

Université de Montréal

**DORIS WISHMAN SUR LES PLATEFORMES VÀ D CINÉPHILES :  
UNE CONTRE-HISTOIRE 2.0 DU CINÉMA ?**

par  
Nicolas Andrieux

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Août 2023

© Nicolas Andrieux, 2023

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**Doris Wishman sur les plateformes VAD cinéphiles :  
Une contre-histoire 2.0 du cinéma ?**

*Présenté par*

**Nicolas Andrieux**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Marta Boni**

Président-rapporteur

**Joëlle Rouleau**

Directrice de recherche

**André Habib**

Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire entend analyser et mettre en perspective la présence, début des années 2020, des films de Doris Wishman dans les catalogues des plateformes de *streaming* cinéphile Criterion Channel et MUBI. La réalisatrice officiait dans le genre tabou et discrédité de la sexploitation. Elle ne prétendait pas à la grille auteuriste revendiquée par les deux sites de vidéo-à-la-demande. Le phénomène à l'étude est donc celui d'un déplacement de son cinéma vers une sphère de réception nouvelle. Pour en comprendre les enjeux, je propose une double recherche-terrain. Elle consistera d'abord en l'étude de la façon dont Criterion Channel et MUBI s'approprient et valorisent ces films auprès de leurs abonnés. Elle sera ensuite discutée par la conduction d'entretiens, menés avec des professionnels du streaming et des spécialistes de Doris Wishman. Plus largement, l'analyse de phénomène cherche à comprendre comment l'expérience d'un spectateur peut différer selon le contexte de visionnement, et comment un film peut être détourné, ou non, de son intention originelle.

**Mots clefs** : plateformes VAD, cinéma de patrimoine, cinéphilie, marge, sexploitation, Doris Wishman

## **Abstract**

This thesis aims to analyze and put into perspective the presence, in the early 2020s, of Doris Wishman's films in the catalogs of cinephile video-on-demand platforms MUBI and Criterion Channel. The director was working in the taboo and discredited genre of sexploitation. She had no pretensions to the auteur-oriented positioning of the two VOD sites. The phenomenon under study is therefore a shift of her cinema towards a new sphere of reception. To understand what's at stake, this thesis proposes a double field research. First, it will study how Criterion Channel and MUBI appropriate and promote these films among their subscribers. It will then discuss the findings through interviews with streaming professionals and Doris Wishman specialists. More broadly, this analysis seeks to understand how a viewer's experience can differ depending on the viewing context, and how a film can be diverted from its original intention.

**Keywords** : VOD platforms, classic movies, cinephilia, margin, sexploitation, Doris Wishman

## Table des matières

<b>1. INTRODUCTION : GENÈSE, CADRAGES ET PROBLÉMATIQUE</b>	<b>9</b>
1.1. DORIS WISHMAN : DES ENFERS AU DEVANT DE LA SCÈNE	10
1.2. CRITERION CHANNEL : PETIT ÉCRAN DEVENU GRAND	14
1.3. PROBLÉMATIQUES ET HYPOTHÈSES	17
1.4. DÉMARCHE ET ANNONCE DE PLAN	19
<b>2. ÉTAT DE LA QUESTION : LES PLATEFORMES VÀD CINÉPHILIQUES ET LA PATRIMONIALISATION EN QUESTION DE DORIS WISHMAN</b>	<b>21</b>
2.1. LES MÉCANISMES À L'OEUVRE DANS LE MARCHÉ DE LA VÀD	21
2.1.1. Quelle place pour les offres cinéphiles ?	22
2.1.2. La marchandisation du film de patrimoine	25
2.1.3. Vers ma recherche	26
2.2. ÉVOLUTION DES DISPOSITIFS DE MÉDIATION CINÉPHILIQUE DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AUX PLATEFORMES DE STREAMING	27
2.2.1. Internet et le nouvel ébranlement du dispositif cinéphilique traditionnel	27
2.2.2. Comment penser la place des spectateurs connectés ?	29
2.2.3. Vers ma recherche	30
2.3. ENJEUX D'UNE POTENTIELLE PATRIMONIALISATION DU CINÉMA D'EXPLOITATION	30
2.3.1. Ancienne et nouvelles considérations du cinéma d'exploitation	31
2.3.2. Doris Wishman dans les études cinématographiques	33
2.3.3. Patrimoine cinématographique et processus de patrimonialisation	34
2.3.4. Vers ma recherche	35
2.4. CONCLUSION DE CHAPITRE	35
<b>3. MATRICE ANALYTIQUE : POSITIONNEMENT PERSONNEL, ANCRAGES CONCEPTUELS &amp; MÉTHODOLOGIE</b>	<b>36</b>
3.1. POSITIONNEMENT PERSONNEL	36
3.2. CONCEPTS ET OUTILS ANALYTIQUES	37
3.2.1. Médiation cinéphilique	37
3.2.2. Patrimoine cinématographique	39
3.2.3. Marge et tensions dynamiques	40
3.3. GRILLE MÉTHODOLOGIQUE	43
3.3.1. Analyse des interfaces VÀD : plateformes identifiées et démarche analytique	43
3.3.2. Entretiens : modalités et intentions synthétiques	45
<b>4. ANALYSE DES PLATEFORMES : DORIS WISHMAN ET SA MÉDIATION CINÉPHILE EN LIGNE</b>	<b>47</b>
4.1. CRITERION CHANNEL	48

4.1.1. Mission institutionnelle	48
4.1.2. Interface et dispositif	50
4.1.3. Conclusion	62
4.2. MUBI	64
4.2.1. Mission institutionnelle	64
4.2.2. Interface et dispositif	67
4.2.3. Conclusion	81
4.3. LETTERBOX	82
4.3.1. Analyse	83
4.3.2. Conclusion	85
4.4. CONCLUSION DE CHAPITRE	85
<b>5. CONDUCTION D'ENTRETIENS : DIALOGUES, REGARDS ET PERSPECTIVES</b>	<b>87</b>
5.1. INTERVENANTS ET ANNONCE DE PLAN	87
5.2. SYNTHÈSE ET ENSEIGNEMENTS	89
5.2.1. Intérêts : derrière l'attelage critique et la posture paritaire	89
5.2.2. Contexte : entre bienveillance et raccourcis potentiels	95
5.2.3. Récupération : inventer une autre façon d'être humain	100
5.2.4. Dilution : la marge à l'épreuve du large	105
5.3. CONCLUSION DE CHAPITRE	109
<b>6. CONCLUSION DU MÉMOIRE</b>	<b>111</b>
<b>7. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>	<b>114</b>
<b>8. ANNEXES</b>	<b>117</b>

## Liste des figures

Figure 1 : La translation des films de Doris Wishman vers une nouvelle sphère de réception

Figure 2: La navigation d'un abonné de Criterion Channel vers les films de Doris Wishman

Figure 3: La navigation d'un abonné MUBI vers les films de Doris Wishman

## Remerciements

Merci à Joëlle Rouleau, directrice de cette recherche, pour ses conseils lumineux, pour sa bienveillance indéfectible, malgré ses vents et ses marées.

Merci à Sara Ataiyan, Lars Nilsen, Lisa Petrucci, Rickard Gramfors, Alicia Kozma et Simon Laperrière pour leur coopération enthousiaste et passionnante.

Merci à ma famille ici de m'avoir fait une place dans sa vie.

Merci à ma famille là-bas pour sa confiance aimante et sans rivage.

Merci aux amis qui m'ont fait *écouter* autre chose que des films.

Merci à Doris Wishman de m'avoir hérissé le poil.



« *It's fascinating to see that these films have entered film culture at large. It feels almost like a sick joke. The kind of joke that I feel Doris would appreciate.* »

Lars Nilsen<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCTION : GENÈSE, CADRAGES ET PROBLÉMATIQUE

Je débarque à Montréal en septembre 2021 pour poursuivre des études en histoire du cinéma entamées à Paris. Parmi les nombreux avantages présentés par ma traversée de l'Atlantique, j'en trouve un de taille : l'accès à la plateforme de streaming Criterion Channel. Bien sûr, la V&D existe en France. Mais si je tombe amoureux de cette plateforme, ce n'est pas tant pour le répertoire très branché *cinéma d'auteur* que j'y trouve - et somme toute assez européen -, mais plutôt pour cet autre regard sur ce répertoire là : luxueux mais irrévérencieux, résolument digital mais chaleureusement élitiste. En d'autres termes, je perçois leur démarche ainsi : montrer Kurosawa certes, mais montrer Kurosawa dépoussiéré. Et puis, j'y découvre les films de John Waters, des frères Maysles, de Dusan Makavejev ... Des films qui ne faisaient pas partie de mon radar très classique et que je dévore avec passion dans cet écran numérique.

Un soir d'octobre 2021, guidé par la curiosité de découvrir une réalisatrice que je ne connaissais pas, je tombe un peu par hasard sur un film de Doris Wishman : *Bad Girls Go to Hell*. C'est le choc immédiat. Mais ce n'est pas que la fougue, la liberté, le chaos de ce film qui m'ont laissé pantois, c'est aussi le décalage que je ressentais avec le contexte dans lequel je l'avais regardé. Si je l'avais vu dans un cinéma de quartier, à une heure tardive, peut-être y aurais-je trouvé autre chose. En le découvrant sur Criterion Channel cependant, je n'ai pas pu m'empêcher d'y trouver des échos avec le style Jean-Luc Godard ; avec le traitement du viol par Hitchcock dans *Marnie* réalisé une seule année avant ; avec la photographie de Samuel Fuller ... Bref, je n'ai pas pu m'empêcher de mettre ce film dans la case *auteuriste* qu'il ne préemptait pas forcément à

---

<sup>1</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

l'origine : *Bad Girls Go to Hell* n'est-il pas juste un film produit sur le pouce par une réalisatrice qui n'en avait rien à faire de générer ces comparaisons-là ?

Cette rencontre avec Doris Wishman et le contexte de cette rencontre, m'ont amené à enquêter sur la réalisatrice, à voir d'autres de ses films, à me renseigner aussi sur les plateformes de diffusion d'un cinéma dit d'auteur, à troquer mon regard passionné pour une intuition problématique. J'ai cherché à comprendre pourquoi, comment, et avec quels enjeux, un cinéma aussi étrange pouvait être proposé sur des réseaux qui ne me semblaient *a priori* pas prétendre à l'étrangeté. Avant d'assoir ma recherche sur des questions précises, je considère nécessaire de présenter ces deux entités à la source de mon projet : Criterion Channel et Doris Wishman.

### 1.1. DORIS WISHMAN : DES ENFERS AU DEVANT DE LA SCÈNE

Doris Wishman est une énigme, un paradoxe. Elle est à la fois la réalisatrice la plus prolifique de l'histoire du cinéma américain<sup>2</sup>, mais complètement inconnue du grand public ; à la fois « respectable nice little lady »<sup>3</sup>, mais papesse de la sulfureuse exploitation<sup>4</sup> *made in USA* ; elle met à la fois en images des sujets glauques ou grinçants, mais toujours de façon sarcastique et décalée. Doris Wishman ne semble, d'une certaine manière, jamais être là où on l'attend.

Tout au long de sa carrière insatiable, celle qui promettait de continuer à « réaliser des films en enfer »<sup>5</sup>, n'aura eu de cesse de s'effacer, tantôt derrière des pseudonymes, tantôt derrière une indifférence assumée. Quand un journaliste lui demande « When you look at your movies, how would you like them to be seen ? How do you want people to look at your career ? », elle répond : « That's upon them, I don't really care. I know that what I did, I did to the best of my abilities, I was fair with everybody, and that's all that counts. »<sup>6</sup> Alors que la cinéphilie de l'époque rend gloire aux auteurs et autrices du grand écran, son héritage revendique une passion pour le cinéma, mais

---

<sup>2</sup> Elle réalise 31 films entre 1960 et 2002.

<sup>3</sup> Extrait d'une interview de David Friedman pour le « Incredibly Strange Film Show », diffusé à l'origine à la télévision le 29/9/1989 et disponible sur Youtube (<https://youtu.be/kFdGRySU8Mk?si=8k6dX62mp8254Gsq>)

<sup>4</sup> La *sexploitation* est un sous-genre du cinéma d'exploitation. Le site GrindhouseDataBase la définit ainsi : « Exploitative use of explicit sexual material in movies and the media. [...] The idea was to exploit the concept of sex without violating long-standing cultural and legal taboos against showing it all on the screen. » ([https://www.grindhousedatabase.com/index.php/The\\_Erotic\\_World\\_of\\_Sexploitation](https://www.grindhousedatabase.com/index.php/The_Erotic_World_of_Sexploitation))

<sup>5</sup> Propos relayés par Alicia Kozma et Finley Freibert (2021, p.5) et dont je propose ma propre traduction.

<sup>6</sup> Extrait de l'interview de Doris Wishman pour le « Incredibly Strange Film Show », diffusé à l'origine à la télévision le 29/9/1989 et disponible sur Youtube (<https://youtu.be/kFdGRySU8Mk?si=8k6dX62mp8254Gsq>)

avec un petit « c » : bricolé, fait-maison, imparfait. Un film est un succès s'il fait suffisamment d'entrées pour financer le suivant. Un cinéma moins art, qu'artisanat. « Her movies » explique Mike Vraney, fondateur de Something Weird Video, « are actually the epitome of what fascinates me about ultra-low-budget movies - the fact that they were ever made ... Doris is a perfect example of anarchy filmmaking. »<sup>7</sup> Et cela paraît donc tout naturel que le récit de sa vie soit haut en couleurs.

Alicia Kozma raconte par exemple le méli-mélo autour de sa date de naissance (2021, p.3) : le 23 juillet 1920 comme le maintient Wishman ? le 23 avril 1920 comme le prétend son biographe Michael Bowen ? ou le 22 juin 1912 comme ponctuent les registres d'état civil ? Ce que l'on sait en tout cas - ou croit savoir - c'est que la future réalisatrice perd sa mère à l'âge de deux ans, qu'elle grandit avec son père et ses quatre frères et soeurs, d'abord à New-York puis à Westchester Country. Plus tard, elle retourne à NYC pour devenir actrice. C'est finalement dans le métier de la distribution qu'elle fait ses classes, aux côtés de Joseph E. Levine et Max Rosenberg, précurseurs dans le genre du « film nudiste ». Elle épouse dans la foulée le publicitaire Jack Silverman en 1959. Le couple pose ses valises en Floride mais Jack décède tragiquement cinq mois plus tard. Le nouveau monde de Wishman s'écroule et elle cherche une occupation pour compenser sa peine et son ennui. Elle se tourne vers le cinéma.

« She knew distribution ; how difficult could production be ? » écrit Alicia Kozma (ibid.) comme pour insister sur le prosaïsme de son début de chemin vers la réalisation. Ni vision artistique, ni démangeaisons créatives, Doris Wishman veut faire de l'argent. Elle s'est familiarisée avec les codes des films de nudiste, et surtout, en bonne businesswoman elle connaît le plus vieux des adages : l'érotisme fera toujours vendre. Si elle s'oriente vers les films *olé-olé* c'est donc, non par lubricité, mais par pragmatisme. Alors elle emprunte \$10,000 à sa soeur et arrive tant bien que mal à sortir un premier film en 1960 - *Hideout in the Sun* (1960) -, puis signe huit autres « nudie cuties »<sup>8</sup> dans la foulée - dont *Nude on the Moon* (1961) est le plus célèbre. Ces films légers, frivoles, décomplexés, sont alors à la mode, mais très vite, le public va s'en lasser et demander à voir autre chose.

---

<sup>7</sup> Propos de Mike Vraney, fondateur de Something Weird Video, relayés dans un article du LA Times publié le 21 août 2002, et disponible en ligne (<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-aug-21-me-wishman21-story.html>)

<sup>8</sup> Pour le site ArtAndPopularCulture.com, le genre se définit ainsi : « The "nudie cutie" was a genre of American erotic feature films which openly contained female nudity without a pretext of a naturist context, as the nudist film which preceded it. » ([www.artandpopularculture.com/Nudie\\_cuties](http://www.artandpopularculture.com/Nudie_cuties))

Car pour cette pornographie balbutiante et encore très pudique, les tendances évoluent et Doris Wishman les épouse une à une : après les films de nudistes, elle tourne des « roughies »<sup>9</sup> - *Bad Girls go to Hell* (1965) et *Indecent Desires* (1968) notamment -, des séries b de films d'espionnage, pastichés et dénudés - *Deadly Weapons* (1974) et *Double Agent 73* (1974) avec la plantureuse Chesty Morgan pour ne citer qu'eux -, des documentaires - *Let me Die a Woman* (1978) - ou encore deux films « hardcore » qu'elle n'assumera jamais vraiment<sup>10</sup> - *Come with me my Love* (1976) par exemple. Wishman surfe sur les vagues de ce qui marche, met une offre face à la demande des spectateurs qui évolue.

Elle réalise un dernier film en 2002 - *Dildo Heaven* - et meurt quelques mois plus tard. La même année, elle apparaissait sur le plateau de Conan O'Brien et ce moment de télévision<sup>11</sup> porte l'image qu'elle laisse à la postérité. Il raconte déjà la reconnaissance - nichée certes, mais reconnaissance tout de même - dont elle jouit alors : courant des années 90, la ressortie de ses films sur VHS a permis non seulement de fédérer une nouvelle génération d'adorateurs, mais aussi de donner la pleine conscience de sa filmographie colossale et au complet - en passant outre les pseudonymes notamment. Mais ce moment de télévision raconte aussi, la difficulté de la réalisatrice à exister par-delà la frivolité de ses films : l'animateur s'amuse notamment à faire dire à cette désormais dame très âgée le nom très *coquin* de son dernier film ; à montrer des extraits sensuels de ses précédentes réalisations ; à, en quelque sorte, ne pas la prendre très au sérieux. À raison ou non.

Doris Wishman n'a effectivement jamais caché son goût pour le « gimmick »<sup>12</sup> : que ce soit, par exemple, les titres légendaires de ses films, le fait de faire tourner Chesty Morgan uniquement pour son tour de poitrine, ou de filmer pour la première fois dans l'histoire du cinéma une opération de changement de sexe dans *Let me Die a Woman* (1978) ... Toutes ces choses qui

---

<sup>9</sup> Le site GrindhouseDatabase.com définit le genre ainsi : « Roughies were a more aggressively lurid subgenre of classic Sexploitation cinema. These films injected violence and sadism into the standard, rather innocent, softcore mix. They featured stories dealing with S&M, kidnappings and sexual abuse. » (<https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Category:Roughies>)

<sup>10</sup> Elle les signera sous un nom d'emprunt, ne revendiquera jamais leur production, et ce n'est que grâce au travail d'archive et d'enquête du label Something Weird Video qu'ils referont surface.

<sup>11</sup> « Late Night with Conan O'Brien » diffusé à l'origine à la télévision le 07/03/2002 et disponible sur Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=q-LCPd1ThsI>)

<sup>12</sup> Extrait de l'interview de Doris Wishman pour le « Incredibly Strange Film Show », diffusé à l'origine à la télévision le 29/9/1989 et disponible sur Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=kFdGRySU8Mk>)

sont en elles-mêmes des éléments marketing et qui font presque dévier du contenu du film lui-même. Lars Nilsen ira même jusqu'à supputer que la seule raison d'être du film *Immoral Three* (1975) est ce plan sur le ceinturon iconique que porte une des actrices<sup>13</sup>. Ce qui définit tout à fait le « cinéma d'exploitation » dont elle fait sa spécialité - et dont la « sexploitation » est une sous-catégorie :

The term exploitation is derived from the practice of exploitation, advertising or promotional techniques that went over and above typical posters, trailers, and newspaper ads. Exploitation producers conceded that because their films lacked identifiable stars or the recognition provided by conventional genres, they needed an extra edge to be "put over" with audiences. A kind of carnivalesque ballyhoo became integral to their success. (1999, p.4)

Pour le dire autrement, le cinéma d'exploitation vise l'argent rapide, et non les tapis rouges. Et inutile de préciser que ce calcul économique n'a pas reçu les faveurs de la critique, de l'académie ou de la « cinéphilie » plus largement telle que pensée par Noël Burch - « la "cinéphilie" visée ici n'est pas l'innocente pratique qui consiste à aller beaucoup au cinéma, mais bien une institution productrice de textes, de cours, détentrice d'un pouvoir et, en principe, d'un savoir » (2007, p.66). Pourquoi s'intéresser à ce type de cinéma qui revendique le peu d'intérêt qu'il faudrait lui donner ? Concrètement, il faudra attendre 2021 pour voir le premier ouvrage académique être consacré à Wishman<sup>14</sup>. Aussi, même dans le secteur des films d'exploitation, elle reçoit moins d'attention que d'autres réalisateurs comme Russ Meyer : à titre de comparaison le film *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) a été « vu » par 28.533 membres Letterbox contre 4.205 pour *Bad Girls Go to Hell* (1965).<sup>15</sup> Enfin, et c'est assez symptomatique, Wishman reçoit fin des années 90, une récompense d'honneur au Chicago Underground Film Festival, comme pour signifier son existence longtemps sous les radars, à la marge, réservée au giron d'hurluberlus ou d'initiés. Et l'histoire aurait pu s'arrêter là.

Début des années 2020 cependant, la réalisatrice américaine connaît un inattendu retour en force : 1) Alicia Kozma lui consacre un premier ouvrage académique ; 2) l'American Genre Film Foundation réédite en format BluRay 2K une très large partie de sa filmographie en trois coffrets ; 3) la plateforme de streaming Cultpix lui offre une rétrospective exhaustive ; 4) et elle fait son apparition dans le catalogue de la plateforme Criterion Channel je l'ai dit, mais également dans

---

<sup>13</sup> Propos relayés dans le commentaire du film *Immoral Three* (1975) disponible dans les bonus de la réédition du film par l'AGFA en 2021.

<sup>14</sup> Ouvrage intitulé *ReFocus: the Films of Doris Wishman* (Freibert & Kozma, 2021).

<sup>15</sup> Données récoltées le 8 juin 2023.

celui de la plateforme MUBI, elle aussi orientée vers une proposition cinéophile. Alors que ces trois premières occurrences pourraient s'inscrire dans la lignée d'une Wishman encore à la marge d'une cinéphilie classique, la quatrième par contre donne à penser un déplacement de son cinéma vers d'autres sphères. Je donne désormais un avant-goût de la réponse en présentant la plateforme Criterion Channel.

## 1.2. CRITERION CHANNEL : PETIT ÉCRAN DEVENU GRAND

Criterion Channel est une plateforme de Vidéo-à-la-Demande : en contrepartie d'un abonnement mensuel de \$10.99 - ou de \$99.99 par an -, son utilisateur peut consulter en ligne les films et contenus disponibles dans son catalogue. Disponible uniquement depuis les territoires états-uniens et canadiens, elle se différencie des mastodontes que sont Netflix ou Amazon Prime par exemple, à travers une sélection triée sur le volet de classiques d'hier et d'aujourd'hui. Mais pour présenter la plateforme, son positionnement et son impact, il revient d'abord de dire quelques mots sur la maison-mère : la Criterion Collection. D'autant que la mission de ces deux entités n'est a priori pas forcément compatible : si la *Channel* oeuvre pour l'appréciation en ligne du cinéma, la *Collection*, elle, en fait la promotion en tant que support physique, à travers des coffrets Blu-Ray ou DVD.

Cette dernière est fondée en 1984, à un moment où les pratiques de consommation du 7<sup>e</sup> art se transforment, se déplacent depuis les salles obscures vers la télévision du salon.<sup>16</sup> La démocratisation des supports Laserdisc et VHS courant des années 80 et 90 opère une double révolution : celle de pouvoir posséder un film, mais aussi d'amplifier son expérience à travers des contenus exclusifs comme des commentaires ou images de making-of notamment. La Criterion Collection s'est engouffrée dans cette opportunité de marché : des classiques réédités, à voir, mais surtout à revoir dans une qualité optimale et complétés d'éléments nouveaux. La première sortie : *Citizen Kane* (Welles, 1941). Suivent dans la foulée *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), *Les Sept Samouraï* (Kurosawa, 1954). Près de 40 ans plus tard, l'entreprise revendique toujours ce créneau d'oeuvres jugées « importantes » :

The Criterion Collection is a continuing series of important classic and contemporary films on home video. Our editions often include restored film transfers along with commentary tracks and other kinds of supplemental features, which we pioneered with the release of our first laserdiscs, *Citizen*

---

<sup>16</sup> Criterion devient alors la division *homevideo* du distributeur Janus Films, fondé en 1956 et dédié à la diffusion en salle de *classiques* du cinéma.

Kane and King Kong, in 1984. Ever since, Criterion has been working closely with filmmakers and scholars to ensure that each film is presented as its maker would want it seen and published in an edition that will deepen the viewer's understanding and appreciation of the art of cinema.<sup>17</sup>

Alors bien sûr, cette présentation pose une question essentielle : qu'est-ce qu'un film « important » ? Ou même qu'est-ce qu'un classique ? Plutôt que d'établir un rapport hiérarchique entre ce qui serait un bon - donc digne d'être réédité - et un moins bon film, la compagnie de distribution préfère évaluer l'impact des métrages sur la culture mondiale. De fait, au côté des incontournables que sont Orson Welles ou Kurosawa, apparaissent aussi des choix plus clivants comme le *Carnaval des Âmes* (Harvey, 1962) - « Herk Harvey's macabre masterpiece gained a cult following on late-night television and continues to inspire filmmakers today »<sup>18</sup> - ou *Multiple Maniacs* (1970) de John Waters - « *Multiple Maniacs* is an anarchic masterpiece from an artist who has doggedly tested the limits of good taste for decades. »<sup>19</sup> Au fil des années cependant, le « tampon Criterion Collection » est devenu tel, qu'il suffirait presque qu'un film apparaisse dans son répertoire pour qu'il devienne « important », et j'en suis le parfait exemple : est-ce que j'aurais osé découvrir le cinéma de Doris Wishman si ce n'était à travers leur programmation ?

Au-delà de la sélection des titres, cela passe aussi par le fameux « Criterion Treatment », l'objectification luxueuse de ses éditions : remasterisées donc, mais aussi intégrées dans des coffrets numérotés, léchés, garnis, et forcément onéreux - le coffret 4K UHD+BLU-RAY COMBO de *La Règle du Jeu* (Renoir, 1939) est vendu à un prix initial de \$49.95<sup>20</sup>. De fait, comme les marques de luxe que sont Chanel ou Gucci dans le domaine du vêtements, Criterion Collection joue sur deux leviers principaux pour piloter son offre commerciale : la désirabilité, et les soldes - que les aficionados s'arrachent dans les boutiques Barnes & Nobles aux États-Unis.

La naissance de la Criterion Channel est révélatrice de l'engouement dont bénéficie la maison-mère. Les titres de sa collection étaient à partir de 2016 disponibles au visionnement sur la plateforme de streaming Filmstruck, filiale de Warner. Et l'annonce de la fermeture de cette

---

<sup>17</sup> Extrait de la présentation institutionnelle de la Criterion Collection disponible en ligne (<https://www.criterion.com/about>)

<sup>18</sup> Présentation de la réédition du film *Le Carnaval des Âmes* par la Criterion Collection (<https://www.criterion.com/films/607-carnival-of-souls>)

<sup>19</sup> Présentation de la réédition du film *Multiple Maniacs* par la Criterion Collection (<https://www.criterion.com/films/28954-multiple-maniacs>)

<sup>20</sup> Prix exposé sur la page du film *La Règle du Jeu* depuis la Criterion Collection (<https://www.criterion.com/films/295-the-rules-of-the-game>)

plateforme en 2018 provoqua un raz-de-marée : non pas seulement des cinéphiles lambdas endeuillés de ce catalogue de qualité, mais aussi d'une caste étoffée du monde du cinéma. De Damien Chazelle à Ana Lily Amirpour en passant par Bill Hader à Ana Li, un casting prestigieux signe une lettre se désolant que :

The FilmStruck service was the best streaming service for fans of cinema of all kinds: classic studio movies, independent cinema, international treasures. Without it, the landscape for film fans and students of cinema is especially bleak. There's a reason there was a huge outpouring from artists and fans over it being shuttered, they were doing the Movie God's work.<sup>21</sup>

Cet appel aux armes n'est pas resté sans réponse longtemps : alors que Filmstruck fermait ses serveurs le 26 octobre 2018, la Criterion Channel naît le 8 avril 2019, du partenariat avec Criterion Collection et Warner Media toujours. Les films du catalogue sont à nouveau accessibles autrement qu'en coffrets onéreux, et dans l'exacte lignée du *Treatment* évoqué précédemment, ils sont complétés de contenus exclusifs : des interviews de réalisateurs, des analyses de films, ou encore de portraits d'*art-house* cinémas dispersés aux quatre coins des États-Unis. La marque Criterion se diversifie, tout en respectant son ADN : exigeant et cinéophile.

Deux précisions tout de même. 1) La plateforme de streaming ne diffuse pas uniquement les métrages réédités par Criterion Collection : elle permet donc un élargissement de son spectre de programmation. 2) Si la Criterion Channel est plébiscitée par ses fans, son impact commercial est tout de même à tempérer : elle est très loin des Netflix, Prime et Disney+. La plateforme représente une niche dédiée au cinéma de patrimoine élitiste bien qu'éclectique.

Bien sûr, d'autres plateformes investissent le même créneau en ligne que Criterion Channel sur le territoire canadien. Parmi elles, MUBI. Les différences entre les deux compagnies sont nombreuses et il ne s'agit pas ici de les énumérer. Il ne s'agit pas non plus de faire un portrait exhaustif du service de VAD turque d'origine. Plutôt, de montrer comment lui aussi oeuvre pour la mise en avant d'un cinéma *révérencieux*, et ce, à travers deux exemples éloquentes. Le premier est la façon dont naît l'idée de MUBI : son fondateur Efe Çakarel est installé en 2007 dans un café de Tokyo, il souhaite visionner *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai, 2000), ne trouve aucune solution en ligne - et légale - et lui vient alors l'idée d'un site qui permettrait de regarder des classiques

---

<sup>21</sup> Lettre rapportée dans l'article « A-List Directors From Christopher Nolan to Rian Johnson Wrote a Letter Begging Toby Emmerich to Save FilmStruck » publié par le journal en ligne Slate le 15/11/2018 (<https://slate.com/culture/2018/11/save-filmstruck-directors-letter-nolan-johnson-jenkins-chazelle-dicaprio.html>)



partout, et tout le temps<sup>22</sup>. Le deuxième, est qu'avant d'adopter son patronyme actuel, Efe Çakarel avait choisi d'appeler sa plateforme The Auteurs<sup>23</sup>, comme pour signifier de prime abord le positionnement de son catalogue : d'abord et surtout des *films d'auteurs*.

L'Office québécois de la langue française définit cette dernière notion comme : « Type de cinéma dans lequel le.a réalisateur.trice, perçue.e comme unique auteur.trice de son film, présente à travers son art un univers qui lui est propre. »<sup>24</sup> De fait, tout comme Criterion Channel, MUBI met à disposition de ses internautes du matériel pour aller plus loin : une série de podcasts par exemple, ou des extraits de critiques, qui permettent de ciseler les choix de tel auteur ou telle autrice. Oui mais voilà, Doris Wishman ne semble jamais avoir voulu qu'on aille beaucoup plus loin que la nature divertissante de ses films.

### 1.3. PROBLÉMATIQUES ET HYPOTHÈSES

Récapitulons : d'un côté Doris Wishman est une réalisatrice démiurgique et anarchique qui a officié dans le genre discrédité de la sexploitation ; de l'autre, Criterion Channel et MUBI sont deux plateformes de diffusion payantes qui visent à l'origine la ré-vision de films d'auteurs « importants ». D'un côté, une approche du cinéma chaotique ; de l'autre, une approche canonique. Deux approches donc, a priori contradictoires.

Début 2020, elles se croisent pourtant : la réalisatrice apparaît dans le catalogue des deux plateformes. Pour Simon Laperrière, critique et programmateur montréalais, cette intersection a des allures de paradoxe :

Doris Wishman sur MUBI [et Criterion], c'est paradoxal. Mais c'est un paradoxe qui nous permet de réfléchir les structures de l'histoire du cinéma : cela démontre comment c'est une construction qui est suggestive, basée sur le goût, beaucoup plus humaine que ce que l'on voudrait bien croire. Parce qu'on aime penser l'histoire en général, comme quelque chose de solide, d'objectif, de distingué, et qui serait sans faille. Et quand on tombe sur une sorte de noeud dans cette histoire là, on a un champ qui est très fertile à réfléchir. Ça permet de générer du discours, de générer de la réflexion, de remettre en cause le statut du film qui mérite d'être canonisé, et celui qui ne mérite pas de l'être. Je crois que pour nous chercheurs, c'est très motivant ce phénomène là.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Anecdote rapportée sur la page de présentation institutionnelle de la plateforme MUBI (<https://mubi.com/fr/about>)

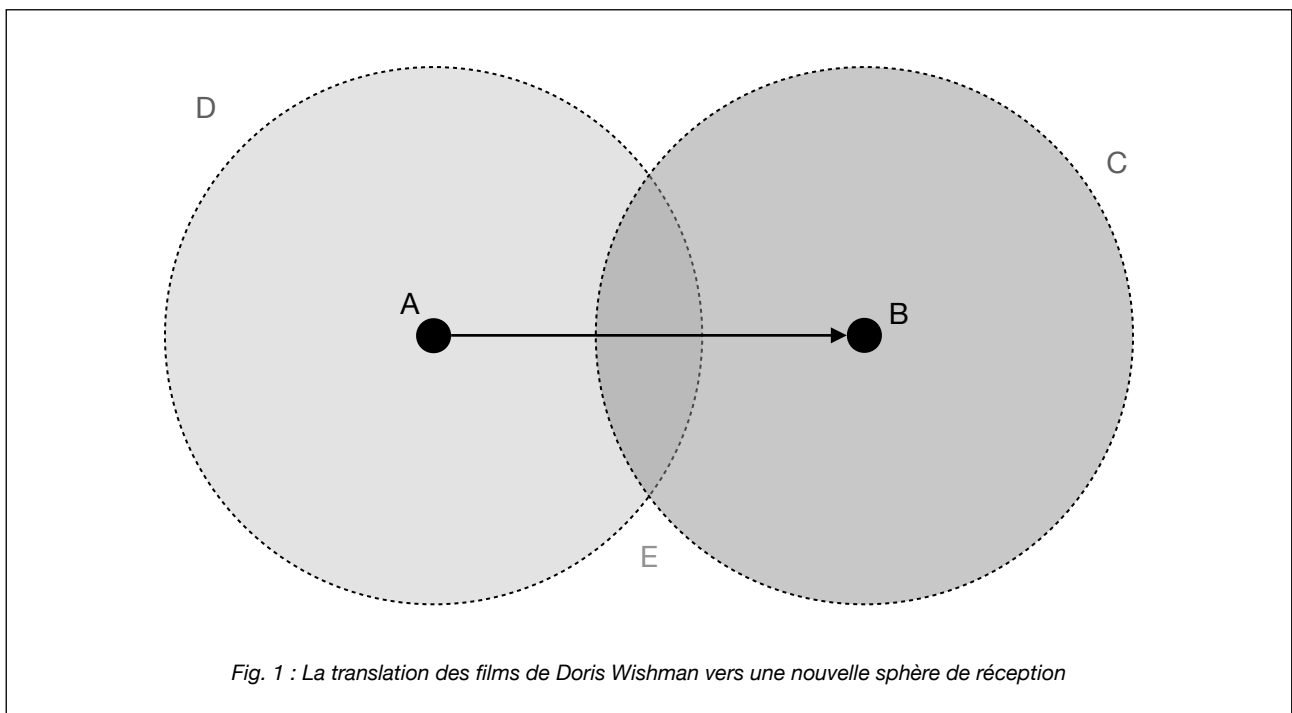
<sup>23</sup> The Auteurs deviendra MUBI en 2010.

<sup>24</sup> Définition consultée sur le site de l'Office québécois de la langue française (<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8869153/cinema-dauteur>)

<sup>25</sup> Propos récoltés lors d'un entretien avec Simon Laperrière dans le cadre de ce travail de recherche.

Comment interpréter ce phénomène ? À un déplacement, depuis un cercle restreint d'amateurs du cinéma d'exploitation, vers une communauté cinéphile plus large ? À un dépassement, depuis les fonctions premières de ces films - divertissante et choquante -, vers une lecture *auteuriste* ? Bien sûr, ni l'un, ni l'autre n'induisent que les productions de la réalisatrice soient devenues *mainstream* ou qu'elles soient automatiquement visionnées davantage : ils sont simplement accessibles par une nouvelle porte d'entrée et cela me pose question.

Pour retranscrire les enjeux de cette translation, je propose le schéma en Figure 1 et dont je détaille les contours ci-dessous :



- Le point A est une photographie de la considération des films de Doris Wishman début des années 2000, cantonnés à un cercle réduit d'amateurs du cinéma culte et/ou d'exploitation, désigné par l'ensemble D ;
- Le point B enfin, est une actualisation de cette photographie au début des années 2020 avec l'apparition de ses films dans un rayonnement cinéphile plus large et désigné par l'ensemble C dont je préciserai les contours plus loin dans ce travail ;
- L'ensemble E enfin entend éviter la catégorisation manichéenne des deux premiers : John Waters évoqué plus haut, est symbole d'une frontière perméable, et il agit comme force de traction de l'ensemble D vers l'ensemble C.

Il ne s'agit pas seulement de se demander pourquoi cette translation s'opère, mais également comment, avec quels enjeux, quelles implications, et dans quel *timing*. Il s'agit aussi et surtout d'interroger les conditions qui permettent - ou permettraient - sa bonne compréhension, sa bonne lecture, sa bonne traduction, pour que le cinéma de Doris Wishman, quitte à l'avoir déplacé, s'inscrive de manière pérenne au sein de cet autre rayonnement. Ou pour poser les choses autrement. Imaginez ... : est-ce qu'il suffit de convier une anarchiste à une soirée guindée pour qu'elle se sente intégrée ?

Je pose donc les questions de recherche suivantes : Comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel ? Quels en sont les intérêts ? À quel contexte répond-elle ? Est-elle une récupération opportune ? Implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

J'avance trois hypothèses : (H1) La disponibilité du cinéma de Wishman répondrait à l'objectif d'une plus grande parité dans les catalogues des plateformes VAD et ce, malgré son cinéma unique et dérangeant ; (H2) Les impératifs économiques de ces plateformes cantonneraient pourtant ces films au statut de bizarrerie à la marge ; (H3) Ces plateformes ne participeraient donc pas à une démarginalisation du cinéma de Doris Wishman, à l'écriture d'une contre-histoire du cinéma où elle pourrait avoir sa place mais plutôt au renforcement d'une partition entre les films consensuels et les autres.

Ce travail de recherche a pour objectifs d'aider à comprendre les défis posés par le traitement du cinéma de patrimoine à l'ère des plateformes numériques ; de contribuer aux connaissances sur le cinéma de patrimoine dans une perspective de genre cinématographique tout en adoptant une lecture sensible aux questions de genre et de parité sociales ; et de participer à la considération universitaires des cinémas d'exploitation et de sexploitation quant à leur incidence sur ce médium.

#### 1.4. DÉMARCHE ET ANNONCE DE PLAN

Pour tenter de répondre à la problématique proposée, pour confronter les hypothèses établies, ma démarche est double : analyser comment les plateformes de streaming identifiées mettent concrètement en avant les films de Wishman sur leur site ; mener des entretiens avec des experts du cinéma d'exploitation et des professionnels de la VAD pour saisir les enjeux de cette

*translation*. Avant de rentrer dans le détail de cette *analyse-terrain*, je vais d'abord la mettre en perspective d'un bagage théorique, puis je m'appuierai sur les concepts de *médiation cinéphile*, de *patrimoine* et de *marge* pour définir une grille méthodologique.

« *It's a business, it's capital, it's capitalism.* »

Sara Ataiyan<sup>26</sup>

## 2. ÉTAT DE LA QUESTION : LES PLATEFORMES VÀD CINÉPHILIQUES ET LA PATRIMONIALISATION EN QUESTION DE DORIS WISHMAN

Retour à la problématique posée : comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel ? Ma démarche académique vise d'y répondre à travers une *analyse-terrain*<sup>27</sup>. Ce présent chapitre vise la délimitation de cette recherche spécifique à la croisée de trois terrains théoriques :

- La compréhension des mécanismes à l'oeuvre dans le marché de la VÀD ;
- Un retour sur l'évolution des dispositifs de médiation cinéphilique, depuis ses origines jusqu'aux plateformes de streaming ;
- L'étude des enjeux d'une potentielle patrimonialisation non seulement de Doris Wishman, mais aussi du cinéma d'exploitation ;

La matière recensée est riche, passionnante et donne à penser un phénomène qui, à mon sens, dépasse le cadre *stricto sensu* des films de Doris Wishman et de leur résonance actuelle. Il ausculte une question plus globale : ça veut dire quoi donner à voir un film d'exploitation sur une plateforme de streaming cinéphile en 2023 ? Pour en dessiner les contours, cette partie suit littéralement les trois terrains évoqués précédemment.

### 2.1. LES MÉCANISMES À L'OEUVRE DANS LE MARCHÉ DE LA VÀD

Qu'est-ce que la VÀD ? Acronyme de « Vidéo à la Demande » - ou VoD en anglais pour « Video on Demand » -, elle désigne :

---

<sup>26</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

<sup>27</sup> Ma méthodologie sera détaillée dans le Chapitre 3.

Toute vidéo accessible à la demande d'un utilisateur, au moment de son choix. Le terme de service de médias audiovisuels à la demande (SMAD) désigne une réalité plus spécifique : il s'agit de services mettant à disposition du public des programmes dans un catalogue dont la sélection et l'organisation sont contrôlées par l'éditeur du service.<sup>28</sup>

Au-delà de la désignation générique, elle renvoie donc également à un panorama éclectique de plateformes, d'acteurs, qui se positionnent, selon leur « sélection », sur des créneaux identifiés : je distingue notamment les plateformes *généralistes* comprenant à la fois films, séries, documentaires, programmes jeunesse etc., et visant donc la cible la plus large possible - Netflix par exemple - ; des plateformes *spécialisées* dans le cinéma indépendant, les séries, les documentaires *ou* les programmes jeunesse etc. - comme Criterion Channel, MUBI et leur offre cinéphile.

Dans cette partie, je mobilise des ressources théoriques qui aident à penser comment trouvent leur place des propositions de niche dans le marché de la VAD, et dans la foulée, comment ce même marché en viendrait à dicter des codes précis dans la programmation et la valorisation des films de patrimoine.

### 2.1.1. Quelle place pour les offres cinéphiles ?

#### 2.1.1.1. Industries culturelles et oligopole à frange

Quelques éléments de contexte, pour saisir - si besoin en était - l'ampleur de ce qu'est devenu la VAD. Le groupe HelloSafe<sup>29</sup> estime notamment que « les revenus de l'industrie du *streaming* vidéo ont augmenté de 266 % au Canada entre 2017 et 2022 » mais également que les seuls Netflix, Amazon Prime et Disney+ « représentent 64% du marché du *streaming* au Canada »<sup>30</sup>.

Christel Taillibert définit cette poignée d'acteurs se partageant une très grosse part du gâteau, comme des « industries culturelles » (2020, p.14) maniant force de frappe financière et plans marketing bien huilés pour accrocher la demande en VAD généraliste qui n'a cessé de grandir depuis le début des années 2010. Cette offre massive se base sur deux leviers : celui de « l'hyperactualité » (Ibid. p.18) - de la rotation toujours plus rapide des catalogues - et du « plaisir

---

<sup>28</sup> Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, « Qu'est-ce qu'un service de vidéos à la demande ? » (<https://www.csa.fr/Cles-de-l-audiovisuel/Pratiquer/Utiliser-l-audiovisuel-numerique/Qu-est-ce-qu-un-service-de-vidéos-a-la-demande>)

<sup>29</sup> Le groupe Hellosafe est spécialisé dans la comparaison de produits financiers mais publie aussi régulièrement des études relatives aux médias et télécoms.

<sup>30</sup> Étude Hellosafe Canada, « En 2022, plus d'un Québécois sur deux est abonné à Netflix ». (<https://hellosafe.ca/telecom/tv-internet/marche-plateformes-streaming>)

immédiat » (Ibid.) - la détente, ou le *chill*. Et son objectif est bien sûr de rassasier la demande exponentielle de leurs auditeurs.

Cela trouve un écho direct avec ce que Philippe Chantepie et Alain Le Diberder désignent comme une « économie du hit » (2010, p.47) pour souligner la concentration des regards autour des titres les plus performants. Joël Roman va même plus loin :

Le domaine de la culture était traditionnellement celui de cette bourse aux légitimités concurrentes [...]. Il semble que cela soit de moins en moins vrai, et que son influence recule au profit de l'univers des médias et de la consommation de masse, avec désormais la réussite commerciale comme critère principal de légitimité. (2002, p.144)

Rien de nouveau sous le soleil donc : plutôt que de rebattre les cartes du marché, la crise sanitaire en aurait plutôt amplifié, conforté, stabilisé les contours. Delaporte et Mazel parlent d'ailleurs déjà d'un « oligopole à frange » (2021, §2) pour décrire le marché *pré-Covid*. Et l'expression est éloquente : elle se définit comme une « structure de marché en concurrence où un petit nombre de grosses entreprises contrôlent une vaste part du marché, le reste étant représenté par un grand nombre de petites entreprises dans une situation proche de la concurrence pure et parfaite ».<sup>31</sup>

De fait, elle désigne deux ensembles - celui des mastodontes et des plus petits acteurs - qui, plutôt que de se cannibaliser, vivent dans un environnement fluide et perméable. L'Académie de la Transformation Numérique de l'Université de Laval rapporte qu'en 2022, « 24% des internautes québécois sont abonnés à au moins trois plateformes payantes de visionnement en ligne »<sup>32</sup> avec +20 points de pourcentage depuis 2019. Il s'agit donc moins de voir les propositions de niche comme souffrant d'une concurrence *david-et-goliathesque*, que de les appréhender dans un contexte certes très compétitif, mais aussi indépendant, et régi par des codes qui leur seraient propres. Dans un second temps, je vais faire un état de la question de l'offre VAD spécifiquement cinéphile.

---

<sup>31</sup> Définition proposée par le site LaLangueFrançaise.com. (<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/oligopole-a-frange>)

<sup>32</sup> Académie de la Transformation Numérique. « Portrait numérique des foyers québécois », Enquête NETendances 2022, Académie de Laval. (<https://transformation-numerique.ulaval.ca/enquetes-et-mesures/netendances/portrait-numerique-des-foyers-quebecois-2022/>)

### 2.1.1.2. Comment saisir l'offre cinéophile ?

L'offre cinéophile est dispensée par des petits acteurs - proportionnellement au marché - qui se différencient par leur approche plus artisanale qui se traduit pour Wiart et Thuillas (2021) par la composition bienveillante et *faite-maison* d'un catalogue et l'éditorialisation de leur service. Cette approche artisanale s'oppose au fonctionnement que je suppose régulé par les algorithmes des plateformes généralistes et dominantes comme Netflix.

En théorie, Taillibert décrit cette offre cinéophile comme souffrant d'un triple handicap en comparaison avec les propositions *mainstream* et généralistes : en termes d' « exposition » (2020, p.100), car littéralement *nichées* ; de « communication » (Ibid.) car tributaires de budgets plus restreints ; et d'un point de vue « symbolique » (Ibid.) car mobilisant des codes souvent plus éloignés de la norme hollywoodienne. Mais ces handicaps peuvent également se transformer en atouts. Si un restaurant de quartier proposant des produits bios et raffinés fait le deuil de pouvoir rivaliser avec une enseigne comme McDonald, ne gagne-t-il pas en visibilité en proposant une offre différenciée ? Cet exemple trouve son pendant dans la comparaison entre Netflix et Criterion Channel.

Concernant le choix des films proposés par exemple, autant Taillibert (2020, p.117) que Delaporte et Mazel (2021, §4), font la distinction entre deux types de programmations : une programmation qui irait du public vers le film, c'est-à-dire prescrite par les attentes de ce premier - ou par des algorithmes - ; et une autre qui irait du film vers le public, c'est-à-dire éclairceuse de nouvelles tendances. Netflix pourrait correspondre schématiquement à la première catégorie, et Criterion Channel à la seconde. Alors que la première s'assume comme une grosse machine multinationale, et d'une certaine manière désincarnée ; la seconde revendique sa taille réduite, *incarnée*. Et il s'agit, pour Taillibert toujours, d'un élément essentiel dans la définition de l'offre cinéophile nichée des plateformes VAD :

Cette insistance sur la dimension humaine de la proposition permet ainsi, en dernière instance, de rassurer le public cible, qui a ainsi la certitude qu'il ne se retrouvera pas seul, mais accompagné vers ces oeuvres potentiellement inconnues. (2020, p.132)

La valeur artisanale, humaine, dans ce qu'elle a de rassurante, est donc une caractéristique essentielle de cette proposition. Elle n'est pourtant pas exonérée d'un impératif mercantile, et



cette *marchandisation* du cinéma de patrimoine pose une question qu'il s'agit désormais d'interroger.

