

Entretien avec Dominic Gagnon L'homme sans caméra

Apolline Caron-Ottavi and Philippe Gajan

Number 162, June–July 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. & Gajan, P. (2013). Entretien avec Dominic Gagnon : l'homme sans caméra. *24 images*, (162), 18–25.

Entretien avec Dominic Gagnon

L'HOMME SANS CAMÉRA

propos recueillis par Apolline Caron-Ottavi et Philippe Gajan



RIP IN PIECES AMERICA (2009)

LA DERNIÈRE ANNÉE CINÉMATOGRAPHIQUE QUÉBÉCOISE A ÉTÉ MARQUÉE PAR LA redécouverte du travail de Dominic Gagnon. Malgré une reconnaissance précoce dès ses premiers courts métrages (*Beluga Crash Blues*, *Parapluie Bomb City*), cette œuvre était tombée néanmoins dans l'ombre, comme le soulignait Marcel Jean dans son texte du numéro 159 de *24 images*, «Fragments d'une Amérique en morceaux». Les démarches atypiques comme celles-là, qui ouvrent des voies avec une foulée d'avance, se trouvent souvent marginalisées du fait de leur nature inclassable et déconcertante. Mais les derniers mois ont permis de remettre l'œuvre de Gagnon au premier plan, grâce aux projections successives à l'automne 2012 de ses deux derniers films (*Big Kiss Goodnight* au Festival du nouveau cinéma et *Pieces and Love All to Hell* aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal) puis, en février 2013, au cycle «Data et la Trilogie du Web» présenté par la Cinémathèque québécoise – accompagné d'une leçon de cinéma durant laquelle la pensée du cinéaste a enfin eu le temps et l'espace de se révéler de façon aussi précise et lucide que son travail de montage. Aussi, dans le cadre du présent dossier, qui s'intéresse aux mutations et aux nouvelles formes de cinéma, de même qu'à l'occasion de notre édition en DVD de *RIP in Pieces America*, premier volet de ce qui a été nommé pour l'instant la «Trilogie du Web», il nous a semblé important d'offrir un prolongement à la réflexion amorcée en février dernier lors de la rencontre publique de la Cinémathèque.

RIP... est un film tourné dans l'urgence, à la veille des élections américaines de 2008, alors que le Web est le lieu d'une montée en puissance de la paranoïa. Tous les principes de cette façon encore inexplorée de faire du cinéma sont déjà présents : la seule force du montage fait office de commentaire à ces vidéos tirées du Web, dans une récupération brute des images d'aujourd'hui qui n'est pas sans rappeler l'esprit de l'avant-garde des années 1920, quelque part entre le film sans caméra, le collage et le ready-made. Pour reprendre une expression de Duchamp, il s'agit bien dans le montage de Dominic Gagnon d'un «ajustement du disparate». En s'attelant à travailler la matière du réseau Web, Gagnon insuffle une pensée critique à ce qui n'est au départ qu'une accumulation sans forme d'exhibitions, d'appels, de protestations, dont les combinaisons infinies ne disent rien par elles-mêmes. En continuité avec cette prédilection pour le «détournement», il n'est donc pas surprenant que son prochain film, *L'espace de la société*, revisite *La société du spectacle* de Guy Debord à la lumière d'images de notre époque. Les films de Gagnon sont marquants surtout en ce qu'ils inventent une façon de faire du cinéma «autrement», tout en revenant à l'essentiel de ce qu'est le cinéma. C'est un cinéma de l'engagement, au sens où le cinéaste, sans embrasser aucune cause, est engagé personnellement dans ce (et avec ceux) qu'il filme, nous incitant à faire de même; un cinéma qui, par son économie de moyens et en se passant d'intermédiaire (de la caméra au distributeur), peut se permettre d'être entièrement indépendant et libre; un cinéma contemporain au sens le plus fort du terme, qui se nourrit de l'immédiateté des images d'aujourd'hui tout en les arrachant à leur existence éphémère. Enfin, il s'agit surtout d'un cinéma du rythme, dont les films à la cadence cathartique et communicative demandent à être revus tant l'intensité de l'expérience qu'ils proposent est complexe. Mais laissons la parole au cinéaste : parole communicative elle aussi, à la manière des inoubliables anecdotes de *Data*. – A.C.-O.

24 images: **Data** et la Trilogie du Web touchent deux aspects: envisager différemment la création et envisager différemment le matériel et sa diffusion, à travers la reprise des vlogs, l'idée de saved footage... Mais dans la classe de maître que vous avez donnée en février à la Cinémathèque québécoise, vous vous réclamez néanmoins clairement du cinéma, vous dites « je suis cinéaste ». Comment vous percevez-vous dans l'histoire du cinéma?



