m'a semblé faciliter un positionnement critique à mi-chemin entre les différentes pratiques médiatiques que le film documente ; cela m'a aussi permis de réfléchir à la matérialité de ces médias trouvés, et de développer avec eux une relation affective forte sans pour autant avoir besoin de m'identifier à leurs producteurs et productrices, et sans donc les invisibiliser ou me substituer à elles et eux ; cela m'a enfin permis d'intégrer dans le film une plus grande part de fiction, qui me semblait paradoxalement indispensable au développement de ma part d'une compréhension intime des motivations des internautes ayant participé à l'enquête sur le forum Reddit après les attentats de Boston en 2013. Il est sans aucun doute des aspects de cette discussion qui ne concernent pas directement les autres films analysés dans les chapitres précédents de cette thèse. Les observations quant au choix de filmer mon corps, par exemple, ne font guère écho qu'à quelques films de mon corpus ; les motivations du réemploi du motif du mur de détective dans *Forensickness* ne concernent même que ce film en particulier, car il n'apparaît dans aucun des films précédemment étudiés. J'espère néanmoins que ces discussions, par leur spécificité même, auront fait écho aux hypothèses exposées dans les chapitres précédents, s'agissant d'étudier les choix de mise en scène des différents cinéastes quant à la manière dont ils et elles font figurer à l'écran les médias qu'ils se réapproprient, tissent des liens entre ceux-ci (avec ou sans mur, punaises et scotch coloré), et se représentent eux et elles-mêmes (en filmant leur corps ou non) en train de réaliser ce tissage.

Parvenue à la fin de ce dernier chapitre, je vois apparaître une idée qui me semble pouvoir rassembler plusieurs aspects de ce que j'ai écrit à propos de la production de *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* – et peut-être même éclairer certains points des analyses présentées dans les chapitres précédents. Je la propose ici pour ce qu'elle me semble

permettre de réunir différents aspects des analyses exposées plus haut, sans toutefois que cette synthèse n'ait aucunement vocation à rendre obsolète le détail de celles-ci. Il s'agit de l'idée selon laquelle certains procédés formels que j'ai pu développer dans mes films – mon recours à la forme du vlog par exemple – peuvent être compris comme produisant une forme de « variation » sur, en l'occurrence, la pratique médiatique des protagonistes de *Watching the Pain of Others*. Je dirais de la même manière que la décision d'imprimer les images de *Watching the Detectives* sur papier constitue une variation du geste de Kennedy consistant à refilmer sur pellicule 16mm des images enregistrées depuis internet.

Ce terme de « variation » me semble présenter plusieurs qualités. Il ne suppose pas, comme les termes alternatifs « détournement » ou « parodie », de rapport d'hostilité ou de moquerie vis-à-vis des pratiques auxquelles les miennes font réponse. Le terme de « remake » pourrait être utilisé – je l'ai d'ailleurs employé plus haut pour désigner un corpus de films expérimentaux proposant un retour critique sur des films préexistants – mais il désigne plutôt un genre ou une forme de films, qu'un procédé formel pouvant être employée de différentes manières au sein d'un même film. La « variation » suggère une réinterprétation plus libre du thème de départ que le « *re-enactment* », terme inexactement traduit par le mot français « reconstitution »⁸², qui tend à désigner le fait de tenter de reproduire plus ou moins à l'identique une scène préexistante ; la variation est aussi moins nécessairement inscrite que le *re-enactment* dans une réflexion sur l'écriture de l'histoire⁸³. Le terme de « variation » présente enfin l'avantage de ne pas être déjà investi d'une trop lourde histoire dans l'histoire de la critique cinématographique⁸⁴ – même s'il a été employé par Jean-Luc Godard à l'intérieur

82 Aline CAILLET, « Le Re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges. Revue d'art contemporain*, 17, 2013, p. 66-73, ici p. 67.

83 Voir notamment Anne BÉNICHOU, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 28-29, 2016, URL : <<https://www.erudit.org/en/journals/im/1900-v1-n1-im03201/1041075ar.pdf>>.

84 Je renvoie à ce propos à la thèse en cours de préparation de Joseph Minster, provisoirement intitulée « Variations : filmer l'équivocité chancelante du monde », qui fait le constat d'un relatif inemploi de la notion de « variation » dans l'histoire de la théorie du cinéma.

même de certains de ses films – contrairement par exemple à un autre terme possible, celui de « reprise »⁸⁵.

Dans son acception musicale, la « variation » désigne, selon le dictionnaire de l'Académie française, « la répétition d'un thème avec des modifications, des ornements, sous une forme nouvelle »⁸⁶. On note que cette définition ne fait aucune référence à l'idée d'un « original », dont la variation serait une copie. Or on a vu combien il était difficile, dans le contexte d'une discussion prenant pour point de départ des médias numériques, de mobiliser cette distinction ; c'est l'une des grandes qualités de la notion de « variation » que d'acter une sortie de ce paradigme. Le rapport de la variation au thème qu'elle prend pour point de départ peut être multiple, aussi proche que distant ; un même thème peut faire l'objet de plusieurs variations au sein d'une même œuvre, puis dans d'autres œuvres, produites éventuellement par d'autres artistes. Le terme ne suggère pas de hiérarchie entre le thème et la variation. Dans son classique *Cours de composition musicale*, Vincent d'Indy écrit que le « principe de la variation est loin d'être limité à une forme en particulier » ; mais le thème doit toujours demeurer identifiable en tant que tel au sein de la variation, qui ne doit « jamais [...] en altérer la signification, ni en quelque sorte, la *substance* même »⁸⁷. L'état de mes connaissances en histoire de la théorie musicale ne me permettent pas d'expliquer ce que l'auteur entend exactement ici par « signification », mais je propose, au risque d'en détourner un peu le sens, d'adapter cette définition pour l'adapter aux besoins de mon argumentaire. Car il me semble bien que quelque chose corresponde ici aux règles que je me suis données, en fabricant *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, dans ma manière de remettre au travail certains éléments des films et des médias auxquels je voulais faire réponse. Que les images et les sons

85 Amélie BUSSY, *Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques*, préparée à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit et défendue le 15 octobre 2014 devant Sylvie Rollet, Chista Blümlinger et Pierre Sauvanet.

86 Consulté dans sa version numérique : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8V0119>.

87 Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale. Vol. II*, Paris, Durand et Cie, 1909, p. 435. C'est d'Indy qui souligne.

en soient reconnaissables, identifiés en tant qu'objets trouvés, et en indiquant le plus souvent possible le contexte dans lequel ils ont été trouvés ; et que mon remontage ne contribue pas à en obscurcir les « significations », mais plutôt à placer celles-ci au cœur même du questionnement que mes films cherchent à formuler. C'est finalement entre le thème et ses variations qu'il me semble possible que s'ouvre un espace de réflexion critique, prenant également pour objet les différentes pratiques médiatiques ainsi mises en contact, les miennes autant que celles des internautes, et celles des cinéastes dont je commente le travail. Un espace où chaque spectateur et spectatrice se voit explicitement invité·e à questionner sa propre expérience des différentes relations aux images et aux sons ainsi présentées, et à formuler ses propres réponses aux interrogations que celles-ci soulèvent.



123. Variations sur le thème du visage encerclé dans Forensickness (2020).

CONCLUSION GÉNÉRALE

La différence n'est pas l'altérité. Tandis que l'altérité a ses lois et ses interdictions, la différence implique l'interdépendance entre ces deux gestes ambivalents [...] : affirmer « Je suis comme toi », en pointant du doigt de manière insistante vers la différence ; rappeler « Je suis différent·e », tout en déstabilisant systématiquement toute définition de l'altérité à laquelle nous pourrions parvenir.

Trinh T. Minh-ha¹

1 TRINH T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red*, New York, Routledge, 1991, p. 152.

L'enjeu de cette thèse, tel que je l'ai présenté dans l'introduction, était d'interroger les enjeux du réemploi de médias trouvés sur internet dans le cinéma de non-fiction contemporain. Proposant d'envisager cette manière de faire du cinéma depuis la perspective des praticiens et des praticiennes, j'ai présenté trois essais distincts dans leurs formes, leurs approches et leurs enjeux, dont la considération conjointe rend compte de l'évolution de mes réflexions au long de ces années de recherche doctorale.

Les deux essais vidéographiques présentés au début de cette thèse prennent pour point de départ mon expérience spectatorielle face à deux films réalisés entièrement à partir de médias trouvés sur internet : *The Pain of Others* de Penny Lane (2018) et *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017). J'ai réalisé ces films avant d'entamer la rédaction de l'essai écrit ; ils constituent donc ma première approche du sujet de la thèse – ma première tentative de donner une forme à un questionnement encore en germe. Ces deux essais vidéographiques, conçus comme des journaux de recherche fictionnalisés, mettent en scène une chercheuse à laquelle je prête ma voix et mon corps, cherchant à comprendre pourquoi ces deux films l'ont particulièrement touchée. Filmés depuis l'écran d'un ordinateur, les films suivent une enquête avançant par détours et libres associations et remontent, à partir des films de Lane et Kennedy, jusqu'aux sources des médias que ceux-ci réemploient. Ils partent ensuite dans des directions qui leur sont propres. *Watching the Pain of Others* développe une réflexion sur la viralité des images, le terme désignant à la fois le phénomène qui leur permet de se diffuser largement sur internet et d'atteindre un nombre toujours croissant d'internautes, et leur capacité d'affecter tel un virus les esprits et les corps de ceux et celles-ci, grâce à la sollicitation de mécanismes empathiques qui assurent également le succès, notamment économique, des plateformes qui les diffusent. Dans *Forensickness*, les recherches de la narratrice la mènent plutôt à réfléchir à l'histoire de la pensée critique face aux images, telle que l'ont appelée de leurs vœux de nombreux et nombreuses intellectuel·les et artistes dans la

deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais apparaît comme dévoyée dans les pratiques « vigilantistes » contemporaines. Les deux films se rejoignent cependant par certaines thématiques communes : la production audiovisuelle de l'autorité scientifique (médicale d'un côté, judiciaire de l'autre), et le rôle de l'image comme preuve dans des discours émanant à la fois d'institutions socialement identifiées comme légitimes à produire des connaissances, et d'individus ou de communautés aspirant à la production de savoirs alternatifs. Cherchant à investir cette interrogation dans leur forme même, les deux films se présentent comme des expérimentations visant à mettre à l'épreuve les convictions épistémologiques des spectateurs et spectatrices, invité·es à réfléchir pendant le temps de la projection aux raisons qui les font adhérer à un discours plutôt qu'un autre, et à accepter ou réfuter une preuve par l'image. J'ai pour cela eu recours à différents procédés visant à déstabiliser l'autorité dont est investie ma narratrice ; j'ai tâché de la représenter à la fois comme participante des espaces numériques que les films documentent, et comme directement concernée par les questions que ceux-ci soulèvent, quitte à fictionnaliser la contamination de ses recherches par les phénomènes que les films cherchent à décrire (la maladie de Morgellons d'un côté ; la passion forensique, ou la « *forensickness* », de l'autre). C'est cet aspect des films, concernant la manière dont, à travers ce personnage de narratrice, je me suis moi-même mise en scène face aux médias d'internet, qui fait le plus explicitement le lien entre ces deux essais vidéographiques, et les analyses présentées dans l'essai écrit qui complète la thèse.

Ce troisième essai est lui aussi parti du récit d'une expérience spectatorielle. Je l'ai décrite comme une forme de malaise, dont je me suis rendu compte que je le partageais avec de nombreuses autres spectateurs et spectatrices, quant à la manière dont certains films réalisés à partir de médias trouvés sur internet négocient les différentes formes d'altérité que ces médias représentent : l'altérité esthétique, technologique, économique d'internet vis-à-vis du médium cinématographique ; l'altérité sociale, ethnique ou encore générationnelle des

internautes vis-à-vis des cinéastes. Cherchant à comprendre ce que ce malaise recouvrait, j'ai formulé l'hypothèse selon laquelle ces films, du fait même de leur dispositif appropriationnel, courent le risque de participer à une forme d'exotisation des médias qu'ils réemploient, et des personnes qui les ont produits. Une série d'entretiens personnels menés avec des cinéastes, et la lecture de beaucoup d'interviews conduites par des chercheuses, chercheurs et critiques avec d'autres artistes, m'a encouragée à considérer que la plupart des cinéastes travaillant à partir d'internet sont conscient·es que les dispositifs esthétiques qu'ils adoptent dans leurs films ont des implications éthiques et politiques, et réfléchissent à leur pratique dans des termes sinon identiques, du moins proches du questionnement que je cherchais moi-même à mener. J'ai dès lors formulé la question de recherche suivante, à laquelle la suite de l'essai a tâché de répondre : quels procédés formels les cinéastes travaillant à partir de médias trouvés sur internet ont-ils et elles inventés pour négocier, au sein de leurs films, les différentes formes d'altérité que ces médias représentent ?

Le premier chapitre a exposé le cadre théorique de l'ensemble de l'essai. L'évocation de quelques fragments choisis de l'histoire de la littérature critique portant sur le cinéma de réemploi transmédiatique, notamment chez Harun Farocki et Jean-Luc Godard, m'a permis de repérer un paradigme théorique qui m'a semblé intéressant à mobiliser ici : il voit dans les pratiques cinématographiques de réemploi une manière d'inviter une perception patiente, distanciée et critique de médias échappant généralement à ce mode perceptif. J'ai ensuite avancé que ce paradigme, s'il semble correspondre aux déclarations d'intention de nombreux et nombreuses cinéastes travaillant à partir d'internet, n'est en réalité pas suffisant pour saisir tous les enjeux du geste consistant à réemployer au cinéma des médias produits par des internautes. En particulier, le caractère inévitablement personnel de ces médias m'a semblé exiger de prendre en considération un autre ensemble d'enjeux, qui concernent la représentation, plus ou moins respectueuse ou critique, que les films produisent des individus

ayant produits ces médias. J'ai proposé de réfléchir à cet enjeu à partir du terme d'« exotisation », dont j'ai proposé une définition à partir d'un croisement de textes empruntés à différents champs académiques. J'ai ensuite justifié du recours fréquent, dans la suite de l'essai, à l'histoire de la littérature sur le cinéma ethnographique, identifié comme un pan de l'histoire du cinéma de non-fiction où a été posée de manière particulièrement insistante et productive la question de l'exotisation et de la représentation de l'altérité. Puis, pour illustrer les effets de sens que peut produire ce rapprochement entre l'histoire de la littérature sur l'ethnographie et l'analyse des films contemporains qui composent mon corpus, j'ai mobilisé l'expression de « paradigme du sauvetage » formulée par l'anthropologue James Clifford. J'ai enfin tâché d'orienter la discussion vers une analyse de certains procédés m'apparaissant comme permettant de questionner ou déconstruire ce paradigme pour ainsi dire de l'intérieur, depuis la forme même des films. J'ai proposé d'étudier en particulier deux approches fondamentalement opposées, illustrées chacune par plusieurs films de mon corpus.

La première approche à laquelle je me suis intéressée est l'approche que j'ai proposé de qualifier d'observationnelle, à partir d'un rapprochement avec les films et les écrits des ethnographes observationnelles des années 1970 et 1980, notamment Roger Sandall et Colin Young. Cette approche est caractérisée par la volonté explicite des cinéastes de s'effacer derrière les images et les sons qui constituent leurs films. Dans le contexte de ma réflexion sur le réemploi et l'exotisation d'internet, cette approche m'est apparue comme présentant un paradoxe. En ne formulant pas de discours sur les médias trouvés, et en se contentant de les montrer en eux-mêmes, cette approche évite sans doute autant que possible l'imposition à ces médias d'une perspective exogène, et permet aux internautes de faire entendre leurs voix sans que celles-ci soient encadrées de celles des cinéastes. Mais le fait même de produire un montage contribue toujours à la production d'un discours qui excède ce que les médias contiennent ; et le fait de dissimuler cette marque d'auctorialité, en prétendant laisser les

médias tels qu'ils ont été trouvés, peut être compris comme un refus de la part des cinéastes de questionner le lieu depuis lequel ils et elles exercent leur regard. J'ai essayé de démêler les enjeux de ce paradoxe en produisant l'analyse de cinq films observationnels – *The Pain of Others* de Penny Lane, *The Uprising* de Peter Snowdon, *of the North* de Dominic Gagnon, *Watching the Detectives* de Chris Kennedy et *A Self-Induced Hallucination* de Jane Schoenbrun. Ces analyses m'ont permis de distinguer, au sein de l'approche observationnelle que ces films ont en partage, différents procédés qui me semblaient permettre à certains de ces films de s'émanciper du « paradigme du sauvetage », et de produire des internautes et de leurs pratiques médiatiques des représentations non-exotisantes. J'ai notamment formulé l'idée de « remontée perceptive », qui m'a semblé pouvoir être à l'œuvre lorsque les médias réemployés par les cinéastes procédaient déjà d'une logique observationnelle, et que ceux et celles-ci en respectent la durée originale. Ce procédé concerne donc le choix même des médias que les cinéastes réemploient, et le rythme de montage adopté. Lorsqu'un plan long voit une internaute examiner au microscope un fragment de sa peau, ou une autre filmer depuis sa fenêtre un manifestant dans la rue, la durée même de la scène et la présence sonore de la personne qui filme invite les spectateurs et spectatrices à remonter mentalement de ce que l'image montre aux conditions de sa production. Alors les cinéastes réemployant ces médias ne s'investissent pas comme les seuls regardants, face à des images et à des corps regardé·es : le droit de regard est partagé avec l'internaute qui les a produits. Ceci contribue à compliquer utilement la relation observée par Trinh T. Minh-ha dans beaucoup de films documentaires, qui repose sur une frontière impénétrable et non-questionnée entre les personnes « *in here* » (les cinéastes et leur public, les regardants) et les personnes « *out there* » (les protagonistes des films, les regardé·es). J'ai aussi observé qu'outre l'importance du choix des médias, et de préserver leur durée, le montage peut aider à restaurer aux internautes ce droit de regard, en rendant compte des circulations effectives des médias empruntés sur les

réseaux d'internet, et des échanges dont ceux-ci ont déjà pu faire l'objet avant de se voir réemployés au cinéma. En travaillant à mettre en dialogue plusieurs médias, le montage peut aider à représenter les internautes comme spectateurs et spectatrices des médias les un·es des autres. Ceci contribue à déconstruire le privilège des cinéastes, qui n'apparaissent plus comme les seuls à regarder, à comprendre, et commenter et à se réapproprier ces médias toujours déjà en circulation. Un dernier élément est apparu dans les analyses qui, s'il ne concerne pas directement la forme des films, et excède donc un peu le propos de cette thèse, m'a cependant semblé important à évoquer. Il concerne l'importance pour les cinéastes observationnel·les, plus encore que pour d'autres, d'organiser si possibles des séances de projection-test auprès des personnes dont ils et elles empruntent les médias, et de penser chaque présentation publique de leurs films finis comme un événement situé et inscrit, à chaque fois, dans un contexte social et culturel différent. Cela peut se matérialiser par la production d'un discours paratextuel (présentation du film, entretien, essai publié, discussion publique, etc.) permettant qu'un échange ait lieu quant aux significations prises par le film à cet endroit précis. Ces films ne se donnent par définition aucun outil formel pour situer le lieu d'observation des cinéastes, dont ils nient en un sens l'importance ; mais chaque projection n'en est pas moins située, qu'elle ait lieu dans un cinéma ou sur une plateforme internet. L'analyse de la réception critique de certains de ces films montre que beaucoup d'incompréhension peut venir de ce que les films ne sont pas toujours accompagnés d'une médiation favorisant une contextualisation de leur propos qui soit adéquate à leurs différents contextes de présentation publique.

Le chapitre trois s'est ensuite intéressé à l'approche opposée, qui voit les cinéastes se mettre en scène eux et elles-mêmes, via la production d'une figure de narrateur ou de narratrice s'exprimant à la première personne, face aux médias d'internet. J'ai proposé de réfléchir à cette approche à partir de l'histoire de la littérature sur les approches à la première personne dans le champ du film documentaire et ethnographique en particulier, ainsi que sur

l'essai filmique. S'agissant de penser l'importance de situer le lieu depuis lequel un discours est produit, l'essai de Donna Haraway sur les « savoirs situés » m'a également été d'un grand recours. J'ai ici aussi appuyé ma démonstration sur l'analyse de cinq films : *The Comic Sans Video* de Roger Beebe, *Transformers: the Premake* the Kevin B. Lee, *Eau argentée. Syrie autoportrait* d'Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, le film anonyme *fragments d'une révolution*, et *Les Survivants* de Nicolas Bailleul. Ces analyses m'ont permis d'explorer ce qui m'apparaissait, là encore, comme un paradoxe. L'approche à la première personne paraît en effet idéale pour situer le lieu d'observation des cinéastes, contextualiser leurs perspectives, et mettre en question les présupposés et les attendus à partir desquels ils et elles regardent internet ; mais elle risque à l'inverse de faire tourner le récit du film autour de leur seule personne, opérant un rapt attentionnel vis-à-vis des personnes ayant produit, et apparaissant dans les médias constituant la matière première du film. Les analyses ont permis de distinguer plusieurs procédés qui semblent favoriser l'émancipation de ces films à la première personne du « paradigme du sauvetage » et de l'exotisation. J'ai commenté l'importance pour les cinéastes d'acter par le récit leur propre statut d'internaute, participant toujours, ne serait-ce que par leur seule navigation, à l'environnement numérique qu'ils et elles documentent ; mais sans pour autant induire de cette homologie le droit de se substituer aux autres participant·es de cet environnement et de s'exprimer à leur place. Est donc apparue à ce propos la nécessité de trouver un équilibre, qui semble ne pouvoir être négocié qu'au cas par cas, entre empathie et identification. Un autre procédé est apparu comme récurrent dans ces films, qui voit les cinéastes faire apparaître leur propre corps à l'écran (ou d'attribuer à leur narratrice le corps d'une actrice). J'ai commenté ce procédé pour ce qu'il me semble permettre de communiquer des informations importantes concernant l'identité du narrateur ou de la narratrice, qui ne peut manquer d'informer la manière dont il ou elle perçoit les médias qu'il ou elle regarde ; il participe aussi de la production d'une forme de singularisation et de

vulnérabilité de la figure narrative, qui peut aider à déconstruire l'autorité dont on tend à investir, par défaut, le producteur ou la productrice du discours guidant le film. Deux autres pistes ont émergé des analyses, qui prolongent directement celles esquissées par le chapitre précédent. Je décrivais plus haut la qualité de certains films à inviter à une « remontée perceptive » vers les conditions de production des médias d'internet ; il est apparu qu'il était tout aussi important de rendre compte des conditions de diffusion de ceux-ci. La forme du desktop film, qui représente à l'écran les interfaces qui encadrent les médias sur internet, est apparue comme particulièrement propice à mener ce travail de réflexion sur les conditions de visibilité des médias. Le fait de filmer les appareils, ordinateurs ou téléphones, sur lesquels ces médias ont été visionnés par les cinéastes y contribue également. Le chapitre deux concluait aussi à l'importance que le droit de regard sur les médias soit partagé entre les cinéastes et les internautes, qui sont souvent effectivement les spectateurs et spectatrices des productions les un·es des autres – c'est-à-dire que l'observation y soit partagée. Le chapitre trois a renforcé cette idée, en notant que lorsque le récit est articulé autour d'une figure narrative (que celle-ci s'exprime en voix off ou autrement), il est crucial que le montage accorde également aux internautes un droit non seulement de regard, mais de commentaire sur les images et les sons réemployés. Il y va là aussi d'un partage par les cinéastes des privilèges de leur position. Lorsqu'ils et elles se contentent d'observer, il apparaît comme plus équilibré que les protagonistes (s')observent également ; lorsque les cinéastes s'expriment, commentent et racontent, leurs paroles semblent perçues comme moins autoritaires ou autocentrées lorsqu'elles coexistent, dans les films, avec les paroles des protagonistes. Le chapitre a enfin évoqué un dernier procédé, moins formel que méthodologique : la possibilité pour les cinéastes d'établir avec les internautes une relation interpersonnelle, ou de fabriquer leur film à partir de relations interpersonnelles préexistantes, de sorte à réemployer des médias non seulement trouvés sur internet, mais envoyés volontairement par des internautes souhaitant

participer à la production des films. Si cette approche n'est sans doute pas adaptée à tous les projets, elle apparaît néanmoins comme une manière intéressante d'établir une forme de collaboration entre les différent·es participant·es du film, qui permet encore une fois de déstabiliser la frontière entre les personnes « *in here* » et les personnes « *out there* ».