### 2.1.2. La marchandisation du film de patrimoine

Alexander Horwath signe en 2005 l'article « The Market vs. The Museum ». Dans ce texte, il revient sur l'utilisation généralisée de trois mots, en apparence anecdotique, concernant la valorisation sur les plateformes VAD : « content », « access », « user ».

Le mot *contenu* désigne le répertoire de métrages disponibles en ligne : plutôt que de parler de *film*, « the use of the word “content” desires a kind of “free flow” of content, much like the “free flow of capital” in contemporary finance capitalism » (Horwath, 2005). Le mot *accès* « turns the collections into image-banks for intermediary dealers and end-consumers » (Ibid.). Enfin, le mot *utilisateur* « does not really mean the interested citizen who is met at eye-level by the museum : [...] the consumer plugs into our image-banks to graze on them like a cow grazes on a meadow » (Ibid.). De fait, ces trois mots induisent une logique mercantile néfaste à l'autre idéal, cette fois muséal et politique du cinéma :

Nobody needs programmes or educational presentations anymore, nobody needs exhibitions curated with a specific knowledge, from a specific position. All forms of making-the-artefacts-public, of communicating them, of passing them on, will be “user-driven”. In this vision, the museum is either obsolete or it becomes something like a “server of the world”, fulfilling every conceivable needs. The user creates his or her own programme, just as it is done everywhere else on the audio-visual market. Therefore, we are speaking of “content-on-demand”. (2005, p.7)

Alexander Horwath compare ainsi les catalogues en ligne de plateformes VAD à des étalages de supermarchés, où l'internaute n'est plus citoyen mais consommateur, car guidé par des considérations *marketées*. Le film devient un bien de consommation qui assouvit un plaisir compulsif. Et le cinéma de patrimoine n'est pas exempt de ce changement de paradigme.

Longtemps les cinémathèques ont eu le monopole de la monstration des *vieux films*. Elles donnaient à penser ce que le critique autrichien décrit comme *un musée du cinéma*, dont le propos est de rappeler au spectateur « that the current social and cultural climate is not the only one imaginable, that the dominant forms are never “natural”, but historical and man-made » (Ibid. p.8)

Pour autant, début 2020, Natacha Laurent note que le patrimoine cinématographique « n'a jamais été aussi visible qu'aujourd'hui » (2020b, p.8) : les festivals, les salles commerciales, et donc les

plateformes en ligne - qu'elles soient cinéphiles ou généralistes - revendiquent tous une programmation de *films anciens*. Elle va jusqu'à parler d'une « ivresse patrimoniale » (Ibid. p.10) : les *vieux films* ressortent à la pelle.

Mais ce n'est tant pas le fait qu'il ne soit plus l'apanage des cinémathèques qui pose question, ce sont les conditions qui entourent sa nouvelle exploitation. Laurent développe le brouillage des lignes érigé en nouveau standard entre les productions passées et les productions récentes : à la fois dans les programmations où les deux se côtoient sans transition, en ligne, en salle ou en festival ; dans les images même des vieux métrages, qui sont remasterisés pour lisser les traces de leur âge ; et dans l'évènementialisation de leur re-sortie (Ibid. p.12). En d'autres termes, un film de patrimoine deviendrait un film comme un autre. Comme si on remasterisait la Joconde pour la contraindre aux normes d'un écran de téléphone intelligent ou d'une télévision 4K, et que, du coup, on ne saurait plus vraiment dater le tableau.

Cette *normalisation* serait selon Natacha Laurent symptôme d'une dilution du cinéma de patrimoine dans le marché. Une hérésie pour celle qui est aussi en charge de la Cinémathèque de Toulouse : alors même que le patrimoine cinématographique s'est « constitué sur ce dont le marché voulait se débarrasser et auquel il ne pouvait accorder un prix » (2020b, p.15), voilà que l'expression « marché du patrimoine » n'est plus vraiment oxymorique.

### 2.1.3. Vers ma recherche

La littérature mobilisée jusqu'ici vise à décrire les rouages des plateformes VAD, autant dans leur positionnement relatif, que dans l'exploitation mercantile qu'elles induiraient des films, et notamment des films de patrimoine. Ma démarche académique vise à confronter ces partis pris théoriques au terrain, à travers la conduction d'entretiens et l'analyse de l'interface des plateformes de streaming diffusant certains films de Doris Wishman. De fait, les ressources exposées m'invitent à donner une incidence pratique à la problématique et les sous-problématiques que j'ai exposées, et ce de trois façons :

- Les réalisations de Doris Wishman ne sont pas des « hits » - pour reprendre l'expression de Philippe Chantepie et Alain Le Diberder (2010) : comment émergent-ils dans les catalogues des plateformes face à des titres plus grand public ?

- Les propositions cinéphiles en ligne revendiqueraient une programmation artisanale : comment est raconté - ou rationalisé - le choix de Wiseman ?
- La marchandisation des films de patrimoine impliquerait leur normalisation selon Natacha Laurent (2020b) : dans quelles conditions - techniques, culturelles, artistiques - les films de la réalisatrice états-unienne sont-ils *concrètement* proposés ?

## 2.2. ÉVOLUTION DES DISPOSITIFS DE MÉDIATION CINÉPHILIQUE DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'ÀUX PLATEFORMES DE STREAMING

Dans le second temps de cet état de la question, je chercherai d'abord à balayer les ressources qui témoignent de la transformation des notions de cinéphilie et de médiation cinématographique dans une ère digitalisée. Je poursuivrai ensuite vers le portrait nouveau d'un spectateur connecté, dont *l'agentivité* lui confère une place centrale dans un paradigme relatif aux plateformes VAD.

### 2.2.1. Internet et le nouvel ébranlement du dispositif cinéphilique traditionnel

#### 2.2.1.1. *La cinéphilie, de ses origines à son bouleversement*

Antoine de Baecque détaille les traits de la cinéphilie qui s'est développée dans les années 60 à Paris (2003) : cet *amour du cinéma* est lié à la fois au cadre exclusif des salles obscures, aux sacrifices mobilisés pour s'y rendre le plus souvent possible, et au discours critique qui naît du visionnement des dernières sorties. Cette approche ne s'est pas limitée aux frontières de l'hexagone, et elle a été même érigée en tant que référent à l'international<sup>33</sup> - ou dans les sociétés occidentales en tout cas.

Internet a, bien sûr, bouleversé cette construction tripartite. La télévision et la VHS l'avait déjà ébranlée en déplaçant notamment l'expérience cinématographique hors des murs, mais début des années 2000 la rupture est plus profonde, plus radicale. « The Internet has prolonged and emphasized the diversification of different forms of film consumption » (2012, p.147) expliquent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto avant de continuer : « The film is re-localized. The information is easy to get : the problem is no longer to be unable to access it, but to have enough time to watch/read everything. » (Ibid.)

---

<sup>33</sup> Je me réfère notamment au propos de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto : « The type of cinephilia described and idealized by Antoine de Baecque is often the basis of both French and Anglo-Saxon researchers' definition of cinephilia. » (2012, p.146) ; et à la référence d'Elena Gorfinkel et Jonathan Buchsbaum (2009, p.176) à la définition d'Antoine de Baecque.

Ils font référence ici non seulement aux sites recensant les données - comme IMDB -, aux articles critiques, mais aussi aux réseaux sociaux ainsi qu'aux sources collaboratives comme les blogs, ou les forums ; autant qu'aux images dont la découverte, légale ou non, ne prend souvent que quelques clics.

Les deux chercheurs ne disent pas ici que le modèle traditionnel est mort, mais plutôt qu'un autre modèle est désormais possible, et la cinéphilie, à l'aube du nouveau millénaire, doit donc s'appréhender plurielle<sup>34</sup>, à la fois « moderne » - comme définie par De Baecque - et « post-moderne » - enclenchée par les ruptures de la télévision, de la VHS et d'Internet - pour reprendre la terminologie de Jullier et Leveratto à nouveau (2012, p.153).

#### 2.2.1.2. *La médiation cinématographique s'adapte à une nouvelle réalité*

Le modèle de médiation cinéphile n'a pas échappé à ces bouleversements. En effet, Christel Taillibert explique en introduction de son ouvrage qu'en parallèle des circuits d'exploitation tournés vers le divertissement pur, se sont développés en France, dès les premiers temps du cinéma et surtout après la Seconde Guerre Mondiale, d'autres dispositifs *cinéphiles*. Autant dans les salles de classe, que les ciné-clubs, les festivals ou les cinémathèques, les images deviennent le « fondement d'une culture propre à interroger, à nourrir, à consolider » (2020, p.3). Et ce « modèle de médiation cinéphilique » (Ibid. p.5) se construit sur deux éléments fondateurs : « le recours au dispositif originel de la salle de projection comme cadre idéal-typique et l'omniprésence d'une intervention humaine comme figure incontournable du dispositif de médiation » (Ibid.). Ces deux piliers renvoient à la définition d'Antoine de Baecque.

La situation de *dés-intermédiation* induite par les technologies numériques - et qui touchent le médiateur et le critique cinématographique de façon finalement équivalente - imposent aux dispositifs de médiation cinéphilique de revoir leur copie. Pour traduire cette mutation nécessaire, la chercheuse française fait appel au concept d' « adaptation » (Ibid. p.36) qu'elle développe sous plusieurs coutures, et notamment celle des sciences de la vie. Elle explique qu'il repose sur trois acceptations (Ibid. p.74) : la première « statique », ou *endogène*, qui décrit la manière dont une espèce survit dans un environnement donné ; la deuxième « dynamique », qui sont les forces exogènes qui viennent transformer l'espèce ; et la troisième, qui désigne les mécanismes à

---

<sup>34</sup> Je me réfère au texte d'Elena Gorfinkel et Jonathan Buchsbaum (2009, p.176) ainsi qu'à l'explication en note de bas de page de Christel Taillibert (2020, p.9).

l'oeuvre dans la transformation de cette espèce. En d'autres termes, Taillibert analyse comment les plateformes se réinventent pour continuer à intéresser un public qui a gagné en importance dans le changement de paradigme entre *modernité* et *post-modernité*.

### 2.2.2. Comment penser la place des spectateurs connectés ?

Le Web installe le spectateur en ligne dans une situation certes centrale, mais aussi duale, selon que l'on se place dans une perspective mercantile ou sociologique. En effet, comme le note Jean-Marc Leveratto, « les dispositifs de jugement cinématographique qui prolifèrent sur Internet offrent des informations utiles aux entreprises pour cibler commercialement les internautes et tenter d'influer sur leur choix » (2020, p.103). Cet état de fait renvoie au propos évoqué concernant une programmation qui irait du public vers le film : à son insu, les propositions commerciales - et culturelles notamment - savent avant lui, ce dont il pourrait avoir envie.

De l'autre côté, l'internaute a les moyens théoriques de ne plus dépendre d'une *verticalité* d'influence, et de profiter de l'*horizontalité* d'une masse d'informations protéiformes, gage d'une démocratisation, et de libres opinions : le désigné *expert* n'a plus l'autorité de l'unilatéralité (Leveratto, 2020, p.103). C'est « le sacre de l'amateur » pour reprendre l'expression de Patrice Flichy :

[L'amateur] ne cherche pas à se substituer à l'expert professionnel, ni même à agir comme un professionnel ; il développe plutôt une expertise ordinaire, acquise par l'expérience, qui lui permet de réaliser, pendant son temps libre, des activités qu'il aime et qu'il a choisies. (2010, p.10-11)

Emmanuel Ethis parle lui d'un « specta(c)teur » (2007, p.21). Dans les deux cas, cela raconte la sortie d'un état de passivité qui passe non seulement par la connaissance infinie et disponible, mais aussi par la montée en compétence possible pour produire soi-même des films, et les partager dans la foulée.

Cette nouvelle *agentivité*<sup>35</sup> du spectateur 2.0 se déploie en effet pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto en cinq dimensions (2012, p.148) :

- L'accès à l'information et les multiples façons individuelles de mobiliser cette connaissance - en confrontant par exemple différents avis pour affiner sa propre lecture - ;

---

<sup>35</sup> La notion est employée à la fois par Jean-Marc Leveratto (2020, p.102), induite par Chloé Delaporte & Quentin Mazel (2021, §9) et traduite en « agency » par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto à nouveau (2012, p.148)

- La *transmédialité* active de l'expérience cinématographique - en streaming, au cinéma, en DVD etc. ;
- Le fait de pouvoir poster et comparer des opinions ;
- La capacité de produire un contenu personnel - critique ou créatif ;
- Et celle de constituer ses propres archives, sa propre collection - physique ou numérique.

Toutes sont rendues possibles par la généralisation non seulement d'Internet, mais des réseaux sociaux et des communautés cinéphiles en ligne.

### 2.2.3. Vers ma recherche

Ces ressources théoriques viennent baliser ma propre démarche en cela qu'elles posent les plateformes de streaming cinéphiles dans une situation de transition : à la recherche de nouveaux modèles, qui s'imprègnent des codes de médiation classiques, tout en les adoptant aux nouvelles contraintes et opportunités digitales. Elles m'invitent également à prendre de la hauteur par rapport à l'étude des plateformes. Il s'agit d'appréhender le rayonnement d'un film dans un écosystème plus large : dans sa diffusion *hors-ligne* (ex. : en salle, en support physique etc.), mais également dans sa prise en main *en ligne* par des internautes (ex. : sur un réseau comme Letterbox).

Plus spécifiquement, l'ouvrage de Christel Taillibert (2020) a été une véritable source d'inspiration. Il vise l'analyse des outils de médiation délivrés par les plateformes cinéphiles en France, et se décline pour cela en étude de cas. Son approche est similaire à la mienne. Sa démarche est pourtant contraire : plutôt que de rentrer par un corpus de films, et de voir sur quelles plateformes - et comment - ils sont *médiatisés* ; elle aborde son étude par le biais des plateformes cinéphiles, pour voir quels films sont *médiatisés* - et comment. Mon analyse entend proposer une inversion de point de vue à son ouvrage. Cela me permettra de comparer comment un même ensemble de films est mis en valeur selon le site de VAD à l'étude.

### 2.3. ENJEUX D'UNE POTENTIELLE PATRIMONIALISATION DU CINÉMA D'EXPLOITATION

Dans ce troisième temps, je vise à mettre en parallèle les champs théoriques suivants : d'une part les ressources qui démontrent une appétence universitaire grandissante pour le cinéma d'exploitation depuis les années 90 jusqu'au début des années 2020 ; d'autre part, la revue des

études cinématographiques dédiées à Doris Wishman ; enfin, les ressources relatives au patrimoine cinématographique et au processus de patrimonialisation. À travers cette mise en perspective, je pose la question suivante : le cinéma de Doris Wishman est-il en ce début des années 2020 en route vers une potentielle patrimonialisation ?

### 2.3.1. Ancienne et nouvelles considérations du cinéma d'exploitation

Dans la chronologie des sources que j'ai recensées concernant le cinéma d'exploitation, ou plus précisément celui de Doris Wishman, je dessine trois tendances<sup>36</sup> : les premiers temps dans les années 90 ; la mise en place d'un changement de paradigme théorique courant des années 2000 ; et la structuration d'une nouvelle école académique dans les années 2010. Je me permets ici de passer très rapidement en revue les références abordées car c'est moins leur contenu qui m'intéresse ici que les dynamiques chronologiques dont elles témoignent.

#### 2.3.1.1. Courant des années 1990 : les premiers temps

Je m'appuie pour dessiner les contours de ces *premiers temps*, sur deux ouvrages majeurs, qui ont encore aujourd'hui, valeur de bibles pour quiconque s'intéresse à ce répertoire cinématographique : "*Bold! Daring! Shocking! True!* » (1999) d'Eric Schaefer et *The Films of Doris Wishman* (2019) de Peggy Ahwesh. Le premier vise « l'histoire du cinéma d'exploitation entre 1919 et 1959 » : le chercheur américain donne à ce genre, jusqu'alors boudé par les bancs des universités, une considération fondatrice. À travers une analyse précise, détaillée, méthodique, il le définit littéralement.

Le second est donc publié par la réalisatrice expérimentale Peggy Ahwesh, et sa forme est révélatrice de la matière qui germe courant des années 90 concernant le cinéma de Doris Wishman : sur le modèle du *fanzine* hyper-localisé et personnel, elle signe ses propres présentations des films, ses propres lectures, et prend à revers la convention académique pour nourrir cette discipline balbutiante d'un regard que je pourrais désormais appeler *post-moderne*, car liée à une nouvelle horizontalité de l'accès aux films dans le contexte de la démocratisation des vidéo-clubs notamment. Ce document a été réédité en 2019.

---

<sup>36</sup> Bien sûr, ces sources ne prétendent pas à l'exhaustivité et témoignent aussi d'abord de mon chemin personnel vers ce champ académique.

### 2.3.1.2. Début des années 2000 : changement de paradigme théorique

La deuxième tendance est donc celle de la mise en place d'un changement de paradigme. À nouveau, deux livres à l'appui : *Cutting Edge* (2000) de Joan Hawkins et *De la beauté des latrines* (2007) de Noël Burch. De manière très différente mais avec la même intention, ces deux ouvrages discutent la dichotomie entre *grands* et *petits* films, à savoir une culture qui mériterait le respect - critique et théorique - et une autre qui ne serait à lire que de *haut*. Ils sont donc à inscrire dans le contexte de la généralisation d'Internet et d'une rupture avec la verticalité du savoir que j'évoquais dans la partie précédente. Il me semble également intéressant de mentionner l'ouvrage de Noël Burch car, malgré les origines outre-atlantiques de son auteur, il est rédigé dans un contexte français et permet donc de ne pas cantonner les recherches autour d'une culture *basse* - et donc *in fine* du cinéma d'exploitation - sur le seul territoire américain : elles irradient un terrain beaucoup plus large.

### 2.3.1.3. Fin des années 2010 : structuration d'une nouvelle école académique

Dans ce troisième temps, deux exemples me semblent passionnants à mentionner : *Lewd Looks* (2017) d'Elena Gorfinkel et *Smutty Little Movies* (2016) de Peter Alilunas. Tous deux amorcent une considération dans le genre spécifique de la sexploitation, comme pour s'affranchir d'une étiquette trop large et rentrer dans le détail d'une production à nouveau trop longtemps dédaignée.

Plus largement, Gorfinkel et Peter Alilunas - entre autres - appartiennent à une génération de chercheurs qui dans le sillon d'Eric Schaeffer donnent un élan nouveau à l'étude des *films pour adulte*, et qui se fédère depuis 2014 dans un groupe de recherche dédié au sein de la Society For Cinema and Media Studies : le « Adult Film Society Scholarly Interest Group ». Sa mission est définie ainsi :

[...] Adult film has historically been cordoned off from the rest of popular entertainment through censorship, alternative production and distribution channels, separation in physical space, etc., resulting in challenges in its historiography that are seldom confronted in other areas of media history. [...]

Adult Film History (AFH) is formed as a Scholarly Interest Group (SIG) within SCMS to further the area of adult film history. AFH encourages the exploration of adult film from economic, social,



technological, and aesthetic perspectives within the larger context of global entertainment and leisure industries while taking into account local social and political conditions. [...]<sup>37</sup>

C'est également dans cette mouvance que paraît le premier ouvrage théorique dédié à Doris Wishman, et compilé par Alicia Kozma et Finley Freibert.

### 2.3.2. Doris Wishman dans les études cinématographiques

J'ai mentionné le *fanzine* édité par Peggy Ahwesh courant des années 90. De même, la réalisatrice dispose de son biographe attitré en la présence de Michael Bowen, qui publie depuis une trentaine d'années quelques articles éparses<sup>38</sup>, et serait en cours de préparation d'une biographie officielle. L'une et l'autre font figure d'autorités pour quiconque s'intéresse au cinéma de Doris Wishman. Pour autant, leurs productions restent à la marge du champ universitaire, et sont d'abord considérées comme le travail d'admirateurs ou de proches.

Le recueil de Kozma et Freibert, paru en 2021, est donc la première véritable publication universitaire centrée sur son travail. Il compile une série d'articles qui entendent non seulement introduire sa carrière, sa filmographie, mais aussi la faire résonner avec d'autres champs artistiques, comme le précise Alicia Kozma :

For me, the book was not just important because it highlighted Doris Wishman's work, but it is important as a type of interdisciplinary work into thinking the history of women directors. Often there's a lack of work on women directors, particularly in the past - historical women directors -, because there's a lack of work on historical women directors. So you get stuck in this catch-22. [...]

[I wanted] to be able to provide something, so that, in the future, people won't be able to say that this work doesn't exist, and that you should focus on something else. This is like a tangible intervention into allowing future work on Doris Wishman to exist and to grow from. This shouldn't be the only book - as it is now -, but it's the first !<sup>39</sup>

Cet ouvrage n'est donc pas perçu comme une fin en soi, mais comme une première pierre, vers l'élargissement de la considération donnée au cinéma d'exploitation et à celui de Doris Wishman. Dans un second moment, il s'agit de le mettre en perspective avec sa potentielle patrimonialisation.

---

<sup>37</sup> SCMS. Adult Film History Scholarly Interest Group, "Mission Statement" ([https://www.cmstudies.org/page/groups\\_adultfilm](https://www.cmstudies.org/page/groups_adultfilm))

<sup>38</sup> Michael Bowen a publié notamment l'article « Embodiment and Realization: The Many Film-Bodies of Doris Wishman » (1997).

<sup>39</sup> Propos récoltés lors d'un entretien avec Alicia Kozma mené dans le cadre de ce travail de recherche

### 2.3.3. Patrimoine cinématographique et processus de patrimonialisation

La chronologie théorique dessinée, depuis la fin des années 90 jusqu'à la fin des années 2010, pourrait en effet trouver un écho direct dans les différents gestes de patrimonialisation telle que proposée par Christophe Gauthier, en s'appuyant sur les travaux de Daniel Fabre<sup>40</sup> et Jean Davallon<sup>41</sup>.

Ce dernier définit la notion de patrimonialisation comme un :

[...] processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve l'héritier de ceux qui l'ont produit et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre. (2014, p.42)

Cette définition ne se limite pas au seul champ du cinéma, et adresse le patrimoine dans sa globalité - monumentale, artistique, etc.

Christophe Gauthier va, lui, traduire ce processus en tenant compte des spécificités du média cinématographique, en proposant un modèle en cinq phase :

- La première est celle « de l'industrie », de son « essor économique », de sa « reproduction technique » et de son insertion dans une « chaîne de distribution commerciale » ;
- La deuxième est celle de « *l'artification* », des pratiques « émergeant le plus souvent de manière marginale, et qui d'une indignité absolue érigent le nouvel objet en oeuvre artistique » ;
- La troisième est celle de la « légitimation culturelle », des institutions qui « confèrent au cinéma un statut », corrélées à l'intérêt académique ;
- La quatrième est celle de « l'intervention publique », de la « collecte », à la « conservation », à la « restauration » ;
- La cinquième est la constitution d'un « marché », à la fois « diffusion commerciale des films » et la création d'un marché du film ancien ». (2020, p.43)

Christophe Gauthier adresse ici non pas la patrimonialisation d'un film ou d'un répertoire, mais du cinéma en général. Ne peut-on pas trouver des échos directs avec quelques uns des moments

---

<sup>40</sup> Pour Daniel Fabre, la patrimonialisation passe par la série d'opérations suivante : « Désigner, classifier, conserver, restaurer, publiciser » (2013)

<sup>41</sup> Pour Jean Davallon, il s'agit d'un modèle en « cinq gestes » : 1) l'intérêt initial porté à l'objet, 2) la production de savoir sur l'objet, 3) la déclaration du statut de patrimoine par une énonciation publique, 4) l'organisation de l'accès collectif à l'objet patrimonialisé, 5) l'instauration d'une relation entre présent et passé. Extrait de « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions » (2014. *Conférence d'ouverture*. Lisbonne.) et cité par Christophe Gauthier (2020, p.42)

évoqués concernant le cinéma d'exploitation ou celui de Doris Wishman ? Pour rappel : 1) la diffusion commerciale de ses films - dans les vidéoclubs dans les années 90 notamment - ; 2) son *artificalisation* à travers des pratiques individuelles et amoureuses comme celles de Peggy Ahwesh ; 3) et enfin sa légitimation à travers un corpus académique dédié, et non plus tributaire d'un ordonnancement entre *grand* et *petit* cinéma.

#### 2.3.4. Vers ma recherche

De fait, au-delà d'inscrire ma démarche dans une actualité académique brûlante et liée à la reconsidération en cours du cinéma pour adulte, le parallèle de cette dernière avec le processus de patrimonialisation ouvre vers des questions qui me semblent essentielles : qu'en est-il des phases 4 et 5 évoquées par Christophe Gauthier ? leur activation est-elle automatique ? n'est-elle que le résultat du temps ? Doris Wishman est-elle pré-destinée à intégrer le patrimoine cinématographique ? ou ses films se confronteront-ils coûte que coûte à la résistance d'un intérêt public et institutionnel ? de quoi son apparition dans les catalogues de Criterion et MUBI est-elle le symptôme ?

#### 2.4. CONCLUSION DE CHAPITRE

Je récapitule. Ma problématique vise à interroger les enjeux de la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel. Pour tenter d'y répondre, il s'agit donc de confronter au terrain les champs théoriques passés en revue. Comment d'une part, cette translation fait-elle résonner la logique mercantile qui serait inhérente au marché de la VAD même cinéophile ? Comment d'autre part, répond-elle aux enjeux d'une médiation cinéphilique qui devrait se réinventer au sein d'un paradigme post-moderne ? Comment enfin, pourrait-elle opérer comme une étape de plus vers la patrimonialisation du cinéma de Doris Wishman, longtemps réservé à des sphères marginales, et désormais considéré comme académiquement légitime ?

« C'est peut-être là aussi qu'on voit comment l'histoire du cinéma est vivante : elle est vivante parce qu'elle est vécue par celles et ceux qui s'y intéressent. »

Simon Laperrière<sup>42</sup>

### **3. MATRICE ANALYTIQUE : POSITIONNEMENT PERSONNEL, ANCRAGES CONCEPTUELS & MÉTHODOLOGIE**

Dans ce chapitre, je cherche à poser les bases de ma propre recherche. Déjà, je vais détailler les contours de ma prise de position personnelle. Ensuite, je mobiliserai trois concepts qui seront des outils analytiques précieux : ceux de *médiation cinéphilique*, de *patrimoine*, et de *marge*. Enfin, je chercherai à expliquer comment ces concepts me permettent de définir une grille méthodologique : en dirigeant autant la synthèse des entretiens conduits, que la lecture des plateformes de streaming diffusant des films de Doris Wishman depuis le territoire canadien.

#### 3.1. POSITIONNEMENT PERSONNEL

Je suis donc un étudiant français. J'arrive à Montréal en septembre 2021 pour poursuivre des études en histoire du cinéma que j'avais entreprises à Paris. Si j'étais déjà consommateur de la plateforme MUBI, je ne connaissais rien de Criterion Channel, ni même du cinéma culte, d'exploitation, ou des réalisations de Doris Wishman. L'origine de ce mémoire, ce sont ces découvertes ébouriffantes et passionnées.

Pourtant, à voir des visages se décomposer quand j'explique que je travaille depuis près de deux ans sur une réalisatrice qui a signé notamment des scènes d'abus sexuels dans les années 60<sup>43</sup>, je comprends que mon sujet est une pente glissante. Je l'assume, avec humilité et conviction. Cette recherche, c'est l'occasion de confronter, engager, ma position d'homme blanc cisgenre,

---

<sup>42</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

<sup>43</sup> Je fais référence ici à sa période « roughies » et à *Bad Girls Go to Hell* par exemple.

qui se croit féministe mais qui se sait d'abord privilégié. C'est l'occasion également de questionner les biais qui sont miens, de par mon parcours cinéphilique français très classique.

Mener une analyse-terrain, m'a semblé être une façon naturelle de croiser mes lacunes, ma curiosité et ma subjectivité. Écouter, regarder, comprendre, analyser. Mieux entendre, pour mieux m'exprimer.

### 3.2. CONCEPTS ET OUTILS ANALYTIQUES

Ma position personnelle étant posée, il s'agit désormais de détailler les concepts sur lesquels je m'appuie pour construire mon analyse : la *médiation cinéphilique*, le *patrimoine*, et la *marge*. Certains sont déjà apparus dans le chapitre précédent. L'enjeu est cette fois de leur donner une fonction opérationnelle dans ce qui sera énoncé ensuite comme ma grille méthodologique.

#### 3.2.1. Médiation cinéphilique

##### 3.2.1.1. Médiation et cinéphilie

Christel Taillibert me livre de précieuses clés d'analyse pour circonscrire le concept de médiation. Elle se réfère d'abord à l'origine juridique du terme : dans ce cadre, la médiation implique « la présence d'un conflit d'une part, et d'un tiers en charge de sa résolution d'autre part » (2020, p.80). De même, son étymologie<sup>44</sup> pose que la médiation « se caractérise avant tout par sa capacité à générer des relations, ce qui permet de l'appréhender comme un *agent de circulation*, comme *ce qui relie* » (Ibid. p.80). De cet état de fait, elle en développe ensuite les spécificités culturelles, plaçant la *rencontre* entre une oeuvre d'art et un public, au centre du débat : une mise en relation qui se doit d'être « informelle », et « non-obligatoire » (Ibid. p.83). Transposée dans le cadre d'un film, la médiation implique donc la mise en relation d'un écran et de ses spectateurs.

Ainsi, la médiation telle que développée dans mon mémoire tiendrait davantage du champ de la cinéphilie que du cinéma : elle implique une élévation par le film, elle induit que les images peuvent parler, faire réagir. Christel Taillibert aborde notamment la cinéphilie comme un « système » (2020, p.38) constitué d'un « ensemble d'individus qui forment une unité sociale identifiable » (Ibid.). Ce groupe se réunit autour de « valeurs partagées » - à savoir la promotion du

---

<sup>44</sup> Il part « tout d'abord de la racine latine du terme *-mediatio* (médiation, intervention), elle-même découlant de la racine *-medius* (intermédiaire) » (Taillibert, 2020, p.81)

cinéma en tant que pratique artistique -, d'une « finalité commune » - « faire vivre les oeuvres cinéphiles » et « détourner les spectateurs du pouvoir d'attraction [...] des industries culturelles » -, et de « moyens d'action » (Ibid. p.42) - liés autant aux leviers législatifs qu'aux supports pédagogiques mis à disposition des publics. La médiation s'inscrit dans ce sillon.

### 3.2.1.2. Médiation, programmation, curation : quelles différences ?

Mais comment dès lors distinguer ce concept de ses contiguïtés potentielles, à savoir la curation et la programmation ? Cette dernière apparaît comme un sous-ensemble de la médiation : le choix de la programmation répond à un contexte, à une temporalité, et un public. Elle est le point de départ de la *mise en relation*.

La notion de curation cinématographique est plus difficile à articuler. Alexander Horwath la définit ainsi : « The art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations » (2020, p.233). La curation mêlerait donc *interprétation* et *agencement* des métrages. Pour le dire autrement, elle serait une *organisation conscientisée* d'une collection. J'ai eu l'occasion dans le cadre de mes recherches d'interroger Sara Ataiyan, qui travaille en tant que curatrice pour la plateforme Tubi : son travail consiste à implémenter tel ou tel film dans telle ou telle liste de lecture, pour que la navigation d'un internaute puisse être fructueuse. Là encore, la curation en tant que concept, apparaît certes comme essentiel, mais aussi comme une sous-catégorie de la médiation, de la mise en relation plus large d'un public avec une réalisation, et qui peut donc s'appréhender comme un processus précis.

### 3.2.1.3. Médiation et mise en exposition

Jean Davallon nomme « la mise en exposition » (2003, p.38) ce qu'il définit comme visant :

[...] à faire accéder un public à des oeuvres et [dont] l'action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un de l'autre (celui du public, et celui, disons, de l'objet culturel), dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. (Ibid.)

Cette interface devient un dispositif, construit, agencé, mis en place, pour donner à la médiation culturelle - et cinématographique - les moyens d'opérer. Pour Davallon toujours, ce dispositif induit deux opérations : la « mise en communication » (2006, p.37) dont le but est de permettre au visiteur « d'aller vers l'objet et de rentrer en rapport avec lui » (Ibid.) ; et la « mise en exposition »

(Ibid.) qui vise à permettre au visiteur d'engager sa rencontre avec l'objet. Par exemple, la programmation appartient à la première ; la curation, à la seconde.

De ces deux étapes, Taillibert déduit « les différentes opérations constitutives de l'activité de médiation cinéphilique » (2020, p.105) : 1) la sélection des oeuvres, 2) le choix du dispositif sociotechnique, 3) le choix des critères socio-temporels ; 4) la mise en place des dispositifs éducatifs d'accompagnement ; 5) la communication et la création du désir ; 6) les liens vers des pratiques culturelles élargies.

Au-delà de cadrer le concept de médiation cinéphilique, Jean Davallon et Christel Taillibert me fournissent une formidable grille de lecture pour décrypter la façon dont les plateformes de *streaming* identifiées mettent concrètement en avant les films de Doris Wishman - et j'y reviendrai dans l'énoncé de ma propre méthodologie.

### 3.2.2. Patrimoine cinématographique

#### 3.2.2.1. Définir un film de patrimoine

La racine étymologique du mot « patrimoine » mérite elle aussi le détour : du latin "patrimonium" : "pater" (père) et "munir" (munir), qui signifie : "fortune familiale, biens de famille". Elle s'oppose à "matrimonium", relatif au mariage. Et donc de manière très schématique, le « pater » transmet, et la « mater » épouse. Alors même que mon travail vise à discuter la place de Doris Wishman dans la patrimoine cinématographique, elle en semble déjà étymologiquement exclue.

Comme le note Natacha Laurent, définir ce qu'est un film de patrimoine est une tâche difficile : « Un film de patrimoine est-il défini par son âge, sa rareté, sa qualité artistique, sa popularité, son impact sur la société ou sa place dans l'histoire du cinéma ? » (2020b, p.25) Elle continue : « le patrimoine n'existe pas en lui-même, [...] il est le résultat d'une construction collective à laquelle participent divers agents. » (Ibid.) Et cette approche induit que le patrimoine prend racine dans le regard rétrospectif du présent vers le passé, faisant du patrimoine une notion fluctuante, évolutive, *actualisable*.

#### 3.2.2.2. Patrimoine, Internet et valeur d'actualité

André Habib et Michel Marie posent une question essentielle relative au patrimoine cinématographique :

Quelles sont les conditions qui permettent de rendre actuels et vivants les multiples passés du cinéma, les multiples temporalités médiatiques de sa conservation, de sa diffusion et de sa réutilisation, afin d'échapper aux risques de la muséification pétrifiante tout autant qu'aux tentations sournoises des effets de mode, volatiles et passagers ? (2013, §10)

Comment, en d'autres termes, une relique du passé peut - et doit - devenir un discours au présent ? Je m'appuie sur Jean-Marc Leveratto pour faire un autre détour théorique :

L'observation de la conservation cinématographique sur Internet, nous permet ainsi de prendre la mesure de la patrimonialisation dont elle est le vecteur, en tant que lieu de valorisation subjective du patrimoine. Elle se distingue significativement d'une valorisation objective, institutionnelle et professionnelle par la mise en avant de la sensibilité personnelle au monument, et donc sa valeur d'actualité, au sens que confère Riegl à ce terme.

Son analyse des fondements du culte moderne du monument peut nous servir, en l'adaptant à l'observation de la conduite cinéphile, à identifier des situations de transmission du patrimoine cinématographique portées par de "simples" consommateurs réguliers. Elles vont du dépôt d'un commentaire succinct sur un film très peu connu, à des pratiques plus élaborées et visant explicitement à informer et à intéresser d'autres consommateurs du patrimoine cinématographique. (2020, p.108)

Jean-Marc Leveratto fait ici d'Internet une matrice de choix pour évaluer l'actualisation d'un film de patrimoine : autant dans sa valorisation subjective, que dans les conversations et partages qu'il génère. Le film devient un artefact relationnel et l'analyse de ces interactions dévoile les éléments de sa résonance avec un *zeitgeist* donné, un environnement social culturel.

### 3.2.2.3. Vers ma recherche

Ces éléments établis, le concept de patrimoine va aiguiller ma recherche de deux façons. D'abord, je cherche à analyser comment ces films résonnent, quelles conversations ils génèrent, comment ils s'actualisent, et s'ils échappent à ce que Habib et Marie ont appelé la « muséification pétrifiante » (2013, §10). Ensuite, je vais me pencher, dans le cadre de mes entretiens, sur le *zeitgeist* du début des années 2020 qui conduit à leur remise au goût du jour.

### 3.2.3. Marge et tensions dynamiques

#### 3.2.3.1. Marge et centre

Définir la notion de marge s'avère être une mission périlleuse, tant elle renvoie dans la signification qui m'intéresse ici à une réalité fluctuante ou métaphorique. Par-delà ses incidences bancaire ou économique par exemple, elle désignerait un « espace de papier libre, en principe non travaillé, autour d'un dessin, d'une gravure. »<sup>45</sup> De même son étymologie - du latin *margo* -

---

<sup>45</sup> Définition du Larousse en ligne, « 5. Beaux-Arts ». (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/marge/49437>).



renvoie à la notion de bord, de bordure. La notion de marge existerait donc d'abord en tant qu'espace, délimité par opposition à ce qui attire les regards : un dessin, ou plus largement un *centre*.

Laurent Mathieu me permet de déplacer cette première approche dans le cadre cinématographique :

Il existe un cinéma différent. En opposition à un type de films d'un certain cinéma autoproclamé "dominant", il regroupe les oeuvres dont la narration s'éloigne sensiblement des films habituellement diffusés en salles commerciales. Le qualifier précisément est un tour de force que chacun réalise à sa manière : subjective, partielle, personnelle, la définition s'organise toujours par opposition, par comparaison, par réaction à un cinéma qui monopolise les écrans (petits et grands), les esprits, les mentalités et les cultures. (1998)

Sortir du cadre impliquerait sortir de la norme, et de fait, proposer quelque chose de *différent*. Comme Mathieu le précise, il ne faudrait pas chercher de subjectivité dans la perception d'une marge, mais plutôt comment certains modèles de production, de réalisation, de diffusion, échappent au giron d'un système établi comme *dominant*. Par « résistance » peut-être comme le laisse entendre Jérôme Beauchez et Jean-Sébastien Noël (2023), mais peut-être aussi pour toucher d'autres publics, raconter autre chose, sans que cela touche nécessairement à l'engagement conscientisé comme politique.

Toujours est-il que la marge est davantage satellite qu'astre solaire. Elle souffre par définition et par vocation d'un déficit de visibilité. Mais cette alternative géographique ou cinématographique ne devrait pas viser pour autant l'auto-suffisance, continue Laurent Mathieu :

Il n'est point question de refuser à Eisenstein, Lang ou encore Ozu une place de choix dans cette histoire, mais simplement de combler des manques dont pâtissent les cinéastes incontournables que sont, entre autres figures importantes du cinéma différent, Fischinger, Snow, Mekas, Hill ou encore Reble. (1998)

Le chercheur mobilise ici des exemples liés au cinéma expérimental, mais bien sûr, le cinéma d'exploitation renvoie à cette même réalité - pour des raisons bien sûr différentes. Interroger la notion de marge, viserait à comprendre comment montrer qu'un autre cinéma existe.

### 3.2.3.2. Quelles « tensions dynamiques » ?

Comment dès lors trouver un bon équilibre ? Comment poser les bases d'une discussion entre *marge* et *centre* ? Jérôme Beauchez et Jean-Sébastien Noël parlent de « tensions dynamiques » (2023) pour désigner les correspondances entre ces deux ensembles. Dans le cadre d'un colloque, ils cherchent à comprendre :

[...] l'analyse de l'imbrication, du conflit et des interactions qui existent entre les marges et les cultures populaires qui s'y développent. Observer comment le centre de gravité peut, peu à peu, muter pour arriver à complètement se renverser. L'ancien centre, devenu marge, laisse sa place à l'ancienne marge devenue centre. À l'inverse, le centre peut connaître un raffermissement de sa position, et devenir « l'épicentre », afin de mieux reléguer les cultures populaires des marges aux « confins » de la société. (Ibid.)

En d'autres termes, ce frottement géographique pourrait accoucher de deux voies : soit la marge irrigue le centre et devient dans le même temps un nouveau pôle culturel attractif ; soit le centre vampirise la marge, la marginalisant encore plus. Au-delà d'une fatalité ou d'un processus naturel, il s'agirait donc de comprendre comment, dans le champ cinématographique, cette communication est orchestrée : comment certaines décisions prises par des acteurs culturels peuvent impacter l'une ou l'autre de ces voies. Retour à Laurent Mathieu :

Le passé du cinéma différent est riche mais son avenir reste à construire. L'espoir viendra des réseaux et de leur capacité à dépasser les clivages. Un public existe et il incombe aux structures de diffusion et d'information de lui proposer des films ou des articles de qualité. Il est primordial de ménager les spectateurs pour que s'ajoutent aux aficionados inconditionnels qui fréquentent les salles de cinéma différent, des cinéphiles curieux et friands de nouvelles sensations. L'avenir est en fait dans la capacité des multiples personnes et structures à se concerter et à construire ensemble un nouvel espace de liberté cinématographique. (1998)

Le chercheur me guide vers ma recherche : en effet, il transforme la « tension dynamique » entre *marge* et *centre* en une série d'actions entreprises par les structures de diffusion du cinéma. L'utilisation de ce concept me permettra d'évaluer comment les plateformes VAD font cohabiter et communiquer des films *centraux* et des films *marginiaux*. Je me demanderai notamment si la valorisation des premiers étouffe les seconds, ou si, au contraire, les deux ensembles sont gages de *tensions dynamiques* positives.

### 3.2.3.3. Vers ma recherche

J'ai posé en introduction de ma démarche trois hypothèses : (H1) La disponibilité du cinéma de Wishman répondrait à l'objectif d'une plus grande parité dans les catalogues des plateformes VAD et ce, malgré son cinéma unique et dérangeant ; (H2) Les impératifs économiques de ces plateformes cantonneraient pourtant ces films au statut de bizarrerie à la marge ; (H3) Ces plateformes ne participeraient donc pas à une démarginalisation du cinéma de Doris Wishman, à l'écriture d'une contre-histoire du cinéma où elle pourrait avoir sa place mais plutôt au renforcement d'une partition entre les films consensuels et les autres.

Le concept de marge développé ici me permet d'interroger les seconde et troisième hypothèses à travers des questions concrètes : comment des acteurs comme MUBI ou Criterion Channel

valorisent-ils les films de Doris Wishman ? comment arrivent-ils à fédérer anciens et nouveaux publics ? quels éléments de langage mobilisent-ils pour décrire ce cinéma différent ? comment pourraient-ils participer à sa démarginalisation ? ou à l'inverse, comment renforcent-ils sa relégation par rapport à un cinéma désigné comme dominant ? Ce sont ces questions qu'il me faudra détailler à la fois dans l'analyse de l'interface des plateformes VAD, et dans la synthèse des entretiens menés.

### 3.3. GRILLE MÉTHODOLOGIQUE

Je propose à nouveau un retour sur la problématique posée : comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel ? Pour la détailler, j'ai également posé les sous-problématiques suivantes : à quel contexte répond cette translation ? quels en sont les intérêts ? est-elle une récupération opportune ? implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

Pour engager ces réflexions, je construis ma recherche en deux temps :

- D'une part, j'analyse comment les plateformes de *streaming* proposant les films de Doris Wishman racontent ce choix, agencent ces films dans leur catalogue et en valorisent la portée.
- D'autre part, je mène une série d'entretiens avec des experts du cinéma de Doris Wishman et des représentants de plateformes pour saisir les tenants et les aboutissants de la translation identifiée ;

Le premier temps vise à donner une incidence concrète aux terrains déblayés dans les chapitres précédents, le second à mettre cette incidence en perspective avec le regard d'experts et de professionnels. J'expliquerai plus loin comment et pourquoi. Je rentre ici dans le détail de la construction de ces deux moments.

#### 3.3.1. Analyse des interfaces VAD : plateformes identifiées et démarche analytique

En octobre 2022 - période durant laquelle j'ai mené cette analyse - six plateformes proposaient des films de Doris Wishman au visionnement en ligne depuis le territoire canadien<sup>46</sup> :

---

<sup>46</sup> Selon le site [justwatch.com](https://justwatch.com) qui permet pour une zone géographique donnée de savoir sur quelle plateforme légale est diffusé tel ou tel film.

- Criterion Channel proposait : *Nude on the Moon* (1961), *Bad Girls go to Hell* (1965), *Indecent Desires* (1968), *Deadly Weapons* (1974), *Double Agent 73* (1974) et *Let me Die a Woman* (1977) ;
- MUBI : *Nude on the Moon* (1961), *Bad Girls go to Hell* (1965), *Indecent Desires* (1968) ;
- Plex : *Hideout in the Sun* (1960) ;
- Cultpix : *Let me Die a Woman* (1977) ;
- Tubi : *Hideout in the Sun* (1960) ;
- Flix Fling : *Diary of a Nudist* (1961).

Cultpix est une plateforme VAD par abonnement lancée en 2020 et dédiée au « cinéma culte ». Plex, Tubi et Flix Fling proposent un catalogue très large gratuitement en contrepartie d'interruptions publicitaires. Ces quatre plateformes ne revendiquent pas un positionnement *cinéphile* tel que que je l'ai appréhendé précédemment. Pour l'intérêt de cette recherche, je me concentre donc sur l'analyse de MUBI et Criterion Channel.

Pour la mener à bien, je suivrai les différentes étapes établies par Christel Taillibert dans sa « modélisation de l'acte de médiation cinéphile » (2020, p.105) évoquée précédemment<sup>47</sup> :

- « Sélection des oeuvres » : comment les sites de VAD identifiés choisissent-ils les films qui composent leur catalogue ?
- « Choix du dispositif socio-technique » : comment s'organisent leur pages d'accueil ? comment s'organise le parcours d'un internaute depuis cette page d'accueil vers le ou les film(s) de Doris Wishman disponibles ?
- « Choix des critères spatio-temporels » : comment valorisent-ils la disponibilité limitée de ces films ? quels sont leurs autres relais d'informations (réseaux sociaux, blogs ...) ?
- « Mise en place des dispositifs d'accompagnement » : quels éléments pédagogiques sont mis à disposition de l'internaute ?
- « Communication, création du désir » : quel discours agrmente les films disponibles ?
- « Liens vers des pratiques culturelles élargies » : quels sont les rebonds proposés après ou avant l'expérience du film.

---

<sup>47</sup> Voir pour cela le point 3.2.1.3.

Je précise que la disponibilité renseignée des films de Wishman n'est qu'une photographie à un moment précis : le catalogue de ces plateformes est fluctuant et l'analyse ne comprendra que cette période donnée. Je tâcherai tout de même de la mettre en perspective avec un temps plus long si les ressources sont à disposition : en précisant par exemple si les films sont toujours disponibles, depuis quand ils ne le seraient plus, etc.

Pour compléter mon approche, je prendrai également l'exemple de la page de *Bad Girls go to Hell* sur le site Letterbox pour apporter un contrepoint aux plateformes VAD : voir cette fois, comment les utilisateurs de ce réseau social s'approprient le cinéma de Doris Wishman, quels éléments de langage sont utilisés et à quelles listes ils sont affectés.

### 3.3.2. Entretiens : modalités et intentions synthétiques

J'ai cherché à interroger deux profils d'interlocuteurs. Déjà, des représentants des sites VAD proposant des films de Doris Wishman depuis le territoire canadien. J'ai fait dans mes entretiens le choix de ne pas me limiter à MUBI et Criterion Channel, mais d'essayer d'inclure des représentants Plex, Tubi, Cultpix et Flix Fling. Non pas pour m'éloigner de mon sujet, mais au contraire, pour le mettre en perspective.

J'ai également cherché à interroger des intervenants qui participent directement ou indirectement à la remise au goût du jour de la réalisatrice. L'objectif de ces entretiens autant périphériques qu'essentiels était de décrypter "l'actualité" Doris Wishman, ses enjeux, et ses défis.

J'ai mené, entre le 4 et le 23 mars 2023, six entretiens avec les interlocuteurs suivant<sup>48</sup> : Sara Ataiyan (curatrice pour la plateforme VAD Tubi) ; Lars Nilsen (programmateur pour la salle de cinéma Austin Film Society) ; Simon Laperrière (fondateur du ciné-club montréalais Les Nuits de la 4e Dimension) ; Lisa Petrucci (directrice du label Something Weird Video) ; Rickard Gramfors (fondateur et directeur de la plateforme Cultpix) ; Alicia Kozma (co-auteurice de l'ouvrage *ReFocus : The Films of Doris Wishman* déjà mentionné).

