

Université de Montréal

**« Failure may be your style »**

**Le ratage comme esthétique queer dans le cinéma documentaire à la première personne**

Par

Noémie Attia

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des art et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de  
maîtrise en études cinématographiques  
option recherche-crédation

Août 2021

© Noémie Attia, 2021

Université de Montréal  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

---

*Ce mémoire intitulé*

**« Failure may be your style »**

**Le ratage comme esthétique queer dans le cinéma documentaire à la première personne**

*Présenté par*

**Noémie Attia**

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

**Frédéric Dallaire-Tremblay**

Président-rapporteur

**Olivier Asselin**

Directeur de recherche

**Zaira Zarza**

Membre du jury

## Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation contient deux parties : un essai écrit, « *Failure may be your style* » et un long-métrage documentaire, *Loin*.

Le documentaire à la première personne est un genre qui peut s'élargir à la vidéo en général, car les deux manifestent une subjectivité et ressemblent à la forme de l'essai par leurs aspects fragmentaires et incohérents. L'échec, ou le ratage, est un élément essentiel de cette branche du cinéma, car il permet d'émouvoir et de montrer ce qui aurait pu être jeté, ce qui se situe normalement hors-champs et hors-cinéma, ce qui crée des formes de *punctum* cinématographiques. L'autobiographie et l'autoethnographie peuvent alors se mélanger à la fiction et à la recherche universitaire au sein de ce cinéma au sens large. Ces démarches peuvent être vue comme faisant partie d'une anti-esthétique queer.

*Loin* est un film documentaire à la première personne tourné et monté par l'autrice du texte. Il pourrait appartenir à cette esthétique queer du ratage et de l'échec. La réalisatrice s'entretient avec sa grand-mère française sur le passé, tout en montrant des fragments de sa vie quotidienne à Montréal.

**Mots-clé :** queer, échec, cinéma documentaire, autobiographie, première personne, punctum

## Abstract

This research-creation masters thesis contains two parts : a written essay, « *Failure may be your style* » and a feature-length documentary film, *Loin*.

First person documentary is a genre that can be extended to video in general, because both express subjectivity and resemble the essayistic form due to their fragmentariness and incoherences. Failure is an essential element of this film category, because it can move the spectator by showing what could have been thrown away, what would have normally been situated off-camera and off-cinema, which can constitute forms of cinematographic *punctum*. Autobiography and autoethnography can combine with fiction and academic research in this vision of enlarged cinema. These approaches can be considered as part of a queer anti-aesthetic.

*Loin* is a first-person documentary shot and edited by the author of the text. It could be inscribed in this queer aesthetic of failure. The director interviews her French grand-mother about the past while depicting fragments of her daily life in Montréal.

**Key-words:** queer, failure, documentary film, autobiography, first person, punctum

## Table des matières

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Résumé .....             | i   |
| Abstract .....           | ii  |
| Table des matières ..... | iii |
| Sigles .....             | iv  |
| Remerciements .....      | v   |
| Épilogue.....            | 32  |
| Bibliographie .....      | 38  |
| Médiagraphie .....       | 39  |
| Liste des figures.....   | 40  |

## **Sigles**

**IRL** : *in real life*

**VUFKU** : administration photo-cinématographique panukrainienne

## Remerciements

Tout d'abord, je remercie chaleureusement mon directeur de recherche Olivier Asselin, qui m'a dès le début de mon parcours en maîtrise de cinéma soutenue et encouragée dans mes idées et mes recherches. Son aide a été précieuse et j'apprécie grandement la liberté qu'il m'a accordée dans ma démarche universitaire et créative.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers les professeur.es dont j'ai suivi les séminaires au cours de la maîtrise. Leurs corpus de textes et de films m'ont beaucoup inspirée pour ce mémoire et je ne saurais assez les remercier de m'avoir donnée confiance en mes capacités de création.

Merci à mes camarades de la maîtrise de cinéma. J'ai beaucoup aimé étudier, échanger, débattre et rire avec vous, autant que nous pouvions le faire durant ces deux années particulières.

Je remercie Yaël, Maé, Thomas, Anne, David, Joël et Christel, qui m'ont encouragée et m'ont laissée les filmer sans trop rechigner, et ma colocataire et amie violoniste Adéline, qui fait des apparitions sonores dans *Loin*.

Et enfin, merci à mamy Pierrotte pour ses paroles, ses rires et ses pâtes à l'eau salée.

En 2020, l'application mobile la plus téléchargée était TikTok. (Kotsier 2020) Elle permet de filmer des vidéos d'une durée d'une minute au maximum et de les mettre en scène à l'aide de filtres, d'options simples de montage et de sons et musiques. TikTok offre aussi la possibilité de réutiliser les bandes sonores d'autres tiktokeur.euses en y ajoutant leur propre vidéo, mais aussi de répondre à des vidéos, de manière synchrone dans des *duos*, ou différée dans des *collages*. En 2020, comme beaucoup d'individus et suivant la tendance, j'ai téléchargé TikTok. Voici pourquoi ce réseau social numérique m'a fascinée.

L'une des *trends* importantes de l'application est la suivante : une personne propose un sujet de conversation, comme « Dis-moi que tu es queer, sans me dire que tu es queer. » et l'illustre d'abord elle-même (« Je commence... »), pour ensuite laisser la parole aux autres utilisateur.ices qui ne gardent alors que le début de la vidéo et *collent* leur réponse à la suite.

« Raconte-moi la fois où ton instinct t'a sauvé la vie. Je commence... »

« Baisse un doigt si quand tu étais enfant tu as déjà vécu sans électricité pendant plus d'un mois car tes parents ne pouvaient pas payer la facture... »

Fig. 1 Capture d'écran de la vidéo TikTok « Put a finger down - crack baby edition » et des réponses des utilisateur.ices (*voir Attia\_Noemie\_2021\_video\_1.mov dans le fichiers complémentaires*)

Plus je me perds dans les vidéos TikTok, plus je me rends compte que certaines retiennent mon attention. Comme celle de la fig. 1, où une personne demande aux utilisateur.ices : « baisse un doigt si tu es un *crack baby*, baisse un doigt si tes parents vendaient de la drogue, etc. » et termine par « combien d'entre vous ont encore des doigts levés ? *Lucky sons of bitches !* ». Non pas celles faites par des influenceur.euses, très esthétiques et même parfois montées sur des logiciels de montage, en d'autres termes fabriquées pour « faire des vues ». Les vidéos qui me fascinent sont celles où des personnes anonymes racontent une partie de leur vie, de leur identité, avec peu de mise en scène — pas besoin, car ces personnes restent plus ou moins anonymes.



TikTok, à l'image de Tumblr,<sup>1</sup> offre un anonymat et un accès augmenté au contenu de *toute* personne utilisant l'application : tout le monde est en mesure de voir les vidéos de n'importe qui, peu importe sa célébrité, sa proximité physique ou ses liens amicaux. Contrairement aux réseaux sociaux classiques, l'algorithme de TikTok nous montre du contenu d'inconnu.es selon nos intérêts et nos identités concordants et non selon les liens que nous avons *in real life* (irl). Je ne connais personnellement presque personne de ceux et celles dont je vois les vidéos TikTok. Bien sûr, il existe sur ce réseau des relations influenceur.se / influencé.es, mais celles qui m'intéressent ici sont les autres, anonymes et horizontales, qui permettent une subjectivité sans filtre et sans besoin de forme professionnelle, travaillée. Tout ce qu'il faut, c'est un téléphone.

Fig. 2 Capture d'écran de la vidéo TikTok « Cinnamon-sugar toast » (*voir Attia\_Noemie\_2021\_video\_2.mov dans le fichiers complémentaires*)

Il existe des dizaines de ces vidéos autobiographiques, avec des milliers de réponses d'autres personnes avec des expériences similaires. Ces contenus sont souvent ancrés dans des questions d'identité, telle que le fait d'être une femme, d'être queer, d'avoir été élevé.e par des parents toxicomanes, d'être autiste, d'être pauvre, d'être noir.e, d'être asiatique, d'être issu.e d'une diaspora, ou toutes ces choses à la fois. TikTok, du fait de son efficacité dans l'autobiographie est une plateforme idéale pour les mouvements politiques liés aux identités sociales et notamment pour les luttes intersectionnelles. En effet, les utilisateur.ices produisent des milliers d'exemples en racontant leur vécu à des inconnu.es. Et bien sûr, les personnes marginalisées ont une voix qui porte beaucoup plus que sur d'autres réseaux sociaux numériques. TikTok est une mine de contenu *documentaire*, terme que j'étendrai, au-delà des pratiques

---

<sup>1</sup> Tumblr serait l'équivalent écrit de TikTok et a connu beaucoup de succès au début des années 2010. C'est un média également basé sur l'anonymat, au sein duquel la grande majorité des utilisateur.rices se servent des pseudonymes, ce qui leur permet de raconter les parties les plus intimes de leur vie. Par exemple les personnes queers ont grandement utilisé ce réseau pour partager leur identité avec d'autres, quand leur entourage dans la vie réelle était homophobe.

cinématographiques, à la vidéo autobiographique en général et sur ce réseau social numérique en particulier, qui est un véritable portail vers les nouvelles subjectivités (inter)connectées.

Fig. 3 Capture d'écran de la vidéo TikTok « Indigenous culture is queer » (*voir Attia\_Noemie\_2021\_video\_3.MP4 dans le fichiers complémentaires*)

Avec des communautés fondées sur le principe d'appartenance identitaire, l'exploration de soi est un aspect fondamental de l'application. D'où vient cette culture de la subjectivité et de la mise en scène du réel ? Comment la pratique vidéographique à la première personne s'est-elle développée ? Pourquoi la vidéo et le cinéma documentaire sont-ils des moyens de choix pour la quête d'identité et la subjectivité narrative ?

Ce sont à ces questions que tente de répondre Michael Renov dans *The Subject of Documentary*. Selon lui, au cours du XXe siècle, on observe un passage de la domination du mode objectif à celle du mode subjectif. Les politiques identitaires se développent, avec des luttes qui tournent de plus en plus autour de facteurs « personnels » (2004, 173, 177).