L'ESPACE DE LA SOCIÉTÉ (2013)

Dominic Gagnon : Jeune, j'ai été attiré par les films de collage (le travail d'Arthur Lipsett notamment). Pendant mes études, j'ai eu l'occasion de découvrir le cinéma direct, le documentaire, le cinéma expérimental en général... Des films qui comportaient peu de dialogues, ce qui me convenait puisque j'étais étudiant dans une université anglophone et que je ne parlais pas anglais à l'époque. J'étais donc plongé dans un monde d'images. Il y a des gens qui ont associé ma pratique à celle du *found footage*, mais en parlant plutôt de *saved footage*, c'est-à-dire du matériel rescapé, sauvé. C'est vrai qu'on est plutôt dans l'archive, dans l'anthropologie: il y a une dimension de collage mais aussi une dimension de sauvetage des images. À l'époque, j'essayais de faire des films assez simples: coupes franches, son non synchronisé... C'est une esthétique de collage, mais ça dévie avec le temps vers la fiction parce qu'il s'agit pour moi d'explorer un territoire mental. Puis j'ai décidé de faire des films plus longs, donc j'ai été tenté d'utiliser des techniques qui s'apparentent au cinéma de fiction: créer le suspense, le rythme dans lequel les informations sont livrées au spectateur, décider des personnages centraux ou secondaires, des pauses ou des moments plus mélodramatiques. J'aime cette idée de faire des mélodrames avec du matériel amateur. C'est une autre forme de détournement. Il y a également la question du « droit de citer » qui m'a inspiré: Debord ou Godard s'insurgeaient en faveur du droit de citer. S'approprier non seulement des chefs-d'œuvre mais aussi des choses qui sont rejetées par des plateformes comme YouTube. Le droit de citer des gens dont la parole n'existerait pas autrement: les gens que je filme s'imaginent qu'ils mettent leur vidéo sur YouTube et qu'elle est là pour toujours; c'est leur vidéothèque, mais en réalité elle ne résistera pas au temps. Je parle donc du droit de citer des fantômes, et cette idée-là me plaît, elle permet de pousser l'aspect fictionnel au maximum.

Quand vous démarrez votre parcours, vous n'avez pas accès à ce matériel du Web dont vous parlez. YouTube commence à prendre

sa place en 2005 à peu près, donc votre pratique du « matériel sauvé » ne commence véritablement qu'à ce moment-là?

Avant que les gens s'approprient cette plateforme et qu'il existe vraiment une culture de *vlogging*, des conventions dans la façon dont les gens se présentent, réalisent leurs vidéos et se répondent se sont mises en place peu à peu – parce qu'il y a un travail de mise en scène étonnant qui est fait. Il a fallu au moins trois ans



avant que cette culture du Web s'installe. En 2008, lorsque j'ai fait le premier volet, *RIP in Pieces America*, on sentait qu'il y avait une idée de communauté qui commençait à s'incarner, des réseaux et des bandes se constituaient. Quand on tombe sur un de ces groupes, on sent qu'il y a un monde, une même ligne de pensée. La façon « classique » de le représenter aurait été de filmer les gens devant leur ordinateur. Avant, dans les années 1980-1990, on représentait toujours le Web de cette façon: quelqu'un assis devant un ordinateur, puis une sorte de parenthèse s'ouvrait dans le film, pour nous donner accès à quelques images de mauvaise qualité provenant du Web, avant de revenir à la réalité. Un peu comme les premiers films avec des téléphones, où un *split-screen* faisait comprendre le principe d'échange, de communication. Dans mes projets, j'essaie au contraire de commencer le film dans l'écran pour le finir dans l'écran, dans ce que l'on pourrait appeler le cyberspace. Il n'est plus besoin d'être introduit au Web aujourd'hui, le spectateur comprend de quoi il s'agit. Tout le monde est désormais familier avec les concepts d'internet, de *vlogging*, mais je serais curieux de ramener des films comme les miens dans le passé: je pense que personne ne comprendrait. Tandis que dans le futur, ça va sûrement être drôle de les regarder, et cette façon de s'exhiber sur internet va sûrement sembler naïve. Ceux qui, par exemple, clament sur internet qu'ils ont peur de se faire arrêter parce qu'ils ont des fusils à la maison sont assez naïfs pour ne pas s'apercevoir que quiconque regarde la vidéo peut les localiser. En même temps, c'est une vie qui existe seulement sur internet: est-ce que dans les faits, ils ont vraiment des fusils ou autant de provisions qu'ils le disent? Ce n'est pas sûr, car c'est surtout un jeu de rôle. Et je ne me lasse pas d'explorer ce genre d'univers mental, ces délires construits. Il y a là un terrain de jeu psychologique hallucinant. La communication entre les gens n'est plus faite de lettres, mais d'images. En tant que réalisateur, il n'y a qu'à récupérer ces images-là. Il n'y a pas à les remettre en scène ou à trouver des astuces pour les introduire, il y a juste à les prendre;