Ce travail est orphelin d'apports qui auraient pu être majeurs : ceux de Criterion Channel et de MUBI donc, de Plex, de Flix Fling, mais également de l'AGFA qui a mené la restauration des films

---

<sup>48</sup> Je me permets de mentionner rapidement ici les intervenants avant de rentrer, dans le cinquième chapitre, plus en détail sur leur présentation et sur la pertinence de leur contact.

de la réalisatrice étasunienne au début des années 2020. J'ai multiplié les prises de contact avec chacune de ces institutions mais elles n'ont pas donné suite.

À part pour Lisa Petrucci qui a souhaité répondre à mes questions par courriel, les entretiens ont duré entre 1h et 1h30, se sont déroulés sur Zoom et suivaient un fil d'une dizaine de questions maximum. Compte tenu du profil hétéroclite de mes intervenants, ce formulaire était flexible et visait à s'adapter à chacun des profils : son double objectif était de poser les bases d'une libre conversation, et de la rediriger au besoin vers les intérêts de ma recherche. La transcription exhaustive de ces entretiens est à retrouver en annexe.

Ce présent travail vise plutôt la synthèse de ces conversations pour coller au plus près de la problématique posée.

*« I think if someone saw one of these films without knowing anything about it, they'd think they were made on a different planet (haha) »*

*Lisa Petrucci<sup>49</sup>*

#### **4. ANALYSE DES PLATEFORMES : DORIS WISHMAN ET SA MÉDIATION CINÉPHILE EN LIGNE**

Après avoir installé une problématique, l'avoir positionnée dans le sillon d'une revue de la littérature, mobilisé des concepts comme clés de voute analytiques, et détaillé la méthode adoptée, il est temps désormais d'attaquer le coeur de ce travail, à savoir une analyse-terrain.

Ce quatrième chapitre entend constater comment les plateformes VAD identifiées rationalisent le choix des films de Doris Wishman dans leur catalogue, comment les mettent-ils en avant, et quels éléments de médiation sont mis à disposition de l'internaute. En d'autres termes, et pour revenir à ma question de recherche : comment prend corps la translation de son cinéma vers la sphère cinéphile digitale et commerciale.

Pour cela, je me suis mis dans les souliers d'un internaute lambda : en fouillant sur les sites, sur les pages Instagram, en constatant comment les pages s'enchainent et s'organisent, en saisissant avec un regard neuf toutes les informations disponibles ... Ce travail est manuel, artisanal et malgré sa bonne foi, il ne peut prétendre à l'exhaustivité. Il n'en reste pas moins passionnant. Ses enseignements seront mis en perspective, dans le chapitre suivant, par les entretiens menés.

Je commence par me pencher sur l'exemple de Criterion Channel. Suivra ensuite celui de MUBI. Puis, comme annoncé, je ponctuerai ce chapitre par un détour sur le réseau Letterbox.

---

<sup>49</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

#### 4.1. CRITERION CHANNEL

J'ai déjà présenté les contours de la plateforme VAD Criterion Channel dans mon introduction<sup>50</sup>. Je me contente ici d'en rappeler rapidement quelques éléments importants.

Elle est fondée en 2018 mais se pose comme le prolongement de la Criterion Collection, lancée elle en 1984. L'une et l'autre se positionnent sur un segment élitiste et encouragent la découverte et la redécouverte de classiques contemporains et de patrimoine. L'accès à son catalogue impose un abonnement de \$10.99 par mois et n'est permis qu'en Amérique du Nord.

Je rentre maintenant dans le détail de la matière mise à disposition sur son site internet : la définition de sa mission, l'étude de son interface, de son dispositif, ainsi que la transcription des contenus qui agrémentaient les films de Doris Wishman disponibles pendant le mois d'octobre 2022.

##### 4.1.1. Mission institutionnelle

Sur le site CriterionChannel.com, il n'y a pas d'informations relatives à ses origines ou sa mission<sup>51</sup>. Elles sont dispersées sur le site Criterion.com - accessible depuis le *header*<sup>52</sup> de CriterionChannel.com - à deux endroits : dans la page « Our Mission », et dans la page FAQ.

###### 4.1.1.1. La page « Our Mission »<sup>53</sup>

J'ai déjà partagé ce texte en introduction de ce travail. Je me permets de le retranscrire à nouveau pour le faire réagir avec la suite de cette étude de cas.

Since 1984, the Criterion Collection has been dedicated to publishing important classic and contemporary films from around the world in editions that offer the highest technical quality and award-winning, original supplements. No matter the medium—from laserdisc to DVD, Blu-ray, 4K Ultra HD to streaming—Criterion has maintained its pioneering commitment to presenting each film as its maker would want it seen, in state-of-the-art restorations with special features designed to encourage repeated watching and deepen the viewer's appreciation of the art of film.

Criterion revendique ici une légitimité par l'ancienneté : la marque a été précurseure du *cinéma à la maison*. Le texte détaille les contours de cet engagement historique : 1) le respect des oeuvres

---

<sup>50</sup> Voir pour cela le point 1.2.

<sup>51</sup> La page « Help » notamment ne renseigne que sur des considérations techniques - comme la façon d'ajouter des sous-titres, la possibilité de regarder des films depuis l'application Android ...

<sup>52</sup> Bandeau accessible en haut de page et qui renvoie également vers « Now Playing », « Search », « All Films ». Voir Figure 1.

<sup>53</sup> Elle est disponible depuis le menu déroulant situé en haut à droite de sa page d'accueil de Criterion.com



originales, 2) leur restauration dans une technologie de pointe, 3) l'ajout de suppléments pour les accompagner. Ce paragraphe commence à mentionner les raisons qui guident le choix de tel ou tel film : j'y reviendrai plus loin<sup>54</sup>.

Criterion s'installe dans le « système » cinéphile (Taillibert, 2020, p.38) développé précédemment dans mon cadrage conceptuel. Les films proposés sont considérés comme des oeuvres d'art à voir, revoir, approfondir. Ensuite, les restaurations et les contenus additionnels sont appréhendés comme des moyens pour actualiser l'appréciation de ces oeuvres.

#### 4.1.1.2. La page FAQ<sup>55</sup>

À l'onglet « General », plusieurs informations sont ajoutées concernant la distinction faite entre Criterion Collection et Criterion Channel :

##### **What is Criterion Channel ?**

The Criterion Channel is an independent streaming service that features an eclectic mix of classic and contemporary films from Hollywood and around the world, many not available anywhere else. In addition to hosting the Criterion Collection and Janus Films' celebrated library of more than 1,500 films, it also features titles from a wide array of studio and independent licensors and original programming exclusive to the service. Along with the constantly refreshed thematic programming, subscribers to the Criterion Channel can also enjoy more than 500 shorts and 5,000 supplementary features, including trailers, introductions, behind-the-scenes documentaries, interviews, video essays, commentary tracks, and rare archival footage.

La plateforme VAD se présente comme une *extension indépendante* de sa maison-mère. Elle en prolonge les principes directeurs, tout en profitant de la flexibilité du format digital pour étendre son catalogue. En d'autres termes, elle propose plus de films, plus de contenus additionnels, mais la formule reste la même.

#### 4.1.1.3. Conclusion

J'ai expliqué qu'une offre VAD cinéphile pouvait se résumer à trois points<sup>56</sup> (Wiat & Thuillas, 2021) : un mode de fonctionnement artisanal ; une programmation éclairceuse de tendances ; une mise en avant de la dimension humaine. Ils se vérifient tous dans cette double présentation. L'artisanat est illustré ici par la volonté affichée d'éditorialiser le catalogue ; les nouvelles tendances, par la promesse de voir des films rares qui ne sont disponibles que sur Criterion Channel. La dimension humaine n'est pas incarnée par l'équipe du site de streaming, mais par les

---

<sup>54</sup> Voir le point 4.1.2.1.

<sup>55</sup> Elle est accessible depuis le bandeau inférieur du site Criterion.com.

<sup>56</sup> Voir le point 2.1.1.2.

personnes qu'elle fera intervenir (dans les interviews par exemple). Cette première étape me permet donc de valider ma démarche, de poser sur ces rails la suite de l'analyse.

#### 4.1.2. Interface et dispositif

J'applique ici la « modélisation de l'acte cinéophile » (Taillibert 2020, p.105) au sujet qui m'intéresse : comment la réalisatrice s'insère-t-elle dans le catalogue de Criterion Channel ; comment la page d'accueil du site la met-elle en avant ; comment l'internaute est-il guidé vers ses films ; par quels éléments de langage sont-ils accompagnés ; de quels outils de médiation sont-ils appuyés ; par quels rebonds sont-ils prolongés.

Ma recherche interroge la translation du cinéma de la réalisatrice vers les plateformes de streaming cinéophile. Ces axes d'analyse entendent y apporter une première réponse, concrète et appliquée. En effet, ils me permettront de prendre la mesure de cette translation, de saisir l'écart entre deux ensembles que j'ai identifiés, a priori, trop différents pour pouvoir unir leur force. Sur la base de ces éléments, il sera donc temps de confronter une première fois les hypothèses partagées.

##### 4.1.2.1. *Choix des films*

Il n'y a pas d'informations littérales concernant la constitution du catalogue de la plateforme sur CriterionChannel.com.

Sur Criterion.com, à la page FAQ, dans l'onglet « General », il est précisé comment s'opère le choix des films bénéficiant du « Criterion Treatment » - qui correspond à la sortie sur Blu-Ray ou DVD. Je ne fais pas l'amalgame entre les deux. Je pars tout de même du postulat que la programmation des deux entités vont dans la même direction.

#### **How do you decide which films receive the "Criterion treatment"?**

We aim to reflect the breadth of filmed expression. We try not to be restrictive or snobby about what kinds of films are appropriate. An auteur classic, a Hollywood blockbuster, and an independent B horror film all have to be taken on their own terms. All we ask is that each film in the collection be an exemplary film of its kind. Of course, we can't just pick movies and put them out. The process of getting the rights to release a film can take years. Even if we want a film, we can't work on it unless the film's owners grant us the rights to do so.

Un premier détail m'interpelle : le « nous » est répété à de multiples reprises. Il indique que les équipes de programmation sont les seules responsables des choix effectués. Cette approche

*top-down* est constitutive de l'offre VAD cinéophile (Taillibert, 2020 ; Delaporte & Mazel, 2021). Les trois dernières phrases entendent presque désamorcer toute réclamation extérieure.

Ce texte fait également la promotion d'un éventail très large de films : du film d'auteur à la série B. La sélection des films mis en avant en octobre 2022 sur Criterion Channel s'inscrit dans cette lignée. J'y retrouve pêle-mêle une thématique dédiée aux films de vampire, aux films d'horreur hollywoodiens des années 30, des films de la Nouvelle Vague, d'autres signés par des réalisateurs ou réalisatrices noirs. Doris Wishman correspond à cette recherche d'éclectisme.

Une de mes sous-questions de recherche interroge les intérêts de la programmation de la réalisatrice. Le cap dessiné apparaît comme un contrat de la plateforme envers ses abonnés : un catalogue en permanence renouvelé non seulement de références plébiscitées, mais aussi de choix audacieux. C'est dans l'orchestration de leur cohabitation que semble vouloir se positionner le site VAD : à mi-chemin entre une marge cinématographique et son centre. Il voudrait donc participer à la constitution de « tension dynamique » positive (Mathieu ,1998) entre ces deux espaces.

Une autre de mes sous-questions de recherche interroge le contexte de l'apparition de Doris Wishman sur Criterion Channel. J'ai posé en hypothèse H1 qu'elle répondrait au besoin de montrer d'autres films réalisés par des femmes en ce début d'années 2020. La programmation n'est pas ici présentée comme corrélée à une conjoncture sociale : elle est plutôt rapportée à une exploration, en continu, du médium cinématographique. À l'appui de cette matière, mon intuition paraît balayée : si la cinéaste fait son apparition dans la catalogue de Criterion Channel, c'est parce que ses films sont estimés *appropriés* et *exemplaires*.

Pourtant, j'ai expliqué en introduction de mon travail que cela n'avait pas toujours été le cas : ils ont pendant longtemps été laissés de côté par la cinéphilie classique. Avant de rentrer plus loin dans le détail de leur valorisation, ce texte m'informe donc déjà de leur nouvelle considération. Je rappelle que Christophe Gauthier voit comme troisième étape du processus de patrimonialisation, celui de la « légitimation culturelle » par des institutions cinématographiques (2020, p.43). Nous avons vu que, de par son histoire et sa légitimité, Criterion en est une. Du côté de la réalisatrice, ce moment acte bel et bien un changement de paradigme.

Ces premiers éléments sont théoriques : ils décrivent une intention institutionnelle. La partie suivante entend les confronter à leur application à travers l'exemple de Doris Wishman.

#### 4.1.2.2. Page d'accueil, parcours de l'internaute et structure de la page « film »

Cette section se penche sur la navigation à l'oeuvre sur le site de Criterion Channel : comment s'organise la page d'accueil ? comment l'abonné est-il guidé vers les films de la réalisatrice ? une fois, qu'il atterrit sur la page de ces films, que lui est-il présenté ?

##### 4.1.2.2.1. Page d'accueil<sup>57</sup>

Dans sa prise en main, il s'agit d'une page déroulante dirigée vers des contenus variés : films, listes de lecture, interviews etc. Elle est organisée par :

- Un carrousel introductif fixe qui met en avant la sélection du mois - en octobre 2022 : « Universal Horreur Classics ».
- Puis une liste exhaustif de 45 sous-sections chacune dirigeant vers une page dédiée.

Ces sous-sections sont autant de façons d'entrer dans le catalogue et se répartissent en quatre ensembles principaux :

- Un premier qui vise à prolonger l'expérience antérieure de l'utilisateur (les films que j'ai déjà commencé à regarder, et les films que j'ai ajoutés à « My List ») ;
- Un deuxième qui entend mettre en avant les films ou listes de lecture populaires auprès de l'ensemble des internautes de Criterion Channel (ex. : « Popular Now » ou « Recent Top Stories ») ;
- Un troisième qui renvoie aux gestes de curation de la part de la plateforme à travers 1) la constitution de listes de lecture (ex. : « October Collections », « Themes » ...) 2) des recommandations (ex. : « Staff Picks » ...) ;
- Un quatrième où Criterion se range derrière une *autre* parole, une *autre* perspective : celles de réalisateurs ou réalisatrices définis par leur identité (ex. : « Black Lives », « Women Filmmakers » ...) ; ou celles de personnalités dont l'expertise ou l'aura médiatique justifie une prise de parole (ex. : « Talking about movies »).

Cette page d'accueil est noyée par les images. Elle renvoie aux propos d'Alexander Horwath qui déplorait que les collections en ligne se transforment en simples banques de *contenus*, et que

---

<sup>57</sup> J'analyse cette page telle qu'elle se présente à moi : mon étude ne tient pas compte d'un éventuel algorithme qui pourrait faire différer cette page d'un internaute à l'autre.

dans le même temps, l'abonné d'une plateforme devienne d'abord un *consommateur* à appâter (2005, p.5). Ce dernier est bombardé de clés d'entrées potentielles, en espérant qu'il en trouve une à son goût. L'entrée dans le catalogue de Netflix ou de Criterion Channel s'opère de la même manière.

J'en profite pour évoquer la volonté revendiquée par Criterion Channel de ne proposer que des versions restaurées des films. Natacha Laurent parlait d'une *normalisation* du cinéma de patrimoine qui passe par l'effacement systématique des traces de son passé (2020b, p.10). En l'état, la page d'accueil mélange toutes les époques, comme s'il ne faisait aucune différence de voir un film des années 1960 ou des années 2010. La couleur - ou le noir & blanc - de l'image est le seul indice - potentiellement trompeur - de sa date de sortie.

Ces deux constats tendent à prouver les impératifs avant tout économiques à l'oeuvre sur ce site de streaming cinéphile.

Par ailleurs, je n'ai, ni en octobre 2022, ni tout au long de mon utilisation régulière de la plateforme, constaté la mise en avant sur sa page d'accueil des films de Doris Wishman.

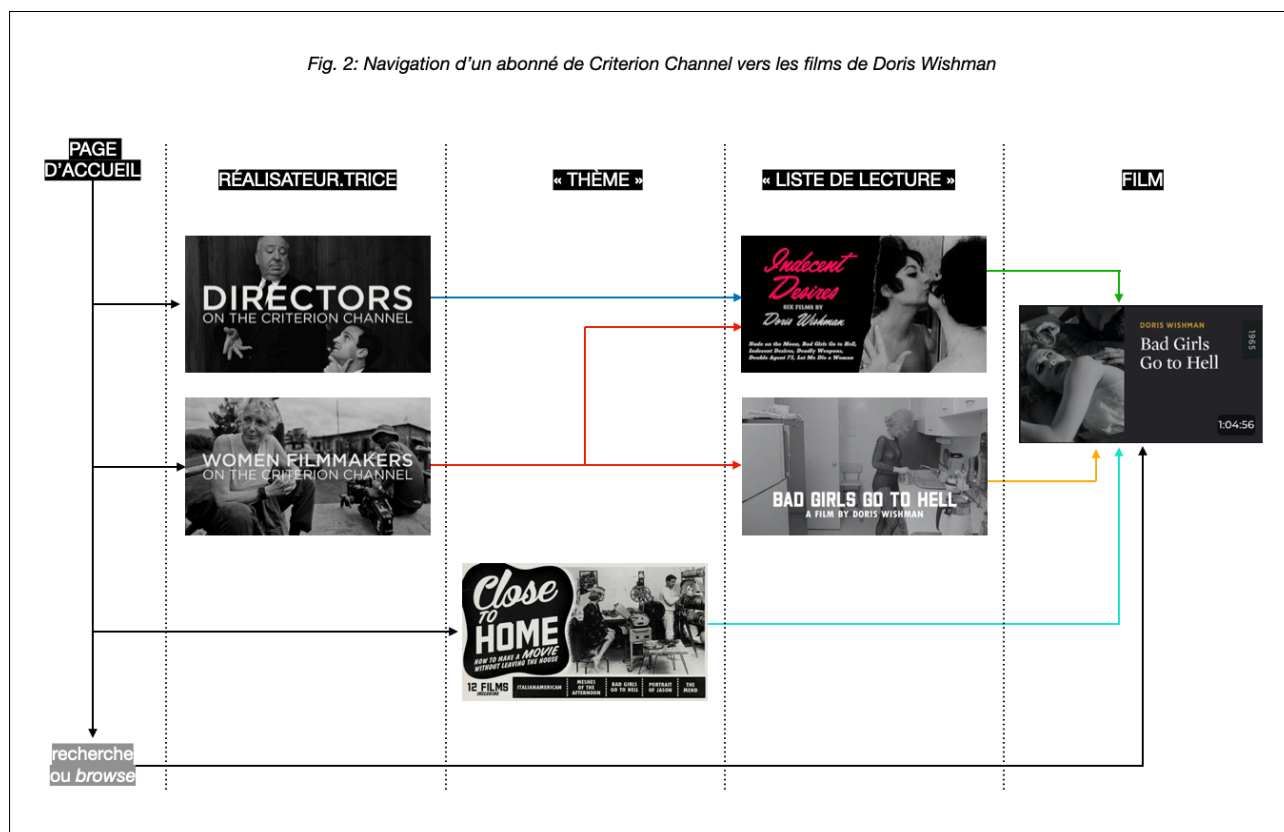
#### 4.1.2.2.2. Parcours de l'internaute vers les films de Doris Wishman

De manière générale, il existe trois cas de figure pour accéder à un film sur la plateforme :

- « Je *sais* quel film disponible je veux regarder » : j'utilise la fonction « recherche » qui m'y emmène directement ;
- « Je *ne sais pas* quel film je veux regarder » :
  - Soit, j'utilise la fonction « *browse* » qui me permet de naviguer dans la collection complète, avec la possibilité ou non de filtrer selon mes envies - pays d'origine, année de sortie, etc.
  - Soit, j'utilise les « thèmes », ou « listes de lecture », conçus par les équipes de Criterion Channel : ils peuvent être thématiques, calendaires ou centrés sur l'identité de la réalisatrice ou du réalisateur.

La page d'accueil est saturée de « Thèmes » variés. J'en conclus que c'est cette dernière option qui semble dominer dans l'utilisation de Criterion Channel. Et cela engage une question essentielle : quelle histoire raconter autour de tel ou tel film ?

Je prends l'exemple de *Bad Girls Go to Hell*<sup>58</sup> et j'illustre dans la Figure 2 les différents chemins qui pouvaient, en octobre 2022, mener un abonné depuis la page d'accueil vers ce film.



Au-delà de la fonction « recherche », ce schéma indique qu'il y avait trois thèmes ou listes de lectures qui permettaient d'accéder au film :

- Deux qui, dans le cadre de ce mémoire, sont posées comme neutres et factuelles :  
« Directors » et « Women Filmmakers »,
- La thématique « Close to Home - How to make a movie without leaving the house »<sup>59</sup>.

Cette thématique engageait donc une clé de lecture du film. Elle est décrite ainsi :

Countless filmmakers have turned to their everyday lives for inspiration, but a few directors take it even further: shooting on location in their very own living spaces. From cinema's earliest days, filmmakers have shot close to home—capturing their babies at the dining table or their partners in the garden—out of economic necessity, the desire to make something more immediately personal, or simply because their outsider visions were too weird to be realized anywhere else. This series offers a diverse array of examples of this endlessly fascinating subgenre, exploring how shooting at home can affect everything from performance to composition to mood, creating new cinematic spaces where personal truths and imaginative fictions mingle in an often uneasy coexistence. Seen together, they offer a very different notion of what constitutes a “home movie.”

<sup>58</sup> Les chemins vers les autres films de la réalisatrice sont équivalents.

<sup>59</sup> Les films de Doris Wishman ne sont plus disponibles sur la plateforme, mais ce thème l'est encore.

La question de l'intérieur est importante dans *Bad Girls*, dans la construction notamment d'un « mood » étouffé et claustrophobe. Ci-dessous d'autres « thèmes » promus sur le site, auxquels le film n'appartenait pas. Il aurait pourtant pu y avoir sa place.

- « Female gaze - Women Directors + Women Cinematographers » : la notion de « gaze » est centrale dans le film ;
- « Tell me - Women Filmmakers, Women's Stories » : Wishman met en scène un personnage féminin qui raconte son histoire à la première personne ;
- « Microbudget Movies - 30 films made for \$150.000 or less » : le film a été réalisé avec un budget très serré ;
- « Voices of Protest » : la protagoniste subit de multiples agressions sexuelles ;
- « New York Storie - 22 films » : une très large partie de l'histoire se déroule dans cette ville ;
- « Marriage Stories » : *Bad Girls* raconte l'histoire d'une femme qui fuit son mariage pour ne pas assumer d'avoir été abusée par le concierge de l'immeuble.

Tous à leur manière, ils auraient ajouté d'autres lectures du film, lui auraient donné une couleur politique et sociale supplémentaire. En le cantonnant à « Close to Home », Criterion Channel fait un geste de curation fort : elle limite les portes d'entrées vers cette réalisation, et dans le même temps en réduit la portée.

Comme indiqué dans la Figure 2, il existait également :

- Une liste de lecture appelée « Indecent Desires » et dédiée à Doris Wishman : elle regroupe non seulement ses six réalisations disponibles ainsi que deux extraits d'interview et une bande-annonce<sup>60</sup>. Cette liste est accessible depuis les thèmes « Directors » et « Women Filmmakers ».
- Une liste de lecture dédiée à *Bad Girls*, qui rassemble le film seul et une interview qui lui est liée. Elle est accessible depuis le thème « Women Filmmakers » également.

Ce schéma est passionnant car il donne un pendant géographique à l'opposition entre *marge* et *centre* posé jusqu'à présent de manière théorique. Dans sa « Mission », Criterion Channel laissait entendre une valorisation équivalente entre les métrages plébiscités et les métrages nichés : la plateforme se réclamait génératrice de « tensions dynamiques » positives entre les deux.

---

<sup>60</sup> Je reviendrai sur ces supports dans le point 4.1.2.4.

L'exemple de *Bad Girls Go to Hell* illustre une application plus nuancée. Les chemins y menant sont non seulement quantitativement limités mais ils le sont aussi qualitativement. En effet, les thèmes et listes de lecture auxquels il est assigné sont lacunaires, et renvoient, de fait à des choix arbitraires. Les équipes de curation font le choix de ne pas ajouter *Bad Girls Go to Hell* au thème « Female Gaze » par exemple.

À titre de comparaison, *Je, Tu, Il, Elle* (Akerman, 1974) est affecté aux thèmes « Queersighted: Class Acts », « Close to Home », « LGBTQ+ Favorites », « Microbudget Movies » et à une liste de lecture dédiée à Chantal Akerman - elle-même accessible via « Directors on Criterion Channel », et « Women Filmmakers ». Soit un total de 7 portes d'entrée thématiques<sup>61</sup>, contrairement aux 3 recensées pour *Bad Girls*.

Ma recherche vise en partie à interroger les intérêts de la plateforme VAD cinéphile à ajouter la réalisatrice étasunienne dans son catalogue. Sur la base de sa présentation institutionnelle, j'ai déduit que cela pouvait correspondre à un intérêt d'image : Criterion Channel justifie son créneau de programmation franc-tireuse avec des films de niche, dont les réalisations de Wishman sont un exemple. La Figure 2 montre pourtant que le site de *streaming* les relègue à la périphérie de son catalogue. La comparaison avec *Je, Tu, Il, Elle* témoigne d'une forme d' « économie du hit » (Chantepie & Diberder, 2010, p.47) dont j'ai illustré les contours dans ma revue de littérature : les regards des internautes sont concentrés vers les titres déjà bien installés dans le panorama d'une cinéphile classique.

#### 4.1.2.2.3. Structure de la page « Film »

Une fois qu'un internaute atterrit sur la page d'un film, que lui est-il présenté ? Je note quatre ensembles : l'espace vidéo ; les crédits ; un court texte qui mêle synopsis, avant-goût et commentaire<sup>62</sup> ; une section « Aller plus loin »<sup>63</sup>.

Déjà, la version diffusée ici est celle restaurée par l'AGFA<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Données récoltées le 15 août 2023.

<sup>62</sup> J'aborderai ce détail dans la section 4.1.2.3.

<sup>63</sup> J'aborderai ce détail dans la section 4.1.2.4.

<sup>64</sup> L'AGFA est bien sûr une institution cinématographique, mais son catalogue adresse d'abord le cinéma culte et *underground*. Leur restauration des films de Wishman ne m'apparaît donc pas comme une étape vers leur patrimonialisation.



Ensuite, la « page film » est très épurée sur Criterion Channel. La plateforme fait le choix de « laisser parler » les images et de limiter les informations ou les interactions possibles. Les icônes « réseaux sociaux » apparaissent mais aucune interaction avec les autres internautes n'est sollicitée : ni notes, ni avis par exemple.

Je ne m'appuie pas ici sur le seul exemple de Doris Wishman. Toutes les « pages film » sont structurées de la même manière. L'épuration liée à la page *Bad Girls Go to Hell* n'est pas liée à l'importance qu'il aurait ou non dans le catalogue : à titre de comparaison, *The Keep* (Michael Mann, 1983), présenté comme un succès populaire en octobre 2022, bénéficie du même traitement.

J'ai établi *l'agentivité* décuplée d'un internaute dans une cinéphilie « post-moderne » (Jullier & Leveratto, 2012, p.153)<sup>65</sup>. Elle se manifeste notamment par l'importance des commentaires, du partage en lignes d'opinions personnelles. Ici, Criterion ne sollicite pas ce type de contenus : il propose simplement de *déplacer* le film vers ses réseaux personnels à travers la fonction « partage ».

Je me suis demandé comment les plateformes VAD déplaçaient la médiation cinéphilique sur le terrain digital. Le modèle de la rencontre entre le film et l'abonné est ici relativement classique. Certes « the film is re-localized » pour reprendre la formule de Jullier et Leveratto à nouveau (2012, p.147), mais comme lorsqu'il se déplace au cinéma ou qu'il lance un DVD, le spectateur doit composer avec un matériel limité qui ne vise qu'à le mettre en bouche. Libre à lui, en parallèle, en amont ou en aval, de faire des recherches sur IMDB par exemple, sur Letterbox ou sur des forums.

Au-delà de donner au bagage théorique mobilisé une incidence concrète, cette « page film » ne me permet ni de répondre à mes questions de recherche, ni de confronter les hypothèses proposées.

---

<sup>65</sup> Voir le point 2.2.2

#### 4.1.2.3. Éléments de langage, communication et désir

##### 4.1.2.3.1. Éditorialisation des films sur le site

Je me concentre désormais sur les éléments de langage mobilisés sur le site. Par souci d'efficacité, je retranscris seulement 1) la description de la liste de lecture « Indecent Desires » qui regroupait tous les films de la réalisatrice disponibles, 2) la présentation de *Bad Girls Go to Hell*<sup>66</sup>.

La liste de lecture « Indecent Desires - Six films by Doris Wishman » était décrite ainsi :

“When I die, I'll make films in hell!” declared exploitation auteur Doris Wishman. Though she may have been the most prolific woman director in the history of American cinema, Wishman has long been overlooked because she worked in the critically disreputable realm of roughies, nudie cuties, and pornography. Nevertheless, her extensive and fascinating body of work is ripe for rediscovery for its singularity of vision (Wishman not only produced and directed but wrote, cast, and edited most of her films), subversive feminist themes, and unique place within the context of experimental and DIY cinema. Provocative, erotic, and often bordering on the surreal, these films from Wishman's rich 1960s and '70s period—including the twisted fantasy INDECENT DESIRES and LET ME DIE A WOMAN, an unclassifiable quasi-documentary about transgender people—are an introduction an innovative director whose work seems to exist in its own wild and wondrously warped parallel universe.

Concernant *Bad Girls Go to Hell*, Criterion Channel utilisait le verbatim suivant<sup>67</sup> :

One of the highlights of legendary exploitation auteur Doris Wishman's ultraprolific career, BAD GIRLS GO TO HELL tells the tale of Meg (Gigi Darlene), a Boston housewife who, after she is raped by the janitor of her apartment building, kills her attacker and flees to New York City, where she passes through a string of violent and sexual encounters while trying to elude the police. The threadbare production values and largely negligible plot are overcome by Wishman's arrestingly idiosyncratic visual style and singular commitment to an offbeat vision that borders on the surreal.

Cette manière de présenter son travail propose deux clés de lecture. Elle installe d'une part Doris Wishman comme « autrice ». Cette notion est problématique car jamais revendiquée par la réalisatrice. Un œil expert pourrait presque voir dans l'expression « exploitation auteur » un oxymore. De même, Wishman est présentée indirectement comme « féministe », chose sur laquelle elle ne s'est jamais positionnée. Ce texte semble donc m'indiquer qu'elle a besoin d'être légitimée comme une autrice féministe pour justifier sa place dans le catalogue de la plateforme. Ses films sont déplacés vers une lecture qui dénote avec leur intention originale. Dans l'énonciation de sa « Mission », Criterion entendait présenter « each film as its maker would want it seen »<sup>68</sup>. Ici, ce n'est donc pas le cas.

---

<sup>66</sup> Les descriptions de *Deadly Weapons*, *Double Agent 73*, *Let Me Die a Woman*, et *Nude on the Moon* sont à retrouver en annexes et vont dans le sens des enseignements tirés.

<sup>67</sup> Description identique à la liste de lecture « Bad Girls Go to Hell » qui regroupait le film et un extrait d'interview.

<sup>68</sup> Voir point 4.1.1.2.

Une de mes sous-questions de recherche se demande si l'apparition notamment de *Bad Girls* dans le giron de Criterion Channel, pouvait répondre à une récupération opportune. Cette nouvelle matière m'invite à répondre par la positive. Car il y a maldonne : la réalisatrice permet au site de streaming d'ajouter une référence nichée à son répertoire, mais il détourne son rayonnement pour l'adapter de façon opportune à son positionnement plus conventionnel.

Ces deux descriptions entendent d'autre part édulcorer le spectacle à l'oeuvre dans son cinéma : elles voient des fables surréalistes, des contes. En d'autres termes, et pour grossir le trait, à la formulation « ces films appartiennent au genre de la sexploitation et ils sont intéressants à regarder », elles semblent préférer « *malgré* le fait qu'ils appartiennent au genre de la sexploitation, ils sont *quand même* intéressants à regarder » - voir par exemple le « nevertheless » décisif du premier des deux textes.

Pour revenir à une autre de mes sous-problématiques, la récupération opportune s'accompagne effectivement d'une dilution du propos de ces films. Cette dilution semble même gage de leur *artification* et de leur *légitimation culturelle*, expliquées comme étape essentielle vers leur patrimonialisation (Gauthier, 2020, p.43). Là encore, une communication dissymétrique s'installe entre *marge* et *centre* : car la transgression propre à la première est ramenée dans une grille de lecture auteuriste propre à la seconde.

#### 4.1.2.3.2. Valorisation des films sur les réseaux sociaux

Les six films de la réalisatrice étaient disponibles sur la plateforme VAD d'octobre 2021 à mars 2023. Sur cette période, ils ont fait l'objet de 8 posts Instagram sur la page @CriterionCollection<sup>69</sup> :

- 29 septembre 2021 : Annonce générique des entrées catalogue d'octobre 2021 dont *Wishman* fait partie - 15.717 « J'aime »<sup>70</sup>
- 3 octobre 2021 : Mise en avant de *Nude on the Moon*, captures et texte promotionnel à l'appui - 16.874 « J'aime ».
- 10 octobre 2021 : Bande-annonce de la liste de lecture « *Indecent Desires* », assortie des mêmes éléments de langage évoqués précédemment - 102.231 vues.

---

<sup>69</sup> Le compte Instagram @CriterionChannel est inactif.

<sup>70</sup> Les « Vues » et les « J'aime » ont été comptabilisés le 16/05/2023.

- 14 novembre 2021 : Mise en avant de *Bad Girls Go to Hell*, avec capture vidéo et extraits du texte de présentation du film disponible sur le site - 107.968 vues.
- 29 mars 2021 : Mise en avant de la liste de lecture « Close to Home » accompagnée d'un visuel et de la rhétorique évoquée - 4.613 « J'aime ».
- 12 mars 2022 : Une nouvelle mise en avant de la liste de lecture « Indecent Desires » avec les mêmes éléments que le 10 octobre 2021 - 93.960 vues.
- 29 septembre 2022 : Mise en avant de l'extrait d'une de ses interviews disponible sur le site, assortie d'un texte introductif sur ses films, et d'un lien vers ses films - 9.105 « J'aime ».
- 17 mars 2023 : Une dernière mise en avant de la liste de lecture « Indecent Desires » avec les mêmes éléments que les 10 octobre 2021 et 12 mars 2022 - 14.278 « J'aime ».

Avec méthode et régularité, la page Instagram de Criterion Channel a donc fait la promotion de clés d'entrées variées pour mener à la réalisatrice : son apparition dans le catalogue, deux films spécifiques, une de ses interviews, et sa liste de lecture. La triple occurrence de cette dernière entrée pourrait laisser entendre qu'il est plus efficace, pour l'exemple qui nous intéresse, de faire l'apanage de la trajectoire personnelle et filmographique de Wishman, plutôt que de parler d'un film en particulier.

Ces posts sont d'ailleurs performants. À titre de comparaison, la semaine du 13 mars a compté quelques uns des autres posts suivants : une vidéo *teaser* d'une thématique dédiée à Michelle Yeoh : 64.311 vues ; un extrait-image de *Ma Nuit chez Maud* (Rohmer, 1969) : 6.657 « J'aime » ; un extrait-vidéo de *La Cérémonie* avec Isabelle Huppert (Chabrol, 1995) : 5.861 « J'aime » ; un hommage à David Cronenberg à travers ses films disponibles dans la Criterion Collection : 25.795 « J'aime » ; ou encore un extrait du « Closet's Picks » de Louis Garrel : 15.586 « J'aime ». Les posts relatifs à Doris Wishman sont globalement au-dessus de cette moyenne.

L'audit de ces publications semble prouver à nouveau un intérêt d'image de la part de la plateforme pour la cinéaste. En la mêlant par exemple à *Ma Nuit chez Maud*, Criterion Channel semble vouloir mettre en scène le grand écart annoncé dans sa mission et dans ses intentions de programmation.

#### 4.1.2.4. Outils d'accompagnement cinéphilique

Il existe trois outils d'accompagnement sur Criterion Channel : tous sur support vidéo, et disponibles depuis la page d'accueil du site.

Le premier : « Observations on Film Arts ». Il consiste en une série d'épisodes, d'une quinzaine de minutes chacun, qui cherchent à analyser un élément précis de mise en scène pour certains métrages. Par exemple : « la symétrie narrative » de *Chungking Express* (Wong Kar-Wai, 1994), ou le motif de la destruction dans *Les Petites Marguerites* (Věra Chytilová, 1966). Il s'agit d'un format passionnant. Mais un coup d'oeil à son *casting* pourrait laisser entendre des rapports de force qui ne disent pas leur nom : Jean-Luc Godard, Satyajit Ray, Agnès Varda, Ernst Lubitsch, Truffaut, Mizoguchi, Eisenstein, Lars von Trier, Altman, Fassbinder ... Bref : un *medley* de réalisateurs issus d'une cinéphilie classique. Doris Wishman n'en fait pas partie.

J'ai émis en hypothèse H2 que Criterion Channel pouvait participer, compte tenu de ses impératifs économiques, au renforcement d'une partition entre les films consensuels et les autres. L'exemple de « Observations on Film Arts » semble valider cette hypothèse.

Le second outil est la série « Talking about movies », où des personnalités du cinéma contemporain sont invitées, dans des épisodes plus ou moins courts, à parler de films ou de filmographies moins connus : Bill Hader parle de *The Vanishing* (George Sluizer, 1988) par exemple, ou Ruben Östlund du cinéma de Bo Widerberg. Ce format est de fait, plus éclectique que celui évoqué juste avant. Il semble pourtant dépendre d'une conjonction de facteurs : quand Bill Hader évoque *The Vanishing*, il s'agit d'un extrait d'une interview plus large. La matière récupérée est optimisée pour valoriser le catalogue de la plateforme. Doris Wishman n'était à nouveau pas mentionnée dans ce format.

Le troisième, « Archival Treasures », présente littéralement des archives de cinéastes. Cette fois, la réalisatrice y est apparue, et j'en parle dans la partie suivante, car les deux extraits vidéo sont aussi des rebonds proposés après l'expérience de ses films.

#### 4.1.2.5. Rebonds proposés

Un contenu additionnel était proposé à l'internaute qui accédait à la page du film *Bad Girls go to Hell* : un extrait d'interview de la réalisatrice qui n'est pas centré sur ce métrage, mais sur sa période *roughies* en général, et son rapport à l'anonymat.

Cet extrait est recomposé à partir du documentaire *Schlock! The Secret History of American Movies*, réalisé par Ray Greene en 2001, et qui se présente comme une introduction au cinéma d'exploitation<sup>71</sup>. Criterion n'a donc pas créé de contenu : il en a recomposé un. Cela interroge la médiation mise en oeuvre.

En se référant à ce seul contenu daté, un décalage semble s'installer. Par sa forme, son propos, le documentaire *Schlock!* est une célébration du cinéma d'exploitation *par* le cinéma d'exploitation : il est plus excentrique que grand public. Il n'interroge que des intervenants qui font, ou ont fait partie, de ce milieu là. Historiquement, la plateforme de VAD et sa maison-mère n'en font pas partie.

En s'appropriant ce contenu, en ne l'actualisant pas, en ne le confrontant pas à un éclairage nouveau, Criterion Channel semble donc être dans le déni de la translation évoquée dans ma question de recherche : la plateforme fait sien ce qui ne lui appartiendrait pas vraiment. À nouveau, la notion de « récupération opportune » est au coeur de cette étude de cas.

#### 4.1.3. Conclusion

Je reprends dans l'ordre les éléments évoqués :

- Criterion Channel valide dans ses définition et mission le projet cinéophile que je lui ai prêté ;
- La programmation annonce vouloir faire cohabiter un spectre très large de films, du blockbuster à la série B ;
- L'analyse des page d'accueil et du parcours internaute montre que les chemins qui mènent à *Bad Girls Go to Hell* sont arbitraires et lacunaires ;
- Le contenu éditorial qui agrmente le film témoigne d'un travestissement de son rayonnement vers une lecture auteuriste ;

---

<sup>71</sup> Le film *Nude on the Moon* est aussi appuyé par un extrait de ce documentaire sur Criterion Channel.

- La mise en valeur de la réalisatrice sur la page Instagram de la plateforme montre que la réalisatrice répond à des enjeux d'image pour la plateforme ;
- Enfin, les outils d'accompagnement pédagogiques liés à ses films subissent la comparaison par rapport à un champ cinéphilique beaucoup plus classique.

L'analyse de la zone de rencontre entre Doris Wishman et le public sur la plateforme Criterion Channel est donc paradoxale. D'une part, la plateforme encourage la découverte de sentiers cinématographiques moins battus. D'autre part, tous les films ne sont pas valorisés de la même manière.

Pour exister malgré tout dans le catalogue, les films « différents » (Mathieu, 1998) semblent devoir limiter ou contorsionner leur portée. Ils doivent rentrer dans des clous bien précis : ceux du cinéma d'auteur définis comme maître-étalon. Ce que me raconte cette analyse, c'est que Doris Wishman doit être abordée dans le même paradigme qu'un Jean-Luc Godard notamment. Cette comparaison l'installe, de fait, dans une position d'infériorité.

J'ai formulé en début de ce travail trois hypothèses : concernant l'objectif paritaire des plateformes de VAD (H1), concernant la confrontation potentielle entre leurs impératifs économiques et la dimension anarchique du cinéma de Wishman (H2), concernant enfin la *remarginalisation* de cette marge cinématographique qui en découlerait (H3).

H1 n'est pas directement vérifiable. De nombreuses listes de lecture encouragent la (re)découverte de femmes cinéastes (ex. : « Women Filmmakers », « Female gaze - Women Directors + Women Cinematographers », « Tell me - Women Filmmakers, Women's Stories » etc.). L'enjeu de parité n'est cependant pas mentionné.

H2 et H3 trouvent par contre une résonance directe dans cette analyse. Oui, les films de Wishman sont littéralement à la marge du catalogue. Leurs points de contacts sont limités dans le parcours utilisateur. Ils sont également installés dans un paradigme hiérarchisé. Pourtant, et je me réfère ici aux propos de Laurent Mathieu partagés précédemment<sup>72</sup>, penser que la réalisatrice peut rivaliser - à court terme en tout cas - avec les Ozu, Eisenstein et autres monstres sacrés du cinéma, relève du fantasme autant que de la naïveté. Faudrait-il alors juste se satisfaire qu'elle existe déjà, tant bien que mal, dans un giron nouveau ? Cette apparition n'est-elle que la case départ vers des

---

<sup>72</sup> Voir pour cela le point 3.2.3.1.

lignes qui commencent à bouger ? Les entretiens menés me permettront de mettre en perspective ces interrogations. Pour l'heure, je passe à l'analyse de la plateforme MUBI.

## 4.2. MUBI

En suivant le même chemin de fer, je me penche désormais sur le site de VAD MUBI. Créé en 2007 par l'entrepreneur turc Efe Çakarel, il est désormais disponible depuis 190 pays, soit une bonne partie du monde. Depuis 2016, MUBI a élargi le spectre de ses activités vers la production et la distribution de films, qu'il diffuse en exclusivité sur sa plateforme de streaming. Son accès implique un abonnement de C\$14.99 par mois.

En octobre 2022, trois films de Doris Wishman y étaient disponibles : *Nude on the Moon* (1961), *Bad Girls go to Hell* (1965), *Indecent Desires* (1968). En août 2023, ils le sont encore.

Je rentre maintenant dans l'analyse de leur interface<sup>73</sup> !

### 4.2.1. Mission institutionnelle

C'est à la page « À propos »<sup>74</sup> que MUBI rassemble les informations relatives à sa mission.

La page se décompose en six onglets : 1) À propos, 2) Vision, 3) Abonnements, 4) Presse, 5) Emplois, 6) Contact. Je reviendrai plus loin sur la section 1) qui donne à lire le choix des contenus disponibles sur la plateforme<sup>75</sup>.

J'analyse ici les sections 2) et 5) car elles me semblent ici être les plus évocatrices.

#### 4.2.1.1. Section « Vision »

Elle se structure en deux temps : une première courte définition, puis un texte « vision » plus détaillé.

##### 4.2.1.1.1. Définition

MUBI se « définit » ainsi :

---

<sup>73</sup> Je m'appuie sur la version française du site ([mubi.com/fr](https://mubi.com/fr)) disponible depuis le Canada.

<sup>74</sup> Elle est accessible depuis n'importe quelle page du site en déroulant le menu en haut à droite du site.

<sup>75</sup> Voir le point 4.2.2.1.



MU•BI [mōō'bē] Adjectif, verbe, nom

1. Un cinéma en ligne où vous pouvez voir, découvrir et commenter les plus grands films
2. Une ville du Nigéria

La plateforme se pose à la fois comme un adjectif, un adverbe et un verbe : elle se place d'emblée comme protéiforme, adaptable à différents moments comme à différentes structures de phrase. Ici, un film peut être *MUBI*, je peux *MUBI* toute la soirée, ou me reposer *MUBI-ment* : la marque se pose en art de vivre. La référence à la ville du Nigéria déplace la définition trop rigide vers un terrain décalé et décomplexé.

Les trois étapes de son programme sont résumées : « voir », « découvrir », « commenter ». Il est pourtant énoncé dans une perspective inversée : ce n'est pas la plateforme qui *montre*, c'est l'internaute qui *regarde*. Cela présente déjà une différence nette avec Criterion Channel. Cette dernière se définissait par son catalogue et par les *suppléments* en ligne qui le complètent. Ici les « grands films » sont mentionnés, mais l'accent est placé sur leur prise en main par les abonnés de MUBI.

#### 4.2.1.1.2. Vision

Le second temps rentre plus en détail sur l'histoire et le positionnement du site de VÂD turc :

Cinq choses que nous avons à l'esprit lorsque nous avons rêvé de MUBI :

1. Pourquoi je ne peux pas regarder *In the Mood for Love* dans un café à Tokyo, sur mon iPad ?
2. Pourquoi est-il si difficile de rencontrer les gens qui partagent la même passion pour Antonioni ?
3. Ne serait-il pas fabuleux de pouvoir envoyer *Playtime* de Tati à un ami qui en aurait besoin (il n'y a rien de mieux que la filmothérapie !) ?
4. Pourquoi les films diffusés sur internet sont laids ?
5. Pourquoi parlons-nous comme John Cusack dans *High Fidelity* ?

Et voilà le pourquoi du comment. Nous ne pouvions résister à l'idée que chacun puisse avoir sa petite librairie de films... Son propre petit cinéma, partout, tout le temps.

Après tout, tout le monde ne peut pas se rendre au Festival de Cannes – surtout si vous êtes instit' ou vous vivez à Hirson (ou les deux) – mais cela ne veut pas dire que vous ne pouvez pas citer chaque films de Kubrick dans le sens chronologique inverse, ou que vous ne mourez pas d'envie de voir le dernier *Sono Sion* qui ne va probablement jamais être programmé dans le multiplexe local.

Et voilà notre idée : populaire ne veut pas toujours dire bon.

Notre catalogue de films regorge de films exceptionnels qui ne rempliraient pas un seul cinéma belge pendant une semaine - ni même parfois une journée. Mais si vous parcourez le monde dans son entièreté, vous trouverez des milliers de personnes qui rêvent de voir ces raretés. Nous pensons que ces envies de cinéma ne peuvent être ignorées, peu importe où elles se trouvent. Si quelqu'un ressentait le besoin de faire ce film, cela signifie que quelqu'un, quelque part, veut le voir. Plus important, cette personne peut être vous. Ou Martin Scorsese (qui est aussi un de nos membres).

Vous trouverez aussi les favoris d'Hollywood, d'Annie Hall aux *Royal Tennenbaums*. À la fin de la journée, peu importe d'où les films proviennent, tant qu'ils viennent de l'esprit de quelqu'un.

MUBI n'existe pas seulement pour découvrir de grands films contemporains ou des chefs-d'oeuvre classiques. MUBI permet aussi de commenter et partager ces découvertes, ce qui nous donne l'air d'un café-cinéma idéal... un endroit où vous pouvez rassembler et parler des fins alternatives, des

Director's cuts, et de la signification des grenouilles dans *Magnolia*. Débats animés et échanges virulents sont les bienvenus.

Envie de Cinéma ? Bienvenue sur MUBI.

P.S. – Au fait, nous travaillons très dur sur la qualité de notre streaming, et nous en sommes très fiers... On voulait simplement vous le dire.