Le quatrième et dernier chapitre a prolongé ces observations en faisant retour sur la production des deux essais vidéographiques constitutifs de la thèse, présentés comme deux réponses « à la première personne » adressées à des films essentiellement observationnels. Après avoir situé ma pratique de l'essai vidéographique à la croisée de plusieurs formes audiovisuelles – le remake expérimental, l'émission pédagogique sur le cinéma et la « vidéo de réaction » – j'ai produit un complément théorique à la discussion présentée dans le chapitre trois sur les approches à la première personne, en rendant compte de lectures sur la pratique de l'autoethnographie. Cela m'a aidée à décrire avec précision les modalités du recours, dans mes propres films, à la première personne. J'ai notamment écrit qu'il y s'agit moins pour moi de produire un récit autobiographique, que de démontrer par l'exemple, lorsqu'il s'agit d'explorer une question aussi intime que celle de l'expérience spectatorielle, les vertus méthodologiques de l'introspection ; et d'inviter les spectateurs et spectatrices à réfléchir à leurs propres mécanismes spectatoriels, en constatant combien le récit que je produis de mes propres expériences résonne ou non avec les leurs. J'ai ensuite proposé de revenir sur la production de chacun des deux films, en m'intéressant à chaque fois à un procédé formel en particulier : la manière dont j'ai articulé, différemment dans les deux essais, des médias trouvés sur internet et des images et des sons produits pour les besoins des films. Cela a supposé de ne commenter que certains aspects des films, en assumant d'exclure de la discussion d'autres thématiques et procédés qui me semblaient moins directement reliés à la réflexion menée dans les trois chapitres précédents. À partir de *Watching the Pain of Others*, j'ai spécifiquement commenté ma décision de filmer mon propre corps. Cela m'a donné

l'occasion de prolonger les analyses produites dans le chapitre trois, où cette question était déjà apparue. J'ai justifié de ce choix de trois manières. Cela m'apparaissait comme une manière d'approfondir de manière « performative » ma compréhension de ce qui se joue pour les protagonistes du film de Penny Lane, lorsqu'elles filment elles-mêmes leurs propres corps ; sur le plan éthique, il s'agissait aussi de m'offrir aux regards, autant que j'exerçais mon propre regard sur les corps de ces femmes ; et enfin, j'étais intéressée par la déstabilisation que cela me semblait produire de l'autorité narrative et scientifique de ma narratrice, à mesure qu'elle semble être contaminée par le sujet de ses recherches. L'évocation de la production de cinq séquences de *Forensickness* qui mobilisent chacune des images ou des sons produits pour les besoins du film, a permis de montrer qu'y est aussi présente cette idée d'une déstabilisation progressive de l'autorité narrative. La production de ces images et de ces sons m'a semblé présenter plusieurs intérêts. Cela m'a permis d'explorer les liens entre les pratiques médiatiques de ma narratrice et celles des autres protagonistes du film (internauts et cinéastes), sans qu'il y ait néanmoins identification ou substitution à celles-ci ; cela a favorisé de mon point de vue l'établissement d'une relation affective et intime aux médias ainsi retravaillés, considérés dans leur matérialité propre, sans encore une fois que leur appropriation n'apparaisse comme un simple rapt ; et cela m'a permis d'intégrer à mon récit une part de fiction qui m'a semblé servir le propos du film – ne serait-ce que parce que les pratiques d'enquête des internautes, telles que documentées dans le film de Chris Kennedy, comprennent également une dimension (auto-)fictionnelle. Soulignant que chacune des images et chacun des sons que j'ai produits moi-même prenait pour point de départ une image ou un son préexistant, j'ai proposé, plutôt que d'en parler comme de productions « originales », d'employer plutôt à leur propos le terme de « variation », emprunté au vocabulaire de l'histoire de la musique. La décision d'apparaître à l'écran dans *Watching the Pain of Others* a pu, dès lors, apparaître elle aussi comme une forme de variation sur le

thème des vlogs des patientes de Morgellons. J'ai conclu ce dernier chapitre en écrivant que c'est dans l'espace entre ces thèmes et leurs variations que j'ai cherché à produire les conditions d'une réflexion critique de la part des spectateurs et spectatrices, prenant pour objet les différentes pratiques médiatiques que mes films mettent en contact : celles des internautes, celles des cinéastes, et les miennes.

Parvenue au terme de cet argumentaire, il me semble que plusieurs procédés analysés dans les chapitres deux et trois de cet essai peuvent également être décrits comme des variations. Beaucoup de mes analyses ont effectivement porté sur des jeux de miroir et des mises en parallèle entre les pratiques médiatiques des internautes, et les procédés formels employés par les cinéastes pour en rendre compte. L'importance, par exemple, dans les films les plus observationnels, que le droit à l'observation des médias soit partagé entre les cinéastes et les internautes ; ou dans les films à la première personne, que le discours du narrateur ou de la narratrice coexiste au sein du film avec les paroles d'internautes s'exprimant aussi à la première personne. Dans un cas comme dans l'autre, il me semble qu'il s'agit pour les cinéastes de s'assurer, à la fois dans le choix des médias qu'ils et elles réemploient et dans les procédés qu'ils et elles inventent pour les mettre en forme, qu'existe un substrat commun entre la forme des médias réemployés et la forme de leur film. Ceci n'implique pas pour autant de retourner au primitivisme dénoncé par James Clifford, qui dénonçait la tendance de certains anthropologues à fantasmer un jeu de miroir entre les cultures qu'ils et elles étudient, et les origines de la leur ; prenant le contre-pied de ce paradigme, la variation ne suppose aucune hiérarchie temporelle entre les pratiques. L'idée de variation peut aussi peut-être aider à chercher de manière concrète l'équilibre évoqué plus haut dans cette conclusion, entre empathie et identification à l'autre. La variation, en effet, ne nie pas l'altérité, mais la met au travail. La coexistence au sein d'une même forme entre un thème et ses variations permet de

s'assurer que l'un ne disparaît pas au seul profit des autres ; elle permet aussi à chacun·e de mesurer les écarts et les proximités qui existent entre chaque nouvelle itération d'une mélodie – ou, ici, d'une certaine pratique médiatique.

On pourrait avoir l'impression que si ce terme de « variation » semble pouvoir qualifier ces différents procédés, c'est qu'il n'est pas défini avec suffisamment de précision, ou que son acception est trop large. Mais si je le trouve utile à mobiliser, c'est qu'il me semble également permettre de caractériser par la négative des procédés ou des approches dont mes analyses ont montré qu'elles tendaient à susciter l'incompréhension, ou à apparaître comme produisant une forme d'exotisation des médias réemployés et des personnes les ayant produits. La définition proposée par le compositeur Vincent d'Indy du procédé de la variation soulignait, on s'en souvient, la nécessité que la variation n'altère pas la signification du thème, et que celui-ci demeure reconnaissable dans toutes ses manifestations. Or c'est un point commun des films analysés dans cet essai dont il est apparu qu'ils avaient été critiqués justement pour leur caractère exotisant, que d'altérer les significations des médias appropriés (on a reproché à *of the North* de ne pas permettre la compréhension des enjeux de la production des médias qui le composent pour la communauté au sein de laquelle ils ont été produits) ; et d'entraver la reconnaissance des médias qu'ils réemploient en invisibilisant les mécanismes appropriationnels à l'œuvre (par exemple la manière dont *Eau argentée. Syrie autoportrait* efface les logos qui permettraient de retracer l'historique de leurs circulations). Si l'idée de variation m'apparaît finalement comme productive, c'est qu'elle suppose une horizontalité axiologique et une forme d'homologie entre le thème et ses réinterprétations, de quelque manière que cette homologie se concrétise. Les procédés reposant sur un partage formel – Jacques Rancière dirait sensible – et étanche des rôles, des fonctions et des statuts de chacun·e, attribuant par exemple à un narrateur ou une narratrice le seul droit de commentaire

sur les médias qu'il ou elle observe, me semblent en revanche échapper à la modalité de la variation.

Cela étant dit, il ne s'agit pas ici pour moi de subsumer sous cette seule notion de « variation » le détail des analyses proposées au fil de cet essai, et la spécificité des différents procédés formels qu'elles ont permis d'identifier. En dernière instance, ma défense de l'idée de variation se fonde d'ailleurs moins sur une certitude de sa pertinence théorique, et de la définition exacte de ces acceptions, que sur mon espoir qu'elle puisse aider les praticiens et praticiennes à naviguer parmi les enjeux et les difficultés que recouvre cette manière de produire des films. C'est en ce sens que le projet de cette recherche a été, du début à la fin et même dans ses moments les plus analytiques, orienté par la pensée de la pratique. Je sens, pour ma part, que d'interroger les procédés formels que je pourrai avoir envie d'explorer dans mes prochains films à l'aune de la notion de variation m'aidera à prendre conscience de la manière dont ceux-ci reconfigurent, de manière plus ou moins critique, les dynamiques de pouvoir qui sous-tendent tout geste appropriationnel. Je la propose donc à la communauté des cinéastes et artistes travaillant également de cette manière, dans l'espoir qu'elle fasse écho à certains aspects de leurs propres questionnements, et contribue utilement à notre compréhension collective des enjeux éthiques et politiques de nos pratiques de création. J'espère que ce travail de recherche pourra donner lieu à des échanges productifs, et le cas échéant contradictoires, autour de ces interrogations, dont chaque étape de mon travail m'a permis de comprendre à quel point elles animaient également beaucoup d'autres cinéastes, critiques, spectateurs et spectatrices.

Il est usuel de conclure une thèse par l'évocation de pistes de réflexion susceptibles d'être explorées dans des travaux ultérieurs. Je peux mentionner ici un nouveau projet de recherche en germe qui, prenant racine dans certaines analyses présentées dans le quatrième chapitre de cet essai, explorera de façon centrale la question de la performance spectatorielle.

À partir d'un corpus d'œuvres cinématographiques et d'autres formes audiovisuelles (commentaires sportifs, spectacles filmés, reportages télévisés, streams de jeu vidéo...), je souhaite réfléchir au motif, extrêmement fréquent dans les médias contemporains, qui fait apparaître à l'écran une personne en train de regarder et de commenter en direct une image pré-existante. Qu'est-ce qui se joue dans cette inscription à l'écran de l'activité spectatorielle, dans ce redoublement de l'acte de voir, que la personne à l'écran permet d'observer à distance en même temps qu'elle impose une lecture spécifique des images que nous découvrons avec elle ? J'envisage notamment cette recherche comme un approfondissement du questionnement épistémologique amorcé dans mes films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness*, concernant le rôle du commentaire d'image dans un contexte de production de savoirs, plus ou moins officiel ou alternatif. La performance spectatorielle me semble en effet jouer un rôle important dans la rhétorique de nombreuses formes médiatiques contemporaines – qu'il s'agisse de produire une démonstration prenant l'image comme « preuve », ou à l'inverse de déconstruire ce que celle-ci aurait de mensonger. Mais je souhaite également aborder frontalement un autre enjeu, qui n'est apparu jusqu'ici dans mon travail que de manière marginale. En me concentrant sur un corpus de films, vidéos et médias où la performance spectatorielle prend une forme exubérante ou clownesque, j'aimerais réfléchir à ce que ce motif de mise en scène mêle souvent l'argumentatif à l'humoristique, et invite ainsi à considérer l'entremêlement de plus en plus intime entre information, discours critique et divertissement. Je pense mener cette recherche à partir notamment des travaux de Judith Butler sur la performance, qui écrivait que les drag shows, où sont exagérées sur scène des attitudes stéréotypiquement associées au genre féminin ou masculin, permettent aux spectateurs et spectatrices de prendre conscience de ce que leur propre genre se signifie au quotidien par une série de performances². Qu'est-ce donc que ces performances spectatorielles

2 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006.

plus ou moins exubérantes ou caricaturales, observables encore une fois dans un très large corpus de médias contemporains, peuvent donc nous apprendre sur nos expériences quotidiennes face aux images ?

Mais je suis aussi très consciente du paradoxe qui sous-tend le fait d'avoir produit dans les trois essais qui composent cette thèse des argumentaires principalement monologiques, alors qu'il était question de réfléchir à différentes modalités de négociation avec l'altérité. Mon souhait, pour la suite immédiate de mon travail, concerne donc moins l'écriture d'autres textes que je signerais seule, que la production d'échanges et de dialogues avec d'autres personnes intéressées, à différents titres, par les thématiques que cette thèse a abordées. Je ne doute pas que ces échanges tireront mes travaux dans des directions inattendues, et me retiens donc volontairement d'anticiper de façon trop précise les prolongements, j'espère pluriels et collectifs, auquel ce travail donnera peut-être lieu.

ANNEXES

Cette thèse présente trois annexes. La première produit une explication concernant le choix de donner à mes deux films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* des titres en anglais, alors que ma thèse est rédigée en français. Je fournis ensuite les scripts des deux films. Ces documents n'ont pas vocation à se substituer aux films, mais à permettre aux lecteurs et lectrices de s'y référer pendant leur lecture de la thèse, ou de se remémorer certains passages sans avoir à revoir les films dans leur intégralité.

Annexe 1. Note sur le choix de l'anglais pour les titres des films

Watching the Pain of Others et Forensickness

Les deux titres des films que je présente dans cette thèse sont en anglais, alors que la thèse est rédigée en français ; ceci invite une justification.

Le titre *Watching the Pain of Others*, qui signifie littéralement « en regardant la douleur des autres », fait référence à la fois au titre du film de Penny Lane (*The Pain of Others*) et à l'ouvrage de Susan Sontag auquel le titre Lane faisait déjà écho (*Regarding the Pain of Others*¹, traduit en français par *Devant la douleur des autres*²). Ces deux titres sont originellement en anglais. Mon titre détourne le titre de Sontag en remplaçant le terme « *regarding* », qui signifie « au sujet de » mais laisse entendre la racine du terme français « regard », par le verbe « *watching* », qui désigne spécifiquement l'acte de regarder avec attention et pendant une certaine durée, en particulier des images en mouvement (« *watching a film, a video...* »). Le recours à ce verbe introduit donc une allusion aux images dans le titre de Sontag. J'ai craint qu'en traduisant mon titre par *En regardant la douleur des autres*, on perde la référence au film de Penny Lane, dont le titre n'a pas été traduit en français ; et qu'on ne perçoive plus mon titre que comme une mauvaise traduction, littérale et inexacte, de celui de Sontag. Une solution que j'ai considérée aurait consisté à appeler mon film *En regardant « The Pain of Others »*, mais ce mélange d'anglais et de français ne m'a pas semblé très heureux. J'ai donc, faute de trouver une meilleure solution, conservé le titre anglais, qui me semblait au moins avoir la vertu de conserver la double référence aux titres originaux de Lane et Sontag.

1 Susan SONTAG, *Regarding the pain of others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

2 Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2003.

Pour *Forensickness*, j'ai eu l'idée de ce titre à l'occasion de la première présentation publique d'une version de travail du film à l'Université de Mayence en Allemagne en janvier 2020³. La présentation que je donnais était en anglais, et j'avais choisi de l'intituler « *Investigating Online Forensickness* », c'est-à-dire, littéralement, « Mener l'enquête sur la folie forensique sur internet ». Je n'ai par la suite pas réussi à traduire en français ce mot-valise, « *forensickness* », composé de l'adjectif *forensic*, en français « forensique » (qui signifie selon le dictionnaire Larousse « relatif à une méthode scientifique utilisée pour éclairer les circonstances d'une affaire judiciaire ») et du nom *sickness*, la maladie ou la folie. La contraction des deux termes me semblait pourtant capturer exactement le phénomène que mon film cherchait à explorer. Je me suis donc résolue, faute de trouver en français un terme ou un néologisme correspondant à ce mot-valise anglophone, à laisser jusqu'à nouvel ordre le titre en anglais. Je ne renonce cependant pas à trouver de bonnes traductions à l'avenir, de sorte à donner aussi aux films, dont la narration est en français, des titres francophones.

3 Présentation donnée dans le cadre de la série de conférences organisées par Marc Siegel sur le thème du « Détail » pendant l'année 2019-2020.

Annexe 2. Script de *Watching the Pain of Others*

« Aucun "nous" ne tient devant la douleur des autres ».
Susan Sontag, *Regarding the pain of others*

[Sur l'écran d'un ordinateur, on voit la narratrice, filmée à la webcam, en train de regarder le début du film *The Pain of Others* de Penny Lane, qui s'ouvre sur le vlog d'une internautes appelée Tasha. Dans une fenêtre en bas à droite de l'écran, un email est en train d'être rédigé.]

Date : 01/05/2018

Objet : *The Pain of Others*

Chère Penny Lane,

Je suis une chercheuse et vidéaste française. Je vous écris aujourd'hui parce que j'avais hâte de découvrir votre film *The Pain of Others* au festival de Rotterdam en janvier dernier – mais malheureusement je n'ai pu en voir que les premières minutes, parce qu'il m'a fait me sentir tellement mal à l'aise, et malade, que j'ai dû quitter la salle. Mais je le regrette beaucoup, et j'aimerais vraiment donner au film – ou à moi-même, en réalité – une nouvelle chance... Accepteriez-vous de m'envoyer un lien pour que je puisse le regarder à nouveau ? Je vous en serai extrêmement reconnaissante.

Bien à vous,

Chloé Galibert-Laîné

Tasha (vlog) : Salut, c'est Tasha ! Le but de cette vidéo, c'est de... d'éduquer les gens, en fait. J'aimerais parler au nom de toutes celles et ceux qui ne peuvent pas prendre la parole eux-mêmes. J'ai pleuré aujourd'hui, j'ai passé une journée assez... difficile, sur le plan émotionnel. Pour une fois ce n'est pas la faute des parasites : c'est l'opinion des gens. Ce que les gens disent, ça peut vraiment faire mal. Donc, cette vidéo parle de... ça parle d'avoir une maladie identifiée comme « délire hallucinatoire » par les médecins. Les médecins pensent que ma maladie n'existe pas. Et oui, ça me fait me sentir folle, et ça me fait me sentir stupide. Mais c'est réel.

Journaliste (reportage télévisé) : Aujourd'hui, nous allons parler d'une pathologie controversée et mystérieuse appelée « Morgellons ». Les malades se plaignent de démangeaisons et disent qu'ils sentent des organismes ramper sous leur peau.

[Un arrêt sur image fige à l'écran le reportage télévisé, réemployé par Penny Lane dans l'introduction de *The Pain of Others*. C'est un gros plan sur une peau visiblement malade.]

Chloé (voix off) : C'est en voyant cette image que j'avais décidé de quitter la salle, la première fois. Enfin, pour être honnête, j'avais presque décidé de quitter la salle avant même que le film ne commence, tant la simple évocation de maladies de la peau provoque chez moi des réactions phobiques. Mais là, sur mon ordinateur, avec toutes les lumières allumées autour de moi, je me sentais un peu moins vulnérable. Donc j'ai pu regarder la suite.

Quand le film s'est terminé, je ressentais beaucoup de choses, mais avant tout, de la confusion. Ce film est un objet étrange à plusieurs égards, et de toute évidence, il me touchait

à un endroit très sensible. Pour y voir plus clair, je l'ai installé sur ma table d'opération, et j'ai commencé à l'examiner.

[La narratrice ouvre sur son bureau d'ordinateur le logiciel de montage Adobe Première Pro, ouvre le fichier vidéo du film de Penny Lane, et entreprend de le découper en séquences.]

Le film est un collage de vidéos trouvées sur YouTube. Mon premier mouvement a consisté à le redécouper, pour comprendre comment les pièces du puzzle avaient été agencées. J'ai identifié les trois personnages principaux du film : Carrie, en rouge, Tasha, en bleu, et Marcia, en jaune. Les trois malades de Morgellons les plus actives sur YouTube lors que Penny Lane a réalisé son film. Dans le montage, leurs longues séquences de vlog se suivent et se répondent, entrecoupées parfois de contre-champs télévisuels où apparaissent des journalistes et des médecins, indiqués ici en vert.

En observant l'ordre dans lequel ces séquences avaient été arrangées, j'ai commencé à comprendre d'où venait mon sentiment de confusion : je me suis aperçue que l'arc narratif du film suivait une trajectoire double. Si l'on n'écoute que les témoignages des patientes, on a très envie de les croire au début, puis leurs récits deviennent de plus en plus farfelus, et on a de plus en plus de mal à accorder du crédit à leur parole, ou à leurs conseils.

[La narratrice joue des séquences choisies depuis son logiciel de montage.]

Carrie (vlog) : Si vous n'êtes pas intéressé-e par ce genre de conversation, ça ne me vexe pas, allez-y, cliquez sur une autre vidéo, parce que je vais parler de Morgellons et de la thérapie par l'urine.

Oui, elle vient de dire « thérapie par l'urine ». Et oui, ça consiste à boire son urine. Mais à l'inverse, si l'on ne prête attention qu'à ces rares moments où les médecins s'expriment, on est persuadés au début que la maladie est complètement imaginaire...

Médecin 1 (reportage télévisé) : Je suis un scientifique traditionnel, à l'ancienne.

... et plus le film avance, plus on commence à vouloir prendre les malades au sérieux.

*Médecin 2 (autre reportage télévisé) : Je ne pense pas que ces patients soient fous.
Journaliste : A l'université de l'État de l'Oklahoma, le docteur Rhonda Casey croit en l'existence de la maladie de Morgellons.*

L'un dans l'autre, le film nous tire un peu le tapis sous les pieds. De ce fait, le film se présente vraiment comme une invitation, adressée à chaque spectateur et spectatrice, à formuler son propre diagnostic.

Marcia (vlog) : Des filaments... qui sortent de mes doigts. Mais apparemment, les médecins ne peuvent pas les voir.

Le film dit : Voici les images. Voici les preuves. Qu'en pensez-vous ? Est-ce que vous allez choisir d'y croire ? Accorderez-vous plus de poids à la voix désincarnée de la science avec un grand S, ou aux témoignages intimes de ces femmes qui ne revendiquent pas d'autre expertise que l'expérience qu'elles ont de leur propre corps ?

Je me souviens d'avoir discuté du film avec un critique de cinéma qui m'a dit que ce qui l'avait vraiment fait douter, lui, c'était cette séquence, qui arrive exactement au milieu du film.

Journaliste (reportage télévisé) : La musique de Joni Mitchell est plus vivante que jamais, mais on ne peut pas en dire autant de sa santé. Nous en apprenons davantage quant à la maladie-mystère qui a peut-être causé son hospitalisation en urgence cette semaine. C'est un mal étrange appelé « syndrome de Morgellons ». « J'ai cette maladie bizarre, incurable, qui semble venir de l'espace », Joni Mitchell a-t-elle déclaré. « Des filaments de différentes couleurs sortent de ma peau comme des champignons après la pluie ».