Dans le chapitre 4, « *Lost, Lost, Lost: Mekas as essayist* », Renov fait un parallèle entre le documentaire subjectif et l'essai tel que défini par Montaigne, en tant que forme hybride se situant hors des formes classiques de la littérature — et du cinéma — , jamais vraiment complète et toujours interdisciplinaire, voire indisciplinée.<sup>2</sup>

Cette idée est développée dans la distinction qu'il fait entre cinéma et vidéo au chapitre 12 intitulé « The Electronic Essay », dans lequel il écrit : « Video is contrasted with film in that the latter is composed of 'frozen, dynamic, discrete moments,' whereas video is, according to Viola 'a living, dynamic system, an energy field [...]. It's all there already.' » Un film possède une fin en soi, tandis qu'une vidéo est un fragment de réalité, informe, voire multiple. La vidéo est instantanée : aussitôt tournée, elle peut être regardée par son auteur.ice. Elle agit donc comme

---

<sup>2</sup> Au sens de Myriam Suchet dans *Indiscipline !* (2016, 6) : « Laissons faire la définition de l'indiscipline. L'indiscipline m'intéresse précisément en ce qu'elle est une relativement mauvaise notion théorique. Son efficacité ne se mesure pas *a priori* : elle s'expérimente, elle s'expérimente, elle s'essaye et c'est son impact qui la fait exister. »

un miroir et permet de se voir bien plus facilement que le film. Cette réflexivité, ainsi que la non-linéarité et la non-finitude sont aussi des caractéristiques de l'essai.

An amorphous, open-ended, even rebellious genre that desegregates the boundaries between self and other, the essay has been the genre of choice for radical feminists and cultural critics pursuing thick description. (Behar 1996, 20)

Behar décrit ici l'essai comme un genre autobiographique, qui explore la signification de ce qu'est un sujet dans sa relation avec d'autres sujets. L'essai est un style qui permet une remise en question des cadres d'écriture et par là même une remise en question de la relation de l'écrivain.e à son texte. L'essai est une suite de questions, suivie d'autres questions.

Je dois maintenant m'arrêter sur plusieurs définitions, afin de démêler les termes « subjectif », « première personne » et « autobiographique ». Quelles sont les finalités et les modalités de chacun ?

Tout d'abord, la subjectivité signifie la mise en lumière des interprétations personnelles de faits, en rejetant l'idée qu'ils peuvent être présentés de manière objective. En fait, l'objectivité est un leurre car toute chose est observée par des personnes socialisées dans une certaine identité et possédant un mode de pensée situé dans un espace-temps particulier, dans un contexte socio-historique. C'est aussi l'affirmation du sujet, la prise en compte de celui.celle qui agit, qui parle sans fantasmer un regard supérieur, « de haut ».

Par exemple, Renov évoque les films activistes de Newsreel des années soixante, qui donnaient leur voix à plusieurs acteur.rices des mouvements sociaux de l'époque, comme *Columbia Revolt*, documentaire de 1968 sur les révoltes étudiantes à New York. Renov mentionne notamment l'utilisation de la narration à la première personne du pluriel, dans un esprit communautaire (2004, 15-7). La subjectivité au cinéma n'implique pas forcément la présence d'un.e narrateur.rice principal.e, car un montage, une perspective narrative ou un angle de caméra peuvent montrer des traces de son auteur.rice. Dans *L'homme à la caméra* (1929), Dziga Vertov réfléchit à la présence *filmante* : le réalisateur et sa caméra. En apparaissant à

l'image il met l'accent sur le processus de construction de son film et sur les effets que génère une caméra sur ce qui est filmé.

Ensuite, la narration à la première personne implique un point de vue subjectif, mais cette fois-ci en rapport avec l'intériorité du/de la narrateur.rice, mais n'implique pas forcément l'autobiographie. Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda utilise à plusieurs reprises la narration à la première personne avec des aspects introspectifs et même réflexifs (« je filme d'une main mon autre main ») alors même que le but du film n'est pas de connaître son intériorité mais de faire un essai vidéo sur le glanage. Elle n'est pas forcément à la recherche de l'autobiographie. Cependant, on peut considérer que le documentaire au « je »<sup>3</sup> incorporant la présence de son auteur ainsi qu'une certaine réflexivité est en effet autobiographique.

L'autobiographie telle que la définit Philippe Lejeune requiert la première personne ainsi qu'une forme d'introspection sur une certaine durée, contrairement à l'autoportrait, qui est une représentation plutôt momentanée de soi. (Lejeune 1975) Renov considère l'ethnographie domestique comme un type d'autobiographie. En observant l'autre qui nous ressemble (un membre de sa famille par exemple), on peut réfléchir à notre propre construction en relation avec cette personne.<sup>4</sup> Et c'est par les yeux de « l'autre soi » que l'on se voit, que l'on existe.

Or, il n'est pas aisé de catégoriser les films qui m'intéressent ici. Il me semble même que mon effort de définitions est vain, car plus j'y pense et moins les limites entre ces termes sont claires quand les films peuvent mélanger fiction, documentaire didactique, l'autoethnographie sans utiliser de « je » ou de voix over. J'examinerai ici ce qu'Alisa Lebow appelle un « corpus indiscipliné » regroupant des films indépendants, documentaires, autobiographiques et « esthétiquement innovants ».<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Voir les trois instances identifiées dans l'autobiographie, selon Philippe Lejeune : l'auteur, le narrateur et le personnage principal. (Lejeune 1975)

<sup>4</sup> Voir Renov 2004, chapitre « Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self », 216-229.

<sup>5</sup> Lebow 2008, « Unruly Corpus », XX-XXI. Le corpus de Lebow est différent du mien à cela près qu'il contient des films faits par des personnes juives et issues de la diaspora, tandis que je tends plutôt à choisir des films fait par des femmes.

Ici, je m'intéresserai donc à l'autobiographie et à la narration à la première personne en particulier. L'autoethnographie est également importante dans ce travail ; c'est d'ailleurs la forme que prend mon film, *Loin*, sur ma grand-mère.

Ces genres permettent le dévoilement des processus narratifs ainsi qu'une réflexivité tenant de l'essai montaignien ou barthésien. Ce dernier écrivait « je suis ailleurs que là où j'écris » (Barthes 1975, 203), ce qui suppose une certaine distance, voire une errance ou une « indétermination par excellence ». (Renov 2004, 71) Ce type d'essai est un texte écrit au « je », dont les règles s'inventent au fur et à mesure, ou parfois jamais. Il est incomplet, incohérent, interdisciplinaire...

The essayistic [...] is the undoer of dualist hierarchies; it is the stuff of paradox. For Spanish philosopher Eduardo Nicol, the essay is « almost literature and almost philosophy, » while Walter Peter and Adorno have deemed its approach « methodically unmethodical. » (Renov 2004, 183)

Selon Renov, l'accessibilité avant tout rapproche la vidéo de l'essai, parmi d'autres raisons. La caméra vidéo a rendu la production cinématographique de plus en plus simple et accessible, dès son apparition dans les années 1960 (et sa démocratisation dans les années 1980-1990) — bien que des technologies légères comme la caméra Bolex ou encore la paluche de Aäton existaient déjà. (Renov 2004, 198, 184) La caméra devient une extension de la main<sup>6</sup> et un objet pensant, presque doté de son propre inconscient. Elle permet de prendre en compte l'existence de la technologie et de son impact sur le film en construction. La caméra vidéo numérique a rendu banal le fait de tourner des films et les vidéos amateurs, comme les films de famille ou ce qu'on appelait les « podcasts » au début de Youtube, se sont développés exponentiellement vers le milieu des années 2000. Le téléphone intelligent serait en quelque sorte l'extrême aboutissement de ces phénomènes de démocratisation de la création filmique, dans la mesure où c'est une caméra que nous portons presque tous.tes sur nous en permanence.

Susan Sontag évoquait déjà dans les années soixante-dix cette idée de caméra intelligente : « the machine is all-knowing ». (1977, 14) Elle remarque que les publicités d'appareils photo

---

<sup>6</sup> « the video maker 'thinks with the hands' » (Renov 2004, 184)

apparentent la caméra à une arme. L'utilisateur n'a rien d'autre à faire qu'appuyer sur le déclencheur, comme sur une gâchette. Si Sontag fait un récit pessimiste de cette multiplication des images à la fin du XXe siècle, je pense que le rapprochement de la caméra à l'arme est parlant du point de vue de l'effet créé. La présence d'une caméra dans une pièce n'est pas anodine. Elle change le comportement des personnes qui sont « visées », mais pas forcément de manière négative, au contraire de l'arme. Elle ne suscite pas la peur de mourir, mais la conscience de vivre sous forme d'image fixée, pour toujours — ce qui peut être une forme de mort pour certain.es, comme nous verrons plus bas, mais évidemment aussi en même temps une forme d'immortalité, de pérennité. La caméra est une personne à qui l'on peut s'adresser, qui nous observe. Donc, rendre la caméra visible ou audible, c'est en faire un sujet du film ou de la vidéo, c'est montrer son impact sur la construction du film et le comportement des personnes filmées. Alors que dans de nombreux films, on essaie de masquer la présence de la caméra, les documentaires subjectifs et autobiographiques, la plupart du temps, la font apparaître. (Albright 2011)



Fig. 4 Akerman, sa cadreuse et sa caméra dans le reflet d'une vitre de métro, dans *News from Home*.

Quand Chantal Akerman filme New York dans *News from Home* (1977), un reflet d'elle et sa caméra dans le métro nous rappelle que les images que l'on voit ne sont pas seulement « Akerman observant New York » mais aussi « Akerman, sa cadreuse et sa caméra observant New York » (voir fig. 4). Ce sont bien ces personnes-là, ainsi que la machine, qui décident ce que les spectateur.ices peuvent voir. Ce plan furtif nous rappelle en quelques secondes que l'auteur.ice fait des choix de mise en scène et que la caméra est également un sujet.

La caméra peut même, dans certains cas, devenir le personnage principal. *Cameraperson*, sorti en 2016, raconte plusieurs années de la vie de Kirsten Johnson au travers de prises de vues réalisées pour différents projets auxquels elle participait en tant que *cameraperson* ou cheffe opératrice. Elle devient alors réalisatrice de ce projet qui n'était pas prévu au moment du tournage de ses plans et donne la parole à sa caméra. Celle-ci devient un personnage à part entière du film, tout comme la personne qui la tient et qui reste habituellement inaperçue.