Je note plusieurs enseignements de cette « vision ». Le premier est que MUBI cherche à s'inscrire dans un cadre social et culturel. De nombreuses références sont citées : *In the Mood for Love*, *Tokyo*, *iPad*, *Antonioni*, *Playtime*, *John Cusack*, *Kubrick*, *Scorcese*, *Sono Sion*, *Hollywood*, *Annie Hall*, les *Royal Tennenbaums* ... Elles agissent comme une sorte de *nuage de noms propres*. Elles positionnent la plateforme sur un segment élitiste et *branché*. Les films et les réalisateurs mentionnés appartiennent plutôt au champ patrimonial : ils balayent une période qui va globalement des années 60 à la fin des années 2000. Tous sont pourtant très présents dans la mémoire collective, ou sur la scène médiatique : dans la dichotomie entre *centre* et *marge*, c'est du côté du premier que la plateforme se range d'emblée.

Autre enseignement : l'espace de socialité digitale que MUBI souhaite proposer. Un bon film est présenté comme un film que l'on veut partager à ses proches, que l'on veut commenter. Un cinéphile semble se définir par sa volonté de rencontrer d'autres cinéphiles. Cela renvoie au modèle d'une cinéphilie 2.0 étudié dans ma revue de littérature. La plateforme s'inscrit dans la matrice *post-moderne* définie par Jullier et Leveratto (2012, p.153) : elle appelle la participation *spectactive* de ses abonnés, pour détourner la formulation d'Emmanuel Ethis (2007, p.21).

Dernier enseignement : MUBI se construit comme un service répondant à un manque. Deux problèmes principaux sont identifiés : l'hyper-concentration géographique des réseaux de diffusion du cinéma d'auteur et la complexité d'accès à un répertoire cinéphile en ligne. Le site entend les solutionner par une interface numérique qui présenterait deux atouts : la qualité et l'immédiateté. Nous avons vu que Natacha Laurent parle de marchandisation du patrimoine cinématographique (2020b). MUBI va plus loin : il paraît presque chercher son *uberisation*<sup>76</sup>. En effet, la plateforme valorise une offre résolument digitale qui se pose en alternative aux modèles traditionnels, incarnés notamment par les cinémathèques.

---

<sup>76</sup> Le site [vie-publique.fr](http://vie-publique.fr) définit l'uberisation comme un « un processus économique qui, grâce aux nouvelles technologies numériques, contourne les secteurs classiques de l'économie en créant un nouvel intermédiaire. Cet intermédiaire qui permet de mettre en relation directe les utilisateurs et les prestataires se matérialise sous la forme d'une plateforme numérique. » (Consulté le 13 août 2023, [lien](#))

#### 4.2.1.2. Section « Emploi »

La section « Emploi » va dans ce sens. Elle donne des indications sur les profils recherchés et les ouvertures de postes. En octobre 2022, ils sont répartis en six domaines : engineering, distribution, communication, analytics, finance, encoding.

Cette section ne fait apparaître aucune ouverture vers la médiation culturelle, la création de contenus pédagogiques. Elle renvoie plutôt vers l'univers générique d'une *start-up* digitale.

#### 4.2.1.3. Conclusion

Au cours de ma revue de littérature, j'ai expliqué que les plateformes de streaming cinéphiles étaient dans une situation de transition, à la recherche de nouveaux modèles pour mettre à jour leur formule<sup>77</sup>. Criterion fait le choix de la continuité : sa déclinaison digitale prolonge les ingrédients qui ont fait sa renommée depuis son lancement en 1984. Internet apparaît comme un moyen pour amplifier une expérience, pas pour la modifier.

MUBI se positionne comme une rupture : elle acte un changement de matrice dans la valorisation en ligne du cinéma de patrimoine. Les trois critères d'une offre cinéphile sont certes respectés (Wiat & Thuillas, 2021) : la plateforme met en avant sa dimension artisanale, une programmation ambitieuse, et sa dimension humaine. Le site de *streaming* va cependant plus loin : il place l'internaute et son agentivité au centre de son projet.

#### 4.2.2. Interface et dispositif

Je me concentre maintenant sur l'exemple précis de Doris Wishman en le mettant en perspective du dispositif de médiation engagé par MUBI : comment le catalogue est composé et comment elle s'y insère ; comment s'organise la page d'accueil et quels sont les chemins qui mènent vers ses films ; quels sont les verbatims utilisés pour les présenter ; de quels outils de médiation sont-ils soutenus ; et de quels rebonds ils sont assortis. Ces différents moments me permettront de mettre en perspective mes questions de recherche et confronter mes hypothèses.

---

<sup>77</sup> Voir le point 2.2.3.

#### 4.2.2.1. Choix des films

C'est dans la section « À propos » que le site VAD décrit les différents types de contenus disponibles dans son catalogue.

Il pose en premier lieu une question simple :

Qu'est-ce que MUBI ?

MUBI, un service de streaming ? Un programmeur ? Une compagnie de production ? Un distributeur ? Un passionné de cinéma ? Oui.

Le ton est pop, décalé, moderne. Mais surtout, le site affiche là le programme d'un numéro d'équilibriste : comment peut-il être tout à la fois un programmeur, un producteur, un distributeur ? comment hiérarchise-t-il ses différentes casquettes ? Ces deux questions interrogent un conflit d'intérêt potentiel entre les réalisations sur lesquelles MUBI est intéressé commercialement et les autres.

Criterion aussi fait étalage des sorties de la *Collection* sur la *Channel*. La différence me paraît importante :

- Criterion était un éditeur de films de patrimoine remasterisés sur support physique : suite à une levée de boucliers populaire, il a lancé une plateforme pour permettre l'accès en ligne non seulement à son répertoire existant mais à d'autres films qui s'inscrivent dans le même cap programmatique ;
- MUBI était un site de VAD largement dédié au cinéma de patrimoine : suite à son succès commercial, il a décidé d'élargir ses activités à la production et à la distribution de films contemporains. Ces derniers dénotent de son cap programmatique originel, mais ils capitalisent sur le canal de *streaming*.

Je fais donc la nouvelle hypothèse que les « Sorties MUBI » peuvent être mises davantage en avant que les autres films, que ce cas de figure installe les abonnés dans une position de captivité (H4). Il sera temps de la confronter dans l'analyse de la mise en avant concrète des films du catalogue sur la page d'accueil du site.

Retour à la page « À propos ». Plusieurs paragraphes s'enchaînent : « À l'affiche », « La collection », « Sorties MUBI », « Notebook », « Communauté » et « Modalités d'accès ». Je rentre dans le détail des trois premières avant de revenir sur les suivantes plus loin dans ce travail.

#### 4.2.2.1.1. « À l’affiche sur MUBI »

Il est soutenu par le texte suivant : « La plateforme idéale pour découvrir des films ambitieux réalisés par des cinéastes visionnaires emblématiques ou émergents. Tous nos films sont choisis avec soin par nos programmeurs. »

Le catalogue de MUBI n’est pas dédié au cinéma de patrimoine. Il en constitue une part conséquente, mais des réalisations contemporaines s’y mêlent. Les deux « emblématiques » et « émergents » renvoient pourtant à une partition plus subtile. Doris Wishman fait-elle son apparition à l’affiche du site de VAD parce qu’elle est une réalisatrice *emblématique* ou parce qu’elle *émerge* dans la recherche de nouveaux jalons dans l’histoire du cinéma ? Là encore, cette double terminologie rappelle le concept de « tensions dynamiques » entre un centre « emblématique », *installé*, et une marge émergente, *en cours d’installation*. Contrairement au texte de « Vision » qui laissait entendre une révérence à des références consensuelles, le programme énoncé est ici plus mobile. Pour revenir à mes questions de recherche : programmer Doris Wishman présenterait donc l’intérêt pour MUBI de faire bouger les lignes au sein de son catalogue, de ne pas proposer *que* des oeuvres déjà plébiscitées.

Les équipes de programmation assument la responsabilité du choix. Ce dernier n’est pas explicité dans son mode de fonctionnement. Il ne se rapporte pas explicitement à un contexte particulier - comme le contexte « post #MeToo » par exemple. Le terme de « soin » souhaite contractualiser une bienveillance entre la plateforme et ses abonnés. Il souhaite « rassurer » (Taillibert, 2020, p.31) : si *Bad Girls Go to Hell* est sélectionné par exemple, c’est qu’une personne réelle et bien intentionnée, l’a choisi.

#### 4.2.2.1.2. « La collection »

Ce paragraphe est agrémenté ainsi : « Notre sélection comprend des doubles programmes, des rétrospectives de cinéastes, des zooms sur les festivals les plus prestigieux du monde et plus encore. »

En parallèle des films « à l’affiche » isolés, s’ajoutent des listes groupées qui permettent d’aller plus en profondeur sur des thématiques données. Cette section entend conforter le positionnement cinéophile de la plateforme.

Comme pour le texte de « Vision », ou le terme « emblématique » détaillé juste avant, celui de « prestigieux » semble donner la prime à ce qui brille *déjà*, à un centre cinématographique. Doris Wishman est « à l’affiche » de MUBI, mais n’a pas fait l’objet d’une retrospective.

#### 4.2.2.1.3. « Sorties MUBI »

Enfin, cette section précise :

Nous croyons que le cinéma devrait être vu sur des écrans de toutes tailles. Nos programmeurs parcourent les festivals pour trouver les nouveaux films les plus passionnants et originaux qui soient, que nous présentons ensuite sur grand écran avec le même soin que nous accordons à notre plateforme en ligne.

Les deux paragraphes précédents font état de films et listes de films *exogènes* à MUBI : des films qu’il décide de programmer, sans être intervenu dans aucune des étapes de leur sortie sur petit ou grand écrans. Le site valorise ici les métrages qu’il distribue au cinéma : ils sont *endogènes* à la structure MUBI. Ce paragraphe renvoie directement à l’hypothèse énoncée précédemment (H4). Le texte ne précise pas si, après avoir été diffusés sur grand écran, ils apparaissent automatiquement dans le catalogue en ligne.

La seule casquette de distributeur est mentionnée : non celle de producteur. Je déduis donc que MUBI préfère valoriser son rôle en aval des projets (programmation et distribution), plutôt qu’en amont (production).

#### 4.2.2.1.4. Conclusion

Ma problématique principale interroge la translation opérée par l’apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues des plateformes cinéphiles de *streaming*.

À ce stade, la matière extraite du site MUBI m’informe de ses intentions. Dans son application, il souhaite proposer une formule numérique rupturiste dans la valorisation du cinéma de patrimoine. Dans sa programmation, il souhaite capitaliser sur des cinéastes de renommée comme produit d’appel, pour mettre en avant, aussi, des réalisateurs ou réalisatrices moins connus.e.s. Le choix de Doris Wishman répondrait donc à un intérêt de variété, et non de diversité de genre.

En effet, le site ne place pas sa programmation dans un contexte social : il ne fait pas mention explicite d’un enjeu de parité. À ce stade, cela tend à infirmer ma première hypothèse H1 qui partait du principe que cet enjeu était essentiel pour des plateformes de streaming *éditorialisée*.

La suite de l'analyse entend donner un pendant concret à ces premiers éléments de réponse. Elle entend également confronter mes seconde et troisième hypothèses.

#### 4.2.2.2. Page d'accueil et parcours de l'internaute vers les films de Wishman disponibles

##### 4.2.2.2.1. Page d'accueil

La page d'accueil de MUBI est une page déroulante dirigée vers la mise en avant de films, et d'ensembles de films.<sup>78</sup>

Elle est structurée par l'alternance de deux échelles d'images :

- Des images « grand format » : elles sont composées d'une image qui remplit toute la largeur de la page, ainsi que d'un texte explicatif en surimpression. Elles peuvent diriger soit vers un film seul, soit vers un ensemble de films (ex. : une retrospective dédiée à un ou une cinéaste) ;
- Des images « petit format » : elles sont intégrées à des bandeaux horizontaux qui regroupent des listes de lecture, ou à des images « grand format » dirigeant vers un regroupement de métrages.

Les listes de lecture guident la navigation de l'internaute. Je les réparties en cinq catégories :

- Calendaires (ex. : « Film du jour », « Expirent bientôt » ...) ;
- Thématique (ex. : « Femmes cinéastes », « Documentaires » ...) ;
- Statutaire (ex. « Top 1000 MUBI », « Chef d'œuvre contemporains » ...) ;
- Communautaire (ex. : « Populaire en ce moment » ...) ;
- Auto-promotionnelle (ex. : « Présenté dans le podcast MUBI », « Sorties MUBI » ...).

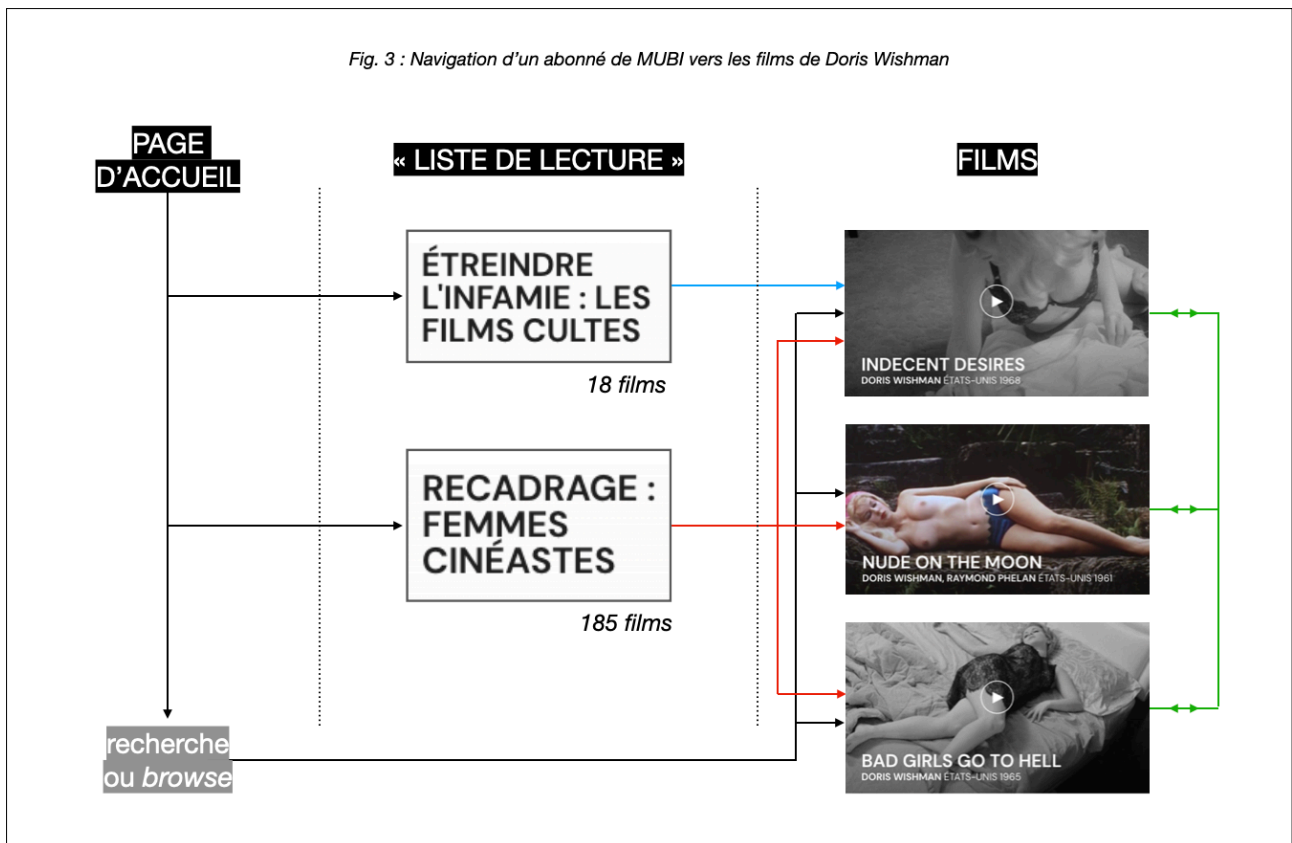
Dans l'approche globale de la page, le constat est le même que pour Criterion : elle est saturée d'images. Plus d'une centaine de vignettes sont mises en avant, à des échelles différentes. À nouveau, cette page d'accueil rappelle les propos d'Alexander Horwath (2005).

La surabondance picturale induit ici un jeu d'occurrence et de récurrence. En y regardant de plus près, ce sont souvent les mêmes films qui apparaissent. Par exemple, le 20 octobre 2022, le film *African Desperate* (Martine Syms, 2022) apparaissait 5 fois et de trois manières différentes sur la page d'accueil : une image « grand format » est dédiée au film seul ; des images « petit format »

---

<sup>78</sup> Comme pour Criterion Channel, j'analyse cette page telle qu'elle se présente à moi : mon étude ne tient pas compte d'un éventuel algorithme qui pourrait faire différer cette page d'un internaute à l'autre.

Fig. 3 : Navigation d'un abonné de MUBI vers les films de Doris Wishman



sont intégrées en surimpression d'une image « grand format » ; des images « petit format » sont réparties dans différents bandeaux horizontaux. Ce film est une des « Sorties MUBI ». J'ai fait l'hypothèse (H4) que ces dernières pourraient être visuellement davantage mises en avant que les autres : ce constat me permet de la prouver.

Comme pour Criterion Channel donc, l'analyse de la page d'accueil de MUBI démontre que la plateforme répond à des impératifs économiques. L'étude du parcours de l'internaute vers les films de Doris Wishman va indiquer si ces impératifs économiques sont un frein à la découverte des films de la réalisatrice.

#### 4.2.2.2.2. Parcours de l'internaute vers les films de Doris Wishman

Comme pour Criterion Channel, il existe trois façons d'accéder à un film pour un abonné MUBI :

- Depuis la barre de recherche,
  - Avec la fonction « Browse »,
  - Grâce aux listes de lecture qui rassemblent des films autour d'une thématique donnée.
- L'analyse de la page d'accueil me laisse penser que c'est cette option qui domine dans la navigation « MUBI ».



J'illustre dans la Figure 3 ci-dessous les différents chemins qui menaient, en octobre 2022, aux trois films de Doris Wishman disponibles : *Bad Girls Go to Hell*, *Indecent Desires*, et *Nude on the Moon*. Comme indiqué, au-delà des accès « recherche » et « browse », il y a seulement deux listes de lecture qui compilent ces réalisations : « Recadrage : Femmes Cinéastes » et « Étreindre l'infamie ».

#### 4.2.2.2.1. « Recadrage : Femmes Cinéastes »

La première se nomme « Recadrage : Femmes Cinéastes ». Elle comprend 185 films et notamment les trois de la réalisatrice étasunienne. Je rappelle que Criterion Channel nommait sa liste dédiée aux cinéastes femmes : « Women Filmmakers ». MUBI l'assortit ici d'une notion plus anguleuse : « Recadrage ». La plateforme me paraît donc valoriser un autre regard, un contrepoint au cinéma masculin.

La liste est décrite ainsi :

Les femmes ont réalisé des films depuis les débuts du cinéma. Cela remonte à la naissance de l'industrie, lorsqu'Alice Guy-Blaché du studio de Léon Gaumont, a réalisé l'un des premiers films narratifs, *La Fée aux choux*, en 1896. De nos jours, un nombre croissant de réalisatrices font irruption dans une industrie qui les a longtemps empêchées de prospérer. Cette série présente le travail de réalisatrices couvrant un large éventail de thèmes, de styles et de genres. Il est temps de recadrer la conversation et de concentrer notre objectif sur des films hors du répertoire cinématographique masculin.

À travers cette sélection, le site de VAD affiche comme ambition de bousculer les jalons de l'histoire du cinéma : il veut valoriser les films réalisés par des femmes, depuis Alice Guy-Blaché jusqu'à aujourd'hui. Le propos n'est pas de leur chercher un dénominateur commun. Ces réalisations sont présentées comme couvrant des thématiques et des temporalités variées. C'est dans leur réunion que MUBI propose de contester l'hégémonie du cinéma masculin dans les livres d'histoire. J'y retrouve par exemple *Duo pour Cannibales*, réalisé par la suédoise Susan Sontag en 1969, plusieurs films de Claire Denis, ou de la cinéaste américaine Kelly Reichardt. Je note que la notion de « féminisme » n'apparaît pas : la plateforme évite l'amalgame entre *genre* et *prise de position*.

Cette fois, MUBI évoque un contexte lié à l'apparition de Doris Wishman dans son catalogue. L'expression suivante « Il est temps de [...] concentrer notre objectif sur des films hors du répertoire cinématographique masculin » tend à confirmer cette hypothèse (H1) qui faisait de la recherche de parité un enjeu pour les plateformes cinéphiles. Le texte n'explique pas cette

conjoncture : elle est simplement désignée comme propice. La réalisatrice ferait donc partie de cette initiative de la part de MUBI de mettre en avant de plus en plus de femmes cinéastes aux profils, regards, et trajectoires pluriels.

De plus, j'ai émis des réserves dans une autre hypothèse (H3) concernant la capacité qu'ont les plateformes de streaming de participer à une contre-histoire du cinéma où Doris Wishman aurait sa place. Je ne peux à ce stade confirmer ou infirmer cette hypothèse. Ce paragraphe de MUBI m'indique simplement qu'elle est légitime : la plateforme revendique cette intention. Il sera question plus loin de voir comment elle prend corps.

#### 4.2.2.2.2. « Êtreindre l'Infamie : les Films Cultes »

Elle comprend 18 films seulement. J'y retrouve des films de tous les horizons : *Nymphomaniac* de Lars Von Trier (2013), *Tetsuo* (Tsukamoto, 1989), *Keoma* (Castellari, 1979), encore *Plan 9 from Outer Space* (Wood, 1959) et une seule réalisation de Wishman : *Indecent Desires*.

Cette liste est décrite par le texte suivant :

Bienvenue dans le monde étrange, formidable et irrévérencieux du film culte. Il s'agit là des outsiders cinématographiques, rejetés en périphérie des autoroutes commerciales et qui passent parmi d'autres voyageurs tout-terrain avec le sourire de ceux qui savent. Les films cultes ne sont pas toujours aimés dès le départ. Ils ont besoin de temps pour trouver leur tribu. Certains sont victimes de négligence parentale-fichus dehors par des distributeurs délinquants et ignorés par les masses jusqu'à des résultats irréguliers au box-office, trouvant seulement leur public dans leur vie post-cinéma. D'autres sont joués devant des publics enthousiastes, qui ont passionnément soutenu leur air non-conformiste, là où les critiques et les départements marketing avaient échoué. Les films cultes n'ont pas le temps pour les frontières imposées par le protocole et le goût, et sont invariablement définis par leur résistance à toute forme de définition.

Une chose est sûre : on ne peut pas fabriquer volontairement un film culte. Leur réputation peut seulement être faite – ou définie – par les communautés qui se rallient autour d'eux, florissant en vertu de leurs charmes transgressif et charismatique. Voici le genre d'étrangetés qui se sont hissées jusqu'au sommet, de bouche à oreilles à succès venus de l'école cinématographique des coups durs. Ce sont les films qui se sont battus pour leur place au panthéon, même quand la chance était contre eux.

MUBI semble ici vouloir définir ce qu'est un film culte. Il aurait un triple attribut : transgressif dans sa forme, rejeté par la critique, plébiscité par un type de public. Le ton est lyrique, et ce texte ressemble à une déclaration d'amour. De même que pour « Recadrage : Femmes Cinéastes », la plateforme rend hommage aux films qui sortent du cadre. Cette fois il s'agit de films *périphériques* dans leur forme et/ou message.

Cette définition du « film culte » renvoie à la notion de « cinéma différent » qu’emploie Laurent Mathieu (1998) et que j’ai développée précédemment dans mon cadrage conceptuel<sup>79</sup>. Je rappelle que le chercheur y voyait des « oeuvres dont la narration s’éloigne sensiblement des films habituellement diffusés en salles commerciales ». MUBI utilise un vocable similaire.

L’hypothèse H2 précisait que la bizarrerie du cinéma de Doris Wishman rentrerait en contradiction avec les impératifs économiques des plateformes VAD et que cela pouvait la reléguer dans les rangs d’une marge délaissée au sein de leur catalogue. Ici, cette marge est célébrée, valorisée. L’accès à la liste de lecture « Étreindre l’Infamie » depuis la page d’accueil montre que le site travaille en théorie à l’entretien de « tensions dynamiques » (Beauchez & Noël, 2023) favorables<sup>80</sup>.

#### 4.2.2.2.3. Structure de la page « Film »

Je prends pour exemple la page du film *Bad Girls Go to Hell*. MUBI diffuse ici une version non restaurée par l’AGFA.

J’ai montré que Criterion Channel fait pour ce type de page le choix de l’épuration. MUBI va dans la direction contraire : il y rassemble de nombreuses informations, de multiples rebonds, que l’internaute fait dérouler au fil de sa navigation. Ces différents éléments peuvent se rassembler en plusieurs catégories que je nomme moi-même :

- Une catégorie « Avant-Goût » : ce sont les informations qui visent à décrire le film, à donner envie de le voir (ex. : le synopsis, l’opinion des équipes de MUBI, une bande-annonce) ;
- Une autre « Réassurance » : tout ce qui vise à crédibiliser le choix du film par une tierce institution (ex. : les prix reçus, les festivals où il est apparu, les parutions de critiques professionnelles qui y font mention) ;
- Une troisième « Communauté » : ces éléments valorisent la prise en main de la réalisation par les internautes (ex. : les notes, les avis, la possibilité de pouvoir évaluer le film, et de l’ajouter dans une de ses listes de lecture personnelles) ;
- Ensuite, une catégorie « Rebond » : sont rassemblés là les liens qui permettent d’aller plus loin, tout en restant dans la galaxie numérique de MUBI (ex. : les crédits « cliquables » du film, les

---

<sup>79</sup> Voir le point 3.2.3.1.

<sup>80</sup> Voir le point 3.2.3.2.

listes auxquelles il appartient, les éventuels articles du Notebook qui le concernent, les autres films disponibles sur MUBI ...);

- Une dernière « Autre » : qui indique, en bas de page, d'autres réalisations de Wishman, qui ne sont pas disponibles au visionnement sur MUBI, mais dont la page est nourrie comme celle-ci.

MUBI sollicite la curiosité, la recherche d'informations. Plusieurs locuteurs sont mis en avant : la plateforme, des institutions tierces, les abonnés. L'objectif semble être de donner un maximum d'informations pour : *avant le visionnement*, savoir où on met les pieds ; *après le visionnement*, aller plus loin.

Pourtant, dans l'exemple précis de *Bad Girls Go to Hell*, cette abondance d'informations pose question :

- Il n'est apparu que dans le méconnu « IndieLisboa International Independent Film festival » de 2022 ;
- Il n'est mentionné que dans une seule liste de lecture (« Recadrage : Femmes Cinéastes ») ;
- Il ne dispose que d'un article datant de 2011 du Notebook ;
- La seule critique professionnelle date de 2015 ;
- Il est noté 5,2 par les internautes (pour 402 votes).

À l'image de sa note, les critiques des abonnés MUBI sont partagées :

- Certains sont élogieux. Ex. : « Sexploitation, yes, but sexploitation as John Cassavetes might have made it with a soundtrack that could be from a nouvelle vague movie [...] » (@StillAdvance, Note 4/5).
- Certains sont lapidaires. Ex. : « Who wrote that stupid dialogues? [...] » (@Mightyelk, Note 1/5)
- La plupart ne sait pas trop quoi en penser. Ex. : « [...] Like deep-fried butter, it's both bad and good. » (@Mugino, Note 2/5).

Cette matière disponible subit la comparaison avec d'autres films. Par exemple, *Sibyl* (Triet, 2019) comptabilise 16 apparitions dans les « Prix et Festivals » ; est référencé dans 4 articles du Notebook, dans 17 articles critiques ; et compte une note de 7,3 (pour 4.034 votes).

Cela me renvoie à ma propre expérience. Si j'avais eu toutes ces informations à disposition, si j'avais eu autant d'éléments de comparaison, aurais-je franchi le pas Doris Wishman ? Non. Peut-

être l'ai-je découvert sur Criterion Channel justement parce que je ne savais pas ce que les autres internautes en pensait. Ce saut dans l'inconnu a provoqué l'expérience. Mon exemple ne fait pas vérité : certains aficionados pourraient être attirés par une note moyenne. Pourtant l'analyse de cette page « film » vient nuancer la célébration théorique de la marge développée juste avant.

#### 4.2.2.2.4. Conclusion

La somme des constats liés à l'étude de la page d'accueil, de la navigation vers les films de Wishman et de la page « film » est paradoxale :

- D'un coté, le catalogue de MUBI est varié, profond, hétéroclite et l'histoire racontée autour de cet hétéroclisme est l'envie de bousculer les cadres trop rigides du cinéma dit commercial.
- De l'autre, la plateforme met surtout en avant les réalisations sur lesquelles elle est intéressée commercialement, et elle participe à une concentration des regards vers les films qui ont déjà du succès.

À l'appui de l'exemple qui m'intéresse : les chemins mènent à Doris Wishman certes. Mais 1) ils sont limités<sup>81</sup>, 2) la promotion d'un « cinéma différent » se confronte à la normalisation des usages liée à des arguments de réassurance dissymétriques. Un décalage s'installe entre l'intention théorique et la pratique.

La somme de ces éléments m'invite à confirmer l'hypothèse H3 qui anticipait que les plateformes de streaming cinéphiles renforçaient malgré elle la partition entre les films consensuels et les autres.

#### 4.2.2.3. *Éléments de langage, communication et désir*

##### 4.2.2.3.1. Éditorialisation des films sur le site

Pour chaque film, MUBI signe deux textes : un synopsis, et une « opinion ». Le premier est très littéral : je me permets de le laisser de coté. Je retranscris par contre les « opinions » qui accompagnent les trois films de Doris Wishman disponibles pour les analyser dans la foulée.

*Bad Girls Go to Hell* est accompagné du texte suivant :

*Bad Girls Go To Hell* est le portrait cauchemardesque d'un cycle de violence et de punition à travers un travail de caméra vertigineux et des doublages désincarnés. Lingerie, draps noirs et une skyline new-yorkaise crasseuse donnent vie à la destinée d'une jeune femme dans la Grosse Pomme.

---

<sup>81</sup> Seulement deux listes de lecture recensent des films de Wishman.

Cet énoncé donne à lire une atmosphère générale, « cauchemardesque » et « crasseuse ». Il rend compte aussi de détails formels, comme les mouvements de caméra et les doublages. De précieuses informations me semblent tout de même manquer : rien n'est écrit ni sur la trajectoire de Doris Wishman, ni sur le genre du film ; aucune mention n'est faite à la série d'abus sexuels qu'elle met en scène dans le film<sup>82</sup>. En d'autres termes, MUBI préfère mettre en avant *l'humeur* du film, plutôt que sa dimension potentiellement clivante ou politique.

*Indecent Desires* est assorti ainsi :

*Indecent Desires*, film de sexploitation des 60's de Wishman, montre beaucoup de ses excentricités d'auteur : plans de coupe d'intérieurs déjantés, voix-off désynchronisées, et continuité erratique. Ce conte de dépravation et d'occultisme renverse la domination masculine et le désir obsessionnel.

Ce paragraphe prend le contrepied du précédent. Ici Wishman est une « auteur » : ses gestes sont détaillés. Le genre de la *sexploitation* est mentionné. *Indecent Desires* est politisé : il renverse les codes patriarcaux. MUBI donne des clés de lecture importantes mais elles semblent parachutées : leur mention n'appelle pas de plus amples explications. Il y a aussi un manque de cohérence entre les deux textes. L'un n'est pas l'amplification de l'autre : ils abordent les films de deux façons différentes.

Enfin, « l'opinion » de MUBI concernant *Nude on the Moon* indique :

Un film de la cinéaste Doris Wishman, coloré, choquant, futuriste. *Nude on the Moon* fait partie du genre novateur de la sexploitation. Qui aurait cru que le paysage lunaire était peuplé de nudistes à antennes, de piscines de mauvais goût et de palmiers tropicaux?

Celui-ci est un mélange des deux précédents. L'atmosphère se mêle au saupoudrage historique. Le texte reste cependant générique et ne dit pas grand chose du film. Le terme « choquant » m'étonne : *Nude on the Moon* ne l'est soit pas du tout, soit beaucoup moins que les deux autres.

En lisant ces trois textes, un spectateur néophyte peut se demander : qui est Doris Wishman ? qu'est-ce que la sexploitation ? comment les trois films disponibles résonnent-ils les uns avec les autres ? Pour Jean Davallon [2006], le but de la « mise en exposition » est de permettre au visiteur d'engager sa rencontre avec l'objet. Sur la base de ce cadrage conceptuel, je déduis que la « mise en exposition » textuelle de la part de MUBI est lacunaire : elle donne un avant-goût de l'expérience, mais n'accompagne pas la compréhension des films.

---

<sup>82</sup> Le synopsis mentionne lui, le viol introductif par le gardien de l'immeuble.

Je me suis demandé dans une de mes sous-problématiques si la programmation des films de Doris Wishman dans le catalogue de plateformes cinéphiles impliquait une dilution de leur propos. Ici, ce n'est pas le cas. D'une part, ils sont présentés dans leur aspect bizarre et dérangeant. D'autre part, ils sont replacés dans un contexte cinématographique qui pourrait justifier ces aspects. La conclusion de cette analyse éditoriale pose en fait les choses autrement : comment est-ce que les plateformes composent avec le choix qu'elles pourraient faire de ne pas diluer le propos des films de Doris Wishman ?

Ce cas précis m'indique que la plateforme informe sans expliquer. Elle pourrait par exemple faire le choix de ne pas mentionner le genre de la *sexploitation* puisque cela ne trouve aucun écho dans le reste du contenu disponible. Cela ouvre deux cas de figures potentiels. 1) Soit MUBI se décharge des responsabilités qu'elle revendique dans la constitution d'une contre-histoire du cinéma où la *sexploitation* aurait sa place. 2) Soit ces informations ne vont pas dans le sens d'une navigation internaute fluide et cette responsabilité n'incombe pas à MUBI.

Dans les deux cas, ce stade de l'analyse tend à confirmer à nouveau l'hypothèse H3 établie en introduction de ce travail : plutôt que de participer à une démarginalisation du cinéma de Doris Wishman, la plateforme cinéphile d'origine turque participe en fait à une partition entre les films consensuels et les autres.

#### 4.2.2.3.2. Mise en avant des films de Doris Wishman sur Instagram

Sur la période d'octobre 2021 à août 2023, je n'ai recensé aucun post Instagram dédié à Doris Wishman ni sur la page @MUBICanada, ni sur la page @MUBIUSA.

Les deux comptes sont animés de la même manière. Ils mêlent :

- Des posts que je nomme « starification », composé d'une image iconique et d'un hommage à une personnalité du cinéma (de Adèle Exarchopoulos à William Friedkin en passant par Robert de Niro) ;
- Des posts « film », mettant en avant la profondeur du catalogue en ligne de MUBI, de *La Belle Noiseuse* (Rivette, 1991) à *The Grandmaster* (Wong Kar Wai, 2013), ou des films plus nichés comme *Batwoman* (Cardona, 1968) ;
- Des posts « auto-promotionnel » qui font l'apanage des « Sorties MUBI ».

Là encore, c'est la troisième catégorie qui domine. Le film *Passages* (Sachs, 2023) a par exemple fait l'objet de 15 posts entre le 1er et le 15 août 2023 sur la page @MUBIUSA (39 posts en tout sur la période).

Cela revient à mes conclusions partagées lors de l'analyse de la page d'accueil de MUBI. La plateforme répond concrètement à ses ambitions d'hétéroclisme en mettant en avant des réalisations de tous les horizons. Mais dans ce flot d'images, c'est d'abord ses sorties à elle qui émergent.

#### 4.2.2.4. Outils d'accompagnement cinéphilique

MUBI propose deux outils d'accompagnement cinéphile : les parutions en ligne et papier du *Notebook* ; un podcast.

Le *Notebook* consiste en une série de publications qui peuvent être des interviews, des dialogues, des critiques, ou la présentation exhaustive de la filmographie d'un cinéaste. Elles existent quotidiennement en ligne, ou en support papier dans un magazine publié annuellement. Les sujets abordés sont variés : de la filmographie du cinéaste japonais Yasuzō Masumura, au cinéma féministe allemand post-1968. Ils accompagnent ponctuellement le contenu disponible sur la plateforme.

Comme évoqué précédemment, un seul article du *Notebook* fait référence à *Bad Girls Go to Hell*, et plus largement au cinéma de Wishman. Ou plus précisément un bout d'article. En 2011<sup>83</sup>, Doug Dibbern<sup>84</sup> partage quatre recommandations « old-fashioned » : *Bad Girls* donc, *Routine Pleasures* (Gorin, 1986), *Perfumed Nightmare* (Tahimik, 1976), et *She And He* (Hani, 1963). Chacune de ses propositions est agrémentée d'un paragraphe justifiant le choix du critique. Il s'agit ici davantage de coups de coeur, plutôt que d'un propos de médiation cinéphilique.

De même, le podcast MUBI aborde une série variée de sujets à travers des conversations avec des personnalités du cinéma : Monia Chokri, Wong Kar Wai, ou encore Wim Wenders. Les épisodes sont courts (entre 15 et 20 minutes). Ils sont disponibles sur Spotify, et non depuis le site de la plateforme. Aucun n'est consacré à Doris Wishman.

---

<sup>83</sup> Je comprends donc indirectement que ce film de Doris Wishman est disponible depuis 12 ans sur la plateforme.

<sup>84</sup> Dibbern est un critique cinématographique spécialisé dans le cinéma bis.



Ces deux outils entendent donc, comme pour Criterion Channel, amplifier le catalogue existant. Comme pour Criterion à nouveau, ils marquent pourtant une partition entre les films que leurs équipes décident de mettre en avant ou non : tous ne sont pas mis sur un pied d'égalité.

Doris Wishman devient ici symbole d'une marge qu'elles décident de ne pas démarginaliser. Cela crédibilise encore une fois l'hypothèse H3.

#### 4.2.2.5. Rebonds

Je me permets de référer au point 4.2.2.2.3. qui fait état des rebonds disponibles sur la « page film ».

#### 4.2.3. Conclusion

Je récapitule :

- MUBI s'inscrit dans une matrice résolument digitale et place l'internaute au coeur de son projet ;
- Sa programmation revendique un hétéroclisme entre films renommés et moins cotés ;
- Dans ce sens, les listes de lecture incluant les films de Wishman démontrent l'ambition de démarginaliser la cinéaste ;
- L'ajout de sorties *maison* à son catalogue installe cependant des conflits d'intérêts confirmés par l'analyse de la page d'accueil et du compte Instagram ;
- De plus, la mise en avant de l'avis des autres internautes prêche pour une normalisation des comportements cinématographiques ;
- Enfin, les pages « film » témoignent d'une dissymétrie de contenus entre les productions mises en avant et les autres.

Comme pour Criterion Channel, l'étude de la zone de rencontre entre les films de Doris Wishman et les abonnés de MUBI est une somme de paradoxes. D'un coté la plateforme entend déplacer les regards vers une *marge* cinématographique ; de l'autre, le système des « notes » et des « commentaires » vont dans le sens d'une célébration du *centre*. D'un coté, MUBI affiche un catalogue varié ; de l'autre, ce sont toujours les mêmes films qui sont le plus mis en avant.

Je reviens vers mes questions de recherche. Certes, le *contexte* est désigné comme propice à la redécouverte de films « différents » (Mathieu, 1998) qui bousculeraient les grands jalons du cinéma désigné comme commercial. Pourtant, les *intérêts* de l'apparition de Doris Wishman dans le catalogue de la plateforme m'apparaissent d'abord comme des intérêts d'image : elle positionne MUBI sur un segment avant-gardiste sans qu'elle ait de véritables chances d'exister dans un univers hyper-concurrencialisé. En effet, la *non-dilution* du propos de ses films, le peu d'outils mis à disposition pour les mettre en perspective, me semblent les condamner à la périphérie du répertoire en ligne du site de streaming d'origine turque.

Retour cette fois aux hypothèses formulées en introduction de ce travail : (H1) Les films de Wishman sont programmés pour amener plus de parité dans la sélection de films en ligne ; (H2) Criterion Channel et MUBI feraient pourtant prévaloir des intérêts économiques ; (H3) Wishman serait donc reléguée à la marge de leur catalogue VAD, et ces plateformes ne participeraient donc pas à l'écriture d'une contre-histoire du cinéma. Toutes semblent vérifiées par l'analyse du dispositif de médiation engagé par MUBI.

Je me penche maintenant sur l'analyse de Letterbox, en essayant de comprendre comment ses membres s'approprient les films de la réalisatrice.

#### 4.3. LETTERBOX

Cette partie se veut être beaucoup plus courte que les deux précédentes. Elle n'entend pas engager directement les problématiques et les hypothèses énoncées. Elle n'en est pas moins essentielle puisqu'elle offre un comparatif avec les éléments collectés précédemment.

Dans le sillon des propos de Patrice Flichy (2010), d'Emmanuel Ethis (2007) ou encore de Jean-Marc Leveratto (2007) qui mettent tour à tour en avant l'agentivité du cinéphile en tout genre dans une ère post-moderne, cette partie entend illustrer comment, sur une plateforme gratuite et communautaire comme Letterbox, ce même cinéphile s'approprie les films de Doris Wishman. Je prends à nouveau l'exemple de *Bad Girls Go to Hell*<sup>85</sup> pour dessiner un fil conducteur avec les propos relayés à son sujet sur les sites de VAD Criterion Channel et MUBI.

---

<sup>85</sup> Données récoltées le 20 août 2023.

#### 4.3.1. Analyse

Quand un internaute arrive sur la page du film sur Letterbox<sup>86</sup>, trois sections lui sont présentées : une partie informative, une partie « commentaires », une partie « listes ». Nul besoin d'être membre de la plateforme pour consulter cette page. Par contre, pour interagir avec elle (ex. : noter, commenter, ajouter le film à une liste etc.), il faut l'être.

##### 4.3.1.1. Informations

Elles sont d'abord introductives. À la fois visuelles : l'affiche et une capture de la réalisation en bandeau d'arrière-plan. Et textuelles : le titre bien sûr, l'année de sortie, le nom de la réalisatrice, ainsi que le paragraphe suivant. La première partie du texte semble tenir de l'humeur du film ; la seconde, d'un synopsis littéral.

#### **POSSESSED WITH SEX, THEY KNOW NO SHAME!**

After housewife Ellen is raped by the janitor she kills him and hits the road. She travels to the Big City where she is repeatedly used and abused. And when she finally finds a safe place to live her landlady's son turns out to be a detective, which threatens her newly found identity and peace of mind.

L'internaute trouve aussi des informations plus précises : le casting, l'équipe (réalisation, production, édition etc.), des détails additionnels (le studio, le pays d'origine, etc.), le genre du film, et les différentes dates de sorties selon les territoires.

À droite de l'écran, apparaissent des fonctions pour s'approprier le film : d'une part, le considérer comme « vu », l'ajouter dans ses « j'aime », ou dans sa liste de film « à voir » ; d'autre part, lui donner une note ou l'ajouter à une liste de lecture personnelle ; consulter l'historique de ses interactions avec le film sur Letterbox ; le partager sur ses réseaux ; ou enfin, et moyennant une contribution sur le Patron de la plateforme, proposer une autre photo de couverture.

Des informations relatives à la communauté du site sont également ajoutées : le nombre de « vu » (pour *Bad Girls* : 4.366), le nombre de listes où il a été ajouté (2.922), le nombre de « J'aime » (943), et sa note (3,1/5 pour 2.798 votes)<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Je me réfère à la page suivante : <https://letterboxd.com/film/bad-girls-go-to-hell/>.

<sup>87</sup> Données récoltées le 20 août 2023.

Enfin, le service JustWatch<sup>88</sup> indique, selon le pays où l'internaute se trouve et à un moment T, où voir ou se procurer le film : depuis le Canada le 20 août 2023, il peut voir le film sur les plateformes Mubi et Cultpix, et se procurer le disque sur Amazon.

#### 4.3.1.2. Commentaires

Ils sont organisés en deux temps : d'abord les commentaires les plus populaires (ceux qui ont été le plus « aimés »), puis les plus récents.

À l'image de la note du film, ils sont mitigés. J'en retranscris quelques uns qui me semblent révélateurs de sa réception globale par les membres.

[...] It's neither the first nor the meanest roughie, but there's just something so perfect about *Bad Girls Go to Hell* that, to me, transcends the gutter that these films are (mostly justifiably) consigned to. I know the temptation is to label something like this as being 'outsider art' or 'accidental genius,' but that's such a backhanded compliment. That a movie like this was made by a 53 year old widow is such an inspiration to me. (@Liz)

[...] Is this a revolutionary, maybe even feminist work about a woman who secretly fantasizes about being assaulted? A groundbreaking vision of female desire? No idea. Doris Wishman forever. (@Matt Lynch)

[...] Gigi Darlene is attractive and all, but I guess I'm just not enough of the voyeuristic type to truly appreciate the what feels like two-thirds of the film that consist of her (un)dressing and sitting around in transparent undies or less. [...] (@Deckk)

A woman kills her rapist and is on the lam. So what next? A dreary parade of apartment interiors and programmatic sexual violence. Mostly however, it's Wishman's real knack for verite action overwhelmed by flaky inertia. Items in need of a screenplay: Pervy leering, foot shots, random potted plants. (@cult\_vegetables)

Je retrouve deux cas de figure : les spectateurs qui dépassent les images pour y voir autre chose (ex. : une perspective historique, un propos proto-féministe etc.) ; ceux qui se cantonnent aux images et qui y trouvent un spectacle bizarre, premier degré et daté.

En d'autres termes, le film est clivant.

#### 4.3.1.3. Commentaires

Le film est ajouté principalement à deux types de listes de lecture :

- Celles dédiées au cinéma étrange et/ou dérangeant (ex. : « Weirdo Watchlist », « I Hate Myself: Repugnant, Vile, Disturbing, Hopeless, Gross, Bizarre, Bad Cinema That Will Make You Regret Existing », « rawest movie titles of all time ») ;

---

<sup>88</sup> Le service est accessible à l'adresse <https://www.justwatch.com/>

- Celles dédiées aux films réalisés par des femmes ou au cinéma LGBTQ+ (« Films Directed by Women », « Pride: A Chronological History of Queer Interest & LGBTQ+ Cinema », « An Alternate Feminist Cinema », « Solidarity Cinema Archive »).

M'appuyant sur la perspective des membres de Letterbox, je déduis que les portes d'entrée vers *Bad Girls Go to Hell* y sont donc limitées.

#### 4.3.2. Conclusion

Je résume rapidement. Sur la plateforme communautaire, la réalisation de Doris Wishman reçoit une note moyenne, appelle des commentaires clivants, et ses points d'accès à travers les listes de lecture des membres sont rudimentaires.

Au-delà d'appuyer le bagage théorique évoqué, ce détour entend donc mettre en perspective mes conclusions concernant les deux sites VAD, Criterion Channel et MUBI. L'analyse de cette page m'indique que ça ne serait pas le biais commercial de ces deux institutions qui relègue le cinéma de Doris Wishman au statut de marge, mais bien le contenu des films lui-même. Les membres de Letterbox s'approprient *Bad Girls Go to Hell* sensiblement de la même manière que les deux plateformes de streaming le mettent en avant : comme un film bizarre que certains trouveront intéressant, et qui en rebutera d'autres.

#### 4.4. CONCLUSION DE CHAPITRE

Ce chapitre a visé l'étude des plateformes de streaming cinéphiles MUBI et Criterion Channel pour comprendre comment, en octobre 2022, elles mettaient en avant les films de Doris Wishman.

En introduction de ma recherche, j'ai installé les problématiques suivantes : Comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de la réalisatrice dans leur catalogue ? Quels en sont les intérêts ? À quel contexte répond-elle ? Est-elle une récupération opportune ? Implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

Les deux sites VAD manifestent l'intention d'élargir leur répertoire vers des femmes cinéastes à la marge dont Doris Wishman fait partie : autant dans leur discours institutionnel, que dans l'orchestration de listes de lecture qui ne se limitent pas aux seules considérations de genre

sexuel. Ils manifestent théoriquement un souci de la démarginaliser. Pourtant, j'ai cherché à l'expliquer, cette expression théorique ne se confirme pas dans la pratique. De son côté, Criterion Channel déplace les films de la réalisatrice dans un paradigme auteuriste où elle subit la comparaison par rapport à des métrages hyper-analysables et hyper-analysés. MUBI, lui, l'installe dans une matrice où les éléments de réassurance dominent la navigation, et où donc, elle subit la comparaison par rapport à des œuvres plus consensuelles.

En anticipant cette étude, j'ai posé trois hypothèses : une concernant l'objectif paritaire de ces plateformes (H1) ; une autre concernant leurs impératifs économiques coercitifs (H2) ; et une dernière concernant la résistance à la potentielle démarginalisation de la réalisatrice américaine (H3). Sur la base des résultats obtenus, ces hypothèses me paraissent se vérifier.