C'est là, m'a raconté ce critique, qu'il a commencé à croire en l'existence de la maladie. Parce que Joni Mitchell est une chanteuse célèbre, parce qu'elle raconte son histoire sur une chaîne de télévision traditionnelle et pas sur une chaîne YouTube, ce qu'elle dit de son propre corps ferait donc davantage autorité que la parole d'autres femmes. En juxtaposant ces différents médias, Penny Lane nous invite en fait à prendre conscience des critères – pas toujours rationnels – à partir desquels nous, spectateurs ou internautes, évaluons la légitimité et la véracité des discours auxquels nous sommes confrontés.

Tasha (vlog) : Alors, je veux vous montrer... ce traitement incroyable. C'est vraiment une baguette magique !

Marcia (autre vlog) : Voici mon appareil Spooky 2. Je l'utilise depuis un mois maintenant, et je voulais vous en parler et vous expliquer comment il m'a aidée. Alors, je vais juste installer la caméra ici...

Ces différents traitements alternatifs, ça m'a fait penser à un précédent film de Penny Lane. Le film raconte la véritable vie du docteur John Romulus Brinkley, qui s'est rendu célèbre dans les années vingt pour avoir pratiqué des greffes de testicules de chèvres sur des sujets masculins dont il s'agissait de soigner l'impotence.

[La narratrice ouvre, dans une nouvelle fenêtre sur son desktop, la page du site web de Penny Lane consacré au film *Nuts!*, et lance la bande-annonce.]

- *(Brinkley, version film d'animation) Pour soigner votre impotence, vous voulez que je vous greffe des testicules de chèvres, c'est bien ça ?*
- *(Patient) Ben, docteur, ça ne peut pas être pire que celles que j'ai déjà...*
- *Dans ce cas...*

Nuts! et *The Pain of others* n'obéissent évidemment pas à la même esthétique, mais ils posent un peu les mêmes questions :

- *(Juge) Docteur Brinkley, peut-on trouver votre remède dans un quelconque manuel de médecine ?*
- *(Brinkley) J'en doute fort.*
- *Est-ce que vous l'avez appris à l'université ?*
- *Bien sûr que non.*
- *Alors comment savez-vous que ça fonctionne ?*

[La narratrice réarrange les fenêtres de son desktop de sorte à ce que la dernière question, « Comment savez-vous que ça fonctionne ? », apparaisse à côté des vlogs de Tasha et Marcia présentant leurs remèdes contre la maladie de Morgellons.]

Mais contrairement au médecin frauduleux de *Nuts!*, les YouTubeuses de *The Pain of others* ne prétendent pas réellement détenir un savoir médical.

Carrie (vlog) : Bon, je vais vous dire des choses, et... je vais les dire comme si je m'y connaissais mais en fait, je ne sais pas grand chose. Je vais juste vous dire ce que je pense, mettre mes idées sur la table. Vous pouvez en faire ce que vous voulez, d'accord ?

[La narratrice lance une nouvelle séquence de *The Pain of Others* en grand écran. L'image est difficilement déchiffrable.]

Dans cette scène, Marcia examine on ne sait pas trop quelle partie de son corps au microscope, et elle filme ceci, dont elle affirme que c'est un filament de Morgellons. La scène est très longue, elle dure sept ou huit minutes. Et au bout d'un moment, Marcia a l'idée – extrêmement étrange – de réciter des lettres de l'alphabet, en anglais, pour voir si le filament réagit.

Marcia (vlog) : A... E... I... O... U... Y... [Le filament tressaute.] Nom de Dieu, vous avez vu ça ? C'est dément !

Quand j'ai vu ça, je me suis dit que c'était la meilleure définition possible, en fait : la maladie de Morgellons, c'est un virus qui s'éveille dès que l'on regarde son corps avec minutie et que l'on se demande : pourquoi⁴ ?

Marcia : Y ! Y ! Pourquoi tu réagis à la lettre Y ?!

[Autre séquence de *The Pain of Others* : Tasha filme son nez en gros plan, d'où semble sortir ce qu'elle identifie comme un filament de Morgellons.]

Tasha (vlog) : J'ai essayé de l'enlever... Ah, cette fois je l'ai eu. Voici ce qu'il reste... Intéressant, non ?

Quand j'ai vu cette vidéo, qui arrive à peu près à la moitié du film de Penny Lane, ma première réaction a été de me dire qu'il s'agissait simplement d'une peau morte.

Tasha : Ah ! Je ne l'ai jamais vu faire ça avant.

J'ai pensé, quiconque examine son propre corps avec un tel degré d'attention et de minutie, va fatalement observer des micro-phénomènes potentiellement inquiétants. C'est quelque chose que Leslie Jamison avait déjà décrit dans son essai sur la maladie de Morgellons, publié en 2013. D'ailleurs, d'après ce que j'ai lu, c'est ce texte qui a donné à Penny Lane l'idée de réaliser *The Pain of Others*.

4 La lettre « Y » se prononce en anglais comme le mot « why », qui signifie « pourquoi ».

Leslie (texte lu par une voix de synthèse) : Si vous la regardez de près, bien sûr, la peau est toujours étrangère : pleine de bosses, de poils naissants, de tâches sombres, de surfaces rugueuses...

[La narratrice sort du mode grand écran et son visage apparaît, filmé à la webcam.]

Chloé (vlog) : C'est un essai qui m'a beaucoup touchée quand je l'ai lu, parce Leslie Jamison raconte son expérience quand elle a assisté à une conférence de deux jours sur la maladie de Morgellons. Et la manière dont elle en parle... en fait, elle décrit son expérience personnelle, physique, pendant la conférence, sachant qu'elle y allait curieuse et intéressée, mais pas du tout convaincue par l'existence de la maladie, et elle raconte combien son corps a réagi de manière physique à la vue des personnes là-bas, ainsi qu'à leurs récits. C'est vraiment un essai très touchant, et très... enfin moi, ça m'a beaucoup parlé. Parce qu'elle pose vraiment la question : à quel moment est-ce que l'empathie pour la souffrance des autres devient toxique pour soi-même ? À quel moment est-ce qu'on commence à se rendre malade, en fait, quand on s'intéresse d'un peu trop près à ce que les autres ressentent ? Elle le résume quelque part, elle a une phrase assez incroyable... Voilà, c'est là :

Leslie : Je me demande si ce sont les deux seules options qui s'offrent à mon organe compassionnel paralysé : soit je suis pleine d'incrédulité, soit je me lave les mains aux toilettes.

Ça, ça m'a drôlement parlé parce que... là, elle raconte son expérience en deux jours de conférence. Moi, ça fait à peu près trois mois, trois mois et demi que je travaille sur ce film, et... bon, je peux vous montrer. J'ai des... je sais pas si vous pouvez voir, attendez, je vais vous montrer...

[La narratrice filme avec son téléphone portable des plaies sur son genou et sur sa jambe. L'image du téléphone s'affiche sur le desktop.]

... des espèces de plaies, je sais pas comment appeler ça, voilà... qui sont apparues, et qui ne partent pas... J'en ai à d'autres endroits du corps aussi. Je ne sais pas ce que c'est, et il vaut sans doute mieux que j'évite de me poser la question. Parce que je sais très bien que si je commence à regarder ça, par exemple, qui est une image du film de Penny Lane, et que je commence à comparer avec la photo que je viens de prendre de ma jambe... je peux très facilement me convaincre que j'aurais des raisons de m'inquiéter, en fait.

[La narratrice lance une recherche dans Google Images : « à quoi ressemblent les plaies de Morgellons ? ». Elle fait la grimace en faisant défiler les résultats et en comparant avec les images de sa jambe.]

Chloé (retour en voix off) : En fait, la maladie de Morgellons, c'est comme cela qu'on l'attrape. Rarement parler de la « viralité » de certaines images sur internet aura été aussi pertinent...

Tasha (vlog) : ... mais aujourd'hui, j'ai eu envie de regarder les vidéos, donc c'est ce que j'ai fait, et je vais vous dire, c'était flippant ! Parce que j'ai regardé les vidéos, et je me suis dit : ce truc, cet organisme, c'est exactement ce dont je viens de poster des images !

*J'ai vu les gens décrire leurs symptômes, et je me disais : j'ai les mêmes. Oh mon Dieu !
Donc je crois que j'ai Morgellons, moi aussi !*

Et là, à ce point précis de mes recherches, j'ai eu le sentiment de comprendre quelque chose. Ça a fait comme un déclic. Je me suis dit : si c'est une maladie qui s'attrape par excès d'empathie, ce n'est pas étonnant que les malades soient presque toutes des femmes.

Au cours des mois qui s'étaient écoulés depuis mon premier visionnage du film, j'avais lu à peu près tout ce que j'avais pu trouver sur Penny Lane, de manière un peu obsessionnelle : tous ses textes, ses articles, ses entretiens, les critiques de ses films, etc. Et je me suis souvenue d'une interview où elle parlait, justement, du fait que les malades de Morgellons étaient très majoritairement des femmes. Elle disait :

Penny (texte lu par une voix de synthèse) : Je pense que c'est important, mais je ne peux pas vous dire ce que cela signifie. Il y a deux manières de voir les choses. D'un côté, l'histoire de ce que l'on appelle aujourd'hui « la médecine mainstream » – cet agglomérat d'institutions et d'idées – est remplie de cas de maladies féminines qui n'ont pas été prises au sérieux, ou qui ont été identifiées comme des troubles mentaux. L'idée d'« hystérie » au XIX^{ème} siècle était genrée, et il y a d'autres exemples plus récents. Donc on pourrait dire qu'il s'agit d'un nouvel exemple de femmes qui ont un problème de santé et qui sont ignorées, voire moquées par les médecins traditionnels.

Ça m'a rappelé un autre film de Penny Lane, plus ancien ; l'un des premiers qu'elle a réalisés, quand elle avait mon âge.

[La narratrice retourne sur le site web de Penny Lane, et lance la bande-annonce du film *Abortion Diaries*].

Penny (dans le film, à un groupe de femmes) : Merci d'être venues. J'ai voulu organiser cette rencontre à cause de quelque chose que j'ai écrit dans mon journal intime, quand j'étais enceinte. J'étais morte de peur, et j'avais l'impression de ne pouvoir en parler à personne. Vous savez, c'est pas comme si c'était facile de parler avortement pendant un dîner. J'étais furieuse que personne n'en parle.

Par rapport à *The Pain of Others*, je trouve ça drôlement intéressant que l'un de ses premiers gestes de cinéaste ait justement consisté à se filmer elle-même, en train de parler de son rapport à son corps.

Penny : Je crois que ça aurait été beaucoup plus facile à gérer, si j'avais eu accès à vos histoires avant de me retrouver moi-même dans cette situation.

Quand on regarde *Abortion Diaries*, il est évident que pour elle, écouter les femmes parler de leur corps et de leur santé relève de l'acte politique. Mais, toujours dans la même interview à propos de *The Pain of others*, elle disait aussi :

Penny (texte lu par une voix de synthèse) : Mais on pourrait aussi dire que les femmes ont été conditionnées à prêter beaucoup d'attention à leur apparence. Toutes les femmes de votre entourage ont probablement grandi avec un miroir grossissant dans leur salle de bain, dans lequel elles pouvaient examiner les moindres pores de leur peau. Je me

demande si l'attitude [des malades de Morgellons] ne vient pas de ça, aussi. Mais ce ne sont que des spéculations.

Et c'est vrai que dans *The Pain of others*, il est très rare que soient mentionnées des douleurs physiques. Les symptômes que décrivent Carrie, Marcia et Tasha concernent bien plus souvent leur apparence, en fait.

Marcia (vlog) : L'un des principaux problèmes, ce sont mes lèvres. [...] L'autre chose, c'est la peau de mon visage.

Tasha (autre vlog) : Cette partie de mon crâne a perdu des cheveux ces derniers temps et j'ai commencé à avoir des... des... poils blancs et argentés qui ont commencé à pousser, ici... et là. Ce sont des filaments de Morgellons.

On appréciera au passage l'ironie selon laquelle ces témoignages se retrouvent sur la plateforme YouTube, où la très grande majorité des vidéos les plus populaires réalisées par des femmes sont justement des tutoriels beauté... dont les vidéos de malades de Morgellons apparaissent comme l'inquiétant reflet, renvoyé par un miroir déformant, ou peut-être simplement vieillissant. Mais voilà, le corps des femmes change avec l'âge, et certains y sont tellement peu préparées qu'elles s'en rendent malades.

[Une autre séquence de *The Pain of Others* montre Tasha se préparer à se raser entièrement la tête.]

Tasha (autre vlog) : Je crois que toute ma tête est infectée par Morgellons. Je crois que je vais perdre tous mes cheveux.

Parmi elles, les personnages de *The Pain of others* font tout pour que leur soit effectivement accordée l'étiquette de « malade », c'est-à-dire, pour être perçues comme telles par la société.

Tasha : Pas de retour possible ! Mon Dieu, j'ai peur...

Et je sais que je m'éloigne du film, mais je ne peux pas m'empêcher de me demander : dans quel genre de société est-il plus enviable d'être identifiée comme une personne malade, que d'être simplement... une femme qui vieillit ?

À ce moment des mes recherches, j'ai décidé qu'il était enfin temps d'aller regarder les véritables chaînes YouTube de Carrie, Marcia et Tasha, pour retrouver leurs vidéos dans leur environnement naturel.

[La narratrice fait défiler la page YouTube de Carrie, « 4eyes2sea ».]

C'est assez étrange, je dois dire, comme expérience. De rencontrer quelqu'un en tant que personnage de cinéma, et de voir qu'elle continue à exister après le générique de fin. Et ce sentiment de familiarité extrême avec son visage, ses expressions... Je me suis rendu compte qu'au fil des mois que j'ai passés à travailler sur ce film, j'ai élaboré avec cette femme une relation très réelle, et même assez intime ; même si elle, bien sûr, n'a aucune espèce de relation avec moi. Mais en parcourant sa chaîne, j'ai vite compris que si j'avais découvert les vidéos de Carrie directement, sans Penny Lane pour servir d'intermédiaire, jamais je n'aurais

pu me sentir aussi proche d'elle. Pour une raison toute simple : c'est une adepte authentique de différentes théories du complot.

Carrie (vlog) : Regardez là où le soleil va se lever : la lumière de la lune indiquera toujours cette direction. Donc vous pouvez vous convaincre que la cartographie de la Terre Plate est exacte grâce à cette technique.

Carrie (autre vlog) : Je porte mon tee-shirt Flat Earth aujourd'hui ! C'est écrit... « À cause de la science, notre monde marche sur la tête ! Pas de rotation, pas de gravité, pas d'inclinaison : la Terre est plate ».

C'est le cas de Marcia aussi.

Carrie (fragments de différents vlogs) : Morgellons est énorme ! Il est dans le ciel aussi ! Les « chemtrails » sont des filaments de Morgellons, croyez-moi. Ce qui est blanc et qui brille dans le ciel, ce n'est pas le soleil : c'est Morgellons ! Le grand secret, c'est le soleil : il est habité par des aliens. Est-ce qu'ils vont modifier les personnes qui ont Morgellons et les changer en reptiliens ? De source sûre, il y a des projets d'extermination d'au moins 85% de la population. Les crypto-superbactéries ont été diffusées pour la première fois en 1979. Morgellons est une arme. OK ?

Si Penny Lane avait montré ces vidéos-là dès le début de son film, cela aurait complètement changé ma manière d'écouter leurs récits. Mais elle a fait le choix de mettre en avant ce qui pouvait me rapprocher d'elles, plutôt que ce qui me les aurait rendues radicalement étrangères.

Plus tard, en faisant des recherches sur Tasha, je me suis rendu compte que c'était de loin la plus célèbre des trois. Un genre de star dans son domaine :

Tasha (en rappant et dansant) : Tout le monde me demande comment j'ai fait pour me purifier / pour changer mon petit corps malade en cette machine bien huilée ? Je ne suis pas parfaite / mais si vous saviez comme j'ai changé ! J'ai fait sortir toutes les petites bestioles / et maintenant je suis la vraie « moi ».

Mais ça non plus, Penny Lane ne l'a pas inclus dans son film. Sans doute craignait-elle que de voir à quel point elle a fait de sa maladie un spectacle, voire un commerce, nous empêche de ressentir de l'empathie... Néanmoins, ce qui est clair, c'est que les vidéos de Tasha ont eu beaucoup d'influence ces dernières années sur la communauté Morgellons en ligne.

Internaute anonyme (vlog) : Je viens de commander ce machin, je me suis dit que putain, il fallait que j'essaie. Regardez, elle n'essaie pas de vendre quoi que ce soit, elle parle juste de ce qu'elle a essayé et de ce qui a marché, OK ? C'est quoi son nom ? Tasha... Lee. Elle souffre de Morgellons vraiment sérieux, comme moi. Regardez ça.

- (Journaliste sur YouTube) : Bienvenue, Tasha Lee, dans « Vegan, Cru et Cuit » ! On est contents de vous avoir.

- (Tasha) Je suis contente d'être là, merci de me recevoir !

Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que je me suis rendu compte qu'après le moment où Penny Lane a réalisé son film, Tasha a supprimé son compte YouTube. Elle a effacé toutes ses

vidéos, elle a complètement disparu d'internet. Sa communauté de fans s'est beaucoup inquiétée, et elle a fini par publier un texte expliquant sa décision. Le texte a lui-même été supprimé depuis, mais il a été archivé par cette vidéo, elle-même enregistrée depuis l'écran d'un ordinateur.

Tasha (texte lu par une voix de synthèse) : Je perpétuais mes « problèmes » en en parlant sur mon blog et dans mes vlogs. Je vois maintenant que mes posts ont créé une sorte de boîte ou de prison à l'intérieur de laquelle j'étais constamment ramenée vers ces problèmes, à mesure que je répondais à des questions en produisant toujours plus de posts et de vidéos.

Ici, elle ne dit pas seulement ici qu'elle tombée malade à cause de YouTube ; elle dit que chaque vue, chaque clic de chaque internaute a contribué à sa souffrance, en faisant de sa maladie la condition de son existence sociale.

De ce point de vue, le film de Penny Lane est un document précieux, en ce qu'il constitue une archive d'un certain état du monde. Un monde où nos pulsions d'exhibition et de voyeurisme, qui par elles-mêmes n'ont rien de nouvelles, se superposent à des logiques algorithmiques, qui les amplifient et les transforment en valeur marchande. Un monde où susciter l'empathie, c'est collectionner les « vues » ; et promouvoir l'angoisse, gagner des abonnés.

Carrie (vlog) : Woah ! Woah, les amis ! Il se passe quelque chose d'absolument incroyable ! J'ai l'impression de voir des petites fleurs de lotus tourbillonner dans les airs... 10.000 abonnés !

Car contrairement à ce qu'avancait Susan Sontag, sur internet, il existe bien un « nous » face au spectacle de la souffrance d'autrui, mais ce n'est pas le « nous » idéal d'une communauté unie par l'empathie. C'est un agglomérat silencieux de « vues » et de « likes ».

Et en fait, c'est un thème que Penny Lane avait déjà exploré dans un autre film de jeunesse intitulé *Men Seeking Women*, produit en 2007. C'était la première fois, sauf erreur de ma part, qu'elle travaillait à partir de matériel trouvé sur internet.

[Le début du film *Men Seeking Women* se lance en grand écran.]

Petite annonce (voix de synthèse) : Cherche fille normale, mignonne, athlétique, active, intelligente, qui voudrait avoir un bébé avec moi. Pas besoin de romance : rencontre, grossesse, et garde alternée.

Ce qui est lu par la voix de synthèse, c'est une sélection de véritables petites annonces, publiées par différents hommes sur le site Craigslist.

Petite annonce (voix de synthèse) : Si vous êtes en bonne santé et sérieuse et que vous correspondez aux critères, envoyez une photo et quelques informations sur vous. Merci.

Le dispositif du film est tellement simple qu'il en est presque grossier, mais en fait, tout est déjà là : la fondamentale solitude des locuteurs...

Petite annonce (voix de synthèse) : Je préparerai du fromage, des biscuits, ou du popcorn.

... le besoin de communiquer, quitte à se ridiculiser, quitte à s'en rendre malade ; et l'espoir un peu fou qu'à l'autre bout du net, quelque part, quelqu'un soit en train d'écouter.

[*Cut*: on voit la narratrice en train d'attendre un appel sur la plateforme Skype. Penny Lane décroche, et elles commencent à discuter.]

- *(Penny) Bonjour.*
- *(Chloé) Bonjour, comment ça va ?*
 - *Bien, et toi ?*
 - *Ça va, merci.*
- *D'où est-ce que tu m'appelles ? J'ai oublié.*
 - *De Paris.*
- *Ah, cool, salut ! Je suis à New York aujourd'hui, mais en fait je pars pour Londres demain, donc j'ai glissé cette conversation entre les deux.*
 - *Combien de temps resterez-vous à Londres ?*
 - *Une semaine seulement.*
 - *OK. Bon, je sais que vous êtes occupée, alors peut-être qu'il vaut mieux commencer l'interview tout de suite ?*
 - *Allons-y.*
 - *Merci encore d'avoir accepté cet entretien. Est-ce que ça vous dérange que j'enregistre cette conversation ?*
 - *Pas de problème.*

Jusqu'à ce moment précis, je n'étais pas complètement sûre de la raison pour laquelle j'avais proposé un entretien à Penny Lane. J'avais préparé des questions, bien sûr. Mais est-ce qu'en savoir davantage sur son processus de travail allait vraiment m'aider à comprendre ce qui dans son film m'avait touché si intimement ? Questionnement inutile : avant même que je commence à poser ma première question, elle m'a interrompue.

- *(Penny) Si je me souviens bien, tu es venue à la projection à Rotterdam, et tu as quitté la salle parce que c'était trop écœurant ?*
- *(Chloé) Oui, c'est vrai...*
- *Puis tu as pu voir la suite, et te rendre compte que le film n'est pas si écœurant, en fait... mais je peux comprendre qu'on puisse avoir l'impression que ça va être insupportable.*

Nous avons échangé à peine quelques emails, et je n'en revenais pas qu'elle se souvienne de mon tout premier message, envoyé des mois auparavant. Ce que j'ai ressenti, à ce moment-là... c'est difficile à décrire. J'avais le sentiment d'avoir passé tellement de temps à regarder, à être spectatrice, ça me faisait un bien fou qu'enfin un regard se retourne vers moi et reconnaisse que j'avais été là, face aux images, pendant tout ce temps.

Plus tard, pendant l'entretien, elle m'a raconté qu'elle avait essayé de contacter Carrie, Marcia et Tasha pendant le montage de son film, mais qu'elle n'avait réussi à engager un véritable

dialogue avec aucune d'entre elles. Quelle qu'en soit la raison, elles n'étaient pas intéressées. Qu'attendait-elle de l'échange, j'ai demandé ?

Penny : Je n'ai pas demandé d'autorisation, parce que je n'avais pas besoin d'une autorisation, mais je leur ai écrit pour leur dire : « Hé, je suis en train de faire ce film, et j'aimerais vraiment vous en parler... ». Fondamentalement, je voulais juste ouvrir une ligne de communication.

J'ai pensé : oui, c'est bien ce dont il s'agit. Ouvrir, par tous les moyens, désespérément, une ligne de communication.

Après l'entretien, j'ai hésité à essayer à mon tour de contacter Carrie, Marcia et Tasha. Mais j'ai fini par comprendre que certaines conversations n'ont pas besoin de se produire pour avoir eu lieu.

[Les échanges ci-dessous prennent la forme de discussions fictives organisées via la plateforme Skype.]

Carrie (à Chloé) : Ça fait du bien de savoir que tu es là.

Tasha (à Penny) : C'est épuisant... parfois c'est vraiment épuisant parce que il n'y a pas que les problèmes physiques à gérer, il y a aussi tout le côté relationnel, et... c'est vraiment dur parfois.