BIG KISS GOODNIGHT (2012)

c'est très nouveau, on n'a encore jamais travaillé comme ça. C'est ce qui fait qu'en ce qui me concerne, la caméra reste au placard. On tombe dans l'archive pure, à travers le témoignage des mises en scène que les gens imaginent, des scénarios qu'ils s'inventent. Il y a l'aspect économique du Web aussi : plus tu fais peur, plus tu as de clics, plus tu es rémunéré par la publicité. Entre 2008 et 2013, l'évolution est frappante, tout le monde est un peu devenu son propre entrepreneur, et cet aspect économique a pris le pas sur la simple envie de communiquer, de se regrouper. Aujourd'hui, c'est le « spectacle au quotidien » qui a pris le dessus. Dès *RIP*, mais surtout avec *Pieces...*, on le constate : les femmes se maquillent, mettent des décolletés. Joetalk est, si on peut dire, un cybermendiant : dans *Big Kiss Goodnight* il ne fait que ça, mendier. Il personnifie totalement cette part de mendicité du Web.

Vous parlez de réel, vous faites référence au cinéma direct, et par ailleurs vous filmez des gens qui sont quelque part entre la fiction et le film de famille, ce à quoi vous ajoutez la notion d'univers mental. Où est alors le réel ?

Je pense que le réel c'est tout ça en même temps : nous sommes tous dans un rapport de séduction et de mise en scène au quotidien. Les gens qui arrivent à se libérer de ça sont peu nombreux. Quelqu'un qui se filme lui-même et décide de se présenter d'une manière ou d'une autre dit déjà beaucoup de choses sur lui. Ce n'est pas seulement la réalité de cette personne-là qui est en jeu, mais aussi la

réalité des internautes d'aujourd'hui, la solitude des gens devant leur ordinateur, qui croient appartenir à une communauté alors qu'une panne de courant suffirait à faire disparaître cette communauté ! C'est un grand spectacle, où certains se perdent complètement, en imaginant pouvoir trouver la vérité sur internet, dans une forme de dépendance. Ils réfléchissent ce que la culture est devenue,

deviennent le miroir de ses modèles dominants. Le cinéma direct parvenait à certaines choses, mais les gens étaient néanmoins influencés par la présence de la caméra. En ce qui me concerne, je trouve presque plus honnête d'accepter la réalité de la personne telle qu'elle est, de ne pas mettre en question la vérité des faits et des informations qu'elle m'apporte : ça ne m'intéresse pas que ce qui est dit soit vrai ou faux. Ce qui m'intéresse, c'est la condition des personnes que je capte, car elle, elle est réelle. Et pour cette raison, je ne communique pas avec les gens au moment où je fais le film, ça

vient après. Je dois les laisser dans leur réalité d'internaute, dans leur solitude, je ne peux pas interférer. J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. La position que m'offre le Web est parfaite : c'est comme un viseur-écran, l'ordinateur est ma caméra, ce que je vois peut être dans mon film, et c'est aussi ma table de composition.

*Pour revenir à vos débuts, il y a toute une démarche qui vous a amené à filmer ces vloggeurs, mais elle est progressive. Si on prend **Beluga Crash Blues** par exemple, il s'agit déjà de filmer des gens*

Entre 2008 et 2013, l'évolution [du Web] est frappante, tout le monde est un peu devenu son propre entrepreneur, et cet aspect économique a pris le pas sur la simple envie de communiquer, de se regrouper.

dans l'espace public, et le travail du son ajoutait déjà une part de science-fiction...

Il y a un projet qui s'appelle le *web bot*. Ce sont des informaticiens qui ont mis ça au point : ils se sont mis à croire qu'ils pouvaient prédire l'avenir en analysant toutes les données d'internet, autant les films de Hollywood que les blogs, les articles de journaux, les *tweets*. Ils utilisent des mots clés, comme « ouragan » ou « troisième guerre mondiale » et, en faisant une sorte de calcul, ils arrivent à des schémas mathématiques incroyables : ils prétendent avoir ainsi prédit les attentats du 11 septembre. C'est une forme de folie quelque part, mais c'est un projet qui m'a marqué parce que je fais à peu près la même chose. Pour *RIP* j'avais pris le mot clé « loi martiale » et, un peu comme avec le *web bot*, ça menait à des sortes de visions prophétiques. Il y a un côté prophétique dans toute tentative de croiser du « data », parce qu'on arrive à des dénominateurs communs. Si on reste dans l'espace de la fiction, on peut se dire qu'on arrive là à une sorte de vision de l'avenir. Félix Guattari disait que les catastrophes contiennent beaucoup d'informations : c'est très juste. Mais j'ai envie de dire que la peur d'une catastrophe contient encore plus d'informations : on peut