Pourtant, le détour par la plateforme Letterbox m'indique qu'elles ont finalement été mal appréhendées, en cela qu'elles ne pouvaient que se vérifier. Je suis parti du principe que ces films pouvaient, ou devaient, se démarginaliser et qu'il incombait de la responsabilité des plateformes d'y œuvrer activement. En me penchant sur leur appropriation par les membres de Letterbox, qui est dénuée d'intérêts commerciaux, je me rends compte que la réalisatrice divise. Plus encore : elle doit continuer à diviser. Prêter à la valorisation de son cinéma des velléités généralistes, c'est vouloir transformer l'appétence que moi j'en ai, en une vérité impérialiste. Doris Wishman n'est pas du goût de tout le monde c'est un fait. Sa mise en avant dans des catalogues qui ne relèvent pas de son giron naturel n'en est que d'autant plus méritante : elle est gage de lignes qui tendent à bouger dans l'écriture d'une histoire actualisée du cinéma.

Dans le prochain chapitre, je mets ces conclusions à l'épreuve des entretiens menés dans le second temps de ma recherche-terrain.

« *I think that people understand that we are committed and that we love what we do.  
We are not Silicon Valley, we are not equity money.  
We are not some business oriented bullsh\*t.* »  
Rickard Gramfors<sup>89</sup>

## 5. CONDUCTION D'ENTRETIENS : DIALOGUES, REGARDS ET PERSPECTIVES

Je passe désormais au second temps de cette recherche-terrain : le compte-rendu de rencontres avec 1) des représentants de sites de *streaming* proposant des films de la réalisatrice depuis le territoire canadien en octobre 2022, 2) des acteurs qui m'ont paru essentiels dans son retour sur le devant de la scène en ce début d'années 2020.

Ce chapitre se divise en deux parties : en introduction, le détail du profil des intervenants qui ont accepté de répondre à mes questions, l'annonce du plan ; puis le déroulé du compte-rendu.

### 5.1. INTERVENANTS ET ANNONCE DE PLAN

J'ai mené, entre le 4 et le 23 mars 2023, six entretiens avec les interlocuteurs suivant :

- Sara Ataiyan : Curatrice pour la plateforme Tubi, dont le catalogue propose gratuitement (en contrepartie d'interruptions publicitaires) une sélection hétéroclite, dont *Hideout in the Sun* réalisé par Doris Wishman en 1960 ; Sara m'avait prévenu en amont de l'entretien ne pas être familière avec la réalisatrice ou sa filmographie.
- Lars Nilsen : Anciennement programmeur pour la Alamo Drafthouse à Austin ; il est célèbre pour y avoir institué la série d'évènement *Weird Wednesdays* ; il est désormais programmeur pour la Austin Film Society ; a participé à la constitution de bonus dans les restaurations des films de Wishman par l'AGFA ; et est considéré comme une référence du cinéma bizarre et underground nord-américain.

---

<sup>89</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

- Simon Laperrière : Ancien programmeur pour la sélection « Excentrique » du festival Fantasia de Montréal ; il est le co-fondateur des Nuits de la 4e Dimension, ciné-club montréalais dédié à la culture « nanarophile », et qui a diffusé en juin 2022 le film *Double Agent 73*, réalisé par Wishman en 1974.
- Lisa Petrucci : À la tête de la compagnie *Something Weird Video*, label et distributeur qui travaille depuis la début des années 1990 à la conservation et à la valorisation du cinéma d'exploitation américain, et notamment celui de Doris Wishman.
- Rickard Gramfors : Fondateur et CEO de la plateforme de *streaming Cultpix*, dédiée aux films cultes et qui comprend dans son catalogue, depuis février 2023, la quasi intégralité de la filmographie de Wishman ; il a travaillé pendant longtemps en tant que programmeur à la Cinémathèque Suédoise, et entretient depuis près de 40 ans une passion pour le cinéma bis.
- Alicia Kozma : Directrice du département de Cinéma de la Indiana University, elle a piloté la production du premier recueil universitaire centré sur la réalisatrice, publié en 2021 et évoqué précédemment.

Ce chapitre vise la synthèse de ces entretiens pour discuter les conclusions établies par le chapitre précédent, et surtout, au plus près des questions installées en introduction. Par souci d'efficacité, je dois donc me résoudre à ne pas utiliser une matière conséquente de ces échanges passionnants. J'encourage tout lecteur enthousiaste à consulter leur transcription exhaustive en annexe. Je rappelle enfin que cette recherche est orpheline d'apports qui auraient pu être majeurs : ceux notamment de représentants de Criterion Channel et MUBI.

Ma problématique principale stipule : Comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues des deux plateformes VAD cinéphiles ?

Elle est accompagnée par les sous-problématiques suivantes : Quels sont les intérêts de cette translation ? À quel contexte répond-elle ? Est-elle une récupération opportune ? Implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

Ce compte-rendu entend répondre directement aux sous-problématiques à travers quatre temps :

- Les *intérêts* des plateformes VAD sont à la fois économiques et politiques : ils permettent de dédramatiser le phénomène à l'étude en le ramenant à des considérations pragmatiques.



- Le *contexte* est propice à la redécouverte des films de Doris Wishman : le mouvement #MeToo et les nouvelles pratiques cinéphiles digitales ont favorisé la re-vision de femmes cinéastes à la marge.
- La *recupération* de Wishman par les sites de *streaming* cinéphiles engage une responsabilité de médiation : son *opportunité* doit devenir le point de départ d'une réflexion globale, et non une fin en soi.
- Le cinéma de la réalisatrice n'est pas *diluable* : peu importe sa sphère de diffusion, il reste résolument *anti-mainstream*, et doit être célébré comme un espace de résistance.

Les éléments de réponse apportés à ces sous-questions de recherche permettront ensuite de mettre en perspective la question principale et de discuter les conclusions du chapitre précédent. Puisque le regard de mes intervenants est extérieur au fonctionnement interne des plateformes MUBI et Criterion Channel, je fais le choix dans ce chapitre de ne pas confronter les hypothèses formulées.

## 5.2. SYNTHÈSE ET ENSEIGNEMENTS

### 5.2.1. Intérêts : derrière l'attelage critique et la posture paritaire

Je me suis demandé quels pouvaient être les intérêts des plateformes VAD cinéphiles à programmer une cinéaste dont la portée *chaotique* ne rime pas avec leur positionnement *canonique*. J'ai constaté dans le chapitre précédent que ni MUBI ni Criterion Channel ne donnaient d'informations sur le sujet : ils établissent les grandes lignes de leur mission et de leur programmation, mais restent évasifs sur les raisons qui justifient précisément le choix de tel ou tel film. Les entretiens menés ont donc ici une valeur essentielle.

Mes interlocuteurs, de par leur expérience et leur expertise, m'ont aidé à saisir la portée de ces intérêts. À comprendre aussi ce qui les sous-tend : ce qui est en jeu derrière eux. Les intérêts identifiés grâce à ces entrevues sont d'une double nature : économiques et politiques.

#### 5.2.1.1. Intérêts économiques : ivresse de contenus, rationalisation des coûts et logique cyclique

Sur la base des entretiens conduits, les intérêts économiques relatifs à l'apparition de Doris Wishman dans les catalogues de Criterion Channel et MUBI peuvent s'appréhender de trois

façons. Déjà, ils sont *compulsifs* : les plateformes VAD se lancent dans une course effrénée au renouvellement de leurs programmes. Ils n'en sont pas moins *viables* : derrière le discours critique se cache une rationalisation des coûts. Enfin, ils sont *prévisibles* : ils répondent à une logique cyclique liée à la mise à jour des canaux de diffusion du cinéma de patrimoine.

#### 5.2.1.1.1. Une ivresse de contenus

À ce sujet, Simon Laperrière explique : « Quand Doris Wishman apparaît sur des plateformes comme Criterion ou Mubi, il faut tenir compte de la logique de contenus. [...] Ces plateformes doivent renouveler leur catalogue. » Pour fidéliser leurs abonnés, les sites de *streaming*, généralistes et cinéphiles, se lancent dans une course effrénée à la publication de *nouveaux* contenus : par *nouveaux*, il faut entendre les sorties contemporaines mais également les ressorties du cinéma de patrimoine. Les propos de Simon Laperrière rappellent ceux de Natacha Laurent évoqués dans ma revue de littérature : la chercheuse parle d' « ivresse patrimoniale » (2020) pour décrire cette surenchère à la re-découverte.

Les sites de *streaming* cinéphiles se tournent d'abord vers les grands classiques comme Kubrick, Godard ou Bergman. Une fois que ces derniers ont été partagés, les regards se tournent alors vers des films à la marge. « Maybe distributors already released all the obvious films so now, they have to look for other films to restore. That's where we come in the the pictures ! » explique Rickard Gramfors, amoureux du cinéma d'exploitation et fondateur de Cultpix. Selon lui : « Those exploitation films are always the last ones on the list. They are on the bottom drawer. » Premier ou dernier tiroir, ce cinéma de niche connaît une nouvelle jeunesse, et finalement, l'histoire racontée est belle.

#### 5.2.1.1.2. Un budget réduit

Il ne faut pas pour autant que cette histoire fasse oublier la rationalisation des coûts à l'oeuvre dans la programmation de films comme ceux de Doris Wishman. « Ils sont moins chers à sortir », me rappelle Simon Laperrière. Il poursuit : « On dirait que la sortie de chaque film sur des plateformes cinéphiles, ou les rééditions en blu-ray, sont justifiées en y greffant un attelage critique. »

Sur Tubi par exemple, *Hideout in the Sun* de Doris Wishman est assorti d'une présentation de quelques mots à peine et d'un court extrait vidéo d'*avant-goût*. Cette plateforme, qui propose gratuitement le visionnement de films en échange d'interludes publicitaires, ne fait pas secret de sa formule : la quantité prime sur la qualité. Sara Ataiyan, qui y travaille en tant que curatrice m'indique : « It has such a big catalogue, that it can have any something for everyone ».

Sur MUBI et Criterion Channel par contre, tous les choix semblent appeler une justification par contrat tacite avec un abonné qui attend une sélection de films conscientisée. À force d'actualiser leurs propositions cependant, les deux sites de *streaming* cinéphiles seraient finalement contraints de raconter la quantité *par* la qualité, telle qu'elle est définie par leur programme institutionnel : la justification éditoriale devient le *papier cadeau* d'un impératif de volume. De ce changement de focal, découle peut-être la valorisation éditoriale qu'ils font des films de Doris Wishman, et que j'ai analysée comme dénaturée par rapport à leur propos originel.

#### 5.2.1.1.3. Avant le *streaming*, la VHS

Enfin, les intérêts économiques de l'apparition de la réalisatrice dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel étaient *prévisibles*. Simon Laperrière amorce la comparaison suivante :

Je pense qu'on assiste à un phénomène [le règne du streaming] qui est assez similaire à celui du début du marché de la vidéo. [Ce moment était] une sorte de période d'effervescence pour le cinéma et le cinéma bis, parce que soudainement, il y a un paquet d'exploitants qui se sont dit : "Ok, on a un marché."

Courant 80s-90s, les ménages s'équipent de lecteurs VHS et les vidéoclubs explosent. En parallèle « Doris Wishman's movies started coming out on VHS in the early 1990s under Joe Bob Briggs' "Sleaziest Movies in the History of the World" series », se rappelle Lisa Petrucci. Cette relation de cause à effet commerciale répond aux mêmes intérêts que les restaurations de l'AGFA début 2020s, et par extension, que leur publication sur Criterion Channel et MUBI. Pour le formuler schématiquement, les plateformes VAD sont aux restaurations 4K, ce que les vidéoclubs étaient au support VHS : un canal de diffusion préférentiel et inépuisable.

La plupart de mes interlocuteurs ont découvert le cinéma de Doris Wishman grâce aux vidéoclubs (Lars Nilsen, Alicia Kozma, Lisa Petrucci et Simon Laperrière). Je l'ai découvert grâce aux sites de *streaming*. L'histoire de ces entretiens est aussi celle d'un passage de témoin entre deux générations. Il démontre un cycle ininterrompu dans la redécouverte de films qui finissent coûte

que coûte par refaire surface, sur de nouveaux supports. La différence qui m'apparaît ici est que MUBI et Criterion Channel sont des instances de légitimation que n'étaient pas, à l'époque, les vidéoclubs.

#### 5.2.1.2. *Intérêts politiques : Parité, favoritisme et censure*

Les entretiens menés ont également attiré mon attention sur les intérêts politiques liés au phénomène à l'étude. À nouveau, ils sont triples. D'une part, mes interlocuteurs ont confirmé les enjeux de parité inhérents aux institutions cinématographiques, mais ils les ont fait dévier, depuis la constitution des catalogues vers les équipes qui constituent les catalogues. D'autre part, ils ont alerté de l'importance de la curation, qui peut inconsciemment tourner au favoritisme et à la mise au banc. Enfin, ils ont dressé des réseaux sociaux un tableau contrasté : à la fois essentiels, mais exclusifs.

##### 5.2.1.2.1. Programmation et parité

Comme évoqué dans le chapitre précédent, ni Criterion Channel, ni MUBI ne font état d'un objectif de parité. Rickard Gramfors me confirme pourtant qu'il s'agit d'une problématique bien réelle au sein des institutions cinématographiques :

The Swedish Film Institute says that all films must mirror reality : 50% of the directors have to be female, also 50% - or whatever % - on screen must be representing the different people living in Sweden according to their skin color, their sexual orientation, their handicap ...

Sans avoir accès aux quotas qu'il pourrait chercher à faire valoir, j'ai constaté que Criterion Channel notamment cherchait à mettre en avant la diversité de son catalogue : à travers des listes de lecture consacrées aux femmes cinéastes, et à des réalisateurs et réalisatrices noirs.

Rickard Gramfors continue : « It's just not cinema anymore ! It's a political statement. » Ce qu'il déplore ici, c'est que la programmation en viendrait à se défaire de ses responsabilités esthétiques et culturelles sur l'autel de la représentativité sociale, comme si finalement, le problème était mal posé. Quand je lui ai demandé comment la parité de genres et de cultures affectait son travail de programmeur, Lars Nilsen m'a répondu :

What it does for me as a middle-aged white man ? I want to work and I've always worked with collaborators who can bring different perspectives and different expertises. If my role as a programmer is to create a space and give voices to other people, that's what I'm eager to do.

Plutôt que de chercher une éventuelle parité en aval, dans les catalogues des plateformes, c'est plutôt en amont qu'il faudrait l'espérer. La question ne serait donc pas de savoir si Doris Wishman répond à des enjeux de parité, mais plutôt de quelle *application de parité* sa programmation découle.

Au cours de l'étude des plateformes de *streaming*, j'ai constaté que MUBI et Criterion Channel prenaient la parole à la première personne du pluriel, générale et générique : les abonnés ne savent pas comment, et avec quelle représentativité est composée leur équipe de programmation. Les conclusions de ces entretiens encourageraient à une meilleure transparence, dans le but, si besoin, de faire bouger les lignes en aval, comme en amont.

#### 5.2.1.2.2. Curation et censure

La curation est, elle aussi, un exercice politique. « There has been a lot of controversy about what content is put forward and what isn't. See what happened with Joe Rogan and Spotify<sup>90</sup>. Curation is not censorship. » explique Sara Ataiyan, comme pour dire plutôt « Curation *must not be* censorship ». Programmer un film réalisé Wishman, c'est une chose. Nous l'avons vu pourtant, la curation qui la met en avant sur MUBI et Criterion Channel est limitée et lacunaire. Ils font donc, consciemment ou inconsciemment, office de censure.

Alicia Kozma prend un autre exemple : en 2020, Criterion Channel a proposé une liste de lecture nommée « Women of the New World », consacrée aux films réalisés courant des années 70 par des femmes cinéastes sous l'égide du producteur Roger Corman :

Their blurb for the series was about Roger Corman, and then "here are the films women have made for him". it became a series about how Roger Corman hired a bunch of women who made a couples of films for him. [...] And so again, it's part of that remarginalization process : how these films are being narrated to the casual Criterion viewer ?

Cet exemple témoigne d'une forme de *gaslighting* culturel : il détourne le mérite de ces réalisatrices vers celui, prétendu, de leur producteur.

Ce n'est pas le cas pour Doris Wishman : nous avons vu que son parcours n'est pas présenté à l'ombre d'un ou d'une autre. Pour autant, nous avons vu également l'impact que pouvait avoir la définition d'une grille de lecture pour découvrir son cinéma : MUBI et Criterion Channel la

---

<sup>90</sup> Spotify s'est retrouvé au coeur d'une tempête médiatique pour avoir fait une campagne promotionnelle sans précédent pour les podcasts de Joe Rogan qui y tenait des propos jugés anti-vaccins et racistes. Pour plus d'informations : <https://www.courrierinternational.com/article/le-chiffre-du-jour-spotify-paye-tres-cher-pour-diffuser-le-podcast-controverse-de-joe-rogan>

préfèrent *auteure* plutôt qu'étendard de la sexexploitation. Sara Ataiyan et Alicia Kozma appuient mes conclusions : elles rappellent la portée politique et potentiellement *agente de censure*, de la curation.

#### 5.2.1.2.3. Réseaux sociaux et dogmatisme

Les réseaux sociaux portent eux aussi le sceau d'une censure qui ne dit pas son nom : au moindre signe de nudité, un *post* se fait bannir et le compte se fait bloquer. Bien sûr, cela permet d'éviter des excès évidents : préserver notamment un public jeune ou inaverti. Pour une plateforme comme Cultpix par contre, c'est un plafond à son développement. Rickard Gramfors explique :

We have to really be careful when we post on Facebook or Instagram for example : if there is a female nipple on posters, we get it banned. Violence, beheadings, and torturing cats, that's fine, but female nipples are the most dangerous things in the world right now for those social media platforms.

Ce manque de discernement, l'application d'une règle dogmatique, sans tenir compte du projet derrière une communication digitale, fait passer les films de Doris Wishman du mauvais côté de la barrière. Rickard Gramfors à nouveau : « We need the social media, but we also have to steer away from some things that we post there. » Au-delà de priver Cultpix d'un outil essentiel pour aller démarcher de nouveaux utilisateurs, c'est aussi priver ces mêmes utilisateurs de libre-arbitre, de ne pas les laisser se faire leur propre opinion. En faisant cela, Instagram décide avant que ses utilisateurs puissent décider. Il continue :

I think that is part of the passion as well : that people do understand what we're about, and can decide for themselves what is old-fashioned, or what could be seen as racist or anti- whatever these days. We all understand that. We're basically good guys, but we like these old films that have very bad opinions in them so to speak.

À travers la représentation par l'image dictée par les réseaux sociaux, les films de Doris Wishman sont, d'une certaine façon, jugés moralement.

#### 5.2.1.3. Conclusion

À la question « À quels intérêts répond la translation opérée par l'apparition de la réalisatrice dans les catalogues des deux plateformes VAD cinéphiles ? », les éléments de réponse proposés par les entretiens conduits sont multiples, et doivent surtout s'entendre à plusieurs niveaux. Derrière l'attelage critique, se cache une *ivresse* aux nouveaux contenus. Derrière la posture paritaire, se

cachent des rapports de force. Ces conclusions visent à lever le voile sur les propositions que les plateformes de *streaming* cinéophile font à leurs abonnés. Cette analyse encourage à davantage de transparence concernant les intérêts en jeu.

#### 5.2.2. Contexte : entre bienveillance et raccourcis potentiels

Une autre de mes sous-problématiques interroge le contexte lié au phénomène à l'étude. Là encore, rien ne fait état dans l'analyse du dispositif de médiation de Criterion Channel et MUBI d'une conjoncture précise.

J'ai donc posé la question à mes interlocuteurs. Ils ont d'abord attiré mon attention sur le contexte lié aux mutations des pratiques cinéphiles. Ils ont ensuite discuté de l'impact du contexte social, et notamment du mouvement #MeToo. Cette partie cherche à aborder ces deux aspects.

##### 5.2.2.1. *Le contexte numérique et culturel : vers une cinéphilie plus « catholique »*

Pour mes interlocuteurs l'incidence majeure du *contexte* liée à l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel est numérique et culturelle. En effet, le Web a permis selon eux de nouvelles façons d'explorer et de s'approprier des pans inédits de l'histoire du cinéma. En parallèle, une révolution culturelle, initiée par des ouvrages académiques fondateurs, a engendré la révision du genre discrédité de la sexploitation. Enfin, c'est dans l'entremêlement de ces deux causalités, que mes invités constatent le contexte d'une cinéphilie plus ouverte d'esprit et propice à la redécouverte de la réalisatrice étasunienne.

##### 5.2.2.1.1. Les moyens numériques à disposition du cinéophile

J'ai initié précédemment une comparaison entre l'ère des vidéoclubs, et celle des plateformes de *streaming*. Elle a ses limites. Pour Lars Nilsen : « It's better [now]. Things are better. Because you have access to more stuff. » Cet accès décuplé est triple.

- *L'accès aux films déjà*. Lars Nilsen se félicite que : « You don't have to drive around to all the different crappy little video stores and try to find if they have a copy of this movie that you really want to see. » La VAD, qu'elle soit légale ou illégale, a simplifié la donne.

- L'accès aussi à IMDB, aux blogs, aux articles professionnels ou amateurs ... Selon Simon Laperrière : « L'avantage que [les cinéphiles] vont avoir en 2023, c'est un accès à l'information qu'on n'avait pas avant ». Le programmeur montréalais se rappelle par exemple avoir découvert *Let Me Die a Woman* et *Bad Girls Go to Hell* à plusieurs mois d'intervalle sans savoir qu'ils partageaient la même réalisatrice. Aujourd'hui, quelques clics suffisent à avoir un aperçu de sa filmographie, à la mettre en perspective avec d'autres films du même genre, à aller plus loin.
- L'accès enfin à la façon dont d'autres cinéphiles s'approprient ces films et ces informations. Pour Lars Nilsen, il s'agit d'une véritable révolution : « I think Letterbox is way more important than streaming platforms. » Il continue : « [It] is a profound success because it allows an individual curation. » Mon analyse de la page Letterbox de *Bad Girls Go to Hell*, brève et forcément incomplète, tendrait à nuancer son propos : dans son contenu, j'ai constaté qu'elle n'était pas si différente de la page du film sur MUBI par exemple.

Toujours est-il que les deux programmeurs confirment l'*agentivité* du cinéophile *post-moderne* dont j'ai détaillé les contours théoriques au cours de la revue de la littérature (Jullier & Leveratto, 2012, p.148)<sup>91</sup>. Ils font ici le portrait d'un contexte propice à l'exploration d'un cinéma « différent » (Mathieu, 1998) auquel Doris Wishman appartient.

#### 5.2.2.1.2. La reconsidération culturelle et académique de la *sexploitation*

Ce contexte numérique trouve son pendant dans un contexte culturel et académique. La renaissance de Doris Wishman hérite d'une révision opérée entre ce qui était considéré comme du *grand* cinéma et du *petit* cinéma. « Nobody has studied these films. There is nothing in the university books. No one has bothered because they were considered to be bad films. » explique Rickard Gramfors. De même, Alicia Kozma, au moment d'attaquer la conception de son ouvrage en 2016 constatait : « Until pretty recently, there just wasn't anybody who did this work. [...] There wasn't something academically viable. » Quand mes interlocuteurs ont découvert les films de Doris Wishman, il y a une trentaine d'années, ceux-ci étaient gages de mauvais goût, à l'ombre d'une reconnaissance esthétique et académique.

---

<sup>91</sup> Voir le point 2.2.2.



Alicia Kozma m'a parlé d'un basculement qu'elle juge essentiel : la publication de l'ouvrage *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde* signé par Joan Hawkins (2007). Je l'ai évoqué précédemment<sup>92</sup>. Alicia Kozma nous en livre ici la fonction opérationnelle : il a généré un « framework for moving past what was pretty standard at that time, the arbitrary assignments of cultural value. » La chercheuse américaine poursuit :

[Joan Hawkins] was able to pull out a really easy to understand and well-supported argument for why, when it came to film, those things are 1) arbitrary, and 2) don't make a difference to how film lives in the world as a cultural product.

Cet ouvrage, et la facilité de sa prise, ont donné naissance à la génération d'universitaires mentionnée : Alicia Kozma donc, Elena Gorfinkel ou encore Peter Alilunas<sup>93</sup>. Tous oeuvrent désormais, de manière cohérente et fédérée, à la reconsidération du genre de la sexploitation. Cette reconsidération joue naturellement une place centrale dans le contexte de l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et de Criterion Channel.

#### 5.2.2.1.3. Une cinéphilie plus catholique ?

Lars Nilsen m'invite ici à penser l'entremêlement des contextes évoqués : à la fois numérique, académique et culturel. Il décrypte la lumière jetée sur Doris Wishman comme un « symptom of a cinematic understanding. In the way that cinephiles have become much more catholic in their tastes in terms of being able to accept all forms of cinema ». Il enchaîne : « The cinephile now is no longer feeling restricted to films of a certain economic, social, academic class of goodness. Our definition of what makes good cinema has shifted in important ways. »

Mon étude des commentaires proposés par des spectateurs, sur MUBI et sur Letterbox, a proposé un état des lieux moins bienveillant que mitigé sur la considération du cinéma de Doris Wishman. Certains adorent, certains détestent, d'autres ont du mal à s'en faire une idée. La critique, comme espace et comme opinion, est toutefois gage de l'ouverture d'esprit que décrit Lars Nilsen. La question ne serait pas de savoir si on est d'accord avec les films de Doris Wishman, mais plutôt de savoir si on est d'accord avec le fait que les films de Doris Wishman existent. Les mots du programmeur appellent donc à une actualisation contemporaine de la formule célèbre d'André Bazin : « Tous les films naissent libres et égaux en droit ».

---

<sup>92</sup> Voir le point 2.3.1.

<sup>93</sup> Voir le point 2.3.1.3.

Mes interlocuteurs ont aussi vu un impact de #MeToo sur le contexte de redécouverte des films de Doris Wishman : mais ils voient un impact double. Ils reconnaissent déjà que le mouvement stimule la mise en avant des contributions de femmes cinéastes dans l'histoire du cinéma. Selon eux, il a aussi permis une réévaluation de la violence à l'oeuvre dans les films de la réalisatrice étasunienne. Ils avertissent enfin d'une logique *deux-poids-deux-mesures* qui ferait du sexe le mètre-étalon de l'expérience cinématographique.

5.2.2.2.1. Les femmes cinéastes sous le feu des projecteurs

L'impact du contexte #MeToo n'a pas fait consensus auprès de mes interlocuteurs. Pour Lisa Petrucci par exemple : « [it] has little or nothing to do with any interest in Wishman's films. These films were made for male consumption, there was no feminist agenda whatsoever. » Elle se rapporte ici à *l'intention* des films de la réalisatrice qui ne s'est jamais engagée au nom de son genre sexuel : de son vivant, peut-être ne se serait-elle pas sentie concernée par ce mouvement.

Pour Lars Nilsen par contre :

I think part of the alignment [around Doris Wishman] is certainly the fact that we're now post #MeToo movement, that we're interested in women's contribution as directors. [...] I think we can say that every women who has directed films is getting attention this time.

Le programmeur est plus pragmatique : peu importe *l'intention* de la réalisation, ce qui compte d'abord c'est que Doris Wishman soit une femme. De fait, dans le contexte de #MeToo, elle finit par prendre la lumière.

En parallèle de ses fonctions chez Cultpix, Rickard Gramfors travaille actuellement au lancement de l'European Genre Film Foundation<sup>94</sup>. Avec ses équipes, il a décidé de *surfer* sur cette vague : « The first study we are doing for the EGFF is female directors and producers, who have been doing exploitation films in Europe. » Rickard Gramfors ne cache pas l'opportunisme d'une telle thématique : « Sure. It is both something we care about, and a super great alibi for starting this project. It works both ways and that's fine. » De la même façon, nous avons vu que MUBI et Criterion Channel proposent des listes de lecture dédiées aux réalisatrices de leur catalogue. Ils répondent à un contexte, même s'ils ne l'indiquent pas explicitement. Cependant, il ne faudrait

---

<sup>94</sup> Cette Fondation a l'ambition de devenir le pendant européen à l'AGFA : proposer la remasterisation de films de genre *made in Europe*. À court terme, elle consiste en une recherche-terrain, une revue d'effectifs, et la sortie d'études.

pas y voir juste un effet de mode selon Sara Ataiyan : « We just don't do these things, thinking "it's the hot thing" right now. We just think "people would like to see this" or "this is a good movie". » Les programmeurs et curateurs ne sont pas des individus coupés du monde, ils font partie du même environnement que leurs abonnés. Ce contexte rejallit, consciemment ou inconsciemment à travers eux.

#### 5.2.2.2.2. Relire la violence des films de Doris Wishman

Comme Lisa Petrucci commençait à le mentionner, les films de Doris Wishman mettent en scène une violence, une nudité, une crudité. *A priori*, ce spectacle ne va pas de pair avec la dénonciation encouragée des violences faites aux femmes. Cependant, pour Alicia Kozma, le mouvement a permis une autre lecture de ce contenu :

I think in a large part it's a reevaluation of how we think about nudity, about violence ... [...] A particularly updated feminist understanding of these films is that simply because you have a naked woman on screen, and because you see her breasts, that doesn't necessarily make them erotic.

Retirer la dimension érotique de ces films, c'est aussi tamiser leur éclat provocateur, les aborder sous un autre aspect, leur donner une nouvelle crédibilité. J'ai constaté que les deux plateformes de *streaming* cinéophile passaient rapidement sur l'aspect érotique de *Bad Girls Go to Hell* notamment. J'en avais conclu qu'elles cherchaient à l'édulcorer ou le tamiser à travers une autre grille de lecture. L'interprétation d'Alicia Kozma indique plutôt qu'ils auraient pris acte d'une évolution des regards par rapport à ce type de production.

Pourtant, ce spectacle explicite ne peut pas se décorrélérer du fait que Doris Wishman est une femme. Selon Lars Nilsen :

We give ourselves permission to enjoy Doris Wishman's movies because we are seeing them through the lens of a woman. Not all male filmmakers that were doing this stuff were awful men. They weren't. But through the lens of history, we don't quite know that. And with Doris, we can feel somewhat safe. [...] Her femaleness allows us to feel that we can watch and enjoy these films.

Le programmeur explique que savoir que la personne qui se tient derrière la caméra est une réalisatrice, biaise notre regard dans le contexte de #MeToo. Cela pose question : peut-on résumer le cinéma de Doris Wishman à sa lecture féminisée ?

#### 5.2.2.2.3. Les risques d'une *essentialisation* des cinémas de femmes

Alicia Kozma explique :

There's certainly a danger in establishing a second set of content standards for women who are making films that aren't equally applied to men who are making films, or not equally applied across genre. If we are thinking about the content of the film, it should be considered within the same framework.

Elle me renvoie ici à mes propres contradictions. Je m'étonne indirectement dans ma recherche de la présence d'une femme mettant en scène des abus sexuels dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel. Pourtant, les deux plateformes comptent pléthores d'autres films réalisés par des hommes, et présentant ce même type de séquences.

Alicia Kozma toujours :

I think we still can temporarily attach different standards to films that are directed by women : if a woman directs a movie where a woman is being assaulted several times, it's irresponsible. But the same argument isn't applied to Wes Craven [who directed the *Last House on the Left*].

La chercheuse m'indique ici le risque d'*essentialiser* le cinéma de Doris Wishman : d'y prêter attention *juste* parce que c'est une femme. Alicia Kozma défend une approche asexuée des films : la nature d'un réalisateur ou d'une réalisatrice peut être une porte d'entrée, mais ne doit pas être une limite.

#### 5.2.2.3. Conclusion

Au sein de ma recherche, j'ai interrogé le contexte lié à l'apparition de Doris Wishman dans les catalogues de Criterion Channel et MUBI. Sur la base des entretiens conduits, j'ai expliqué qu'il était double. D'une part, l'évolution des pratiques numériques accompagne les nouvelles tendances académiques pour faire fleurir une cinéphilie plus ouverte d'esprit, et respectueuse d'une différence cinématographique. D'autre part, le mouvement #MeToo encourage certes la redécouverte de femmes cinéastes, mais il faut pourtant considérer ces encouragements avec prudence : ils pourraient tendre à essentialiser la portée de ces films.

#### 5.2.3. Récupération : inventer une autre façon d'être humain

La troisième sous-problématique formulée questionne la récupération de Doris Wishman par les deux sites de *streaming*. Elle se demande comment ces derniers s'approprient les films de la réalisatrice. Elle cherche aussi à comprendre si la rencontre entre ce cinéma et le positionnement de ces canaux de diffusion est opportune ou déplacée.

Le chapitre précédent est revenu en détail sur cet aspect : j'y ai décrit méthodiquement la façon dont *Bad Girls* y était mis en avant, dont il était *traduit* auprès de leurs abonnés. Ces ressources

visent maintenant à être confrontées au regard des professionnels consultés lors de ces entretiens. Ils m'ont d'abord indiqué que les plateformes VAD ne pouvaient certes pas tout faire dans la démarginalisation de Doris Wishman, mais qu'elles avaient tout de même un rôle essentiel. Ils m'ont ensuite aiguillé vers l'importance de transformer la médiation en un outil souple et divertissant.

### 5.2.3.1. Les plateformes VAD ne peuvent pas tout faire, mais doivent faire leur part

#### 5.2.3.1.1. Nuancer le rôle de la médiation sur les sites de *streaming* cinéphile

« No streaming service can do everything. You can't expect streaming services to be educating viewers in deep ways before they start accessing films. » explique Alicia Kozma. L'intérêt commercial de ces *services* prime par rapport un enjeu pédagogique. Pour Sara Ataiyan, « It's a business, it's capital, it's capitalism », et pour Lars Nilsen : « America has virtually no sense that art should exist for art sake, or that culture should exist for art sake. If art and culture can't pay the bills, then the plug is pulled. »

Tous m'engagent donc à ne pas tout confondre, à ne pas me tromper de matrice. Alicia Kozma développe :

There's a risk of over-explaining, over-contextualizing. If the point is to tell people that when they first watch the films, they might think it's kind of boring, and they might not really know why it's important to watch them, then you run the risk of people not watching them anyway.

Certes, cela semble tentant, pour l'étudiant en histoire du cinéma que je suis, de vouloir expliquer pourquoi les films de Doris Wishman sont intéressants, de les remettre en contexte, de les mettre en perspective, mais ce n'est pas l'enjeu premier de ces plateformes. « I don't think that an interest in history or social history, is enough to keep the average person on the hook for these movies » rétorque Lars Nilsen.

La revue de littérature est revenue en détail sur un point : cinéphiles ou non, les plateformes VAD sont d'abord des entreprises qui doivent générer du chiffre, et donc du *stream*. Pour Alexander Horwath notamment (2005), elles se positionnent du côté du « marché » plutôt que du « musée », avec un fonctionnement qui est donc propre à des impératifs mercantiles. Tour à tour, mes interlocuteurs confirment cette prise de position théorique. Dans le chapitre précédent, j'ai cherché à comprendre comment les plateformes VAD pouvaient bousculer les livres d'histoire du cinéma pour y faire une place à Doris Wishman. D'une certaine manière, les entretiens menés

m'informent que ma démarche est oxymorique : j'ai cherché à analyser le « marché », par le prisme du « musée ».

#### 5.2.3.1.2. Exceptionnalisation et anomalie statistique

Cet état de fait n'exonère pas pour autant MUBI et Criterion Channel de leurs responsabilités.

Alicia Kozma à nouveau :

It's lovely and wonderful when women filmmakers, particularly women filmmakers who make marginalized films are rediscovered. But I think when we do so outside of the context of their rediscovery, outside of talking about why they needed to be rediscovered, I think it's particularly dangerous. [...] I think it exceptionalizes them outside of film history, it exceptionalizes their position as women filmmakers, when women have been making films since the dawn of films. It continues this type of othering, or marginalization process to have them discovered historically. And then that becomes a repetitive product, that becomes a repetitive process, and we are not really confronting the issues of inclusivity, or diversity in filmmaking styles, in the profession as a whole, both from an exhibition standpoint, from an academic standpoint ...

Je m'approprié les propos de la chercheuse de la manière suivante. MUBI et Criterion Channel ne sont pas obligés de programmer Doris Wishman. Mais quitte à le faire, ils ne doivent pas la présenter comme un cas de figure marginal, isolé, *extra-ordinaire*. Le message indirect de cette présentation serait en effet que, malgré les contraintes patriarcales du milieu du cinéma, des femmes ont quand même réussi à faire leur place. Cela s'applique également au rapport de force entre *marge* et *centre*. En voulant présenter Doris Wishman comme une auteure, Criterion Channel participe par exemple à l'*exceptionnalisation* de son cinéma. Le message sous-jacent est : malgré le fait qu'elle officiait dans la sexploitation, elle est intéressante à revoir. Ce mode de présentation engendre une reproduction indirecte de ces préemptions dominantes. *In fine*, elle inhiberait des vocations plutôt que de les nourrir. Les propos d'Alicia Kozma rappellent le concept de « tensions dynamiques » (Beauchez & Noël, 2023). Ici, un rapport équilibré entre *marge* et *centre* impliquerait que le *centre* présente la *marge* non pas comme une anomalie statistique, mais comme un champ des possibles, moteur et inspirant.

La question est de savoir comment peut prendre corps ce dialogue harmonieux sur les plateformes VAD, car je l'ai dit juste avant, ces dernières *ne peuvent pas tout faire*, et doivent respecter leur impératif commercial premier. Les entretiens menés ont aussi été passionnants car ils ont renseigné des façons ludiques de faire rimer médiation pédagogique, et divertissement mercantile. J'aborde ce point maintenant.

### 5.2.3.2. Penser la médiation comme un outil souple et divertissant

#### 5.2.3.2.1. Inventer les contours d'une nouvelle médiation

Je l'ai expliqué au cours de ma revue de littérature : la VAD installe la médiation cinéphilique dans une situation de transition<sup>95</sup>. La *zone de rencontre entre un spectateur et un film* s'est construite dans les salles obscures, et autour d'une intervention humaine (Taillibert, 2020, p.5). Elle doit désormais *s'adapter* (ibid., p.36) à une nouvelle réalité numérique et mercantile. Elle ne dépérit pas, elle évolue. Aucun de mes interlocuteurs ne s'est déclaré alarmiste par rapport à ce changement de paradigme. Au contraire, ils étaient tous enthousiastes quant à la possibilité d'inventer autre chose. Ils ont déplacé le « *qu'est-ce que je raconte pour introduire le cinéma de Doris Wishman ?* » en « *comment je le raconte ?* »

Lars Nilsen m'explique par exemple comment lui et ses équipes à l'Austin Film Society travaille à l'écriture des « blurbs » introductifs à leur programmation :

These are very non academic introductions. People might refer to them as comedy routines. But within that, there's a cultivation going on. [...] We try to keep it light, keep it funny, keep it fast moving. And to give people something that will help them enjoy the film by giving them some sort of context.

Il s'agit là d'une programmation en salle. La portée du propos respecte pourtant les contraintes exigée par la navigation en ligne : l'efficacité et l'engagement. Lars Nilsen renvoie donc aux analyses du chapitre précédent. Pour *Bad Girls Go to Hell*, le *blurb* des deux plateformes à l'étude tire le film 1) soit vers une lecture auteuriste sur Criterion Channel, 2) soit vers l'humeur *crasseuse* sur MUBI. Ce sont deux portes d'entrée possibles vers le film, mais elles conditionnent aussi son expérience. Lars Nilsen appelle plutôt ici à une présentation qui serait rapide, efficace, drôle, mais aussi plus vague : elle responsabilise le spectateur par rapport à l'expérience qui lui est proposée, lui laisserait les moyens de se faire sa propre opinion.

Culpix d'autre part, propose un podcast hebdomadaire, qui fait à la fois le point sur ses actualités de la semaine, met en valeur les nouvelles acquisitions, et propose un focus sur les films regroupés dans la sélection de la « Theme Week ».

We see the podcast as a mix of being didactic but also being entertaining. It should always be something fun to listen to. I don't mean we have to make jokes all the time ... But it should always be out of pleasure, out of lust, that we do this.

---

<sup>95</sup> Voir le point 2.2.1.2.

Rickard Gramfors insiste sur la contagion de la passion : donner du plaisir, c'est d'abord en prendre. Comme vu dans le chapitre précédent, MUBI aussi propose un podcast<sup>96</sup>. Le format de Culpix me paraît plus engageant. Il met en avant la dimension *artisanale* constitutive du geste cinéophile (Wiat & Thuillas, 2021) : les deux fondateurs et programmeurs échangent librement, parlent des coulisses des acquisitions de films de la semaine. Ils transmettent leur passion pour leur catalogue à leur abonnés. Ils *s'incarnent* aussi auprès de leur audience : ils cassent ainsi le quatrième mur du « nous » utilisé par les équipes de Criterion Channel et MUBI, et que j'ai décrit précédemment comme générique et opaque<sup>97</sup>.

#### 5.2.3.2.2. Laisser parler les images

Retour à Lars Nilsen :

Doris' films work because they delight. [...] I think [she was] making films that were designed to delight people. They were designed to make people laugh about the awkwardness of the situations, of the performances. I think [she was] perfectly aware that these were going to land, were going to tickle people's funny bones with their kind of haphazard.

J'ai expliqué le risque de chercher à dénaturer le rayonnement de Doris Wishman, de chercher à le contorsionner, de vouloir faire rentrer un carré dans un rond, et donc de reprocher indirectement au rond de ne pas être carré. Lars Nilsen nous rappelle ici ce qu'est son cinéma : du divertissement. Du divertissement drôle, bizarre, choquant : la définition même du cinéma d'exploitation. Ce mode de production et d'écriture n'existe plus vraiment aujourd'hui. Sa formule ne s'est pas démodée pour autant. Le détour par la page Instagram de Criterion a confirmé la performance des *posts* mettant en avant des extraits du film *Bad Girls Go to Hell* notamment<sup>98</sup>. Elle prouve l'efficacité *actuelle* de ces images.

Au cours de mon cadrage théorique, j'ai relayé les propos de Christel Taillibert qui s'appuyait sur l'étymologie du mot « médiation » pour le définir comme un *agent de circulation* (2020, p.80). Le point de Lars Nilsen, autant que la performance des images de *Bad Girls* sur Instagram, tend à nouveau à prouver que cette *circulation* sur les plateformes VAD doit être rapide. Déjà parce qu'elle serait une manière de composer avec les contraintes du numériques. Aussi, parce que les

---

<sup>96</sup> Voir le point 4.2.2.4.

<sup>97</sup> Voir le point 5.2.1.2.1.

<sup>98</sup> Voir le point 4.1.2.3.2.



images doivent *in fine*, parler d'elles mêmes. Doris Wishman est en quelque sorte, à elle-même son propre outil de médiation.

#### 5.2.3.3. Conclusion

Sur la base de ces entretiens, j'ai expliqué dans cette partie que Criterion Channel et MUBI devaient composer avec des impératifs mercantiles en contradiction avec un objectif qui serait muséal. Relayant les propos d'Alicia Kozma, j'ai expliqué aussi le risque à parachuter les films de Wishman dans un catalogue sans préparation, sans expliquer pourquoi ils sont intéressants à redécouvrir. Là encore, les enjeux liés à la *récupération* de son cinéma me semble moins en aval de leur programmation, qu'en amont.

La question est finalement de savoir comment on dispose un spectateur à l'ouverture d'esprit, à l'accueil d'un cinéma différent. L'humanisation du rapport entre les sites de VAD et leurs abonnés paraît donc essentiel. Cela peut passer nous l'avons dit par l'humour ou la passion. Aussi par le fait d'engager un rapport incarné entre celui qui choisit et celui qui regarde. Le dispositif de médiation traditionnel passait par la présence d'une intervention humaine. La clé de l'*adaptation* de la médiation à l'univers numérique semble donc de savoir comment faire persister cette humanité, d'une manière différente.

#### 5.2.4. Dilution : la marge à l'épreuve du large

Le dernier temps de la synthèse des entretiens menés entend alimenter la quatrième des sous-problématiques installées. Cette dernière se demande si la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de Criterion Channel et MUBI implique la dilution de leur propos. Pour le dire autrement, elle se demande s'ils peuvent devenir, ou seraient devenus, *mainstream*. Il ne s'agit plus ici de savoir comment la réalisatrice est présentée, mais comment elle est *vécue*, dans sa dimension sensitive et expérientielle. Ce dernier temps a donc le plaisir de se rapprocher des images.

Le chapitre précédent s'est concentré sur l'analyse du dispositif de médiation à l'oeuvre sur les deux plateformes de *streaming*. Peu d'éléments recensés font état de « l'expérience Doris Wishman ». Seuls les commentaires et les notations retranscrits des pages MUBI et Letterbox en donnent un aperçu global et mitigé. L'apport des entretiens est alors à nouveau essentiel.

Les participants à cette recherche sont biaisés. À part Sara Ataiyan qui ne connaît pas la réalisatrice, tous en sont autant experts qu'amoureux. Pour autant, ils n'ont pas fait de cet amour, un sentiment *universalisable*. Sur Criterion Channel ou non, *Bad Girls Go to Hell* ne sera jamais un film comme un autre. C'est précisément pour cela, qu'il devient un film *résistant* et qu'il fédère des fans autour de lui.

#### 5.2.4.1. Les films cultes et leurs clivages

Doris Wishman appartient à la dénomination éparse du « cinéma culte ». Nous avons vu précédemment que MUBI en proposait une définition. J'entends ici la faire discuter avec celle ciselée lors de mes entretiens. Cette dernière ne voit pas dans les films cultes une portée fédératrice. Au contraire, ils sont clivants, et c'est ainsi qu'il faudrait les aborder.

##### 5.2.4.1.1. Nouvelle définition du « film culte »

Lars Nilsen explique : « I don't think Doris Wishman's films are becoming mainstream. I just think they are more available. There's still a thrill of discovery. Many of the most interesting people don't want to be mainstream. They're eager not to be. » Je me suis rendu compte, en menant ces entretiens, que j'avais inconsciemment opéré un transfert : puisque les films de la réalisatrice étaient désormais disponibles sur des plateformes de *streaming* cinéphiles, ils seraient nécessairement devenus grand public. Pour le programmeur toujours, s'ils ne le seront jamais, c'est parce qu'ils sont *cultes*. Il définit la dénomination ainsi : « Cult movies is really sort of a sideboard upon which we place films that don't otherwise fit. [...] They're outside the sort of respectable business practices of the film industry. » Une dénomination qui n'a, selon lui, rien à voir avec leur qualité intrinsèque :

I'm not saying it's all about them being bad. I'm saying that it's the sort of scraps that end up in the world that we call cult films. [...] If we refer to these as "bad movies", it's like referring to someone as a "bad boy". It could be a wonderful musician, but he's "bad" because he operates outside of the polite society.

Autant par le contenu de ses réalisations que par son attitude *punk* et désinvolte, Doris Wishman appartient à cette catégorie.

Nous avons vu que MUBI en proposait déjà une définition pour accompagner sa liste de lecture « Étreindre l'infamie : les Films Cultes »<sup>99</sup>. J'en rappelle la dernière phrase : « Ce sont les films qui

---

<sup>99</sup> Voir le point 4.2.2.2.2.2.

se sont battus pour leur place au panthéon, même quand la chance était contre eux. » La plateforme décrit des films conçus à la *marge*, mais qui aspiraient au *centre* : une sorte de Salon des refusés. Lars Nilsen décrit plutôt une marge qui aspire à rester à la marge. Son propos est donc au centre de ma recherche. Pour parler de Wishman, Alicia Kozma parle d'une « really idiosyncratic watching experience ». L'idiosyncrasie tient du caractère individuel, personnel. Justement, son cinéma ne peut pas être du goût de tout le monde.

#### 5.2.4.1.2. La marge et ses clivages

« Some people can see those as products of their time, and some people can't » note simplement Sara Ataiyan avant de poursuivre : « It doesn't have to be for everyone, but it has to be for someone. » Pour Lisa Petrucci : « The content isn't everyone's cup of tea. » Cela me renvoie à une réalité personnelle : il y a des gens dans mon entourage proche auxquels je ne recommanderai pas de voir ses films, comme mes parents par exemple qui sont plutôt branchés Fred Astaire que Chesty Morgan.

Retour aux vidéoclubs. Dans les rayons, à *l'aveugle*, sans IMDB, trois critères guidaient le choix des films de la réalisatrice. Les pochettes d'abord : selon Rickard Gramfors, « for exploitation movies, it was all about how sleazy the poster was ». Les noms de films ensuite : Alicia Kozma par exemple « felt [she] couldn't ignore a movie that is called *Bad Girls Go to Hell* ». Enfin, les promesses répertoriées sur les jaquettes, selon Simon Laperrière « respiraient le parfum séduisant du cinéma d'exploitation, à la fois subversif, libre, spectaculaire ou carnavalesque ». Les deux premiers n'ont bien sûr pas changé. La façon dont MUBI et Criterion Channel, dans sa dimension que j'ai expliquée problématique, montre aussi que la troisième est toujours valide : l'atmosphère est amorcée violente, et le contenu des films est promis *explicite*. Pour le dire autrement, avant ou maintenant, on ne tombe pas sur un film de Doris Wishman par hasard : son cinéma s'aborde avec la volonté délibérée de sortir des canons établis, de rentrer dans une *marge*.