Marcia (à Carrie) : J'ai littéralement l'impression de... tu sais... devenir de l'éther, de devenir moins connectée, moins solide, moins... oui, il faut que j'en parle.

Chloé (à Tasha) : Moi, ça fait à peu près trois mois, trois mois et demi que je travaille sur ce film, et... bon, je peux vous montrer. J'ai des... je sais pas si vous pouvez voir, attendez, je vais vous montrer...

[Début du générique de fin.]

Annexe 3. Script de Forensickness

Et moi, j'étais devenu un tel déchiffreur de nature morte
que, malgré moi, j'examinai, étudiai et cherchai,
comme s'il y avait quelque chose à lire.
Witold Gombrowicz

[Une musique à suspense se fait entendre. À l'écran, une fenêtre d'ordinateur montre l'interface Vimeo en train de charger le film de Chris Kennedy, *Watching the Detectives*. Puis on découvre en plein écran des photographies issues de ce film, qui montrent une foule. Ces images, comme toutes celles issues du film, présentent le grain d'une pellicule 16mm.]

Chloé (voix off) : Le film commence comme un album de *Où est Charlie ?*. Mais ce qu'il s'agit de chercher, ce sont deux hommes qui s'appêtent à faire détonner des bombes artisanales.

[Une séquence filmée montre la première explosion qui s'est produite lors du marathon de Boston en 2013.]

Cette séquence filmée, c'est la seule image en mouvement de tout le film, pour le reste composé d'images fixes : des photographies amateurs prises au moment de la double explosion ; et des messages postés sur le forum reddit.com dans les quarante-huit heures qui ont suivi.

Redditeur anonyme (doublé, en voix off) : À tous mes frères : s'il vous plaît, parcourez ces photos. Voici les fils de pute qui ont bombardé notre ville. Regardez leurs visages, mémorisez-les. Trouvons ces bâtards, et bon débarras.

Le film dure à peu près trente-cinq minutes, et il ne consiste qu'en cela : des photographies, et des messages, égrainés sans un bruit. La première fois que j'ai vu le film, j'ai rapidement compris que ce que le cinéaste voulait montrer, ce n'étaient pas tant les images de l'attentat, que la manière dont les internautes les ont analysées.

[S'ensuit une série de photographies annotées par les internautes. L'une d'elle signale comme suspect un individu présentant les caractéristiques suivantes : « seul, basané, sac à dos noir, ne regarde pas ».]

Patiemment, silencieusement, Chris Kennedy donne à voir la frénésie collective de ces internautes, armés dans une main de leur souris d'ordinateur, et dans l'autre, de divers préjugés sur l'identité des personnes recherchées.

[Une autre photographie, où sont encadrés « Les deux seuls mecs basanés à l'air louche ».]

Pour autant, le film est loin de proposer un portrait unifié de cette communauté : à chaque stéréotype, à chaque raccourci de pensée, répond aussitôt une plaisanterie ou une remarque acerbe de la part d'un autre redditeur.

Redditieur : « Les deux seuls mecs basanés à l'air louche ». Bon travail détective, t'es vraiment l'homme de la situation.

Autre redditieur : Ça devient comique de profiler les mecs basanés comme ça. Si tu veux poser une bombe, sois sûr d'être une jolie fille blanche. Personne ne les suspecte jamais.

Autre redditieur : Je suis un homme lambda à la peau noir; et je te remercie de soulager la pression qui commençait à peser sur moi.

Autre redditieur : On t'aura pour autre chose, t'inquiète pas.

Et c'est ça qui, tout de suite, m'a plu : sans passer aucun jugement, le film montre la manière dont ces internautes anonymes négocient entre eux – certains très sérieusement, d'autres un peu moins – pour essayer de s'accorder sur ce qui constitue, pour eux, une vérité acceptable.

Redditrice : Les bretelles ne correspondent pas. On a essayé de repérer les gens dont les sacs à dos correspondent.

Redditieur : Et qu'est-ce que t'en sais ? On voit rien sur l'image du sac post-explosion, sinon qu'il est noir avec un truc gris dessus !

Autre redditrice : Je venais sur ce forum pour me moquer de vous, mais je dois reconnaître que ce mec en peignoir bleu a vraiment l'air sournois.

Autre redditieur : J'aimerais corriger un point. Le mec porte une polaire, pas un peignoir.

Pourtant, pendant les jours qui ont suivi la projection, le film m'a laissé un arrière-goût un peu amer. Il m'a fallu un moment pour le formuler, mais en fait j'étais sidérée que ces internautes aient pu faire preuve de tant de vivacité, et de tant d'humour, quelques heures à peine après l'attentat. J'ai repensé aux semaines qu'il m'avait fallu, à moi, après les attentats de Paris, pour pouvoir en rire ; pour pouvoir ne serait-ce que penser à nouveau...

[La narratrice cherche les archives des discussions entre les redditieurs et redditrices de Boston sur le site web The Wayback Machine. Elle trouve un fil intitulé « J'aimerais corriger un point. Le mec porte une polaire, pas un peignoir. »]

Alors que je parcourais ces archives, mon malaise s'est encore accru. Peut-être parce que ces échanges me paraissaient plus réels sur l'écran de mon ordinateur, que lorsque je les avais découverts au cinéma... Peut-être aussi parce qu'à mesure que je faisais défiler la page, m'apparaissait de manière de plus en plus écrasante l'ampleur du phénomène, le nombre d'internautes impliqués, la masse infinie de messages échangés en à peine quelques jours.

Alors j'ai eu envie de comprendre ce qui se jouait, dans ces échanges, pour les personnes concernées. J'ai trouvé un texte de Jason Mittell, qui décrit la manière dont certains internautes se rassemblent sur des forums pour décortiquer des images dans leurs moindres détails. Ça m'a semblé pertinent ; mais ce dont il parle, en fait, c'était de l'attitude de certains spectateurs de séries télévisées, qu'il appelle des « fans-détectives ». Qu'est-ce cela signifie, qu'une même attitude spectatorielle puisse être mise en place devant le dernier épisode d'une série à succès, et devant ces photographies ? Qu'est-ce qui se joue, d'un côté comme de l'autre, dans cette recherche désespérée de relations, de liens possibles, de signes non remarqués, fondus dans l'ordre naturel des choses ?

[Un mouvement de caméra s'élève, de l'écran de l'ordinateur, vers la fenêtre de la chambre de la narratrice. On voit une cour d'immeuble, la nuit. Quelques fenêtres sont éclairées.]

C'est à ce moment-là, du moins si j'en crois mon journal, que j'ai commencé à imaginer ce film. Un film dans lequel je raconterais mes recherches à partir du film de Chris Kennedy, et où l'on me verrait progressivement prise à mon tour par cette frénésie analytique ; et peu à peu, ma recherche elle-même se verrait comme contaminée par la possibilité de significations multiples. Alors, je me suis mise au travail.

[Rejoue la séquence d'ouverture du film, avec la musique à suspense, la citation de Gombrovicz et l'interface de chargement de Vimeo. On voit ensuite la narratrice consulter un tutoriel en ligne pour apprendre à télécharger le film illégalement.]

En revoyant *Watching the Detectives*, il m'est apparu assez vite qu'en fait, le film ne cherche pas vraiment à nous faire participer à l'enquête. Des prénoms sont évoqués, qui se réfèrent à des théories que le film n'explique pas ; les indices que mettent en relation ces lignes sont laissés hors-champ ; des chiffres sont inscrits à même les images, dont la signification n'est jamais élucidée. Autant d'éléments rhétoriques qui, sans doute, produisaient du sens dans leur contexte originel, mais que Chris Kennedy extrait de ce contexte pour en faire la matière première d'un étrange poème visuel. En fait, c'est comme si le cinéaste avait identifié, dans ce matériau pourtant lourd de sens, certains motifs visuels dans lesquels il aurait reconnu son propre goût pour l'abstraction géométrique, dont on retrouve la trace dans la plupart de ses précédents films.

[Sur Vimeo, la narratrice fait défiler les vignettes des films de Chris Kennedy, puis lance *the acrobat*, qui s'ouvre en plein écran.]

En regardant ces films les uns après les autres, je me suis rendu compte que souvent, Chris Kennedy se sert de l'abstraction géométrique comme d'une grille de lecture. En imposant sur l'image ses motifs arbitraires, la forme abstraite crée des lignes de tension et ordonne le chaos du paysage. Dans une interview disponible en ligne, le cinéaste Mike Hoolboom a demandé à Chris Kennedy pourquoi, à une époque où tout le monde produit des vidéos et les diffuse sur Internet, il s'obstinait à faire des films d'art. Chris Kennedy a répondu :

Chris Kennedy (doublé en voix off) : J'aime bien le terme de « cinéma critique » que Scott MacDonald utilise pour parler de ce que d'autres appellent le cinéma de la marge [...]. Le but, c'est de créer une autre manière de voir.

Et en lisant ces mots, je me suis demandé... comment décrire cette « autre manière de voir » que ces films exercent et cherchent à nous enseigner ? S'agit-il de pratiquer un regard... Attentif ? Curieux ? Interrogateur ? S'agit-il d'exercer, face aux images, un doute *a priori* ? De ne pas tenir pour acquis ce qu'elles prétendent nous montrer ? Ou s'agit-il plutôt d'apprendre à distinguer des relations secrètes dans le désordre apparent du sensible ? À percevoir autrement le tourbillon des événements qui cherchent une forme ? Et... les reddeurs qui se sont penchés sur ces images ne cherchaient-ils pas eux aussi, à leur manière, à « créer une autre manière de voir ? »

[*Cut*: débute la séquence du film *They Live* de John Carpenter, où le personnage principal essaie pour la première fois les lunettes qui lui font voir le monde « réel ».]

Dans une séquence culte du film *They Live* de John Carpenter, le personnage principal trouve des lunettes qui lui permettent de voir le monde tel qu'il est, dépouillé des apparences séduisantes du capitalisme publicitaire. Le philosophe Slavoj Žižek a proposé de voir dans ce film une évocation de l'époque où, dans les années cinquante et soixante, de nombreux intellectuels et artistes semblaient s'être donné pour mission de révéler aux citoyens les diverses manipulations dont ils faisaient l'objet. Filmé trente ans plus tard, *They Live* représenterait ainsi avec humour la promesse d'émancipation qui a informé l'écriture aussi bien des *Mythologies* de Roland Barthes que de *La Société du spectacle* de Guy Debord, et qui traverse en fait toute l'histoire du cinéma expérimental dont Chris Kennedy hérite : apprenez à décoder les images, et vous pourrez vous débarrasser des forces qui vous oppriment. Exercez une « autre manière de voir », et vous serez libres.

Mais en revoyant le film à mon tour, j'ai dû faire une pause. J'avais déjà vu ce film à plusieurs reprises, mais pour la première fois j'ai été frappée par le simplisme de la vision du monde offerte par ces lunettes. Je me suis demandé... en fait, qui a le moins de respect pour les capacités intellectuelles de son auditoire, de l'éditeur qui essaie d'inciter son lectorat à la consommation en insérant dans ses articles des messages subliminaux, ou du cinéaste qui assène à ses spectateurs et spectatrices un message aussi... simplificateur ?

Plus loin dans le film, une autre scène a attiré mon attention. On y voit ce même personnage essayant de convaincre un ami à lui d'essayer ses lunettes.

- (John, incarné par Roddy Piper) *Essaie-les.*
- (Frank, incarné par Keith David) *Attends, espèce de...*
- *Mets ces lunettes !*
- *Hé ! T'approche pas !*
- *Je te le répète, abruti de fils de... [Les hommes commencent à se battre violemment.]*

Est-ce que ce n'est pas curieux, quand on y pense, cet homme qui refuse à toute force que lui soit apporté la vérité ? Qui se bat jusqu'au sang plutôt que d'être privé du joug de son oppression ? Pour Žižek toujours, cette scène montre que rien n'est plus dur pour un prolétaire que de faire face à l'oppression dont il est victime.

- (John) *Mets les lunettes !*

Pour moi, il a été difficile de ne pas voir cette lutte comme celle d'un homme blanc qui cherche à imposer sa vision du monde à un homme racisé qui lui résiste... mais peut-être l'exemple des redditeurs de Boston m'a-t-il trop habituée à repérer, dans les images, les hommes à la peau sombre.

Quoi qu'il en soit, cette scène était visionnaire au moins dans un sens. Car au fil des décennies qui ont suivi, nous avons effectivement, toutes et tous, pour le meilleur et pour le pire, accepté de chausser ces lunettes, et appris à nous méfier des images.

- (John) *Regarde !*

[Cut vers l'interface de YouTube.]

Hellcat (vidéo YouTube) : Ça m'a pas choquée, mais genre surprise, à quel point, genre, ça peut être facile et rapide de retoucher une photo. J'me suis dit : wow, damn ! Genre j'me suis dit : tous les selfies que tu vois sur Instagram, c'est genre pas la réalité. Sauf qu'il n'y a pas que les selfies. Et en fait, j'ai commencé à devenir un peu parano, et j'me suis dit genre il y a vraiment tout, TOUT, qui est retouché sur Instagram.

Shane (autre vidéo YouTube) : Et ça vous prouve que certaines choses que vous voyez à la télé ne sont pas ce qu'elles paraissent. Vous ne devez pas croire tout ce que vous voyez. À propos de ne pas croire tout ce que vous voyez à la télé, maintenant, on va parler de ne pas croire tout ce que vous voyez sur YouTube.

Pour certains YouTubeurs, faire la démonstration de son esprit critique face aux images est devenu une source de revenus presque aussi sûre, que d'inclure dans leurs vidéos des placements publicitaires.

Raphael Gomes (vidéo YouTube) : Ce n'est pas du sirop pour pancakes, c'est de l'huile de moteur ! Littéralement le truc que vous utilisez pour réparer votre voiture. [...] Révétons les secrets de l'industrie alimentaire ! C'est pour ça que je ne trouve pas de sponsors pour ma chaîne. Mais je préfère être pauvre que... non, en vrai non, je préfère pas.

Squeezie (autre vidéo YouTube) : Aujourd'hui, nous allons mettre à l'épreuve notre capacité à sentir le FAKE. « Real or Fake », c'est le jeu auquel nous allons jouer aujourd'hui. « Le jeu te montrera quinze photos. Certaines sont des originaux, et d'autres ont été retouchées, modifiées, ou photoshoppées ». Comme cet homme aux abdos divins.

Pour d'autres, c'est d'enseigner aux internautes comment truquer leurs propres images qui assure la prospérité de leurs chaînes.

Peter McKinnon (vidéo YouTube) : Hello tout le monde, ici Peter McKinnon ! Aujourd'hui... cette nuit... ce soir, je vous apprends à truquer vos photos et ouuuh, ça va déchirer !

Robbie Janney (autre vidéo YouTube) : Salut, je suis votre hôte sur Shutterstock Tutorials et aujourd'hui, on vous enseigne la base du « rotoscoping » grâce auquel vous pourrez lancer des objets derrière vous, modifier votre premier plan, voire même, supprimer votre arrière-plan. Allons-y !

Au vu de ces développements récents, il est frappant de constater combien les outils visuels mobilisés par les apprentis détectives de Boston étaient rudimentaires. Mais quant au fond, ces photographies retouchées sous Paint gardent la trace d'un moment de bascule dans l'histoire de notre relation aux images. Ce moment de déstabilisation de ce que Jacques Rancière appelle le « Système de l'Information », dont le principal enseignement consistait jusque là à affirmer que « n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler ».

[La narratrice ouvre son logiciel de montage, où elle a recoupé le film de Chris Kennedy. La musique à suspense se fait entendre à nouveau.]

Pour mieux visualiser la manière dont Chris Kennedy a mis en scène ce moment de bascule, j'ai isolé chacune des images fixes qui composent son film. J'en ai compté 570. Parmi ces images, 331 sont des photographies, disposées ici sur la ligne du bas ; et les 239 autres, sur la ligne du haut, montrent les messages écrits par les redditeurs. Sur la ligne du milieu, j'ai isolé tous les intervalles noirs qui séparent parfois les séquences. Apparaît dans ce découpage une certaine tendance à la symétrie dans laquelle, si je ne me retenais pas, je serais encline à voir transparaître l'effort vers une signification. Il apparaît aussi que les discussions entre les internautes occupent presque autant de place, dans le film, que les photographies qu'ils sont en train d'analyser.

Le film de Chris Kennedy dépeint ainsi un espace de conversation extrêmement fluide, où chaque image fait l'objet de plusieurs analyses contradictoires, et où il n'est pas toujours évident de distinguer les remarques qui cherchent à être pertinentes, des purs et simples trolls.

[Sur le desktop, on voit deux images issues du film de Chris Kennedy, qui justifient le fait de suspecter quelqu'un dans la foule parce qu'il « ne fait pas attention » à la course.]

Redditrice : LOL, je me demande si la personne qui a fait cette image a déjà assisté à un événement qui durait plusieurs heures.

Redditeur : J'ai vu un mec avec les yeux fermés sur une photo. Qui cligne des yeux à un marathon ? Un terroriste, pardi !

En particulier, la pauvreté à la fois technique et épistémologique des outils d'analyse employés fait à plusieurs reprises l'objet de commentaires ironiques.

Redditeur : Preuve ?

Redditrice : Est-ce qu'un .jpeg avec des cercles et des flèches grossièrement dessinés fera l'affaire ?

Car si certains redditeurs semblent véritablement espérer pouvoir résoudre l'enquête depuis l'écran de leurs ordinateurs, quant au fond, aucun ne conteste que l'autorité, la vraie, se trouve ailleurs.

[Cut vers une séquence du film *Patriot's Day* mettant en scène l'arrivée du FBI sur les lieux de la double explosion. L'agent Deslauriers examine quelques secondes des résidus de bombe trouvés sur le sol, et annonce :]

Rick Deslauriers (incarné par Kevin Bacon) : C'est du terrorisme. On s'en occupe.

Le film *Patriot's Day*, dont la production a débuté dans l'année qui a suivi les faits, donne à voir les heures qui ont suivi l'attentat. Moi qui m'étonnais de voir les redditeurs si prompts à se confronter aux photographies de l'attentat – que dire de la rapidité avec laquelle l'industrie hollywoodienne a récupéré cet événement ?

Toujours est-il qu'avant que la traque ne débute, une scène du film montre des agents du FBI réquisitionnant un immense entrepôt vide et mobilisant toutes les ressources du Bureau pour procéder à l'analyse des images qu'ils ont récoltées sur place. Dans cette séquence, ils s'attellent donc à la même tâche que celle qui agite les redditeurs dans *Watching the Detectives*.

Puisque toujours dans l'analyse un détail ou un autre se rattache à un second, s'y engrène, j'ai noté qu'à la rigueur silencieuse de *Watching the Detectives*, où photographies et messages sont égrainés avec un calme imperturbable, répond la frénésie de la scène de *Patriot's Day*, dont l'enjeu est avant tout d'instaurer une tension narrative.

[Le montage juxtapose des images issues des films de *Watching the Detectives* et *Patriot's Day*.]

Au travail d'analyse véritablement collaboratif des redditeurs anonymes, répond la personnalisation extrême de quelques agents du FBI, dont les visages en gros plan semblent seuls pouvoir raconter l'effort et la concentration de toute l'équipe. Et aux dessins des redditeurs que Chris Kennedy reproduit avec un grand minimalisme, répondent divers outils informatiques et logiciels graphiques sophistiqués, eux-mêmes filmés avec tout le professionnalisme d'une mise en scène hollywoodienne. À l'évidence, c'est à cette démonstration d'expertise, tant celle des agents du FBI que celle de l'équipe de tournage, que moi, spectatrice, je suis censée trouver mon plaisir.

Mais moi qui ai vu le film de Chris Kennedy, qui ai suivi les tours, les détours et les nombreuses impasses explorées par les redditeurs, je ne peux que sourire quand *Patriot's Day* essaie de me convaincre que trois visionnages de cette vidéo suffisent à cet agent pour identifier le premier suspect. « Et quoi », semble me répondre le film, « c'est son métier, n'est-ce pas ? »

Mais en réalité, il n'y a pas besoin d'aller chercher dans la fiction pour voir à l'œuvre cette mise en spectacle de l'expertise analytique.

[La narratrice quitte le film en plein écran. Apparaît une fenêtre du logiciel dont elle se sert pour télécharger des films et séries illégalement : on voit dans la liste *Patriot's Day*, *They Live*, le film *The Pervert's Guide to Cinema* narré par Slavoj Žižek... Elle ferme rapidement la fenêtre et ouvre une page YouTube, qui présente une interview avec le véritable agent du FBI Rick Deslauriers].

- (Journaliste) *J'aimerais vous demander de décrire ce que vous voyez sur cette image.*
- (véritable Rick Deslauriers) *Je vois l'individu qui a été inculpé pendant l'enquête, je vois des personnes qui ont été gravement blessées par l'explosion, et je vois une personne qui est morte à cause de l'explosion.*

- (Journaliste, dans un autre reportage) *Quand vous avez vu cette vidéo pour la première fois, vous n'avez rien remarqué de particulier.*
- (Autre agent du FBI) *On ne pouvait rien remarquer. On l'a regardée à l'endroit, à l'envers, en zoomant, au ralenti...*

Ces interviews m'ont fait réaliser que les producteurs de *Patriot's day* étaient allés jusqu'à inclure dans leur film les véritables images de surveillance qui ont permis d'identifier les coupables. Mais un point sur lequel ils ont visiblement jugé préférable de prendre quelques libertés, c'est dans le choix des acteurs et actrices qui allaient incarner les agents du FBI. Ont-ils craint que leur public ne supporte pas de voir combien peu diversifiée était réellement l'équipe d'experts chargée de repérer, dans la foule, les deux terroristes ?

[La narratrice présente sur son desktop, d'un côté, des images montrant les agents fictionnels du FBI, des hommes et des femmes présentant manifestement différentes origines ethniques ; et de l'autre, les images des véritables agents du FBI, tous des hommes caucasiens.]

Parallèlement à ces interviews, nombreux étaient à l'époque les commentateurs qui moquaient l'enquête des redditeurs pour établir, par contraste, leur propre qualité d'experts.

Alexis C. Madrigal (article lu, doublé en voix off) : Bon, des justiciers se sont réunis sur Reddit pour une chasse à l'homme. Ils vont résoudre l'affaire, comme des vrais flics à la télé. Sauf que ce ne sont pas des vrais flics. Ce sont des gens pleins de bonnes intentions, qui n'ont pas réfléchi aux implications morales de leurs actions.

Matt Shea (autre article) : Certains ont fait des observations intéressantes. D'autres ont clairement trop regardé Les Experts, et pensent que de produire des diagrammes bizarres en entourant des visages vaguement typés arabe fait d'eux de super-détectives.

Rebecca Jeschke (débat télévisé) : Moi, ça me paraît simplement arrogant. Je veux dire, il y a des raisons pour lesquelles on a des enquêteurs de métier. Il y a des choses pour lesquelles recueillir l'avis du public est utile, mais là, les gens auraient dû prendre du recul et se demander : est-ce que j'ai les connaissances nécessaires pour m'impliquer dans cette enquête extraordinairement importante, avec des conséquences très lourdes ?

Alexis C. Madrigal (suite de l'article ci-dessus) : Les mecs, il s'agit pas de disséquer la qualité d'une animation sur la PS3. Il s'agit d'un être humain, dont l'implication dans un acte terroriste est discutée publiquement à partir de simples observations quant à la manière dont il porte son sac ?

Charlie Brooker (plateau télévisé) : Ce genre d'enquête sur internet est beaucoup plus efficace qu'une enquête à l'ancienne, qui consiste à rassembler des preuves et à s'appuyer sur plusieurs décennies d'expertise... C'est difficile, et ça prend du temps, parfois même plus d'une heure ! [rires préenregistrés] Alors que l'enquête sur internet, comme vous pouvez le voir sur ces exemples éminemment convaincants, c'est plus simple, plus rapide : ça consiste principalement à se servir du logiciel Paint pour dessiner un cercle autour d'un mec basané.