Je suis cadreuse depuis 25 ans[, dit Johnson]. Au cours de ma carrière, j'ai pu me rendre compte que toutes les réalités que nous montrons au public sont fragmentaires et incomplètes. Pour moi, le travail du cadreur, c'est montrer tout ce qui manque. (Lange 2017, 0:22-0:44)

Une longue route de campagne se déploie dans le cadre de la première séquence du film, sous une météo peu clémente. Rien de très spécial jusqu'à ce que l'on entende un léger cri de surprise devant l'énorme éclair qui fend le plan. Quelqu'un se trouve derrière la caméra. Quelques secondes plus tard, cette même personne éternue et fait trembler le cadre. La caméra prend vie. Le plan est raté. Mais c'est un bout manquant qui nous aide à rapiécer la réalité, celle des prises de vues qui ne survivent pas au montage (bien plus nombreuses que les réussies) et celle des rhumes ordinaires.

Le cinéma documentaire à la première personne est un genre réflexif. La réflexivité des images peut se manifester de différentes manières, notamment en exhibant sa médialité. Mais aussi par d'autres procédés (reflet ou ombre, voix, montage, mode selfie, etc.). Renov évoque cet aspect comme primordial en citant Luckács : ce qui compte, c'est le processus plutôt que la finalité et l'indétermination du processus. « The value-determining thing about it is not the

verdict... but the process of judging »<sup>7</sup>. L'essai, tout comme son pendant filmique, est en perpétuelle construction, il découvre des questions plus qu'il ne donne des réponses. Johnson se pose de nombreuses questions à la suite de *Cameraperson* — et de sa carrière en tant que cadreuse.

Pour moi, les images, c'est une série de relations. [...] Quand je filme quelqu'un, il se passe quelque chose entre nous deux et la caméra. Notre présence à tous les trois est nécessaire pour rendre possible cette représentation filmée. Et ces images de moi vont perdurer. Peut-être que toi et moi on va se revoir. Ou peut-être que quelqu'un va regarder ces images et je vais rencontrer cette personne à cause de ça. Ou peut-être que je vais mourir demain, et ce sont ces images de moi qui vont rester. C'est pour cette raison que dans le passé, les gens étaient tellement perturbés par la caméra. C'était une expérience très rare. Si je me dis que ces images vont être les seules de moi, ça me rend nerveuse. Je réfléchis à ce que je montre, ce qu'il faut dire, ne pas dire. Aujourd'hui, [o]n a l'habitude d'être enregistré. Il y a énormément de traces diverses de chacun de nous. Il restera des témoignages. (Lange 2017, 6:15-7:48)

Il se forme donc une relation entre filmeur.euse et filmé.e, mais aussi avec la machine. La présence d'une caméra peut susciter différentes réactions selon l'époque et selon les personnes. En filmant ma grand-mère, née en 1932, j'ai remarqué chez elle une envie de raconter son histoire, plus grande que je n'ai jamais pu l'observer dans nos interactions sans caméra. Peut-être que la caméra me forçait à poser des questions qui la ferait raconter ses histoires. Ou bien peut-être qu'elle s'est donnée ce devoir elle-même en présence de la machine, elle qui, comme tout le monde, a été photographiée et filmée de nombreuses fois, mais rarement seule et face à la caméra.

Cela pourrait aussi être la nervosité dont parle Johnson : celle de la mort par l'image. Celle-là même qui fait frémir Barthes en 1980 dans *La chambre claire* : « [L]a Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. » (1980, 144) Renov, en suivant les propos de Barthes, décrit la création documentaire

---

<sup>7</sup> Luckács, « On the Nature and Form of the Essay » (Renov 2004, 75, 89)



comme un travail de deuil.<sup>8</sup> En inscrivant des moments dans l'éternité, le documentaire, comme la photographie, nous rappelle que ce moment a disparu. Le moment est enregistré, mais dorénavant il n'existera que sous cette forme balisée par un cadrage, un début et une fin, un éclairage, une intonation de voix, une posture peut-être maladroite. « Je ne me reconnais pas sur cette photo » ou encore « C'est ma voix, ça ? » dit-on lorsque l'on est confronté à notre double audio ou visuel.

L'art visuel instantané (la photographie et la vidéo) insuffle de la mort dans la production d'une image que Barthes qualifie de « plate » au sens figuré. Mais j'ajouterai que la photo tente de représenter en deux dimensions des personnes et des choses qui sont en trois dimensions, ce qui est une chose impossible.

Pourquoi est-il pertinent, selon moi, d'assimiler le cinéma documentaire à la photographie ?

Barthes opposait la photographie au cinéma, mais sa théorie pourrait s'actualiser auprès du documentaire et de la vidéo. La peinture est à la photographie ce que le cinéma de fiction est au cinéma documentaire. La peinture, comme le cinéma fictionnel, crée des choses qui ressemblent à la réalité. Les autres sont des fragments de réalité. C'est en cela pour moi, que l'on peut rapprocher photographie et documentaire. En voulant capter des instants réels, la photographie et le film documentaire — notamment celui qui assume la subjectivité — ancrent des moments dans le futur, tout en sachant qu'ils sont incomplets et subjectifs.

While a painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency. [...] Even when photographers are most concerned with reality, they are still haunted by the tacit imperatives of taste and conscience. The immensely gifted members of the Farm Security Administration photographic project of the late 1930s ... would take dozens of frontal pictures of one of their sharecropper subjects until they were satisfied that they had gotten just the right look on film... (Sontag 1977, 6)

---

<sup>8</sup> « the potential of documentary inscription as a work of mourning » (Renov 2004, 121-2)

Sontag raconte ici comment les photographes réalistes de la Farm Security Administration, dont faisaient partie Walker Evans et Dorothea Lange tentent de reconstruire à tout prix la réalité, quitte à multiplier leur nombre de prises de vue. Qu'est-ce que cela veut-il dire, pour la photographie ou le cinéma documentaires, de mettre en scène le réel ? Comment peut-on rendre une photographie ou un film plus *vrai* en faisant l'usage d'effets spéciaux et d'autres artifices ?

En dévoilant son aspect construit, le cinéma documentaire subjectif peut émouvoir, car il montre qu'il n'est qu'une représentation incomplète, non-linéaire, ce qui permet de mettre en valeur les émotions qu'il provoque. Bien qu'il soit aussi mis en scène par des cadrages, du montage, ce cinéma n'est généralement ni scénarisé, ni joué. Cela ne veut pas forcément dire qu'il ne comporte pas d'artifices, comme le montre Agnès Varda avec ses reconstitutions des retrouvailles entre elle et son oncle dans *Oncle Yanco* (1967).

Famille imaginaire, je vous aime. Je vous dédie parmi ces images d'album la saynète qui va suivre, où nous avons rejoué pour vous la reconnaissance avunculaire, ou « Comment Uncle Yanco a reconnu sa nièce Agnès ». (*Oncle Yanco* 1967)



Fig. 5 Les retrouvailles jouées entre Agnès et Yanco.



Fig. 6 Varda disant « Bon. Coupe ! »

Ensuite s'enchaînent des salutations jouées, d'abord en français, puis en anglais et enfin en grec, avec autant d'embrassades (voir fig. 5 et 6), pour mettre en scène un amour familial bien réel. Varda n'a pas besoin de nous montrer les vraies retrouvailles — auraient-elles seulement été

authentiques si elles avaient été filmées ? — et elle insiste même sur l'aspect construit de cette scène, en gardant au montage final les claps de début de scène et les « coupe maintenant. » Par ce procédé de mise en scène, Varda insiste sur la volatilité et l'impossibilité du moment. Elle choisit de l'étendre en le rejouant trois fois et surligne son amour pour son oncle perdu et retrouvé. C'est un geste nostalgique et à la fois ironique d'un moment à peine vécu mais déjà regretté. Par cette reconstitution, Varda insiste sur la préservation de quelque chose *qui a été* et qui n'est plus.

Voilà un autre point commun entre la photographie et le cinéma : ce que Barthes appelle le référent photographique ou le noème « *Ça-a-été* ». Pour lui, le cinéma fictionnel, comme la peinture, crée des imitations de la réalité qui peuvent émouvoir par leur propre folie artificielle et onirique.<sup>9</sup> Le documentaire (particulièrement le documentaire subjectif) et la photographie sont fous (ou indisciplinés) par nature et contiennent en eux la mort du moment. Parce que *ça-a-été* et *ça-ne-sera-plus-jamais*. Parce que l'image restera telle qu'elle est pour toujours. (Barthes 1980, 148, 180-1)

J'appelle « référent photographique », non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. (Barthes 1980, 119-20)

Cette description de l'essence — ou du *noème* — de la photographie la rapproche pour moi du film et surtout du film documentaire, subjectif ou non. C'est le fait que les choses filmées *ont été* qui l'ancre dans « la réalité et le passé » à la fois. Varda a très bien compris cela. Je dirais même

---

<sup>9</sup> « [U]n film peut être fou par artifice, présenter les signes culturels de la folie, il ne l'est jamais par nature (par statut iconique) ; il est toujours le contraire même d'une hallucination ; il est simplement une illusion ; sa vision est rêveuse, non *ecmnésique* » (Barthes 1980, 181)

qu'elle a une approche barthésienne dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), car elle est consciente de la mort du moment et de sa cristallisation simultanées.



Fig. 7 « Une pendule sans aiguilles, cela me convient. On ne voit pas le temps qui passe. » (*Les glaneurs* 2000, 1:09:41-1:09:51)

S'il y a une chose que les images documentaires nous rappellent, c'est bien à quel point le temps passe et qu'il continuera de passer. Et les images vidéographiques ou photographiques sont des représentations nostalgiques de choses évanouies. Là se situe l'angoisse de le producteur.rice d'images. Dans *Les glaneurs*, Varda accepte cette angoisse et exploite les multiples possibilités que la mort des êtres et des objets nous offre. Elle trouve dans des poubelles une pendule sans aiguilles (voir fig. 7), de ce fait inutile, mais qui pour elle est une occasion de suspendre le temps et peut-être même, à sa façon, d'échapper au contrôle de l'horaire par la culture dominante capitaliste et productiviste.

*Les glaneurs et la glaneuse* est un documentaire sur les personnes qui ramassent les restes laissés au sol après les récoltes et aussi les restes des marchés, les objets abandonnés — et les plans ratés. En gros, c'est un film sur tout ce qui aurait dû être jeté car jugé inutile, mais qui est récupéré et remis en valeur. Par extension, les glaneur.euses du film sont pour la plupart eux-

mêmes des rejets de la société qu'on ne voit habituellement pas dans les films. Ce sont des *losers* qui n'ont pas réussi, en tout cas pas assez pour se nourrir sans faire les poubelles ou les fins de récoltes. La glaneuse, c'est Varda. Une femme vieillissante qui sera elle aussi bientôt — elle le sait bien — remise au débarras.