#### 5.2.4.2. Ensemble dans les tranchées

Lars Nilsen le reconnaît : les communautés de fans de films d'exploitation étaient « harder core because there were fewer of us and because we were pending money on bootleg tapes ». Elles n'en sont pas moins solidaires aujourd'hui. C'est un enseignement de mes entretiens : le monde des amateurs de Doris Wishman est un microcosme. Mes intervenants se connaissent, se

côtoient, s'apprécient, se respectent : ils forment des rangs resserrés dans la défense et la promotion de ce cinéma marginalisé. Christel Taillibert définit la cinéphilie comme un « système », constitué d'un « ensemble d'individus qui forment une unité sociale identifiable » (2020, p.38). Dans le sillon de Jonathan Buchsbaum et Elena Gorfinkel qui entendaient pluraliser la notion (2009, p.7), le contenu de mes entretiens illustre qu'il y a plusieurs « systèmes » cinéphiles : les aficionados du cinéma culte et/ou d'exploitation en forment un.

« There is very little in the new cinema that interests me at all. All the Marvel universes, the comic book heroes, they just bore me. And the art house scene as well ... » se languit Rickard Gramfors. Son propos n'est pas passéiste. Il est nostalgique d'une autre manière de faire du cinéma. Lars Nilsen continue :

Among people who were sort of in the trenches making \$5000 movies, some were patriarchal stooges, some were capitalist stooges. But it is much more likely that a voice that is against patriarchy, that is against capitalism would come from those trenches. I think Doris was not anti-capitalist. Frankly, I don't think she was terribly anti-patriarchal. But I do think that her voice emerging from those quarters is in itself revolutionary.

Le programmateur déborde du terrain cinématographique pour aller vers celui, politique, de la contestation de l'ordre établi. À leur sortie ou en 2023, les films de Doris Wishman restent contestataires : ils proposent un ailleurs, un autre espace, une autre façon de faire porter sa voix. Interroger leur *dilution*, c'est s'éloigner de leur message, les cantonner à la vignette d'un catalogue en ligne. Ils ne sont pas que ça. De la même façon, l'architecture d'un bâtiment ne peut se limiter à quelques mots dans un annuaire. Ces films ne seront jamais du goût de tout le monde, certes. Mais à qui franchira le pas, s'ouvrira le champ d'une petite *révolution*.

#### 5.2.4.3. Conclusion

J'ai cherché au cours de ma recherche à interroger l'entremêlement dynamique des deux ensembles que j'ai désignés comme *centre* et *marge*, à questionner comment *in fine* le premier viserait à préempter le second. J'ai cherché un conflit, un bras de fer déséquilibré. Les entretiens menés m'invitent à reconsidérer ma posture initiale. Ils m'indiquent que ces deux ensembles peuvent aussi vivre en harmonie.

### 5.3. CONCLUSION DE CHAPITRE

La problématique principale de mon travail se demandait comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues des deux plateformes VAD cinéphiles. Je l'ai accompagnée des sous-problématiques suivantes : quels sont les intérêts de cette translation ? À quel contexte répond-elle ? est-elle une récupération opportune ? implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

La synthèse des entretiens menés entendait y répondre directement. J'ai d'abord expliqué que les intérêts de cette translation étaient à double entrée : derrière l'attelage critique, derrière la posture paritaire, doivent être lues des considérations pragmatiques qui mêlent impératif de contenus, et censure potentielle. Je suis ensuite revenu sur le contexte du phénomène à l'étude : qu'il soit numérique ou social, le contexte est certes propice à la redécouverte des films de la réalisatrice, mais il est aussi à prendre avec des pincettes car plafond au rayonnement véritable de Doris Wishman. Dans la foulée, j'ai confronté la récupération de cette translation au regard de mes intervenants : ils m'ont expliqué que les plateformes VAD ne pouvaient pas tout faire dans la démarginalisation du cinéma de Doris Wishman, mais que leur partition était essentielle. Enfin, à propos d'une dilution éventuelle de son message, ces entretiens indiquent plutôt qu'il sera à jamais contestataire.

Deux idées principales ressortent de ces échanges, et entrent en résonance directe avec le chapitre précédent. D'une part, les enjeux du dispositif en ligne de médiation cinéphile lié à la mise en valeur des films de Wishman se joueraient davantage en amont qu'en aval de leur programmation. Pour valider la valorisation de femmes cinéastes, il faudrait que l'abonné ait au préalable la garantie transparente que les équipes décisionnelles soient à ce sujet exemplaires. Pour installer ce même abonné dans une posture favorable à la découverte du cinéma compliqué de la réalisatrice, il faudrait qu'il soit rassuré par une présence incarnée. À ces deux titres, nous l'avons vu, Criterion Channel et MUBI laissent finalement supposer trop de choses par rapport à cette direction recommandée par mes intervenants.

D'autre part, ces entretiens ont milité pour la complexité du cinéma de Wishman, pour la résistance qui lui est inhérente. Respecter son héritage, c'est éviter les cases trop faciles, l'*essentialisation* de son message. Il n'est pas dû aux plateformes VAD cinéphiles, juste parce que conçu par une femme. Le programmer malgré tout est une chance : de le faire exister auprès

d'une sphère nouvelle, et d'embarquer de nouveaux passionnés potentiels. Mais cela doit appeler aussi un espace de discussion, d'ouverture d'esprit et de partage. Autant dans la rigidité de la grille auteuriste de Criterion Channel, que dans la hiérarchisation indirecte des contenus sur MUBI, les deux plateformes de *streaming* cinéphiles semblent mal calibrées en l'état pour permettre cela.

« *This is like a tangible intervention into allowing future work on Doris Wishman to exist and to grow from.* »  
Alicia Kozma<sup>100</sup>

## 6. CONCLUSION DU MÉMOIRE

Tout au long de ce travail, j'ai cherché à interroger un phénomène : l'apparition, début des années 2020, des films de Doris Wishman dans les catalogues des deux plateformes de VAD cinéphile Criterion Channel et MUBI. Le cinéma de la réalisatrice me paraissait trop étrange, trop alambiqué. Les deux sites de *streaming* me paraissaient trop feutrés, trop élitistes. Leur rencontre m'a paru être une formidable source d'analyse.

Pour la mener à bien, j'ai posé les questions de recherche suivantes : Comment expliquer la translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel ? Quels en sont les intérêts ? À quel contexte répond-elle ? Est-elle une récupération opportune ? Implique-t-elle une dilution de leurs propos ?

Dans ce sillon problématique, j'ai avancé trois hypothèses : (H1) La disponibilité du cinéma de Wishman répondrait à l'objectif d'une plus grande parité dans les catalogues des plateformes VAD et ce, malgré son cinéma unique et dérangent ; (H2) Les impératifs économiques de ces plateformes cantonneraient pourtant ces films au statut de bizarrerie à la marge ; (H3) Ces plateformes ne participeraient donc pas à une démarginalisation du cinéma de Doris Wishman, à l'écriture d'une contre-histoire du cinéma où elle pourrait avoir sa place mais plutôt au renforcement d'une partition entre les films consensuels et les autres.

Avant de confronter ces hypothèses et d'attaquer ma propre recherche, j'ai procédé à une revue de littérature qui visait à faire l'état des lieux théoriques du phénomène qui m'intéresse. Pour cela, j'ai d'abord balayé les ressources interrogeant les mécanismes à l'oeuvre dans le marché de la VAD. J'ai ensuite parcouru celles qui actaient l'évolution des pratiques cinéphiles, depuis les

---

<sup>100</sup> Propos récoltés lors d'un entretien mené dans le cadre de ce travail de recherche.

salles obscures vers le Web. Enfin, j'ai étudié les enjeux d'une potentielle patrimonialisation de Doris Wishman et du cinéma d'exploitation en général.

En m'appuyant sur les concepts de *médiation cinéphile*, de *patrimoine*, de *marge* et de *centre*, j'ai alors décidé d'entreprendre une recherche-terrain. Elle fut double. D'une part, j'ai analysé comment Criterion Channel et MUBI mettent concrètement en avant les films de Doris Wishman au sein de leur catalogue. De manière méthodique et détaillée, j'ai cherché à comprendre comment les deux plateformes choisissent leurs références, comment s'organise leur page d'accueil, comment leurs abonnés sont dirigés vers les films de Doris Wishman, quels sont les éléments éditoriaux qui les accompagnent, et quels sont les contenus qui agrémentent leur expérience. Ce premier volet a permis de valider les hypothèses établies, tout en discutant leur pertinence éprouvée : les plateformes mettent commercialement à la marge de leur proposition, un cinéma qui non seulement se revendique marginal, mais qui est aussi perçu comme tel par ceux qui l'ont expérimenté.

L'autre aspect de cette recherche-terrain a été de conduire des entretiens auprès de *la* professionnelle du *streaming* qui a accepté de me répondre, et auprès de spécialistes et passionnés de Doris Wishman. Tous participent directement ou indirectement au phénomène à l'étude. J'ai déroulé auprès d'eux une série de questions qui m'ont permis de saisir les enjeux liés à ses intérêts, à son contexte, à sa récupération et à sa dilution potentielles. Leur regard extérieur a permis de conforter mes premières conclusions, tout en les bousculant au gré de perspectives plus larges. Ils m'ont en effet indiqué qu'il n'y avait pas d'antinomie nécessaire entre Criterion Channel, MUBI et Doris Wishman : il faut d'abord se féliciter de cette lumière nouvelle jetée sur son cinéma. Ils ont cependant interrogé les enjeux de cette lumière nouvelle que j'ai tenté de résumer de deux façons : 1) elle appelle à plus de transparence de la part des équipes de programmation en ligne, 2) elle doit se résoudre à ne pas trahir le patrimoine révolutionnaire de la réalisatrice.

La somme de ce matériel collecté entend nourrir la problématique principale d'apports complexes et variés, désarmant les jugements hâtifs et les conclusions expéditives. La translation opérée par l'apparition des films de Doris Wishman dans les catalogues de MUBI et Criterion Channel pourrait s'expliquer par le rythme effréné dans lequel se sont engagées les plateformes VAD à publier un répertoire toujours actualisé. Elle pourrait s'expliquer aussi par l'évolution des



mentalités collectives qui permettent à un cinéma différent d'exister en dehors de son giron originel. De même, elle pourrait s'expliquer par la curiosité vers d'autres femmes cinéastes, à l'heure où deux réalisatrices ont enchaîné consécutivement un triomphe à Cannes. Elle pourrait enfin s'expliquer par la somme de tout cela. Toujours est-il que cette translation engage une responsabilité de la part de ses acteurs : celui d'installer les conditions d'un héritage respecté et compris.

J'ai raconté en introduction la genèse de mon projet, comment j'avais senti un décalage s'installer entre le film que j'avais découvert, et le contexte dans lequel je l'avais découvert. Au-delà de l'exemple de Doris Wishman, ce travail de recherche a entendu mettre des mots, des concepts, des idées sur cette perception de décalage depuis une perspective cinématographique. Il a entendu comprendre comment l'expérience d'un spectateur peut différer selon le cadre de visionnement, et comment un film peut être détourné, ou non, de son intention originelle. Pour tenter d'éviter ce type de décalage, ce travail s'est engagé pour une médiation prospère entre passé, présent et futur.

## 7. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ahwesh, Peggy. 2019. *The Films of Doris Wishman*. New-York : Inpatient Press / Light Industry.
- Alilunas, Peter. 2016. *Smutty Little Movies. The Creation and Regulation of Adult Video*. University of California Press.
- Beauchez, Jérôme, et Jean-Sébastien Noël. 2023. « Annonce ». Strasbourg : Popular Culture Association of France. <https://calenda.org/1021409>.
- Benghozi, Pierre-Jean. 2011. « Économie numérique et industries de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux ». *Hermès, La Revue*, n° n°59 (janvier) : 31-37.
- Bowen, Michael J. 1997. « Embodiment and Realization: The Many Film-Bodies of Doris Wishman ». *Wide Angle* 19 (3) : 64-90. <https://doi.org/10.1353/wan.1997.0008>.
- Buchsbaum, Jonathan, et Elena Gorfinkel. 2009. « Introduction ». *What is Being Fought for by Today's Cinephilia(s) ?*, Framework: The Journal of Cinema and Media, 50 (n° 1/2) : 176-80.
- Burch, Noël. 2007. « Cinéphilie et Politique ». Dans *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. , 65-76. Champs Visuels. Paris : L'Harmattan.
- Chantepie, Pierre, et Alain Le Diberder. 2010. *Révolution Numérique et industries culturelles*. Repères. Paris : La Découverte.
- Cherchi Usai, Paolo, David Francis, Alexander Horwath, et Michael Loebenstein. 2020. *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*. 2nd Edition. FilmmuseumSynemaPublikationen 35. Vienne : SYNEMA Publikationen.
- Davallon, Jean. 2003. « La médiation : la communication en procès ? » *Médiation & information*, n° n°19 : 37-59.
- Davallon, Jean. 2006. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Lavoisier. Paris.
- Davallon, Jean. 2014. « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». Dans *Conférence d'ouverture*. . Université nouvelle de Lisbonne.
- De Baecque, Antoine. 2003. *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Sciences humaines. Paris : Fayard.
- Delaporte, Chloé, et Quentin Mazel. 2021. « Introduction ». *Des publics « à la demande » : penser les usages des plateformes audiovisuelles*, Communiquer, , n° n°31. <https://id.erudit.org/iderudit/1082886ar>.
- Ethis, Emmanuel. 2007. « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous ». *Communication et langages*, n° n°154.

Fabre, Daniel. 2013. *Émotions patrimoniales*. Ethnologie de la France 27. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

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

Fontaine, Gilles, et Patrizia Simone. 2016. « The Exploitation of Film Heritage Works in the Digital Era ». Strasbourg : European Audiovisual Observatory.

Frappat, Marie, Christophe Gauthier, Natacha Laurent, Ophir Levy, et Dimitri Vezyroglou. 2020. « Introduction ». Dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*. , 166p. Études et rencontres de l'École des chartes. Paris : École nationale des chartes.

Gauthier, Christophe. 2020. « Le processus de patrimonialisation du cinéma ». Dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*. , 29-44. Études et rencontres de l'École des chartes. Paris : École nationale des chartes.

Gorfinkel, Elena. 2017. *Lewd Looks - American Sexploitation Cinema in the 1960s*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Gorfinkel, Elena. 2021. « The Body as Apparatus: Doris Wishman's Double Agent 73 ». Dans *ReFocus: The Films of Doris Wishman*. , 15-31. ReFocus: The American Directors Series. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Habib, André, et Michel Marie. 2013. « Introduction: quel avenir pour quelle mémoire? » Dans *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. . Arts du spectacle - Images et sons. Presses Universitaires du Septentrion.

Hawkins, Joan. 2000. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. London : University of Minnesota Press.

Heinich, Nathalie. 2009. « Introduction. L'inflation patrimoniale ». Dans *La fabrique du patrimoine: « De la cathédrale à la petite cuillère »*. , 15-39. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Horwath, Alexandre. 2005. « The Market vs. The Museum » *Journal of Film Preservation* (n°70) : 5-9.

Jullier, Laurent, et Jean-Marc Leveratto. 2012. « Cinephilia in the Digital Age ». Dans *Audiences*. , 143-54. The Key Debates: Mutations and Appropriations in European Film Studies. Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mww7.14>.

Kozma, Alicia, et Finley Freibert. 2021. « Introduction: Making Films in Hell ». Dans *ReFocus: The Films of Doris Wishman*. , 1-14. ReFocus: The American Directors Series. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Laurent, Natacha. 2020a. « Le patrimoine cinématographique est-il soluble dans le marché ? » Dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma.* , 80-101. Études et rencontres de l'École des chartes. Paris : École nationale des chartes.

Laurent, Natacha. 2020b. « “L’ivresse patrimoniale”, et après ? » *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 91 : 8-30.

Leveratto, Jean-Marc. 2020. « La patrimonialisation du cinéma sur internet : expérience personnelle et mesure de l’art ». Dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma.* , 101-11. Études et rencontres de l'École des chartes. Paris : École nationale des chartes.

Mathieu, Laurent. 1998. « Un cinéma en marge, un cinéma en marche : état et perspective d’un cinéma que l’on nomme « différent » ». *Cinéma engagé, cinéma enragé, L’Homme et la société* , n° 127-128 : 126-34.

Nochlin, Linda. 2021. *Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* Paris : Thames & Hudson.

Poulot, Dominique. 2001. *Patrimoine et musées : l’institution de la culture.* Carré histoire 54. Paris : Hachette.

*Conseil Supérieur de l’Audiovisuel.*, s. d., s.v. « Qu’est-ce qu’un service de vidéos à la demande ? »

Roman, Joël. 2002. « Héritiers, parvenus et passeurs ». *Esprit*, n° n°283 (avril) : 140-44.

Schaefer, Eric. 1999. « *Bold! Daring! Shocking! True!* » *A history of Exploitation Films, 1919-1959.* Durham : Duke University Press.

Taillibert, Christel. 2020. *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ?* Communication et Civilisation. Paris : L’Harmattan.

Thuillas, Olivier, et Louis Wiart. 2020. « Les plateformes de VOD cinéphiliques : des stratégies de niche en questions »: *Les Enjeux de l’information et de la communication* N° 20/1 (1) : 39-55. <https://doi.org/10.3917/enic.026.0039>.

Je mentionne également en erratum de mon travail la thèse passionnante de Martin Bonnard : « Regarder le cinéma en ligne : l’expérience cinéma actualisée par les catalogues cinéphiles de vidéo par abonnement » (2022. Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/15881>)

## 8. ANNEXES

1.	ÉDITORIALISATION DES FILMS DE DORIS WISHMAN SUR CRITERION CHANNEL	118
2.	TRANSCRIPTIONS EXHAUSTIVES DES ENTRETIENS	120
2.1.	Entretien mené sur zoom avec Sara Ataiyan (Tubi) le 04/03/23	120
2.2.	Entretien mené sur zoom avec Lars Nilsen (AFS) le 08/03/23	123
2.3.	Entretien mené sur zoom avec Simon Laperrière (Nuits de la 4e Dimension) le 17/03/23	131
2.4.	Entretien mené sur zoom avec Rickard Gramfors (Cultpix) le 22/03/23	139
2.5.	Entretien mené sur zoom avec Alicia Kozma (Indiana University Cinema) le 23/03/23	148
2.6.	Entretien mené par mail avec Lisa Petrucci (Something Weird Video) le 24/03/23	155

## 8.1. ÉDITORIALISATION DES FILMS DE DORIS WISHMAN SUR CRITERION CHANNEL

Je retranscris ici la façon dont les films de Doris Wishman, disponibles en octobre 2022 sur la plateforme VAD Criterion Channel, étaient introduits sur chacune de leur « page film » :

### - *Nude on the Moon* (1961) :

The second of the eight nudist films that Doris Wishman produced early in her career, this kitschy, innocently titillating science-fiction fantasy puts a unique spin on the genre by transferring the action out of the usual nudist camp and into outer space. After inheriting an unexpected fortune, a pair of scientists use the money to build a rocket to the Moon (which bears a striking resemblance to Florida), where they discover a civilization of topless, telepathic extraterrestrials.

### - *Bad Girls Go to Hell* (1965) :

One of the highlights of legendary exploitation auteur Doris Wishman's ultraprolific career, *BAD GIRLS GO TO HELL* tells the tale of Meg (Gigi Darlene), a Boston housewife who, after she is raped by the janitor of her apartment building, kills her attacker and flees to New York City, where she passes through a string of violent and sexual encounters while trying to elude the police. The threadbare production values and largely negligible plot are overcome by Wishman's arrestingly idiosyncratic visual style and singular commitment to an offbeat vision that borders on the surreal.

### - *Indecent Desires* (1968) :

In one of the most fascinatingly perverse, surreal, and complex of Doris Wishman's sexploitation "roughies", sleazy loner Zeb (Michael Alaimo) discovers a doll and a ring with voodoo-like powers that allow him to control the sensations experienced by Ann (Sharon Kent), a young woman with whom he is obsessed. As Zeb's treatment of the doll turns increasingly fetishistic and violent, the besieged Ann begins a gradual descent into madness.

### - *Deadly Weapons* (1974) :

After her boyfriend is killed by the mob, busty advertising executive Crystal (burlesque performer Chesty Morgan) sets about getting even with the perpetrators, using the assets God gave her: her enormous breasts, which she uses to smother her victims to death. Boasting an irresistible premise and typically idiosyncratic direction from cult filmmaker Doris Wishman, this gonzo thriller operates according to an absurdist logic all its own.

### - *Double Agent 73* (1974) :

Doris Wishman reteamed with Chesty Morgan, star of *DEADLY WEAPONS* and possessor of a much-touted 73-inch bust, for this spy thriller. This time around, Morgan plays Jane, a master secret agent who uses her eye-popping anatomy to help bring down a drug kingpin flooding the market with bad heroin. Among the outré set pieces: Chesty-as-Jane killing a man by seducing him with her poison-covered breasts.

### - *Let Me Die a Woman* (1977) :

One of the earliest films to explore the lives of transgender people, Doris Wishman's controversial quasi-documentary is a difficult-to-classify hybrid of educational film and exploitation fare in which

interviews alternate with staged scenes. Treating its subjects with an uneasy mix of sympathy and sensationalism, Wishman's film profiles Dr. Leo Wollman, a specialist in trans healthcare, and a variety of transgender people who speak about their experiences with gender dysphoria. Though the graphic depictions of gender confirmation surgery have ensured its lasting notoriety, *LET ME DIE A WOMAN* stands as a rare historical record of the transgender experience in the 1970s—and features cinematography by trans photographer Andrea Susan Malick.

## 8.2. TRANSCRIPTIONS EXHAUSTIVES DES ENTRETIENS<sup>101</sup>

### 8.2.1. Entretien mené sur zoom avec Sara Ataiyan (Tubi) le 04/03/23

*How would Tubi define its mission as a VOD platform ?*

Well I'm speaking as an employee of the company, and not necessarily a spokesperson ... I would say first of all : it's a business, it's capital, it's capitalism. But also, a big part of it that I believe, and I think the team's mission is behind this too, is that it democratizes its content by putting stuff out there for free for people to watch. Some random movie you may want, you can't even find the DVD on Amazon, but Tubi may have it.

*How would you say Tubi differentiates itself from its competitors ? You mentioned it was free, would you say it's the main differentiation point ?*

I would say it's a pretty big part of it. It is free, and it has such a big catalogue, that it can have any something for everyone.

*What would you say makes Tubi's catalogue specific ? It seems it to me, as compared to competitors such as Mubi or Criterion Channel, that Tubi's catalogue offers more cult or exploitation movies. Is it something worked on ?*

Honestly I really don't know. The programming and the acquisitions are different from what I do. I'm not really sure how they base their decisions regarding what to acquire or not. But it doesn't have to be for everyone, but it has to be for someone.

*What about the ratio between old and more recent movies on Tubi ? Do you try to find a balance between the two when programming films ?*

I do curating and I don't have much to do in acquiring stuffs. I don't say : "it would be good if we have this, it would be good if we have that". When I curate, I definitely take that into consideration.

*How would you define a classic movie ?*

A classic movie is one that has a solid place in a collective consciousness. If I say *Forest Gump* or *Casablanca*, anyone may have their own idea of what it is, but it is something to them, it has some relation to them. Even if they have never seen it, it may have influenced other forms of pop culture, they may have seen references in skits on TV. It is something that has become so big everyone has a part of it in their own mind. It is also movies that have access to people to begin with. It has to be popular enough, has to have been around long enough, for that to happen.

*How would you describe your job as a film curator at Tubi ? Do you select movies, do you think about what movies to add to the catalogue ? How do you work with the acquisition team ?*

Acquisitions and programming teams look at it first. The curation is the final stage of the process : we see what we have and how to arrange it all.

*Curating movies and programming movies are two different things ?*

Programming is deciding what you actually bring to the platform. In curating, you work with what you already have : "we have this, where can we put it ?" In what genre or collection.

*What is the process of curating ? Is it all about exploring the catalogue and see what movies to add to given playlists ?*

Yes, pretty much.

---

<sup>101</sup> J'indique en italique les questions posées.



*On Tubi, there are a lot of “genres” and “collections”. Do you stick to what the movie talks about, or what genre it fits into, or do you also try to find connexions between movies that go beyond genres ?*

People intake the content and organize it into the catalogue before I get to it : it fits in that genres and stuff like that.

*Do you watch a lot of movies on Tubi ?*

Yes and no. Sometimes I don't watch the whole thing, because there's no time. Sometimes in 5-10 minutes, you get the feel of it.

*Does the curating job imply creating informational content for new audiences to want to watch a particular movie ?*

The pitch and informational content of a movie are already done by distributors or programmed before us.

*Could you say what movies have been seen the most this year on Tubi ?*

Even if I did know, I probably couldn't say it.

*How to rate the performance of a movie, even from a very large point of view ? The number of streams ? How many comments/reviews/feedbacks the movie got ?*

All streaming companies are data-driven.

*What do you mean ? Do you evaluate the performance of a movie through charts ?*

Yes.

*Can you also assess how conversational a movie can be ?*

I am not aware of anything like that.

*How does Tubi's algorithm work ? Does it differentiate one subscriber's experience from another ?*

I don't know at all.

*How different is Tubi's curating process from a country to another ? For example, are there specific curators that work in the US and some others that work in Canada ?*

The biggest thing is that we are always working with different titles and different availabilities. Some titles in USA might not be available in Canada. And vice-versa. And we just have to work around that.

*Do you consider subscribers' feedback and demands when composing your catalogue and collection ?*

This sort of interaction sounds like something marketing does, or social media marketing. A lot of brands now have their own presence on Twitter. One example of it : people on social media were asking “Hey we want *Bad Girls Club* - this reality TV show“ because it was taken off, and then it was brought back. I don't know if it was directly related to that per se. But it can be looked at as an example of consumer demand, making that choice happen.

*To what extent you work with marketing/social media sections ? Is there dialogue between the different positions ?*

Sometimes there are requests for certain events or topics. But some other curators with those departments than I do. And I work with different departments too.

*How would you define your mission as a content curator ? Is it about finding the right box for the right movie ?*

There has been a lot of controversy about what content is put forward and what isn't. See what happened with Joe Rogan and Spotify. Curation is not censorship. For me, curation is about

coming from a place of extreme empathy about your audience, what they might like, and what they think they might not like, but maybe they would be interested in checking out. I love this paragraph in Martin Scorsese's interview in Harper's Bazaar : « Curating isn't undemocratic or "elitist," a term that is now used so often that it's become meaningless. It's an act of generosity—you're sharing what you love and what has inspired you. »

*But how do you stand in users' shoes ? Is it a zeitgeist you're trying to catch ?*

You kind of become an involuntarily anthropologist. Talking about who are the people that watch this. It's like curating for a film festival : each film festival is different, it covers something different, it reaches a different audience. You go to Cannes, you expect something. And you would expect something different at Sundance.

*And what about Tubi ?*

What I want to put forward, for myself personally, is what I think the audience would like. And liking something, and being entertained by something and wanting something on are very different things. So I'm trying to think about what people want when searching for something. Even browsing can be quite stressful. You go to any streaming device and there are so many options. People are overwhelmed. It's also the job of a curator to ease what we could call a burden - even though there are way more terrible things in the world. It's something that can make your life a little easier, help you discover something, does a work that users don't have to do to find out

*Are there ways to reconcile this empathetic form of curating with the capitalistic objectives you talked about before ?*

There is a seat at the table for everyone I feel like. If you want to watch more of the same thing, algorithms do that. They are programmed to do that. Curating is empathy, and it's not the same thing.

*Can you tell me more about the difficulty to navigate throughout a huge catalogue of films from a user's perspective ?*

It becomes overwhelming. I think that's just the stage of consumerism right now : if you want to buy something, you go online and there are 50.000 exact same things you can find. Is that choice ? Is that giving you the illusion of choice ? Who knows ?

*Tubi offers several collections promoting a more diverse catalogue - from LGBTQIA+ to Bollywood and Black cinema classics. How do you see Tubi's curatorial strategy affected by social concerns?*

That's more of a marketing or public relations kind of thing. We just don't do these things, thinking "it's the hot thing" right now. We just think "people would like to see this" or "this is a good movie".

*How did you see the curatorial job change over the years though ? Society has evolved so much for the past few years. Was it the same way to curate movies 10 years ago ?*

Well first the technology wasn't there. But besides it's not something that I can speak to for proprietary reasons. I don't want that anything I say can be misinterpreted. But, curating, so much goes into it, things may not even be conscious when you do curating. Everyone brings their own biases to the table when they make something, when they write an essay, when they make a movie ... And how I curate, I can't really speak to how it affects Tubi's strategy.

*What is Tubi's position towards « women's cinema »? How do you (roughly) assess the balance between male and female directors in your collection?*

We do have a women's history month collection. I don't know if it's only "women's films". This term has been tossed around to be something derogatory sometimes.

*Is parity a concern when you do curating ?*

I don't really consider that unless it's something specific that calls for it, like the curation of the women's history month collection. Mostly when I curate lists for streaming, you're thinking about the audience, and audience does include women.

*How was this specific women's history month collection curated ? Is it about browsing throughout Tubi's catalogue and searching either for women directed movies or movies showing female empowered characters ?*

Yes, we do think of those things, and how they tie in with women's history month.

*Users can't add filters to browse throughout Tubi's catalogue. But in the back office, do some those filters exist to ease the curating process ?*

Yes, we use meta-data and tagging. That is a big part of how we organise our catalogue, to keep track of everything.

*The Love Witch for instance is part of the women history month collection. But when you click on the movie, there seems to be no way to find out how it relates to this collection ?*

Yes, that's true.

*What are your thoughts about letting movies speak for themselves per se ? Let's take the example of Hideout in the Sun, directed by Doris Wishman : how important is it to you to translate its context of creation into contemporary dialogues, to give users' hints or biases regarding what this movie is about ?*

Well there are things that tell you about the movie, a little preview for example : not a trailer necessarily but a little clip of the film that is interesting. But with browsing, you have to let the content speak for itself, if you don't know what it is. There is a collection called « Before they were stars », you click on it and you say « ok who are the stars in here ? » : you have to look for them, it requires interaction with the audience for this part.

*From a personal or professional perspective, do you think it is difficult sometimes though to relate to a movie that is from a different time and place ?*

There are movies that are definitively products of their time, things we would find socially unacceptable today, like racism or homophobia. Some people can see those as products of their time, and some people can't.

*Are there trigger warnings available on Tubi, alerting about this kind of thing ?*

Not that I'm aware of, at the moment.

#### 8.2.2. Entretien mené sur zoom avec Lars Nilsen (AFS) le 08/03/23

*Do you recall your first encounter with Doris Wishman ?*

Yes, I was living in Austin in 1994 I would say, and at a local video store called Vulcan Video, they had videotapes of *Bad Girls Go to Hell*, I think also *Another Day Another Man* and *Nude on the Moon*. There was a little Doris Wishman subsection at the Great Vulcan video on 29th St. in Austin. And I didn't know anything about her but the title *Bad Girls Go to Hell* caught my eye.

So it's the first one that I watched and like so many others I was really enchanted by the photographic style of it. It's black and white. It's obviously an extraordinarily inexpensive film, but it has a quality to it. Because it's black and white, some of the cheapness of it is sort of hidden a bit. It already feels historical, even though at the time I was watching it, I was probably even less than 30 years old. I was really blown away.

The photography of it appealed to me in the same way that Bettie Page or Bunny Yeager's photographs appealed to me. It has that sort of look to it. And the fact that Doris was using her

technique of instead of showing the faces and the mouths of people talking, she was showing, for instance, the shoes of people talking adds also a whole level of surrealism to the film that I loved.

So I loved *Bad Girls Go to Hell* and I went back and watched all the other four films that I could find.

*How your perception towards Bad Girls Go to Hell has evolved over the years ?*

I'm no longer able to watch it with the innocence of not understanding the social and economic factors behind the film. It becomes a bit of a different film. I'm no longer just experiencing it as this artifact from outer space, because I understand more about her generation, about the movie business at the time, about this small business person Doris Wishman literally was. I'm no longer able to experience it as a completely bizarre transmission from outer space.

*Did you have a chance to screen some of her movies at AFS ?*

Not at AFS. I programmed her when I was with Alamo Drafthouse.

*For the Weird Wednesday Series ?*

I don't think I ever screened any of her movies for the weird Wednesday series. We did an all-nude screening of *Nude on the Moon*, as I recall. Our boss, Tim League, had this idea that you could have an all-nude audience to watch a film in a movie theater. As you would imagine, that was a pretty outrageous idea.

*Would you consider Doris Wishman's films cult today ? How does she fit in that category ?*

Yes, absolutely. Cult movies is really sort of a sideboard upon which we place films that don't otherwise fit. Sometimes those cult movies are things that are just so dreadfully awful that we find humor in them. Sometimes they're things that are misguided. Sometimes they are things that are just visions of highly competent auteurs.

So I think when we talk about cult films, we're not really talking about anything other than things that don't fit otherwise. And usually they don't, because they're outside the sort of respectable business practices of the film industry, let's say. That's true of many exploitation films : these were films made by people who "real film studios" or "real film producers" would have seen next to criminals. Big producers like Friedman even called themselves the Forty Thieves. As an ironic designation. But in fact, they really were thieves in some cases, and in some others, they were just outside the normal world of all this.

Doris Wishman is especially interesting because she was part of this all male world of the Forty Thieves, of these exploitation film makers. She was making a go of it. You would not have given her a budget to make a major Hollywood film, but she operated within the constraints, the budgetary constraints and constraints of exploitation film makes. If you're making a roughie, you had to have a certain amount of slapping women, of nudity, or near nudity. And those were constraints that she operated within.

Stephanie Rothman, another female exploitation filmmaker, made that point to me. This has nothing to do with Doris, but it does shed some light on the position these people were in. She told me : « These are not the movies I would have chosen to make. These are the movies that I could make : I was able to get a budget to make these movies, I was able to get a return on my investments. » I think that's what Doris Wishman was doing. She was able to get a return on her investments for making these films.

I really don't think Doris Wishman would have been making films about relationships, or about young love. I think she was a business woman. She was in it. She enjoyed being the boss on set I think. I know she never became rich for doing this. But I think she was doing it as much for the fun of it as for the ability to eke out a meager living doing it.

*Is the "cult prism" all about how bad a movie is ? Because in Doris Wishman movies, you can also find amazing director choices too.*

I'm not saying it's all about them being bad. I'm saying that it's the sort of scraps that end up in the world that we call cult films. *Santa Sangre* is not a bad movie, we'll find it in the cult section anyway. I don't think it's all about movies being bad.

If we refer to these as "bad movies", it's like referring to someone as a "bad boy". It could be a wonderful musician, because he's "bad" because he operates outside of the polite society. Polite artist wouldn't behave this way. I think when we say "bad", we could look at it as being that sort of salutary form of the use of the adjective.

*Throughout your experience of film programming, what makes a cult movie worth watching, rewatching and screening ? What is the recipe ?*

It's maybe a bit too complex to say why show a film. It's like music. Why do I like this song ? If you were to start breaking apart why you like this song, you'd begin to sound a little ridiculous. There are some admixture of elements that are going to be interesting in some ways. It could be the story of the film - it's pretty rare though that an exploitation movie has a story.

Also all film are documentaries. When you look at a Doris Wishman's film, you are seeing a New York living room, or a Florida pool. You are seeing these worlds. You are entering in these worlds. You have a sense of the values of these people, the visual values, the cultural values. All that ends up being a documentary in its way.

And then there is the story that she is deciding to tell. And then there's the people. Obviously the people that end up in a Doris Wishman movies are not the same people that Hollywood would have cast. You're seeing different people, different kind of people. Chesty Morgan would not be in a Hollywood movie, and yet there's something fascinating, and even tragic about her.

There are so many elements and it would be feudal to try to break down what the elements are, because there are always to be new and exciting elements in these films that you are going to find interesting.

So in short, very much like music : if you hear it, you like it, even though you might not be able or be inclined to explain why you like it.

*When you screen such a movie, how do you know if it's a success or not ? As opposed to movies like Casablanca or any blockbuster, Doris Wishman's movies can't be for anyone, and I presume that you can't expect to see a room full. So what are the key metrics of success ? Is it the reaction of the audience ? How do you know when a screening went well ?*

You can feel the crowd. I'm probably attuned because I've been a professional film programmer for many years. One become attuned to the room. You can feel the excitement, you can feel the laughs, and a Doris Wishman movie, believe me, has a lot of laughs in it, some of them intentional, some of the m less intentional. You can feel the room, you can feel an audience. People yawning or sighing are pretty bad signs.

As a film programmer, your marks of success are if and how the crowd liked the film. It is certainly not something that you wait until the end of the film to know. But if it was a good screening, you would expect to have spontaneous applause.

*How have you seen the Weird Wednesday Series evolve over the years ? How was it in the first place, and how big did it get ? Was it at the beginning just a hardcore cult films fans kind of thing ?*

At the beginning it was was really the vibe of a poker night. There was no advertising of the series. It was a little get together and people would show up and people would smoke joints in the back o the theater. If we had some bad beers about the expired we would hand those to people.

As it went on it became more of a thing. It became a going concern. After a while we thought we could charge a dollar for this, then 3\$, then 5\$ for this. As it went on it became more of a real sort of series.

For the first Weird Wednesdays there might have been 15 people at some screenings. At the height of WW, five years after that, it would have been like more than 200. Reliably between 150 and 200 people per screening.

*Did you see the audiences diversify, expand to other kind of people ?*

Austin is a college town, and you have continually a replenishing supply of interesting young people who are coming, and they're particularly interested in things that are free or cheap. Weird Wednesday was for those first few years a predominantly young series.

I don't program Weird Wednesdays anymore, but if you look at the Austin Film Society, the general audience is a much younger audience that you would expect for all kinds of films. Especially for what we do with our cult programming, which Jazmyne Moreno is responsible of now.

*Have you noticed a change of consideration towards exploitation movies ? Are they considered more seriously today ?*

I think it's a completely different world. We're looking at an absolutely smashed paradigm.

When I started doing it 20 years ago, we were still close enough to the 70s and there was a fair amount of people who related to those movies in a nostalgic way. You had people who walked around with this period as a nostalgia trigger.

You no longer really have that for these films. People who are 20 or 25 years old no longer see those films as part of their parents' generation. It's far enough that they can actually consider it without any of the baggage. *Bad Girls Go to Hell* once again assumes his place of being from outer space. Because it seems so completely bizarre.

And the discomfort that people might have with a film made by Bob Cresse, is allayed by the fact that Doris was a woman. While we may look at some of the films made by her male contemporaries and think "This is terrible, this is a cinematic crime", we give ourselves permission to enjoy Doris Wishman's movies because we are seeing them through the lens of a woman. Not all male filmmakers that were doing this stuff were awful men. They weren't. But through the lens of history, we don't quite know that. And with Doris, we can feel somewhat safe.

Her femaleness allows us to feel that we can watch and enjoy these films.

*Lisa Petrucci describes Something Weird Video as a « nostalgic vintage mail order company that specializes in exploitation films ». Is it nothing but nostalgia to watch old movies ? It is just a way to say that it was better before ? Or does it intertwine with social responsibility ?*

I'm kind of a history buff, and I'm a social history buff. So my own priorities may be a little different from others. I don't think that an interest in history or social history, is enough to keep the average person on the hook for these movies. I would be inclined to think that is not the reason why these people find these interesting.

Majority of people want to watch a movie and laugh, enjoy a story, enjoy a beautiful photography. Or want to be titillated by the sexual situations. Doris' films work because they delight. Do they for the reasons she intended ? I'm inclined to say "yes" more than "no". Some people might look at her films and films of her contemporaries and think that these people are just incompetent. I don't think they were.

I think they were making films that were designed to delight people. They were designed to make people laugh about the awkwardness of the situations, of the performances. I think they were perfectly aware that these were going to land, were going to tickle people's funny bones with their kind of haphazard, necessarily their cheapness.

*But how is that important to find new milestones in the history of cinema, especially women-directed films, that would challenge some kind of patriarchy inherited classics ?*

I think we can't consider women's place in the cinema until we realize that there really have been a very small number of films directed by women. And in this particular stage that we're at, post-me too movement, with people being eager to rediscover what women have done in cinema, I think that inevitably every woman who's directed films is going to have a retrospective series, is going to end up on Criterion Channel etc.

We're still giving women short shrift because women were effectively and directly in many cases excluded from directing films. But women worked on films in ways that amount authorship. Sometimes as costume designers, sometimes as storytellers. Not to mention the female actors, who are creators in their own right, who had authors like abilities to sway the making of a film. We might think of Betty Davis, Barbara Stanwyck or Catherine Hepburn : those women were immensely important to making films.

I just wanted to get that point across in our conversation : let's remember that the director is not the only creative person involved in the making of a film.

*It seems to me, and I might be wrong, that there is a strange coincidence of facts around Doris Wishman early 2020s : the AGFA restorations, an academic research published by Alicia Kozma, the apparition of her movies in the prestigious Criterion Channel catalogue. What are your thoughts about that ?*

I think part of the alignment is certainly the fact that we're now post me too movement, that we're interested in women's contribution as directors.

But also Doris is a fascinating figure. She wasn't someone who came out of the world of academia. She was a business woman who could have started a chain of coin operated laundromats or something. She was making these films in that way. She is not from the class of people who goes to film school. She's operating from an entirely different class of people, a different class of women at a time when expectations from women were different.

So yes, I think we can say that every woman who's directed films is getting attention this time. But Doris Wishman is going to be one of the ones who is going to excite the attention of academics, because her story is so interesting, by existing on the fringes as any sort of art form or as an exciting place to be, because of the things that go on the interface with crime, with the unsavory elements.

Academia is storytelling, and so is filmmaking. When we look at society changes, or the women's place in the history of cinema, or the place of different minorities, all of this is storytelling : do I think I have a good story to tell ? Then all parts of the storytelling world - could be a film, could be Twitter, could be academia - are going to stand up and take notice when a story is as exciting as it goes.

*How have you seen the work of a film programmer evolve over the years ? Do questions like gender or cultural parity affect your work today ?*

What it does for me as a middle-aged white man ? I want to work and I've always worked with collaborators who can bring different perspectives and different expertises. If my role as a programmer is to create a space and give voices to other people, that's what I'm eager to do.

I feel I can understand different perspectives, but I have in no way the authority that Jazmyne Moreno has for example. For me as a film programmer, sometimes my job is to get in there and really make something happen. Sometimes my priority is to make space and provide space and give others a voice and stay out of the way frankly.

*As a programmer, how to find the right balance between all time classics that everyone needs to watch someday, but that could evoke somehow the remains of a patriarchal system, and alternative approaches of cinema ?*

I have no interest in giving people remnants of the patriarchal system. I don't look at Casablanca for example, as being a document of the patriarchy. I don't see it that way. I'm always able to see different facets if there's a good film.

I suppose there's John Ford's films that you might look at and think this is a defense of the patriarchy, and I might be disinclined to show those. Howard Hawks' films have also some blustery patriarchal type characters, but there's almost always other sense within the film, a different voice, a different perspective.

*What about Hitchcock for example, and Marnie ?*

Marnie is a great example of a toxic patriarchal movie. I've never shown it and I would be very cautious about showing it. And I don't like it enough to screen it anyway. But if I were to screen it, I would make sure to set a proper context in terms of post-film discussion, and what this movie could mean.

*How surprised were you to see this Wiseman's movies appear in the catalog of auteur-oriented streaming platforms such as Mubi or Criterion Channel ?*

About five years ago, I would say it began to surprise me a little to see this world breaking out. And a lot of work has been done since. By Peggy Ahwesh, AGFA or Vinegar Syndrome. A lot of really interesting people have believed in that stuff more than I never would have guessed it. I would never have enough belief that the culture at large would have embraced this stuff, would have gone after it. It felt like nostalgia to me. I didn't see the dynamic coming whereby we could transcend nostalgia and move into something else in the appreciation of this era.

So about five years ago, I would have been surprised and as it is for now, I'm just delighted. By the fact that I can look on Letterbox and see some obscure titles like *Nude on the Moon* being reviewed by hundreds of people who find various sorts of interesting theories behind it. It's fascinating to see that these films have entered film culture at large. It feels almost like a sick joke. The kind of joke that I feel Doris would appreciate.

*Do you see that as a symptom of the fact that her cinema is now taken seriously ? That she's considered as an author ?*

Let's say it is a symptom of a cinematic understanding. In the way that cinephiles have become much more catholic in their tastes in terms of being able to accept all forms of cinema. I feel that is a reasonably new thing.

Some wonderful people have worked towards this, have helped to make that a possibility. I really frankly do think letterbox has been a big factor in that as well. And programmers at Mubi, Criterion or TCM Underground have worked in a high level of visibility to do this I think.

The cinephile now is no longer feeling restricted to films of a certain economic, social, academic class of goodness. Our definition of what makes good cinema has shifted in important ways. It is not completely shifted but an important audience - generally younger, browner, more female - is willing to look at films from all over the place, as being significant of a story.

I think this new audience is perceiving the fact that if a thing is made by Hollywood, and has Hollywood-sized budget, it's rather suspect, as being capitalist, patriarchal propaganda, because it clearly was able to touch all the buttons. You don't get \$40 millions to make a movie unless you're effectively making capitalist patriarchal propaganda. That was true back then, and it's still true now.

Among people who were sort of in the trenches making \$5000 movies, some were patriarchal stooges, some were capitalist stooges. But it is much more likely that a voice that is against patriarchy, that is against capitalism would come from those trenches. I think Doris was not anti-capitalist. Frankly, I don't think she was terribly anti-patriarchal. But I do think that her voice emerging from those quarters is in itself revolutionary.

*What are your thoughts about people rating movies on Letterbox, especially this kind of movies which are not conceived to obtain an appealing rating ?*

I personally never give ratings to films. I don't do it for a variety of reasons. I don't think there's enough subtlety involved in giving a star rate. I don't like movies being kind of awarded. I don't



like people being given this sort of tyrannical ability to award anything to movies. Clearly there are perverse things going on there.

But for a Doris Wishman movie for instance, people are not awarding it five stars because they think it is as good as *Lawrence of Arabia*. They're doing it because they're excited about it. That is something different.

I wish Letterbox didn't have star ratings, but I know why they do.

*Would you say the apparition of Wishman's movies in the catalog of Mubi or Criterion Channel means a blurring line between what is mainstream and what is not ?*

I don't think Doris Wishman's films are becoming mainstream. I just think they are more available. There's still a thrill of discovery. Many of the most interesting people don't want to be mainstream. They're eager not to be.

The difference is that it's much easier to find the non-mainstream stuff there. There was a time when the people who were resolutely anti-mainstream such as myself, did have to really search and look for this stuff. So it created kind of a hardcore of those people. There were fewer of us but we were harder core because we were spending money on bootleg tapes from bootleggers. And we were trading tapes with one another.

What's happened now is that if you could just be a member of streaming platforms, you can get a hold of these movies. If you have the budget, you can order *Vinegar Syndrome's* or *AGFA's* copies. There's a greater ease of access, and there's a larger non-mainstream group of people.

*Have VOD platforms changed the work of an offline film programmer such as yourself ?*

It certainly has. In some ways people aren't really envisioning so much. It is not so much a matter that young people can stream things, and would therefore not be as eager to go out and see the big screen experience. It's about the older people. What happened during the pandemic is that all of our grandparents, our parents, learned how to stream things. They got subscriptions to Apple+, and all those streaming services that a few years ago seemed like too much of a hassle for them to deal with. Old people figured out how to do that. What streaming has done is removing a lot of old people from movie theaters. Believe it or not.

We showed *Paris, Texas* a few years ago, a movie that you can watch very easily online, and yet I kept having to add more shows because people kept showing up. They wanted to come and see it communally. They want to be the cool friend who is crawling their other friends. That is what's going on. That's a young people phenomenon.

So I do think it is changing a lot but not in the most intuitive ways. It's changing because it's really taking a lot of older people out of the movie theaters. And a lot of cinemas haven't figured out how to work around old people at this point.

*Next question is about the mediation that you see necessary for new audiences to apprehend weird movies like Doris Wishman's. Based on your experience, how do you like to introduce movies ?*

The first thing would be to have a calendar listing our program. Each programmer does the writes up and the capsule reviews for the movies s.he programs. We call those capsules "blurbs". Within those blurbs, we try to sell the film : it is not a plot synopsis, it explains why you should care about this film.

And there's also the introductions that we give the films beforehand. In those introductions, we'll come up and try to say something that will interest you in the film. These are very non academic introductions. People might refer to them as comedy routines. But within that, there's a cultivation going on. If I go up and talk about Doris Wishman, I would assume that the audience is already acquainted with Doris Wishman, even if it's not. Making them feel they have some catching-up to do. And for people that do know Doris Wishman already, that will make them feel that this theater understands that she's an important part of cinema history.