Mais encore une fois, à bien y regarder, ce qui fait vraiment la différence entre les experts et les redditeurs, ce ne sont pas tant les informations qui sont tirées des images, que la sophistication des technologies employées pour visualiser ces informations.

[La narratrice ouvre une nouvelle fenêtre qui montre un journaliste se servant d'un écran tactile géant pour zoomer et annoter une image de l'un des responsables de l'attentat. Les séquences télévisées montrées ensuite rivalisent de sophistication graphique.]

Journaliste (autre plateau télévisé) : Si on regarde avec attention, et qu'on fait une pause ici... L'image n'est pas très nette, mais si vous regardez la forme du sac à dos... C'est un peu difficile à voir, mais c'est un sac plutôt volumineux. Il semble possible qu'il contienne l'une de ces bombes artisanales. Si l'on compare à la silhouette de l'homme,

le sac est plutôt volumineux, et il porte les deux bretelles sur ses épaules. On a parlé de la question du poids : j'imagine que c'est le genre de choses que les agents regardent.

Autre journaliste (dans un autre reportage) : Le FBI a employé un satellite artificiel pour réunir les coordonnées GPS où chaque preuve a été découverte dans le périmètre de la scène du crime.

Autre journaliste (dans un autre reportage) : Ensuite, les agents ont fabriqué une maquette des lieux du crime. Ceci est une véritable maquette 3D de la rue où a eu lieu l'attentat. En jaune sont indiquées toutes les caméras de surveillance de cette rue.

Autre journaliste (encore un autre reportage) : Laissez-moi amener ma maquette, pour vous montrer ce dont je parle. [Le journaliste fait apparaître une maquette générée par ordinateur.] Je fais pivoter la maquette, pour que vous puissiez voir. Le Lord & Taylor est juste ici, c'est ce bâtiment indiqué en jaune. Vous pouvez voir les deux explosions.

Est-ce que ce n'est pas fascinant de voir évoquées les preuves matérielles recueillies par les agents du FBI, devant cette maquette entièrement générée par ordinateur ? Imaginez rien qu'un moment ce qu'il y a d'absurde dans la situation de ce journaliste, obligé de performer son expertise analytique devant un fond vert, et de pointer du doigt un espace vide... Je n'ai pas résisté à l'envie d'essayer de visualiser ce à quoi avait dû ressembler le plateau de tournage de cette émission. Je peux vous montrer... ah oui, voilà.

[La narratrice fouille un moment dans le dossier « *Watching the Detectives* » sur son desktop, puis ouvre quatre séquences vidéo, montrant différentes étapes de ses tentatives pour faire disparaître de l'image du reportage télévisé la maquette digitale dont se sert le journaliste.]

Oui, non, mais les meilleurs tutoriels de YouTube n'ont pas vraiment suffi à pallier mon propre amateurisme en matière de retouche d'images... À propos de manipulations numériques, j'ai demandé à Chris Kennedy pourquoi il avait fait le choix de transférer son film sur une pellicule 16mm. Mon hypothèse, c'était qu'il s'agissait pour lui de produire une archive physique, c'est-à-dire pérenne, de cet événement médiatique dont les traces numériques pouvaient à tout moment disparaître d'Internet. Mais dans sa réponse, il expliquait les choses différemment. Il écrivait :

Chris Kennedy (doublé en voix off) : Oui, j'ai pensé qu'il était important d'utiliser la pellicule, pour introduire une composante temporelle dans ce diaporama d'images fixes (en introduisant le mouvement du grain), pour résister à l'atomisation qu'entraînent les ordinateurs en demandant aux gens de se réunir dans un cinéma (typiquement le seul lieu où l'on peut trouver un projecteur 16 mm), et pour contrecarrer notre « culture de la surveillance », en supprimant les métadonnées des images.

Et dans un entretien que je n'ai trouvé que plus tard, il reformule cette même idée avec une expression encore plus frappante. Il y écrit :

Chris Kennedy : Dans un film sur la surveillance, j'ai pensé qu'il était important de retirer ce qui, dans notre culture de la surveillance, est inhérent à l'ordinateur : la définitive traçabilité juridique de l'image.

J'aurais adoré, pour mon travail, avoir accès à une copie du film sur pellicule. Mais faute de ressources, je me suis contentée de le transférer à mon tour sur le seul médium matériel que j'avais à ma disposition.

[On entend le bruit d'une imprimante papier. La musique à suspense se fait à nouveau entendre.]

Ça m'a beaucoup impressionnée de voir comme l'impression en noir et blanc suffit à transformer n'importe quelle image en archive historique...

Le choix d'imprimer trois photogrammes par page était parfaitement arbitraire de ma part, mais je me suis rendu compte que ce montage fortuit faisait apparaître une sorte de signal confus, tout comme les charades où les lettres commencent à s'arranger ensemble pour essayer de former un mot. En fait, je me suis même demandé si ces agencements arbitraires ne révélaient pas l'existence d'un véritable rythme ternaire dans le montage. Regardez, ça c'est la séquence d'ouverture, un message – une image – un message ; puis 1-2-3 on regarde la foule, 1-2-3 on se rapproche, et *cut*, 1-2-3 sur le sac qui a explosé. Et ça continue : 1-2-3 sur la foule ; et 1-2-3 sur cet homme de dos. Ce fait en surnombre n'est-il pas trop systématique pour ne pas avoir été prémédité ? Comme un rythme de valse qui aurait été imposé au chaos de ce matériau visuel...

Ah et ça, c'est un courrier que j'ai reçu... je ne reçois plus jamais de courrier papier, alors il m'a fallu presque un mois pour découvrir cette enveloppe. C'est une lettre d'un cabinet d'avocat en Allemagne qui m'informe avoir engagé une poursuite judiciaire à mon encontre pour avoir téléchargé illégalement le film *Patriot's Day*.

Courrier du cabinet d'avocats : Concrètement, le film Patriot's Day ou des extraits de celui-ci ont été rendus disponibles et téléversés depuis votre connexion internet en utilisant le protocole de partage de fichiers bittorent, et ainsi mis gratuitement à la disposition d'un grand nombre de personnes.

J'en plaisante maintenant, mais en fait, ce courrier m'a rendue complètement paranoïaque. Dans les jours qui ont suivi, je n'osais plus aller sur internet ; j'ai arrêté mes recherches sur les attentats de Boston et supprimé tous les fichiers s'y rapportant, de peur que mon ordinateur puisse être saisi pour y chercher des preuves, des empreintes de ces images dont j'avais naïvement sous-estimé la définitive traçabilité juridique...

De ce fait, il m'est un peu difficile de raconter la suite de cette histoire. D'ailleurs je ne sais pas si c'est bien une histoire. Mais par un hasard total, j'ai récemment vu deux films qui ont rappelé *Watching the Detectives* à ma mémoire, et m'ont convaincue de reprendre le fil, ou plutôt la pelote emmêlée de mon enquête à travers ces images.

belit sağ (voix off) : Une main avec un stylo. Une main avec un métier. Une main qui travaille, une main occupée. Une main... sans corps ! C'est un meurtre ! Où est le corps, où est le corps ?! Est-ce que le corps est ici ? Balancé dans la mer ?

D'une part, un très court-métrage de belit sağ retraçant une enquête policière frénétique et absurde, racontée à partir des illustrations d'un quotidien imprimé.

belit saĝ : Doum, doum, doum... La justice sera rendue !

D'autre part, un long-métrage de Roman Štětina, qui consiste en un remontage d'extraits de la série policière *Columbo* dont ont été supprimés tous les éléments narratifs, de sorte qu'il ne reste plus à l'écran qu'un détective solitaire performant les gestes à l'infini d'une enquête sans objet.

Les deux films ont été réalisés la même année, portent presque le même titre, et au-delà de leur humour apparent, ils illustrent, j'ai l'impression, une même inquiétude. Ce même désir qui motivait aussi les redditeurs de *Watching the Detectives* : trouver, à toute force et au prix parfois de rapprochements désespérés, un sens, une explication pour la manière dont les choses sont. Et, je sais que ces coïncidences sont en partie (oh, en partie!) provoquées par moi-même, mais la confusion, la difficulté vient justement de ce que je ne peux jamais savoir dans quelle mesure je suis moi-même l'autrice des combinaisons qui s'effectuent autour de moi. Ah, on se sent vite coupable ! Mais si l'on considère la quantité fantastique de sons, de formes, que nous percevons à chaque moment de notre existence... quoi de plus facile que de combiner ?

[À partir d'ici et jusqu'à la fin du film, la caméra survole lentement un grand « mur de détective » établissant des connections plus ou moins irrationnelles entre des images et des textes imprimés, déjà apparus dans le film.]

Dans les mots, encore, de Jacques Rancière :

Jacques Rancière (doublé en voix off) : Il y a quarante ans, la science critique nous faisait rire des imbéciles qui prenaient des images pour des réalités et se laissaient ainsi séduire par leurs messages cachés. Entre-temps, les « imbéciles » ont été instruits dans l'art de reconnaître la réalité derrière l'apparence et les messages cachés dans les images. Et maintenant, bien sûr, la science critique recyclée nous fait sourire de ces imbéciles qui croient encore qu'il y a des messages cachés dans les images et une réalité distincte de l'apparence.

Alors, quoi ? Comment sortir du cercle ?

Je dois avouer que, pendant les mois que j'ai passés à travailler sur ce film, rien ne m'a apporté plus de plaisir que de découper et de coller sur le mur de ma chambre ces petits bouts de papier. Plaisir manuel du papier sous les doigts. Plaisir visuel des fragments qui s'agencent. Plaisir intellectuel de voir que lorsque je décide de trouver des liens entre les choses, les choses, dociles, se laissent faire. Quand l'idée m'est venue de réaliser ce mur, j'avais écrit dans mon journal les lignes suivantes :

Chloé (doublée en voix off) : Idée : réaliser un mur de détective avec tous les éléments de ma recherche. Avec des connexions absurdes, du type : Où est Charlie, flèche, Je suis Charlie. Mauvais goût... ? À filmer avec une petite caméra pourrie, genre caméscope, genre on entendrait presque un serial killer respirer hors champ. Mais sans tomber dans la parodie.

Je crois que j'avais espéré, en passant moi-même de l'autre côté, du côté du rébus, et en mimant les gestes analytiques des redditeurs, faire directement l'expérience de ce qui les

motivait, ce besoin intense et désespéré d'organiser le chaos. Mais si je dois être honnête, la seule chose que j'ai vraiment découverte en me prêtant à cet exercice, c'est combien j'étais moi-même encline à me laisser séduire par mes propres blagues. Au point de remonter périodiquement le script de mon enquête afin d'y insérer les éléments, les indices dont j'allais ensuite avoir besoin pour créer ces rapprochements absurdes... Au point, aussi, de ne pas résister à l'envie de partager ce processus en temps réel, non pas avec la communauté de reddit, mais sur mes propres réseaux, par chat, ce qui n'est sans doute pas très différent.

Mais peut-être le véritable enjeu pour les redditeurs de Boston n'était-il pas non plus de révéler la vérité. Peut-être étaient-ils partis, comme moi, d'une sincère volonté de comprendre, puis s'étaient retrouvés, comme moi, happés par l'irrésistible plaisir de faire semblant.

Peut-être était-ce leur manière de donner du sens à cet événement mal dessiné, incohérent, si difficile à intégrer dans le tissu du réel qu'est l'attentat terroriste, que de plonger ainsi leurs mains dans le chaos du sensible, d'en retirer des choses au hasard, de regarder si cela se prêtait à la construction... de leurs petites maisonnettes... qui, les pauvres, prennent parfois des formes bien fantastiques...

[Alors que la musique à suspense revient une dernière fois, la caméra découvre sur le mur des pages photocopiées depuis un livre, où sont surlignées en couleurs différentes les fragments de texte suivants :]

... le chaos, un tas d'ordures, une bouillie – je plongeais la main dans un sac plein d'ordures, j'en retirerais des choses au hasard, je regardais si cela se prêtait à la construction... de ma maisonnette... qui, la pauvre, prenait des formes bien fantastiques...

... cette coïncidence était en partie (oh, en partie!) provoquée par moi-même, et la confusion, la difficulté étaient justement de ce que je ne pouvais jamais savoir dans quelle mesure j'étais moi-même l'auteur des combinaisons qui s'effectuaient autour de moi, ah, on se sent vite coupable ! Si l'on considère la quantité fantastique de sons, de formes que nous percevons à chaque moment de notre existence... quoi de plus facile que de combiner ?

... Il me sera difficile de raconter la suite de cette histoire. D'ailleurs je ne sais pas si c'est bien une histoire.

... une certaine tendance à la symétrie, une sorte de signal confus... dans tout cela transparaisait l'effort vers une signification, tout comme dans les charades où les lettres commencent à s'arranger ensemble pour essayer de former un mot.

... un brouillard d'objets et de faits mal dessinés, incohérents, toujours un détail ou un autre se rattachait à un second, s'y engrenait, mais aussitôt se développaient d'autres liaisons, d'autres orientations...

... fait en surnombre. Moi de l'autre côté, du côté du rébus...

... le tourbillon des événements qui cherchent une forme...

... la réalité environnante était désormais comme contaminée par cette possibilité de significations multiples...

Pour un seul signe déchiffré par hasard, combien pouvait-il y avoir de signes non remarqués, fondus dans l'ordre naturel des choses ?

[Un dernier mouvement de caméra révèle l'origine des textes : *Cosmos*, de Witold Gombrowicz. Débute le générique de fin.]

TABLE DES IMAGES

1. Séquence de <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	13
2. Introductions des films <i>Coming Out</i> (Denis Parrot, 2018), <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018) et <i>Positive Youtubers</i> (Leandro Coddinho Nery Gomes, 2017)....	52
3. Invitation à visionner le film <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	54
4. Invitation à visionner le film <i>Forensickness</i> (2020).....	56
5. Images issues de <i>Redacted</i> de Brian de Palma (2007), imitant les codes de la vidéosurveillance et du blog.....	67
6. Irruptions transmédiatiques dans <i>Contre-chant</i> et <i>Interface</i> de Harun Farocki (2004 et 1995), <i>Notre musique</i> et <i>Le Livre d'images</i> de Jean-Luc Godard (2004 et 2018).....	71
7. Réemploi d'internet dans <i>Sitting in Darkness</i> (Graeme Arnfield, 2015), <i>Dance Party in Iraq</i> (Gwenola Wagon et Stéphane Degoutin, 2012-2013), <i>The Viewing Booth</i> (Ra'anan Alexandrowicz, 2019), <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017) et <i>Love Goes Through the Stomach</i> (NEOZOON, 2019).....	78
8. Réemploi de médias produits respectivement par des internautes et par Google dans deux films de non-fiction brésiliens : <i>Positive YouTubers</i> (Leandro Goddinho Nery Gomes, 2017) et <i>Nunca é noite no mapa</i> (Ernesto de Carvalho, 2016).....	81
9. Localisations cartographiques de médias produits par des internautes dans <i>Globodrome</i> (Gwenola Wagon, 2012) et <i>Clean with Me (After Dark)</i> de Gabrielle Stemmer (2019).....	82
10. Vlogs et séances de streaming d'internautes, réemployés par Dominic Gagnon (<i>Big Kiss Goodnight</i> , 2012), Ismaël Joffroy Chandoutis (<i>Swatted</i> , 2018), Oleg Mavromatti (<i>No Place for Fools</i> , 2015), et Romain Champalaune (<i>Vie et mort d'Oscar Pérez</i> , 2018).....	90
11. Images de vidéosurveillance réemployées par Harun Farocki dans <i>Images de prison</i> (2002).....	93
12. Échanges entre internautes réemployés dans <i>Roman National</i> (Grégoire Beil, 2018), <i>www.webcam</i> de Lionel Soukaz (2005) et <i>Hard As You Can</i> (Tiyan Baker, 2019).....	96
13. Réemploi de vidéos d'internautes dans <i>Mainsqueeze</i> de Jon Rafman (2014) et <i>Present.Perfect</i> de Shengze Zhu (2019).....	101
14. Vidéos de manifestation trouvées sur internet, réemployées par Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (2014) et Birgit Hein dans <i>Abstrakter Film</i> (2013).....	104
15. Images issues de la série <i>Navajos Film Themselves</i> (Sol Worth, John Adair, Richard Chalfen et leurs étudiant-es, 1966) et <i>O Mestre et o Divino</i> (Tiago Campos Torres, 2013).	109
16. Réemploi de « vidéos de réaction » dans <i>A Certain Amount of Clarity</i> (Emmanuel Van der Auwera, 2014), <i>Lost Episode</i> (Christopher Radcliff, 2019) et <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	112
17. Images issues de <i>The Migrating Image</i> (Stefan Kruse, 2018), <i>Maat Means Land</i> (Fox Maxy, 2020) et <i>All that is solid</i> (Louis Henderson, 2014).....	120

18. Réemploi de médias d'internautes adolescent·es dans <i>Coming Out</i> de Denis Parrot (2018) et <i>True Colors</i> (Ayelet Albenda, 2014).....	124
19. Images issues de <i>FragMANts</i> (NEOZOON, 2019) et <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2012).....	131
20. Séquence de vlog dans <i>The Pain of Others</i> (Penny Lane, 2018).....	134
21. Séquence observationnelle dans <i>Umberto D.</i> (Vittorio de Sica, 1952).....	145
22. Séquence observationnelle dans <i>To Live With Herds</i> (David et Judith MacDougall, 1972).	146
23. Capture d'écran des plus anciennes vidéos encore en ligne aujourd'hui sur la chaîne YouTube de Carrie. Capture réalisée le 3 mars 2021.....	152
24. Deux protagonistes de <i>The Pain of Others</i> examinent leur peau (Penny Lane, 2018).....	153
25. Deux protagonistes de <i>The Pain of Others</i> examinent leur peau (Penny Lane, 2018).....	159
26. Observation d'un filament au microscope par Marcia (<i>The Pain of Others</i> , Penny Lane, 2018).....	167
27. Deux manifestantes dans <i>The Uprising</i> (Peter Snowdon, 2013).....	174
28. Suite de la séquence montrant les deux manifestantes dans <i>The Uprising</i> (Peter Snowdon, 2013).....	175
29. Vidéo montrant un homme crie sa joie dans la rue, observé par un groupe de femmes à la fenêtre, réemployée dans <i>The Uprising</i> (Peter Snowdon, 2013).....	182
30. Première séquence du film <i>of the North</i> (Dominic Gagnon, 2015).....	193
31. Plan-séquence observationnel dans <i>of the North</i> (Dominic Gagnon, 2015).....	200
32. Corps burlesques trouvés sur internet (<i>of the North</i> , Dominic Gagnon, 2015).....	214
33. Des internautes prennent la parole dans <i>RIP in Pieces America</i> , <i>Pieces and Love All to Hell</i> , <i>Big Kiss Goodnight</i> et <i>Hoax_canular</i> (Dominic Gagnon, 2009, 2011, 2012 et 2013).	215
34. Photographie et message issues de Reddit, réemployés dans <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	225
35. Capture d'écran du véritable fil de discussion r/findbostonbombers sur le forum Reddit en 2013. Capture réalisée le 22 octobre 2019.....	225
36. Photographie annotée par un·e internaute, issue de <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	226
37. Participation ironique d'un·e internaute à l'enquête dans <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	229
38. Deux messages non-consécutifs réemployés dans <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	230
39. Élucidation d'une image par un message dans <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	232
40. Analyse muette d'une photographie au début de <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	242

41. Étude collaborative du renflement d'un sac à dos dans <i>Watching the Detectives</i> (Chris Kennedy, 2017).....	247
42. Cinq recadrages consécutifs, par Chris Kennedy, d'une photographie annotée par un·e internaute (<i>Watching the Detectives</i> , 2017).....	250
43. Le Slender Man tel que représenté dans l'une des photographies de Victor Surge (à gauche) et dans un fan art ultérieur (à droite). Les deux images sont issues de <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	256
44. Court-métrage de fiction réalisé pour internet, fan art et vidéos d'analyses du phénomène Slender Man, réemployés par Jane Schoenbrun dans <i>A Self-Induced Hallucination</i> (2018).	258
45. Séquence de <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	261
46. Avertissement issu d'une vidéo YouTube, réemployée dans <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	263
47. Vlogs réemployés par Jane Schoenbrun dans <i>A Self-Induced Hallucination</i> (2018) produits par deux YouTubeuses, l'une produisant une analyse du phénomène Slender Man, l'autre jouant un personnage fictionnel.....	265
48. Un internaute est soudain happé par la fiction qu'il commente, dans <i>A Self-Induced Hallucination</i> de Jane Schoenbrun (2018).....	269
49. YouTubeurs·ses et chaînes de télévision apostrophant leurs abonné·es dans <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).	271
50. Prologue de <i>A Self-Induced Hallucination</i> (Jane Schoenbrun, 2018).....	275
51. Deux séquences d'observation dans <i>The Pain of Others</i> (Penny Lane, 2018) et <i>The Uprising</i> (Peter Snowdon, 2013).....	281
52. Scène extraite de <i>Profession : Reporter</i> de Michelangelo Antonioni (1975).....	286
53. Images extraites d'une captation vidéo de la performance <i>Soundfilm</i> , et du film <i>de rerum natura</i> (Roger Beebe, 2015 et 2019).....	292
54. Montage personnel de photographies de LeBron James portant le tee-shirt « <i>I can't breathe</i> », issues de <i>The Comic Sans Video</i> de Roger Beebe (2018).....	293
55. Citation de Pierre Bourdieu dans <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018).....	296
56. Ouverture du film <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018).....	297
57. Confession du narrateur dans <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018).....	299
58. Deuxième confession du narrateur dans <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018)...	299
59. Extrait d'entretien dans <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018).....	303
60. Épilogue de <i>The Comic Sans Video</i> (Roger Beebe, 2018).....	305
61. Les protagonistes commentent le film, dans l'épilogue de <i>Chronique d'un été</i> (Edgar Morin et Jean Rouch, 1961).....	318
62. Séquence de titre de <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	335
63. Mise en scène d'une recherche sur YouTube dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	336

64. Cartographies numériques du tournage de <i>Transformers 4</i> à Chicago, dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	343
65. Techniques cartographiques employées dans <i>The Career of Paul Thomas Anderson in Five Shots</i> (2012) et <i>Tracing a Movie on Google Maps</i> (2013) de Kevin B. Lee.....	344
66. Recension spatiale des vidéos d'internautes filmées sur le tournage de <i>Transformers 4</i> dans quatre villes (<i>Transformers: the Premake</i> , Kevin B. Lee 2014).....	345
67. Cartographie globale des vidéos d'internautes filmées sur différents lieux de tournage de <i>Transformers 4</i> (<i>Transformers: the Premake</i> , Kevin B. Lee 2014).....	346
68. Partage de l'espace urbain sur le tournage de <i>Transformers 4</i> à Hong Kong (<i>Transformers: the Premake</i> , Kevin B. Lee 2014).	349
69. Navigation à l'intérieur d'une grille d'images dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	350
70. Quatre manifestations discursives du narrateur de <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	358
71. Capture d'écran des commentaires accessibles aujourd'hui sur YouTube sous le film de Kevin B. Lee, <i>Transformers: the Premake</i> (2014). Capture réalisée le 7 mai 2021.	366
72. Montage critique de messages trouvés sur YouTube dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	367
73. Montage humoristique dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	368
74. Explosion factice dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	369
75. Kevin B. Lee escorté par le service de sécurité de l'équipe de tournage de <i>Transformers 4</i> , dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).....	371
76. Vidéo mise en ligne par le cinéaste dans <i>Transformers: the Premake</i> (Kevin B. Lee, 2014).	372
77. Figuration des flux dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	380
78. Surimpressions mémorielles dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	385
79. Séquence de <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	392
80. Dernière discussion entre les deux cinéastes dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	399
81. De la joie à l'attaque, dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	406
82. Logos floutés dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	413
83. Apparition de l'ordinateur dans <i>Eau argentée. Syrie autoportrait</i> (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014).....	414
84. Narration tapée à l'écran dans <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	428
85. Première séquence post-générique de <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	432