« Non non, ce n'est pas 'Ô rage !' Non ce n'est pas 'Ô désespoir !' Ce n'est pas 'vieillesse ennemie'. Ce serait peut-être même 'vieillesse amie'. Mais tout de même, il y a mes cheveux et mes mains, qui me disent que c'est bientôt la fin. » (*Les glaneurs* 2000, 05:34-05:52)



Fig. 8 et 9 « C'est-à-dire, c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. Rentrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire, je suis une bête que je ne connais pas. Et voilà l'autoportrait de Rembrandt. Mais c'est la même chose en fait. C'est toujours un autoportrait. » (*Les glaneurs* 2000, 32:47-33:15)

La fin de sa vie approche et les images le lui rappellent, mais en même temps l'aident à accepter la fatalité. Après tout, il nous reste beaucoup d'elle, qui a filmé sa main avec son autre main. Quoi de plus essayiste que le geste de filmer sa propre main ? Le film passe d'un sujet à un autre sans trop de lien, d'une glaneur.euse à la glaneuse, d'un portrait de Rembrandt à un jeu de doigts qui attrapent des camion, d'un juriste dans les choux à des jeunes qui font les poubelles d'un supermarché. Et au milieu, un poème :

[...] comme on voit le glaneur,  
Cheminant pas à pas recueillir les reliques

De ce qui va tombant après le moissonneur.

— Joachim du Bellay, « Comme le champ semé... », *Les Antiquités de Rome*, 1558

(*Les glaneurs* 2000, 23:46-24:03)

Dans son film, Varda développe une forme de savoir ni linéaire, ni purement informatif, mais plutôt basé sur l'affect de type *punctum*, c'est-à-dire la réaction sensorielle du spectateur, en plus de solliciter la réflexion. Pour ce faire, elle utilise des associations d'images, des gros plans sur les textures, créant ainsi un écho entre des peaux de patates flétries et la peau de ses propres mains. Là le *punctum* se situe dans la superposition de ses plans plutôt que dans leur contenu informatif, bien que la majeure partie du film soit faite d'entretiens face à la caméra avec différentes personnes. *Les glaneurs* est un film qui me touche pour tous ces moments de décrochage, de rupture de la narration conventionnelle pour diverger vers la réflexion sur soi-même, le plaisir esthétique, les liens entre des moisissures au plafond et des peintures de vrais artistes. Ces moments à part se superposent au reste des plans et leur donnent tout leur sens. (Rutherford 2003)

*Les reliques* du poème de du Bellay, ce sont des choses qui ont été rejetées et à côté desquelles on a failli passer. Ce sont des instants liminaux, interstitiels, éphémères et qui pourtant nous marquent à vie. Le hasard joue un rôle primordial dans le glanage. L'instant le plus surréel et le plus central du film — du moins à mes yeux — est celui qui est totalement dû au hasard.



Fig. 10 Agnès Varda (à droite) apparaît dans le plan, filmant une famille de grappeur.euses chantant.



Fig. 11 Les sécateurs dansants filmés par la caméra vidéo de Varda.



Fig. 12 Accompagnée de *free jazz*, voilà la « danse d'un bouchon d'objectif. » (46:52-47:41)



Fig. 13 « La Folie »

Dans une vigne abandonnée, Varda suit une famille qui s'en va grappiller des raisins avant qu'ils ne soient mangés par les sangliers. On voit ensuite très brièvement Varda en train de les filmer alors qu'ils chantent une chanson traditionnelle en espagnol, en utilisant des sécateurs et des seaux en plastiques comme percussions (voir fig. 10 et 11). La voix-over poursuit : « Ce jour-là, j'ai filmé des sécateurs qui dansaient et j'ai oublié d'arrêter la caméra. Ce qui nous vaut la danse d'un bouchon d'objectif. » Nous voyons alors ce bouchon d'objectif se balancer pendant près d'une minute devant la caméra complètement décastrée et filmant le sol, brinquebalante. Pour tout le monde, c'est un plan raté, mais pour Varda, c'est une danse qui mérite sa musique. C'est un plan qu'elle a glané : elle aurait pu le jeter, mais elle l'a gardé car elle y voyait une multitude de possibilités et de significations (voir fig. 12).

Selon Barthes, la photographie qui me touche provoque une réponse affective, différente pour chacun.e. Les photographies qu'il appelle « unaires » ne donnent à voir que le sujet d'étude,<sup>10</sup> tandis que certaines photographies gagnent en dimension grâce à un détail qui me touche et que je ne peux expliquer de manière rationnelle. Ce point qui accroche mon regard pour une raison inconnue et qui me meut, c'est le *punctum*.

<sup>10</sup> « Beaucoup de photos sont, hélas, inertes sous mon regard. » (Barthes 1980, 50) De la même manière, beaucoup de documentaires ne se regardent pas d'un point de vue affectif car ils sont purement informatifs, mais certains documentaires suscitent un *punctum*.

Ce second élément qui vient me déranger du *studium*, je l'appellerai *punctum* ; car *punctum* c'est aussi piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes 1980, 49)

Il y a une multitude de « petits trous » dans *Les glaneurs* et la danse du bouchon d'objectif représente est pour moi une forme exemplaire de *punctum cinématographique*. C'est un accident qui est intégré par la réalisatrice dans un film, qui n'est plus qu'informatif. De plus, Varda sort des règles standard du cinéma documentaire elle « abaisse » le documentaire à ce moment banal, elle étend le genre. Plus besoin de plans léchés à la lumière parfaite. Varda développe une nouvelle esthétique du raté, comme dans les TikTok faits à chaud, où seule la personne et ses émotions sont face à la caméra. Il est selon moi intéressant que ce moment est suivi d'un enchaînement rapide de plans sur divers panneaux indiquant « La Folie » (voir fig. 13). Barthes évoque justement la folie comme émanant de la photographie.

La folie que contient l'image (tout comme la notion de mort) se trouve surtout dans le regard de la spectatrice. (Renov 2004, 100-1). Pour trouver le *punctum* d'une photographie ou d'un film, il faut laisser son regard flâner, car à la différence du *studium* qui est l'objet d'étude évident, le *punctum* est quelque chose qui me point et que je ne peux définir. C'est un détail qui, détaché de toute symbolique, évoque quelque chose en moi, le.a spectateur.ice. Ce quelque chose, c'est un sentiment de folie et de pitié, une « souffrance d'amour » (Barthes 1980, 179).

La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « Technique », « Réalité », « Reportage », « Art », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. (1980, 88-9)

Voici les éléments du regard indiscipliné : l'illogique, le désir, la nostalgie, l'affect. Finalement, si Barthes est touché par certaines photographies, c'est le fait du *regard*. Quelque chose d'objectif dans la photographie le touche ; son œil se perd et c'est le détail lui-même qui l'accroche. Dans cette vision, l'image possède son propre regard et le sujet n'est qu'un réceptacle. Si une photographie le touche lui, comme celle de sa mère enfant, elle ne peut



toucher une personne qui ne l'aurait pas connue de la même manière. C'est donc aussi une sensibilité individuelle qui guide notre regard et nous d'être épris d'une photographie ou d'un moment de cinéma.

Les gestes de « glaner » et de « flâner » sont essentiels à cette démarche. Ils sont tous deux guidés par le hasard et permettent de porter attention au détail, à ce qui aurait presque pu passer inaperçu. « Fermer les yeux » pour pouvoir remarquer le détail, cela veut dire oublier de regarder, faire l'inverse de ce qui est conseillé dans la réception d'une œuvre. Varda et son bouchon d'objectif oublient l'enchaînement du propos du film, et pourtant ils arrivent dans le cœur de son sujet. Il m'a fallu voir ce film de nombreuses fois avant de comprendre l'importance de ce détail. La première fois, j'avais quinze ans et je croyais que ce film était un délire, une vaste blague. J'avais peut-être vu juste, car c'est exactement pour cette raison que *Les glaneurs* reste aujourd'hui l'un des documentaires qui me touchent le plus et dont le sujet reste en moi depuis plusieurs années.

En retournant du côté de Renov, je voudrais maintenant m'arrêter sur le chapitre « Documentary Disavowals and the Digital » (2004, 130-47), ou « les désaveux du documentaire ». Cette section part de la remise en cause postmoderne de l'objectivité ainsi que la conscience de soi du genre documentaire à l'ère du numérique. Cependant, en plus d'accepter la subjectivité, le documentaire désavoue les normes, la symbolique et la domination du passé.

In accord with modernism, the documentary idea has depended on preservation, durability, capture. In postmodernity, videotape, notable for its ubiquity, endless receptivity, and ephemerality, seems far less suited to documentary's aggressive assertiveness. (Renov 2004, 138)

La vidéo, à l'image de celle qui est pratiquée sur TikTok (où l'utilisateur.rice est encouragé.e à poster quotidiennement), est marquée par son éphémérité et elle n'est pas faite pour être ancrée dans le temps. De plus, son côté amateur, instantané, libère le.a filmeur.euse de l'ambition de faire un plan esthétiquement plaisant d'une manière classique, ou de rechercher le « vrai », à l'inverse des documentaires que Renov appelle « modernes ».

Ce que la post-modernité apporte, selon lui, c'est un souhait de se défaire de l'influence des documentaires qui recherchent l'objectivité. (Renov 2004, 138-139) Ce faisant, il faut désapprendre les notions de réalité, de vérité et de beauté, faire fi des standards du cinéma pour accéder à la subjectivité, intérieure et profondément tournée vers l'autre.

Ces idées mentionnées par Renov, ainsi que les aspects de la théorie barthésienne mentionnés plus haut me font penser à la théorie queer et notamment à l'étude de l'échec ou du ratage queer (*queer failure*) de Jack Halberstam. L'art du ratage queer, ou *The queer art of failure* est une philosophie, un prisme de lecture proposé par Jack Halberstam dans un ouvrage éponyme qui se situe entre le savoir académique et le savoir populaire, en passant avec aisance de l'analyse du film d'animation *Chicken Run* aux performances artistiques de Yoko Ono.

Quand Renov parle de l'érosion de la maîtrise présumée<sup>11</sup> du documentaire post-moderne (Renov 2004: 108), je ne peux m'empêcher de penser à l'un des trois préceptes de Halberstam pour un échec garanti, « resist mastery ». Résister à la maîtrise, à l'autorité, à ce que l'on croit savoir sur les choses. Désapprendre, réinterpréter le passé, remixer, questionner, coller... Renoncer à l'objectivité, et même renoncer à sa propre subjectivité.