analyser une société en partant de sa peur d'une catastrophe. Quand vient la peur de la fin du monde ou que la planète soit sur le point d'exploser, des propos intéressants commencent à se faire entendre. Pas sur le sujet, car le sujet est absurde, mais en amont ou en aval : les gens se mettent à parler de leurs enfants, de leur travail, et regrouper tout ça peut permettre de sentir l'air du temps. C'est comme si, face à des catastrophes réelles, inévitables, on essayait d'apprivoiser nos peurs avec des histoires de zombies. On exorcise les angoisses, on se prépare au futur. En un sens, c'est comme du documentaire de science-fiction. Il y a des faits vérifiables, mais qui donnent lieu à du délire, et ça permet alors d'aller plus loin sur le plan sociologique, politique... J'aime aussi penser mes projets comme des sortes de films d'horreur, des parodies de films d'horreur. Ça nécessite un peu à voir avec le cinéma de genre. D'ailleurs, après les hommes (*RIP...*, *Big Kiss Goodnight*) et les femmes (*Pieces...*), ce sont maintenant les adolescents qui m'intéressent. Quand est venu le temps de la peur de l'apocalypse maya à l'automne 2012, les adolescents ont commencé à être gagnés par la peur et à réaliser des sortes de parodies des vidéos de leurs parents, d'une façon presque



DATA (2010)

performative. Ça a un côté série B, comme une production artisanale de films d'apocalypse. On dirait qu'ils ont compris mieux que leurs parents qu'il s'agit surtout d'un exorcisme. On rejoint là ce que j'ai toujours pensé : tout ça, c'est de la régurgitation de propagande. Ce travail avec les adolescents me permet de renouveler mon intérêt pour la matière et d'atteindre un autre niveau, davantage tragicomique.

Au moment du montage, comment effectuez-vous vos choix parmi toute cette matière du Web justement ? Vos films trouvent un juste équilibre à travers le montage : un regard critique, mais qui ne ridiculise jamais les personnes...

Après la projection de **Big Kiss Goodnight**, quelqu'un m'a dit que je prenais un plaisir malicieux à faire ce film-là parce que le spectateur se fait hurler dessus du début à la fin, comme si c'était quelque chose que j'avais recherché. Au contraire, mon travail pendant un an a consisté à adoucir cette matière, à trouver les moments de silence et d'humanité de l'homme qui apparaît à l'écran. Il faut bien le voir exploser de temps en temps, mais j'ai vraiment tout fait pour essayer de rendre ça digeste pour le spectateur, c'était ma seule ambition. À un moment donné, je ne peux pas faire plus, c'est ça mon sujet, et voilà ce que ça donne. C'est plutôt de la réhabilitation que je fais, dans ce film-là mais aussi dans les deux autres. Il y a des sujets que j'évite. Quand ça commence à parler d'extraterrestres ou autres thèmes semblables, je coupe. Je ne conserve que ce qui touche à une certaine réalité, comme quand les gens parlent de fascisme, de camps, de choses qui ont déjà eu lieu dans l'histoire. Ce sont ces sujets-là qui m'intéressent, quand la peur reste plausible. Dans **RIP...** ou **Pieces...**, le sujet des vidéos n'est pas tant l'apocalypse, comme on a pu le dire, que des phénomènes comme la montée de la droite, une résurgence du totalitarisme... Et en même temps, dans leur agressivité, mes personnages dénoncent ce qu'ils sont, ils ont peur de ce qu'ils incarnent eux-mêmes, ils dénoncent l'intolérance ou le totalitarisme mais ils l'incarnent, complètement. Mais je ne les méprise pas du tout, je suis même attaché à certaines idées qu'ils véhiculent, qui correspondent parfois tout simplement à une idée de la république, de la liberté... Ce sont des gens trompés par le système d'une certaine manière, et ils cherchent un exutoire. Je ne fais pas des films de *freaks*, je cherche à faire douter les spectateurs, qu'ils arrivent à se demander s'ils ne sont pas des *freaks* eux-mêmes, ou bien si les *freaks* n'ont pas peut-être des idées intéressantes. C'est cette zone d'ambiguïté qui m'intéresse. Ça ne servirait à rien de faire un film pour dire que les gens sont fous. Je pense que le cinéma engagé, c'est ça : s'engager avec les gens qu'on filme, et être capable de prendre la responsabilité de ce qu'ils disent dans le film. Être engagé correspond pour moi à épouser des gens, bien plus que des causes. Au départ, tout ce matériau serait à jeter à la poubelle, ce sont des choses que personne ne veut voir. Donc je donne la parole aux gens, sans corriger le tir, mais tout en faisant en sorte que l'ensemble soit digeste. C'est impossible de le faire avec du mépris, et je m'investis beaucoup dans ce sens-là avec mes sujets. Je me mets