86. Arrangements sur le desktop dans <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	434
87. Mise en scène du bureau de la narratrice dans <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	437
88. Échange par mail dans <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	443
89. Épilogue de <i>fragments d'une révolution</i> (anonyme, 2011).....	450
90. Espaces vidéoludiques et domestiques dans <i>Les Survivants</i> (Nicolas Bailleul, 2019)....	453
91. Le cinéaste rend visite aux « AFK » dans <i>Les Survivants</i> (Nicolas Bailleul, 2019).....	462
92. Extraits du journal du narrateur dans <i>Les Survivants</i> (Nicolas Bailleul 2019).....	465
93. Le narrateur insulté (<i>Les Survivants</i> , Nicolas Bailleul, 2019).....	469
94. Épilogue des <i>Survivants</i> de Nicolas Bailleul (2019).....	473
95. Irruption fictionnelle dans <i>Les Survivants</i> (Nicolas Bailleul, 2019).....	475
96. Travail manuel dans <i>Watching the Pain of Others</i> et <i>Forensickness</i> (2018 et 2020).....	490
97. Originaux et remakes : Harun Farocki – Jill Godmilow, Bruce Conner – Jen Proctor, Jørgen Leth - Jørgen Leth et Lars von Trier, Jean-Luc Godard – Mark Rappaport.....	501
98. Dialogues avec les cinéastes dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018) et <i>Forensickness</i> (2020).....	504
99. Prologue de <i>Ways of Seeing</i> (John Berger, 1972).....	509
100. Vidéo de réaction réemployée par Emmanuel Van der Auwera dans <i>A Certain Amount of Clarity</i> (2014).....	512
101. Vidéos de réaction de Jaby Joay et Achara Kirk, et Norman Thavaud.....	513
102. Séquences de « réaction » dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	514
103. Montages mémoriels dans la série de vidéos <i>Souvenirs de...</i> (2015-2017).....	519
104. Expérimentations autoethnographiques chez Margaux Basch (<i>I Dreamt of U</i> , 2018) et Alice Lenay (<i>Dear Hacker</i> , 2021).....	527
105. Adresse aux spectateurs et spectatrices dans <i>L'œil était dans la tombe et regardait Daney</i> (2017).....	529
106. Première apparition de la narratrice dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	532
107. Deuxième apparition de la narratrice dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	534
108. Troisième apparition de la narratrice dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	536
109. Dernières apparitions de la narratrice dans <i>Watching the Pain of Others</i> (2018).....	537
110. Performance de Harun Farocki dans <i>Interface</i> (1995).....	540
111. Performance de Slavoj Žižek dans <i>A Pervert's Guide to Cinema</i> (Sophie Fiennes, 2006).	541
112. Performance de Ross Sutherland dans <i>Missing Episode</i> (Charlie Shackleton, 2017).....	542
113. Première sortie du desktop dans <i>Forensickness</i> (2020).....	553
114. Retouche numérique d'images trouvées dans <i>Forensickness</i> (2020).....	553
115. Impressions papier dans <i>Forensickness</i> (2020).....	554

116. Contenu du dossier apparaissant sur le desktop de la narratrice à 26 minutes (<i>Forensickness</i> , 2020). Le cercle rouge est ajouté ici (sur Paint) pour les besoins de l'argumentaire.....	560
117. Impression originale issue de <i>Forensickness</i> (2020).....	565
118. Photogrammes du film <i>Forensickness</i> , produits pour l'exposition <i>remote. response. request. III</i> (transmediale 2021).....	568
119. Finalisation du mur de détective dans <i>Forensickness</i> (2020).....	572
120. Collage réalisé par Ariel Avissar de scènes parodiques de murs de détectives, issues des séries <i>Suburgatory</i> (créée par Emily Kapnek, 2011-2014), <i>Saturday Night Live</i> (Lorne Michaels, 1975 - en cours), <i>Parks and Recreation</i> (Greg Daniels et Michael Schur, 2009-2015), <i>Community</i> (Dan Harmon, 2009-2014) et <i>Wilfred</i> (Jason Gann et Adam Zwar, 2011-2014).....	579
121. Analyse d'un film imprimé dans <i>Drei Minuten in einem Film von Ozu</i> d'Helmut Färber (1988).....	580
122. États du dossier « <i>Watching the Detectives</i> » sur le desktop de la narratrice de <i>Forensickness</i> (2020) à 15 et 26 minutes.....	583
123. Variations sur le thème du visage encerclé dans <i>Forensickness</i> (2020).....	591

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie concerne le présent manuscrit. Les références mobilisées dans les films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* sont indiquées dans leurs génériques de fin respectifs.

- ABOUNADDARA, « Le Droit à l'image est-il égalitaire ? », *artpress2*, 41, 2016, URL : <https://www.artpress.com/2016/05/18/le-droit-a-limage-est-il-egalitaire%E2%80%89/>.
- _____ « Nous mourons, prenez soin du droit à l'image », *Libération*, 2016, URL : https://www.liberation.fr/debats/2016/05/01/nous-mourons-prenez-soin-du-droit-a-l-image_1449830/.
- _____ « Syrie, la révolte des "animaux" », *Libération*, 2018, URL : https://www.liberation.fr/debats/2018/03/04/syrie-la-revolte-des-animaux_1633754/.
- ABU-LUGHOD, Lila, « Writing Against Culture », in Richard G. FOX, (dir.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research Press, 1991, p. 466-479.
- ADAMS, Tony, « Seeking Father: Relationally Reframing a Troubled Love Story », *Qualitative Inquiry*, 12-4, 2006, p. 704-723.
- ADAMS, Tony, Arthur P. BOCHNER et Carolyn ELLIS, « Autoethnography: An Overview », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12-1, 2010, URL : <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>.
- ADAMS, Tony et MANNING, Jimmie, « Popular Culture Studies and Autoethnography: An Essay on Method », *The Popular Culture Studies Journal*, 3, 2015, p. 187-221.
- ADORNO, Theodor W., « L'Essai comme forme », in Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.
- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- ALLARD, Laurence, « Émergence des cultures expressives, d'internet au mobile », *MédiaMorphoses*, 21, 2007, p. 19-25.
- _____ « Partages créatifs : stylisation de soi et appsperimentation artistique », *Communication langages*, 194-4, 2017, p. 29-39.

- ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristina et MARTIN, Adrian, « Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2014, URL : <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>.
-
- « Analyse and Invent: A Reflection on Making Audiovisual Essays », *Frames Cinema Journal*, 2015, URL : <https://framescinemajournal.com/article/analyse-and-invent-a-reflection-on-making-audiovisual-essays/>.
- ANDERSON, Sam, « Watching People Watching People Watching », *The New York Times*, 2011, URL : <https://www.nytimes.com/2011/11/27/magazine/reaction-videos.html>.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.
- ARTHUR, Paul, « Essay Questions », in Nora M. ALTER et Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 161-171.
- ASTRUC, Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in Alexandre ASTRUC, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.
-
- « L'Avenir du cinéma », in Alexandre ASTRUC, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 328-336.
- ASDAL, Kristin et BRITA, Brenna, « Samtaler over tid », citées dans Ericka ENGELSTAD et Siri GERRARD (dir.), *Challenging Situatedness: Gender, Culture and the Production of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1999.
- AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2013.
- AVISSAR, Ariel, « "Connecting the Dots:" Catastrophic Narratives on Contemporary American Television », mémoire de master préparé à l'Université de Tel Aviv sous la direction de Boaz Hagin et Itay Harlap, 2015.
- AVISSAR, Ariel et KREUTZER, Evelyn, « Once Upon a Screen », *The Cine-Files*, 15, 2020.
- BADT, Karin, « Filming Killing: *Silvered Water, Syria Self-Portrait* by Ossama Mohammed and Wiam Simav Bedirxan », *The Huffington Post*, 2014, URL : https://www.huffpost.com/entry/filming-killing-silvered_b_6203380.
- BAILLEUL, Nicolas, « *Les Survivants* (installation) », *nicolasbailleul.fr*, 2019, URL : <http://nicolasbailleul.fr/fr/4-refugesrencontres>.

- BALSOM, Erika, *After Uniqueness: a History of Film and Video Art in Circulation*, New York, Columbia University Press, 2017.
- _____ « Crowd Source », *Art Forum*, 2018, URL :
 <<https://www.artforum.com/print/201809/erika-balsom-on-chris-kennedy-s-watching-the-detectives-77263>>.
- BAPTISTA, Tiago, *Lessons in Looking: the Digital Audiovisual Essay*, thèse de doctorat préparée à Birkbeck – University of London sous la direction de Laura Mulvey, 2016.
- BARBASH, Ilisa et CASTAING-TAYLOR, Lucien, *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- BARNES, J. A., CHILUNGU, Simeon W., COPANS, Jean, FABIAN, Johannes, HIRABAYASHI, James, JACOBS, Sue-Ellen, JORGENSEN, Joseph G., KATZ, Naomi, LWANGA-LUNYIIGO, Samwiri, NAKHLEH, Khalil, OWUSU, Maxwell, PANOFF, Michel, QUARCOO, A. K., SABERWAL, Satish, SCHOLTE, Bob, SOUTHALL, Aidan W., STUDDERT-KENNEDY, W. G., TAX, Sol et WACHTEL, A., « Issues in the Ethics of Research Method: An Interpretation of the Anglo-American Perspective [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, 17-3, 1976, p. 457-481.
- BARON, Jaimie, *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2021.
- BARON, Guillaume, « Michael Bay : amour et explosion(s) », *Rockyrama*, 2, 2013, URL :
 <<http://rockyrama.com/super-stylo-article/michael-bay-amour-et-explosions>>.
- BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », *Manteia*, 5, 1968, p. 12-17.
- _____ « Leçon », in Roland BARTHES, *Œuvres complètes. Tome 5*, Paris, Seuil, 2002, p. 429-446.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2008.
- BEHAR, Ruth et GORDON, Deborah A. (dir.), *Women Writing Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- BEHAR, Ruth, *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press, 1996.
- BELLOUR, Raymond, « The Unattainable Text », *Screen*, 16-3, 1975, p. 19-28.
- _____ *L'Analyse du film*, Paris, France, Éditions Albatros, 1980.
- _____ *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.

-
- « The Cinema and the Essay as a Way of Thinking », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 227-239.
- BELLOUR, Raymond et REDONNET, Marie, « La Scène », in Raymond BELLOUR, *Pensées du cinéma*, Paris, P.O.L., 2016, p. 93-109.
- BÉNICHOU, Anne, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 28-29, 2016, URL : <https://www.erudit.org/en/journals/im/1900-v1-n1-im03201/1041075ar.pdf>.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 480.
-
- L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.
- BENSON, Richard, « Decoding The Detective's "Crazy Wall" », *Esquire*, 2015, URL : <http://www.esquire.co.uk/culture/film-tv/7703/detective-show-crazy-walls/>.
- BERRY, Keith, « Embracing the Catastrophe: Gay Body Seeks Acceptance », *Qualitative Inquiry*, 13-2, 2007, p. 259-281.
- BHABHA, Homi K., « The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism », in Francis BAKER (dir.), *Literature, Politics and Theory*, Londres, Methuen, 1986, p. 151-171.
- BIRCHALL, Clare, *Knowledge Goes Pop*, Oxford, Berg Publishers, 2006.
- BIZERN, Catherine (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2020.
- BLANGONNET-AUER, Catherine (dir.), « Images.net », *Images Documentaires*, 101-102, 2021.
- BLANK, Trevor J. et MCNEILL, Lynne S., *Slender Man Is Coming: Creepypasta and Contemporary Legends on the Internet*, Logan, University Press of Colorado, 2018.
- BLÜMLINGER, Christa, « Harun Farocki: Critical Strategies », in Thomas ELSAESSER (dir.), *Harun Farocki : Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, p. 315-322.
-
- Le Cinéma de seconde main : esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
-
- « L'Attrait de plans retrouvés », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 24-2-3, 2014, p. 69-96.

-
- « La Question de la visibilité selon Harun Farocki », in Patrick NARDIN, Catherine PERRET, Soko PHAY et Anna SEIDERER (dir.), *Archives au présent*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 29-45.
- BLÜMLINGER, Christa et LAVIN, Mathias (dir.), *Geste filmé, gestes filmiques*, Sesto San Giovanni, Mimésis, 2018.
- BOËX, Cécile, *Cinéma et politique en Syrie: écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire: 1970-2010*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- BOHN, Pamela, « Orwa Nyrabia by Pamela Cohn », *BOMB Magazine*, 2014, URL : [<https://bombmagazine.org/articles/orwa-nyrabia/>](https://bombmagazine.org/articles/orwa-nyrabia/).
- BOILLAT, Alain, *La Fiction au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.
- BONENFANT, Maude et PERRATON, Charles (dir.), *Identité et multiplicité en ligne*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BORTZMEYER, Gabriel, « Yeux sales, mains propres », *Débordements*, 2014, URL : <https://www.debordements.fr/Eau-argente-Syrie-autoportrait-d-Ossama-Mohammed-et-Wiam-Simav-Bedirxan>.
-
- « Dork Zabunyan : dispersion des images, dissémination des luttes », *Débordements*, 2017, URL : <https://www.debordements.fr/Dork-Zabunyan-2017>.
- BOURDEAU, Michel, « La Notion classique de catégorie », in Louis QUÉRÉ, Bernard FRADIN et Jean WIDMER (dir.), *L'Enquête sur les catégories : De Durkheim à Sacks*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2020, p. 77-104.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BRENEZ, Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 13-1-2, 2002, p. 49-67.
-
- « Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique », in Kodwo ESHUN et Antje EHMANN (dir.), *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, Londres, Raven Row, 2009.
- BRODY, Richard, « Highlights from the 2018 Maryland Film Festival », *The New Yorker*, 2018, URL : <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/highlights-from-the-2018-maryland-film-festival>.

- BROERSE, Jacqueline E. W., Joske F. G. BUNDERS et Francisca CARON-FLINTERMAN, « The Experiential Knowledge of Patients: a New Resource for Biomedical Research? », *Social Science & Medicine* (1982), 60-11, 2005, p. 2575-2584.
- BURQUIER, Marie-Pierre, « Interfaces et flâneries numériques : poétique de l'œil distrait dans les desktops documentaires de Kevin B. Lee », in Gwen LE COR et Everardo REYES (dir.), *Faire image. Inscriptions, espaces et formes numériques*, Saint-Denis, Octaviana, 2019, p. 29-46.
- BUSSY, Amélie, *Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques*, préparée à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, 2014.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006.
- _____ *Frames of War: When is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2009.
- BYFORD, Jovan, *Conspiracy Theories: A Critical Introduction*, New York, Springer, 2011.
- CAILLET, Aline, « Le Re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges. Revue d'art contemporain*, 17, 2013, p. 66-73.
- CALDWELL, Genoa, HOLMES, Burton et TASCHEN, Benedikt, *Travelogues: le plus grand voyageur de son temps, 1892-1952*, Paris, Taschen, 2006.
- CARRÉ, Valérie, *Fragments du monde : retour sur l'œuvre de Michael Haneke*, Lormont, Le Bord de L'eau, 2012.
- CASETTI, Francesco, « Trajectoires de la relocalisation », in Laurent CRETON, Laurent JULIER et Raphaëlle MOINE (dir.), « Le Cinéma en situation. Expériences et usages du film », *Théorème*, 15, 2012, p. 65-78.
- CASETTI, Francesco et SOMAINI, Antonio, « The Conflict Between High Definition and Low Definition in Contemporary Cinema », *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 4-19, 2013, p. 415-422.
- CASSIN, Barbara, *Google-moi: la deuxième mission de l'Amérique*, Paris, Albin Michel, 2007.
- CHANDIVERT, Arnaud et DEL FIOLE, Maxime, « L'Ordre du regard : exotisme et pittoresque en anthropologie et en littérature », *Komodo 21*, 11, 2019, URL : <http://komodo21.fr/visions-du-monde-pouvoirs-devotion-exotisme-et-pittoresque-en-litterature-et-en-anthropologie/>.
- CHATEAU, Dominique et MOURE, José, *Post-cinema : Cinema in the Post-art Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.

- CHAUVIN, Jean-Sébastien, « *Fraud* : l'avis de Tënk », *Tënk*, 2020, URL : <<https://on-tenk.com/fr/documentaires/net-found-footage/fraud>>.
- CHEN, Chih-Ping, « Exploring Personal Branding on YouTube », *Journal of Internet Commerce*, 12-4, 2013, p. 332-347.
- CHOULIARAKI, Lilie, *The Spectatorship of Suffering*, Londres, SAGE Publications, 2006.
- CLIFFORD, James, « On Ethnographic Allegory », in James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986, p. 98-121.
- CLIFFORD, James et MARCUS, George (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.
- COHN, Pamela, « Peter Snowdon », *Bomb Magazine*, 2014, URL : <<https://bombmagazine.org/articles/peter-snowdon/>>.
- COLLEYN, Jean-Paul, et ROUCH, Jean, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis, « Lessive spectaculaire des images passées », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 89-90-1, 2008, p. 71-75.
- CORDONIER, Laurent, « Le succès des théories du complot. Flambée d'irrationalité ou symptôme d'une crise de confiance? », in Jean BAECHLER et Gérald BRONNER, *L'irrationnel aujourd'hui*, Paris, Hermann, 2021, p. 243-262.
- CORRIGAN, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, New York, Oxford University Press, 2011.
- _____, « On the History of the Essay Film. Vertov to Varda », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 197-22.
- COUTANT, Alexandre et STENGER, Thomas, « Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux socionumériques », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1, 2010, p. 45-64.
- D'INDY, Vincent, *Cours de composition musicale. Vol. II*, Paris, Durand et Cie, 1909.
- DANEY, Serge, *Le Salaire du zappeur*, P.O.L., Paris, 1988.
- _____, « Le Thérorisé (pédagogie godardienne) », in Serge DANNEY, *La Rampe*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 85-95.
- _____, *Devant la recrudescence des sacs à mains* : cinéma, télévision, information, 1988-1991, Lyon, Aléas, 1997.

- _____ *Cinéjournal. Tome 1*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998.
- _____ « Un rituel de Disparition (Giscard) », *Cinéjournal. Tome 1*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1998, p. 39-42.
- _____ « L'œil était dans la tombe et regardait Franju », in Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde. Tome 3*, Paris, P.O.L., 2012, p. 145-147.
- _____ *La Maison cinéma et le monde, Tome 3*, P.O.L., Paris, 2012.
- DE BAECQUE, Antoine, « La "Recherche création" en cinéma, état des lieux », in Jean CARRIVE, Géraldine POELS et Barbara TURQUIER (dir.), « Cinéma, audiovisuel, son », *Culture et Recherche*, 141, 2020, p. 73-74.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.
- DE L'ESTOILE, Benoît, *Le Goût des autres, de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010.
- DELAPORTE, Chloé (dir.), *Cinéma et Internet : représentations, circulations, réceptions*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps – Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- _____ « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », in Gilles DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990.
- _____ « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in G. DELEUZE, *Pourparlers*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990.
- DELLA RATTA, Donatella, *Shooting a Revolution*, Londres, Pluto Press, 2018.
- DENSON, Shane et LEYDA, Julia (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016.
- DESMOND, Matthew, *Evicted: Poverty and Profit in the American City*, New York, Crown Publishers, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- DIMA, Flavia, « Audiovisual in Opposition: an Interview with Irina Trocan », *Films in Frame*, 2020, URL : <<https://www.filmsinframe.com/en/interviews/interview-irina-trocan/>>.
- DISTELMEYER, Jan, « A Case for Interface Studies: From Screenshots to Desktop Films », in Winfried GERLING, Sebastian MÖRING et Marco DE MUTIIS (dir.), *Screen Images*, Berlin, Kadmos, à paraître, p. 11-26.

- DUDEMAINE, André, « Inventer l’Inuit pour mieux l’asservir. Le cinéma colonialiste et ses fantômes », *Hors champ*, 2016, URL : <<https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article620>>.
- EAGAN, Daniel, « "Shows of Women Who Eat Bananas Seductively are Banned": Shengze Zhu on *Present.Perfect* », *Filmmaker Magazine*, 2019, URL : <<https://filmmakermagazine.com/107526-shows-of-women-who-eat-bananas-seductively-are-banned-shengze-zhu-on-present-perfect/>>.
- ELSAESSER, Thomas, « The Essay Film: from Film Festival Favourite to Flexible Commodity Form? », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 240-258.
- ERMAKOFF, Catherine et RIBONI, Ulrike Lune, « Entretien avec Peter Snowdon Filmer pour agir sur le présent — à propos de *The Uprising* », *Vertigo*, 48, 2015, p. 17-30.
- FABIAN, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 2014.
- FALGAS, Julien, « Lurker », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2017, URL : <<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/lurker/>>.
- FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1994.
- FISKE, John, « Ethnosemiotics: Some Personal and Theoretical Reflections », *Cultural Studies*, 4-1, 1990, p. 85-99.
- FLÉCHET, Anaïs, « L’Exotisme comme objet d’histoire », *Hypothèses*, 11-1, 2008, p. 15-26.
- FLICHY, Patrice, *Le Sacre de l’amateur: sociologie des passions ordinaires à l’ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.
- FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre, « Panser/Penser ses plaies / *Eau argentée, Syrie autoportrait* d’Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan », *24 images*, 169, 2014, p. 18.
- FORTUN, Kim, « Foreword », in James CLIFFORD et George MARCUS (dir.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles, University of California Press, 2010 [réédition], p. VII-XXII.
- FOSTER, Hal, « The Artist as Ethnographer? », in George E. MARCUS et Fred R. MYERS (dir.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 302-309.
- FRADET, Pierre-Alexandre, « *Eau argentée. Syrie autoportrait* : poésie d’horreur sur YouTube », *Séquences*, 295, 2015, p. 32.

- GAGNEBIN, Murielle, « L'Inconscient à l'essai », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES et Murielle GAGNEBIN (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 13-24.
- GALIBERT-LAÏNÉ, Chloé, « Les Souvenirs de films. Entre récits intimes et mémoire collective », mémoire de master préparé sous la direction de Dominique Pasquier à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015.
- _____ « *Watching the Pain of Others* », [in] *Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, 6.3, 2019.
- _____ « Une exploration vidéographique d'un récit de spectateur : *L'Œil était dans la tombe et regardait Daney* », *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, 16, 2019, p. 89-100.
- GALLOWAY, Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge, Polity, 2012.
- GANZERT, Anne, *Serial Pinboarding in Contemporary Television*, Cham, Springer Nature, 2020.
- GARNEAU, Michèle et P.-RODRIGUEZ, Dolorès, « Un entretien avec Dominic Gagnon », *Imaginations. : Journal of Cross-Cultural Image Studies*, 6-1, 2015, p. 122-140.
- GARWOOD, Ian, « The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2016, URL : <https://necsus-ejms.org/the-place-of-voiceover-in-audiovisual-film-and-television-criticism/>.
- GAUDREAU, André et MARION, Philippe, *La Fin du cinéma : un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2019.
- GEERTZ, Clifford, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books, 2008.
- GIDE, André, *Journal. 1889-1939*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1951.
- GINSBURG, Faye, « The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film », *Visual Anthropology Review*, 11-2, 1995, p. 64-76.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6-6, 1980, p. 3-44.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1 : La Présentation de soi*, Paris, Éditions de minuit, 1973.
- GOLDSMITH, Leo, « Graeme Arnfield - *Sitting in Darkness* », *Vdrome*, 2017, URL : <https://www.vdrome.org/graeme-arnfield-sitting-in-darkness/>.
- GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Paris, Gallimard, 2012.