For Levinas, knowledge is aggressive and self-aggrandizing, in the service of the ego. Yet the subject also holds the potential for an emptying of its being, a turning itself inside out, pursuing in its subjection to responsibility the underside of being, the « otherwise than being. » (Renov 2004, 161)

Si le savoir alimente l'égo, alors nous voudrions nous détacher des deux. Halberstam utilise à plusieurs reprises le terme « unbecoming » en tant que verbe, comme néologisme. Autrement, « unbecoming » est un adjectif existant qui signifie inconvenant.e, malséant.e, indigne. *L'indevenir* — ma tentative de traduction — possède probablement toutes ces qualités, qui ont en commun de s'extraire d'un cadre, d'une norme et même de faire rager celles.eux qui soutiennent ses structures. Lorsque Yoko Ono avec « Cut Piece » (1965) permet à son public de découper ses vêtements, et offre son corps, passive, même devant la colère des spectateurs masculins qui

---

<sup>11</sup> « erosion of the presumed mastery » dans le texte original.

monte, elle est dans une logique d'indevenir qui en même temps dévoile une violence qu'elle n'aurait pu montrer aussi efficacement en assumant son pouvoir et en se montrant forte, comme le voudraient les féministes de la deuxième vague (Halberstam 2011, 137-8). Être contre (ou être inconvenant.e, inconvenable) et n'être rien se rejoignent alors dans de nouveaux espaces de possibles, autres, expérimentaux.



Fig. 14 Yoko Ono et la passivité radicale dans « Cut Piece »

The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being. (Halberstam 2011, 88)

« Pour les gens c'est un tas. C'est un tas de saloperies. Pour moi c'est une merveille et c'est un tas de possibles, » disait l'artiste recycleur Louis Pons dans *Les Glaneurs* (2000, 39:42-39:48). Il transforme les déchets en œuvres d'art, tout comme Varda et ses plans ratés. Alors pourrait-on espérer (ou accepter de) devenir des « saloperies » ?

Halberstam présente un procédé en trois temps, comme une recette pour l'échec. Après la *résistance à la maîtrise*, il conseille de *privilégier le naïf, l'insensé* et la stupidité, qui peuvent mener à de nouvelles formes de savoir, comme les poules de *Chicken Run* qui croient dur comme fer à la révolution contre les humains et finissent par construire leur société utopique (et presque

exclusivement féminine). Enfin, il recommande de *suspecter la mémoire*, qui a tendance à « tidy up disorderly histories (of slavery, the Holocaust, wars, etc.) » Alors, plusieurs histoires contradictoires peuvent coexister, les fantômes sont réels et la tradition orale devient aussi puissante et pertinente que n'importe quelle source manuscrite. En échouant selon le cadre dominant, on se place dans un inconnu aussi riche que nouveau et c'est en cela que, pour Halberstam, le ratage et l'indiscipline sont queer. (Halberstam 2011, 11-3)

Qu'est-ce qu'on entend ici par queer ? Bien sûr, on pense en premier lieu à la subversion des normes de genre et de sexualité. Pour Halberstam, l'échec est intrinsèquement queer. En affirmant son identité queer, on se place forcément dans une situation d'échec face à une société hétéronormative, et d'autant plus lorsque l'on est lesbienne, transgenre, *genderfluid*, pansexuel.le ou toute expression de genre et de sexualité qui se situe en dehors de la binarité. *Trouble dans le genre* de Judith Butler (1990) est un texte queer difficile d'accès — on a d'ailleurs reproché à l'auteur.ice, à raison, un certain classisme. Il est aussi une pierre angulaire du mouvement, car il nous laisse avec bien plus de questions que de réponses. En fait, le queer pour moi va plus loin que des questions d'identité : c'est aussi une manière de penser indisciplinée et qui accueille l'échec comme une bonne nouvelle.

L'échec est un outil critique. Si l'on échoue au sein d'un système, c'est que l'on a trouvé l'une de ses failles, que l'on remet en cause son unité. « Failure can be the unpredictability of ideology and its indeterminate qualities » (Halberstam 2011, 88) Il ne peut y avoir d'idéologie de l'échec car il pose toujours la question de l'alternative, se contredit lui-même, est incomplet et naïf.

Other subordinate, queer, or counter-hegemonic modes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonproductive lifestyles, negativity and critique. (Halberstam 2011, 89)

Dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, des cultivateurs de pommes permettent aux glaneur.euses de marcher derrière eux et de récolter les pommes qu'ils jugent invendables. « Ça c'est une pomme qui a rien pour elle. C'est comme une personne qui est pas belle et pas intelligente : elle est petite, et elle a un coup de soleil. Valeur commerciale : zéro. » Et il jette la

pomme à terre. Cette pomme pourra bien sûre être glanée et mangée par des personnes qui n'ont pas les moyens d'acheter de « belles » pommes et qui sont elles aussi des personnes « sans valeur commerciale ». (*Les Glaneurs* 2000, 1:03:33-1:03:45) La plupart des glaneur.euses du film sont des perdants de la structure capitaliste, des personnes inemployables qui se nourrissent des déchets des gagnants et vivent dans la rue ou dans les espaces que l'on veut bien leur laisser. Le recyclage et la récupération sont des pratiques anticapitalistes et même si elles sont maintenant réappropriées par les classes moyennes et supérieures, elles trouvent leurs origines aux marges de la population, auprès des rejets.

Halberstam cite l'icône gaie Quentin Crisp : « If at first you don't succeed, failure may be your style » (2011, 96) Si tu n'y arrives pas du premier coup, l'échec pourrait bien être ton style.

Accepter l'échec, c'est s'ouvrir vers autre chose, définir une anti-manière d'être. Tout revoir. Comme le disait Barthes, « fermer les yeux » (1980, 88-9) sert à voir autrement les images et le monde, car on oublie de quoi il a l'air.

Following Brooks's aesthetics and Crisp's advice to adjust to less light rather than seek out more, I propose that one form of queer art has made failure its centerpiece and has cast queerness as the dark landscape of confusion, loneliness, alienation, impossibility, and awkwardness. Obviously nothing essentially connects gay and lesbian and trans people to these forms of unbeing and unbecoming, but the social and symbolic systems that tether queerness and loss and failure cannot be wished away; some would say, nor should they be. (Halberstam 2011, 97-8)

« S'ajuster à moins de lumière plutôt qu'en chercher davantage, » pour l'auteur, cela signifie revoir nos idées de ce qu'est l'art, la philosophie, la culture, etc. Halberstam appelle donc à la reconnaissance d'une archive queer indisciplinée, pour contrer la positivité forcée et non représentative de la culture gai masculine ou la « gay male archive ». (2011, 109-10) En effet, l'homosexualité a une représentation médiatique assez restreinte : positivité arc-en-ciel, l'homme gai comme juge du bon goût, la mise en avant des hommes cisgenres gais, etc. Comme si la culture queer n'était acceptable que lorsqu'elle apporte une lumière, de la *gayté*. Le pendant indiscipliné de cette culture serait plutôt centré sur « le vide, la futilité, la limite, l'inefficacité, la

stérilité, l'improductivité. »<sup>12</sup> Cette vision de l'art queer serait représenté par les lesbiennes plutôt que par les gais, par les personnes trans, par les personnes qui sont considérées comme des échecs du patriarcat et de la reproductivité. (Halberstam 2011, 110)

Wittig disait que « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (2018, 77) car elles sont en échec dans la norme de la féminité qui veut que *la femme* soit avant tout soumise à *l'homme*. C'est bien ici une logique d'*indevenir* : la lesbienne renonce à son statut de femme par son détachement des hommes et entre dans l'abysse, à définir et indéfinissable, mais immense. Ce pessimisme peut faire partie de l'archive de l'échec de Halberstam, qui définit des « féminismes de l'ombre »<sup>13</sup>, où la négativité queer et la passivité radicale règnent. (2011, 123-45)

Dans *First Person Jewish*, Lebow définit les personnages juifs et queer dans les documentaires à la première personne de son corpus par leur ambiguïté et leur ambivalence. Comment ces deux identités parfois contradictoires peuvent-elles coexister ?<sup>14</sup>

There is no redemption and no relief in these ambivalent characters, no way to smooth their edges or make them more socially adept. They occupy an indeterminate space (an ambivalence, if you will), falling through the cracks of a positive identity politics. (Lebow 2008, 121)

Les fissures, les interstices, les espaces inoccupés sont les endroits où, parce qu'ils sont contradictoires et fous, peut se loger l'inimaginable.

Selon moi, l'œuvre de Chantal Akerman pourrait s'inscrire dans une telle archive. Lebow parle de l'« anti-esthétique » des films de cette réalisatrice qui n'évoque directement son identité queer dans aucune de ses œuvres autobiographiques. (Lebow 2008, 124)

---

<sup>12</sup> « The queer collaborative Spanish artists Cabello/Carceller link queerness to a mode of negativity that lays claim rather than rejects concepts like *emptiness, futility, limitation, ineffectiveness, sterility, unproductiveness.* » (Halberstam 2011, 110)

<sup>13</sup> « Shadow Feminisms » dans la version original, qui peut se traduire par « féminismes de l'ombre » ou bien « féminismes alternatifs » du fait du double sens du mot *shadow* en anglais.

<sup>14</sup> Dans le chapitre « Ambivalence and Ambiguity in Queer Jewish Subjectivity », l'autrice parle de réalisatrice.s juif.ves qui abordent leur homosexualité dans leurs documentaires au travers de personnages fous, chaotiques et qui luttent parfois contre des maladies mentales. (Lebow 2008, 111-48)



Fig. 15 Chantal Akerman endormie sur la gazinière en marche juste avant l'explosion dans *Saute ma ville* (1968).

Cela dit, la protagoniste de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) est une femme qui renonce à ce rôle par un crime qui « gâche » tous ses efforts longuement filmés pour être la mère et la prostituée parfaite. Dans *Je, tu, il, elle* (1974), le personnage de Julie, joué par Akerman, reste des jours allongée sur un matelas, nue, et se nourrit uniquement de sucre : elle renonce tout simplement à être. Dans *Saute ma ville* (1968), son premier film, les tâches ménagères deviennent absurdes et enfin tout explose. Les films de fiction d'Akerman me plaisent autant car ils montrent la destruction. Ils mettent en scène des femmes chaotiques qui détruisent tout et se détruisent elles-mêmes. Ils finissent d'un coup, alors que l'on pensait ne se trouver qu'au milieu du développement. Ils sont lents, trop longs, inconfortables, lourds. Ils se situent en dehors de ce que l'on attend d'une cinéaste et en dehors de ce que l'on attend d'une femme. En cela, ces films sont queer. Ils se situent dans l'ombre, dans les interstices, dans l'immobilité et dans l'annihilation.