J'ai cette impression que plus je m'éloigne des gens, plus je me rapproche d'eux. La position que m'offre le Web est parfaite : c'est comme un viseur-écran, l'ordinateur est ma caméra [...]

à partager leur délire, jusque dans mes choix de vie parfois : c'est presque un jeu.

RIP... *part du fait que vous vous étiez aperçu que ces vidéos disparaissaient, étaient censurées. D'un autre côté, vous entrez en contact avec des personnes, comme c'est le cas avec Joetalk. Le faites-vous pour une question d'autorisation ? Entre sauver ce qui va être censuré et entrer en contact, il y a tout un processus : est-ce que vous entretenez un rapport avec des personnes ou avec des personnages ?*

J'ai des règles personnelles. Si je vais dans un parc et que je fais une photo d'une personne, je n'en parle pas. Si je fais une série de dix photos de la personne, c'est différent, je me sens obligé de lui dire que je fais un projet de photographie sur elle. Mais si ce sont dix photos de dix personnes différentes, je ne vois pas d'obligation d'en parler. Nous sommes dans l'espace public. Pour **Beluga...**, je n'ai jamais demandé la permission aux gens filmés dans le parc d'attractions. Mais pour les enfants de **Parapluie Bomb City**, j'ai demandé aux parents : c'est un choix qui se joue sur de petites choses. Pour **RIP**, je n'ai contacté que très peu de gens, et de toute façon c'était presque impossible de les retracer alors que les femmes de **Pieces...**, c'était plus facile. Mais si je les ai contactées, c'est aussi parce que je développais des personnages avec elles ou plutôt leurs images : il y en a certaines qui apparaissent jusqu'à dix fois dans le film. C'est la même chose pour Joetalk dans **Big Kiss Goodnight**, puisque tout le film est axé sur lui. Il était d'ailleurs content de savoir que je faisais un film, ça lui a fait plaisir, et moi ça me paraissait plus honnête de le lui dire. De plus, je l'ai fait à un moment où j'avais peur qu'il se suicide. Mais par contre, le rapport que j'avais avec son image a nécessairement changé après ça. Des fois, si je préfère ne rien dire, ce n'est pas parce que j'ai peur qu'on me dise non, mais parce que je sais que ce n'est pas forcément rendre service à ces *vloggeurs* que de leur dire qu'ils sont dans un de mes films. Ce sont parfois des gens névrosés, fragiles, et ça peut dégénérer très vite : il y a un peu l'image du prophète qui vient avec le projet de film, ça leur donne raison dans leurs délires en quelque sorte. Or mes choix ne sont pas déterminés parce que le matériel est précieux mais parce qu'une image va être le contrepoint d'une autre, etc. C'est en relation avec le reste du matériel qu'une image devient précieuse.

Pour revenir à ce que vous disiez tout à l'heure, qu'il y a une grande différence entre filmer une personne – même si on ne manipule pas l'image – et aller chercher des gens qui se filment eux-mêmes, est-ce que ce sont non seulement des personnages, mais aussi des metteurs en scène que vous cherchez si on peut dire ? Vous parlez souvent de collaborateurs...

Joetalk, je l'ai choisi parce qu'il filme bien : le son de ses vidéos est toujours impeccable, ses cadrages sont parfaits... En ce sens c'est bien un collaborateur. Personne ne pouvait filmer ça mieux que lui : si j'avais été dans l'auto à côté de lui, ça n'aurait rien donné. Certaines personnes me demandent si j'ai envie d'aller le voir : non, je sais déjà tout de lui. C'est peut-être une manière

«hygiénique» de connaître les gens, mais c'est peut-être aussi ça, le futur. Il y a de quoi s'interroger sur le cinéma : il y a plein de choses qui peuvent détruire le cinéma, dès demain. C'est ce type de crainte qu'ont les gens que je filme, d'être isolés, de n'avoir plus d'amis que derrière leur ordinateur, à travers des clics. Documenter me permet de m'interroger sur l'avenir. Comment va-t-on consommer des images, comment va-t-on les partager ? Avant, on allait voir un film avec quelqu'un puis on allait en discuter ensemble au bar ; aujourd'hui, quelqu'un aime un film sur internet, le partage avec quelqu'un d'autre en lui envoyant le lien, puis ils «chattent» ensemble pour en discuter : tout le rituel du cinéma est là mais délocalisé, décentralisé, individualisé...