- GONZÁLEZ-RODRÍGUEZ, Alexandre, ESTRADA, Francesc, MONREAL, José Antonio, PALAO, Diego et LABAD, Javier, « Gender Differences in Delusional Disorder: a Systematic and Narrative Review », présentation dans le cadre de la conférence European Meeting on Women's Mental Health, Psychosis and Gender à Barcelone, 2017.
- GORIN, Jean-Pierre, « Invitation à la bagarre », in Bertrand BACQUÉ, Cyril NEYRAT, Clara SCHULMANN et Véronique TERRIER HERMANN (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*, Genève, Éditions de la Head, 2015, p. 143-150.
- GRANT, Catherine, « The Audiovisual Essay as Performative Research », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2016, URL : <<https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>>.
- GRIFFITHS, Alison, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002.
- GRIMSHAW, Anna et RAVETZ, Amanda, « Rethinking Observational Cinema », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15-3, 2009, p. 538-556.
- GRIZZAFFI, Chiara, « Let Them Speak! Against Standardization in Videographic Criticism », *[in]Transition. Journal of Videographic Film & Moving Image Studies*, 1-4, 2017, URL : <<http://mediacommons.org/intransition/2017/let-them-speak-against-standardization-videographic-criticism>>.
- GUARANÁ, Bruno, « Reuse, Misuse, Abuse: A Conversation with Jaimie Baron », *Film Quaterly*, 2020, URL : <<https://filmquarterly.org/2020/12/10/reuse-misuse-abuse-a-conversation-with-jaimie-baron/?fbclid=IwAR3OLc1rOegLvWsfsktjeywJjk5iePJUX-AhulPZn9j3iW9og8IGPwJo2g8>>.
- GUNKEL, David J., *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, Cambridge, MIT Press, 2015.
- GUNNING, Tom, « TOM GUNNING on WHAT FAROCKI TAUGHT », conférence prononcée le 8 avril 1999 à l'Université de Notre Dame, URL : <<https://www3.nd.edu/~jgodmilo/gunning.html>>.
- GUNTHERT, André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, 2, 2011, p. 135-147.
- _____ « La Consécration du selfie. Une histoire culturelle », *Études photographiques*, 32, 2015, URL : <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>>.

- HABIB, André, « Cinéma et intertemporalité : la médiation de "l'autre" dans quelques *found footage* contemporains », in Michèle GARNEAU, Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Walter MOSER (dir.), *Enjeux interculturels des médias. Altérités, transferts et violences*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 215-230.
- _____ « *Of the North : POSITIONS* », *Hors Champ*, 2016, URL : <https://horschamp.qc.ca/article/positions>.
- HARAWAY, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14-3, 1988, p. 575-599.
- HARDING, Sandra G., *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- HARRISON, Angela et POTTS, Liza, « Interfaces as Rhetorical Constructions: reddit and 4chan During the Boston Marathon Bombings », Présentation pendant la conférence SIGDOC 2013.
- HASEMAN, Brad, « A Manifesto for Performative Research », *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118-1, 2006, p. 98-106.
- HELLER, Leonid, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres*, 2-3, 2009, p. 317-348.
- HENLEY, Paul, « Putting Film to Work. Observational Cinema as Practical Ethnography », in Sarah PINK, Laszlo KÜRTI et Ana Isabel AFONSO (dir.), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, Londres, Routledge, 2004, p. 101-119.
- _____ *The Adventure of the Real*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- _____ *Beyond Observation*, Manchester, Manchester University Press, 2020.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Gala, « Du vernaculaire comme genre cinématographique », *Interfaces*, 44, 2020, p. 125-144.
- _____ « Notes on the Role of the Camera within a (Virtual) War: the Case of *Silvered Water. Syria Self-Portrait* », *Digital War*, 2021, URL : <https://link.springer.com/article/10.1057/s42984-020-00026-7>.
- HERRING, Susan, « Questioning the Generational Divide: Technological Exoticism and Adult Constructions of Online Youth Identity », in David BUCKINGHAM (dir.), *Youth, Identity, and Digital Media*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 71-92.
- HILLS, Matt, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2002.

- HINE, Christine, « Ethnographies of Online Communities and Social Media: Modes, Varieties, Affordances », in Nigel G. FIELDING, Raymond M. LEE, Grant BLANK (dir.), *The SAGE Handbook of Online Research Methods*, Londres, SAGE, 2017, p. 401-415.
- _____ « From Virtual Ethnography to the Embedded, Embodied, Everyday Internet », in Larissa HJORTH, Heather HORST, Anne GALLOWAY et Genevieve BELL (dir.), *The Routledge Companion to Digital Ethnography*, Londres, Routledge, 2017, p. 21-28.
- HOBERMAN, Jim, « *The Uprising*, a Masterpiece of iPhone Cinema », *The New York Times*, 2020, URL : <<https://www.nytimes.com/2020/04/01/movies/the-uprising.html>>.
- HOLMES, Burton, *The World is Mine: an Autobiography*, Culver City, Murray & Gee, 1953.
- HOOLBOOM, Mike, « Phantom Windows: an Interview with Chris Kennedy », *mikehoolboom.com*, 2017, URL : <<http://mikehoolboom.com/?p=18853>>.
- HUGGAN, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001.
- _____ « L'Exotisme postcolonial. Salman Rushdie et le "Booker des Bookers" », cité et traduit par Claire Ducournau dans COLLECTIF WRITE BACK, *Postcolonial Studies : modes d'emploi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013.
- HYNES, Eric, « Make It Real: The Artist Is Present in the Edit », *Film Comment*, 2015, URL : <<https://www.filmcomment.com/blog/make-it-real-the-artist-is-present-in-the-edit/>>.
- JAMES, Alison et REIG, Christophe, *Frontières de la non-fiction: Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- JAMESON, Fredric, *La Totalité comme complot: conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- JANISSE, Kier-La, « APOCALYPSE NOW: An Interview with video artist Dominic Gagnon », *Spectacular Optical*, 2014, URL : <<https://www.spectacularoptical.ca/2014/04/apocalypse-now-an-interview-with-video-artist-dominic-gagnon/>>.
- JANSSEN, Mathieu, « Interview with NEOZOON about their Online Fascinations », *Go Short*, 2020, URL : <<https://www.goshort.nl/en/nieuws-en/interview-with-neozoon-about-their-online-fascinations/>>.
- JAUMOILLÉ, Laure, « Gwenola Wagon », *Zérodeux*, 2021, URL: <<https://www.zerodeux.fr/interviews/gwenola-wagon/>>.
- JEAN, Marcel, « Fragments d'une Amérique en morceaux : deux films de Dominic Gagnon / *Pieces and Love All to Hell / Big Kiss Goodnight* », *24 images*, 159, 2012, p. 46.

- JEANNENEY, Jean-Noël, *Quand Google défie l'Europe : plaidoyer pour un sursaut*, Paris, Mille et une nuits, 2010.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- K., merritt, « *Battlegrounds est le nouveau paradis des role-players* » *Vice.com*, 2018, URL : <<https://www.vice.com/fr/article/59d77q/battlegrounds-est-le-nouveau-paradis-des-role-players>>.
- KEATHLEY, Christian, « La Caméra-stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia », in Alex von CLAYTON, Andrew KLEVAN (dir.), *The Language and Style of Film Criticism*, Londres, Routledge, 2012, p. 176-190.
- KISS, Miklós, « Desktop Documentary: From Artefact to Artist(ic) Emotions », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 5 (2), 2021, URL : <<https://necsus-ejms.org/desktop-documentary-from-artefact-to-artistic-emotions/>>.
- KLUGE, Alexander, REITZ, Edgar et REINKE, Wilfried, « Wort und Film », in Klaus EDER et Alexander KLUGE (dir.), *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste*, Munich, Hanser, 1980, p. 9-27.
- KRAUTKRÄMER, Florian, « Birgit Hein », *Daumenkino*, 2014, URL : <<http://dkritik.de/interview/birgit-hein/>>.
- KRICHANE, Selim, *La Caméra imaginaire*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017.
- LACOSTE, Paul, « Vive la Création Recherche, mais pas en même temps ! », in Frédéric SOJCHER et Serge LE PÉRON, *Cinéma à l'université : le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 336-343.
- LANE, Penny et SCHOENBRUN, Jane, « YouTube Filmmaking: Penny Lane and Dan Schoenbrun Discuss Making Archival Films From Footage They Found Online », *IndieWire*, 2018, URL : <<https://www.indiewire.com/2018/06/youtube-movies-penny-lane-dan-schoenbrun-morgellons-disease-slenderman-archival-documentaries-1201978727/>>.
- LANOÉ, Johan, « Dominic Gagnon. Vers un cinéma-Frankenstein », *Débordements*, 2018, URL : <<https://debordements.fr/Dominic-Gagnon>>.
- LEBOW, Alisa (dir.), *The Cinema of Me: the Self and Subjectivity in First Person Documentary*, New York, Wallflower Press, 2012.
- LECHNER, Marie, « Interview croisée de Dominic Gagnon et Gwenola Wagon », *Libération*, 2012, URL : <https://next.liberation.fr/cinema/2012/12/04/meme-tenir-une-camera-me-parait-depasse_865101>.

LEE, Kevin B., « The Viewer as Creator. On “Shooting Down Pictures” Video Essays », *Kunst der Vermittlung*, 2009, URL : <<https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/internet-weblogs/kevin-lee-on-shooting-down-pictures/>>.

_____ « Filmmakers in Disguise », *Slate*, 2014, URL : <<https://slate.com/culture/2014/06/transformers-premake-documentary-age-of-extinction-inspires-guerrilla-video-essay-video.html>>.

_____ « Transformers : the Premake », *alsolikelife.com*, 2014, URL : <<https://www.alsolikelife.com/transformers-the-premake>>.

_____ « De-Coding or Re-Encoding? », in Malte HGENER, Vinzenz HEDIGER et Alena STROHMAIER (dir.), *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 211-224.

LEFEBVRE, Thierry, « In Memoriam Allakariallak. À propos de *Nanook* », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 30-1, 2000, p. 66-97.

LEIRIS, Michel, « L'Ethnographe devant le colonialisme », *Les Temps modernes*, 58, 1950, p. 357-374.

LENAY, Alice et RASMI, Jacopo (dir.), « Au milieu des nouveaux *media* », *La Revue Documentaires*, 30, 2019.

LENAY, Alice, *Interface-à-face, les visages de la rencontre à travers les écrans*, thèse préparée à l'Université de Grenoble sous la direction de Yves Citton et Jean-Philippe Lachaux, 2020.

LESSIG, Lawrence, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Westminster, Penguin, 2008.

LEYDA, Jay, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964.

LINDEPERG, Sylvie, « Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki », *Trafic*, 70, 2009, p. 25-29.

_____ « La Voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, 24-2-3, 2014, p. 41-68.

LINDEPERG, Sylvie et SZCZEPANSKA, Ania, « Des images sans propriétaire : pour une déontologie des usages. Entretien avec Marie-José Mondzain », in Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA (dir.), *A qui appartiennent les images ?*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 111-124.

- LOPATE, Phillip, « In Search of the Centaur: the Essay-Film », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 109-133.
- LOVELUCK, Benjamin, « Le Vigilantisme numérique, entre dénonciation et sanction », *Politix*, n° 115-3, 2016, p. 127-153.
- LOWOOD, Henry et NITSCHKE, Michael, *The Machinima Reader*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- LUGON, Olivier, « L'Anonymat d'auteur », in COLLECTIF, *Le Statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, vol.3, Paris, Éditions Jeu de Paume, 2006, p. 6-14.
- MACDONALD, Scott, *Avant-doc: Intersections of Documentary and Avant-garde Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- MACDOUGALL, David, « Beyond Observational Cinema », in Paul HOCKINGS (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, La Hague, De Gruyter Mouton, 1975, p. 115-132.
- _____ *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- MALAUSA, Vincent, « Pages arrachées », *Cahiers du cinéma*, n° 706, 2014, p. 30-31.
- MALINOWSKI, Bronisław, *Les Argonautes du Pacifique Occidental*, Paris, Gallimard, 1963.
- MANDELBAUM, Jacques, « Eau argentée, Syrie autoportrait : mille et une images de Syrie, et un miracle », *Le Monde*, 2014, URL : <https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/17/eau-argente-syrie-autoportrait-mille-et-une-images-de-syrie-et-un-miracle_4420526_766360.html>.
- MANIGLIER, Patrice (dir.), *Le Moment philosophique des années 1960 en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- MANOVICH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.
- MANN, Steve, « "Reflectionism" and "Diffusionism": New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway », *Leonardo*, 31-2, 1998, p. 93-102.
- MARCUS, Georges, « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », *SVA Review*, 6-1, 1990, p. 2-12.
- MARTIN, Adrian, « A Voice Too Much », *The Audiovisual Essay*, 2016, URL : <<https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/reflections/adrian-martin-a-voice-too-much/>>.
- MASON, Peter, *Infelicities: Representations of the Exotic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- MEAD, Margaret, « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in Paul Hockings (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, La Hague, De Gruyter Mouton, 1975.

- MERSMANN, Birgit et SCHNEIDER, Alexandra, *Transmission Image: Visual Translation and Cultural Agency*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- MIDDLETON, Jason, *Documentary's Awkward Turn. Cringe Comedy and Media Spectatorship*, Londres, Routledge, 2014.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Sur le film*, Paris, Éditions Macula, 2016.
- MILLER, Ben, « Reflexivity in Ethnography: An Annotated Bibliography », conférence à la Temple University, 1977.
- MITTELL, Jason, « Forensic Fandom and the Drillable Text », *Spreadable Media*, 2013, URL : <http://spreadablemedia.org/essays/mittell/index.html>.
- MONTINARI, Aurélien, « Nicolas Bailleul, documenter l'hyperface », *Shadok*, 2018, URL : <https://www.shadok.strasbourg.eu/nicolas-bailleul-documenter-lhyperface/>.
- MOURE, José, « Essai de définition de l'essai au cinéma », in Suzanne LIANDRAT-GUIGUES et Murielle GAGNEBIN (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 25-40.
- MUNSTER, Anna, « Conjunctive and Disjunctive Networks. Affects, Technics, and Arts in the Experience of Relation », in Jentery SAYERS (dir.), *The Routledge Companion to Media Studies and Digital Humanities*, Londres, Routledge, 2018, p. 274-282.
- MURRAY, Noel, « Short Cuts: *Transformers: The Premake*, a Film Constructed from Civilian Videos of a Massive Movie Shoot », *Dissolve*, 2014, <https://thedissolve.com/news/2497-short-cuts-transformers-the-premake-a-film-constru/>.
- MYLES, David, *Résoudre des crimes et des énigmes au sein du Reddit Bureau of Investigation : une analyse sociomatérielle de la constitution d'un collectif en contexte numérique*, thèse préparée à la Faculté des arts et des Sciences de l'Université de Montréal sous la direction de Chantal Benoit-Barne et Florence Millerand, 2018.
- NICHOLS, Bill, « The Voice of Documentary », *Film Quarterly*, 36-3, 1983, p. 17-30.
 _____ *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- NOGUEZ, Dominique, « Fonction de l'analyse, analyse de la fonction », in Jacques AUMONT et Jean-Louis LEUTRAT, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- ODIN, Roger, « Mise en phase, déphasage et performativité », *Communications*, 38-1, 1983, p. 213-238.
- O'LUANAIGH, Cian, « CERN to Switch to Comic Sans », *home.cern*, 2014, URL : <https://home.cern/news/news/cern/cern-switch-comic-sans>.
- PAÏNI, Dominique, « I Want to Be a Photocopier », in Antoine DE BAECQUE et Gilles MOUËLLIC (dir.), *Godard / Machines*, Crisnée, Yellow Now, 2020, p. 223-242.

- PANTENBURG, Volker, *Farocki – Godard. Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- _____ « Towards an Alternative History of the Video Essay: Westdeutscher Rundfunk, Cologne », *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 6 (2), 2017, URL : <https://necsus-ejms.org/towards-an-alternative-history-of-the-video-essay-westdeutscher-rundfunk-cologne/>.
- PASQUALINO, Caterina et SCHNEIDER, Arnd, *Experimental Film and Anthropology*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
- PASQUIER, Dominique, « Préface », in Mélanie MILLETTE, Florence MILLERAND, David MYLES et Guillaume LATZKO-TOTH (dir.), *Méthodes de recherche en contexte numérique: une orientation qualitative*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 7-11.
- PECK, David, « Face 2 Face with Ossama Mohammed and Wiam Simav Bedirxan », *David Peck Live*, épisode 62, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ffDBsSPLKWM>.
- PHILLIPS, Whitney, « It Wasn't Just the Trolls: Early Internet Culture, "Fun," and the Fires of Exclusionary Laughter », *Social Media + Society*, 5-3, 2019, URL : <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2056305119849493>.
- PIREYRE, Raphaëlle, « Images de guerre, film sépulture », *Critikat*, 2014, <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/eau-argente/>.
- PUSKAS, Stephen, « Reciprocity and Decolonization: Contemporary Indigenous Creative Production » exposé lors de la CERIU Summer School for Indigenous Literature à l'Université de Montréal, 6 juillet 2016.
- QUEFFÉLEC, Lise, « La Construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^{ème} siècle », in Alain BUISINE, Norbert DODILLE et Claude DUCHET (dir.), *L'Exotisme, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion*, Paris, Cahiers CRKH-CIRAOI, 1988, p. 353-364.
- RAIMOND, Sophie, *Les Enjeux esthétiques et politiques des métamorphoses de l'œuvre de Jean-Luc Godard*, thèse préparée à l'Université Côte d'Azur sous la direction de Norbert Hillaire, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- _____ *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005.
- _____ *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RAPPAPORT, Mark, *Le Spectateur qui en savait trop*, Paris, P.O.L., 2008.

- RASCAROLI, Laura, « The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments », in Nora M. ALTER and Timothy CORRIGAN (dir.), *Essays on the Essay Film*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 183-196.
- RENOV, Michel, *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- REVILLARD, Sophie, « Cinéastes de notre temps : une mémoire télévisuelle du cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46, 1995, p. 155-161.
- RHEINGOLD, Howard, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, Addison-Wesley, 1993.
- RIBONI, Ulrike Lune, « Filmer et partager la révolution en tunisie et en Égypte : représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte », *Anthropologie et Sociétés*, 40-1, 2016, p. 51-69.
- RIVETTE, Jacques, « L'Âme au ventre », *Cahiers du cinéma*, 84, 1958, p. 45-47.
- ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Pahn*, Paris, Hermann, 2011.
- ROOT, Deborah, *Cannibal Culture: Art, Appropriation, And The Commodification Of Difference*, New York, Avalon Publishing, 1996.
- ROSALDO, Michelle, « The Use and Abuse of Anthropology: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding », *Signs*, 5-3, 1980, p. 389-417.
- ROUCH, Jean, « La Caméra et les hommes », in Claudine DE FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Éditions Mouton, 1979, p. 53-71.
- RUBY, Jay, « Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film », *Semiotica*, 30-1-2, 1980.
- _____ « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: an Anthropological and Documentary Dilemma », *Journal of Film and Video*, 44-1/2, 1992, p. 42-66.
- _____ *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- RUBY, Jay et MARCUS, Banks (dir.), *Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University Press, 1999.

- SAITO, Stephen, « Interview: Penny Lane on Keeping Up Appearances with *The Pain of Others* », *The Moveable Fest*, 2018, URL : <<https://moveablefest.com/penny-lane-pain-of-others/>>.
- SALZMAN, Philip Carl, « On Reflexivity », *American Anthropologist*, 104-3, 2002, p. 805-812.
- SANDALL, Roger, « Observation and Identity », *Sight and Sound Magazine*, 1972, URL : <<https://www.rogersandall.com/observation-and-identity/>>.
- SAVELLI, Julie, « Peuples de l'image », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 12, 2016, URL : <<https://journals.openedition.org/entrelacs/1942>>.
- SCHAFFER, Nael, « A Complete Guide to Branding for YouTube Creators », *nealschaffer.com*, 2021, URL : <<https://nealschaffer.com/personal-branding-for-youtube/>>.
- SCHOENBRUN, Jane, « Why I Spent Months Making An Archival Documentary about The Slenderman », *Filmmaker Magazine*, 2018, URL : <<https://filmmakermagazine.com/105519-why-i-spent-months-making-an-archival-documentary-about-the-slenderman/>>.
- SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 2009.
- SENF, Theresa M., *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, New York, Peter Lang, 2008.
- SHECHET EPSTEIN, Sonia, « Penny Lane On *The Pain Of Others* », *Science & Film*, 2018, URL : <<http://www.scienceandfilm.org/articles/3121/penny-lane-on-the-pain-of-others>>.
- SICINSKI, Michael, « First Look 2016: *Of the North* », *Reverse Shot*, 2016, URL : <http://reverseshot.org/features/2163/first_look_of_the_north>.
- SNOWDON, Peter, *The Revolution will be Uploaded : Vernacular Video and Documentary Film Practice after the Arab Spring*, thèse préparée à l'Université de Hasselt et l'école PXL-MAD School of the Arts sous la direction d'Erik Moonen et Sofie Gielis, 2016.
- SOMAINI, Antonio, *Les Possibilités du montage. Balázs, Benjamin*, Paris, Mimésis, 2012.
- _____ « Le Blockbuster, entre haute et basse définition », in Laura ODELLO (dir.), *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013, p. 61-78.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- STADELMAIER, Philipp, *Commentaires du (post-)cinéma. Écrits critiques de Serge Daney (1962 – 1992) et les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard (1988 – 1998)*, thèse préparée à l'Université Paris 8 et à l'Université Goethe à Francfort sous la direction de Christa Blümlinger et Vinzenz Hediger, 2020.

- STANIFORTH, Jesse B., « *of the North - Quebec Filmmaker Uses YouTube and Unauthorized Music to Portray the Inuit* », *The Nation: Cree News*, 2015, URL : <http://www.nationnewsarchives.ca/article/of-the-north-racist-documentary-quebec-filmmaker-uses-youtube-and-unauthorized-music-to-portray-the-inuit-people/>.
- STASZAK, Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148-1, 2008, p. 7-30.
- STEWART, Michelle, « Of Digital Selves and Digital Sovereignty: *Of the North* », *Film Quarterly*, 70-4, 2017, p. 23-38.
- STEYERL, Hito, « In Defense of the Poor Image », *e-flux journal*, 10-11, 2009, URL : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.
- _____ « In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective », *e-flux*, 24, 2011, URL : <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
- STRAUVEN, Wanda, « The Screenic Image: Between Verticality and Horizontality, Viewing and Touching, Displaying and Playing », in Dominique CHATEAU et José MOURE (dir.), *Screens. From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016, p. 143-156.
- STROSS, Randall E., *Planète Google: faut-il avoir peur du géant du Web ?*, Paris, Pearson, 2009.
- SUSSEX, Elizabeth, « Grierson on Documentary: The Last Interview », *Film Quarterly*, 26-1, 1972, p. 24-30.
- TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- TRINH, T. Minh-ha, *When the Moon Waxes Red*, New York, Routledge, 1991.
- _____ *Framer Framed*, New York, Routledge, 1992.
- TURNER, Heather Noel, « The Development of Typeface Personas and the Consequences of Perceived Identities », in Christopher SCOTT WYATT et Dànielle Nicole DEVOSS (dir.), *Type Matters: The Rhetoricity of Letterforms*, Clemson, Parlor Press, 2017, p. 89-107.
- VERMEERSCH, Laure, « À propos d'*Eau argentée, Syrie autoportrait* », *Vacarme*, N° 73-4, 2015, p. 39-45.
- VIVARELLI, Nick, « Cannes: Syrian Director Talks *Silvered Water*, Filming Revolution on Cell Phones », *Variety*, 2014, URL : <https://variety.com/2014/film/festivals/cannes-syrian-director-talks-silvered-water-filming-revolution-on-cell-phones-1201184769/>.