Cette anti-esthétique se prolonge également dans les documentaires autobiographiques d'Akerman. Voici ce qu'elle dit de l'autobiographie dans un auto-radio-portrait :

Alors l'autobiographie dans tout ça ne peut être que réinventée. Elle est toujours réinventée. Mais là, avec cette histoire pleine de trous c'est comme s'il n'y avait même plus d'histoire. Que fait-on alors ? On essaye de remplir ces trous, et je dirais même ce trou, par un imaginaire nourri de tout

ce qu'on peut trouver à gauche, à droite et au milieu du trou. On essaye de se créer une vérité imaginaire à soi. C'est pour ça, on ressasse. On ressasse et on ressasse. Et parfois on tombe dans le trou. (Quantin 2007, 26:20-55)

Je parlerai ici en particulier de *News from Home* (1977), *Là-bas* (2006) et *No Home Movie* (2015), trois documentaires à la première personne au rythme bien particulier. Les trois n'ont pas forcément une vocation autobiographique — et de toutes façons cela serait impossible car il y a toujours ce trou — , mais ils sont filmés à la première personne.

Déjà, une incongruité : je n'ai vu *No Home Movie* qu'après avoir tourné et monté mon film, *Loin*. Un film sur une mère, l'autre sur une grand-mère. La distance, puis la proximité. Des plans longs et qui paraissent vides, mais pas tant que ça. Des caméras. Et le passé, le passé, le passé. La similarité entre ces deux films me frappe, mais ne m'étonne pas tant que cela. Tout au long de mon travail, j'ai découvert petit à petit les films d'Akerman dans lesquels je me suis retrouvée. Cette immobilité. Ces incohérences. Cette quête du passé de sa famille que l'on ne peut jamais retrouver complètement, car les personnes âgées oublient et les autres aussi. Finalement, ces deux films partagent cette volonté d'autoethnographie. Tenter de connaître les autres pour, peut-être, mieux se connaître soi, car le « je » n'existe que lorsque je m'adresse à quelqu'un.

[A]utobiography becomes autoethnography at the point where the critic or viewer understands the film to be implicated in larger social formations and historical processes — which is to say, any autobiographical or, indeed, first person film can be productively read as an autoethnography. (Lebow 2008, xv)

Finalement, c'est un peu toujours de l'autoethnographie. Même quand on fait rejouer une scène de dispute par une actrice parce qu'une tante ne veut pas être dans le film, comme Mohammed El Khatib dans *Renault 12* (2016). Même quand le spectre de Chantal Akerman nous parle dans le désert, comme dans *L.A. Tea Time* (2019) de Sophie Bédard-Marcotte. Même quand on filme les rues étrangères de New York, comme dans *News From Home*. Même quand on ne sort même pas de son appartement comme dans *Là-bas*.



Le documentaire au « je » est indéfini par excellence et se réinvente à chaque nouveau film, avec un peu de fiction pour « remplir ces trous » et un peu de rien pour montrer qu'il y a des trous. Akerman disait qu'elle faisait des films sur du rien d'après les mots de sa mère « il n'y a rien ». (Quantin 2007)

Pouvons-nous appeler cette esthétique du rien « queer » ? Comme le dit Lebow sur son corpus juif « Is it enough to insist that the filmmaker is Jewish ? » Est-ce assez d'insister que le.a réalisateur.ice est queer ? Non, car je ne peux décider moi-même qu'un film est queer ou non. De plus, les films que j'ai évoqués jusqu'ici ne sont pas tous faits par des personnes queer. À moins que je décide d'adopter un regard queer, en rapport avec ma subjectivité plutôt que celle de la du cinéaste. (Lebow 2008, xxii-iii) « *Queerer le cinéma* », cela commence avec notre regard. Le regard queer détient une grande puissance et sait déceler des morceaux de sa culture dans tout type d'œuvre, même si elles ne sont pas faites par des personnes de la communauté, ni n'en abordent explicitement le sujet. Nous pouvons queerer les écrits de Barthes ou même queerer la Bible, tout comme Halberstam voit des thèmes queer de révolte et de communauté dans plusieurs films Pixar.<sup>15</sup> (2011, 27-52) Le regard queer peut toujours poser des questions.

Si l'échec est queer, alors les films qui rafistolent les trous, les documentaires qui ne sont plus vraiment des documentaires car ils sont aussi un peu des fictions sorties de l'imaginaire, les films trop personnels, les films sur rien, les films sur ce qui manque, les films glanés, retrouvés, recyclés, sont, pour moi, queer.

Le lien d'Akerman à son identité juive est très queer : il occupe une place importante dans sa vie, dans son passé familial et dans ses films. Pourtant elle s'extrait de cette tradition « par la création plutôt que par la procréation ». Elle n'a pas d'enfant — que ce soit ou non en raison de son homosexualité — mais elle fait des films — qui ne montrent pas un quotidien religieux. (Lebow 2008, 124-6) « Embrace ambiguity » nous conseille Halberstam. (2011) Le queer tient dans cette ambiguïté, cette ambivalence, pour reprendre les termes de Lebow, entre les fantômes du passé et la perte de mémoire, entre fiction et essai, entre pudeur et intimité, entre complexité universitaire et simplisme enfantin.

---

<sup>15</sup> Il les appelle des films de « Pixarvolt » dans son chapitre « Animating Revolt and Revolting Animation ».

Quelle place peut avoir l'autobiographie dans un travail universitaire ? Quelle place puis-je donner à mon histoire, dans ce texte écrit au « je » mais qui reste plutôt scolaire ?

These pieces — which I presented like a truant schoolgirl, hesitantly, apologetically, as failures to produce what I was expected to produce — called for an intellectual and emotional engagement from the listener. (Behar 1996, 20)

L'autobiographie, dans le milieu universitaire, Behar la représente comme un échec. Un échec vis-à-vis de la scientificité attendue de nos travaux, qui fait appel à un sentiment des moins académiques, « l'engagement émotionnel. » Je ne peux démêler ce texte de mon ressenti profond, en fait comme tout.e universitaire qui se dévoue plusieurs mois ou plusieurs années à un travail — avec une volonté de subjectivité ou non. Mais comment savoir si ces informations sont pertinentes ? Jusqu'où dois-je aller ? Dois-je montrer ma grand-mère aujourd'hui, amaigrie et dans un lit d'hôpital ? Quand je vais la voir, je ne peux m'empêcher de l'enregistrer par bribes, de la photographier, comme pour combattre sa mort. Aimerais-elle que je garde cette image d'elle ? Ne devrais-je pas, plutôt que de monter un film sur elle, aider ma famille à prendre soin d'elle ? « Are there limits — of respect, piety, pathos — that should not be crossed, even to leave a record ? But if you can't stop the horror, shouldn't you at least document it ? » (Behar 1996, 2)

Dans *Cameraperson*, Johnson filme de jeunes enfants bosniaques en train de jouer avec une hache et de faire mine de couper une bûche. On sent un tiraillement derrière la caméra, entre potentiellement regarder l'horreur se produire devant nos yeux et intervenir avant de la laisser se dérouler. Voici ce que la cadreuse en pense :

On peut se demander parfois : « Pourquoi iels n'ont pas posé leur caméra pour aider ? » « Quelle est la limite où on se demande s'il faut intervenir ou laisser faire ? » Je crois que le fait d'être là avec la caméra, c'est déjà une intervention. [Agir ou non, c]e sont des décisions à prendre en une fraction de seconde. On ne peut pas juste dire « je suis une personne décente, c'est simple. » (Lange 2017, 8:04-33)

On ne peut pas simplement décider d'être une personne décente. Dans *Renault 12* (2016), El Khatib se fait reprocher par toute sa famille son absence au moment du décès de sa mère à l'hôpital, alors qu'il était en vacances. De plus, sa caméra n'est pas toujours la bienvenue au sein de sa famille endeuillée. On pourrait trouver le réalisateur indélicat, et pourtant ce film est touchant puisqu'il montre ce moment étrange du deuil à faire soudainement. C'est une quête initiatique qui commence nulle part et n'aboutit jamais vraiment, un voyage en Renault 12 entre la France et le Maroc en passant par l'Espagne et devant les moulins qui ont inspirés Cervantes pour *Don Quichotte*.

Mon film est aussi une histoire de dilemme entre prendre de la distance pour pouvoir créer, et être simplement là pour sa famille. Alors que je m'étais isolée, loin de tout, pour monter mon film, ma grand-mère, la protagoniste, a été hospitalisée pour dénutrition. Elle avait significativement moins de force que quelques mois auparavant, lorsque je l'ai filmée. J'ai vécu ce moment comme une ironie du sort. « Quelle chance d'avoir pu la filmer alors qu'elle avait encore assez d'énergie » me suis-je dit, avant de réaliser l'égoïsme de ces propos. Et en même temps, qu'aurais-je pu faire de plus ?

« Pour moi, l'organe du Photographe, ce n'est pas l'œil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques (lorsque l'appareil en comporte encore). » (Barthes 1980, 32) Ce doigt qui terrifie Barthes, c'est le même qui décide, au cinéma, quand un plan s'arrête. Quand dois-je m'arrêter de filmer ? Quand dois-je couper le plan ? Comment résister au besoin de tout documenter pour ne pas laisser passer un moment intéressant ? Ce doigt tue des moments de réalité sans caméra, il tue la personne dans l'image et toutes les choses que l'on ne retiendra pas d'elle, car maintenant seules certaines choses sont fixées sur le papier glacé de la pellicule, du ruban ou de la disquette.

Au début, mon film devait porter sur mon grand-père et sur ce nom de famille juif, Attia, « le cadeau » en arabe. Il me semble tellement improbable qu'une partie de mes ancêtres pas si lointain.es viennent d'une culture qui me paraît si étrangère et dont la seule chose qui m'a été transmise est cette expression en hébreu pour dire « à tes souhaits », aytoubim oushalom, ou du

moins c'est ce que je retiens. Je pensais que dévoiler ces origines floues pour toute la famille — vivante et proche —, me révélerait des choses sur la vie d'aujourd'hui.