C'est le propos de La société du spectacle : unifier les choses en les gardant séparées.



PIECES AND LOVE ALL TO HELL (2011)

Exactement. C'est pour cette raison que ça m'a passionné de relire le livre de Debord après cette aventure du Web. Je ne comprends plus la même chose que lorsque je l'ai lu à 18 ans. À cet âge, ça nous dégoûte de tout, c'est déprimant, on ne trouve plus sa place, on suffoque. Alors que là, en le relisant, je vois au contraire la porte s'ouvrir grande. Mais c'est fou : comment pouvait-il prévoir tout ce qu'il dit là ? Il ne pouvait pas savoir. Il a juste senti que la culture s'en allait vers cette direction, mais il n'aurait jamais pu imaginer que ça se matérialiserait de façon aussi concrète. L'uni en tant que séparé. L'exemple le plus commun, c'est le jeu vidéo : on est une équipe, mais chacun est tout seul dans son salon.

Comment vous placez-vous dans vos films par rapport à ça : «l'uni en tant que séparé» ?

Je crée de fausses communautés par le montage. C'est comme un cliché du futur. Et cette question me concerne directement. Aujourd'hui je peux documenter mes échanges, parce que ce ne sont pas des lettres qu'on s'échange, mais des images, des sons, qui peuvent devenir les matériaux « directs » d'un film. C'est une bonne nouvelle pour le cinéma, il y a des possibilités infinies. Sans parler

de «cinéma direct», ça ne peut pas être plus direct comme façon de faire du cinéma. C'est le sujet lui-même qui crée les images et les sons qui servent à faire le film.

Cocteau disait que tous les chefs-d'œuvre sont des dictionnaires dans le désordre, et là, vous dites exactement la même chose. Vous revendiquez aussi le rituel du cinéma : vous vous appropriez la matière d'internet, mais tenez à montrer vos films dans des salles de cinéma.

Je suis très attaché à la salle de cinéma. La qualité première de la salle pour moi, c'est qu'elle nous prend en otage : c'est un endroit protégé de consommation d'images. Je ne pense pas qu'on va revivre un âge d'or du cinéma, au contraire, mais la salle reste un lieu privilégié. Ce que je fais est une inversion : la plupart des gens documentent la réalité pour ensuite mettre leurs images sur le Web, ils numérisent le monde. Je fais le geste inverse : je



ré-analogise le monde, pourrait-on dire. J'apporte dans la salle les images du Web pour qu'elles soient vues, discutées, reçues de façon organique, analogique, et collective. Imaginez ce que ce serait s'il y avait un *view count* en bas de l'écran au cinéma : ce film a été vu 203 800 fois. Le Web en ce sens est vraiment près du commerce, de l'ordre de l'instantané. Alors qu'au cinéma on peut se reposer, ou même s'ennuyer. Chez soi, on n'a même pas la patience de s'ennuyer devant un film, alors qu'en salle on lui laisse plus de chance. La salle me permet aussi de prendre de la distance par rapport à mon travail, d'avoir des échanges à propos de ce que je fais.

Tout à l'heure vous parliez de ce qui a changé depuis 2008, de la donnée économique qui s'est ajoutée, de celle de la société du spectacle, de la séduction, de la mise en scène des individus par eux-mêmes sur le Web. Mais il y a aussi l'idée d'une bouteille à la mer dans ces vidéos. On a le sentiment que les vloggeurs ne se reconnaissent plus dans aucun discours et que créer leur propre discours leur donne une existence.

C'est en adhérant à ces discours-là qu'ils trouvent des « amis ». YouTube s'organise toujours pour que l'on trouve des amis ! Ce