Of course, I've been to many screenings where you get someone that comes up and uses big academic words that you would see in a dissertation. That's really not what we do. We try to keep it light, keep it funny, keep it fast moving. And to give people something that will help them enjoy the film by giving them some sort of context.

*Do Doris Wishman's movies that Alicia Kozma describes as « complicated, ideological and often troubling », does that call for particular mediation to help putting the movies in perspective ?*

If we show *Bad Girls Go to Hell*, it'd probably be as part of the Queer Cinema Lost & Found Series. And if I were to introduce it, I'd frankly go up and say something like : "Thank you guys for coming to attend this documentary made by Doris Wishman. Many of you are aware that men are horrible. And this movie is an ample evidence of this phenomenon." And my sell might go along those lines. It would be kind of a joke, but also kind of serious. *Bad Girls Go to Hell* is a hysterically funny but if we make men sort of the butt of the joke, not women. The presumption is that we would identify with the women of the film, and that's somewhat less bad.

*How does the association of her cinema - that is described « anarchic » by Mike Vraney - with VOD platforms - as private and market-driven business companies - sound to you ?*

I think when Mike calls her films anarchic, he does not mean that they're anarchic Bakunin style. I think he means that they're anarchic like the films of Mabel Normand, with no political implication behind that at all. I think he just means that there are a bit haphazard.

The second part of your question is quite different. There is a strain in which multinational corporation like Time Warner is presenting Doris Wishman's movies. The fact is that they certainly don't notice it. Time Warner stopped running TCM Underground for whatever reason ; Criterion Channel laid off a bunch of people which wouldn't mean they're having a robust health business wise. All these things do exist a bit outside the market, even when they are within the market. They're tolerated by the market.

America has virtually no sense that art should exist for art sake, or that culture should exist for art sake. If art and culture can't pay the bills, then the plug is pulled. It's terrible. It makes America looks like a barbarian nation. But I do think we're lucky right now that we have all of this sort of access for a 15 year old living in Wichita KS to watch Doris Wishman's movies, and that's amazing.

*In your Booksellers introduction video, you said this fascinating thing, and let me quote you here : « It's hard to describe what film culture is. Culture is a thing that really is not topped-down. Usually organizations trying to create culture aren't really able to create culture in a way that truly feels vivid and honest to the moment, place and time. Culture more tends to be a a ground-up phenomenon, a grass-root phenomenon. [...] At AFS we try to perpetuate in that way : we realize we can't be a topped-down cultural organization so we try to emulate the grass-roots organizations, by supporting artists We see the perpetuation of film culture as being a tricky matter, more poetry than science. A love of sharing and curation. The medium is the message. » What film culture to you see VOD platforms are building ? Are algorithms the science you mention ? What is the message delivered by this medium ?*

I suspect we'll look back at algorithms as being the bell bottoms of the 70s : something ridiculous and foolish. I think we'll look back and realize it was absurd to try to do curation via algorithm. Algorithms are great to help factories planning how many pairs of shoes they need to produce. But algorithms have no place in cultural curtain, I don't believe the two can coexist.

Wherever we see interesting cultural phenomena breaking through - and Doris Wishman being available to stream is one of them -, we see real human being, we see human warmth behind it. We see a human sense of humor behind it. Sense of humor is absolutely crucial for understanding Doris' films and for really understanding that culture and humor and codependent. I don't think algorithms can tell us that there's something funny here, or there.

*But talking about those VOD platforms, what kind of film culture do you think they are building ? How different is it to you to discover a film online or at a local video store ?*

I think Letterbox is way more important than streaming platforms. I don't know how many people receive recommendations through Amazon Prime. I would say that there is a motivating factor in film culture. Criterion of course is one of them. Even an authoritative factor somehow, making people think "I guess I got to know what that is". It's not algorithms that'd tell you what to watch. For me, they're almost always wrong, even though I'm not a normal person I guess.

Letterbox is not an algorithm. It's individual creators and interesting people, including people with oddball tastes that I'm following : if that guy watching that, I should check it out. Letterbox is a profound success because it allows an individual curation.

When I was a young teenager, there were fanzines, it was pre-internet. I read reviews, got to know reviewers' styles and tastes, found out what I liked doing those linkages. Now people can look at Letterbox and be opened up to this kind of curation by people who are not professional curators but just people who are enthusiasts. Especially people with whom you can relate with their tastes. This bond is more valuable than something that an algorithm has spit out.

*You're saying that things didn't change much in a way, they are just happening in a way bigger scale ?*

It's better. Things are better. Because you have access to more stuff, with Letterbox, with Mubi, with Criterion Channel. You have access to these things and you can sit in your home and do them. You don't have to do drive around to all the different crappy little video stores and try to find if they have a copy of this movie that you really want to see.

*What about the fact that films are more watched individually therefore ?*

I think that if a theater has just opened up and is going to play all your favorite movies on the big screen, I feel like you would go. And it's a totally different experience. Watching movies on your laptop or on your TV is a way to excite your appetite, to absorb the value you can find in that storytelling for instance. Then you watch it on the big screen and you're blown away.

When you watch *Red Desert* on your laptop, you're having one experience of the movie ; and if you watch it in the theater you're seeing these incredible colors, psychologically and spiritually working on you. It's a totally different experience. And it's the same for *Bad Girls Go to Hell*, maybe not visually but socially. Or *Nude on the Moon*, when you watch it on your laptop screen, you're getting a little bored, it's all sort of ridiculous, you're kind of looking away, you're making notes, looking at your phone. When you watch it with an audience, that sort of ridiculousness is shared, and it becomes unlike anything else.

8.2.3. Entretien mené sur zoom avec Simon Laperrière (Nuits de la 4e Dimension) le 17/03/23

*Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec le cinéma de Doris Wishman ?*

C'est drôle parce que je m'en souviens très clairement. Ma rencontre avec Doris Wishman, c'est à travers la jaquette du film *Double Agent*, sur laquelle on trouvait sa comédienne Chesty Morgan et son énorme poitrine. J'étais encore adolescent et j'étais allé à la Boite Noire, un vidéo-club spécialisé dans le cinéma de répertoire à Montréal, et qui a fermé autour de 2015-2016. Dans le vidéo-club, il y avait une salle dédiée au cinéma d'horreur et au cinéma purement d'exploitation. J'avais l'impression d'entrer dans un autre univers, que je ne connaissais qu'à travers les films de Carpenter ou Romero. Tomber sur cette jaquette ça m'a fait un choc, parce que j'ai pensé, d'une part, que ce film aurait davantage sa place dans la section des films pornographiques, mais cette jaquette respirait aussi le parfum séduisant du cinéma d'exploitation, à la fois subversif, libre, spectaculaire ou carnavalesque. Et ça m'a pris plusieurs années pour voir le film.

Mon premier contact en termes de visionnement, ça a été une projection de *Let Me Die a Woman* au Cinéma du Parc. Et je me souviens que j'avais trouvé le film franchement étrange. À l'époque, je n'étais pas encore familier avec les codes du monde documentaire, du cinéma d'exploitation,

donc je ne savais pas vraiment où positionner le film. Je l'ai même un peu rejeté car je ne comprenais pas où Doris Wishman voulait en venir. J'ai ressenti une certaine violence par rapport à son propos. Mais il me manquait des codes. C'était une époque où je n'appréciais pas le cinéma de Gordon Lewis, je trouvais les acteurs trop mauvais, les effets mal faits. Ça m'a pris un peu de temps pour me rendre compte que c'était précisément le charme de ces films là.

*En regardant Let Me Die A Woman, est-ce que vous aviez déjà fait le lien avec la jaquette de Double Agent ?*

Non, je n'avais pas fait le lien. Je n'avais probablement même pas porté attention au nom de la réalisatrice sur la vidéo-cassette. Et on n'avait pas accès à IMDB à l'époque. Aujourd'hui, en quelques clics, avant même de voir un film, on trouve toutes les informations sur sa durée, ses acteurs, son réalisateur. On n'avait pas accès à l'information de cette façon là, de sorte qu'on pouvait découvrir une filmographie sans savoir que ça en était une, à moins de porter vraiment attention au générique - et encore, du côté du cinéma bis, c'est la guerre des pseudonymes.

*C'est un drôle de film Let Me Die a Woman pour rentrer dans la filmographie de Doris Wishman ...*

Absolument ! Même si on dirait que l'entrée dans sa filmographie se fait tout le temps de façon un peu étonnante. De même pour la majorité des artisans de ce type de cinéma là. Je pense à Jean Rollin notamment. Le premier film que j'ai vu de lui, c'était *La Vampire Nue*, et sur le coup, je l'avais complètement rejeté. En voyant d'autres films du réalisateur, j'ai mieux compris comment son oeuvre se dessinait. C'est aussi vrai pour Jess Franco - même si sa période classique est souvent une porte d'entrée vers son cinéma. Il faut avoir les codes pour apprécier ces films, et c'est ça aussi qui est intéressant pour les cinéastes qui ont oeuvré en dehors des canons établis.

Les découvrir ça s'accompagne généralement d'un choc, qui découle, il me semble, de la signature de ces auteurs. C'est ça qui fait en sorte que l'on va revenir vers ces artistes. Des giallos il y en a plein, des slashers aussi, mais quand on voit le premier film de Dario Argento, on voit tout de suite qu'il y a quelque chose d'unique, et on veut en savoir plus.

C'est l'intérêt aussi de Doris Wishman. C'était une cinéaste parmi d'autres à faire des films de ce type-là, mais il y a assurément une vision dans son travail. Et c'est à ça que l'on doit son culte. Dans le cas de Doris Wishman, c'est un peu une sorte de "je-m'en-foutisme" qui baigne un peu dans une sorte de proto-féminisme. Ou peut-être un féminisme latent plutôt car on sait qu'elle était ouvertement féministe. Alors oui, en ayant tout ça en tête, en connaissant le reste de sa filmographie, on comprend mieux la place de *Let Me Die a Woman* dans son cinéma, on y voit davantage sa signature.

Pour autant, il faut penser cette signature comme devant s'adapter aux impératifs du cinéma d'exploitation. La fameuse scène d'opération dans le film est sans surprise celle dont tout le monde se souvient, car Wishman souhaitait avant tout plaire à son public, répondre à leurs attentes.

*La scène de l'opération devenait presque un élément marketing pour la promotion du film ?*

Absolument ! Le Cinéma du Parc avait même repris le type de campagne promotionnelle auquel le film avait eu droit à sa sortie. Toute l'emphase était mise sur l'opération, sur la transformation de ce corps, bien au-delà de la discussion autour de l'identité trans. Le titre est aussi parlant : il est beau certes, mais il y a quelque chose d'un peu transphobe là-dedans parce que la personne trans est une femme, il n'y a pas de *devenir* femme.

Choisir ce titre là, ça met l'emphase sur la "transition", terme qu'on emploie aujourd'hui mais je n'ai pas le souvenir qu'il apparait dans le film. Je n'ai pas l'impression malheureusement qu'il faut voir ce film là comme une sorte de film allant à la défense de la communauté trans, même s'il demeure tout de même un document historique précieux.

*Pour beaucoup de réalisateurs évoqués, vous avez parlé d'une première phase de rejet, puis d'une phase d'acceptation. Comment s'est opéré ce basculement ? À force de d'assembler les pièces du puzzle de ces années 70 ? En apprenant à voir autre chose dans ces films ?*

Les deux. La meilleure manière de comprendre les dynamiques qui habitent la filmographie d'un auteur, c'est justement d'appréhender la filmographie comme un tout, de voir comment les films se répondent l'un à l'autre. C'est pour cette raison que la politique des auteurs demeure un outil

précieux, cohérent pour se familiariser avec un cinéaste, mais un outil problématique, on en reparlera peut-être.

Ce qui a énormément aidé à changer mon regard également, c'est les échanges que j'avais avec d'autres cinéphiles sur des forums, dont certains avec qui je suis toujours en contact aujourd'hui. Ces échanges m'ont initié à une nouvelle façon d'appréhender le cinéma, en dehors des critères établis par la bienséance critique.

Sur les forums que je fréquentais, il y avait par exemple un gros débat autour de Jess Franco - est-ce que c'est un génie ou un tâcheron ? Et c'est à la lecture de ces discussions toujours passionnées que j'ai pu, d'une part prendre compte des récurrences dans cette oeuvre, mais aussi de les reconnaître en visionnant un film. C'est à travers ce travail de familiarisation avec les thèmes et les esthétiques de ces cinéastes là que j'ai pu commencer à les apprécier, et que j'ai moi-même commencé à les défendre. Je le fais encore aujourd'hui quand j'ai du temps devant moi.

*Dans quel contexte avez-vous lancé Les Nuits de la 4e Dimension en 2019 ?*

À l'origine, nous n'avions pas l'intention de lancer une série de projections. Nous voulions simplement trouver un contexte pour présenter *Twisted Pair* de Neil Breen, qui n'avait toujours pas joué à Montréal. Dans le cadre du Festival Fantasion, j'avais déjà montré deux de ses films, donc je savais qu'il y avait un public pour ce cinéaste là. Et cette projection a été un succès sans précédent, on a vendu tous les billets très rapidement et le Parc a été très heureux de cette réussite. Donc on a suggéré l'idée de lancer le projet qu'est devenu "Les Nuits de la 4e Dimension", en hommage au film de Rogers Normandin, qui est un peu notre Ed Wood québécois.

Il y a différents facteurs qui nous ont menés à poursuivre le projet. Sur un plan personnel, c'était l'opportunité de pouvoir visionner un cinéma qui est souvent marginalisé sur grand écran avec un public. C'est quelque chose auquel nous tenions beaucoup.

Est-ce qu'on avait l'impression de reprendre un flambeau ? Pas vraiment. Déjà parce que les événements dédiés aux nanars n'ont pas cessé d'exister à Montréal avant ou suite à l'arrivée des Nuits. Je dis ça parce qu'évidemment, notre première projection, c'était le 13 mars 2020, et le lendemain, les mesures sanitaires commençaient. Le contexte pandémique a énormément joué sur la survie de certaines manifestations. Mais sans être conscient de la suite des choses, au moment où le projet était en ébullition, j'ai davantage l'impression qu'on s'inscrivait dans un rapport de continuité. On voulait trouver notre place dans un paysage qui était en pleine évolution, paysage dans lequel on était tous les deux déjà acteurs, Simon avec Total Crap, et moi avec les Projections Excentriques à Fantasia. Donc on voulait continuer un chantier qu'on avait déjà entamé, et on a eu l'opportunité de le faire à ce moment là.

*Vos deux expériences vous ont confirmé qu'il y avait une demande pour ce cinéma là à Montréal ?*

Absolument ! Les spectacles de Total Crap, c'est vraiment quelque chose et ils sont toujours sold out. Et de mon côté, les séances Excentriques que j'organisais, ça a toujours été un bon succès. Pour nous c'était un peu naturel de pouvoir entamer une série de projections excentriques avec la confiance que le public serait au rendez-vous.

Et je pense que la culture "nanarophile", avec l'arrivée du web, a vraiment pris son envol. Maintenant aller voir un mauvais film pour s'en moquer, c'est plus vraiment une activité qui est si marginalisée que ça. Et ça c'est dû au travail, à mon sens, d'abord d'éditeurs vidéo, mais aussi de bloggers. Comme le Angry Video Game Nerd dans le domaine du jeu vidéo a formé une génération de chasseurs de mauvais jeux vidéo, il y a eu le même effet dans le domaine du cinéma. Plein de nanarophiles sont nés à cause de l'internet, c'est incalculable.

*Depuis la création des Nuits, est-ce que vous avez vu son public évoluer ?*

Oui, on est vraiment ravi de constater qu'on attire de plus en plus de nouveaux visages. C'est un public qui semble se renouveler. Maintenant que les Nuits sont bien établies et connues des montréalais.es, on a un public qui va nous faire confiance, peu importe le film qu'on présente. Je me souviens notamment qu'on avait présenté *Birdemic 3*, et dans la salle étonnamment, il y avait beaucoup de spectateurs qui n'avaient jamais vu les épisodes antérieurs.

Il y a un public qui veut non seulement voir les films, mais qui veut aussi vivre l'expérience de les voir avec un public. *Starcrash* par exemple, est disponible en blu-ray, ou gratuitement en VOD sur

Tubi, donc on pensait qu'il y avait un risque à le présenter. Pourquoi est-ce que je paierais pour un film que je peux voir gratuitement chez moi ? La différence, c'est que chez soi, il n'y a pas l'énergie de la salle, il n'y a pas l'opportunité de vivre une expérience interactive. Et c'est là-dessus qu'on a développé un rapport de confiance avec notre public.

Nos événements ne donnent pas non plus l'impression d'être réservés à un cercle fermé, au contraire. On veut accueillir tout le monde, que ce soit les aguerris du nanar ou les néophytes. On veut que tout le monde se sente à l'aise, et je pense que c'est le cas.

*Comment est-ce que vous diriez que la montée en puissance des plateformes de streaming ont modifié le travail de programmeur de films offline ?*

C'est une question compliquée.

J'ai rejoint l'équipe du Festival Fantasia en 2007, et l'ai quittée en 2016. Le streaming ne représentait pas encore une menace à la programmation, ce qui est complètement le cas aujourd'hui. Ce qui est compliqué pour les festivals en général, et pas seulement Fantasia, c'est la rapidité avec laquelle les films sont distribués sur les plateformes de streaming. Pendant longtemps, la vie festivalière d'un film pouvait durer un an, le film avait sa première mondiale, puis se promenait jusqu'à sortir en blu-ray, et éventuellement en streaming.

Aujourd'hui les plateformes sont devenues de plus en plus gourmandes, et la vie festivalière d'un film peut se réduire à quelques semaines. Une programmation en festival permet un coup de projecteur, et ensuite, les plateformes capitalisent sur ce buzz là pour l'ajouter dans leur catalogue. Leurs utilisateurs n'ont pas eu le temps d'oublier le film. Pour des géants comme Netflix ou Amazon, l'intérêt d'une tournée festivalière est moins intéressant parce qu'ils peuvent avoir des visionnements beaucoup plus rapidement s'ils vont surfer sur la vague. À terme, je pense qu'on va s'approcher d'une logique où un film va gagner la Palme d'Or, et le lendemain il sera sur Netflix.

Forcément, ça complique le métier des programmeurs de festival parce qu'on leur grille la priorité d'une certaine manière. Mais si je peux me permettre une critique du milieu festivalier, certains programmeurs étaient paresseux : ils bookaient les valeurs sûres, regardaient ce qui marche à Sundance, et bâtissaient leur programmation autour de ça. Maintenant, ce n'est plus possible ! Ou alors beaucoup plus risqué car les films qu'ils espéreraient avoir ne sont pas disponibles. Ce qui les contraint à se diriger vers d'autres types de production, qui sont plus difficiles à vendre parce que le public ne les connaît pas. Donc ça représente un gros défi pour les équipes de festival.

Dans le cadre des Nuits, c'est un peu différent dans la mesure où, nous ce qu'on propose, c'est d'une part des découvertes - comme *The Movie Orgy* qui est un film qui ne peut pas être visionné sur des canaux privés -, mais aussi une expérience de la salle qu'on ne peut pas répéter chez soi. Concernant nos critères de programmation, je dirais que c'est moins la disponibilité que la visibilité qui rentre en ligne de compte. Par exemple, un film comme *The Room* est présenté à peu près trois fois par an au Cinéma du Parc, donc ça nous ne intéresse pas. Quand on a présenté *Troll 2* en 2021, c'était simplement parce que l'acteur principal était de passe à Montréal et qu'il a accepté de venir parler du film. Autrement on ne l'aurait pas projeté parce que c'est un film que tous les nanarophiles connaissent déjà.

Mais le problème avec ça, c'est que la meilleure façon de s'assurer d'un film, c'est de les attirer avec des choses qu'ils connaissent, et de les garder avec des découvertes. Donc on doit parfois prendre des risques, un peu calculés, comme avec *Starcrash*. Parce que les gens le connaissent, on se disait qu'un bon nombre de personnes allait venir, mais on aurait pu se tromper. Au final on était très content ! Donc oui, les classiques du nanar qui sont disponibles sur toutes les plateformes, ça nous intéresse moins a priori, mais la réalité c'est que le statut de ces classiques là va changer. Comme *Plan 9 from Outer Space* par exemple : ça fait 10 ans qu'il n'a pas tourné en festival ou dans des événements nanarophiles, donc ça vaudrait la peine de le ressortir, ou de le réactiver.

Ce qui joue aussi sur l'actualité de ces films, ce sont les restaurations. Quand l'AGFA a annoncé la restauration des films de Wishman, on s'est dit que c'était une belle opportunité de les voir dans une copie digne de ce nom, pour les réactualiser. Si l'AGFA restaurait *Plan 9*, je suis sûr qu'on le montrerait. Et on aurait sûrement le même effet qu'avec *Starcrash*, c'est-à-dire un public

qui connaîtrait le film mais qui ne l'aurait pas vu. Là ils auraient un contexte optimal pour en profiter.

Par rapport au streaming précisément, moi je pense malheureusement que c'est une bataille perdue pour les organisateurs d'événements en salle. Le streaming est devenu un adversaire de taille, une sorte de Godzilla sur la scène cinématographique. À un point tel que, dans le cas des Nuits, si un film est disponible sur Tubi, ça va jouer sur notre décision, mais pas autant qu'avant parce qu'on ne peut plus rien y faire.

Je me souviens que, quand j'étais à Fantasia, une année, on avait l'opportunité de projeter une copie restaurée de *Manos: The Hands of Fate*. Quand j'avais suggéré au président du festival ce film, il m'avait tout de suite répondu par courriel que le film était sur YouTube. J'avais fini par le convaincre en mettant en avant la restauration de la copie, le côté rassembleur du film, le fait aussi que peu de personnes l'ont vu, et surtout que le voir en salle c'est quand même mieux qu'à la maison. Aujourd'hui, cette question là - la disponibilité du film sur YouTube ou en torrent - ne tient plus : n'importe qui, qui est à l'aise avec internet, est capable de trouver n'importe quel film.

*Ça semble paradoxal pourtant de dire que cette bataille est perdue d'avance alors que tous les événements offline dont vous parlez sont des succès. Est-ce que ce n'est pas un effet de synergie qui s'opère dans la redécouverte de ce cinéma là ?*

Absolument. Mais c'est parce qu'on s'adapte à une nouvelle réalité. Dans le cas des Nuits, on agit toujours de façon très réaliste. Par exemple, *Starcrash* a été un succès mais on n'a pas eu l'idée d'organiser une deuxième séance qui aurait probablement moins bien marché. La meilleure façon de tenir tête aux plateformes de streaming, c'est l'événementiel. Et c'est pareil en musique : elle s'est adaptée au streaming et au piratage, avec les concerts. Le cinéma doit faire la même chose : créer des événements, des expériences qui ne vont pas se répéter.

Quand tu y penses, une plateforme comme Netflix, c'est le règle du même : les films vont tomber, tomber, tomber, se perdre dans une grosse, grosse, grosse marée. Et ils ne sont pas en mesure de créer des événements, de faire en sorte que soudainement, tout le monde se précipite vers son téléviseur pour regarder un film. Ils ont été un peu en mesure de le faire durant le confinement, mais c'est en reprenant le modèle des festivals : là on avait un entretien live avec le réalisateur, on pouvait lui poser des questions depuis son ordinateur. Mais ça, c'est un modèle de festival. Ils n'ont pas continué, parce que je pense, que l'événementiel ne les intéresse pas : ils ont trouvé une formule gagnante, qui marchera je ne sais combien de temps.

Pour en revenir aux Nuits, nuancions aussi leur succès : ce sont des projections dans une salle qui peut accueillir jusqu'à 130 personnes. Est-ce qu'on serait en mesure de remplir le hall de Concordia et ses 700 places, comme le fait Fantasia ? Pas sûr. Ou alors, ça demanderait beaucoup de travail de promotion. Et je serais un peu sceptique.

*Quel est votre avis sur cette coïncidence de facteurs autour de Doris Wishman en ce début d'années 2020 - les restaurations de l'AGFA, l'ouvrage d'Alicia Kozma, ou son apparition dans le catalogue de Criterion ? Est-ce qu'il faut y voir un effet domino ? Ou une tendance de fond ?*

Un peu des deux. Je pense qu'il faut tenir compte de différents facteurs culturels pour saisir l'ampleur de cet intérêt pour Doris Wishman.

Je pense qu'on peut être optimiste, et se dire qu'on a un regain d'intérêt pour une cinéaste qui a été boudée pendant très longtemps, et qui maintenant a le droit à des restaurations magnifiques. Et ça ne serait pas exagéré de dire que l'intérêt pour le cinéma qui a été réalisé par des femmes, a énormément aidé à ramener Doris Wishman sur la scène. Intérêt corroboré par celui du cinéma d'horreur, ou érotique, longtemps malmené lui aussi par la critique ou le milieu académique.

Mais encore une fois, il faut nuancer. Quand Doris Wishman apparaît sur des plateformes comme Criterion ou Mubi, il faut aussi tenir compte de la logique de contenus. Pour s'assurer que leurs clients reviennent, ces plateformes doivent renouveler leur catalogue, l'événementialiser - avec notamment des rappels réguliers sur les dates d'expiration de la disponibilité des films : « Vous avez une semaine pour voir les films de Doris Wishman ». Donc on se précipite pour aller les voir ! Sur Netflix, les films disparaissent en douce et on en parle plus. Mais c'est une autre histoire.

Je pense qu'on assiste à un phénomène qui est assez similaire à celui du début du marché de la vidéo. Il y avait des vidéoclubs qui ouvraient un peu partout dans le monde, et les propriétaires voulaient offrir des films à leurs clients, voulaient renouveler leur catalogue, pour assurer une

pérennité de leur modèle. Et donc on a assisté à une sorte de période d'effervescence pour le cinéma et le cinéma bis, parce que soudainement, il y a un paquet d'exploitants qui se sont dit : « Ok, on a un marché ». Qu'est-ce qu'ils ont fait ? D'abord, ils sont allés fouiller dans leur tiroir, pour retrouver des films qui n'avaient jamais été distribués pour lesquels il y avait des droits. Mais ensuite, ils se sont mis à produire eux-mêmes.

Donc je pense qu'aujourd'hui, on assiste à un phénomène qui est assez similaire. Mais c'est un phénomène, et c'est ça qui est intéressant, qui est palier à l'avènement d'un nouveau discours critique. On peut défendre l'ajout de la filmographie de Doris Wishman sur Mubi ou sur Criterion Channel en l'intégrant soit dans l'histoire du cinéma, soit dans la ligne éditoriale de ces plateformes. Soyons francs : pour quelqu'un comme mon père qui est abonné à Criterion Channel, voir des films de Godzilla sur cette plateforme, c'est un non-sens, parce qu'à ses yeux, ce sont juste des gros films de monstres. S'il voyait des films de Doris Wishman, il serait encore plus étonné. C'est une rencontre de ces deux lectures là.

Là où il y a un effet domino, c'est que, quand les programmeurs vont voir l'actualité dans des revues, des livres, des colloques, de réalisatrices comme Roberta Findlay ou Doris Wishman, ils vont se dire qu'il doit bien y avoir un public, et ils vont prendre la chance de les présenter sur leurs plateformes. Et inversement : parce que ces films là sont disponibles sur ces plateformes, ce discours là est maintenu, et des personnes vont écrire des papiers sur le sujet.

Alors oui, c'est optimiste. Mais il faut quand même tenir compte de la logique mercantile de la chose. Avec laquelle Wishman serait en accord !!

*Est-ce que d'une certaine manière vous dites qu'il y a une forme de post-rationalisation dans l'histoire du cinéma d'un enjeu de quantité ? Parce que je devine que ça coûte moins cher d'ajouter les films de Wishman que des remasterisations de Kubrick par exemple. La question serait : quel papier cadeau est-ce qu'on met autour de cette rationalisation des coûts ?*

Absolument, tu as raison. On dirait que la sortie de chaque film sur des plateformes cinéphiles, ou les rééditions en blu-ray, sont justifiées en y greffant un attelage critique. Par exemple, j'avais été engagé par Le Chat Qui Fume pour filmer des présentations de trois films québécois qui ont été diffusés en France : mon rôle c'était d'expliquer au public pourquoi acheter un blu-ray de *La Mort d'un Bûcheron*, pourquoi ces films là étaient intéressants. Il y a quand même une petite industrie qui va se créer autour de cela, parce que tu remarqueras que ce sont souvent les mêmes noms qui reviennent, les mêmes personnes qui font les pistes de commentaires, qui écrivent les essais.

Mais je pense aussi que l'effet dont tu parles découle aussi du fait que, contrairement au spectateur que j'étais début des années 2000 et qui voit *Let Me Die a Woman* au Parc, les cinéphiles aujourd'hui sont beaucoup plus informés. C'est comme ça qu'il faut les attirer. Il faut reconnaître leur familiarité avec l'histoire du cinéma, et tenter de leur dire "Est-ce que vous connaissez Doris Wishman ? Non ? Voilà pourquoi vous devriez la connaître." C'est comme si on leur proposait des nouveaux pans de l'histoire du cinéma à explorer. Et c'est généralement l'approche employée pour promouvoir ces films là. Et en plus, ils sont moins chers à sortir !

*Est-ce que pour vous Doris Wishman est le symbole, ou la preuve, qu'il reste encore plein de choses à découvrir dans l'histoire du cinéma ? Ou le symbole qu'en cherchant à découvrir d'autres choses, on arrive déjà dans un cinéma de marge ?*

Je ne pense pas qu'on ait frappé un mur en termes de découvertes qui peuvent être faites par rapport à l'histoire du cinéma. Je pense qu'elle est beaucoup plus riche que ce que l'on serait porté à croire. Je pense que la redécouverte de Doris Wishman va juste ouvrir de nouvelles portes vers d'autres courants du cinéma qui sont beaucoup moins connus. Au cinéma africain par exemple, ou celui des premières nations.

Mais là où tu as raison, c'est que sortir des canons, ça veut forcément dire se tourner vers la marge. Qui dit "marge", dit "marginalisé" en termes de films, mais aussi en termes de communauté. Et j'ai l'impression que ce sont des champs qui méritent encore d'être découverts. Et ce qui est fascinant pour l'histoire du cinéma, c'est que malgré le fait qu'elle soit très courte, on dirait qu'il y a toujours des films, des oeuvres qui vont remonter à la surface, et on va se demander comment on a fait pour ne pas les connaître avant.

Je pense qu'on a pas fait le tour de tout ce que le cinéma a à nous offrir : passé, présent et futur. Ce que j'espère personnellement, c'est que l'intérêt des cinéphiles pour une cinéastes comme



Doris Wishman, c'est qu'il soit renouvelé. Le seul mur aux découvertes, c'est les spectateurs eux-mêmes. Est-ce qu'ils veulent continuer à découvrir d'autres choses, ou se limiter à ce qu'ils ont déjà à portée de main ?

*Justement le fait de pouvoir se documenter sur des forums ou sur Letterbox par exemple, est-ce que ça ne créerait pas un cercle vertueux dans la programmation de plateformes ou de festivals plus mainstream qui cherchent à répondre à cette demande de différence ?*

Absolument. Je pense qu'une plateforme comme Letterbox - dont la popularité a explosé pendant le confinement - est un outil qui est très précieux pour les programmeurs d'événements parce qu'ils ont directement accès aux perspectives des cinéphiles. Soudainement le spectateur n'est plus une sorte d'entité anonyme que l'on ne comprend pas trop, mais au contraire, désormais on peut le lire, on a accès à ce qui l'anime. Et je n'y avais jamais pensé, mais je suis persuadé qu'il y a des organisateurs d'événements qui vont s'inspirer de ce qui se dit sur Letterbox pour inviter tel cinéaste, ou organiser telle rétrospective parce qu'ils ont remarqué que depuis quelques semaines il y a X personnes qui sont en train de voir des vieux westerns des années 30.

Je pense que le dialogue entre programmeurs et spectateurs, qui a toujours été un peu compliqué, va désormais être un peu plus fécond.

*Vous parliez tout à l'heure des enjeux liés au fait de "démarginaliser la marge". Et justement, quel est votre regard sur le déplacement de ce cinéma là, depuis des communautés nichées vers une audience plus grand public ? Ou plus concrètement, qu'est-ce que ça vous évoque de voir des films comme ceux de John Waters ou Doris Wishman bénéficier du Criterion treatment ?*

Je vais me permettre un petit parallèle. Je me disais récemment que, pour quelqu'un qui a forgé sa cinéphilie autour du cinéma d'horreur, un genre qui a longtemps été marginalisé, c'est un peu étrange de voir *The Last of Us* sur HBO, visionné par des millions de personnes à travers le monde.

Et pour revenir à ta question, tout particulièrement par rapport à Doris Wishman, d'une part on peut se féliciter, se dire que la guerre a été gagnée, que cette cinéaste a la reconnaissance qu'elle mérite, que ça valait la peine de se battre pour démontrer que c'est une cinéaste qui a autant de valeur qu'une Marguerite Duras par exemple, ou que les autres canons établis par la grande cinéphilie contemporaine. Mais d'un autre côté, on peut jouer les vieux grincheux, être un peu amer, en se disant que ce qui rendait ce cinéma là intéressant, c'était justement sa marginalisation ; ce le plaisir de visionner, de trouver des films sur lesquels il était difficile de mettre la main ; des oeuvres qui, parce qu'elles défiaient les canons, en devenaient privées. On dirait qu'on a peut-être peur que l'esprit rebel de ces oeuvres là en vienne à se perdre parce qu'elles se voient canonisées.

On peut être dans le droit de se poser la question : à quel point est-ce qu'on leur rend justice en faisant ça ? Je pense à Jess Franco qui avait reçu un Goya d'honneur vers la fin de sa vie. C'est mérité, c'est super. Mais d'un autre côté, Jess Franco qui reçoit un Goya alors qu'il s'est battu toute sa vie contre ce système là ? Il y a quelque chose de paradoxal.

Mais peut-être - et je n'ai pas de réponse définitive - qu'il faut réfléchir ce paradoxe là. Doris Wishman sur Mubi, c'est paradoxal. Mais c'est un paradoxe qui nous permet de réfléchir les structures de l'histoire du cinéma : cela démontre comment c'est une construction qui est suggestive, basée sur le goût, beaucoup plus humaine que ce que l'on voudrait bien croire. Parce qu'on aime penser l'histoire en général, comme quelque chose de solide, d'objectif, de distingué, et qui serait sans faille. Et quand on tombe sur une sorte de noeud dans cette histoire là, on a un champ qui est très fertile à réfléchir. Ça permet de générer du discours, de générer de la réflexion, de remettre en cause le statut du film qui mérite d'être canonisé, et celui qui ne mérite pas de l'être. Je crois que pour nous chercheurs, c'est très motivant ce phénomène là.

*Est-ce qu'il y aurait pourtant un risque, en voulant "démarginaliser la marge", de la marginaliser encore plus ? Je pense notamment aux spectateurs novices et curieux qui pourraient se prendre Bad Girls Go to Hell dans la figure. Et d'une certaine manière, pour les plateformes, en programmant ce saut dans le vide, sans prendre les pincettes nécessaires ou sans mobiliser les bons outils de médiation - pourquoi ce spectacle, pourquoi ce film, pourquoi cette femme a fait ça, à ce moment là -, est-ce que ça ne reviendrait pas à cautionner, ou à légitimer encore plus une histoire du cinéma classique ?*

Je pense que c'est vrai d'un certain point de vue. On en revient à notre conversation de tout à l'heure : un spectateur néophyte qui va être confronté pour la première fois à Wishman, à Franco, à Rolin, ça va être un choc. Et selon le spectateur, il pourrait aussi voir cela comme un abus de confiance, parce que, quand on se branche sur Criterion, on s'attend à voir du cinéma de "grande qualité". Et là, paf, on se tape un Wishman ou un Godzilla.

Et c'est un paradoxe critique ! Tout le monde ne va pas se demander : "Ma réaction est fascinante, et mérite d'être théorisée ou d'être positionnée dans une réflexion beaucoup plus vaste sur l'histoire du cinéma.

Il y a le risque que ces films là soient mis de côté, c'est vrai. Pour Wishman, pour Godzilla. Mais c'est vrai aussi pour certains films d'Andy Wahrol, comme *Sleep* ou *Empire*. Si quelqu'un tombe là-dessus sans être préparé, il va trouver ça complètement débile ! Au bout du compte, je pense qu'il y a une part de résistance dans ces oeuvres là, que, malgré tout, elles ne vont jamais complètement se soumettre au canon. C'est plutôt le canon qui veut se les approprier, mais les oeuvres en elles-mêmes y résistent, en cela justement qu'elles défient ces critères de qualité. Que des gens crient à l'imposture en voyant Wishman programmée sur Criterion, ça montre qu'on n'a pas à craindre leur démarginalisation, parce qu'elles sont de nature marginale, et qu'elles vont le rester.

*Ces critères de qualité perçue sont explicités par les notes délivrées par les internautes sur une plateforme comme Mubi par exemple : Bad Girls Go to Hell y est noté 5,2/10.*

Oui absolument. En plus, pour un film qui a un nom un peu bizarre, ou dont la bande-annonce laisse présager le pire ... : la communauté cinéphile préfère mettre de côté en lui donnant une cote dévastatrice. Mais inversement, il y a aussi des cinéphiles qui vont regarder ce film là spécifiquement pour cette raison, parce que la note est mauvaise. Et peut-être que dans ce lot là, il y a des gens qui vont tomber en amour avec d'autres films de Wishman, que ça va être une grande découverte, qu'ils vont continuer à explorer le reste du cinéma d'exploitation. L'avantage que ces gens là vont avoir en 2023, c'est un accès à l'information qu'on n'avait pas avant.

On parle de valorisation de Doris Wishman, mais je ne pense pas non plus qu'elle sera un jour considérée comme Stanley Kubrick. Et ça serait même étonnant qu'elle le soit. Mais le fait qu'elle soit désormais dans les livres d'histoire, ou considérée comme une figure importante de l'histoire du cinéma, c'est déjà une grande victoire.

*Comment est-ce que vous voyez la considération - publique, critique, académique - évoluer vis-à-vis du cinéma d'exploitation, à fortiori au fil des années, que l'empreinte nostalgique s'éteint ?*

C'est une bonne question. C'est peut-être là aussi qu'on voit comment l'histoire du cinéma est vivante : elle est vivante parce qu'elle est vécue par celles et ceux qui s'y intéressent. Effectivement, toi tu es trop jeune pour être nostalgique de la période où Wishman faisait des films. Moi, je me souviens de conversations avec des profs où ils regrettaient que des étudiants ne regardent pas des films de Samuel Fuller : ce à quoi André Habib leur répondait que c'était trop loin dans le temps. C'est sûr que le rapport ne sera pas du tout le même pour une jeune spectatrice de 15 ans qui va voir un film de Wishman. Je pense qu'elle sera un peu sans repère par rapport à ça.

J'enseignais au Cégep à l'automne à des jeunes de 17-18 ans, et pour eux, les années 90, ils étaient même pas nés. Donc ça leur semble déjà loin dans le temps. C'était un cours sur le cinéma américain, puis j'ai pu faire le test de leur montrer, pas un film de Wishman malheureusement, mais *The Searchers* (1956) de John Ford : pour eux, c'est la pré-histoire. Ils étaient même choqués de voir des films muets.

Et donc, je pense que si ces films peuvent se perdre parce qu'il n'y a plus de rapport nostalgique possible, alors c'est la critique qui doit prendre le relais, qui doit dire par rapport aux autrices féministes qui reviennent sur le devant de la scène par exemple, comme Alice Guy - et c'est sûr que pour le cinéma des premiers temps, ça limite le rapport nostalgique. Alors ça encouragerait un public à aller voir ce film. Et si ça s'applique à Alice Guy, alors ça s'applique à tout le monde.

Quand je parlais des films qui reviennent dans le discours critique, des films qui sont revus, il y a quelque chose de très circulaire, mais il y a aussi le risque que des oeuvres se perdent. Peut-être pour être mieux retrouvées quelques décennies plus tard.

*Ça limite également l'approche documentaire de ces films, ça permet de les voir comme des objets venus de l'espace, et de les aborder sous un angle critique ou artistique.*

Absolument. Peut-être aussi sans les cantonner dans le prisme de la grandeur, où on se dit : "Ceci est une oeuvre de Samuel Fuller, c'est un grand film, je ne lui dois que du respect". Peut-être maintenant qu'on peut les appréhender sous un nouveau regard qui n'est pas axé sous un rapport au temps.

#### 8.2.4. Entretien mené sur zoom avec Rickard Gramfors (Cultpix) le 22/03/23

*Do you recall your first encounter with Doris Wishman ?*

I have known about her for a very long time. I've always been very interested in exploitation and cult movies all the way back since the 80s basically. I think I have read about *Deadly Weapons* or *Double Agent*. But I don't know which one was the first I saw. I probably read about her in this book called "Incredibly Strange Films". In this book there was a lot of things about Joe Sarno or David Friedman, about all these personalities from back then. Doris Wishman was very much marginalized as compared to today of course.

*How popular was Doris Wishman in Europe ?*

I think none of her films have been shown theatrically in Sweden ever. I can't even imagine that.

And it is very hard to say how big she was or not, because I was among these young guys who were swapping pirated VHS tapes. It was a network all over Europe, trying to find really obscure films. So among those people, I think Doris Wishman was a name.

Today, we were extremely proud when we had signed a contract with all Doris Wishman's films, and all Herschell Gordon Lewis' films. But when I tell "normally interested in film" persons, they don't have a clue who she is.

*On Cultpix there are special Scandinavian versions of Double Agent, Deadly Weapons and The Amazing Transplant. Are they versions specifically made for the Swedish markets ?*

No, it is just a rights' issue. One Swedish company had bought the Scandinavian rights for those two films, so we had to sign with them. But for the rest of the world, we signed with James Maslon. It is a bit unpractical but we had to divide them because we do revenue share model : we need to know who should get what money. That's why we have both versions for those films even though there are the same films. We just tried to have different posters for them.

*Which Doris Wishman's film is your favorite ?*

Tough question ... I would say that her *roughie* period is the most interesting one. Her Chesty Morgan films may be her most famous ones. And her *nudie cuties* are pretty silly. But the ones that are situated in New York, in black & white ... That's her coolest period.

*How do you feel your perception towards her movies has evolved throughout the years ?*

Her movies haven't really been available until recently. The AGFA restorations and releases were the revelation to be able to watch them all. And we are of course good friends with AGFA : it is a very small world, and since we're close friends with Lisa Petrucci, who is also a good friend with Jimmy Maslon. We agreed with AGFA that we will wait six months after the Blu-Rays releases before uploading the restorations on Cultpix. I think that's a good way of doing it, and it's not a problem for us since we are only dealing with old films : no rush with the latest things !

*What is the context that led you to start working on Cultpix and the European Genre Film Foundation ?*

I realized the other day that I've been working in the film industry for about 40 years. I started out at the Film Archive at the Swedish Film Institute. So I've always been inside of that system of Art House cinema. Even when I worked as a curator at the Cinematheque for seven years.

But I've always developed my other side, my other interest. And I realized that there is such a bias towards exploitation films : all the national film institutes, films markets, are now restoring films, but only the classics. The sort of canon, of Rossellini, Godard, or Bergman of course. Those exploitation films are always the last ones on the list. They are on the bottom drawer. So they are at risk of being destroyed or lost because no one really took care of them either. So the idea is to research, to restore, and make available this films heritage.

The first study we are doing for the EGFF is female directors and producers, who have been doing exploitation films in Europe. So we are conducting that study right now. And then our friend Adrian Smith, who is a professor in the UK, thought this was such a great idea : he's making that special study subject and is now applying for a grant to study this even more.

I've laid down the ground for it : I started going through all the lists, and it is very hard to find female directors who worked within this area. But there are examples in a lot of countries for sure. So we're looking forward to that. And of course, we are also interested in what happened in the US, apart from Doris Wishman. So we are right now looking at doing a retrospective of Roberta Findlay's films for instance.

Although I must say that we are not so much about gender and equality. We just like movies, so we don't really care if it's a man or a woman, gay or straight, or black or white. And I think that's kind of typical for the whole cult movie collective : we don't care who people are because we all love these movies and that's the important thing. I've been traveling with Christina Lindberg since 2006 to festivals and conventions : all over the world, and everywhere we go, we meet the same kind of people. Whether if it's France, Japan or Canada, it doesn't matter because they're all very open-minded, very smart, and very friendly people. So I would say it's one of the most allowing collectives in the world in terms of who you are. And that's kind of appealing to me because we are dealing with movies in which other people don't see any value basically. At least the establishment.

So that's the study we are doing now. And it's interesting to see what can come out of that. But we are also looking in the future, long way away, at crowdfunding, 4K scanner. Because we want to like the counterpart of the AGFA. So we would like to start restoring films ourselves, because the film institutes are too slow. I mean, we are happy with the work they're doing, but they're just too slow and they don't really prioritize our films.

*What shape is going to take the first study you are working on ? An academic study ? A book ?*

Hopefully a book yes ! That's what we're hoping for. We'll see. For now, it's a matter of finding out which films have survived, what elements of the films are available for restoration.

*So it's a pre-restoration phase ?*

You can say that. It's all about cataloging basically and surveying what's out there. It is interesting that there's so much that has survived, and it's just a matter of trying to find it.

*I'm not sure I know any female director who made genre films in the 60-70s in Europe ...*

That's what I was thinking too : are there any ? Sure, it depends of course on how wide you want that study to be, but there are.

If you look at the very angry feminist directors, there are some pretty weird films coming out there for instance. Also from the Soviet Union, there are quite a lot of female directors that were doing horror movies and stuffs like that there. We found Alice O'Fredericks as well, who was born in 1900 in Denmark and made really cool genre movies very early. There are some interesting examples.

And in Sweden we have the weirdest one I think : Anne-Marie Berglund. She made a hardcore porn film called *Weekend in Stockholm* - which is on Cultpix -. She stars in the film, but she also directed it and wrote the screenplay. And many many years later, she became one of the most famous poets in Sweden, and actually won a lot of big awards. Which is a very interesting story I think.

*That's one of the fascinating aspect about working on Doris Wishman : she seems to be the symbol of the work yet to be done in always discovering new movies and new references.*

We have now been working with Cultpix for almost two years and we have already released 1.000 films. And every time we release something new, we find something else. We always find something else. There is so much happening. For instance, we are now working with the Hungarian Film Archive, and the next thing we will do with them is a Theme Week about Hungarian Western movies. Who could have guessed ? Who knew ?

And stuffs like that are happening all the time : we find new stuffs all the time, new directors, new genres. And it's all very satisfying and exciting. Today, we uploaded our first film from Deaf Crocodile, this American company who is restoring films. They have a lot of these Soviet fairy tale or fantasy films from the 50s-60s. So we will have them coming up in the spring. So it's really interesting !

Of course, the biggest finds so far, and we are now working on releasing them on Blu-Ray, are the six films that the Japanese company Nikkatsu made in Sweden. They shot six films in Sweden with Swedish actors but with Japanese teams, directors and screenplays. No one has heard of them. Nikkatsu hadn't heard of them either. So they were quite happily surprised that we found them for them. And they are now restored in 4K and they're looking great.

*Talking about your catalogue, how is it technically possible to keep up with such a pace - adding 5-7 films even week ?*

It is a lot of our old friends that we are working with. Especially Something Weird Video because we did two film festivals in Scandinavia with them in the late 90s and we became very good fiends. So we basically have carte blanche to pick out anything from their catalogue. So we can add so much stuffs from Lisa for instance, and then she has opened the doors for us to Vinegar Syndrome or AGFA. The more companies we work with, the better reputation we get, and more companies will want to work with us. It's kind of how it works.

And then we had a couple of big articles in Variety. Thanks to them, some companies came to us and asked if we wanted their films. That's the beauty of it ! I think that people understand that we are committed and that we love what we do. We are not Silicon Valley, we are not equity money, we are not some business oriented bullshit. We are true films fans and professionals at the same time.

That's also what we find with our members, that we don't call customers but members. We have a very good and friendly relationship with them. It's only Patrick and I, there are no other people working with us. That's the whole crew. So if a member reaches out, he will be in touch with one of us somehow.

And we have now contracts with the Films Archives in Denmark, Hungary, Poland, Czech Republic, Ukraine ... That's a really good thing to work with those official archives. The British Institute as well.

*It is a great opportunity you are giving those distributors to make those forgotten movies live again.*

Yes, definitively. That's what we find out when we come to Lyon for the Festival Lumière, meeting distributors trying to sell us beautifully restored movies made by all the big directors : we tell them that we don't care, and ask what they have in their bottom drawer, what they have down below ! First they get surprised but after a while, they kind of warm up to the idea. It's nothing but a good thing !