Mon grand-père Victor est mort il y a dix ans cette année : je n'ai pas pu le connaître en tant qu'adulte. J'ai posé maintes questions sur nos origines à mon père et à mon oncle, les deux aînés de la fratrie de six, et n'ai reçu que des réponses floues. Un coup on était algérien.nes, un coup syrien.nes, un coup perses, un coup juif.ves errants, ou peut-être tout à la fois... Quel cadeau ce nom !

J'ai donc décidé que la personne la mieux informée serait ma grand-mère Pierrotte, de son vrai nom Simone. J'ai toujours bien aimé parler avec elle. On avait des discussions philosophiques sur le voyage, le fait de grandir. On s'appelait souvent avant que je parte au Canada, et après on ne se voyait qu'à l'été et à Noël. En 2018, j'ai eu envie de la filmer un peu, avec ma petite caméra. Elle s'était prêtée au jeu et avait parlé sans aucune gêne devant la machine qui grave les choses pour toujours — à l'inverse de moi, qui préfère de loin rester derrière. Elle me raconte son année passée à l'étranger, son envie de toujours faire des choses, son manque d'intérêt pour le mariage. J'ai compris d'où venait ma soif d'ailleurs et d'indépendance.

Ma mère n'a jamais tutoyé mamy Pierrotte. Même après trente ans de vie commune avec mon père, que ma grand-mère appelle toujours « ma puce ». Même maintenant, alors que ma mère lui coupe les ongles, longs et encrassés, qu'elle ne peut plus entretenir elle-même, par manque de force ou par oubli.

On ne l'a jamais appelée par son vrai prénom, Simone, toujours Pierrotte, ou mamy Pierrotte, apparemment parce qu'elle aimait bien regarder les gens par la fenêtre (je ne saurais expliquer le lien). Elle a toujours écrit « mamy » avec un « y », ce qui la différencie de notre autre mamie « ie ». Elle signait ses cartes « Mamy et Papy » que bien sûr, elle seule écrivait.

Mon grand-père, lui, est un mystère. Il devient même de plus en plus un mystère, au fur et à mesure que je m'intéresse à sa vie. Et je me rends compte qu'il l'a toujours été un mystère, une ombre, pour ma famille paternelle. Victor, père de six enfants — cinq garçons et une fille, sa « princesse » —, psychiatre à plus que plein-temps, assisté par ma grand-mère, devenue sa

secrétaire ainsi que mère de famille, après avoir abandonné sa carrière de professeure de biologie.

Je voulais comprendre. Pourquoi cette ambiance si particulière aux repas de famille, teintés d'éclats de rires mais aussi d'une noirceur, d'une lourdeur que je ne pouvais — et que je ne peux toujours pas — expliquer. Une noirceur qui est aussi un peu en moi. En parlant avec ma grand-mère, j'ai réalisé que j'avais devant moi un double, une personne qui me ressemblait dans sa jeunesse. Une personne qui m'a toujours répété que dans sa tête, elle avait « 29 ans ou 30 maximum ». Qui a toujours gardé des bouts de papiers et pris des notes dans ses petits carnets de cuir pour qu'aucun souvenir ne lui échappe. Une femme qui a voyagé loin de sa famille, en Allemagne, après avoir vécu la guerre, enfant. Une femme qui n'aimait pas l'oisiveté et qui maintenant peine à sortir de son lit.

En la filmant cette année, je me suis souvenue de ces vidéos tournées il y a trois ans dont je n'avais rien fait. Et elle en avait des choses à dire, mamy Pierrotte, mais pas grand chose sur papy Victor — pour elle, il était français, c'est tout. Elle raconte toujours que le soir où il s'était confié à elle sur son histoire, sur la mort récente de sa mère et son départ soudain d'Algérie pour la France, elle était tellement fatiguée qu'elle s'est endormie. Iels étaient voisin.es à l'époque. Il avait tout juste vingt et elle en avait presque trente. Elle me raconte aujourd'hui qu'il y avait peu de documents en Algérie, qu'elle regrette de ne pouvoir m'aider. « On ne pense pas aux petits enfants qui vont poser des questions, alors on oublie, » me dit-elle en riant. Ce film n'allait nulle part et je me sentais bête de vouloir poursuivre l'impossible. Il n'y a rien finalement, rien de grandiose, sauf une vieille dame qui me parle en riant de sa vie passée. Alors voilà, encore aujourd'hui, je ne sais pas vraiment de quoi parle ce film, peut-être du rien d'Akerman, peut-être d'une obsession pour le passé retrouvé, peut-être de ma peur de la mort.

Donc voici Simone/Pierrotte en train de sortir deux gros poulets du four puis embrassant son fils Stéphane en 1994, dans une VHS retrouvée mais pas intégrée à mon film car je n'en prends connaissance qu'après la fin du montage.



## Épilogue

Le 11 septembre dernier, Mamy Pierrotte est morte. Je n'ai pas pu lui montrer mon film et je ne pourrais plus.

Ce n'est pas grave cela dit. Je ne suis pas sûre qu'elle l'aurait apprécié. Cela aurait peut-être été étrange pour elle de se voir comme ça et aussi longuement. Ma grand-mère était une personne très sobre et modeste. Je l'ai toujours vue avec les mêmes vêtements et sans maquillage. Elle savait que je faisais un film sur elle, ou alors elle faisait semblant de s'en souvenir, car elle n'avait plus trop la mémoire, mais elle ne voulait pas passer pour quelqu'un qui perd la tête. Parce que pour elle, tout était dans la tête.

Enfin, c'est une coïncidence assez spéciale. En fait, ce que je redoutais est arrivé. Je ne suis pas allée la voir assez souvent. J'étais trop occupée à monter ce film (peut-être que je l'utilisais comme excuse aussi, car cela met un poids sur la rencontre quand, chaque fois qu'on voit la personne, on se dit que cela pourrait être la dernière). Ce n'est pas mon film qui l'a tué, mais la vieillesse, littéralement. Elle n'était même pas malade.

Je n'avais pas prévu de faire ce film, et encore moins pour mon travail de maîtrise. Au départ, je pensais parler d'un tout autre sujet. Je faisais des recherches sur mon grand-père. Comme il était psychiatre et connu dans sa ville, j'ai cherché son nom sur Google. Je n'ai trouvé qu'un livre autobiographique écrit par l'un de ses anciens patients. Il y faisait une description si conforme de Victor, de ses petites blagues et de ses vieux pulls trop petits, que je me suis dis que j'avais une piste.

Je l'ai rapidement abandonnée car elle ne menait nulle part, comme je l'explique dans le texte.

Puis j'ai voulu faire un film sur toute la famille du côté de mon père. C'est drôle car je les ai beaucoup vues ces derniers temps, même celles et ceux que je ne vois jamais. Ce sont des gens avec un tel humour, mais aussi ce que j'appelle une « noirceur » dans mon texte mais qui veut dire en fait « dépression ». En réalité, j'ai découvert qu'on ne parle pas beaucoup dans ma famille, comme dans bien des familles. Je ne voulais pas trop m'immiscer dans tout cela, moi qui suis devenue un peu étrangère après quatre ans passés loin d'eux et d'elles.

Ma grand-mère avait une façon de s'exprimer très claire et drôle. Elle adorait être professeure mais elle n'a pas dû faire ce métier très longtemps finalement, peut-être seulement dix ans. Elle avait toujours des petites phrases, des maximes, comme « le travail c'est la santé, mais ne rien faire, c'est la conserver. » Alors je voulais déjà la mettre dans mes films, même ceux qui n'étaient pas forcément sur elle. Je suis contente d'avoir pu faire ce film en réalité (même si maintenant ma mère veut que je fasse un film sur chaque personne vieillissante de la famille). Ce film, c'est une compilation de beaucoup d'histoires qu'elle a beaucoup racontées et qu'on connaît toutes par cœur, mais que maintenant d'autres peuvent écouter. Et en fait on se rend compte que ces histoires sont intéressantes, même si elles ressemblent sûrement à des tas d'autres histoires. Plusieurs personnes de ma famille ont vu ce film (iels n'ont pas tous aimé, je crois, car c'était trop long), et iels se demandaient si les autres comprendraient (en tout cas Olivier avait l'air de comprendre).

Ce film est composé des éléments suivants :

- des entretiens enregistrés en 2018, il y a trois ans. J'habitais déjà à l'étranger et je commençais tout juste à vouloir faire des documentaires ;
- un fragment d'appel téléphonique de l'hiver 2019 ;
- un appel vidéo de l'hiver 2021, où finalement je n'avais pas grand chose à dire;
- des images de Montréal réalisées à l'hiver et au printemps 2021 ;
- un entretien et un repas captés à l'été 2021 ;
- des vidéos tournées à l'été 2021 à Marcilleux, la maison d'enfance de ma grand-mère.



Donc, je pense à ce film depuis 3 ans, mais je n'avais jamais trouvé d'angle, et en fait il n'y a peut-être toujours pas vraiment d'angle. J'ai eu beaucoup de mal avec cela en fait. Je me sentais bloquée et je n'arrivais pas à décrire aux autres personnes ce que j'essayais de faire. Aussi, j'avais l'impression que mes idées changeaient toujours. C'est pour cela que le va-et-vient entre recherche et création a été très intéressant pour moi, qui ne peut me contenter de faire une seule chose à la fois.

Ce film est un premier montage. Je l'ai fait très rapidement, non pas pour le bâcler, mais parce que j'étais isolée et inspirée. Certains plans sont trop longs. C'est normal. Vous le savez. Ma colocataire m'a dit : « j'ai compris pourquoi tu te filmes pendant dix minutes en train de faire ta lessive, c'est pour faire comme dans le film que tu aimes avec la femme qui cuisine pendant des heures. » Elle n'avait pas vu ce film (je lui avais seulement décrit), mais oui, c'est ça, comme dans *Jeanne Dielman* !

Donc, un premier montage. Mais j'aime beaucoup ce montage-là. Pendant le confinement, c'était très dur d'être inspirée, le temps était un peu bloqué et j'étais souvent en pyjama aussi, comme vous l'avez vu.

\*\*\*\*\*

Dans mon mémoire, j'ai tenté d'écrire sous la forme d'un essai (comme dans mon film où je filme ma grand-mère mais de mon point de vue, dans une optique autoethnographique). J'ai choisi cette forme pour illustrer mon propos sur l'autobiographie et la première personne, mais aussi parce que ce genre me parle de plus en plus. Essayer, tenter, écrire le début d'une phrase sans en connaître la fin, cela me correspond bien. C'est une forme imparfaite (comme tout), incomplète et parfois incohérente.