- VOELCKER, Becca, « Interview: Shengze Zhu », *Film Comment*, 2019, URL :
<<https://www.filmcomment.com/blog/interview-shengze-zhu/>>.
- WARREN-CROW, Heather, « Screaming Like a Girl: Viral Video and the Work of Reaction », *Feminist Media Studies*, 16-6, 2016, p. 1113-1117.
- WATKINS, Peter, *Media Crisis*, Paris, Homnisphères, 2004.
- WEES, William Charles, *Recycled Images: the Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.
- WESSELS, Joshka, *Documenting Syria: Film-making, Video activism and Revolution*, Londres, Bloomsbury, 2020.
- WHYTE, Murray, « Jon Rafman: Internet Explorer », *Canadianart*, 2015, URL :
<<https://canadianart.ca/features/jon-rafman-internet-explorer/>>.
- WINTON, Ezra, « Curating the North: Documentary Screening Ethics and Inuit Representation in (Festival) Cinema », *ArtThreat.net*, 2015, URL :
<<http://ezrawinton.com/2015/12/22/curating-the-north-documentary-screening-ethics-and-inuit-representation-in-festival-cinema/>>.
- WISSOT, Lauren, « YouTube Body Horror: Penny Lane on Her Morgellons Disease Doc, *The Pain of Others* », *Filmmaker Magazine*, 2018, <<https://filmmakermagazine.com/105512-youtube-body-horror-penny-lane-on-her-morgellons-disease-doc-the-pain-of-others/>>.
- WOLFE, Judy, « The POV Interview: Alethea Arnaquq-Baril », *Point of View Magazine*, 2015, URL : <<http://povmagazine.com/articles/view/the-pov-interview-alethea-arnaquq-baril>>.
- WORTH, Sol, « Review of *You Are On Indian Land* », *American Anthropologist*, 74-4, 1972, p. 1029-1031.
- _____ « Toward an Anthropological Politics of Symbolic Form », in Dell HYMES, *Reinventing Anthropology*, New York, Pantheon, 1972, p. 335-364.
- XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, São Paulo, Brasiliense, 1993.
- YOUNG, Colin, « Observational Cinema », in Paul HOCKINGS (dir.), *Principles of Visual Anthropology*, La Hague, De Gruyter Mouton, 1975, p. 99-114.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.
- YUPILAMI, Mars, « A Revolution of Images: An Interview with Ossama Mohammed », *Ex Berliner*, 2015, URL: <<https://www.exberliner.com/api/content/e9d88722-5232-11e5-84a1-22000b078648/>>.

ZABUNYAN, Dork, « Jeu vidéo », in Antoine DE BAECQUE et Philippe CHEVALLIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 381-383.

_____ « De la vulgarité », *Cahiers du cinéma*, 692, 2013, p. 74-78.

_____ *L'Insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016.

_____ « Le Cinéma, un art impur ? », in Jérôme BARON (dir.), *D'autres continents. Mouvances du cinéma présent*, Laval, Warm, 2018, p. 89-102.

_____ « Le cinéma comme "art du contrôle" : stratégies du retournement », in Anne QUERRIEN, Anne SAUVAGNARGUES et Arnaud VILLANI (dir.), *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Hermann, 2019, p. 319-330.

_____ *Fictions de Trump. Puissances des images et exercices du pouvoir.*, Cherbourg, Point du Jour Editeur, 2020.

ZAVATTINI, Cesare, « Quelques idées sur le cinéma », in Daniel BANDA et José MOURE (dir.), *Le cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2011, p. 385-391.

ZVONKINE, Eugénie, « Regarder les films du point de vue du faire », in Frédéric SOJCHER et Serge LE PÉRON, *Cinéma à l'université : le regard et le geste*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 105-113.

Ressources sans signature

« *Fragments d'une révolution* », *Journal du festival Cinéma du Réel*, 27 mars 2011, URL : <https://cinemadureel.org/wp-content/uploads/2018/12/journal-du-reel-4-47.pdf>.

« Wiam Simav Bedirxan, réalisatrice d'*Eau argentée* : "J'aurais tellement voulu filmer plus !" », *Télérama*, 2015, URL : <https://www.telerama.fr/cinema/j-aurais-tellement-voulu-filmer-plus-wiam-simav-bedirxan-realisatrice-d-eau-argentee,120486.php>.

« Témoigner de la barbarie. Le cas *Eau argentée*. *Syrie autoportrait* », table-ronde au Forum des Images avec François Ekchajzer, Ossama Mohammed, Stan Neumann et Manon Loizeau, Paris, 2015, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4-QPyi16akw>.

« Hyperconscience - Nicolas Bailleul », entretien vidéo, 2018, URL : https://www.youtube.com/watch?v=5n6_l8jCg0I.

« Jean-Gabriel Périot : « C'est très petit-bourgeois de lier art et résistance », *Revue Ballast*, 2018, URL : <<https://www.revue-ballast.fr/jean-gabriel-periot-cest-tres-petit-bourgeois-de-lier-art-resistance/>>.

FILMOGRAPHIE

Cette filmographie concerne le présent manuscrit. Les œuvres citées dans les films *Watching the Pain of Others* et *Forensickness* sont indiquées dans leurs génériques de fin respectifs.

Films cités documentant internet par réemploi

www.webcam, Lionel Soukaz, 2005

RIP in pieces America, Dominic Gagnon, 2009

Pieces and Love All to Hell, Dominic Gagnon, 2011

fragments d'une révolution, anonyme, 2012

Abstrakter Film, Birgit Hein, 2012

Globodrome, Gwenola Wagon, 2012

Big Kiss Goodnight, Dominic Gagnon, 2012

Hoax_Canular, Dominic Gagnon, 2013

The Uprising, Peter Snowdon, 2013

Still Life (Betamale), Jon Rafman, 2013

Mainsqueeze, Jon Rafman, 2014

A Certain Amount of Clarity, Emmanuel Van der Auwera, 2014

True Colors, Ayelet Albenda, 2014

Eau argentée. Syrie autoportrait, Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan, 2014

Transformers: the Premake, Kevin B. Lee, 2014

All that is solid, Louis Henderson, 2014

Erysiichthon, Jon Rafman, 2015

of the North, Dominic Gagnon, 2015

No Place for Fools, Oleg Mavromatti, 2015

Sitting in Darkness, Graeme Arnfield, 2015

Nunca é noite no mapa, Ernesto de Carvalho, 2016

I Need an Actor, Nicolas Bailleul, 2016

Watching the Detectives, Chris Kennedy, 2017

Marlowe Drive, Ekiem Barbier, Guilhem Causse et Quentin L'Helgoualc'h, 2017

Positive Youtubers, Leandro Coddinho Nery Gomes, 2017
RÉACTIONS À MES ANCIENNES VIDÉOS, Norman Thavaud, 2017
Vie et mort d'Oscar Pérez, Romain Champalaune, 2018
The Pain of Others, Penny Lane 2018
Swatted, Ismaël Joffroy Chandoutis, 2018
Roman national, Grégoire Beil, 2018
Coming Out, Denis Parrot, 2018.
A Self-Induced Hallucination, Jane Schoenbrun, 2018
Going South, Dominic Gagnon, 2018
The Comic Sans Video, Roger Beebe, 2018
I Dreamt of U, Margaux Basch, 2018
Even Asteroids Are Not Alone, Jón Bjarki Magnússon, 2018
Drug Porn, Frédérick Maheux, 2018
Les Survivants, Nicolas Bailleul, 2019
Face à face dans la nuit, Loïc Hobi, 2019
Lost Episode, Christopher Radcliff, 2019
Hard As You Can, Tiyan Baker, 2019
FragMANTs, NEOZOON, 2019
Clean with Me (After Dark), Gabrielle Stemmer, 2019
Present.Perfect, Shengze Zhu, 2019
Love Goes Through the Stomach, NEOZOON, 2019
The Viewing Booth, Ra'anan Alexandrowicz, 2019
The Comic Sans Video, Roger Beebe, 2020
Dune – REACTION au TRAILER, Timothée Fontaine (Durendal), 2020
Bolly Coco, IRL, Gabrielle Stemmer, 2020
BATTLEFIELD 2042 OFFICIAL REVEAL TRAILER (ft. 2WEI) | Reaction by Jaby Koay & Achara Kirk!, Jaby Koay & Achara Kirk, 2021
Dear Hacker, Alice Lenay, 2021
Big in China, Dominic Gagnon, à venir

Autres films et œuvres audiovisuelles cités

Histoire de la Guerre Civile, Dziga Vertov, 1921

Nanouk l'Esquimau (Nanook of the North), Robert Flaherty, 1922

La Chute de la dynastie Romanov (Падение династии Романовых), Esther Chub, 1927

Drifters, John Grierson, 1929

L'homme à la caméra (Человек с киноаппаратом), Dziga Vertov, 1929

Lumières de la ville (City Lights), Charlie Chaplin, 1931

Granton Trawler, John Grierson, 1934

Song of Ceylon, Basil Wright, 1934

Rose Hobart, Joseph Cornell, 1936

The River, Pare Lorentz, 1938

Louisiana Story, Robert Flaherty, 1948

Le Narcisse noir (Black Narcissus), Michael Powell et Emeric Pressburger, 1949

Printemps tardif (晩春), Yasujirō Ozu, 1949

Umberto D., Vittorio de Sica, 1952

Les Statues meurent aussi, Chris Marker, Alains Renais et Ghislain Cloquet, 1953

A Movie, Bruce Conner, 1958

Sueurs Froides (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959

Jaguar, Jean Rouch, 1954-1967

A Movie, Bruce Conner, 1958

Les Yeux sans visage, Georges Franju, 1960

Chronique d'un été, Jean Rouch et Edgar Morin, 1961

Dead Birds, Robert Gardner, 1963

Le Petit Soldat, Jean-Luc Godard, 1963

Cinéastes de notre temps (puis Cinéma, de notre temps), série produite par Janine Bazin et André S. Labarthe, 1964-1972 puis 1989-2018

Jean-Luc Godard ou Le cinéma au défi, Hubert Knapp 1965

The Fogo Process, Colin Low, 1967

Navajos Film Themselves, Sol Worth, John Adair, Richard Chalfen et leurs étudiant·es, 1966

Det perfekte menneske, Jørgen Leth, 1967

Bandit de la lumière rouge (O Bandido da Luz Vermelha), Rogério Sganzerla, 1968

Feu inextinguible (Nicht löschbares Feuer), Harun Farocki, 1969
Des jours et des nuits dans la forêt, Satiyajit Ray, 1970
Bitter Melons, John Marshall, 1971
The Nuer, Hilary Harris, George Breidenbach et Robert Gardner, 1971
Ways of Seeing, John Berger, 1972
To Live With Herds, David et Judith MacDougall, 1972
The Wedding Camels, David et Judith MacDougall, 1974
Moderatoren im Fernsehen, Harun Farocki, 1974
Über Song of Ceylon von Basil Wright, Harun Farocki, 1975
Profession : Reporter (The Passenger), Michelangelo Antonioni, 1975
Saturday Night Live, Lorne Michaels, 1975 - en cours
Affreux, Sales et Méchants (Brutti, sporchi e cattivi), Ettore Scola, 1976
Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985
EastEnders, Julia Smith et Tony Holland, 1985-en cours
Ginger et Fred (Ginger e Fred), Federico Fellini, 1986
Perfect Film, Ken Jacobs, 1986
Full Metal Jacket, Stanley Kubrick, 1987
Invasion Los Angeles (They Live), John Carpenter, 1988
Drei Minuten in einem Film von Ozu, Helmut Färber, 1988
Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998
Images du monde ou inscription de la guerre (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges),
Harun Farocki, 1989
Benny's Video, Michael Haneke, 1992
Rock Hudson's Home Movies, Mark Rappaport, 1992
Vidéogramme d'une révolution (Videogramme einer Revolution), Andrei Ujică et Harun
Farocki, 1992
Une journée dans la vie d'un consommateur (Ein Tag im Leben der Endverbraucher), Harun
Farocki, 1993
Petits meurtres entre amis (Shallow Grave), Danny Boyle, 1994
Interface (Schnittstelle), Harun Farocki, 1995
Usual Suspects, Bryan Singer, 1995
From the Journals of Jean Seberg, Mark Rappaport, 1995
Sur la plage de Belfast, Henri-François Imbert, 1996

Nature morte (Stilleben), Harun Farocki, 1997
What Farocki Taught, Jill Godmilow, 1998
Psycho, Gus Van Sant, 1998
Jeux de rôles à Carpentras, Jean-Louis Comolli, 1998
La Commune, Peter Watkins, 1999
Une journée d'Andreï Arsenevitch, Chris Marker, 2000
Jacquot de Nantes, Agnès Varda, 2001
24 heures chrono, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010
Images de prison (Gefängnisbilder), Harun Farocki, 2002
The Five Obstructions, Jørgen Leth et Lars von Trier, 2003
Second Life, Lindel Lab, 2003
Contre-chant, Harun Farocki, 2004
Five Dedicated to Ozu, Abbas Kiarostami, 2004
Notre musique, Jean-Luc Godard, 2004
Caché, Michael Haneke, 2005
The Pervert's Guide to Cinema, Sophie Fiennes, 2006
Mad Men, série créée par Matthew Weiner, 2007-2015
Redacted, Brian de Palma, 2007
Tape Film, Chris Kennedy, 2007
the actobat, Chris Kennedy, 2007
En sursis (Aufschub), Harun Farocki, 2007
Salopes affamées (Hungry bitches), Marco Villanova, 2007
Simultaneous Contrast, Chris Kennedy, 2008
Marble Hornets, Troy Wagner, 2009-2014
L'Ouvroir – Le Film, Chris Marker, 2009
Community, Dan Harmon, 2009-2014
Parks and Recreation, Greg Daniels et Michael Schur, 2009-2015
Jeux sérieux (Ernste Spiele), Harun Farocki, 2010
A Movie by Jen Proctor, Jennifer Proctor, 2010-2012
Minecraft, Markus Persson, 2011
Story of Film, Mark Cousins, 2011
Suburgatory, créée par Emily Kapnek, 2011-2014
Wilfred, Jason Gann et Adam Zwar, 2011-2014

Spring Breakers, Harmony Korine, 2012

The Career of Paul Thomas Anderson in Five Shots, Kevin B. Lee, 2012

Catfish : fausse identité (Catfish : The TV Show), Ariel Schulman, Yaniv Schulman et Max Joseph, 2012- en cours

Media Kill, Abounaddara, 2012

O Mestre et o Divino, Tiago Campos Torres, 2013

Tracing a Movie on Google Maps, Kevin B. Lee, 2013

Brimstone Line, Chris Kennedy, 2013

lost, belit sağ, 2014

Beyond Clueless, Charlie Shackleton, 2014

Transformers 4, Michael Bay, 2014

Historia Calamitatum (the story of my misfortunes), Part II: The Crying Game, Roger Beebe, 2014

Soundfilm, Roger Beebe, 2015

Fear Itself, Charlie Shackleton, 2015

Stand By for Tape Back-Up, Ross Sutherland, 2015

Fraud, Dean Fleischer-Camp, 2016

The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism, Ian Garwood, 2016

Bigger Than The Shining, Mark Cousins, 2016

Traque à Boston (Patriots Day), Peter Berg, 2016

Marathon : The Patriots Day Bombing, Ricki Stern et Anne Sundberg, 2016

Missing Episode, Charlie Shackleton, 2017

PlayerUnknown's Battlegrounds, PUBG Corporation, 2017

beware the Slenderman, Irene Taylor Brodsky, 2017

Martin pleure, Jonathan Vinel, 2017

Happy End, Michael Haneke, 2017

Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema, Mark Cousins, 2018

Knots and Holes. An Essay Film on the Life of Nets, Mattijs Van de Port, 2018.

Eighth Grade, Bo Burnham, 2018

Noah, Patrick Cederberg et Walter Woodman, 2018

Le Livre d'images, Jean-Luc Godard, 2018

Slender Man, Sylvain White, 2018

Harun Farocki – The Counter Image, Kevin B. Lee, 2019
Ne croyez surtout pas que je hurle, Frank Beauvais, 2019
de rerum natura, Roger Beebe, 2019
Il n'y aura plus de nuit, Eléonore Weber, 2020
Harun Farocki : Presented, Kevin B. Lee, 2020
The Stendhal Syndrome or My Dinner with Turhan Bey, Mark Rappaport, 2020
How to disappear, Michael Stumpf, Leonhard Müllner et Robin Klengel, 2020
We're All Going to the World's Fair, Jane Schoenbrun, 2021
Battlefield 2042, DICE, sortie prévue à l'automne 2021

Films et vidéos personnel·les

Le Terrier, 2015
Souvenirs de... (série de vidéos), 2016-2017
L'œil était dans la tombe et regardait Daney, 2017
Bottled Songs: My Crush was a Superstar, 2017
digital MEMOSCAPE, 2017
Orchestrer le hasard : la fabrication de Route One USA par Robert Kramer, 2018
Flânerie 2.0, 2018
READING//BINGING//BENNING, 2018 (cosigné avec Kevin B. Lee)
Watching the Pain of Others, 2018
Re-enacting the Future, 2019 (cosigné avec Kevin B. Lee)
Bottled Songs: The Observer, 2020
Forensickness, 2020
Un très long temps d'exposition, 2020

RÉSUMÉ

Cette thèse interroge les enjeux du réemploi de médias trouvés sur internet dans le cinéma de non-fiction contemporain. Elle est composée de deux essais vidéographiques et d'un essai écrit. Ces trois essais explorent les ressources respectives pour l'analyse des formats écrits et vidéographiques, et sans que les uns visent à illustrer ou à élucider les conclusions des autres, présentent des réflexions parallèles autour d'un même questionnement. Les deux essais vidéographiques prennent pour point de départ l'expérience spectatorielle de l'autrice face à deux films réalisés entièrement à partir de médias trouvés sur internet : *The Pain of Others* de Penny Lane (2018) et *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017). Ces deux essais, conçus comme des journaux de recherche fictionnalisés, mettent en scène une chercheuse essayant de comprendre pourquoi ces deux films l'ont particulièrement touchée. Filmés depuis l'écran d'un ordinateur, les films suivent une enquête avançant par détours et libres associations et remontent, à partir des films de Lane et Kennedy, jusqu'aux sources des médias que ceux-ci réemploient. L'essai écrit part lui aussi d'une expérience spectatorielle. Il s'agit du malaise ressenti par l'autrice, et par de nombreux et nombreuses critiques, quant à la manière dont certains films réalisés à partir de médias trouvés sur internet négocient les différentes formes d'altérité que ces médias représentent : l'altérité esthétique, technologique, économique d'internet vis-à-vis du médium cinématographique ; l'altérité sociale, ethnique ou encore générationnelle des internautes vis-à-vis des cinéastes. Cherchant à comprendre ce que ce malaise recouvre, la thèse formule l'hypothèse selon laquelle ces films, du fait même de leur dispositif appropriationnel, courent le risque de participer à une forme d'exotisation des médias qu'ils réemploient, et des personnes qui les ont produits. La problématique de la thèse peut dès lors être formulée comme suit : quels dispositifs formels les cinéastes travaillant à partir de médias trouvés sur internet ont-ils et elles inventés pour négocier, au sein de leurs films, les différentes formes d'altérité que ces médias représentent ? Le premier chapitre expose le cadre théorique de l'ensemble de la thèse. Il justifie notamment du recours fréquent à l'histoire de la littérature sur le cinéma ethnographique, identifié comme un pan de l'histoire du cinéma de non-fiction où a été posée de manière particulièrement insistante et productive la question de l'exotisation. Les chapitres deux et trois poursuivent la réflexion en produisant l'analyse d'un corpus de dix films de non-fiction réalisés entre 2011 et 2019. Le chapitre deux s'intéresse à cinq films recourant à une approche observationnelle des médias d'internet, reposant sur l'invisibilisation relative des cinéastes au sein de leurs films. Le chapitre trois, à l'inverse, analyse cinq films adoptant une approche « à la première personne » : les cinéastes s'y mettent eux et elles-mêmes en scène, de manière plus ou moins fictionnalisée, face à internet. Le chapitre quatre prolonge et conclut cette réflexion en faisant retour sur la production des deux essais vidéographiques constitutifs de la thèse, présentés comme deux réponses « à la première personne » adressées à des films essentiellement observationnels. Synthétisant ces différentes analyses, la thèse identifie pour finir plusieurs déterminants communs entre les dispositifs formels identifiés comme permettant, sinon d'éviter entièrement la mise en œuvre des mécaniques exotisantes précédemment décrites, du moins d'en exposer explicitement les rouages, et d'inviter les spectateurs et spectatrices à s'en rendre critiques.

MOTS CLÉS

cinéma de non-fiction ; recherche-crédation ; médias en ligne ; essai vidéographique

ABSTRACT

This thesis focuses on the reuse of online media in contemporary non-fiction cinema. It is composed of two videographic essays and a written essay. These three essays explore the respective affordances of written and videographic scholarship. Rather than aiming at illustrating or elucidating the conclusions of one another, they present parallel reflections around the same research question. The two videographic essays take as their starting point the spectatorial experience of the author in front of two films made entirely out of online media : *The Pain of Others* by Penny Lane (2018) and *Watching the Detectives* by Chris Kennedy (2017). These two essays, conceived as fictionalized research diaries, feature a researcher trying to understand why these two films particularly affected her. Staged on the screen of her computer, the films follow an investigation that moves serendipitously through detours and free associations, and traces Lane's and Kennedy's films back to the sources of the media they reuse. The written essay also starts from a spectatorial experience. It starts from the discomfort felt by the author as well as many critics, about the way in which certain films made out of online media negotiate the different forms of otherness that these media represent: the aesthetic, technological and economic otherness of the Internet vis-à-vis the cinematographic medium; the social, racial or generational otherness of the Internet users vis-à-vis the filmmakers. In an attempt to understand what this discomfort covers, the essay formulates the hypothesis that these films, because of their appropriational nature, run the risk of participating in a form of exoticization of the media they reuse, and of the people who produced them. The research question of the essay can therefore be formulated as follows: what formal strategies have filmmakers working with online media invented to negotiate, within their films, the different forms of otherness that these media represent? The first chapter exposes the theoretical framework of the essay. It justifies in particular the frequent recourse to the history of literature on ethnographic cinema, identified as a part of the history of non-fiction cinema where the question of exoticization has been posed in a particularly insistent and productive manner. Chapters two and three continue the reflection by analyzing a corpus of ten non-fiction films made between 2011 and 2019. Chapter two focuses on five films employing an observational approach to internet media, relying on the relative invisibilization of filmmakers within their films. Chapter three, on the other hand, analyzes five films adopting a "first person" approach: the filmmakers represent themselves, in more or less fictionalized ways, in front of the Internet. Chapter four extends and concludes this reflection by looking back at the production of the two videographic essays that are part of the thesis, presented as two "first person" responses to essentially observational films. Synthesizing these different analyses, the thesis finally identifies several common points between the formal strategies identified along the way as allowing, if not to avoid entirely the implementation of the exoticizing mechanisms, at least to expose explicitly their workings, and to invite the spectators to become critical of them.

KEYWORDS

cinema ; research-creation ; online media ; videographic criticism