Also we have friends like Simone Starace, who runs the Fantafestival in Rome and who also runs Penny Video which is an Italian company devoted to restoration and distribution of classic cinema from all over the world. He came to us with five films directed by Jean-Louis Van Belle, who is a Belgium filmmaker. We never heard of him before. And he made five f\*cking awesome films ! Who is that guy ? I would say every country has a few directors like that, that no one knows about internationally. They might be known in their own country but most unlikely globally. The global thing is something that we have and we really enjoy having an audience everywhere.

*How does it work to discuss with such distributors ? Are you looking for packages of films ? How to find a ratio between quantity and quality for a platform like Cultpix ?*

I think that that availability is key to give our members such a big choice. And obviously it's the same amount of work, whether we're talking about a single film or 30 films, in terms of writing contracts. For instance, we have now 31 films from the Kadokawa company which owns the rights of the the Daiei company : about 20 samurai films, 8 Gamera films and 3 Daimajin films. And that's a package ! It's great, it is really a good way of working.

Also what I think is very important is that we also do curated Theme Weeks. They could be devoted to a genre, director, actor or different things ... And we talk about them in a podcast, in which we invite guests, experts, or filmmakers themselves who talk about the films. It's all about context, isn't it ? That's so important to us.

We feel we have an audience that is also very open-minded and who can understand that these films are old. Talking about the cancel culture that we are looking at right now in the world ... We have to really be careful when we post on Facebook or Instagram for example : if there is a female nipple on posters, we get it banned. Violence, beheadings, and torturing cats, that's fine, but female nipples are the most dangerous things in the world right now for those social media platforms. We need the social media, but we also have to steer away from some things that we post there.

And we also had a discussion with a potential investor in Sweden and he asked if there was a lot of nudity in our films. And we were like : if you ask that question, we are not going to work with you because starting Cultpix, we decided that we wouldn't be censored by anyone. That we wouldn't have illegal films, but that we wouldn't let anyone else censor our content.

I think that is part of the passion as well : that people do understand what we're about, and can decide for themselves what is old-fashioned, or what could be seen as racist or anti- whatever these days. We all understand that. We're basically good guys, but we like these old films that have very bad opinions in them so to speak.

That's also the funny thing : Doris Wishman, when she was interviewed, she didn't want to be called a female filmmaker, but just a filmmaker instead. And she made the films that she wanted to make I think. I think she really enjoyed doing those films. She never became a millionaire, but her films were a way to get a roof over her head and food on the table I guess.

*In another interview, she's being asked whether her audience knew if it was a woman standing camera. She just laughs and answers : « Of course not. How could they tell ? » And I'm not sure it means that this audience was expecting a man behind the camera, but that this audience did not care who was behind the camera. It makes sense with what you said earlier about genre films : those movies are not about who made them, but what kind of show they offer.*

Absolutely. And a lot of filmmakers used fake names. Doris Wishman of course. Roberta Findlay did that also. Joe Sarno used a lot of different names. Bo Arne Vibenius used three different names for the three different movies he made. The audience wasn't looking to see the new Bergman's movie, it was never like that with the genre or exploitation movies. It was all about how sleazy the poster was.

*Genre films also allow to widen the prism of movie contributors. Talking about Bergman's films for instance, or Truffaut's or Godard's, it was all about who directed them. But talking about Christina Lindberg's movies, you don't really care who directed them, you just want to see her. And it works the same with Pam Grier. Genre films could be an inspiring way to find new milestones in women history books, but maybe not in the place you would expect them to be.*

I have been working and travelling with Christina for a long time. And the interesting thing is that when you watch her films as a Swede, she is the only one who has a believable performance : all the other actors are acting like theater actors, doing big things with their hands. Christina instead,

is just a regular person, not overreacting. She was super serious and she did her best. She comes across as the believable person in those films somehow.

*I must say that I was pretty impressed by Heinz Hopf performances as well.*

Yes, he is great in both *Exposed* and *Thriller*. He also played in *The Killer* and *Morianna*, both available on Cultpix. Heinz Hopf is fantastic in those films.

*Talking about the European Genre Film Foundation, you wanted to stay in the scope of female screenwriters and directors. Why is that ?*

Yes, to start things off. And I think it is basically thanks to Doris Wishman : I had a conversation with Lisa Petrucci she said that Doris Wishman is a unicorn, that she's completely unique being. Then I started looking for female American directors and I found a few. And I started thinking : what about Europe ? Did we have any ? And I think that the list can be quite long, especially with the ones who only made one or two films. It's very rare to find a Doris Wishman career. But women who made one or two films, definitively, you can find them. So it's an interesting thing and as I said, no one has really bothered looking into that because everyone has been so focused on the auteur theory and those kinds of directors.

Also I am working on a new book which is about the independent distributors in Sweden in the 60-70s who only had genre films. And I have a lot of posters, so it's gonna be a big poster book as well. But I want to do a detailed profile on each company, what they were specializing in, how long they were working. I realized there were 25 distributors that stood for 50% of this repertoire. So they were really important, they made films that people watched and nobody ended up studying these distributors. Nobody has studied these films. There is nothing in the university books. No one has bothered because they were considered to be bad films. There are a lot of spaghetti westerns, blaxploitation, sexploitations, war films, biker films. All those kinds of films. And there are so many of them. I have a big collection of 70s Spaghetti Westerns and I couldn't imagine they made so many.

So that book will also be about how politically repressive society has been towards these films. And I will prove in this book that the national censorship made more cuts out of those films, than out of mainstream companies' films. There was a bias towards b-movies, that these were bad for people. That comes down to the very start of cinema, being seen as an entertainment for the working class, which should be taught bad things because it was supposedly stupid. Instead the bourgeoisie was going to the Opera house. Films became something scary for people who had power. I still think that was the case in the 60s or 70s. People decided we should not have kung-fu movies for instance, and they got banned in Sweden. They were never shown in cinema ever. Except two maybe. But none of the Bruce Lee ones, none of the less famous ones. So it was a very strange time ...

*Tarantino has been for long embodying the digestion of the heritage on the other side of the Atlantic. And it seems that things started moving very recently in Europe.*

Definitively. The Swedish Government has given a lot of money to the Film Institute to restore films. Of course, they started with the Bergman ones. And then, the others from the Swedish new wave and movies made by Jan Troell and so on ...

And then, instead of doing Arne Mattson and other big names, they started restoring anything that was directed by women. And that was not much. But they want to rewrite history so that women can be more visible. Even though most of those are shit films, that shouldn't be restored. But that was political decision. Then they restored all children's films because there is a government ruling stating that children are important.

And now, after many years, they started restoring the films we have the rights for. So we released 4 restored films on Blu-Ray already, and we have more coming up. Every year, they restore one of our film. It is a slow process and obviously, Ingmar Bergman had a fast lane compared to these films.

On the other hand, what you have in France is the CNC which gives a lot of money to video distributors. It was crazy to see presentations in Lyon, people saying they got 500K€ to release old films. It is a crazy amount of money that is spent and we don't have anything like that in Sweden, so I'm very envious. Because companies are now starting to release also genre films, Le Chat Qui Fume for instance.

I think things are changing. Maybe it's the way people view films. Maybe distributors already released all the obvious films so now they have to look for other films to restore. That's where we come in the picture !

*You already said few words about the Cultpix community. How do you see it growing ?*

It is growing steadily, both the number of paying members and the number of people listening to the podcast. We actually have more people listening to the podcast than paying for subscription. We don't talk numbers really. The last six months though, we had 75% more paying members. And you know obviously for HBO or Netflix, it's the opposite. They are shrinking, they are getting smaller, even though they still have millions of people.

I think that the niche idea is what is driving our audience. We have something no one else has, and if you're specifically interested in this, this is the place to come to. We do see that we have people of all genders, from a lot of countries. Obviously Sweden and the US are the biggest markets.

*Now that Cultpix is referred on Letterbox, it's a great way to attract new members.*

Yes !

*But talking about your community, I was thinking about the interactions that you have, and look for with your members ...*

The main conversations we have with members are on Instagram or Facebook. Some others via emails. And then we have - and that hasn't really been explored yet -, the comment field underneath every film. People can go there and write their own comments. We'd like to see people coming with their own ideas !

We do have a lot of fun fans, that come up to us with a wishing list of what they'd like to see. We do receive some great stories too ! For instance, someone asked us for a movie that he watched as a kid with his parents at a drive-in theater only playing horror and erotic films : it was a movie about a guy who parachutes to an island with naked women, and as a kid that person already knew he was gay, so he wanted this actor to end up taking his pants off but he never did. Patrick somehow managed to find the film, which was available in the Something Weird catalogue, so within three days it became available on Cultpix. That's what I call customer service !

I really like this kind of stories. We also had a Swedish guy living in Hungary. He calls himself online the Disapproving Swede because he's always negative. He likes what we do though. But once, we posted an arty movie - I don't recall which one - and he told us : "You should not have art movies. I'm not with you anymore. You should have trash."

But as you've seen in our FAQ, it's only us who decide what movies to add, because "Cultpix is not a democracy. This is a cult !"

It seems like discussions, comments, web forums have always been very much linked with those movies we're talking about ...

They are linked in theatrical screenings as well ! And we have organized some. We were in five cities in the UK with the cinema chain Everyman Cinemas the first year. And then we've had quite a lot. About 10-12 screenings in Sweden I think with some of our films.

And we're going to do one marathon in Slovenia this summer for the Grossman Film & Wine Festival. It's a fantastic festival ! I was there with Christina some years ago. It's in a small village in Slovenia and they have a competition for both wines and films. They want us to do a movie night marathon, showing 5 films. I sent them a list of suggestions, and we'll see what happens there.



It's a great place, it's super fun and they have screenings in the town square outdoors, a mix of children running running around and American Ninja playing in the background.

On my travels with Christina Lindberg, the biggest thing was when we were in Brazil. The guest of honor apart from Christina was Roger Corman. It was in 1995 or something. I had diner with Roger Corman ! To me, it's so huge !!

*I'm surprised that you didn't mention the pandemic in the context of creation of Cultpix. Was it part of its synopsis ?*

It is actually the basis on it all. Because I had a 9-to-5 job with what they call event cinemas. I was distributing the Metropolitan Opera live via satellite, as well as the Bolshoi Theater, the Berlin Philharmonics or the National Theater in London. Because of the pandemic, all the cinemas closed down and I was on furlough. So I worked from home and most of the time, I only worked 20%. So I had a lot of time. I wrote my book. And seeing the DVD sales going down, I had the idea of starting a streaming platform. Which made me decide to quit my job because I couldn't stand going to an office anymore.

The financing of Cultpix is also linked to the pandemic. It's horrible to say but it was a blessing in some ways. The thing is that we were approached by an American production company who wanted to have film clips from old Swedish films, for an advertising company : they were going to add funny English subtitles. First they contacted big distributors in Sweden which declined their proposition because they couldn't accept to see people making fun of their movies. So they came to us ! And you can imagine that an online campaign for an American company pays a lot of money. And that financed the launch of the platform.

Besides having the time of releasing my book, I would say that the pandemic is everything in the foundation of Cultpix. Obviously, we had these thoughts before, but there was an opportunity to actually make them real.

*About the podcast ... I'm interested in understanding the role of mediation it plays in your mind. Alicia Kozma, that dedicated like an academic study to Doris Wishman, describes her movies as "complicated, ideological and often troubling", 3 adjectives that can also describe, most exploitation movies. So what are your thoughts about the necessity to guide - especially new audiences - throughout such a bizarre cinema ? And what role does the podcast play in your mind for that purpose ?*

I think it has a very important role to us. But we see the podcast as a mix of being didactic but also being entertaining. It should always something fun to listen to. I don't mean we have to make jokes all the time .. But it should always be out of pleasure, out of lust, that we do this.

Also we had the opportunity of hosting great guests. Jimmy Maslon for example, who talked with us about Herschell Gordon Lewis and Doris Wishman. This guy is incredible because he started getting interested in these films way before anyone else. He has one of the firsts who understood about their values when he was 15 or 16. Then we had Lisa Petrucci who loves Doris Wishman and has a lot of knowledge about her, in both an anecdotal and enthusiast way. We will hopefully have Michael Bowen who is Doris' biographer. We also want Tim Lucas, of the Video Watchdog books ... They are all knowledgeable people.

But we would never give a trigger warning about what we screen. It's really up to anyone to discover. If you don't like it, don't watch it. That's the simplicity of it all. We talk about the violence, about the sex, about the forced sex, whatever can be in these films, but in context of the time they were produced.

I have also been the publisher of another book that came out last year, called Liberated Times in English, but that was only distributed in Sweden. It's about how Sweden was obsessed with sex and porn in the 60-70s, not only in cinema but also in literature, in music, in theater, in sports, in religions, in politics. The three authors just described things as they were, not saying if it's bad or good, but only saying it was different. It's up to anyone reading that book to digest, analyse it, put things in perspective. Some things might be better then, some things might be worse. It's a way

of describing the world factually : this is the way it was. Without pointing things out to people. That's what I really like about it. This is how we try to make the podcast too. It should be didactic, definitively. We should talk about the films, and the context, and the era.

We had euro-spies films couple of weeks ago, with all these James Bond knockoffs from all over the place. The Bond movies were so big that they left the producers sleepless to make more of these. And they started grinding out these low budget stuffs. You were talking about Tarantino earlier : thanks to all these films, and thanks to the VHS revolution early 80s, we have a generation of filmmakers who would not have existed without having watched all these films. Like Robert Rodriguez for instance. There are tons of examples. We would have a completely different cinematic world if it wasn't for these films that had been watched and inspiring. Some people say that Tarantino is a thief. But I only think that he is paying homage to that time.

*Would you see our PC society codes as resistant to the rediscovery of this chaotic 60-70s exploitation era ? I'm thinking about a movie like Bad Girls Go to Hell, but also about the fact that the Cultpix instagram page just got banned again.*

It's a silly world ... Violence and racism are fine, but people being naked are bad. It doesn't make sense. It's a strange time ... Now we see the threat against the freedom of speech coming from the left wing, the PC society, and from the ultra right wing which want to ban books. I just read today that they want to ban in schools in Florida talks about female menstruations. It doesn't make sense at all. Another example : a friend of mine, who is a female professor in Sweden, and who does a class every year about racial stereotypes in old times advertising - which is obviously an anti-racis, lecture -, this year she had students protest, saying they felt violated, afraid, and who went to see the headmaster saying that they felt in danger. Thank God she was supported by her management but things could have gone really bad. I hate how the left and right wing meet in their hatred for the freedom of speech, and freedom of expression in artistic forms as well.

Cultpix in some ways is also part of the resistance.

*In Bad Girls Go to Hell, in spite of the violence it shows, it somehow feels safe though because it was directed by a woman. It seems that you can show anything as long as it was women-made. Does that echo with the first study of EGFF you are working on ?*

Sure. It is both something we care about, and a super great alibi for starting this project. It works both ways and that's fine. That's exploitation !

As a side note, sometimes we are approached by companies who want to sell US films that we already own ourselves, that we have the rights for, that we signed with the original producers. People come to us and want to sell us our own movies. Then we get mad ! But we realize that how this industry has always worked. There are gangsters working there. And it makes sense to steer away of them. But it's also one of the fun part of the story to see people trying to f\*ck each other over money.

*In some interview, Lisa Petrucci described Something Weird Video as a "nostalgic vintage mail company". As years go by, nostalgia motives seem to naturally fade away. What are your thoughts about this cinema being handed over to a new generation ?*

Talking about Klubb Super 8 that has been working for 20 years, we have two types of audiences : the nostalgic audience that saw films when they were younger and want to see them again ; and the younger generation who heard about the films but never saw them and are curious about them. It is very hard to say what will become nostalgia. That's why we have this limit of 30 years old movies. We don't want to have more modern movies because how can you tell which movie will stay interesting in time. 10 years old movies are modern to me.

It's the same with music. A lot of very cringe, strange music that no one really bothered about is now reissued. For instance in Sweden, there is a label that just released a big double album of Christian funk from the 60-70s. And I think that the guy who runs the company is a satanist or something. They made a magnificent release with a big booklet, a lot of background information.

They're digging up, as we are, old forgotten gems that no one has heard about, that no one cared about.

To be - being half serious, and half joking - I think that feeling nostalgia towards these films is also part of the fact that I don't want to live in this society today. I want to live in the memories of these old films instead. There is very little in new cinema that interests me at all. All the Marvel universes, the comic book heroes, they just bore me. And the art house scene as well ... Because the Swedish Film Institute says that all films must mirror reality : 50% of the directors have to be female, also 50% - or whatever % - on screen must be representing the different people living in Sweden according to their skin color, their sexual orientation, their handicap ... It's just no cinema anymore ! It's a political statement. And I feel that a lot of arthouse films coming from France, Germany, Japan, or wherever, are all about social issues. Which is boring to me. And it has become more and more boring because, when you read the critics, they talk more about the message of the film rather than the aesthetics or the entertainment value of them. That whole thing just doesn't make sense to me. It makes cinema very boring.

That's why it is easier to grab hold to the old films where there was just action, shootouts, someone slipping on a banana peel, some boobs. I don't have problems with messages. That's fine, but you can have them in the context of entertainment as well.

*You talked about the two categories of the Culpix members, but it is a 50/50 ratio ?*

I think most people are younger today. That's what I guess. I think most people are in their 30-40s. I think we see that a lot.

And of course, I follow with great interest the collectors, who have been collecting BluRays, DVDs ... People who need to have physical things to grab on to. Like the slipcover thing. I don't have a problem with that. I am a collector too. That's also something about of Klubb Super 8 that we haven't talked about : we have a collection of 350 feature films on 35 millimeters and 16 millimeters ; and a collection of 5-6.000 old posters. We are truly collectors. And I have never understood the problem of waging war between streaming, DVD, cinema, laser disk ... If you want to watch a movie, then watch a movie, whatever the format.

*How do you feel about Doris Wishman movies appearing on premium and auteur-oriented streaming platforms such as Criterion Channel ? How do you feel about this very weird cinema getting the luxurious Criterion treatment ?*

It is something that the labels themselves are discovering more and more, and so are the filmmakers : they want to make these magnificent releases. For example, we bought the Arrow releases of the 25 Zatoichi films : it's a big box, it contains a big book, and everything is so beautiful. It's a work of art. The whole release itself. But the movies themselves are all about a blind gambler who is fighting people with a sword. Every movie is exactly the same. All the 25 films.

I like the time we are living when people are taking these films seriously. Herschell Gordon Lewis, Doris Wishman ... But also other really strange filmmakers who get this VIP treatment. I like it ! It is hard to analyse because obviously Criterion has already done this with major arthouse directors like Bergman. Maybe they have to dig deeper to find more interesting stuffs ...

And we're doing the same with Klubb Super 8. We are releasing two boxes on Blu-Ray : one will be about the the Japanese productions made in Sweden ; and the other will be about the filmmaker Calvin Floyd. He was a Swedish-American director who made horror films in Sweden in the 70s. And nothing could have been more wrong for him in his left-wing oriented political context. He was political too and he wanted to make his horror films as allegories of political statements. With Frankenstein and things like that. No one understood what he was all about. We compiled some of his movies : three horror films, one sexploitation and one euro-spy films. All of these will become a box set with a behind the scene documentary and hopefully a booklet or something like that. We really want to do this kind of stuffs. We also want to release soundtracks on vinyl !

*Do you recall your first encounter with Doris Wishman ?*

I do ! It was fairly late in my academic career. I was doing my masters and it was a very random encounter. I was just chatting with another woman who was in one of my classes and she brought up *Bad Girls Go to Hell*. I was like “That’s the best title I have ever heard. What are you talking about ?”. That is kind of where I fell into her filmography. I felt I couldn’t ignore a movie that is called *Bad Girls Go to Hell* and that I needed to watch it. So it was really a casual process when I first discovered her work.

I was in the early part of my master’s program and the woman I was talking to is Rebekah McKendry, who is in the book ! We initially bonded because there were not many women scholars at that time who focused on horror and exploitation movies. We were just talking about some of our favorite movies that no one has really seen and Doris Wishman came up. I thought : “What is happening ? What are we talking about ?”. That was my first awareness of her as a director.

And then I just ran to my local video store - which also happens to be the best video store in the entire world - and they had some of her films. I think I took *Bad Girls Go to Hell* and *Let Me Die a Woman* home with me. And as soon as I watched them I thought I needed to know everything else that is happening here. It was very much that kind of old school process that doesn’t happen that much anymore of casual engagement, and then being able to go to a physical space - like a video store - that had really esoteric or cult films to bring home with you. It is unfortunate that video stores don’t really exist anymore. That is becoming a nostalgic way of finding all kinds of different films and all kinds of different filmmakers. But it is actually the way I stumbled upon both Doris Wishman and Stephanie Rothman, who is someone that I have also done work on. I don’t know if it works the same with streaming services but we can get to that later.

That’s how it first happened. And I remember watching those two films, having no idea what to expect and feeling they were kind of boring at first - which seems to be a pretty familiar feeling to anyone watching a Wishman’s movie for the first time. At first glance, you have her titles and taglines which make you think that they will be much more fast paced than they really are. So there is an adjustment to find for an audience’s member, like a cognitive adjustment, an expectation adjustment when you are watching those films. I felt I needed to reorient how I am watching these films. Then couple days later I watched them again and thought they were so rich, that there were so much stuffs there. Especially because I was living in New-York by that time. Those films seemed to picture the weirdest but also a very familiar version of New-York City.

And I ended up watching more Wishman’s movies, legally and illegally. They presented me a really idiosyncratic watching experience. Every time I watched them, they seemed a little bit different, and the deeper I got into her filmography, the more obtus her movies appeared to me. Because I haven’t watched her films chronologically. I was just watching whatever I could get. I didn’t have a good sense yet of how periodized her films were, how she started off with the very specific nudie cutie style, how she then moved into roughies, and how she moved to a more traditional style of exploitation films later. It wasn’t until I was able to see a wide scope of her work that the trajectory of how her filmmaking process was really apparent.

For me Wishman is really one of those directors that you need to be able to access a fair amount of her work to get a sense of breath and depth of what she was doing. Also how her filmmaking style was evolving over time, and how her thinking about what she was making was evolving over time. I think that is pretty unusual for exploitation filmmakers. Most of them, for industrial reasons, made a lot of films in a short amount of time. You usually don’t get a ton of diversity in style. But because Wishman worked for so long and was making so many different types of films, you do really need a good amount of her work to get a sense of who she is as a creative voice.

*It also makes sense to watch other roughies, other nudie cuties, other exploitation films that were made at the same time, to understand the context she was working in, and to be able to put her movies in perspective.*

Absolutely ! I think that she very much followed the trends of popular films that were happening at the time. In any interview of her that I read, listened to, or watched, she makes no retains about the fact that her work was economically motivated. Like all filmmaking is, right ? Just some people are more willing to embrace it, and some people are more willing to talk about it. It was her way into a second career and she needed that career to be self-sustaining for her. So while I do think she enjoyed the process of making movies, it was also her job. All the films she was making were then in line with what else was coming around at the time.

I think it's also something that is important to understand about how she was working : she never was disinterested in how many people went to see her movies and how much money they made. Which is pretty particular for exploitation filmmaking as a whole. It is just ingenious to think that any commercial filmmaking is not also meant to be economically viable. But the structure of exploitation filmmaking, that essentially meant that all of your future films are dependent on the financial returns of the current films, is really something that gets fed into how decisions are being made, what types of films were happening, where they were being shown, who was starring in them, etc.

*Do we know if Doris Wishman's movies were economically successful though ?*

I think it is also instructive to think exploitation success in a very different way than we think about popular or successful films outside of an exploitation framework. Because it follows somewhat the Roger Corman model : if you made enough money to make back what you put into the film and have enough left over to make another movie, it was a success.

*How do you feel your perception towards her movies has evolved throughout the years ? Do you see Bad Girls Go to Hell the same way you watched it the first time ?*

After digging more deeply into the exploitation style of filmmaking and after increasing my knowledge about Doris Wishman, it is impossible to watch her movies the way way again. Which is a good thing I think because it keeps them almost eternally relevant : there's always something else to look at.

In fact what is most interesting for me about having watched her films for so long, and talked to you a wide variety of people about her films for so long, is that one of the most engaging thing about rewatching, is thinking about her work in context of how other scholars have thought about it. There are two chapters in the book that think Wishman in relationship to avant-garde feminist art, and I had never thought about that because it is not my field of expertise. Making that connexion adds an entirely new dimension to watching her films, putting her in, not just a larger filmmaking context, but in a context of the larger contemporary art world at the time. It really brings an entirely new perception to what she's doing and how it was, or was not aligned with, or was in conversation or tension with work that was much more explicitly politically focused. Where I've never found Wishman's work to be explicitly political, I think it's often times implicitly political but she's never like : "this is my particular political agenda that I want to be infusing into this work".

So one of the really nice things about more coming out about Wishman and more people watching her films, is that you get this interdisciplinary perspective about the work itself. That brings in an entirely new set of layered thinking and implications for how the work lives in the broader world.

*What was the academical context that led you to work on the book you devoted her like ?*

It's actually both not a super interesting story but a really instructive story. One of the editors of the Re:Focus series at University of Edinburg Press was my advisor in my master's program. And he reached out to me saying he thought it was really important to include a book on Wishman in

the series, saying also that he didn't know anybody who was working on her, that I was the only person he knew was me, and asked me if I wanted to do this.

What is instructive about that not very exciting story is the fact - this will go into how difficult this book was to put together - that until pretty recently, there just wasn't anybody who did this work. I think there is often times an over-reliance on a small ground of people because Wishman wasn't considered at that point, outside of a couple articles here and there or a couple conference presentations. There wasn't something academically viable. And so part of the consideration in agreeing to do this was to be sure that there was a variety of contributors that can speak and write in meaningful and multiple ways on her films in the book. I was really concerned that it just didn't exist. And it took so long for this book to get finished !

*When did you start working on it ?*

I was approached in 2016. And I didn't want to sign a contract until I could see what comes back because we couldn't say with any certainty that the type and level of work that we want to put in this book exist yet.

So I did a CFP and it was just the most mixed bag of responses that I got back. I got a lot of responses back and they fell into three primary buckets. The first was a very small group of people who I had expected to hear responses from because they knew who Doris Wishman was and because they were wonderful and fantastic. The second bucket of responses were people who had just discovered her work and had maybe seen one or two films. But they were coming primarily from outside of the cinema studies world and were not aware of the admittedly limited amount of work that existed about her. So there were all kind of proposals writing about Wishman as if they were the only persons in the world that knew she existed. And the third bucket which was actually the largest number of responses I got, were like just fans who really liked her work and wanted to talk about how cool it was. Which is fine but it wasn't in line with publishing an academic book. These responses were very much in line with something that used to happen very often but is happening less, and that was about - let me paraphrase it here : "Isn't it so cool that a woman made these crazy movies where other women don't have clothes on and with all this kind of wild sex stuff ?"

So it was a really long process to be able to curate the contributors, to bring the book to life. Which I have to say ended up being beneficial in the long run, because we were able to curate from all the submissions, the excellent work that is represented in the book now. And one of the things that was important for me, was to reach out to some of these people who were encountering Wishman's work for the first time, and to engage them with couple of articles, to build a deeper base for this interdisciplinary perspectives. It wasn't just a "Send me your chapter and we'll go through the editing process". I think it is really valuable and I think that's one of the reasons that the chapters and approaches are so diverse. So it was a pretty intense process in terms of pulling people together.

And I had many conversations with this series' editors, because they thought that were maybe setting too high goals for ourselves which I pushed back against. But I thought that if there's not something out there for people to react to her work, to give them information, then we are going to be stuck in the same cycle of people not being aware of her work, not knowing how to start engaging with it, not knowing that is a preexisting conversation around it and finding their entry into this conversation.

For me, the book was not just important because it highlighted Doris Wishman's work, but it is important as a type of interdisciplinary work into thinking the history of women directors. Often there's a lack of work on women directors, particularly in the past - historical women directors -, because there's a lack of work on historical women directors. So you get stuck in this catch-22. I felt that, if the editors were ok to give the project enough time - and they were -, then we could do an inroad in that ways. To be able to provide something, so that, in the future, people won't be able to say that this work doesn't exist, and that you should focus on something else. This is like a tangible intervention into allowing future work on Doris Wishman to exist and to grow from. This shouldn't be the only book - as it is now -, but it's the first !

So it was hard ...

*One could be surprised to not see Michael Bowen in the list of contributors !*

Michael at some point was attached to the project. He didn't want to write because there's always certain criteria you have to meet for the Press. So he was attached to the project early on and he and I had tons of conversations. What it came down to was that he also wants to be able to publish his own book on Wishman. So it was better for him to focus on his single-authored book. So it was more politics of publishing than anything else ...

*Elena Gorfinkel's Lewd Looks came out in 2017. In a retrospective way, would you say your book is part of a wider reconsideration of exploitation cinema in academical studies ?*

I do, and it's interesting because all this work was germinating at the same time, and ended up being published within a couple years of each other. And it's not happenstance that it was germinating at the same time.

One of the things that was I think most beneficial was that, about this same time I was approached to do this book, a group of scholars within the Society for Cinema and Media Studies - the SCMS - started a special interest group called Adult Film History - the name might have changed by now. What that group did was bringing all together in one space people like me, my co-author Finley Freiber, Elena, Peter Alilunas, Eric Schaefer ... - people who had been working in their own little pockets around exploitation films. We started talking about the projects that we were working on and we started to realize that there was a larger ecosystem out there of an increased work around exploitation films, but we didn't have a central way to connect it before. So that interest group became really critical in being able to connect all of the work that was happening around adult film history.

Elena was in the process of writing Lewd Looks at that time. Peter was in the process of writing his book on the legalities of showing pornography. Finley and I were working separately on different kinds of exploitation areas, but we both had a shared interest on Wishman. Ryan Powell was starting to bring together his work on gay male pornography. And so all of these people were coming together really at this inflection point when we were either in the middle of projects that would come out in the next couple of years, or starting projects that would come out in the next couple of years.

And just through the connection of this special interest group, and frankly through the fact that Eric Schaefer - who was forever the only exploitation scholar - was one of the people who pulled that group together and that we were all in some way, shape or form, reacting to his book, we started to realize that there was a growing interest in this, and it was something that we needed to formalize. The SCMS gave it a mechanism for formalization. But after that, we were then connected into this broader ecosystem, this broader network, and able to interact with each other's work, and bring new people into the fold, and start to germinate this interest area past the 12 people that were present the initial meeting. There's tons of people that are doing this work now, and there is a fruitful crop of graduate students who are doing this work now. Which is phenomenal ! I think that when we first met, Finley and I were the only graduate students. It was certainly something that the Adult History special interest group was able to help cultivate and bring together after all these different projects and ideas had been germinating on their own and really separate ways.

So that was for me the first point where I thought there was something happening now. For whatever reasons ... I think there are probably several reasons. But for all these multiple reasons, this work has becoming much more both intellectually acceptable, institutionally acceptable, and is moving past what had been considered as "fan work" into the type of intellectual rigor that we would apply to any type of filmmaking or any types of filmmakers.

So yes, that was pretty early on. I want to say that was probably in 2016 or 2015.

*Page 1 of your book, you wrote that « the study of Doris Wishman has also been stilted by [...] outmoded constructions of taste and artistic cultures ». Do you see those constructions starting to fade away end of 2010s ?*

Yes, I do. And I think it started with the releases of really instructive books in the 2010s. And the one that made the biggest impact was Joan Hawkins' "Art-Horror and the Avant-Garde". It was really the first one that offered a framework for moving past what was pretty standard at that time, the assignments of cultural value based on high-culture and low-culture. She was able to pull out a really easy to understand and well-supported argument for why, when it came to film, those things 1) arbitrary, and 2) don't make a difference to how film lives in the world as a cultural product.

And if we, as responsible scholars, we want to think about film, not just as a specific medium, or not just as a specific area of study, but really as something that is one of our most likely accessible and easily understood mass pieces of culture, then we need to move past this arbitrary assignments of cultural value. If we think "People with good tastes don't watch these movies", then, first of all, that's not true, and second of all, it doesn't matter because no one buys tickets to movies and says "I can prove I have good taste" because that's not how film works in the real world. We can't think of films in a vacuum outside of their interactions in our cultural landscapes. It would be an irresponsible way to do that.

And so having the framework that Joan provides really was instrumental in being able to, especially for younger scholars, hold up a book and say "That very respective scholar has already outlined the framework, and here's what I am going to do with it". So I think that was one really helpful moment.

I think the other really helpful moment was a broader understanding past specific intellectual traditions or disciplines, and how we think about gender and its intersections with cultural production. One of the things that has been depressant for increased work in the past on someone like Wishman, or Roberta Findlay or Stephanie Rothman, or Marilyn Tenser, is that their work comes at a time when there is a pretty essentialist understanding of what feminists work was, what women "should or should not be doing" in terms of mass-culture. And that changed pretty dramatically in the 90s in various intellectual traditions. You can see that changing in gender studies, in sexuality studies ...

But it takes some time for those changes to intersect with film studies as a whole, outside of a small group of people. And once the license is out there to rethink multiplicities of feminism, feminist works and feminist perspectives, it opens up a pathway for increased study in women who are making marginalized films, or women who were working explicitly in filmmaking paradigms that had always been almost exclusively male-dominated - like adult films or exploitation films. And that weird confluence of the politics of intellectualism, the politics of institutionality and cultural politics, that breaks opened in the mid 2010s, and then starts to allow the germination of all this work.

*What would you say was the impact of the #MeToo movement on the rediscovery of those women filmmakers that presented a rough show of violence and nudity ?*

I think in a large part it's a reevaluation of how we think about nudity, about violence ... One of the thing that I think pretty instructive is thinking about the nudity in Wishman's films in the way Rebekah McKendry talks Chesty Morgan in the book : understanding that nudity is not necessarily erotic, that it exists in multiple ways in our consciousness, in our world and certainly on film. McKendry's position is that when we think about the Chesty Morgan's films, nothing about them is erotic. And I do think that it is not only because this was coming from a woman's perspective, but I think it was important that this was coming from a woman's perspective, in thinking about how nudity divorced sometimes from eroticism. Is something to be considered when we think about Wishman's films. And I think a particularly updated feminist understanding of these films is that simply because you have a naked woman on screen, and because you see her breasts, that doesn't necessarily make them erotic.



In the book, Rebekah writes about how in *Double Agent 73*, the exposure of Chesty Morgan and her breasts are in many ways painful. They're painful to watch. In so many scenes, what she's doing is essentially massaging her back because her back hurts because her breasts are so large. Or finding ways to accommodate living in the world with such large breasts. And that is inherently not erotic. It's not meant to be. But I think it takes a particular perspective to be able to look at something like that and see that there are multiple ways of interpreting nudity on screen.

I think the same is true for violence - although in Wishman's movies, it's maybe a little different : the violence in Stephanie's Rothman films is explicitly political and is never the type of expected violence that you would presume would be in an exploitation film. In *The Student Nurses*, the film opens with an attempted rape of one of the nurses, but the nudity that you see is actually male nudity of the perpetrator, and the violence that you see is the perpetrator being subdued. It's a specific inversion of the expected type of exploitative violence that we would "normally expect" and a very straightforward exploitation film because it's one that is put together thoughtfully in order to, in Rothman's case as a very political and ideological filmmaker, be representative of her own political and ideological positions. As opposed to just throwing in a bunch of nudity and violence to have nudity and violence. So, if you compare *Terminal Island* to *The Big Bird Cage* for instance - two films that are similar, with two islands, political violence and everybody getting naked -, it's very different types of violence, very different types of nudity. Because they're coming from very different types of perspectives.

One of the things that has been a burden to exploitation films is that, because they are formulaic in many ways, they have all just been presumed too inherently formulaic, and inherently repetitive, which then disallows or discourages sitting down and watching the individual films, and thinking about them as not just pieces of a larger exploitation puzzle, but pieces of a larger filmmaking puzzle that are very representative of various creative decision making, economic restraints, political positions, ideological positions, gender positions, positions of varying sexualities ... They are as diverse as any type of filmmaking but because, for so long, they have been constrained by this idea that they were simply like throw away economic products that were meant to appeal to the lowest common denominator, and because of that were inherently not worthy of study for a really long time, you lost that type of nuances, that is exactly existing in exploitation filmmaking paradigm as a whole.

*Were you surprised to see Doris Wishman's movies appearing in the catalogues of Criterion Channel or Mubi ?*

I think that I was less surprised to see them on Mubi than I was to see them on Criterion. To me Mubi has always been a little bit more expansive in the curation of their platform. So I was less surprised by that.

I think Criterion has taken really explicit steps to branch out into the types of films that they were showcasing. And I actually think that their move to streaming, as opposed to just producing DVDs and BluRays, has allowed for that because there's less of an economic investment on the forefront. So I think they can be more expansive. And so there's been a larger and faster growth of the types of films we could have called marginalized films, or genre films or whatever, representing on Criterion because streaming has made that more financially possible.

Also I should say the fact that they can get their hand on these materials because of the work that imprints like AGFA, or Something Weird or Vinegar Syndrome have done in the past. I think this is incredibly important to recognize. So it was surprising but I would have been much more surprised if they were releasing off Doris Wishman's films on remastered BluRays, than I was to see them on streaming service.

But it's interesting because it puts her almost immediately in an entirely new frame of reference, in an entirely new framework. And the same thing when Criterion did a channel about women filmmakers of New World Pictures. I think it puts them in an entirely new framework but unfortunately outside of historical context. It's lovely and wonderful when women filmmakers, particularly women filmmakers who make marginalized films are rediscovered. But I think when

we do so outside of the context of their rediscovery, outside of talking about why they needed to be rediscovered, I think it's particularly dangerous. Because 1) it is ahistorical, 2) it gives an easy side step to some of the problems that still exist within film historiography in cinema studies, that in so many ways are still bound by taste distinctions and by intellectual or academic legitimacy.

I think throwing something on Criterion and not talking about why it's a big deal lets those issues slide under the carpet and remain unresolved. And unless they're resolved, these patterns will repeat, this will be a repetitive process and we will always be in a cycle of 1) rediscovery - or in many cases of discovery for a lot of people -, 2) reappraisal ; as opposed to seeing these women as already parts of film history. They'll have to be rediscovered and reinserted into film history as exception, as opposed to being normalized parts of how films and filmmaking have developed over the last several hundred years.

To me thinking about just throwing up Doris Wishman's films on Criterion, yes it's amazing because you get a type of access there and a type of visibility that before was not possible. You also immediately get the cachet of the Mubi or Criterion name : someone that would have walked past the Doris Wishman's films or retrospective in other venue, might think they must be worth his/her time in some way. But I also think it exceptionalizes them outside of film history, it exceptionalizes their position as women filmmakers, when women have been making films since the dawn of films. It continues this type of othering, or marginalization process to have them discovered historically. And then that becomes a repetitive product, that becomes a repetitive process, and we are not really confronting the issues of inclusivity, or diversity in filmmaking styles, in the profession as a whole, both from an exhibition standpoint, from an academic standpoint ... And for me the impact of that is that it trickles down into contemporary gender parity in who gets to makes movies now and who doesn't.

*It comes down to discussing the role of mediation : how to introduce those movies to new audiences to demarginalize them instead of marginalizing them even more ?*

Your point about mediation is well taken, particularly when we think about how these films pop-up in special programming blocks on Criterion. They are not always there, and so it's marginalizing them in that way.

But also, no streaming service can do everything. You can't expect streaming services to be educating viewers in deep ways before they start accessing films. Without some type of contextualization though, I would imagine most people turn on these films, watch them for 10 minutes and then turn it off because they don't know what to expect. But there's a risk of over-explaining, over-contextualizing, and if the point is to tell people that when they first watch the films, they might think it's kind of boring, and they might not really know why it's important to watch them, then you run the risk of people not watching them anyway.

Of course, it's a balance. There's no one-right-way to do it. I do think though that services like Mubi or Criterion which are pretty radly and pretty openly acknowledged to be more than just an access base but also a form of film education. So there has to be more to what they're doing now, in order to, as you said, avoid remarginalizing them again in the process. And for the Criterion series which was called "Women of New World", their blurb for the series was about Roger Corman, and then "here are the films women have made for him". So it wasn't even about them. And any of the women who were represented in that series, could have had, and made enough work that is worth watching, to have their own series. But instead, it became a series about how Roger Corman hired a bunch of women who made a couples of films for him. And so again, it's part of that remarginalization process : how these films are being narrated to the casual Criterion viewer ?

*It also sounds a bit weird to see those two very different ways to approach cinema joining forces. A movie like Bad Girls Go to Hell seems very far away from the heritage those streaming platforms would be likely to present ...*

I think there are plenty of other movies on Criterion where you see repetitive sexual assaults. Like *The Last House on the Left* for instance. But it's a horror movie and it's directed by a man so no

one really says anything ... I think we still can temporarily attach different standards to films that are directed by women : if a women directs a movie where a woman is being assaulted several times, it's irresponsible. But the same argument isn't applied to Wes Craven.

I think that we want to be careful not to establish a separate set of standards because we have ingrained and inculturated understandings of what women should, and shouldn't not be putting in their films, versus what men can and can not be putting in their films. There's certainly a danger in establishing a second set of content standards for women who are making films that aren't equally applied to men who are making films, or not equally applied across genre. If we are thinking about the content of the film, it should be considered within the same framework.

8.2.6. Entretien mené par mail avec Lisa Petrucci (Something Weird Video) le 24/03/23

*How was your first encounter with Doris Wishman ? How has your perception of her movies evolved over the years ? If you had to pick one among all her great filmography, which one would it be, and why ?*

I became familiar with Doris's films in the early 1990s when I rented "Bad Girls Go To Hell" from Kim's Video in NYC. I was watching any and all sexploitation films on HVS that I could get my hands on. I had never seen a 1960's rough before and was fascinated at the sleazy antics being portrayed. I become immersed in Doris's films when I started working at Something Weird Video. I had spoken to her on the phone on occasion and only met her once in person at a film screening in Boston. She didn't disappoint, and was sassy as can be. My perception of her films has evolved over the years, especially watching them back to back and seeing how resourceful and savvy she was in the adult film business. She paid attention to what her other colleagues were doing and stayed on top of trends and what did good box office, but with her own unique style and voice. My favorite Doris Wishman movie is probably "Indecent Desires", it's wacky and shows what a vivid imagination Doris had.

*How many times Doris Wishman's movies were restored before ? This last time, how - and when - did things get started ? Whose initiative was it ? How did Something Weird work with AGFA throughout all this process ?*

Doris Wishman's movies started coming out on VHS in the early 1990s under Joe Bob Briggs' "Sleaziest Movies in the History of the World" series. Jimmy Maslon and Eric Caidin bought Doris's film library in the late 1980s and were the first to license them through their company, Shock Films. Jimmy is the custodian of most of Doris's films. SWV was actually bootlegging those titles until Jimmy Maslon contacted Mike Vraney with a Cease and Desist, but instead ended up licensing the Wishman films to SWV for over thirty years. Thought SWV, the titles came out on VHS, DVD, and then a few on Blu-ray (at which time they were restored in in the best industry standard available). SWV put AGFA and Jimmy in touch to restore and release all of the Wishman films in HD on Blu-ray (which is why SWV is still on the branding of the new collections). I personally oversaw the project and was a consultant.

*Early 2020s, apart from the AGFA restorations, Alicia Kozma and Finley Freibert released an academic study about Doris Wishman, and some of her movies appeared in the catalogue of auteur oriented streaming platforms such as Mubi and Criterion Channel. Do you see stars align for Doris Wishman ? Why now ?*

It was a conscious decision to focus on Doris Wishman these past few years. When AGFA made the agreement with Jimmy Maslon, they started by restoring "Nude on the Moon" and screening it theatrically. It got shown to many genre film fans who may not have been familiar with Doris's films. Just prior to this, Jimmy licensed the Wishman films to the Criterion Channel (with restorations by AGFA). He had previously licensed the films of Herschell Gordon Lewis to them. Once Criterion had showcased the films of John Waters, I think the floodgates were open for highlighting the films of other exploitation filmmakers who's oeuvres were due for closer consideration and appreciation. Academics and genre film historians obviously took note. There were academicians who were writing about Wishman prior to this, most notably Michael Bowen and Elena Gorfinkel.

*Would you say that the #MeToo movement sheds a new light on Doris Wishman's films and her place in history books ? In what way ?*

#MeToo has little or nothing to do with any interest in Wishman's films. If anything she was indifferent to the female characters in her films, and the men are rarely called out or punished for their misogynistic behavior. These films were made for male consumption, there was no feminist agenda whatsoever. In fact Doris did not consider herself a feminist (although she obviously was given her chosen profession and independent spirit.) Her generation thought feminism was all hairy arm-pitted hippies burning their bras. She didn't even seem to really like women (which sure come across in her films).

*Julia Ducournau's Palme d'Or seems to be a consecration of a woman-directed genre film. Would it be relevant to find echos with the approaches of Doris Wishman or Stephanie Rothman for instance - regarding the imbrication of genre and gender ? How do you see the 60-70s exploitation era infusing today's cinema - in terms of aesthetic or counter-culture ?*

I don't know either of those people so I can't comment. There are filmmakers who are inspired by Sixties Sexploitation (like Anna Biller) but I don't think these films have made that big an impression on current popular culture. Only on the fringe. If anything they can be problematic (as I've discovered, there are many young folks who think these films exploit and denigrate women and are very vocal about it).

*You described Something Weird Video as a « nostalgic vintage mail-order company that specializes in exploitation films from the 1930s to the 1970s ». What would you say people that didn't live this time and place - and can't have a nostalgic relationship towards it - are trying to find in this era ? Is Something Weird's audience changing ? Getting younger ? How do you see exploitation films handing over to a new generation ?*

I think if someone saw one of these films (without knowing anything about it) they'd think they were on a different planet, haha Context is everything when it comes to vintage Exploitation and Sexploitation films. These are time capsules. I always hope that the viewer understands when and why the films were made. It wasn't art, it was commerce and how the folks involved made a living. Maybe some content doesn't fly with some audiences nowadays, but that doesn't mean the films don't have historical value or relevance. These films are gaining more attention from younger audiences due to many independent boutique video labels, theatrical screenings at indie cinemas, and streaming. Maybe some accidentally discover them going down the rabbit hole of Tubi or other channels. In any case, the audience is constantly evolving and hopefully understanding why these films exist and should be seen.

*In the amazing Something Weird's catalogue, and besides Wishman, how many female directors are there ? Would you say Doris' renaissance - for a wider audience - is the example of the work yet to be done in finding new milestones in women's cinema history ?*

Roberta Findlay and Chellee Wilson were two unknown to most / underappreciated female exploiters producing adults only and exploitation films in NYC in the 1960s and 70s. Both are getting more attention and recognition now, Findlay's movies have been getting restored and released by Vinegar Syndrome, an academic book just came out about Findlay, and there's a documentary being made about Chellee Wilson (BTW, there's a Wishman doc in the works too). Wishman and Findlay were two of the most prolific female filmmakers of the 20th century that most people have never even heard of. (And neither wanted to be called a "female filmmaker" and preferred just "filmmaker").

*Auteur oriented platforms such as Mubi and Criterion Channel seem to bring to a new light the cult or exploitation movies they add to their collection - Doris Wishman's for example. What are your thoughts about that ? How do you see them growing outside of niche communities of fans ?*

I don't know how much of an audience there is for these films except genre film fans. The content isn't everyone's cup of tea. Perhaps folks stumble upon them on streaming platforms and maybe then they become interested in what else is out there like those films.

*Those VOD platforms mostly choose to limit the amount of information around films, to let them speak by themselves in a way. How important is to you the role of mediation for new audiences to appreciate Doris' movies that Alicia Kozma describes as a « complicated, ideological and often troubling » ? How would you introduce one of her films to someone who never heard of her ?*

Like I mentioned before if someone who had never seen or heard of Doris Wishman saw one of her films, they wouldn't know what the hell they were watching. Or why such movies even exist. When I introduce a Wishman film to a theatrical audience I always ask if there's anyone who hasn't seen one of her films before. You'd be surprised how many in the audience hadn't! Then I feel obligated to explain a few things about them, like stylistic devices and possible problematic content. I'm not a fan of trigger warnings, but do them in these situations, mentioning assault and rape mostly. I describe Doris as creative, feisty, bold, fearless and mostly quirky. And for that alone her films are worth watching.

*How does the association of her cinema - that is described « anarchic » by Mr. Mike Vraney - with VOD platforms - as dominant private and market-driven business companies - sound to you ? Even if "anarchy" can't be read here as a political statement of course, isn't it ironic still to see those two very different ways to see cinema joining forces ?*

Doris made her own rules when it came to filmmaking. I guess that makes her anarchic? She didn't follow the usually accepted way of any part of the filmmaking process. Her approach was very DIY and guerrilla. She kinda just winged it as she went along. Fortunately she had talented people around her, especially cinematographer C Davis Smith. It wasn't a conscious decision to be edgy, it just comes off that way. Doris herself wasn't a political creature, she was a businesswoman and had a strong drive to constantly be creating. She was a normal lady otherwise. The woman was still making films into her late eighties, so it was a passion for her craft that continually drove her. She was always looking for her next opportunity and never rested on her laurels.