sont des communautés d'intérêt artificielles qui se créent sur le Web. Le fait de se regrouper autour de thèmes comme la fin du monde ou certaines théories du complot est marginal d'ailleurs. La plupart des gens que je filme ont très peu de spectateurs... Et même la plateforme les rejette. Ils vont dénoncer le fait d'être censurés comme s'il s'agissait là d'une atteinte à leurs droits, en oubliant qu'il s'agit juste d'un service comme un autre, économique. Ils sont fâchés quand YouTube change les règles, comme s'il s'agissait d'un bien public, alors que tout est complètement privatisé. Mais leur peur, même marginale, ne vient pas de nulle part. J'essaie de comprendre d'où viennent toutes ces idées de complot. Il y a des sources, identifiables. Hollywood, Fox News, une église nommée Santa Barbara nourrissent ces idées-là sur le Web. Ensuite, les gens diffusent en faisant les perroquets. Mais à l'origine j'ai pu identifier environ une dizaine de sources : ce sont des techniques qu'on retrouve dans l'histoire récente, c'est de la désinformation. Quand tout le monde crie au loup pour les mauvaises raisons, cela discrédite les vraies alertes. Noam Chomsky peut parler sérieusement de l'État d'Israël, mais comme tout le monde a dit n'importe quoi auparavant, ça n'a plus d'impact. On ne peut plus parler de rien, parce que tout et n'importe quoi a été dit, donc aucun sujet ne semble tenir la route. Les théories du complot ont toujours servi à détourner l'attention des vrais événements historiques. Je fais des films sur des gens qui sont accros d'information, car c'est un signe des temps, ça dit beaucoup sur l'hypocrisie de nos sociétés.

*Vous parlez beaucoup de contenu, et en même temps vous dites que vous captez des performances. Dans **Big Kiss Goodnight**, non seulement le discours n'est pas nouveau mais en plus il est extrêmement répétitif, donc à un moment il devient évident pour le spectateur que l'intérêt ne se situe pas dans ce qui est dit, mais dans la répétition elle-même, la posture, le corps, les détails de l'habitable, le café glacé... c'est surtout ça qu'on retient de Joetalk, plus que son discours.*

Mais c'est ça le contenu, c'est lui. Il n'y a que lui, comme médium, qui peut contenir ces choses-là, et avec cette intensité-là. La vérité est bien plus dans sa performance que dans sa tentative d'être juste, articulé, véridique. Sur ma table de montage, tout est en vrac au début : ce sont autant des mots que des images que je regarde, des accidents qui se produisent devant la caméra... Quand Joe donne une tape sur le tableau de bord, non seulement on l'entend mais la caméra vibre aussi. Il y a toute une interaction entre le son, l'image, la parole. Quand il interrompt une phrase pour commander un café glacé, ça fait aussi partie de la performance, comme tout ce qui se passe autour de lui, l'espace, le temps, ce qui se produit là, maintenant, le bruit du moteur, le vent dans le micro... C'est avec tout cela que je compose, et souvent je n'écoute même pas ce qu'il dit. Par contre, je peux me dire : là, il faut qu'il arrête de parler, il faut un moment de silence coûte que coûte. Ce silence-là est bien plus important pour moi que tout ce qu'il raconte. Mes films étaient sans paroles au début, alors que maintenant ils sont très bavards : mais on

arrive au même résultat, une négation du langage, que ce soit par l'absence ou au contraire par la saturation de paroles. Je sature pour que le film soit sous tension et que le spectateur n'entende rien ou n'ait pas le temps de tout entendre, de tout expérimenter. J'essaie de faire des films qui peuvent être vus plusieurs fois et de différentes manières, et qui comportent plusieurs trames superposées, plusieurs couches.

C'est l'aspect que vous considérez le plus au montage, la question du rythme, des couches qui se superposent ?

La musique. C'est comme de la musique, c'est très subjectif. En ce qui concerne Joetalk, c'est du rap ou du hip-hop pour moi. Mais je me rends compte avec le temps que ma façon de monter n'est pas préméditée. Peu importe le matériau, mon idée du montage est de faire un beau geste, un beau trait. Comme descendre une pente de ski : faire un film, c'est faire une belle ligne, on ne peut pas s'arrêter en plein milieu. J'aime être simple pour avoir cette liberté, comme ça je peux changer d'idée n'importe quand, je peux même abandonner l'idée du film si je vois que ça ne mène à rien, je n'ai pas d'obligation. Ce sont des films modestes en apparence, mais ça n'empêche pas qu'ils soient très ambitieux. Je peux aussi dire que je tourne des films populaires. Je pense vraiment qu'ils le sont.

Vous dites bien « tourner » : vous employez sans problème ce vocabulaire...