J'utilise « forme » et « genre » de manière indifférenciée dans mon texte et aussi ici maintenant, car pour moi l'essai est une façon d'écrire (au je, sans parties, sans transitions) mais aussi et surtout une façon de penser.

Mon essai, c'est une organisation d'idées « en construction », tout comme mon film. Je trouve maintenant que les définitions que j'ai tenté de donner de *subjectivité*, *autobiographie* et *première personne* sont discutables car chacun de ces termes peut avoir plusieurs sens différents et en même temps tous se croisent. À quoi bon vouloir une définition alors que c'est impossible (comme je le pointe dans le texte) et que je fais l'éloge de l'indéfinition ?

Dans ce mémoire, j'ai essayé de faire une synthèse de mes réflexions au cours de la maîtrise, et notamment de ma découverte des écrits de Roland Barthes sur la photographie que j'ai voulu mettre en rapport avec le documentaire (et cette idée du *ça-a-été*, même si ce n'est plus très vrai aujourd'hui avec les CGI et Photoshop, mais c'est une autre question...).

J'aimerais beaucoup pouvoir écrire comme lui, de manière fluide et poétique, tout en touchant à des sujets très scientifiques, mais ma partie sur Barthes a été la plus difficile à rédiger. Mon but était d'élargir *La chambre claire* au cinéma, même si, à lui, le cinéma ne disait pas grand chose. J'ai voulu tuer le maître mais, en réalité, j'ai eu déjà beaucoup de mal à le comprendre. Ce n'est pas grave. J'espère pouvoir poursuivre cette idée de *punctum* cinématographique, qui me semble tout de même digne d'intérêt et importante dans ma pratique artistique et de recherche.

Pour moi, comme pour beaucoup, la théorie barthésienne est queer. Je voulais rattacher cela au documentaire subjectif. J'avais trouvé des points communs dans certains films que j'avais vus au hasard. Le séminaire de Zaira Zarza m'a beaucoup éclairée sur la manière de voir ces films (il faudrait relire ici Lebow avec sa conception fluide et queer de l'identité juive et de l'autoethnographie et Behar avec celle du regard vulnérable).

Tout cela s'inscrit dans une démarche expérimentale qui, je pense, existait déjà à la fin du XXe siècle (dans la « postmodernité ») et revient aujourd'hui car le queer est « à la mode » (ça, c'est la manière condescendante de le dire — quelqu'un m'a d'ailleurs déjà fait la remarque alors que je lui parlais de mon travail, un homme cis et hétéro évidemment). Donc une démarche expérimentale que j'essaie de rendre pertinente aujourd'hui. Et le séminaire de pratiques expérimentales de Frédéric Dallaire m'a beaucoup appris aussi, où j'ai découvert les écrits de Myriam Suchet sur l'indiscipline et de Térésa Faucon sur les gestes de montage (que j'ai oublié de mentionner dans mon texte, bien que j'y évoque la notion de « geste »).

C'est pour cela que l'on retrouve plusieurs ouvrages qui viennent de ces deux séminaires ainsi que du séminaire de Joëlle Rouleau intitulé « Sexualités, genres et cinémas. » Je suis entrée à la maîtrise après un baccalauréat en sciences humaines appliquées et j'avais une vision assez restreinte des études cinématographiques et, au-sein de celles-ci, des études féministes (je voulais parler du *male gaze* et du *female gaze* qui sont maintenant des sujets épuisés ou tellement développés qu'il faut s'accrocher pour trouver quelque chose de nouveau à dire là-dessus). Le mouvement et la philosophie queers — et le détachement queer de l'arbre du féminisme — m'ont beaucoup parlée.

J'en ai maintenant même un peu « marre » du mouvement féministe principal, cis-hétéro-centré et très blanc, donc pas très subversif, ni très inclusif. Les pensées queer sont très proches des pensées expérimentales et s'étendent sur beaucoup de champs. Penser après le genre, c'est finalement penser à tout sauf au genre, réinventer beaucoup de choses, là où le féminisme reste binaire. Le queer est une multitude d'expérimentations du genre : on part sans vraiment savoir ce que l'on va faire et, si cela rate, eh bien tant mieux, et on continue. Comme l'écrit Jack Halberstam en citant Quentin Crisp : « If at first you don't succeed, failure may be your style » (une phrase dont j'ai fait le titre de mon mémoire et qui malheureusement est en anglais... pour l'unique raison que cela sonnait mieux que la traduction. Désolée pour cela).

Pour finir, dans la bibliographie, j'ai nommé trois ouvrages dont je ne parle pas dans le mémoire : *Les Argonautes* de Maggie Nelson, *Le Parfum des fleurs la nuit* de Leïla Slimani et *Ressac* de Maureen Wingrove. Trois essais, trois romans autobiographiques ou autoethnographiques, dont la forme m'a plu, touchée et enfin inspirée. La dernière autrice est aussi illustratrice (sous le nom de Diglee)... C'est un peu elle qui m'a fait découvrir le féminisme avec ses BD quand j'étais plus jeune. Et puis dans un passage de son livre, elle évoque sa grande-tante ou sa grand-mère, qui était une femme très libre. Son style d'écriture m'a donné le courage d'écrire sur ma famille car j'ai compris que ce genre de récit personnel n'est ni ennuyeux, ni individualiste.

Mon mémoire s'inscrit donc un peu dans cette optique : « l'intime est politique. » Ces trois ouvrages m'ont beaucoup influencée pour leur forme et leur contenu (surtout pour la fin du mémoire qui est plus autobiographique que le reste). Je ne me suis pas autant dévoilée que ces autrices le font dans leurs œuvres, mais j'espère avoir pu montrer et raconter des choses qui manquent.

## Bibliographie

- Albright, Michael. 2011. « The Visible Camera: Hand-Held Camera Movement and Cinematographic Embodiment in Autobiographical Documentary ». *The Spectator* ; Los Angeles Vol. 31, N° 1, (Spring 2011) : 34-40.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Paris : Gallimard Seuil.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Behar, Ruth. 1996. « The Vulnerable Observer ». Dans *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks your Heart*. Boston: Beacon Press.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham et Londres : Duke University Press.
- Kotsier, John. 2020. « Here Are The 10 Most Downloaded App Of 2020. » *Forbes*, 7 janvier 2021. <https://www.forbes.com/sites/johnkoetsier/2021/01/07/here-are-the-10-most-downloaded-apps-of-2020/?sh=4551f3085d1a> (Consulté le 15/07/2021)
- Lebow, Alisa S. 2008. *First Person Jewish*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. France : Seuil. Nouv. éd. 1996, coll. « Points ».
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. 2015. États-Unis : Graywolf Press.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Rutherford, Anne. 2003. « The Poetics of a Potato: documentary that gets under the skin ». *Metro : Media & Education Magazine* 137 : 126-31.
- Slimani, Leïla. 2021. *Le parfum des fleurs la nuit*. France : Éditions Stock.
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York : Farras, Straus and Giroux.
- Suchet, Myriam. 2016. *Indiscipline*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Wingrove, Maureen. 2021. *Ressac*. France : la ville brûle.
- Wittig, Monique. 2001. *La Pensée straight*. Paris : Éditions Balland. Nouv. éd. 2018, Paris : Éditions Amsterdam.

## Médiagraphie

- Akerman, Chantal. 1975. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*. Belgique, France : Paradise Films.
- Akerman, Chantal. 1974. *Je, tu, il, elle*. France, Belgique : Paradise Films.
- Akerman, Chantal. 2006. *Là-bas*. Belgique, France : Paradise Films.
- Akerman, Chantal. 1977. *News from Home*. France, Belgique, Allemagne : INA, Paradise Films.
- Akerman, Chantal. 2015. *No Home Movie*. Belgique : Paradise Films.
- Akerman, Chantal. 1968. *Saute ma ville*. Belgique.
- Bédard-Marcotte, Sophie. 2019. *L.A. Tea Time*. Canada : Maestro Films.
- El Khatib, Mohammed. 2016. *Renault 12*. France, Maroc, Belgique : Les Films d'Ici Méditerranée.
- Hatoum, Mona. 1988. *Measures of Distance*. Royaume-Uni.
- Johnson, Kirsten. 2016. *Cameraperson*. États-Unis : Big Mouth Productions, Fork Films.
- Lange, Sabine. 2017. *Kirsten Johnson : Entretien à propos de Cameraperson*. Arte. <https://www.arte.tv/fr/videos/077193-002-A/kirsten-johnson/> (Consulté le 15/07/2021)
- Varda, Agnès. 1967. *Oncle Yanco*. France, États-Unis : Ciné-tamaris. Sorti en France en 2014.
- Varda, Agnès. 2000. *Les glaneurs et la glaneuse*. France : Ciné-tamaris.
- Vertov, Dziga. 1929. *L'homme à la caméra*. Union Soviétique : VUFKU.
- Quantin, Lionel. 2007. « Chantal Akerman : "Il n'y a rien à dire disait ma mère et c'est sur ce rien que je travaille" ». 1ère diffusion le 25 mars 2007. *Atelier de Création Radiophonique - Auto Radio Portrait*. France Culture. Baladodiffusion. 1h15. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/chantal-akerman-il-ny-a-rien-a-dire-disait-ma-mere-et-cest-sur-ce-rien-que-je-travaille> (Consulté le 31 janvier 2021)

## Liste des figures

- Figure 1. Capture d'écran de la vidéo TikTok « Put a finger down - crack baby edition » et des réponses des utilisateurs. 26/06/2020. Vidéo de @illuminatiskodi.
- Figure 2. Capture d'écran de la vidéo TikTok « Cinnamon-sugar toast ». 24/02/2021. Vidéo de @emotionalsupportblonde.
- Figure 3. Capture d'écran de la vidéo TikTok « Indigenous culture is queer ». 2021. Vidéo de @abraxisthemad.
- Figure 4. Capture d'écran de *News from Home*. 1976. Chantal Akerman.
- Figure 5. Capture d'écran de *Oncle Yanco*. 1967. Agnès Varda.
- Figure 6. Capture d'écran de *Oncle Yanco*. 1967. Agnès Varda.
- Figure 7. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 8. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 9. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 10. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 11. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 12. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 13. Capture d'écran de *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Agnès Varda.
- Figure 14. Capture d'écran de la vidéo de la performance « Cut Piece ». 1965. Yoko Ono. Carnegie Recital Hall, New York.
- Figure 15. Capture d'écran de *Saute ma ville*. 1968. Chantal Akerman.