Le vocabulaire du cinéma, oui : tourner, capter. On appuie sur *record* ou sur un déclencheur de la même façon. Du temps de **RIP...**, je n'avais pas la facilité technique que j'ai aujourd'hui et j'étais assis, ma caméra à côté de moi sur un trépied, devant mon écran d'ordinateur ; je recadrais, je re-filmais directement. C'était un peu comme si j'interviewais quelqu'un, mais en étant face à un écran. Aujourd'hui, je ne travaille plus comme ça, mais à l'époque je faisais ça dans la panique : il fallait que j'enregistre d'une manière ou d'une autre ce que je voyais. Je ne pensais pas faire autant de films avec le Web. J'ai travaillé sur le Web pour **Data** parce que c'était le seul moyen de faire le point sur l'expérience du collectif At work. C'est à ce moment-là que je suis tombé sur les images qui apparaissent dans **RIP...**, qui était alors devenu le projet le plus urgent. Il y avait une montée d'angoisse hallucinante sur le Web à la veille des élections américaines, et j'avais dix jours pour agir ; après les élections c'était fini, le suspense était retombé. Ça m'embête de devoir citer Picasso, mais il disait « je ne cherche pas, je trouve ». Eh bien moi, je « tombe sur ». Avec **RIP...** je suis tombé sur quelque chose. Et j'ai compris qu'il y avait là de la belle matière de cinéma, quelque chose de vraiment cinématographique. Avec **RIP...**, j'ai aussi l'impression de regarder une bande dessinée, il y a une vraie matière narrative. Pour moi le cinéma n'est pas une question d'imagination, il s'agit plutôt de bien réagir aux choses qui nous entourent. Lorsque l'on « tombe », c'est rarement élégant, c'est éprouvant. Mais je considère que les films doivent ouvrir des possibles, et peu importe au fond qu'ils soient réalisés de façon maladroitement ou peu professionnelle.

Je pense que le cinéma engagé, c'est ça : s'engager avec les gens qu'on filme, et être capable de prendre la responsabilité de ce qu'ils disent dans le film. Être engagé correspond pour moi à épouser des gens, bien plus que des causes.

Vous affrontez beaucoup de paradoxes : vous dites que ce n'est pas essentiel que ça vienne du Web, de la vidéo, etc., et pourtant vous revendiquez d'utiliser ce matériau-là. C'est ce qui fait l'unicité de votre démarche : prendre et laisser, prendre position de manière intellectuelle.

Il y a une chose importante pour moi dont on n'a pas parlé encore, c'est l'idée d'économie de moyens. Quand vient le temps de faire un film, le moins de moyens je vais utiliser, le mieux ce sera. **RIP...** aurait pu être mieux introduit par exemple, avec un carton qui détaille le contexte des élections, un discours sociologique, une voix *off*, mais pour moi c'est déjà trop de moyens. À vouloir trop cadrer, trop figoler, on risque de passer à côté de l'essentiel. Arriver avec juste le matériel brut, ça se rapproche des films de collage. Les films d'Arthur Lipsett par exemple sont constitués d'images qui avaient été rejetées à l'époque, et ils disent beaucoup de choses. C'est ce qui fait qu'avec le temps il y ait une chance que l'œuvre puisse encore intéresser. L'assistance à mes films est petite, alors c'est sur le temps que je compte pour qu'ils existent.

Concernant l'idée de prendre ou laisser, de prendre position, il suffit de se rappeler l'histoire de l'art du XX^e siècle et l'impasse qui a suivi les avant-gardes pour comprendre qu'on ne peut pas aujourd'hui faire table rase. Tout ce que j'accumule comme

bagage, il m'est impossible de le nier ou de l'ignorer quand vient le moment de faire un film. Maintenant que je connais Debord, que j'ai fait un film, **L'espace de la société**, inspiré de ses réflexions, je suis davantage sensible à ce que c'est que faire du spectacle : dans **Pieces...** il y a des gags qui sont entièrement construits. Et là, je suis obligé de me demander si, comme cinéaste, je veux vraiment aller jusque-là. Je m'investis beaucoup sur le plan de la pensée, des idées, et c'est pour cette raison que **Data** reste mon film préféré : c'est comme un cadeau, c'est un film qui peut faire du bien à certaines personnes. Dans **Data**, on détourne des forces de travail, des outils et du temps pour donner envie aux gens de le faire aussi. On a essayé de montrer le moins de choses possible dans le film, en ayant plutôt recours à l'anecdote, au récit. C'est une économie de moyens considérable quand on se satisfait d'une anecdote plutôt que d'un gigaoctet d'archives : cela permet d'être plus généreux et ça fait beaucoup mieux son chemin dans la culture. Quand je fais un film, j'ai ce but-là en tête, que le film puisse donner des idées. Ça vaut aussi sur le plan du cinéma : j'ouvre des voies, et ça peut ne pas être parfaitement adroit. Mais je préfère défendre une nouvelle façon de faire des films plutôt que de défendre la justesse de mes coupes ou de mes choix musicaux. Quand je parle de mes films, j'ai envie avant tout de donner aux autres l'envie d'en faire. 🎬

